

Απίτσατπονγκ Βιρασεττάκου

**Apichatpong**  
**Weerasethakul**



51ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
51st THESSALONIKI INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL



II-000000006391



Απίτσατπονγκ Βιρασεττάκουν  
**Apichatpong Weerasethakul**



51ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
51st THESSALONIKI INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος του τμήματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας» στον **Απίσатpong Βιρασεττάκου** που διοργανώθηκε από το 51ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (3-12 Δεκεμβρίου 2010).

The publication was compiled on the occasion of the "Independence Days" tribute to director **Apichatpong Weerasethakul** that was organized by the 51st Thessaloniki International Film Festival (3-12 December 2010).

**Διευθυντής Φεστιβάλ / Festival Director:** Δημήτρης Ειπίδης / Dimitri Eipides

**Επιμέλεια-Συντονισμός αφιερώματος / Tribute selection & Co-ordination:** Λευτέρης Αδαμίδης / Lefteris Adamidis

**Επιμέλεια έκδοσης / Editor:** Λευτέρης Αδαμίδης / Lefteris Adamidis

**Επιμέλεια κειμένων / Text editing:** Λευτέρης Αδαμίδης / Lefteris Adamidis, Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff

**Μεταφράσεις / Translations:** Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff, Ηλιάνα Λουκοπούλου / Iliana Loukopoulou

**Ευχαριστούμε θερμά τον / Special thanks to:** Sawit Prasertphan

**Σχεδίαση εξωφύλλου/ Cover Design:** Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis

**Καλλιτεχνική επιμέλεια - Παραγωγή εντύπου / Design - Production:** Technograph



Copyright © 2010

**Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival**

**Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival Publications**

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

Τηλ.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

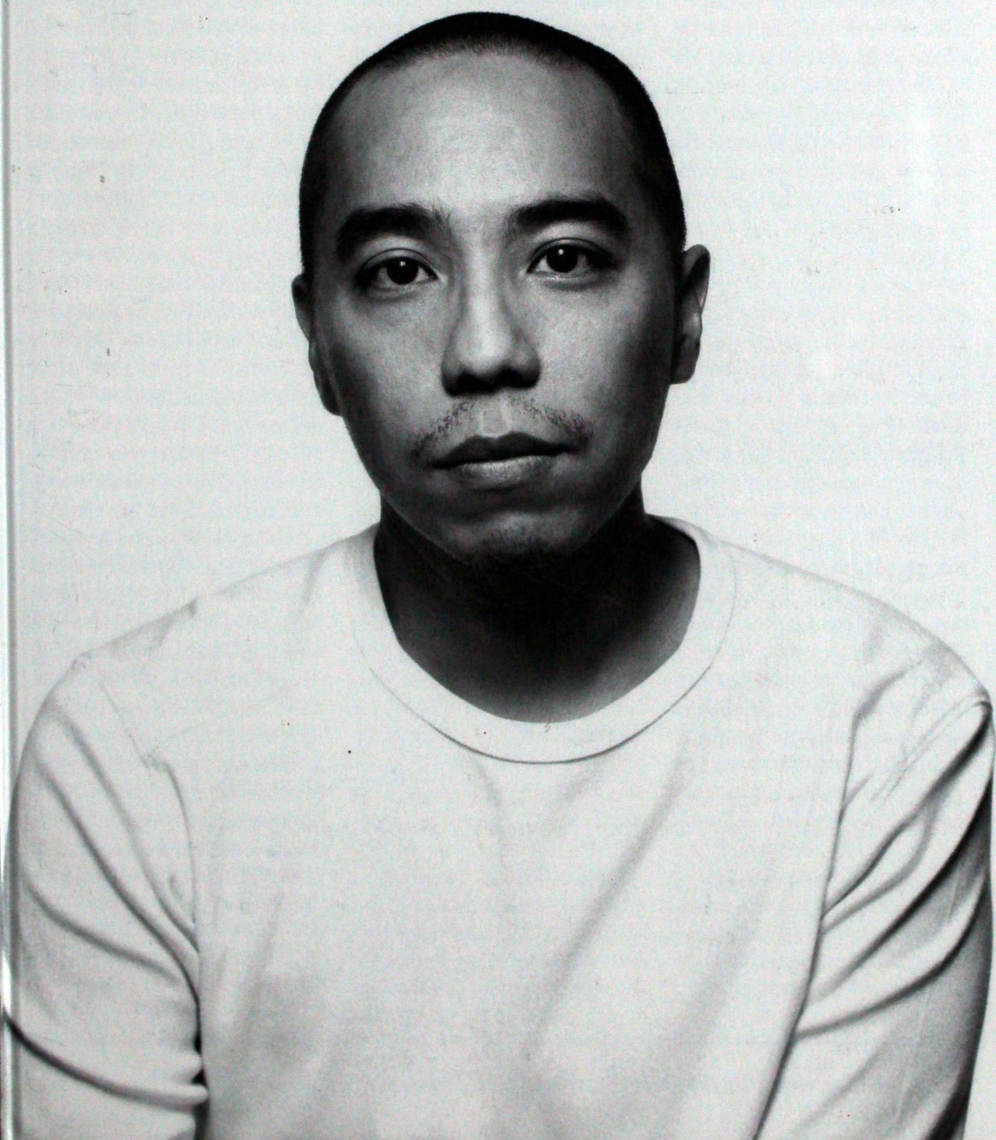
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens

Τηλ.: 210-8706000 Fax: 210- 6448163

e-mail: [info@filmfestival.gr](mailto:info@filmfestival.gr), [www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM







# Το σινεμά ως μετενσάρκωση

Όταν στις αρχές του Μαρτίου καλούσαμε τον Απίτασπονγκ Βιρασεττάκουν να παρουσιάσει το σύνολο της φιλμογραφίας του στο 51ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σκεφτόμασταν ότι το αφιέρωμα αυτό το δικαιούται ο σπουδαιότερος ίσως σκηνοθέτης που ξεπήδησε την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα. Ο Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ των Καννών που ακολούθησε για το *Ο θείος Μπούνιμ θυμάται τις προηγούμενες ζωές* του ήταν απλά μια ακόμη επιβεβαίωση της ξεχωριστής του θέσης στο σύγχρονο σινεμά. Ακόμη κι αν ο «Τζο», όπως ζητά να τον αποκαλούν, δεν έχει συμπληρώσει και την τέταρτη δεκαετία του, έχει να επιδείξει ένα πολύπτυχο έργο που απαρτίζεται από έξι μεγάλου μήκους ταινίες, πολύ περισσότερες μικρού, καθώς και μια σειρά από multimedia project, βίντεο και εγκαταστάσεις. Ένα έργο πολυδιάστατο που θα μπορούσε να το συνοψίσει κανείς ως μια γενειοδωρή κατάφαση απέναντι στις αναπάντεχες αναγνώσεις και εκδηλώσεις της καθημερινότητας (*Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*) και τη μαγική δύναμη της μνήμης. Αυτή η τελευταία συνιστά την διαρκή αγωνία του έργου του, μια αέναη προσπάθεια διατήρησής της (*Σινδρόμα κι ένας αιώνας*) πριν γλιστρήσει φευγαλέα, όπως και η ευτυχία στο *Για πάντα δικός σου*. Ο ίδιος έχει αναφερθεί στο σινεμά ως μετενσάρκωση και ως ανάκληση, μια εκκθάρα μεταφυσική τέχνη και, πράγματι, οι υπερβατικές εικόνες του δεν είναι παρά οι καινούργιες αναβαπτιζόμενες ζωές ανθρώπων και πραγμάτων που μέσα από την κινηματογραφική αποτύπωση απομακρύνονται από το συνηθισμένο και το οικείο και αποκαλύπτουν στον μαγεμένο θεατή τις αναρίθμητες εκφάνσεις και συνδέσεις τους. Δεν ξέρω πόσοι άλλοι σκηνοθέτες έχουν καταστρατηγήσει τόσο σφάκα αφηγηματικό εμπόδιο, κάθε κανόνα μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ προκειμένου να απελευθερώσουν τις εικόνες τους από το δεσμό του ρεαλιστικού κατάλοιπου και να τις ανοίξουν σε νέες ερμηνείες, νοήματα

και αισθήσεις, να συλλάβουν κάποτε το αόρατο, όπως το μυθικό πουλί της μικρού μήκους *Βρικόλας*. Ούτε πόσοι μπορούν να ανατρέχουν με την ίδια ευκολία στην πρωτοπορία του πειραματικού σινεμά και στο εμπορικό σινεμά και στις ασπυρόπερες της χώρας τους, στη βουδιστική φιλοσοφία και στο σουρεαλισμό ή να καταφέρουν να ισορροπούν ανάμεσα στο αρχέγονο και το (μετα)μοντέρνο, στο φυσικό και το τεχνητό, στο σωματικό και στο άυλο, στο όνειρο και την πραγματικότητα για να αναφέρουμε λίγους μόνο από τους δισομύς που διατρέχουν το έργο του. Ούτε γνωρίζω πόσοι σκηνοθέτες έχουν συνδυάσει τόσο ευρηματικά με κάθε δυνατό τρόπο και μέσο καταγραφής της εικόνας, όσο και με τη διερεύνηση ανάμεσα στη σχέση του οπτικού και του ηχητικού πεδίου, μια σταθερή του εμμονή ήδη από το νεμπόυτο του, *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*, που διατρέχει συχνά και τις μικρού μήκους ταινίες του. Αυτές άλλωστε οι ακριβοθώρητες δημιουργίες του είναι που αποκαλύπτουν με τον καλύτερο τρόπο όχι μόνο τα πρώτα βήματα, αλλά και τους συνεχείς πειραματισμούς ενός σπουδαίου δημιουργού σε διαρκή εξέλιξη και συνιστούν αναπόσπαστο κομμάτι στην αδιάρρηκτη ενότητα του έργου του, συνομιλούν άλλωστε συχνά με τις μεγάλου μήκους μυθοπλασίες του – τις συμπληρώνουν, τις επεκτείνουν ακόμη και τις υπονομεύουν κάποτε παιγνιδικά, όπως στο μεσαίου μήκους *Εγκάστρες επιθυμίες*. Είναι στ' αλήθεια μια μοναδική όσο και σπάνια ευκαιρία μέσα από το αφιέρωμα αυτό να συναντήσει κανείς μαζεμένα αυτά τα «μυστηριώδη αντικείμενα», όπως πολύ εύστοχα, όσο και αμύχνα, έχουν ονομάσει αυτά τα τόσο αταξινόμητα κομψοτεχνήματα, σε τέσσερα προγράμματα επιλεγμένα από τον ίδιο τον σκηνοθέτη.

Το πολυσχιδές όσο και γριφώδες έργο του Απίτασπονγκ, αντικείμενο της διεθνούς κριτικής εδώ και τουλάχιστον μια δεκαετία έχει ήδη αναλυθεί διεξοδικά και με λαμπρό τρόπο στην περσινή μονογραφία του Τζέιμς Κουάντ που εκδό-

θηκε από το Μουσείο Κινηματογράφου της Αυστρίας, οποιαδήποτε λοιπόν σύγκριση με αυτή τη περιορισμένης έκδοσης έκδοση είναι μάλλον άδίκη. Είναι όμως μια καλή ευκαιρία για να εμφανιστούν επιτέλους και στη γλώσσα μας κείμενα για ένα σκηνοθέτη που παραμένει ακόμη, με ελάχιστες εξαιρέσεις, απρόσιτος από την ελληνική βιβλιογραφία, την κριτική και –μέχρι πρόσφατα– την κινηματογραφική διανομή, και βέβαια είναι σίγουρα ένα καταποτιστικό, ελπίσουμε, συμπλήρωμα και ενθύμιο της ίδιας της ρετροσπεκτιβας. Ο Νίκος Σαββάτης, δηλωμένος φανατικός του σκηνοθέτη, αναλαμβάνει σε ένα εκτενές κείμενο να μιήσει τον αναγνώστη στην ευφυή αρχιτεκτονική και τα βασικά υλικά πάνω στα οποία ο Απίτασπονγκ χτίζει μεθοδικά αυτό που ο ίδιος ονομάζει «ένα σπίτι στο οποίο ο θεατής καλείται να μπει». Κυρίως, όμως, να αποκαλύψει τις καθόλου προφανείς συνδέσεις καθώς και τον διαρκή διάλογο ανάμεσα στις ταινίες μεγάλου μήκους του Απίτασπονγκ, μια υπόγεια υπαινικτική συνομιλία που ολοκληρώνεται με μαγικό τρόπο στο *Ο θείος Μπούνιμ θυμάται τις προηγούμενες ζωές* του. Γύρω από αυτήν την τελευταία ταινία του περιστρέφεται η συνέντευξη που παραχώρησε ο σκηνοθέτης στον Μανώλη Κρανάκη στο πρόσφατο Φεστιβάλ των Καννών πριν τον θρίαμβο του Χρυσού Φοίνικα. Τέλος, το μικρού μήκους σύμπαν των δημιουργιών του ξετυλίγεται μέσα από μικρά αλλά αληθινά κείμενα σχεδία του ίδιου του σκηνοθέτη. Πέρα όμως από οποιαδήποτε ανάλυση ενός πολύπλοκου δομημένου έργου που είναι κάτι παραπάνω από ανοικτό σε ερμηνείες και αναλύσεις, το σινεμά του Απίτασπονγκ Βιρασεττάκουν προσφέρεται πάνω απ' όλα σαν ένα αληθινό δώρο για τις αισθήσεις, ένας αληθινός παραλληλός αισθητικός κόσμος που μας καλεί να παραδοθούμε στη γοητεία του και να τον κατοικήσουμε.

Λεωτέρης Αδαμίδης



# Cinema as Reincarnation

When, in early March of this year, we invited Apichatpong Weerasethakul to present his entire oeuvre at the 51st Thessaloniki International Film Festival, we felt that such a retrospective was well-deserved by perhaps the most important filmmaker to emerge during the first decade of the 21st century. The awarding of the Palme d'Or at Cannes to *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* simply confirmed this director's special place in contemporary cinema. Even though "Joe", as he likes to be called, is still under forty, he has produced a multifaceted body of work, comprising six feature films, numerous shorts and a series of multimedia projects, video art and installations. A multidimensional oeuvre which one could summarize as a generous nod of affirmation to the unexpected readings and expressions of daily life (*Mysterious Object at Noon*), and to the magical power of memory. Indeed, memory constitutes an abiding, urgent concern in his work – a ceaseless effort to preserve it (*Syndromes and a Century*) before it slips away, like happiness in *Blissfully Yours*. The filmmaker himself has referred to cinema as a reincarnation and a recalling, a purely metaphysical art and, indeed, his transcendental images are no more than the new, revitalized lives of people and things which, through the process of being imprinted on film, move away from the mundane and the familiar and reveal to the enchanted viewer their innumerable manifestations and connections. I don't know how many other filmmakers have so wisely overcome every narrative obstacle and broken every fiction or documentary rule in order to free the image of its realist bonds and open it up to new interpretations, meanings and sensations; to one day capture the invisible, like the mythical bird of his short film *Vampire*. Or how many can refer with equal ease to the avant-garde of experimental cinema, to commercial

cinema, to their country's soap operas, to Buddhist philosophy and surrealism; or how many succeed in balancing between the primeval and the (post)modern, the natural and the artificial, the physical and the immaterial, dream and reality – to mention only a few of the dualities that run through his work. Nor do I know how many filmmakers have conversed so innovatively with every possible way and means of capturing an image, with the exploration of the relationship between the visual field and the field of sound, a constant obsession of his since his debut feature, *Mysterious Object at Noon*, and one that often characterizes his short films. It is, after all, these rarely screened gems which best reveal not only the first steps, but also the constant experimentation of a great, ever-evolving director, while at the same time constituting an inseparable part of the unbreakable cohesion of his work, often conversing with his feature films, complementing, expanding, and even, at times, playfully undermining them, like the medium-length *Worldly Desires*.

This tribute is truly a unique and rare opportunity for one to see these films, these "mysterious objects" – the term that has so fittingly, if somewhat perplexedly, been given to his absolutely unclassifiable gems – grouped together into four programs selected by the director himself.

Apichatpong's multifaceted and cryptic oeuvre, which has been drawing the attention of international film critics for at least the past decade, was analyzed exhaustively and superlatively in last year's monograph, edited by James Quandt and published by the Austrian Film Museum. Any comparison, therefore, with this modest publication would be unfair. But it is a good opportunity for texts to finally appear in Greek on a filmmaker who still remains – with very few exceptions – virtually unknown in Greece, and of course this book is, we hope, an inform-

ative complement to and a souvenir of the retrospective itself. In a lengthy text, Nikos Savvatis, an avowed admirer of the director, introduces the reader to the architecture and the basic materials upon which Apichatpong ingeniously builds what he calls "a house into which the viewer is invited", but more importantly, Savvatis reveals the – not at all obvious – links and the continuous dialogue among Apichatpong's feature films – a subterranean, allusive dialogue which is concluded in a magical way in *Uncle Boonmee Who Recalls His Past Lives*. This latest film is the focus of the interview that Apichatpong Weerasethakul gave Manolis Kranakis at the 2010 Cannes Film Festival, just before the triumph of the Palme d'Or. Finally, the universe of his short films unfolds through brief yet enlightening comments by the filmmaker himself. But more than a complexly structured oeuvre that is more than open to interpretations and analyses, Apichatpong Weerasethakul's cinema is, above all, a true gift to the senses, a parallel aesthetic world that invites us to surrender to its allure and to inhabit it.

Lefteris Adamidis



# Απίσठाπνονκ Βιρασεττάκουν

συνέντευξη στον Μανώλη Κρανάκη

## Ποια ήταν η αρχική έμπνευση για το *Ο Θεός Μπούνι* θυμάται τις προηγούμενες ζωές του;

Στην πραγματικότητα η ταινία είναι ένας φόρος τιμής στην πατρίδα μου και σ' ένα συγκεκριμένο είδος κινηματογράφου με τον οποίο μεγάλωσα. Αν κοιτάξει κανείς προσεκτικά, κάθε μία από τις έξι πράξεις του *Θεού Μπούνι* είναι γυρισμένη με διαφορετικό στυλ, διαφορετικό φως... Υπάρχουν στοιχεία στο φιλμ από τις ταινίες που έβλεπα ως παιδί στην τηλεόραση, από τα κόμικς που διάβαζα... Προσπαθώ το κίνητρο για κάθε κανονισμένο ταινία να είναι οι δικές μου εμπειρίες. Η αρχική βέβαια έμπνευση ήρθε από μια αληθινή ιστορία. Λίγα χρόνια πριν, έπεσα πάνω στην ιστορία του *Θεού Μπούνι*. Ένας ιερωμένος σ' ένα μοναστήρι κοντά στο σπίτι μου μου διηγήθηκε την ιστορία ενός ηλικιωμένου με το όνομα Μπούνι που έφτασε στο ναό θέλοντας να βοηθήσει στις δραστηριότητες του μοναστηριού και να διδαχθεί το διαλογισμό. Μια μέρα, ο Μπούνι ήρθε στον ιερωμένο και του εξομολογήθηκε ότι, όσο βρισκόταν σε βαθύ διαλογισμό, μπορούσε να δει τις προηγούμενες ζωές του να περνούν μπροστά από τα κλειστά του μάτια σαν κινηματογραφική ταινία. Είδε και ένιωσε πως ήταν βουβάλοι, αγελάδες, ακόμη και πνεύμα χωρίς σώμα. Ο ιερωμένος εντυπωσιάστηκε αλλά δεν ένιωσε έκπληξη, γιατί ο Μπούνι δεν ήταν ο πρώτος άνθρωπος που του είχε διηγηθεί μια τέτοια εμπειρία. Ο ιερωμένος είχε συγκεντρώσει ιστορίες χωρικών από πολλά διαφορετικά μέρη που είχαν μοιραστεί μαζί του τις προηγούμενες ζωές τους. Αργότερα, εξέδωσε ένα μικρό βιβλίο με τον τίτλο *Ένας άνθρωπος που μπορεί να ανακαλέι τις προηγούμενες ζωές του*.

**Ήταν λοιπόν αυτό το μικρό βιβλίο που σας έκανε να ανακαλέσετε τις παιδικές σας αναμνήσεις;**

Η διαδικασία παραγωγής αυτής της ταινίας με έκανε να συνειδητοποιήσω πως είμαι ανίκανος να παραμείνω πιστός σε οποιαδήποτε υπαρκτή πηγή έμπνευσης! Εκτός του ότι άλλαξα τις προηγούμενες ζωές του ήρωα, έσπρωξα τον Μπούνι στο φόντο, φέρνοντας στο προσκήνιο τους ηθοποιούς με τους οποίους συνεργάζομαι και οι οποίοι δρουν ως μάρτυρες του θανάτου αυτού του ανώνυμου άνδρα. Η ταινία δεν αφορά τον Μπούνι, αλλά περισσότερο τα πιστεύω μου γύρω από τη μετενοάρκωση. Και για ακόμη μια φορά, ο πατέρας μου τρύπωσε μέσα στην ταινία. Όλα τα μηχανήματα που βλέπουμε στο υπνωδωμάτιο του άρρωστου Μπούνι είναι παρόμοια μ' αυτά που χρησιμοποιούσε ο πατέρας μου. Η αρχική μου ιδέα ήταν να αναπαραστήσω με εικόνες την πίστη στην μετενοάρκωση της ψυχής, σ' έναν κύκλο ανταλλαγής ανάμεσα στα ανθρώπινα όντα, τα ζώα και τα φυτά. Αρχικά το φιλμ είχε αφήγηση που εξηγούσε τα πάντα — κάποιος μίλούσε σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Μετά το αλλάξαμε. Θελήσαμε να είμαστε περισσότερο αφαιρετικοί, επειδή νιώσαμε την ανάγκη να αεραστούμε τη φαντασία των θεατών.

**Έχετε πει πως η ταινία είναι μέρος ενός multimedia πρότζεκτ υπό τον γενικό τίτλο *Primitive* (Πρωτόγονο), το οποίο τοποθετείται στην πατρίδα σας, την Ταϊλάνδη και ειδικά στο χωριό Ναμπούα, στα σύνορα με το Λάος και αποτελείται από μια εγκατάσταση βίντεο σε επτά μέρη και δύο μικρού μήκους ταινίες. Πώς αποφασίζετε κάθε φορά ποιο μέσο είναι το κατάλληλο για την κάθε ιστορία που θέλετε να αφηγηθείτε;**

Νομίζω πως όλα καταλήγουν στο ποιο μέσο είναι πιο πρακτικό κάθε φορά. Περνώ πολλούς μήνες

από τη ζωή μου στη Σύγκλα, οπότε το βίντεο είναι το μόνο πραγματικά κατάλληλο μέσο για να καταγράψω το κάθε λεπτό όλων βιώνω εκεί. Η φωτογραφία είναι τελείως διαφορετική... Αλλά το σινεμά είναι πάντα σινεμά. Ο *Θεός Μπούνι* έπρεπε να γυριστεί σέ φιλμ γιατί ήθελα να κάνω αναφορά στον παλιό κινηματογράφο, αλλά την ίδια στιγμή και να μιλήσω για την εξαφάνιση της μνήμης σε σύγκριση με την εξαφάνιση του σινεμά. Φιτζίζονται πολύ λίγα αυθεντικά παλιομοδίτικα μελοδράματα στις μέρες μας. Ακόμη και στο Χόλιγουντ, τα πράγματα στις ταινίες γίνονται ολοένα και πιο πολύπλοκα καθώς περνούν τα χρόνια. Θέλω να διατηρώ τις ταινίες μου αθάενες.

**Πόσο εύκολο ήταν να βρείτε χρηματοδότες για ένα τέτοιο μεγαλεπήβολο σχέδιο, όταν η γενική ιδέα της όλης δουλειάς σας είναι τόσο αφηρημένη;**

Πρώτα απ' όλα βασίζομαι στον επαγγελματισμό των παραγωγών μου που είναι πραγματικά άξιοι και προσπαθούν να πετυχαίνουν το καλύτερο για μένα. Δεύτερον, υπάρχουν τόσα σχέδια που τρέχουν ταυτόχρονα, οπότε είμαι αναγκασμένος να γράφω μεγάλο όγκο σημειώσεων προσπαθώντας να εξηγήσω το καθένα από αυτά. Είναι λίγο σαν να εξασπάζω αυτούς που θέλουν να με στηρίξουν, γιατί τα σημειώματα και οι συνόψεις που δίνω είναι πάντοτε πιο σαφή από τα τελικά έργα.

**Πιστεύετε ότι ο κόσμος του σινεμά ανοίγεται στον κόσμο της τέχνης ή συμβαίνει το αντίθετο;**

Δεν έχω ιδέα. Το μόνο που ξέρω είναι ότι είναι πολύ δύσκολο για έναν καλλιτέχνη να επιβιώσει στην εποχή μας. Αν ο κόσμος της τέχνης θέλει να υποστηρίξει τη δουλειά μου ως κινηματογραφιστή, τότε δεν μπορώ παρά να είμαι ευγνώ-



μων. Στην Ταϊλάνδη, υπάρχουν ακόμη νόμοι που μπορούν να απαγορεύουν τις ταινίες σου με την δικαιολογία της εθνικής ασφάλειας. Προσπάθησα κάποτε να διδάξω απλούς χωρικούς πώς να χρησιμοποιούν μια κάμερα, αλλά η αστυνομία μάς σταμάτησε, λέγοντας πως αν οι άνθρωποι μάθουν πώς να κάνουν ταινίες θα χρησιμοποιήσουν αυτή τη δύναμη για να στραφούν εναντίον της κυβέρνησης. Παραμένει ακόμη πολύ δύσκολο να είσαι κινηματογραφιστής στην Ταϊλάνδη.

**Γιατί λοιπόν αρνείστε επίμονα πως οι ταινίες σας είναι πολιτικές, την ίδια στιγμή που πίσω στην πατρίδα σας αντιμετωπίζετε ως «μαύρο πρόβατο» και το έργο σας απειλείται συνεχώς από την λογοκρισία.**

Η στρατιωτική κυβέρνηση επιβάλλει τις απόψεις, την ηθική και τις αξίες της. Είναι λογικό να σου ξυπνάει ερωτήματα για το τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος και ποια είναι τα δικαιώματά σου. Το γεγονός ότι ζεις σε μια τόσο όμορφη χώρα που είναι ταυτόχρονα τόσο άσχημη είναι ένας τρόπος έμπνευσης για να κάνεις τέχνη, να γράφεις, να κάνεις ταινίες. Αν ο κόσμος θέλει να ερμηνεύει πράγματα από τις ταινίες μου κάτω από ένα πολιτικό πρίσμα, τότε ας το κάνει.

**Πώς καταφέρντε να συνδυάζετε τις διαφορετικές ταυτότητές σας ως καλλιτέχνη;**

Θεωρώ τον εαυτό μου κινηματογραφιστή. Η αρχιτεκτονική είναι το πάθος μου. Η πραγματική πρόκληση είναι να βρεις τον τρόπο να συνδυάσεις όλους αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους έκφρασης μέσα από το σινεμά. Όχι με τον «εγκεφαλικό» τρόπο που το έκανε ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ, αλλά με ταινίες που μπορεί να απαιτούν

αποκωδικοποίηση, αλλά που ταυτόχρονα μπορούν να τις παρακολουθήσεις σαν να διαβάζεις ένα βιβλίο κόμιξ.

**Πιστεύετε στη μετενσάρκωση;**

Νομίζω πως ναι, αλλά όσο δούλεα στην ταινία, τόσο έθετα σε αμφισβήτηση τα πιστεύω μου. Δεν θα έλεγα πως πιστεύω στη μετενσάρκωση 100%. Χρειάζεσαι αποδείξεις για να πιστέψεις και σ' αυτή τη ζωή είναι πιθανό να μην τις βρούμε ποτέ. Αλλά είναι μια πιθανότητα που θα μου άρεσε. Πιστεύω περισσότερο στη δύναμη του μυαλού. Μπορεί να ακουστώ αρκετά θρησκευόμενο, αλλά πιστεύω στο διαλογισμό. Έχει να κάνει με τον έλεγχο του μυαλού και την αναζήτηση της ύστατης γνώσης. Καταριέμαι το κακό μου κάρμα κάθε φορά που έχω μια κακή μέρα, αλλά το κάνω μάλλον από συνήθεια. Επίσης φοβάμαι ότι πιστεύω στα φαντάσματα...

**Τόσο εδώ όσο και στην Τροπική ασθένεια ασχολείστε με τη φύση, τη θέση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο και την ανάγκη συμφιλίωσης με τη φύση. Τι συμβολίζει για σας η φύση;**

Η φύση είναι για μένα ένας εθισμός. Μου αρέσουν οι εικόνες, το πράσινο, οι ήχοι... Αλλά υπάρχει μια πολύ ευαίσθητη ισορροπία στο πώς να μην επαναλαμβάνεις πράγματα που έχεις κάνει στο παρελθόν, οπότε προσπαθώ να μη χρησιμοποιώ τη ζούγκλα τόσο πολύ να την παρουσιάζω κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο. Η ζούγκλα στην ταινία είναι κάτι ξένο, με βαρύ σχεδιασμό ήχου, αλλά παραμένει πάντοτε κάτι που παλιότερα ήταν το σπίτι μας. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο, όταν επιστρέφουμε στην ζούγκλα και τη σπηλιά, είναι σαν οι ήρωες και οι θεατές να επιστρέφουν στις ρίζες τους. Γι' αυτό σε κάποιον

σημείο στη σκηνή με τη σπηλιά υπάρχει μια λήψη όπου βλέπουμε ζωγραφίες στα τοιχώματα. Κάποιοι άνθρωποι έζησαν εκεί στο παρελθόν... Είναι μια επιστροφή στις απαρχές της ύπαρξης, όταν ο άνθρωπος ζωγράφιζε στις σπηλιές κι έκανε ένα θέατρο σκιών, δηλαδή μια πρωτόγονη μορφή κινηματογράφου.

**Θυμώνετε όταν ο κόσμος λέει ότι οι ταινίες σας είναι ακατανόητες; Απαιτείτε ειδικές γνώσεις από τους θεατές για να καταλάβουν τις διαφορετικές έννοιες των εικόνων και των ιδεών σας;**

Δεν ανησυχώ γι' αυτό γιατί είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο. Επίσης πάντοτε πίστευα πως όλες οι ταινίες δεν είναι για όλους. Αν έχεις στο μυαλό σου να ικανοποιήσεις τους θεατές, δεν πρέπει να κάνεις ταινίες. Τείνουμε να υιοθετούμε μια συγκεκριμένη λογική όταν βλέπουμε ταινίες. Σε κάθε ταινία που κάνω συναντώ διαφορετικές, ενδιαφέρουσες ερμηνείες και είναι κάτι για το οποίο ανυπομονώ κάθε φορά. Οι άνθρωποι είναι διαφορετικοί μεταξύ τους. Δεν μπορείς να τους καθοδηγήσεις. Θα υπάρχουν πάντα κάποιοι που θα απορρίψουν αυτό που κάνεις και κάποιοι που θα μοιραστούν μαζί σου το συναίσθημα. Ακόμη κι εγώ, όταν βλέπω μια ταινία του εμπορικού σινεμά, δεν καταλαβαίνω τίποτα. Αλλά για μένα το σινεμά είναι πιο δυνατό και πιο πολύπλοκο απ' αυτό. Θέλω ν' ανοίξω μια πόρτα στο μυστήριο της ζωής. Η πραγματική χαρά τη ζωής είναι να συναντάς στη διαδρομή σου πράγματα που δεν μπορείς να εξηγήσεις. Η μόνη συμβουλή που μπορώ να δώσω στον θεατή είναι ν' αφήσει το μυαλό του ανοιχτό και ν' αφήσει τις εικόνες να τον παρασύρουν.

*Κάννες, Μάιος 2010*



# Apichatpong Weerasethakul

Interview to Manolis Kranakis

## **What was the initial inspiration for *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*?**

The film is a tribute to my home and to a certain kind of cinema I grew up with. If you look carefully, each of the six reels of the film is shot in a different style, a different light... There are elements in the film from the movies I watched on television as a child, of comic books I was reading. In every film I make I try to be motivated from my own experiences. But the initial inspiration came from a real story. A few years ago, I came across the story of Uncle Boonmee. An abbot at a monastery near my house told me that there was an old man who had arrived at the temple to help out with the temple's activities and to learn meditation. One day, this man, Boonmee, came to the abbot and told him that, while he was deep in meditation, he could see his past lives playing behind his closed eyes like a movie. He saw and felt himself to be a buffalo, a cow, even a bodiless spirit. The abbot was impressed but not surprised, because Boonmee was not the first person to tell him about such experiences. From near and far, he had collected stories from villagers who shared their past lives with him. Later, he published a little book with the title *A Man Who Can Recall His Past Lives*.

## **So, was it this little book that made you return to your childhood memories?**

The process of making this film made me realize that I am incapable of being faithful to any original source! Besides altering the past lives, I pushed Boonmee into the background and foregrounded my regular actors who act as witnesses

to this anonymous guy's passing. The film is not about Boonmee, but about my idea of reincarnation. And once again, my father slipped into the film. All those pieces of equipment in Boonmee's bedroom are a simulation of those in my dad's. My idea was to represent the belief of transmigration of the soul, in the cycle of exchanging between humans, animals and plants. Originally, the script has a voice-over explaining everything; we had talking throughout the film. Then we changed it, we said we need more abstraction, because we need to respect the audience's imagination.

## **You have said that the film is part of a multimedia project called *Primitive set in your home country of Thailand and especially in the village Nabua, just by the border with Laos, consisting of a seven-part video installation and two short films. How do you decide which medium is appropriate for each story you want to tell?***

I think it comes down to the practicality of each medium. I spend many months in the jungle, so video is the only suitable medium in order to capture each moment. Photography is another thing... But cinema is cinema. *Uncle Boonmee*... It had to be film because I wanted to refer to old cinema and at the same time I wanted to talk about the extinction of memory compared to the extinction of cinema. There are very few old style melodramas nowadays. Even in Hollywood, films are getting even more complex as the years go by. I like to keep my films very innocent.

## **How difficult was it to finance such a project when the general idea of your work is so abstract?**

First of all I depend on the expertise of the producers who are really very good and try to get the best for me. Secondly, there are many projects running at the same time so there is a great volume of my writing, trying to explain each one of them. In a way it's cheating, because the statements and synopses I give are always clearer than the final projects.

## **Do you think that the film world opens up to the art world or is it just the opposite?**

I have no idea. The only thing I know is that it is very hard for an artist to survive nowadays. If the art world is willing to support my work as a filmmaker, I can only be grateful. In Thailand, there are still laws that can ban your films on the pretext of national security. I tried once to teach simple villagers how to use a camera, but the police stopped us, saying that if people learn how to make films they will use this power to turn against the government. It's still very difficult to be a filmmaker in Thailand.

## **Why then do you consistently deny that your movies are political? Given that, back in your country, you are considered something of a "black sheep" and your work is always threatened with censorship.**

The military government strongly imposes its opinions, its morals and its values, so it creates this question for you of what it means to be human and what your rights are. It's really inspiring



in a way to make art, to write, to make films, because you live in such a wonderful country and at the same time it's so ugly. If people want to interpret my movies politically, well, it's okay.

**How do you succeed in combining your different identities as an artist?**

I consider myself a filmmaker. Architecture is just my passion. The real challenge is to find a way to combine all these different ways of expression through film. Not in an intellectual way like Jean Luc Godard's kind of films, but with a film which needs interpretation, yet you can also sit there and watch it like reading a comic book.

**Do you believe in reincarnation?**

I kind of believe in it, but the more I worked on the film, the more I started to question my beliefs. I wouldn't say I believe in it 100%. You need proof, and in this lifetime we probably cannot do that yet. But it's a possibility I fancy. I believe more in the power of the mind. I may sound very religious, but I believe in meditation. It's about controlling your mind and reaching the ultimate knowledge. I still curse my bad karma when I have a bad day, but I only do it out of habit. And I am afraid I still believe in ghosts.

**Both here and in *Tropical Malady* you're dealing with nature, man's place in the world and how we need to reconcile our relationship with nature. What is nature to you?**

Nature to me is an addiction — I like the image,



the green, the sound... But it's a very delicate balance of how not to repeat what you've done before, so I try not to use the jungle too much and present it in a different way. The jungle in the film is something foreign, with the heavy sound design, but it used to be our home. Which is why when we go back to the jungle or the cave, it's like the characters and the audience going back to their roots. That's why at one point in the cave there's a shot where you see the drawings on the wall. Some people were there, in the past... You're going back to your origins, when you drew on the walls and did a shadow play, a primitive form of cinema.

**Do you get angry when people say that your movies are incomprehensible? Do you demand special knowledge from the audience in order for them to understand the different meanings of your images**

**and ideas?**

I don't worry about that because I think it's pretty universal, and I always believe that not every film is for everyone. If you worry about that, you shouldn't make films. We tend to establish a certain logic when we watch movies. Every film that I make, I encounter a different, interesting interpretation, and I look forward to it. People are different, you cannot force them, and there's gonna be people who shut off and there's gonna be people who share the sentiment. And for me too, sometimes when I watch a commercial movie, I don't understand. But to me cinema is more powerful and diverse than that. I want to open up the mysteriousness of life. You encounter things you cannot explain, and that's the joy of living. My only advise is: Open your mind up and just let the images flow.

*Cannes, May 2010*



# Παράλληλοι κόσμοι

του Νίκου Σαββάτη



Ο θείος Μπούνμι θυμάται τις προηγούμενες ζωές του /  
Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives

Ο σαραντάχρονος Ταϊλανδός κινηματογραφιστής/video artist/εικαστικός Απίτσαππογκ Βιρασεττάκουν, που ψηφίστηκε σημαντικότερος σκηνοθέτης της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα από την αφρόκρεμα της ευρωπαϊκής και αμερικανικής κριτικής, έχει κατά καιρούς δηλώσει: «Η απλότητα είναι το κλειδί». Όμως οι ταινίες του –αδιαπραγμά-

τευτα προσωπικές, πειραματικά πρωτότυπες και πολύμορφα ποτισμένες από την ποιητική ετερότητα της κουλτούρας της πατρίδας του– είναι κάθε άλλο παρά «απλές». Στο βλέμμα του μακρινού παρατηρητή, του δυτικού θεατή που αγνοεί την κινηματογραφική παράδοση από την οποία γαλουχήθηκε ο ασυμβίβαστος μοντερνισμός του Απίτσαππογκ, οι ταινίες του φαντάζουν

αλλόκοτες καλλιτεχνικές εκκεντρικότητες. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης συνοψίζει τη λειτουργία τους με μια σεμνή και γενναϊόδωρη μεταφορά: «Κάθε ταινία μου είναι σαν σπίτι όπου ο θεατής καλείται να μπει» δηλώνει, υπογραμμίζοντας ότι στη δημιουργία του εν αρχή ην το σχέδιο και η κατασκευή, πράγμα φυσικό αφού, πριν σπουδάσει κινηματογράφο στο Σικάγο, είχε τελειώσει την



# Parallel Worlds

by Nikos Savvatis

Forty-year-old Thai filmmaker and video artist Apichatpong Weerasethakul, who was voted the most influential film director of the first decade of the 21st century by the top European and US critics, has often said: "Simplicity is the key." But his films —unrelentingly personal, experimentally original and diversely permeated by the poetic otherness of Thai culture—are anything but "simple". To the eye of the distant observer, the Western viewer who is unaware of the cinematic tradition that nurtured Apichatpong's uncompromising modernism, his films seem like bizarre artistic eccentricities. The filmmaker himself summarizes their function in a modest and generous metaphor: "Each one of my films is like a house into which the viewer is invited," he says, underscoring the fact that his work begins with a plan and a construction, which is only natural since, as a student of filmmaking in Chicago, he already held a degree in architecture from Thailand. Regardless of whether this simple idea of "the viewer's house" also applies to many other auteur films, what is unique about Apichatpong's singular audiovisual architecture is that here, the most humdrum, tangible reality crosses paths with the most whimsical and corrosive magic, and then everything — beings and things, people and the episodes of their daily, tragicomic passing through a chimerical world via unusual or playful narrative methods and stylistic experimentation — is articulated according to the inexplicable laws of duality, transformation, and mutation, in an endless cycle of flow and reincarnation.

## The children's house

When Apichatpong's black and white directorial debut (made mostly on a volunteer and participatory basis), *Mysterious Object at Noon*, landed at the Rotterdam Film Festival in 2000, it revealed an immensely original gaze that broke loose from the limitations of a poor, third-world production, while at the same time obliged film theorists to revise even its most basic terminology. In this strange hybrid, which was "about nothing at all", according to an extreme statement from its director, what is documentary and what is fiction? Both these genres, the yin and the yang of the filmmaker's idiom, live together in harmony and, in the end, meld into one in *Mysterious Object at Noon*. Making an assessment of the film even more difficult, its polyphonic, wandering meta-narrative replaces the Aristotelian, dramaturgical logic with the surrealist method of the exquisite corpse: a sequence of collective, associative verbal or visual automatisms, which was invented as the "infallible way of holding the critical intellect in abeyance, and of fully liberating the mind's metaphorical activity" (André Breton). Thus, his first — and most radical — feature film is based on yet another co-existence of opposites: on the one hand the rapture of a narrative freed of rules and conventions, on the other the organization of its discontinuous and diverse material into a new — fluid and risky — structure. The formal consistency of the filming — the fresh, nouvelle-vague type observational or meditative direct-cinema style — brings together the "improvisatory" inspirations of the successive narrators of the film, saving it from slipping into chaos. At the same time, it places it within the

aesthetic heritage of Rossellini's neorealist revolution, Godard's modernist deconstruction, and Michael Snow's formalist experimentation. After all that, what kind of "simplicity" can we possibly talk about? The simplicity of a fairytale, or rather a new mystification that gives the impression of being formed out of nothing, organically evolving and then suddenly dying in front of the viewer's eyes.

"Once upon a time" is the first of the film's intertitles before the opening scene, a smooth tracking shot that lasts four minutes. Behind the windscreen of a vehicle, the camera travels through and documents the shapeless daily life of Bangkok, while the soundtrack switches from the trailer of a melodramatic radio soap opera, to commercials for perfumes and herbs and, finally, the voice of a peddler touting his wares. The formalist severity of this long take is interrupted by a brief, "descriptive" sequence of five shots: two plants in the pickup truck's flatbed, next to them an anonymous woman and then a close up of the peddler in the truck's cab, putting down the microphone, stopping the car, getting out and doing business with his customers. Cut to the real subject of the narrative, the woman in the back of the truck. Without giving any other information, she introduces herself to the camera with a sad story: when she was little, her father sold her to her uncle for 1700 baht. By intercutting her narration with three fleeting shots of posters of politicians, posing with the fake optimism and complacency of paternalist authority, the editing implies that the common (typically third-world) drama of selling or abandoning children has taken on the dimen-



αρχιτεκτονική στη χώρα του. Ανεξάρτητα από το αν αυτή η απλή ιδέα («το σπίτι του θεατή») ισχύει και για πολλές άλλες ταινίες δημιουργού, στο μοναδικό, στην ιδιότητα οπτικοακουστική αρχιτεκτονική, σύμπαν του Αλίτσατπονγκ, η πιο πεζή και συγκεκριμένη πραγματικότητα διασταυρώνεται με την πιο παράξενη και διαβρωτική μαγεία και τα πάντα — τα όντα και τα πράγματα, τα πρόσωπα και τα επεισόδια της καθημερινής, κωμικοτραγικής τους διάβασης από έναν κόσμο χμιαρικό μέσα από ιδιότητες ή παγινώδεις αφηγηματικές μεθόδους και στιλιστικούς πειραματισμούς — αρθρώνονται σύμφωνα με ανεξήγητους νόμους δυσδιάκριτης, μεταμόρφωσης, μεταλλαγής σ' έναν αέναο κύκλο ροής και μετενάρκωσης.

### Το σπίτι των παιδιών

Όταν το ασπρόμαυρο, γυρισμένο σε 16άρι φιλμ (κυρίως εθελοντικά και συμμετοχικά) ντεμπούτο του Αλίτσατπονγκ *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι* προσεγγίστηκε στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ το 2000, αποκάλυψε ένα εξαιρετικά πρωτότυπο βλέμμα που ξέφευγε από τους περιορισμούς μιας φτωχής τριτοκοσμικής παραγωγής και ταυτόχρονα έστελνε τους θεωρητικούς του κινηματογράφου να αναθεωρήσουν ακόμα και τη βασική ορολογία του. Σ' αυτό το παράξενο υβρίδιο χωρίς «απολύτως κανένα θέμα» σύμφωνα με μίαν ακραία δήλωση του δημιουργού του, τι είναι ντοκιμαντέρ και τι μυθοπλασία; Τα δύο είδη, το γιν και το γιανγκ του σκηνοθετικού ιδιώματος, συμπληρωματικά αντίθετα, συμβιώνουν αρμονικά και τελικά συντηκονται αξεδιάλυτα στο *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*. Δυσκολεύοντας ακόμα περισσότερο την εκτίμηση του φιλμ, η πολυφωνική, περιπλανώμενη μετά-αφήγησή του αντικαθιστά την αριστοτελική, δραματολογική λογική με τη σουρεαλιστική μέθοδο του «θεσπέσιου πτώματος»: μια αλληλουχία συλλογικών, ουνεϊρμικών λεκτικών ή εικαστικών αυτοματισμών, που εφευρέθηκε ως «αλάνθαστος τρόπος να τεθεί σε διαθεσιμότητα η κριτική διάνοια και να απελευθερωθεί η μεταφορική δραστηριότητα του μυαλού» (André Breton). Έτσι η παρθενική — και πιο ριζοσπαστική από όλες τις επόμενες — μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη στηρίζεται σε ακόμα μία συνύπαρξη των αντιθέτων: από τη μια η πα-

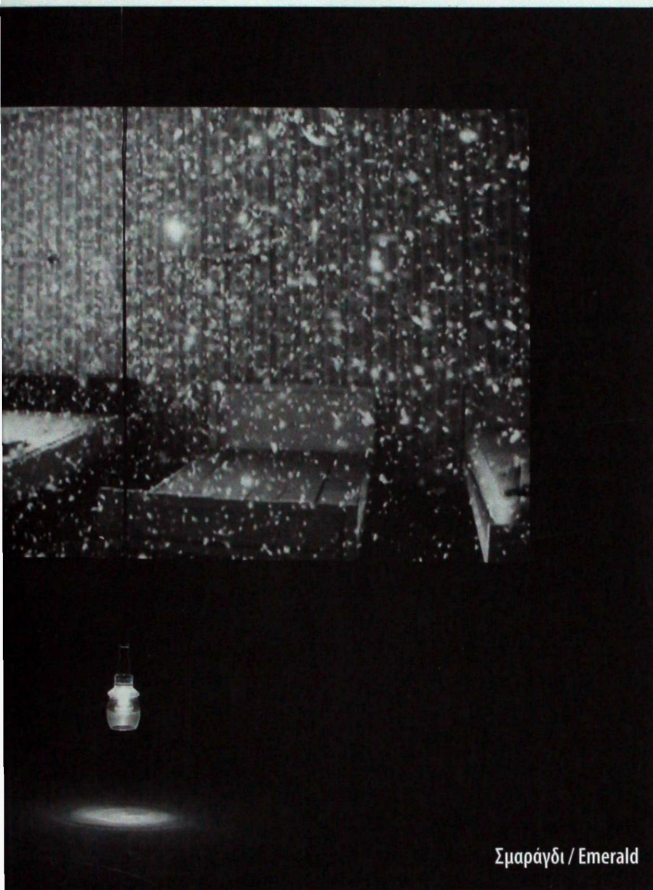
ραφορά της απελευθερωμένης από κανόνες και συμβάσεις αφήγησης, από την άλλη η οργάνωση του ασυνεχούς και ετερόκλητου υλικού της σε μια νέα — ρευστή και ρηφοκίνδυνη — δομή. Η μορφική συνέπεια της κινηματογράφησης, το φρέσκο, «νουβελβαγκικό», παρατηρητικό ή στοιχειώδες στιλ σινεμά — ντρεκέρ, ενοποιεί τις «αυτοσχεδιαστικές» και σπασμωδικές εμπνεύσεις των διαδοχικών αφηγητών της ταινίας σώζοντάς την από το γλιστρήμα στο χάος. Ταυτόχρονα, την τοποθετεί στην αισθητική κληρονομιά της νεορεαλιστικής επανάστασης του Ροσελλίνι, της νεωτερικής αποδόμησης του Γκοντάρ και των φορμαλιστικών πειραματισμών του Μάικλ Σνόνου. Μετά από όλα αυτά, για τι είδους «απλότητα» μπορούμε να μιλήσουμε; Για την απλότητα του παραμυθιού ή μάλλον μιας καινούργιας μυθοποίησης που δίνει την εντύπωση ότι πλάθεται εκ του μηδενός, εξελίσσεται οργανικά και πεθαίνει αιφνίδια μπροστά στα μάτια του θεατή.

«Μια φορά κι έναν καιρό» είναι ο πρώτος από τους μεσοτίτλους της ταινίας πριν από το εναρκτήριο πλάνο, ένα αβίστο τράβελινγκ που διαρκεί 4'. Πίσω από το παρμπρίζ κάποιου οχήματος η μηχανή διασχίζει και καταγράφει την άμορφη καθημερινότητα της Μπανγκόκ, ενώ στην ηχητική μπάντα παρελαύνουν το τρέιλερ ενός μελοδραματικού ραδιοφωνικού σίριαλ, διαφημίσεις για αρώματα και βότανα και τέλος η φωνή ενός γυρολόγου που διαλαλεί την πραγματεία του. Η φορμαλιστική αυστηρότητα του μονοπλάνου διακόπτεται από μια σύντομη, «περιγραφική» σεκάνς πέντε πλάνων: δυο φυτά στην καρότσα του ημιφορτηγού, δίπλα μια ανώνυμη γυναίκα και μετά στην καμπίνα ο έμπορος, σε κοντινό, αφήνει το μικρόφωνο, σταματάει το αυτοκίνητο, κατεβαίνει και συναλλάσσεται με τους πελάτες του. Cut στο πραγματικό υποκείμενο της αφήγησης, τη γυναίκα στην καρότσα του αυτοκινήτου, η οποία χωρίς να δώσει καμιά άλλη πληροφορία, αυτοπαρουσιάζεται στην κάμερα με μια θλιβερή ιστορία: όταν ήταν ακόμα παιδί, ο πατέρας της την πούλησε στο θείο της για 1700 μπατ. Παρεμβάλλοντας στην αφήγησή της τρία φειγαλέα πλάνα με αφίσες πολιτικών, που ποζάρουν με την φευκτική αισιοδοξία και την αυταρέσκεια της παρανεαλιστικής εξουσίας, το μοντάζ υπαινίσσεται ότι το κοινότοπο (τόσο τριτοκοσμικό) δράμα της αγοραπωλησίας



ή της εγκατάλειψης παιδιών, έχει διαστάσεις σχεδόν εθνικής τραγωδίας. Όταν η γυναίκα, συγκινημένη, τελειώνει την ιστορία της, προσδόκητα η φωνή του ίδιου του Αλίτσατπονγκ, εκτός πεδίου, την ενθαρρύνει να πει κάτι ακόμα «πραγματικό ή φανταστικό... από τη ζωή ή από βιβλίο...» και ταυτόχρονα βάζει ένα μεγάλο ερωτηματικό στην «αλήθεια» της αφήγησής της. Ήταν άραγε πραγματική, φανταστική ή απλά μια σελίδα από το σενάριο; Καθώς η γυναίκα δυσκολεύεται να συνεχίσει, περνάμε στο εσωτερικό γενικό πλάνο ενός δωματίου, όπου ένα παραπληγικό αγόρι σε αναπηρικό καροτσάκι πλησιάζει ένα τραπέζι και πίσω του μια γυναίκα στέκεται — πλάτη στην κάμερα — κοιτάζοντας από τη τζαμαρία προς το καμένο από τον εκτυφλωτικό ήλιο βάθος πεδίου. Μετά από





Σμαράγδι / Emerald

sions almost of a national tragedy. When the teary-eyed woman finishes her story, Apichatpong's voice is unexpectedly heard off screen, coaxing her to say something more "real or imaginary... from life or from the book", thereby calling into question the "truth" of her narrative. Was it real, imaginary, or just a page out of the script? The woman is finding it difficult to go on, and we move to an interior general shot of a room, where a paraplegic boy in a wheelchair goes up to a table. Behind him, a woman is standing with her back to the camera, gazing through the window into the distance, which is burned by the blinding sun. After a few seconds, the vague time and place of the shot is identified by the sound,

first as a "real" and then as an "imaginary" one: we hear the peddler's voice calling out, which means we haven't strayed far from the neighborhood where the truck had stopped. But immediately afterwards, the woman narrator, also off screen, dispels the illusion by starting to tell a new story: "Let's say there was a room and an invalid boy and a teacher..." Following the most labyrinthine "Once upon a time" we could ever imagine, in effect a systematic game of dispensing with any correspondence between "reality" and "imagination", between the inner and outer world, the fairytale about the teacher Dogfar and her disabled pupil made up by an uprooted woman in the back of a truck becomes the

main narrative block; the subject matter of and what is at stake in *Mysterious Object at Noon*.

Together with Apichatpong's film crew, the tale will travel through a vague geography of rural Thailand, from north to south, and will be turned over to other narrators who will continue it, instantly changing its genre and mood, discovering surprising versions for the heroes and their destiny. The second female narrator, an elderly woman farmer who is obviously tipsy, latches onto the mysterious object which, in the earlier part of the story had fallen spinning out of swooning Dogfar's skirt, and unabashedly turns it into an extraterrestrial boy that fell to Earth inside a star. During this mad relay race from one narrator to the next, the main trio of characters is enriched by a "fake" Dogfar and a neighbor, her savior and lover, who suddenly turns into a menacing giant. The ensuing quintet is broken up and put back together as the story evolves, with the characters vacillating freely between good and evil, between the roles of victim and culprit while their conflicts multiply.

With the discontinuous, improvised "series in progress" that races through omissions, surprises, reversals, variations, reduplications and reflections to its open-ended and enigmatic finale on the one hand, and the strangely poetic attempt to capture the fantasy of rural Thailand in concrete images and sounds on the other, *Mysterious Object at Noon* really takes off when it finally becomes a children's game. Two deaf and dumb girls, in a steady double shot, relate an episode of the story with the theatrical grace of sign language. This episode could be an autonomous social melodrama: the neighbor, who, in the previous part, had kidnapped the children to sell them in Bangkok together with Dogfar, leaves her in the hands of a mysterious man who makes her sing in a nightclub. The paraplegic boy and his alien "brother", who are not speaking to her, get jobs as a waiter and a dishwasher, but in order to "strengthen their ties", they decide to give her a bunch of flowers.

But immediately afterwards, on Panyí island, the last stop of the film crew's journey and the



λίγα δευτερόλεπτα αναμονής, ο αόριστος χωροχρόνος του πλάνου ταυτοποιείται από τον ήχο πρώτα ως «πραγματικός» κι ύστερα ως «φανταστικός»: ακούει off τον γυρολόγο να διαφημίζει τα εμπορεύματά του, συνεπώς δεν έχουμε απομακρυνθεί από τη γεωτονιά όπου είχε σταματήσει το φορτηγό. Όμως αμέσως μετά, η αφηγήτρια, επίσης off, διαλύει την ψευδαίσθηση αρχίζοντας μια νέα ιστορία: «Ας πούμε πως ήταν ένα δωμάτιο κι ένα ανήμπορο αγόρι και μια δασκάλα...». Ύστερα από το πιο δαιδαλώδες «Μια φορά κι έναν καιρό» που μπορούμε να φανταστούμε — ένα συστηματικό παιχνίδι κατάργησης των αντιστοιχιών ανάμεσα στην «πραγματικότητα» και τη «φαντασία», τον εσωτερικό και τον εξωτερικό κόσμο— το παραμύθι της δασκάλας Ντόγκφאר και του ανάπνου μαθητή της επινοούμενο από μια ξεριζωμένη γυναίκα στην καρότσα ενός ημιφορτηγιού γίνεται το βασικό αφηγηματικό μπλοκ, το θέμα και το διακύβευμα του *Μυστηριώδους αντικειμένου το μεσημέρι*.

Μαζί με το συνεργείο του Απίστασπονγκ θα ταξιδέψει σε μιν αόριστη γεωγραφία της αγροτικής Ταϊλάνδης από βορρά προς νότο και θα παραδοθεί σε άλλους αφηγητές που το συνεχίζουν, αλλάζοντας στη στιγμή το είδος και τη διάθεσή του, επηρεάζοντας εκπληκτικές εκδοχές για τα πρόσωπα και το πεπρωμένο τους. Η δεύτερη αφηγήτρια, μια ηλικιωμένη αγρότισσα εμφανώς ελαφρά μεθυσμένη, παίρνοντας αφορμή από το μυστηριώδες αντικείμενο το οποίο, στο προηγούμενο μέρος της ιστορίας, είχε γλιτώσει σαν σβούρα στο πάτωμα από τη φούστα της λιποθυμίας Ντόγκφאר, ανερυθρίαστα το μεταμορφώνει σε εξωγίνιο αγόρι που έπεσε στη γη μέσα σ' ένα αστέρι. Στη διάρκεια της τρελής σκυταλοδρομίας των αφηγητών, αυτή η βασική τριάδα των προσώπων εμπλοκίζεται με μια «ψεύτικη» Ντόγκφαρ και τον γείτονα, σωτήρα και εραστή της, ο οποίος ξοφικνιά γίνεται απειλητικός γίγαντας. Η νεπέταδα (πλέον) διαλύεται και ανασυντίθεται καθώς, όσο η ιστορία εξελίσσεται, οι χαρακτήρες παλινδρομούν ελεύθερα ανάμεσα στο καλό και το κακό, στους ρόλους του θύματος και του θύτη και οι συγκρούσεις τους πολλαπλασιάζονται.

Από τη μια συνεχώς, αυτοαξείωση «series in progress» που τρέχει μέσα από ελλείψεις, εκπλήξεις, παραλλαγές, ανατροπές, αναδιπλάσιασμούς

και αντικαταπληρώσεις στο ανοιχτό και ανιγηματικό φινάλε του, από την άλλη παράξενα ποιητική απόπειρα αποτύπωσης του φανταστικού της αγροτικής Ταϊλάνδης σε συγκεκριμένες εικόνες και ήχους, το *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι* απογειώνεται για τα καλά όταν τελικά γίνεται παιδικό παιχνίδι. Δύο κωφάλαφα κορίτσια, σε σταθερό διπλό πλάνο, διηγούνται με τη θεατρική χάρη της νοηματικής γλώσσας ένα επεισόδιο της ιστορίας που θα μπορούσε να είναι αυτόνομο κοινωνικό μελόδραμα: ο γείτονας που, στο προηγούμενο μέρος, είχε απαγάγει τα παιδιά για να τα πουλήσει στην Μπανγκόκ μαζί με τη Ντόγκφαρ, την εγκαταλείπει στα χέρια ενός μυστηριώδους άνδρα ο οποίος την κάνει τραγουδίστρια σε νυχτερινό κέντρο. Το παραλληλικό αγόρι κι ο εξωγίνιος «αδελφός» του, που δεν της μιλάνε, πίνουν δουλειά σαν κκαρόσι κι λαντζέρης, αλλά για να «συμφιούν τις σχέσεις τους» αποφασίζουν να της χαρίσουν ένα μπουκέτο λουλούδια.

Όμως αμέσως μετά στο νησί Πανγί, τον τελευταίο σταθμό του συνεργείου και της αφήγησης, ό,τι ως αυτό το σημείο η ταινία έμοιαζε να συντάσσει με ανορθόδοξο τρόπο, το παιγνιώδες σχόλιο στη λαϊκή ταϊλανδική κουλτούρα των αφηγηματικών υβριδίων, θα πιναχτεί στον αέρα από έναν μικρό χορό παιδιών του δημοτικού, με κορυφαίο έναν δαιμόνιο πιστορικό παραμυθά. Στοιβαγμένα στο κατώφλι ενός σχολικού διαδρόμου —μία από τις πολλές αναπάντεχες πύλες του ασυνείδητου στο έργο του Απίστασπονγκ— φιγμαρισμένα μπουστο σε φορμαλιστικό και ταυτοχρόνα τρυφερό σταθερό μονοπλάνο, με το μικρόφωνο να εισβάλλει απειλητικά από τη δεξιά γωνία του κάδρου, τα παιδιά θα απελευθερώσουν την ιστορία της Ντόγκφαρ στο απόλυτο μη νόημα μιας αγορίστικης αναρχικής ονειροφαντασίας: δυσαρρεστημένη από το μπουκέτο που της προσφέρει το εξωγίνιο αγόρι, η Ντόγκφαρ πάει στο δάσος να μαζέψει κι άλλα λουλούδια, αλλά μια τίγρη την τρώει κι ανάμεσα στα παιδιά ξεσπάει πόλεμος. Αρχικά το εξωγίνιο παγιδεύει και σκοτώνει το ανήμπορο παιδί το οποίο, όμως, στη συνέχεια θα ξαναζωντανέψει, θα γιατρευτεί από έναν άλλο, καλό, εξωγίνιο και μ' ένα μαγικό σπαθί θα νικήσει το φονιά του. Αμέσως μόλις κλείσουν τον κύκλο της αφήγησης, τα παιδιά τον ξανανοήνουν με μια καινούρια ιστορία: κάποτε

ένα αγόρι που μαζεύει φρούτα στο δάσος έπεσε πάνω στη Μάγισσα-Τίγρη αλλά ο θεός του το έσωσε από τα νύχια και τα δόντια της, πυροβολώντας το θηρίο και στέλνοντάς το πίσω στη ζούγκλα. Καθρεπτίζοντας την κίνηση της αφήγησης που εφευρίσκουν τα παιδιά, η σκηνοθεσία επινοεί ένα εξάισιο σχήμα κλεισίματος και επανεκκίνησης της ταινίας. Το παραμύθι της Μάγισσας Τίγρης ολοκληρώνεται off, πάνω σ' ένα δομικό παράλληλο τράβελινγκ το οποίο διαδέχεται το ακίνητο πλάνο των μικρών αφηγητών: η μηχανή σαρώνει αργά, από τα δεξιά προς τα αριστερά το σπίτι όπου πρωτοείδαμε τη Ντόγκφαρ και το ανήμπορο παιδί, τους φιμάρει καθιστούς από τη μέση και κάτω κι ύστερα επιστρέφει στην αρχική της θέση και ακινητοποιείται όσο χρειάζεται για να πέσουν στην πάνω αριστερή γωνία του άδειου κάδρου οι πρώτοι από τους τίτλους τέλους, που αναριθμούν τους αφηγητές και τους χώρους της ταινίας. Όμως ένας καινούργιος τίτλος, «Το μεσημέρι», μας εισάγει σε μια έκρηξη ενέργειας και κίνησης, όπου η ταινία, ελεύθερη από κάθε μυθοπλαστικό πρόσημο, ξαναγίνεται το εκστατικό καθαρό ντοκιμαντέρ του αρχικού τετραλέπτου τράβελινγκ στους δρόμους της Μπανγκόκ. Η μηχανή φιμάρει παιδιά να παίζουν ποδόσφαιρο στο προαύλιο του ίδιου σχολείου στο νησί Πανγί (:) ή να κολυμπούν στη θάλασσα ακριβώς από κάτω, μεθυσμένη από την παράξενη ομορφιά που ανακαλύπτει πίσω από την επιφάνεια της πραγματικότητας. Ακολουθούν τρία φαινομενικά ασύνδετα, όλο και πιο παράξενα, γενικά πλάνο που θυμίζουν τα γαλβάνια περάσματα χρόνου και χώρου ανάμεσα στις σκηνές των ταινιών του Όζου, και φτάνουμε στην τελική σκηνή όπου σ' έναν κήπο μια μικρή παρέα παιδιών, φιγμαρισμένα σε γκρο πλαν, παίζουν με μιν ασπρόμαυρη γάτα, ένα πλαστικό αυτοκίνητάκι κι ένα ανοιχτόχρωμο σκυλί. «Παιδιά πλύντε τα χέρια σας κι ελάτε για φαγητό» τους λέει off μια γυναίκα (η μητέρα τους) κι αυτά πριν υποκούσουν στο κάλεσμα της σκαρώνουν το πιο μυστηριώδες παιχνίδι απ' όλα: όσο αποτελούν την ταινία: δένουν στο λαιμό του σκυλιού το αυτοκίνητο και το κυνηγούν μέσα από πανικόβλητα κοτσόπουλα. Ο Απίστασπονγκ έχει δηλώσει ότι αυτό το σπουδαιότερο, ανησυχητικά όμορφο πλάνο ήταν η τελευταία εικόνα που κατέγραψε η μηχανή πριν





Σύνδρομα κι ένας αιώνας / Syndromes and a Century

narrative, that which up until that point the film had seemed to be constructing in a most unorthodox way, i.e. the playful comment on the popular Thai culture of narrative hybrids, is blown sky high by a small chorus of elementary school children, led by a shrewd young storyteller. Crowded at the entrance to a school hallway – one of the many unexpected gates of the unconscious in Apichatpong's oeuvre – and filmed from the chest upwards in a formal, yet at the same time tender, steady long take, with the microphone entering menacingly on the right side of the frame, the children will liberate the story of Dogfar into the absolute non-meaning of a boyish, anarchic dream-fantasy: displeased at the flowers offered to her by the alien boy, Dogfar goes into the woods to pick more flowers but is eaten by a tiger. War breaks out between the two boys. At first, the alien boy traps and kills the disabled child which, however, will later come back to life, will be cured by another, benevolent, alien and will defeat its killer with a magic sword. As soon as they complete the narrative, the children begin it again with a new

story: once, a boy picking fruit in the woods fell upon the Tigress Witch, but his uncle saved him from her teeth and nails by shooting at the beast and sending it back into the jungle. Mirroring the movement of the narrative devised by the children, the director thinks up an exquisite device for ending and restarting the film. The Tigress Witch fairytale finishes off screen, on a structural, parallel tracking shot which follows the steady shot of the young storytellers: the camera slowly sweeps, from right to left, across the house in which we first saw Dogfar and the disabled child, filming them as they sit, from the waist down, and then returns to its original position and remains fixed for as long as it takes for the first closing credits, listing the narrators and the film's locations, to start appearing on the upper left corner of the empty frame. But then a new title, "At noon", ushers us into an explosion of energy and movement, in which the film, free of any fictional pretext, becomes once again the ecstatic, pure documentary of the opening four-minute tracking shot through the streets of Bangkok. Children playing football in the yard

of the same school on Panyi island (?) or swimming in the sea exactly below are filmed by a camera, drunk on the strange beauty it has discovered behind the surface of reality. Next come three seemingly unconnected, increasingly bizarre general shots, evocative of the tranquil passage of time and space between shots in the films by Yasujiro Ozu, which bring us to the closing sequence: in a garden, a small group of children, filmed in close up, are playing with a black and white cat, a plastic car and a light colored dog. "Children, wash your hands and come in for dinner" a woman (their mother?) is heard telling them off screen, but before obeying her, the children concoct the most mysterious game of all that came before: they tie the car around the neck of the dog and chase it around through panicky chickens. Apichatpong has said that this surrealist, troublingly beautiful shot was the last image recorded by the camera before it broke down, forcing the filming to end for good – a most natural ending to a risky cinematic experiment, whose sole purpose was to bring the viewer face to face with the inexplicable



χαλαρεί και το γύρισμα διακοπεί οριστικά – κατάληξη απολύτως φυσιολογική σ' ένα ριψοκίνδυνο κινηματογραφικό πείραμα που ο μόνος του στόχος ήταν να βάλει το θεατή αντιμέτωπο στην ανεξήγητη ομορφιά της πραγματικότητας. Γιατί η αληθινή ομορφιά – όπως άλλωστε κι ο έρωτας – σκοτώνει.

## Η ζούγκλα των ερώτων

Στους αντίποδες ενός περιπλοκού κινηματογραφικού υβριδίου που φτάνεται από αποσπασματικές ιστορίες φιλμαρισμένες στο δρόμο και μεταδίδει την ευφορία της συλλογικής αφήγησης και της πειραματικής κατασκευής, η δεύτερη μεγάλη τους ταινία του Απίτασπινγκ *Για πάντα δικός σου* – κατ' εσχόλην ταινία δημιουργού – παραδίδεται στην έκσταση της απόλυτα «απλής» μυθοπλασίας – μια μινιμαλιστική γραμμική, δίπρακτη αφήγηση, με την πιο συμπαγή χωροχρονική ενότητα σε όλο το έργο του σκηνοθέτη και τρεις πρωταγωνιστές: τη νεότερη γάτριά σε εργοστάσιο διακοσμητικών αντικείμενων Ρουνγκ, τη μεγαλύτερη σε ηλικία φίλη της και δυστυχισμένη σύζυγο Ορν και τον εραστή της πρώτης αλλά προστατευόμενο και των δύο, Βιρμανό λαθρομετανάστη Μιν, που πάσχει από προχωρημένη ψύχωση. Οι δύο νέοι και – ξεχωριστά από αυτούς – η Ορν μαζί με τον περιστασιακό εραστή της Τόμυ θα αποδράσουν από την πόλη και τα προβλήματα της καθημερινής επιβίωσης σ' ένα μαγεμένο από το φως του ήλιου δάσος, όπου θα νιώσουν τη φευγαλέα έκσταση του σεξ και της επαφής με τη φύση. Καθώς η μέρα προχωράει, η Ορν, παρατημένη από τον Τόμυ, θα ξαναβρεθεί με τη Ρουνγκ και τον Μιν, αλλά, όπως μας πληροφορούν οι τίτλοι τέλους, στο μέλλον οι δρόμοι τους χωρίζουν για πάντα. Αυτή είναι όλη κι όλη η ιστορία.

Ωστόσο, παρά την αφηγηματική λιτότητα της, αυτή η βαθιά φυσιολατρική ταινία, μακρινή συγγενής της *Εκδρομής στην εσχή* του Ρενουάρ, δεν αποφεύγει να εκπλήξει με το μυστήριο της δομικής και στυλιστικής ιδιαιτείας της. Αποφασίζοντας να τυπώσει τους τίτλους της ταινίας στη μέση της πάνω σ' ένα προσφιλές του σκηνοθετικό σχήμα, τα μεγάλα τράβελινγκ με τα οποία φιμάρει τη διαδρομή των νεαρών εραστών προς το δάσος (με υπέκρουση την ταιλανδική ποπ

διασκευή της κλασικής μπόσα νόβα του Marcos Valle «Samba de verão»), ο Απίτασπινγκ έχει δημιουργήσει το ερώτημα που στοιχειώνει το φιλμ από την προμερέρα του στο Φεστιβάλ Καννών του 2002: για ποιο λόγο το *Ξενερικέ* πέφτει στο 45'; Η απάντηση απλά παραπέμπει στους ίδιους λόγους για τους οποίους όλες οι μεγάλες μήκυες ταινίες του – εκτός από την τελευταία, *Ο θεός Μπούνι* θυμάται τις προηγούμενες ζωές του – υιοθετούν μια τελείως ιδιότυπη διαδοτικότητα της αφήγησης, την οποία υπογραμμίζουν ακόμα περισσότερο οι «ετεροχρονισμένοι» τίτλοι. Επί πλέον, το εικαστικό σύστημα των τριών πρώτων ταινιών του δημιουργού, όπως ήδη διαμορφώνεται στο *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*, καταφύγει συχνά στη διάδραση της εικόνας με μεσοτίτλους (ή και σχέδια στο *Για πάντα δικός σου* και *Τροπική ασθένεια*) που γεμίζει τις ελλείψεις ή μάλλον σηματοδοτεί τα περάσματα της αφήγησης σ' ένα άλλο επίπεδο συνειδησης. Το παραθέσιμα του θεατή από την αναπάντεχη εμφάνιση των τίτλων επαναλαμβάνεται ακόμα πιο ευχάριστα λίγο αργότερα, όταν τα ναΐφ σκίτσα του Μιν εμφανίζονται σε διπλοτυπία πάνω στην εικόνα, προσθέτοντας στον καμβά της λειτουργικής αφήγησης φευγαλέες πινελιές της παιδιάστικής ευαισθησίας του χαρακτήρα που η υπαρξιακή εμπειρία του εραστήτην ηθισποιδί τη μισοκρύβει. Ανάλογα οι σποραδικές παρεμβάσεις του εσωτερικού μονολόγου του Μιν στην ηχητική μπάνα (επίσης στο δεύτερο μέρος της ταινίας) αποκαλύπτουν θραύσματα από τη θλιβερή ιστορία του, μια ιστορία ξεριζωμού, ανέχειας και αποξένωσης, η οποία μπορεί να ευθύνεται για την απροσδιόριστη από το σενάριο ανίατη δερματοπάθειά του.

Πέρα από την πρωτοτυπία της σκηνοθετικής γραφής, η αυτοαναφορικότητα του Απίτασπινγκ δημιουργεί κι άλλο μυστήριο. Για παράδειγμα, γιατί στο *Για πάντα δικός σου* ο σκηνοθέτης αποφασιζει να *ξαναγοράσει* μια κωμικοτραγική σκηνή από το *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*, όπου ένας βαρής γέρος επισκέπτεται τη γιατρό του και της παραπονιέται για το χαλασμένο ακουστικό και την άστοργη κόρη του; Μόνο και μόνο επειδή τον διασκεδάζει, την παρεμβάλλει σαν στιγμής χαμηλότονης κωμικής ανακούφισης στη ρόθυμη έκθεση της δραματικής κατάστασης

και των χαρακτήρων που αποτελεί το πρώτο μέρος του *Για πάντα δικός σου*; Η επείδη, αφού και δυο γονείς του ήταν γιατροί, η αρετηρία της πρώτης έγχρωμης ταινίας του είναι μια αναπαράσταση της *ανάμνησής* του από το ιατρείο τους με κάθε λεπτομέρεια – από τους γραφικούς πελάτες ώς και τη ζωηρόχρομη πρόσηνη κουρίτσα που χώριζε το εξεταστήριο από το γραφείο; Ακόμα πιο ριζοσπαστικά, ένα εφεύρημα του σεναρίου συνδέει στην ίδια αφηγηματική αλυσίδα το *Για πάντα δικός σου* και την *Τροπική ασθένεια*, δύο φιλμ τα οποία ούτως ή άλλως επεξεργάζονται την ίδια θεματική τριάδα έρωτας-αρρώστια-ζούγκλα και η ζωηρόχρομη στην ίδια στιλιστική κόψη του ζυραφιού ανάμεσα στο ποιητικό ντοκιμαντέρ και στην ανθρωπολογική μυθοπλασία. Στην αρχή της *Τροπικής ασθένειας*, μια μικρή ομάδα στρατιωτών ανακαλύπτει το πτώμα του εραστή της Ορν, Τόμυ, ο οποίος στο δεύτερο μέρος του *Για πάντα δικός σου* είχε χαθεί από τη μυθοπλασία στο απειλητικό εκτός στιλιστική ζούγκλας. Μόνο μια νύξη στην ηχητική μπάνα, ένας μακρινός πυροβολισμός μελαρμένος με τους γαλίνους ήχους του τροπικού δάσους, υποδήλωνε ότι ο Τόμυ ίσως είχε σκοτωθεί από ληστές οι οποίοι, επίσης εκτός πεδίου, του είχαν αρπάξει το μηχανάκι. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η εξαφάνιση του Τόμυ συνέβαινε λίγο μετά από μία από τις σημαντικότερες – σύμφωνα με τον ίδιο τον Απίτασπινγκ – σκηνές του φιλμ: τη σεξουαλική σκηνή ανάμεσα στην Ορν και τον Τόμυ, φιλμαρισμένη σε σταθερό μονοπλάνο, η οριακή ωμότητα του οποίου μόλις μετριάζεται από ένα εμβόλιμο ποιητικό κοντρά πλανεζέ πλάνο των πλωχιδίων που από τον ουρανό καταρρέουν μέσα από πυκνά φυλλώματα πάνω στα σώματα των εραστών λίγο πριν τον οργασμό.

Αυτό το ριψοκίνδυνο φέρει με τη σκληρότητα του πορνό τονίζει ακόμα περισσότερο την τρυφερότητα με την οποία ο σκηνοθέτης χειρίζεται τη επίσης τομή της σεξουαλικής σκηνής ανάμεσα στη Ρουνγκ και τον Μιν. Κινηματογραφεί σε σταθερό μονοπλάνο από διακριτικό πλανεζέ τη Ρουνγκ να προσφέρει στον εραστή της στοματικό έρωτα, αφού η αρρώστιά του κάνει οποιαδήποτε άλλη σωματική επαφή μεταξύ τους οδυνηρή. Η κομψότητα της σύνθεσης, με τους εραστές, πλάτη στην κάμερα, καθισμένους στην όχη ενός πο-





beauty of reality. Because true beauty – just like eros – will kill you.

### The jungle of love

At the opposite end of the spectrum of a complex cinematic hybrid made of fragmentary stories filmed in the street and bursting with the euphoria of its collective narration and experimental construction, Apichatpong's second feature film, *Blissfully Yours*, surrenders to the ecstasy of the utterly "simple" fictionalization – a minimalist, linear, two-act narrative, the most compact and cohesive in terms of time and space in the filmmaker's entire oeuvre, and three protagonists: Roong, a young female assembly line worker, her older friend Orn who is unhappy in her marriage, and the Burmese illegal immigrant Min, who is Roong's lover but enjoys the protection of both women. Min is suffering from a bad case of psoriasis. The two young people and – separately from them – Orn and her occasional lover Tommy will escape from the city and the daily grind of survival to a forest that is magically lit by the sun. There, they will experience the

fleeting ecstasy of sex and closeness to nature. As the day draws on, Orn, who has been left by Tommy, will get back together with Roong and Min, but, as we are told by the closing credits, in the future their paths will part forever. That's pretty much the story.

However, despite its narrative austerity, this deeply nature-loving film, a distant relative of Renoir's *A Day in the Country*, does not fail to astonish us with the mystery of its structural and stylistic singularity. By deciding to place the opening credits in the middle of the film, on a favorite device of his, i.e. the long tracking shots with which he films the young lovers' journey into the woods (to the sound of a Thai pop cover of Marcos Valle's classic bossa nova "Samba de verão"), Apichatpong poses the question that has been haunting this film since its premiere at the 2002 Cannes Film Festival: why do the opening credits appear 45 minutes into the film? The answer simply refers us to the same reasons that all his feature films – with the exception of the last one, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* – adopt a

totally peculiar narrative duality, which is underscored even further by their "deferred" credits. Moreover, the pictorial system of the director's three first films, which is already discernible in *Mysterious Object at Noon*, often resorts to the image's interaction with intertitles (or, alternatively, drawings in *Blissfully Yours* and *Tropical Malady*) that fill in the omissions, or rather signal the passage of the narrative to another level of consciousness. The viewer's puzzlement at the unexpected appearance of the credits is repeated even more pleasantly a little later, when Min's naive sketches appear superimposed on the image, adding to the canvas of the functional narrative fleeting brush-strokes of the character's childlike sensibility, until then half-hidden by the existential performance of the amateur actor. By the same token, the sporadic intervention of Min's interior monologue onto the soundtrack (also in the film's second part), reveals shards of his sad story, a story of uprooting, indigence and alienation, which may be responsible for his unnamed, incurable skin affliction.



ταμού και σχεδόν «αγκαλιασμένους» από τα κλαδιά των δέντρων στις πάνω γωνίες του κάδρου αποκλείει κάθε βρώμικη λεπτομέρεια. Αποπνέοντας μια σχεδόν απεγνωσμένη οικειότητα, η ένωση τους δεν ξεχωρίζει καθόλου από το στάραχο τελετουργικό της φύσης που εξελίσσεται ολόγυρα: το παιχνίδισμα του ήλιου μέσα από τη βλάστηση, τους ήχους των ζώων και των γρύλων, την αδιάκοπη ροή του ποταμού ακριβώς στη μέση του κάδρου. Ακόμα και το πιο προκλητικό άγγιγμα της Ρουγκ στο πέος του Μιν, που ξαναζυμνεί από τη μεταοργασμική νάρκωση σε κγκρο πλαν στο τέλος της ταινίας, είναι μια εικόνα περισσότερο παράξενη και λιγότερο ερεθιστική, μια «καρπιοσταλτική» αναφορά στη φαντασματική υπέρβαση της ζωγραφικής του Γουόρχολ. Η ρηδνή που απεικονίζει με τον πιο αποκάλυπτο τρόπο σχεδόν εξαιμίζεται, καθώς το μοντάζ την περικρακώνει ανάμεσα στη σκηνή της Ορν, η οποία χωρίτερα, ύστερα από μια αγωγή περιπλάνηση στο δάσος, είχε ανακαλύψει το κρησφύγετο του ζευγαριού και υποχρεωθεί από τη Ρουγκ σ' ένα καθαρτήριο βάπτισμα στα νερά του ποταμού, και τώρα λίγο πιο κάτω στην όχθη στεγνώνει μισόγυμνη, καπνίζοντας και κλαίγοντας για τη μοναξιά, τη δυστυχία και τις απώλειες της ζωής της. Μια παρόμοια θλιβή ποτίζει το επόμενο πλάνο της Ρουγκ που, ενώ το πρόσωπό της σχεδόν κολλάει στο κορμί του Μιν, ψιθυρίζει απελπισμένα το όνομά του λες και τον έχει ήδη χάσει, λες και τους χωρίζει έτη φωτός.

Ο ελεγεϊακός τόνος ενισχύεται ακόμα περισσότερο, καθώς η σκηνοθεσία με τη μεγάλη διάρκεια της λήψης εξαφανίζει πρώτα το χρόνο κι ύστερα την ανθρώπινη παρουσία, περνώντας με διαδοχικά cut σε δύο υποβλητικά γενικά πλάνα της φύσης: ένα πλάνο του ουρανού—υποκειμενικό της Ρουγκ;— όπου ο ήλιος παλεύει να διαπεράσει τα σύννεφα κι ύστερα μια γενική άποψη—το σούρουπο και κάτω από βοριά νέφωση— του εθνικού δρυμού όπου διαδραματίζεται το δεύτερο μέρος της ταινίας. Μετά από ένα cut στο πρόσωπο της Ρουγκ που χωρίζοντας κοιτάζει φευγαλέα τον δόνα της μηχανής, οι τίτλοι τέλους σε μαύρο φόντο γράφουν τον επιλογό της ιστορίας, επιβεβαιώνοντας το σκοτεινό προαισθημά της: λίγο αργότερα από αυτό το φωτεινό διάλειμμα της προσέγγισης, το πεπρωμένο θα χω-

ρίσει τους χαρακτήρες για πάντα. Κι έτσι κλείνει αυτή η απλούστατη, νατουραλιστική ιστορία τριών ταπεινών προσώπων χαμένων στον ωκεανό της ύπαρξης, που ιδωμένη μέσα από την εξαιρετική ευαισθησία του Απίτασπονγκ και κινηματογραφημένη σε αντίστιξη με την εκτυφλωτική μορφοποίηση φυσικού σκηνικού της, μεγεθύνεται στις διαστάσεις ενός βουδιστικού στοχασμού για την παροδικότητα και την εναλλαξιμότητα που κυβερνούν όλα τα ανθρώπινα φαινόμενα. Ιδιαίτερα τις αναλαμπές της χαράς μέσα στο αδιάκοπο σκοτάδι της θλίψης, τη φευγαλέα έκσταση του έρωτα, αυτή την αίσθηση του μετεωρισμού κάπου ανάμεσα σε γη και ουρανό.

Η ίδια φευγαλέα έκσταση, στοιχειωμένη από το φάντασμα της απώλειας, ακτινοβολεί από το μοιραίο ειδύλλιο του στρατιώτη Κενγκ και του επαρχιώτη εργάτη σε παγοποίηση Τογκκ στην πιο προσωπική και ριψοκίνδυνη από το *Για πάντα δικός σου, Τροπική ασθένεια*. Ανάμεσα στα δύο φιλμ οι δομικές αντιστοιχίες και οπτικές ομοιοκαταληξίες είναι τόσο ισχυρές ώστε το ένα λειτουργεί σαν αντεστραμμένο είδωλο του άλλου. Αντί για την ηλιόλουστη, ναυελική ονειρώδη του *Για πάντα δικός σου*, ο σκοτεινός, αγχωτικός εφιάλτης της *Τροπικής ασθένειας*. Αντί για την αυστηρή ενότητα του χώρου και τη σπουδή του φυσικού χρόνου στην πρώτη ταινία, η ολοκληρωτική ελλειπτικότητα της αφήγησης στη δεύτερη. Αντί για την αντικειμενικότητα της κινηματογράφησης του ετερόφυλου σεξ, η υποκειμενικότητα της σκηνοθεσίας του απελευθερωμένου ομοφυλοφιλικού πόθου: ένα αδιάκοπο παιχνίδι του βλέμματος που προσπαθεί άλλοτε να παραπλανήσει κι άλλοτε να αποπλανήσει το θεατή. Έτσι, στην αρχή της ταινίας, όταν η τυχαία προσέγγιση των πρωταγωνιστών δεν έχει ακόμα καθοριστεί ως ερωτική, μια σύνομη και γεμάτη ερωτισμό ανταλλαγή βλέμματων σ' ένα ανοιχτό λεωφορείο συνδέει τον Τογκκ, το υποκείμενο της αφήγησης, με μια όμορφη συνεπιβατίδα του, αλλά αμέσως μετά, το αληθινό αντικείμενο του πόθου του, ο Κενγκ που βρίσκεται σ' ένα διπλανό όχημα, περνάει το χέρι του από την πάνω άκρη του κάδρου και πιάνει τον ώμο του Τογκκ, διαλύοντας την ψευδαίσθηση. Λίγο χωρίτερα, στη σκάνς των τίτλων, το παρατεταμένο βλέμμα του ανιματικού χαμογελαστού Κενγκ κατ' ευθείαν στην κάμερα

περνάει το όριο του φλερτ του ηθοποιού (Μπάν-λοπ Λόμνοϊ) με το θεατή, προσκαλώντας τον σε μια επικίνδυνη βόλτα στην άγρια πλευρά του έρωτα.

Στο απηχηλά σκόρπιο πρώτο μέρος της ταινίας, η απογορευμένη σχέση των δυο νέων μοιάζει να αναπτύσσεται «φουσιολογικά» μέσα από μια χαμογελαστή και ανεκτική «πραγματικότητα» και να απειλείται μόνο από την απόσταση που χωρίζει το στρατόπεδο του εκδολητικού Κενγκ και το σπίτι του συνεσταλμένου Τογκκ. Ο έρωτας των δυο νέων σκορπίζεται στο αδιάκοπο πηγαινέλα τους ανάμεσα σ' ένα ίντερνετ καφέ, ένα φανταχτερό λαϊκό αναψυκτήριο, ένα κτηνιατρείο, έναν κινηματογράφο, ένα εμπορικό κέντρο και το πατρικό αγροτόσπιτο του Τογκκ, την όχθη μιας λίμνης, ένα έξινο στέγαστρο στο πουθενά κι ένα ιερό σπήλαιο—τους σταθμούς μιας συνεχούς περιπλάνησης που χαρτογραφεί μιαν εικόνα της σύγχρονης Ταϊλάνδης κάπου ανάμεσα στην πόλη και την ύπαιθρο, την κοινοτοπία και τη μαγεία. Λειανώντας τη βασική αντίφαση ανάμεσα στην αστική και την αγροτική εικονογραφία με τους τόνους της φωτογραφίας και τους εξαιρετικούς φωτισμούς, ο Απίτασπονγκ συντονίζει την κοινωνικότητα και τη θερμή απήγηση του βιωμένου που αποπνέουν όλοι οι χώροι της δράσης με την τρυφερότητα και το συναίσθημα των πρωταγωνιστών: «Όταν σου έδωσα την κασέτα των Clash ξέχασα να σου δώσω και την καρδιά μου» λέει ο Κενγκ στον Τογκκ, αφού πρώτα του έχει ζητήσει την άδεια να ακουμπήσει το κεφάλι του στα γόνατά του. Ποιος άραγε μπορεί να ενοχηθεί από μια σχέση (υπερβολικά ζαχαρώδη υπερβολός), που η πιο βρώμικη στιγμή της είναι μια παιδιαστική και ταυτόχρονα ζωώδης σκηνή όπου, μακριά από κάθε αδιάκριτο βλέμμα, οι ήρωες, πριν χωρίσουν σε κάποιο δρόμο, γλίσσουν ο ένας το χέρι του άλλου; Σίγουρα όχι οι γυναίκες που ανακαλύπτουν την πραγματική φύση της σχέσης τους: ούτε η μητέρα του Τογκκ αντιδρά υπερβολικά όταν βρίσκει ένα ραβδάκι του Κενγκ στο παντελόνι του γιου της, ούτε η μεσήλικη γυναίκα που διακόπτει την πιο τρυφερή σκηνή τους κάτω από το στέγαστρο και μοιάζει να τους ερωτεύεται με την πρώτη ματιά.

Η αναπάντεχη συνάντηση της γυναίκας με τους εραστές μεταμορφώνει την αφήγηση, περ-





Besides the originality of his *mise-en-scène*, Apichatpong's self-referentiality creates yet another mystery. For example, why does he decide, in *Blissfully Yours*, to re-shoot a tragicomic scene from *Mysterious Object at Noon*, in which an old man who's hard of hearing goes to the doctor and complains about his broken hearing aid and his uncaring daughter? Is it just for his amusement that Apichatpong inserts this scene as a moment of low-key comic relief into the languid exposition of the dramatic situation which makes up the first part of *Blissfully Yours*? Or is it because, with both his parents being doctors, the beginning of his first color film is a representation of his memory of their office in every detail — from the oddball patients to the bright green curtain that separated the office from the examination room? Even more radically, there is a screenplay device that links *Blissfully Yours* and *Tropical Malady*, two films which deal with the same thematic triad — love-illness-jungle — and balance on the same stylistic razor's edge between the poetic documentary and anthropological fiction. At the start of *Tropical Malady*,

a small group of soldiers discovers the corpse of Orn's lover Tommy, who, in the second part of *Blissfully Yours* had disappeared from the story into the menacing, off-screen jungle. Only a hint on the soundtrack, the distant sound of gunshot mixed with the tranquil sounds of the tropical forest implied that Tommy *may* have been killed by robbers who, also off screen, stole his moped. And it is no accident that Tommy's disappearance takes place shortly after one of the most important — according to Apichatpong — sequences of the film: the sex scene between Orn and Tommy, filmed in a steady long shot, the borderline brutality of which is barely softened by an intercut, poetical low-angle shot of the rays of the sun tumbling from the sky through the lush foliage onto the bodies of the lovers just before the moment of climax.

This risky flirtation with the harshness of porn emphasizes even more the tenderness with which the director handles the equally daring sex scenes between Roong and Min. Using a steady long take from a discreet high-angle shot, he films Roong offering her lover oral intercourse,

since his skin disease makes any other kind of physical contact between them painful. The delicacy of the tableau, with the lovers, their backs to the camera, sitting on the bank of a river and practically "embraced" by the tree branches at the upper corners of the frame, precludes any dirty detail. Evoking an almost desperate intimacy, their union blends in with nature's rites unfolding serenely around them: the sun peeking through the leaves, the sounds of animals and crickets, the ceaseless flow of the river though the center of the frame. Even the close up at the end of the film of Roong suggestively touching Min's penis, awakening it from its post-orgasmic stupor, is an image that's strange rather than arousing — a postcard-type reference to the ghostly transcendence of Warhol's paintings. The carnal pleasure so overtly depicted almost melts into thin air, with the editing placing it between two scenes of Orn, who, earlier on, after wandering desperately through the forest, had come upon the couple's hideaway and had been forced by Roong to wash herself of her sins in the river, and who is now lying half naked a little further



ώντας το καθημερινό ρομάντζο τους από την πύλη του ανεξήγητου. Αρχικά η γυναίκα τους διηγείται μια ευσυνείδητη παραβολή για την ανθρώπινη απληστία με ήρωα κάποιο βουδιστή μοναχό που, ενώ έκανε πλούσιους δυο φτωχούς αγρότες, ύστερα, βλέποντας την πλεονεξία τους, τους εγκατέλειψε στη μιζέρια τους. Σκηνοθετημένο με λακωνική ποίηση αντίξαστη του Μπουνιουελ, το παραμύθι παρεμβάλλεται στη σκηνή με την ίδια άνεση με την οποία αρθρώνονται τα επεισόδια της ακατάσχετης συλλογικής αφήγησης στο *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*. Στο τέλος του, η γυναίκα, που εργάζεται ως ανθοπώλης σε ναό, οδηγεί τον Τονγκ και τον Κενγκ να προσκυνήσουν το στολισμένο με πολύχρωμα χριστουγεννιάτικα λαμπιόνια άγαλμα του Βούδα στο βάθος ενός μαγικού σπηλαίου. Ξαβλέςποντας σήμερα την ταινία, το μεταφυσικό ρίγος αυτής της υποβλητικής σκηνής μοιάζει να προσιωνίζεται το σκοτεινό τοπίο της βουδιστικής εσχολογίας όπου διαδραματίζεται το τελευταίο φιλμ του Ανίτσασπονγκ. *Ο θείος Μπουνίμ θυμάται τις προηγούμενες ζωές του*, αφού σ' ένα παρόμοιο σπηλαίο ο πρωταγωνιστής περνάει από αυτό τον κόσμο στον άλλο. Βγαίνοντας από την κατάδυση στο μυστήριο, η αφήγηση επιστρέφει στη ρεαλιστική επιφάνειά της: η γυναίκα γνωρίζει τους δυο νέους στην αδελφή της (που επίσης τους φλερτάρει, τους κερνάει αναψυκτικά, τους προτείνει να καπνίσουν χόρτο) και μαζί της τους συνοδεύει σ' ένα κοντινό εμπορικό κέντρο. Στο τέλος της μέρας, οι εραστές γυρίζουν ο ένας στο σπίτι του και ο άλλος στο στρατόπεδο, και η ταινία απογειώνεται στην έκσταση μιας νυχτερινής οσκάς όλο κίνηση και φωταυχσία. Η ευφορία των μεγάλων τράβελινγκ που τη συνθέτουν – θυμίζοντας τον Χου Χαϊάο-χσιέν του *Goodbye South, Goodbye* – μεγαλώνει ακόμη περισσότερο όταν ο Ανίτσασπονγκ, σε μια επίδειξη σκηνοθετικής εφευρετικότητας, περνάει κατ' ευθείαν από τη νυχτερινή διαδρομή του Τονγκ στην ημερήσια διαδρομή του Κενγκ, που στιμωγμένος μαζί με τους συστρατιώτες του στην καρότσα ενός καμιονιού ταξιδεύει σ' έναν αγροτικό δρόμο.

Όλη αυτή η ρευστότητα της κινηματογράφησης, η αδιάκοπη κίνηση της διπλής (ή μάλλον τριπλής) διαδρομής καταλήγει στην πιο κρίσιμη στάση της αφήγησης – άλλη μια σκηνή εξαιρε-

τικής σκηνοθετικής ευφυΐας. Σε σταθερό, γενικό πλάνο το δωμάτιο του, ο Τονγκ ξυπνάει, κοιτάζει έξω από το παράθυρο κι ανασκώνεται αργά από το κρεβάτι. Cut σ' ένα κοντινό πλάνο παρακολούθησης του Κενγκ (πλάτη) καθώς ψάχνει κάποιον (ή κάτι) στο καθιστικό του ίδιου ξυλινού σπιτιού – όπως υποψιαζόμαστε όταν ανοίγει το κάδρο. Επιστρέφουμε στο αρχικό πλάνο του δωματίου, μόνο που τώρα ο Τονγκ είναι άφαντος και από τα δεξιά του κάδρου μπαίνει ο Κενγκ, κάθεται στο κρεβάτι, χαϊδεύει το αποτύπωμα του σώματος του εραστή του ενώ, off, από το παράθυρο, ακούμε κάποιους να συζητούν για μια τεράστια τίγρη που τη νύχτα κατασπαράζει τα ζώα των χωριών. Ο Κενγκ ξεφυλλίζει ένα άλμπουμ με παλιές φωτογραφίες του Τονγκ, που τις βλέπουμε σε υποκειμενικά γκρο πλαν. Ξαφνικά, στην τρίτη αλλαγή της σελίδας, το φιλμ καίγεται και η εικόνα σβήνει σε μαύρο για μια αιωνιότητα σχεδόν 15 δευτερολέπτων. Μαζί της, η αφήγηση μοιάζει να βυθίζεται σε ύπνωση και να ανασύρει από τα ασυνείδητα βάθη της μιαν άλλη αφήγηση: ένα δεύτερο μέρος της ιστορίας, ταυτόχρονα ανεξάρτητο αλλά κι απόλυτα συμπληρωματικό του πρώτου, με τίτλο «Το μονοπάτι ενός πνεύματος».

Γεφυρώνοντας τα μυθιστορήματα του Νόι Ιντανόν' με την αυτοσχέδια ιστορία των πιτσιρικάδων για μια μάγισσα-τίγρη στο *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι*, η καινούργια αφήγηση απελευθερώνει τον έρωτα του Κενγκ και του Τονγκ στην αγριότητα: στην αλληγορική τοπογραφία μιας πυκνής και απειλητικής ζούγκλας η οποία στο δεύτερο μέρος γίνεται το αποκλειστικό σκηνικό της δράσης. Σ' αυτή την ποιητική ουσία που συντίθεται από πυκνή βλάστηση, αιμοβόρα παράσιτα κι απειλητικά μουγκρητά, θηρία που αφήνουν τα χνάρια τους στο έδαφος και τους κορμούς, δέντρα που βγαίνουν παράδοξους ήχους ή φωτίζονται μαγικά από σμήνη πυγολαμπίδων, έναν τηλεπαθητικό μπαμπούνο και το φωσφορίζον πνεύμα μιας αγέλαδας που αναδύεται από το κουφάρι της, ο συνεσταλμένος και χαμογελαστός Τονγκ «μετεμψυχώνεται» σ' ένα μυσμό, πεινασμένο και μοναχικό φάντασμα, παγιδευμένο στο σώμα μιας μεγαλόπρεπης τίγρης κι ο σίγουρος κι εκδηλωτικός Κενγκ στον κυνηγό, το σύντροφο και τη λεία του. Κινηματογραφώντας την

αργή και οδυνηρή τους σχέση μ' ένα στυλ κάπου ανάμεσα στην αρχαιότητα του βωβόου σινεμά και το μοντερνισμό τού μεταλλαγμένου ντοκιμαντέρ σε φυσικούς χρόνους του *Για πάντα δικός σου*, ο Ανίτσασπονγκ την οδηγεί στην απώλεια του εαυτού, τη θυσία και την ανθρωποφαγία. Το τελικό champ contre champ, μια φωνική ανταλλαγή βλέμμάτων ανάμεσα στην επιβλητική τίγρη και τον τρομοκρατημένο στρατιώτη, μετατρέπεται από την εξαιρετικά πυκνή ηχητική μάντα, που υφαίνει ήχους της ζούγκλας, ηλεκτρονικούς θορύβους και εσωτερικούς μονολόγους, σ' ένα συντριπτικό φινάλε: ένα εξάκοσμο δίφωνο άσμα ασμάτων που υμνεί την απόλυτη παράδοση στον άλλο, την τέλεια ισορροπία ανάμεσα στον άνθρωπο και το ζώο. «Κάθε σταγόνα από το αίμα μου τραγουδάει το τραγούδι μας / ένα τραγούδι ευτυχίας / να το / μπορείς να το ακούσεις;» λέει off, ο στρατιώτης, ενώ το μοντάζ δένει το διακρυμμένο τοπίο του προσώπου του με τρία πλάνα του αέρα που φυσάει μέσα από τις κορφές των δέντρων στο λυκαυγές μιας νύχτας εξαίσιμης.

## Η αρρώστια της φόρμας

Με εξαιρετική την *Περίπετεια της Άιρον Πούαϊ* του 2003, μια παραδοχή των κόμικς και του πολιτώδους κινηματογραφικού σίριαλ τύπου Ιντιάν Τζόουνς και Σούπερμαν που αποτελεί τη μοναδική απόπειρα του Ανίτσασπονγκ να σκηνοθετήσει «είδος» – ή μάλλον ένα ανέμελο ποπ και σχετικά καλόγουστο μείγμα περιπέτειας, οικογενειακού μελοδράματος και μιούζικαλ – όλες οι ταινίες του διασυνδέονται μ' ένα δίκτυο αναφορών, μοτιβών και αναμνήσεων. Κι έτσι, παρότι θεματικά το *Σύνδρομο* κι *ένος αιώνος* και η *Τροπική ασθένεια* μοιάζουν να έρχονται από άλλο πλανήτη, το φωτεινό και περίτεχνο «λέυκιωμα» από πραγματικές ή επινοημένες οικογενειακές αναμνήσεις του πρώτου φιλμ συνδέεται με την τραγική νύχτα της ομοφυλόφιλης ψυχής του δεύτερου σε μια παράξενη, ήγουρα όχι τυχαία, αλληλουχία. Το εναρκτήριο πλάνο του *Σύνδρομο* κι *ένος αιώνος*, μια γαλήνια κι εικαστική σύνθεση όπου με φόντο τον ολόφωτο ουρανό ένα υπέροχο δέντρο λικνίζεται στην πρωινή αύρα, είναι σαν να αναβεί ακριβώς εκεί που έχει σβήσει η καταληκτική εικόνα της *Τροπικής ασθένειας*. Η ελαφράδα και η φωτεινότητα του πλάνου διαχέονται σε ολόκληρη



down the riverbank, waiting to dry off, smoking and crying over her loneliness, her misery and all she has lost in life. A similar sorrow permeates the next shot of Roong, who, with her face almost stuck to Min's body, despairingly whispers his name as if she has already lost him, as if they're already light years apart.

The elegiac tone is reinforced even further, as the long duration of the take eliminates first time and then the human presence, moving with successive cuts to two imposing general shots of nature: a shot of the sky – from Roong's point of view? – with the sun struggling to break through the clouds, and then a general shot – at twilight and under heavy clouds – of the national forest where the second part of the film takes place. After a cut to Roong's face in which she turns and looks fleetingly at the camera axis, the closing credits against a black background write the film's epilogue, confirming its ominous presentiment: shortly after this shining interlude of closeness, destiny will separate the film's characters forever. And that is the end of this simple, naturalistic story of three humble characters lost in the ocean of existence which, seen through Apichatpong's extraordinary sensitivity and filmed in counterpoint to the blinding beauty of its natural setting, takes on the dimensions of a Buddhist meditation on the transience and alternation that govern all human phenomena; especially the flickers of joy within the unending darkness of sorrow, the fleeting ecstasy of love, this sensation of hovering somewhere between the earth and the sky.

It is this same fleeting ecstasy, haunted by the ghost of loss, that radiates from the ill-fated romance between Keng, a soldier, and Tong, a provincial worker at an ice factory, in *Tropical Malady*, a film both more personal and more risky than *Blissfully Yours*. The structural correspondences and the visual rhymes between the two films are so powerful, that each one functions as the inverted image of the other. Instead of the sun drenched, languid wet dream of *Blissfully Yours* – the dark, stressful nightmare of *Tropical Malady*. Instead of the strict cohesiveness of space and the study of natural time in the first film – the complete ellipsis of the narrative

in the second one. Instead of the objectivity of the filming of heterosexual intercourse – the subjectivity of the *mise-en-scène* of liberated homosexual lust: an endless game of the gaze, as it tries to deceive and, alternately, to seduce the viewer. Thus, at the beginning of the film, when the chance encounter between the two protagonists has not yet been defined as sexual, a brief and highly erotic exchange of glances on an open bus links Tong, the subject of the narrative, to an attractive female fellow passenger, but immediately afterwards, the real object of Tong's desire, Keng, who's riding in another vehicle that drives up next to the bus, reaches out into the top of the frame and touches Tong's shoulder, effectively dispelling the illusion. A little earlier, during the opening credits sequence, the steady gaze of the enigmatically smiling Keng straight at the camera had overstepped the bounds of actor-viewer flirtation, as set by the rules of the film narrative, inviting the viewer on a precarious walk on the wild side.

In the deceptively scattered first part of the film, the forbidden relationship between the two young men seems to develop "naturally", through a smiling, tolerant "reality", threatened only by the distance that separates the army camp of the outgoing Keng from the house of the reserved Tong. Their love is diffused among their incessant comings and goings between an internet café, a garish karaoke bar, a veterinary clinic, a movie theater, a shopping mall, Tong's family's farmhouse, the shores of a lake, a wooden lean-to in the middle of nowhere, and a sacred cave – the stops along a constant peregrination, charting a picture of modern-day Thailand, somewhere between the city and the countryside; between banality and magic. By blunting the main contradiction between urban and rural iconography with the tones of the cinematography and the exceptional lighting, Apichatpong coordinates the sociability and cozy, lived-in feel evoked by all these action locations with the tenderness and sentimentality of the protagonists: "When I gave you the Clash tape, I forgot to give you my heart," Keng tells Tong, after first asking for permission to lay his head on his lap. Who could possibly be offended

by a (overly saccharine in many people's opinion) relationship, the dirtiest moment of which is a childish yet at the same time animal-like scene where, in a street away from prying eyes and just before parting company, the heroes lick each other's hand? Certainly not the women who discover the true nature of their relationship: neither does Tong's mother overreact when she finds a love note from Keng in her son's pants pocket, nor does the middle aged woman who interrupts their most tender scene under the lean-to – in fact, she appears to fall in love with them at first sight.

The unexpected meeting between the woman and the lovers transforms the narrative, ushering their ordinary romance through the gate of the unexplained. At first, the woman tells them an intelligible parable about human greed, in which a Buddhist monk turns two poor farmers into wealthy men, but then, when he sees their avarice, he abandons them to their misery. Directed with a laconic poetry worthy of Buñuel, the fairytale is inserted into the scene with the same ease with which the episodes of the insuppressible collective narrative are articulated in *Mysterious Object at Noon*. At the end, the woman, who works as a flower seller at a temple, leads Tong and Keng to pray at a statue of Buddha covered in colorful Christmas lights deep inside a magical cave. Watching the film again today, the metaphysical shudder of this evocative scene appears to foreshadow the dark landscape of Buddhist eschatology that provides the setting for Apichatpong's latest film, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, since it is in a similar cave that the protagonist passes from this world to the next. Exiting from its submersion into the mystery, the narrative returns to its realistic surface: the woman introduces the two young men to her sister (who also flirts with them, treats them to soft drinks, invites them to smoke weed) and together they all go to a nearby shopping mall. At the end of the day, Tong returns home and Keng to camp, and the film takes off into the ecstasy of a night sequence filled with movement and illumination. The euphoria of the long tracking shots that compose it – reminiscent of Hou Hsiao-hsien's





Κινούμενοι άντρες / Mobile Men

την ιστορία των γιατρών γονιών του Απίτασ-πονγκ την οποία ο δημιουργός προσποιείται ότι τη διηγείται, αλλά υπεκφεύγει, συνθέτοντας στη θέση της ένα νεοειρικό κινηματογραφικό δοκίμιο που θυμίζει την αισθητική του Τσάι Μινγκ Λιάνγκ. Ακόμα περισσότερο από την οπτική αντιστοιχία, οι ιατρικοί όροι στους αγγλικούς τίτλους των δύο ταινιών της συνδέουν στην ίδια προβληματική της αρρώστιας, αλλά ποιας αρρώστιας; Είναι η μυθοπλασία της *Τροπικής ασθένειας* μια μεταφορά για το AIDS, όπως πολλοί τη θεωρούν επειδή οι ήρωές της είναι ομοφυλόφιλοι; Η μήπως, αφού πρόκειται για την υπαινικτική τέχνη του Απίτασπονγκ, πρέπει να μιλάμε για την «αρρώστια του έρωτα» που φλογίζει τις καρδιές των ηρώων και των δύο ταινιών;

Παράδοξα, στο *Σύνδρομο κι ένας αιώνας*, το οποίο εξελίσσεται σχεδόν αποκλειστικά σε νοσοκομεία, η αρρώστια απωθείται. Δεν δείχνεται τόσο τρομακτική όσο στο *Ο θείος Μπιούνι θυμάται τις προηγούμενες ζωές του* (όπου ο πρωταγωνιστής, περικυκλωμένος από πνεύματα και φαντάσματα, πεθαίνει από νεφρική ανεπάρκεια)· κι όταν παρουσιάζεται, τις περισσότερες φορές γίνεται αφορμή για κωμική ανακούφιση ή έμμεσο κοινωνικό σχόλιο. Ένας γέρος βουδιστής μοναχός, που ίσως πάσχει από ουρία, παραπονιέται στο γιατρό του ότι βλέπει εφιάλτες με κοτόπουλα και

ταυτόχρονα τον πιέζει να του γράψει παράνομα μια συνταγή για κάποιο άλλο (όπως η Όρν στην πρώτη σκηνή του *Για πάντα δικός σου* προσπαθεί να αποσπάσει από τη γιατρό της ένα παράτυπο πιστοποιητικό υγείας για τον Μιν). Λίγο αργότερα, ο άλλος βουδιστής μοναχός της ταινίας, ο νεαρός Σακντά (ο ηθοποιός-φετίχ του σκηνοθέτη, Σακντά Κουμπουάντι) πηγαίνει να σφραγίσει το δόντι του κι υπομένει στωικά μια κάντρι μπλάντα που ο οδοντογιατρός-τραγουδιστής τού τραγουδάει, φλερτάροντάς τον με την καλοσυνάτη αβρότητα των πρωταγωνιστών της *Τροπικής ασθένειας*.

Αφήνοντας κατά μέρος την τηλεοπτική κατάχρηση των γιατρών και του σασπένς της πρακτικής τους, το *Σύνδρομο κι ένας αιώνας* λειτουργεί ως αφηρημένος κινηματογραφικός στοχασμός για τα ζεύγη των αντιθέτων (αρσενικό/θηλυκό, επαγγελματισμός/ερωτισμός, επιστήμη/δόξαση, νόσημα/ισση, συμβατική φαρμακευτική/βουδιστική βιτανολογία) που συγκρούονται και συμβιώνουν στα κτήρια δύο νοσοκομείων. Πιο συμμετρική από ποτέ, η δυαδική δομή της ταινίας αρθρώνει στο «γυναίκειο» πρώτο μέρος της (με πρωταγωνίστρια την Τέι) ένα ίσης διάρκειας «ανδρικό» δεύτερο (με πρωταγωνιστή τον Νονγκ) και τα συνδέει με το μαγικό σύστημα των αντιστοιχιών και των αντανακλάσεων το οποίο εξασφαλίζει τη συνοχή στις ασυνεχείς μυθοπλασίες του Απίτασπονγκ. Και τα

δύο μέρη ξεκινούν με την ίδια σκηνή, φιγμαριωμένη στατικά μεν κι από την ίδια ψευδοτοκιμαντεριστική απόσταση, αλλά από διαφορετικές θέσεις μηχανής· κάθε φορά: ο νέος αιματολόγος Νονγκ, που μόλις έχει απολυθεί από το στρατό, δίνει συνέντευξη στη γιατρό Τέι, την υπεύθυνη για τις προσλήψεις ενός επαρχιακού νοσοκομείου (στο πρώτο μέρος) κι ενός αστικού (στο δεύτερο). Όμως ακόμα κι αυτή η στοιχειώδης δραματολογική συνθήκη αποδεικνύεται άλλος ένας περίπλοκος γρίφος της λογικής «Απίτασπονγκ». Η συνέντευξη γίνεται πλάι στον απελπισμένα ερωτευμένο με την Τέι νεαρό Τζα και, υφαίνοντας τις αναμνήσεις των γονιών του σκηνοθέτη από την πραγματική πρώτη συνάντησή τους με την επαγγελματική εμπειρία της ερασιτέχνησας ηθοποιού που ερμηνείει τη γιατρό, εξελίσσεται σαν ουρεαλιστικό ψυχολογικό τεστ. Μετά από αυτή την κοινή κι στα δύο μέρη αφετηρία, η αφήγηση, τόσο φυγόκεντρη που πολλοί τη θεωρούν μια υπερρεαλιστική αλυσίδα ποιητικών σκηνών, διασπάται σε στιγμές από τις συναντήσεις των γιατρών με ασθενείς ή δευτερεύοντα πρόσωπα, ώπου αποκρυσταλλώνεται σ' ένα γαϊτανάκι αισθηματικών περιπετειών. Στο πρώτο μέρος, η Τέι αποκρούει την παθιασμένη εξομολόγηση του Τζα αποκαλύπτοντάς του τη συμπάθειά της προς τον ανθοπώλη Νουμ, που όμως ενδιαφέρεται για κάποια άλλη. Παράλληλα, εξελίσσεται η διακριτικά



*Goodbye South, Goodbye* – increases even more when Apichatpong, in a show of directorial inventiveness, moves straight from Tong's nocturnal passage to Keng's daytime one, squeezed together with his fellow soldiers in the back of a truck rumbling along a country road.

All this fluidity of filming, the incessant movement of this double (or rather triple) journey, ends up at the most critical stop of the narrative – yet another scene of directorial genius. During a steady, general shot of his bedroom, Tong wakes up, looks outside the window and slowly gets out of bed. Cut to a close up of Keng, with his back to the camera, as he is searching for someone (or something) in the living room of the same wooden house – as we are led to suspect as the shot widens. We return to the initial shot of the bedroom, only now Tong is nowhere to be seen. Keng enters from the right side of the frame, sits on the bed and caresses the imprint of his lover's body while, off screen, people are heard through the window talking about a huge tiger that has been killing the villagers' animals at night. Keng leafs through an album of old photos of Tong, which we see in subjective close ups. Suddenly, at the third turn of the page, the film burns and the image fades to black for an eternity of almost 15 seconds. Along with it, the narrative seems to fall into a trance and to dredge up from its depths *another* narrative: the second part of the story, independent of yet at the same time entirely complementary to the first one, entitled "The path of a spirit".

By bridging Noi Nanthanon's<sup>1</sup> novels with the improvised story of the children about a Tigress Witch in *Mysterious Object at Noon*, the new narrative sets Keng and Tong's love free into the wild, i.e. the allegorical landscape of a dense and menacing jungle which, in the second part, becomes the exclusive setting for the action. In this poetic utopia consisting of thick vegetation, blood-thirsty parasites and ominous growls, wild beasts that leave their traces on the ground and on the tree barks, trees that emit strange sounds or are magically illuminated by swarms of fireflies, a telepathic baboon and the luminous spirit of a cow rising from its corpse, the shy and smiling Tong is "reincarnated" into a naked,

hungry and solitary ghost, trapped in the body of a majestic tiger, while the confident and outgoing Keng becomes its hunter, its mate and its prey. By filming their slow and painful relationship in a style somewhere between the archaism of silent cinema and the modernism of the mutated documentary, and in real time, like *Blissfully Yours*, Apichatpong leads it to a loss of self, to sacrifice and cannibalism. The final shot-countershot, a deadly exchange of looks between the imposing tiger and the terrified soldier, is transformed by the extremely dense soundtrack – which interweaves jungle sounds, electronic noises and interior monologues – into a crushing finale: an otherworldly, two-voiced Song of Songs, extolling absolute surrender to the other, the perfect osmosis between man and beast. "Every drop of my blood sings our song / a song of happiness / there it is / can you hear it?" says the soldier off screen, while the editing links the tear streaked landscape of his face to three shots of the wind blowing through the tree tops against the dawn after a night of disembodiment.

### The illness of the form

With the exception of *The Adventure of Iron Pussy* in 2003, a tongue in cheek take on comic strips and the Indiana Jones and Superman-type pulp movie series which is Apichatpong's sole attempt to direct a genre film – or rather a light-heartedly pop and relatively tasteful mix of adventure, family melodrama and musical – all his other films are interconnected through a network of references, motifs and memories. And so, despite the fact that, in terms of their subject matter, *Syndromes and a Century* and *Tropical Malady* appear to come from different planets, the bright and intricate "album" of real or fabricated family memories of the first film is linked to the tragic night of the homosexual soul of the second in a strange, and certainly not unintended, sequence. The opening shot of *Syndromes and a Century*, a tranquil pictorial composition in which, against the background of a shining sky, a beautiful tree sways in the morning breeze, seems to come on precisely where the closing scene of *Tropical Malady* was turned off. The weightlessness and

lucidity of the shot are diffused throughout the story of Apichatpong's doctor parents. The director pretends to be telling the tale, but in fact he prevaricates, replacing it with a dreamlike film essay that brings to mind the aesthetics of Tsai Ming-liang. Even more than the visual correspondences, the medical terms in the English titles of both films bring them together under the topic of illness, but which illness? Is *Tropical Malady* a metaphor for AIDS, as many seem to think because its heroes are homosexual? Or could it be that, since this is Apichatpong's *allusive* art, we should be talking about the "illness of love" that fires the hearts of the heroes in both films?

Oddly enough, in *Syndromes and a Century*, which is set almost entirely in hospitals, the illness is suppressed. It isn't shown to be as daunting as in *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (in which the protagonist, surrounded by spirits and ghosts, dies of kidney failure), and when it does appear, it functions mostly as comic relief or as an indirect social commentary. An elderly Buddhist monk, who is perhaps suffering from raised urea, complains to his doctor of having nightmares of chickens and at the same time pressures him to write a prescription for someone else (just like in the first scene of *Blissfully Yours*, in which Orn tries to get the doctor to issue a health certificate for Min). Shortly thereafter, the film's other Buddhist monk, Sakda (the director's actor/fetish, Sakda Kaewbuadee) goes to have a tooth filled and has to stoically endure a country music ballad that the dentist sings to him, flirting with him with the kindhearted gentleness of the protagonists of *Tropical Malady*.

Putting aside television's overuse of doctors and the suspense of their practice, *Syndromes and a Century* functions as an abstract film meditation on the pairs of opposites (male/female, professionalism/eroticism, science/belief, disease/cure, conventional medication/Buddhist herbs), which clash and coexist in the two hospital buildings. More symmetrical than ever, the dual structure of the film articulates in its "female" first part (starring Tei) a "male" second part of the same duration (starring Nohng), which it connects through the magical system of corre-



ερωτική(;) φίλα του οδοντογιατρού και τραγουδιστή Πλε με τον βουδιστή μοναχό Σάκντα, η οποία κορυφώνεται στο εκστατικό νυχτερινό δεύτερο μισό του πρώτου μέρους με τον ζαφικό, ανεξήγητο χωρισμό τους. Σ' ένα λαϊκό πανηγύρι έξω από το μοναστήρι κοντά στο νοσοκομείο, ο Πλε τραγουδάει μια μπαλάντα για το φωτεινό χαμόγελο του έρωτά του κι αμέσως μετά δίνει τη θέση του στον κιθαρίστα του που παγώνει για λίγο το χρόνο της αφήγησης, νοσηλεύοντας με μια νυχτερινή ρομάντζα τους ακροατές του, τους περαστικούς στους γύρω δρόμους του στους αθλούμενους στις αλάνες λίγο πιο μακριά. Ύστερα ο Πλε συναντάει τον Σάκντα, ο οποίος, απών από τη γιορτή, δεν άκουσε ποτέ την τραγουδιμένη εξομολόγησή του, του χαρίζει το CD του και τον ρωτάει αν είναι η μετενσάρκωση του νεκρού αδελφού του. Ο Σάκντα το αρνείται, λέγοντας ότι στην προηγούμενη ζωή του ήταν άλογο κι όταν κάποιος εκτός κάδρου τον φωτίζει, χάνεται μέσα στο σκοτάδι της νύχτας. Ακολουθώντας τον, ο Πλε καταλήγει μόνος στο οδοντιατρείο του κι εκεί ακριβώς το μοντάζ απότομα αναδιπλώνει την αφήγηση στην αρχική συνέντευξη του γιατρού Νογκκ στη Τέι.

Λιγότερο στατικό και οικείο, χωρίς το πράσινο ιντερλούδιο του θνητογενούς ειδήλλιου της Τέι με τον Νουν και των «βουκολικών» συναντήσεων της με την υπηρέτριά του Τα Τζέν, το «ανδρικό» μέρος της ταινίας επαναλαμβάνει, παραλλάσσοντας, τα μερικά μοτίβα από το «γυναίκειο» πριν συγκεντρωθεί στην κάθοδο του γιατρού Νογκκ από τους ηλιόλουστους πάνω ορόφους του νοσοκομείου, στο αποστειρωμένο σκηνικό του υπογείου του, που οι τεχνικοί φωτισμού το δείχνουν ακόμα πιο παγερό. Εκεί, σε μια από τις πιο τρυφερές στιγμές της αφήγησης, ο Νογκκ θα συναντήσει τον Οφ, έναν νεαρό ο οποίος αναρρώνει αργά από δηλητηρίαση από μονοξείδιο του άνθρακα και θα συζητήσει μαζί του για το αβέβαιο μέλλον και τις προηγούμενες ζωές του. Λίγο αργότερα, σ' ένα απομονωμένο δωμάτιο, θα συναντήσει τη μεσήλικη γιατρό Ουάν που, για να χαλαρώσει πριν βγει στην τηλεοπτική εκπομπή της, ξεθάβει ένα μπουκάλι ούισκι από ένα τεχνητό ποδι, πίνει ένα ποτηράκι και μετά προσπαθεί μάταια να θεραπεύσει τον Οφ ενεργειακά, βάζοντας το χέρι της στο τσάκρα του κεφαλιού του. Πίσω στο γραφείο του, ο Νογκκ ερωτοτροπεί με την

κοπέλα του Τζόι μπροστά στο παράθυρο, ενώ αυτή προσπαθεί να τον πείσει να την ακολουθήσει στη φουτουριστική πόλη όπου πρόκειται να μετατεθεί από την εταιρία της. Όμως εκείνος δε φαίνεται να ενθουσιάζεται. Αυτό είναι λοιπόν, Ύστερα από μια δαιδαλώδη παράκαμψη, η αφήγηση σταματάει σε άλλο ένα αδιέξοδο ειδήλλιο; Η προκλητική κορύφωση της σκηνής, το γκρο πλαν της σύσταξης μέσα από το παντελόνι του Νογκκ το υπονοεί, αφού μια αντίστοιχη και πιο αποκαλυπτική εικόνα προμήνυε το χωρισμό των εραστών στο τέλος του *Για πάντα δικός σου*. Και η σκηνοθεσία το επιβεβαιώνει αφού, εγκαταλείποντας τα πρόσωπα, αρχίζει μια αφηρημένη σπουδή της αρχιτεκτονικής του άδειου νοσοκομείου, μια σειρά από αργά τράβελινγκ πάνω σ' ένα σκοτεινό, ηλεκτρονικό soundtrack. Σε μια απειλητική αίσθηση, γεμάτη μηχανήματα κι ανεξήγητες αναθυμιάσεις, το τελευταίο τράβελινγκ ακινητοποιείται μπροστά από το χαλινό στόμιο ενός μεγάλου σωλήνα, απ' όπου ο καινός και μαζί ολόκληρη η ταινία χάνεται στο τίποτα. Ο εκστατικός επίλογος στη γραμμή του *Μυστηριώδους αντικείμενου το μεσημέρι* απελευθερώνει το βλέμμα του κινηματογραφιστή σ' έναν σύντομο ύμνο της καθαρής κίνησης, της κοινότοπης ομοιομορφίας, της ομορφιάς της καθημερινής ζωής που συνεχίζεται σαν παιχνιδί έξω από το νοσοκομείο και τη μυθοπλασία. Το τελευταίο σταθερό γενικό πλάνο της ταινίας, όπου μια υπαίθρια τάξη αεροβικής γυμναστικής χοροπηδάει σε ηλεκτρονικούς ρυθμούς, θα μπορούσε κάλλιστα να έρχεται από τη σχεδόν πανομοιότυπη σκηνή της *Τροπικής ασθένειας*.

Συνοψίζοντας τη δομική και αφηγηματική ιδιαιτερότητά του *Σύνδρομα κι ένας αιώνας*, ο σκηνοθέτης καταφεύγει όπως πάντα σε μισή απλή ιδέα, τη μεταφορά του δέντρου, που το πρώτο πλάνο της ταινίας τη δείχνει ως κυριολεξία. «Υπάρχουν δύο δέντρα. Το ένα αντιπροσωπεύει την ιστορία του πατέρα μου. Το άλλο την ιστορία της μητέρας μου. Μεγαλώνουν μαζί κι επίσης άλλες ιστορίες μεγαλώνουν μέσα από αυτά». <sup>2</sup> Η δήλωση αποκαλύπτει μεν την *οργανική* φύση της αφήγησης αλλά αποκρύβει το ότι οι αληθινές ρίζες της βρίσκονται όχι τόσο στη βοτανική όσο στην αρχιτεκτονική και το βουδισμό. Γιατί μολοντί το *Σύνδρομα κι ένας αιώνας* κινηματογραφήθηκε κομμάτι κομμάτι, χωρίς συμβατικό

σενάριο και με μια διακοπή ενάμιση μήνα ανάμεσα στα γυρίσματα του πρώτου και του δεύτερου μέρους, τα μπλόκ φυλικού χώρου και χρόνου που το δομούν δεν είναι στάτικα ερμηνεία αλλά ακολουθούν την πειθαρχία ενός πανταχού παρόντος σχεδίου. Αυτοαναφορικός όπως πάντα, ο Απίστασπονγκ δηλώνει την εμμονή του στο σχεδιασμό του αυτοσχεδίου με το πλάνο των τίτλων, ένα πλάνο υπογραφής. Τελειώνοντας τη συνέντευξη με τον Νογκκ, η Τέι φεύγει από το γραφείο της και τον συνοδεύει μαζί με κάποιον υπάλληλο του νοσοκομείου στα επείγοντα περιστατικά. Με μια εξαιρετική αλλαγή γωνίας, η κάμερα φιλάει τις αφώτιστες σιλουέτες τους να βγαίνουν από τα δεξιά του κάδρου, αλλά, αντί να τους ακολουθήσει, περνάει με ένα ευκλείδειο ευθύγραμμο τράβελινγκ μέσα από το ανοιχτό παράθυρο στο βάθος και σταματάει στο γενικό πλάνο ενός ηλιόλουστου χωραφίου. Πάνω του πέφτουν οι τίτλοι, ενώ στην ηχητική μπάντα ο διάλογος των προσώπων συνεχίζεται στην ίδια στάση, περνώντας από αισθηματικά κουτσουμπολιά σε πληροφορίες για μια επικείμενη βουδιστική γιορτή, στο παράπονο του υπαλλήλου (ή του ηχολήπτη;) ότι έχει ξεχάσει να κλείσει το μικρόφωνο και τέλος σε μια χιουμοριστική συζήτηση για τις εξαντλητικές επαναλήψεις του γυρίσματος. Εκτός από ευφάνταστο παιχνίδι με την ασυμφωνία εικόνας και ήχου, η λήψη είναι το κλειδί για την ανάγνωση του παράξενου φορμαλισμού της ταινίας. Τελικά η «κλινική» εικονογραφία και η χειρουργική ακριβεία των τράβελινγκ στο *Σύνδρομα κι ένας αιώνας* δεν είναι τίποτα περισσότερο από τα σημάδια της πνευματικής θεραπείας στην οποία ο δημιουργός υποβάλλει τη φόρμα του για να τη γιατρεύει από την «αρρώστια» της.

Οριμάζοντας από ταινία σε ταινία, πλησιάζοντας όλο και περισσότερο τη βουδιστική κοσμοθεωρία, το μαγικό κινηματογραφικό βλέμμα του Απίστασπονγκ απογυμνώνεται από οτιδήποτε περίπλοκο και προσανατολίζεται όλο και περισσότερο προς την ατάραχη ενάμιση της κενότητας. Στο τελευταίο, πιο απλό αφηγηματικό φίλμ του, *Ο Θεός Μπούνι θυμάται τις προηγούμενες ζωές* του, που βασίστηκε σε βιβλίο κάποιου βουδιστή μοναχού, η ιδέα της μετεμψύχωσης δε μεταφέρεται στο παιχνίδι των μεταμορφώσεων του κινηματογραφικού υλικού



spondences and reflections, thereby ensuring cohesion among Apichatpong's discontinued fictions. Both parts begin with the same scene, filmed statically and from the same pseudo-documentary distance, but from different camera positions each time: Nohng, the new hematologist who has just finished his military service, is interviewing with doctor Tei, in charge of hiring at a provincial hospital (in the first part) and a city one (in the second). But even this rudimentary dramaturgic convention proves to be yet another complicated riddle of the "Apichatpong logic". The interview takes place next to Toa, a young man who's desperately in love with Tei, and, as it interweaves the memories of the director's parents of their actual first encounter with the professional experience of the amateur actress who plays the doctor, it evolves into a surrealist psychological test. After this starting point, which is common to both parts, the narrative, so centrifugal that many consider it an impressionist chain of poetical scenes, breaks up into moments from meetings of the doctors with their patients or with secondary characters, until it crystallizes into a string of amorous escapades. In the first part, Tei rebuffs Toa's impassioned confession and reveals to him her fondness for the flower seller Noom, who, however, is interested in someone else. At the same time there is the development of the discreetly erotic (?) friendship of the dentist and singer Ple with the Buddhist monk Sakda, which culminates in the ecstatic nocturnal second half of the first part with their abrupt and inexplicable separation. At a local fair outside the monastery near the hospital, Ple sings a ballad about the bright smile of his love and immediately afterwards gives his place to a guitarist who briefly freezes the narration by singing a nocturnal romance and enchanting his listeners, those walking along the nearby streets and the people playing sports in the empty lots a little further away. Then Ple meets Sakda, who, having missed the fair, didn't hear his sung confession, he gives him his CD and asks him if he's the reincarnation of his dead brother. Sakda denies this, saying that in his former life he was a horse and then when someone off screen calls him, he disap-

pears into the night. In an attempt to follow him, Ple ends up at his dentist's office, and that is where the editing makes the narrative fall back on itself, taking us to doctor Nohng's first interview with Tei.

Less static and familiar, without the green interlude of Tei and Noon's short-lived romance and Tei's "bucolic" encounters with Pa Jane's maid, the "male" part of the film repeats certain motifs of the "female" part, varying them somewhat, before concentrating on Dr. Nohng's descent from the sun drenched upper floors of the hospital to the sterilized setting of its basement, which the artificial lighting makes even chillier. There, during one of the narrative's most tender moments, Nohng will meet Off, a young man who's slowly recovering from carbon monoxide poisoning, and will talk with him about the uncertain future and his past lives. Some time later, in an isolated room, Nohng meets middle aged Doctor Wan. In order to relax before going on the set of her TV show, she produces a bottle of whiskey out of an artificial leg, pours herself a glass and then tries to cure Off using energy healing, by placing her hand on the chakra at the top of his head. Back in his office, Nohng flirts with Joy's girlfriend in front of the window, while she tries to persuade him to follow her to the futuristic city where she is to be transferred by her company. But he doesn't seem thrilled at the prospect. Is that it then? After a labyrinthine deviation, does the narrative stop at one more dead-end romance? The provocative culmination of the scene — a close up of Nohng's erection inside his trousers — does seem to imply this, since a similar and even more revealing image foreshadowed the break up of the lovers in *Blissfully Yours*. And the direction confirms it, as, abandoning the characters, it begins an absent minded study of the architecture of the empty hospital, a series of slow tracking shots on a dark, electronic soundtrack. In a menacing room, filled with equipment and inexplicable emissions, the final tracking shot stops in front of the gaping mouth of a large pipeline, through which smoke and with it the whole film disappear into nothingness. The ecstatic epilogue along the lines of *Mysterious Object at Noon* lib-

erates the filmmaker's gaze in a brief hymn to pure movement, mundane uniformity, and the beauty of daily life that continues like a game outside the hospital and the fiction. The last steady general shot of the film, in which an open-air aerobics class bounces up and down to an electronic rhythm, could very well come from the almost identical scene in *Tropical Malady*.

Summarizing the structural and narrative peculiarity of *Syndromes and a Century*, the filmmaker resorts, as always, to a simple idea, the transfer of the tree, which, in the film's opening shot is shown as a literal act. "There are two trees. One represents the story of my father; the other the story of my mother. They are growing together and other stories are also growing out of them." This statement reveals the *organic* nature of the narrative, but it hides the fact that its real roots lie not so much in botany, but rather in architecture and Buddhism. Because even though *Syndromes and a Century* was filmed piece by piece, without a conventional screenplay and with a month and a half break between shooting the first and second parts, the blocks of filmic time and space that build it are not simply thrown together but follow the discipline of an omnipresent *plan*. Self-referential as always, Apichatpong declares his obsession with planning the improvisation of the shot of the credits — a signature shot. Once the interview with Nohng is over, Tei leaves her office and accompanies him together with another hospital employee to the emergency room. With a superb change of angle, the camera films their unlit silhouettes exiting on the right side of the frame, but, instead of following them, using a straight track shot, it moves out through the open window and stops at the general shot of a sunny field. The credits start to roll, while the dialogue between the characters continues on the soundtrack at the same volume, going from gossip about people's love lives to information about a Buddhist feast, to the hospital employee's (or is it the sound engineer's) complaining about having left the microphone on, and, finally, to humorous banter about the shoot's exhausting retakes. Besides the imaginative game of the



ούτε στη διαδικότητα της αφήγησης. Υπάρχει και εκτίθεται μπροστά στην κάμερα ως αναμφισβήτητη κυριολεξία. Το φάντασμα της γυναικάς του ετοιμοθάνατου αγρότη Μπούνι και το πηκρόμορφο πνεύμα του γιου του Μπουσόνγκ, που πριν πεθάνει ήταν φωτογράφος, εμφανίζονται στο τελευταίο οικογενειακό δείπνο του πρωταγωνιστή και ούτε η κουνιάδα του Τζεν, ούτε ο ανειδίκευτος Τονγκ, ούτε ο νοσοκόμος του και παράνομος μετανάστης από το Λάος Τζάι, δείχνουν να ξενίζονται από την υπερφυσική παρουσία τους. Και φυσικά ούτε η αφήγηση του Απίτσάτονγκ που, εγκαταλείποντας για πρώτη φορά τη διαδικότητα, εξελίσσεται γαλιανά, ακολουθώντας ένα δομικό σχήμα έξι μερών.

Κάθε μέρος διαρκεί όσο μια μπουμπίνα της ταινίας και χωρίζεται από το επόμενο με παραλλαγές στο στυλ και την τονικότητα της κινηματογράφησης τόσο ελεγχόμενες που σχεδόν είναι αόρατες. Ύστερα από την ονειρική «αμερικανική νύχτα» που προλόγου –όπου, σ' ένα στοιχειωμένο δάσος, ένα βουβάλι σπάει το λουρί που το δένει σ' έναν κορμό, ξεφεύγει, αλλά τιθαεσείται από τον ιδιοκτήτη του–, οι συγγενείς του Μπούνι έρχονται από την πόλη στη φάρμα του για να τον αποχαιρετίσουν. Το πρώτο μέρος της αφήγησης, είναι φιλικό σαν υβριδικό ντοκιμαντέρ, διασχισμένο ανάμεσα στα μεγάλα τράβελινγκ της διαδρομής και τα στατικά μονοπλάνα με τα οποία καθορίζονται ο χώρος, το σπίτι του Μπούνι, και η δραματική κατάσταση, η αρρώστια του. Το δεύτερο μέρος, το οικογενειακό δείπνο που ακολουθεί, είναι σκηνοθετημένο σαν παλιομοδίτικο, μηχανικά παιγμένο, τηλεοπτικό δράμα που γλιστράει στο φανταστικό όταν εμφανίζονται τα φαντάσματα με αρχαϊκά ειδικά εφέ. Την άλλη μέρα –στο τρίτο μέρος– ο περίπατος του Μπούνι και της Τζεν στα κτήματα του πρώτου κινηματογραφείται «κάπως σαν γαλλικό φιλμ»<sup>1</sup> ή μάλλον σαν μια απίθανη συνάντηση ανάμεσα στην απλότητα του Ρομέρ και τον υπερβατικό ρεαλισμό του Όζου. Το τέταρτο μέρος, ένα φλας μπακ στις προηγούμενες ζωές του Μπούνι (όπως επίσης και ο πρόλογος με το βουβάλι) ανοίγει στην αφήγηση μια πορένθεση «ταϊνάς εποχής»: μια πριγκίπισσα προσφέρει τα κοσμήματά της σ' έναν παραδείσιο καταρράκτη και το πνεύμα του, ενσαρκωμένο σε γατόφαρο με ανθρώπινη φωνή, κάνει έρωτα μαζί της, σε

μία σκηνή όπου η ανάμνηση της πλαστικότητας του Ζακ Τουρνέρ ενώνεται με τον παραληρηματικό σουρεαλισμό του Απίτσάτονγκ. Μετά από αυτή την παραμυθένια κορύφωση, το πέμπτο μέρος, συνδυάζοντας το ρεαλισμό και το σουρεαλισμό των δυο προηγούμενων, ακολουθεί την παραισθητική πορεία του Μπούνι και των συντρόφων του που, διασχίζοντας μια στυλιζαρισμένη ζούγκλα καταλήγουν στο εντυπωσιακό σπήλαιο του θανάτου του.

Το μεταθανάτιο φινάλε είναι μια αναγέννηση της αφήγησης στην προσωπική αυτοκρατορία των σημείων του Απίτσάτονγκ. Σ' ένα λευκό δωμάτιο ξενοδοχείου, ένα σκηνικό τόσο ουδέτερο όσο το νοσοκομείο στο *Σύνδρομο κι εγώ αιώνιας*, η Τζεν και η Ρουνγκ, οι συμπρωταγωνίστριες του *Για πάντα δικός σου*, ασχολούνται με τις πρακτικές λεπτομέρειες του πένθους. Αναρωτιούνται αν ο εκλιπών είχε τα χρήματα για να εκδοθεί το βιβλίο της κηδείας που θα συντηρεί τη μνήμη του. Η πόρτα χτυπάει και μπαίνει ο Τονγκ, ο οποίος μετά το θάνατο του θείου του αποφάσισε να γίνει μοναχός αλλά δεν μπορεί να κοιμηθεί στο «τρομακτικό» μοναστήρι και ζητάει από τις γυναίκες να χρησιμοποιήσει το μπάνιο του δωματίου τους (ο Σακντά Καουμπούαντι, για δεύτερη φορά Τονγκ, για δεύτερη φορά μοναχός σε ταινία του Απίτσάτονγκ). Ανάμεσα στους αγαπημένους του ηθοποιούς ο δημιουργός αισθάνεται ότι μπορεί να απελευθερωθεί από μια ιστορία που δεν είναι δική του, κλείνοντάς τη με τις προσωπικές του εφευρέσεις: ένα ερωτικό βλέμμα στον Τονγκ που κάνει ντους κι ένα παιχνίδι με το χώρο και το χρόνο, με την αντίληψη του θεατή. Διπλασιάζοντας τα πρόσωπα του Τονγκ και της Τζεν, τους δείχνει να βρίσκονται ταυτόχρονα στο δωμάτιο του ξενοδοχείου και σ' ένα μπαρ. Ποιος από τους δυο δρόμους της αφήγησης είναι ο αληθινός;

Υπάρχουν παράλληλοι κόσμοι ισορριζείται η ταινία η οποία, από την αρχή, υιοθετώντας το παράξενο δομικό σχήμα της, εξελίσσεται σαν διπλή ελεγεία για την ήρεμη διάλυση του Μπούνι μέσα στη φύση και τις φροντίδες των αγαπημένων του και τον αργό θάνατο του «παλιού» κινηματογράφου της νιότης μας. Στη βόλτα στα χωράφια, στο τρίτο μέρος της ταινίας, ο Μπούνι δίνει στη Τζεν μέλι από τις κυψέλες

του, αλλά το γοητευτικό τοπίο που τους περιβάλλει είναι στοιχειωμένο από την ιστορική μνήμη των εγκλημάτων του ταϊλανδικού στρατού σε βάρος των αριστέρων αγροτών της περιοχής, όπως οι τελευταίες στιγμές του ήρωα από τα φαντάσματα. Ο ίδιος ο Μπούνι πιστεύει ότι η αρρώστια του είναι η τιμωρία για το κακό karma του, αφού «έχει κατακτήσει πολλούς κομμουνιστές». Αναζητώντας τους απογόνους του πραγματικού Μπούνι και ταυτόχρονα διερευνώντας αυτή τη σκοτεινή περίοδο βίας, η οποία επαναλαμβάνεται αλλώς στη σημερινή πραγματικότητα της χώρας του, ο Απίτσάτονγκ ταξίδεψε για πολύ καιρό στη βορειοδυτική Ταϊλάνδη. Η εμπειρία της παραμονής στο χωριό Ναμπούα και οι σχέσεις του με τα παιδιά των αγροτών που είχαν υποστεί τις δώδεκς της δικτατορίας αποτυπώθηκαν στο πιο φιλόδοξο σχέδιό του: την εγκατάσταση *Primitive*, η οποία αποτελείται από έξι βίντεο και συμπληρώνεται από τις μικρού μήκους ταινίες *Ένα γράμμα στο θείο Μπούνι* και *Φαντάσματα της Ναμπούα*. Το *Ο θείος Μπούνι θυμάται τις προηγούμενες ζωές* του είναι το αποτέλεσμα αυτού του πολύπλοκου έργου και ταυτόχρονα το κλείσιμο του κύκλου της μέχρι σήμερα δημιουργίας του Απίτσάτονγκ. Εδώ η έρευνά του για τη σχέση της πραγματικότητας με τη μνήμη καταλήγει στην αργή ώσμωση των αναμνήσεων του Μπούνι με τις αναμνήσεις του σκηνοθέτη και η τραγωδία του θανάτου ανοίγεται πάντα στην ελπίδα μιας νέας ζωής. Η μας νέας ταινίας. Όπως ισχυρίζεται ένας άλλος μεγάλος formalistής και μύστης της εικόνας, ο Αλεξάντερ Σοκούροφ: «Ο κινηματογράφος είναι μια παράλληλη ζωή».

Αθήνα, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2010

<sup>1</sup> Μεγάλος Ταϊλανδός συγγραφέας (1906-1963), ο οποίος για την ποιότητα της πρόζας του και τις περιπέτειες της ζούγκλας που αφηγείται έχει χαρακτηριστεί «Ο Χέμινγουει του Σιάμ».

<sup>2</sup> *Apichatpong Weerasethakul*, επιμ. James Quandt, εκδ. Österreichisches Filmmuseum, Βιέννη 2009

<sup>3</sup> Από τη συνέντευξη του Απίτσάτονγκ Βιραεττάκουν στα *Cahiers du cinéma*, τχ 657, Ιούνιος 2010



discrepancy between the image and the sound, this take is the key to reading the film's strange formalism. Ultimately, the "clinical" iconography and the surgical precision of the tracking shots in *Syndromes and a Century* are nothing more than the marks of a spiritual healing to which the filmmaker submits his form in order to cure it of its "illness".

Maturing from one film to the next and approaching the Buddhist worldview more and more, Apichatpong's magical cinematic gaze is stripped of anything superfluous and orients itself increasingly towards a serene gazing into the void. In his latest, narratively most simple film, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, which is based on a book by a Buddhist monk, the idea of reincarnation is not implemented in the transformation game of the filmic material or the duality of the narrative. It exists and is exposed in front of the camera as an irrefutable reality. Boonmee is a farmer who is dying. His wife's ghost and the spirit of his son Boonsong, who was a photographer when he was alive and has now been reincarnated as a monkey, appear at Boonmee's last family supper, and neither his sister-in-law Jen, nor his nephew Tong, nor his male nurse, nor Jaai, a Laotian illegal immigrant, seem perturbed by their supernatural presence. And, of course, neither is Apichatpong's narrative, as it abandons duality for the first time and evolves serenely, following a six-part structure.

Each part lasts as long as a film reel and is separated from the next one with variations in style and the tonality of the cinematography which are so controlled to be almost invisible. After the dreamlike "day for night" of the prologue – in which, in a haunted forest, a buffalo breaks the rope with which it is tied to a tree, escapes, but is finally caught by its owner – Boonmee's relatives come from town to his farm to say goodbye. The first part of the narrative has been filmed like a documentary hybrid, split between the long tracking shots of the trip and the steady long takes which define the space, Boonmee's house, and the dramatic situation – his illness. The second part, the family supper that follows, is directed like an old-fashioned, mechanically

played television drama that slips into the fantastic when the ghosts appear through the use of archaic special effects. Next day, Boonmee and Jen's walk through the dying man's fields, the third part, is filmed "somewhat like a French film"<sup>1</sup> or rather like an improbable encounter between Rohmer's simplicity and Ozu's transcendental realism. The fourth part, a flash back to Boonmee's past lives (as is the prologue with the buffalo), opens a "costume drama" parenthesis in the narrative: a princess offers her jewels to a paradisiacal waterfall. The waterfall's spirit, reincarnated into a catfish with a human voice, makes love with the princess in a scene in which the memory of Jacques Tourneur's plasticity melds with Apichatpong's delirious surrealism. After this fairytale climax, the fifth part of the film, combining the realism and surrealism of the two previous ones, follows Boonmee and his companions' hallucinatory course as they cross a stylized jungle and end up at the impressive cave of his death.

The posthumous finale is a rebirth of the narrative in Apichatpong's personal empire of semiotics. In a white hotel room, a scene as neutral as the hospital in *Syndromes and a Century*, Roong and Jen, the two female protagonists in *Syndromes and a Century* and *Blissfully Yours* respectively, are busy with the practical details of the grieving process. They wonder whether the deceased had enough money to publish the book that will preserve his memory. There's a knock on the door and Tong walks in. Following his uncle's death he decided to become a monk, but he can't sleep in the "frightening" monastery and asks the women whether he can use their bathroom (Sakda Kaewbuadee again as Tong, and again as a monk in a film by Apichatpong). Among his beloved actors, the director feels he can free himself of a story that isn't his, ending it with his personal inventions: an amorous gaze at Tong taking a shower and a game with space and time, with the filmgoer's perception. By doubling the characters of Tong and Jen, Apichatpong shows them being in the hotel room and in a bar at the same time. Which of these two paths of the narrative is the real one?

There are parallel worlds, claims the film,

which, from the beginning, adopting its strange structural shape, evolves like a double elegy on Boonmee's gentle disintegration in nature, and the care given by his loved ones, and the slow death of the "old" cinema of our youth. During their walk through the fields, in the third part of the film, Boonmee gives Jen some honey from his beehives, but the gorgeous landscape that surrounds them is haunted by the historical memory of the crimes of the Thai army against the region's leftist farmers, just as the hero's last moments are haunted by ghosts. Boonmee himself believes that his illness is a punishment for his bad karma, since "he has killed a lot of Communists". Searching for the real Boonmee's ancestors and at the same time exploring this dark period of violence, which is repeated in a different way in the modern-day reality of his country, Apichatpong traveled for a long time through northwestern Thailand. The experience of his stay in the village of Nabua and his relationship with the children of the farmers who had suffered persecution during the dictatorship have been captured in his most ambitious work: the installation entitled *Primitive*, consisting of six videos and two short films, *A Letter to Uncle Boonmee* and *The Ghosts of Nabua*. *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* is the crowning achievement of this complex work and also marks the closing of the cycle of Apichatpong's output so far. Here, his research into the relationship between reality and memory leads to the slow osmosis of Boonmee's and the director's memories, and the tragedy of death always opens up to the hope of new life. Or a new film. In the words of Alexander Sokurov, another great formalist and master of the image: "Cinema is a parallel life."

Athens, October–November 2010

<sup>1</sup> A respected Thai novelist (1906–1963). The quality of his prose and the jungle adventure stories he wrote earned him the moniker "The Thai Hemingway".

<sup>2</sup> Apichatpong Weerasethakul, Ed. James Quandt, Österreichisches Filmmuseum, Vienna 2009

<sup>3</sup> From an interview by Apichatpong Weerasethakul to *Cahiers du cinéma*, No. 657, June 2010



# Σημειώσεις του Απίτσατπονγκ Βιρασεττάκουν για τις μικρού μήκους ταινίες του

## Notes by Apichatpong Weerasethakoul on his short films

### 0116643225059

Κατά τη διάρκεια μιας παρατεταμένης απουσίας του απ' το σπίτι, ο σκηνοθέτης καλεί τον αριθμό 01166... για να μιλήσει με τη μητέρα του. Στην ταινία, οι αναμνήσεις και η νοσταλγία διαποτίζουν τον καθημερινό χώρο ενός διαμερίσματος: μια φωνή στην άλλη άκρη της γραμμής και μια φωτογραφία επιτείνουν την απουσία.

The filmmaker dials 01166... to speak to his mother in Thailand during a long absence from home. In the film, memory and longing pervade the everyday space of an apartment; a voice on the line and a photograph underline absence.

### Σαν την αμείλικτη οργή των κυμάτων Like the Relentless Fury of the Pounding Waves

Το ντοκιμαντέρ εξετάζει, με χαλαρό ρυθμό, το πώς μετατοπίζεται η εστίαση του ήχου και της εικόνας. Ήταν μια ζεστή μέρα σε μια κωμόπολη, κι ο ήχος του ραδιοφώνου γέμιζε τον αέρα. Οι ζωές είχαν παγιδευτεί στο χρόνο του ραδιοφωνικού θεατρικού έργου, της φωτογραφίας, και της ταινίας. Η αφήγηση είναι αποσπασματική, κάποιες φορές αυτοσχεδιαστική κι άλλες πάλι αυστηρά δομημένη. Τα ραδιοφωνικά κύματα αναμεταδίδονται από έναν τύπο σε πολλούς, προσφέροντας στο ακροατήριο ένα θεατρικό μελόδραμα, τη *Θεά της θάλασσας*. Η ταινία παρουσιάζει αντιστικτικά τον κόσμο του παρόντος κι

αυτόν της μνήμης. Τα μέσα μεταφοράς (το αυτοκίνητο, το πλοίο, ένα αεροπλάνο που περνά) είναι στην ταινία οχήματα που διατρέχουν και τους δυο κόσμους.

This documentary leisurely examines the shifting focus of image and sound. It was a hot day in a small town, where a mystic radio filled the air. Lives were trapped in the time of the radio play, of the photograph and of the film. The narrative form is broken, sometimes improvised, and sometimes structured. The radio wave is transmitted from one place to many others, delivering a melodramatic play, *The Sea Goddess*. The film juxtaposes the worlds of the present time and of memory. Transportation (the car, the ship, the passing plane) in this film is a vehicle that runs through both worlds.

### Τρίτος κόσμος Third World

Η ταινία παρουσιάζει τοπία, μεταφορικά και πραγματικά, από το νησί Πανγί της νότιας Ταϊλάνδης. Αποτυπώνει την αίσθηση πολυήμερων γυρισμάτων στο νησί. Οι ήχοι προέρχονται από διαφορετικές πηγές, αλλά ηχογραφήθηκαν με κρυμμένο μικρόφωνο. Το έργο θα μπορούσε να ονομαστεί «ανακατασκευασμένο» ντοκιμαντέρ.

This film depicts landscapes, metaphorically and in actuality, of the southern island called Panyi.

It reflects the impression of several days of shooting on the island. The sounds are taken from different sources, but all were recorded while the subjects were not aware of the recording apparatus. Thus, this piece may be called a "re-constructed" documentary.

### Παράθυρα Windows

Ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποίησα βιντεοκάμερα. Αρχικά σκόπευα να τραβήξω ένα νοσοκομείο στη γενέτειρά μου. Δοκιμάζοντας, όμως, την κάμερα, είδα μια αντανάκλαση των παραθύρων στην οθόνη της τηλεόρασης. Η κίνηση του σώματός μου καθώς κρατούσα την κάμερα επηρέασε την κίνηση στην οθόνη του βιντεο. Τα *Παράθυρα* είναι ένας αυτοσχεδιασμός που χρησιμοποιεί ανεπαίσθητες φυσικές κινήσεις για να αιχμαλωτίσει ο φακός της κάμερας κάποια φυσικά φαινόμενα.

It was the first time I shot with a video camera. I originally planned to document a hospital in my hometown. But when testing the camera, I noticed a reflection of the windows on the television screen. The movement of my body while holding the camera effected the movement on the video screen. *Windows* is an improvisation using small movement to capture natural phenomena through the camera's eye mechanism.



## Η Μαλί και το αγόρι

### Malee and the Boy

Με αρχικό τίτλο *Η Μαλί και το αγόρι και το μικρόφωνό του* κι ένας πεντασμένος σατανάς, η ταινία είναι ένα συμμετοχικό έργο κι έχει ως πρωταγωνιστή ένα δεκάχρονο αγόρι στο οποίο δόθηκε ένα μικρόφωνο. Το παιδί περιφέρεται στην Μπανγκόκ και συλλέγει ήχους για ένα βίντεο. Οι ήχοι δείχνουν προς τα πού πηγαίνει και τι του τραβάει την προσοχή. Ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει την εικόνα, καταγράφοντας τα μέρη απ' όπου περνά το αγόρι. Η αφήγηση της ταινίας, που εμφανίζεται ως γραπτό κείμενο, είναι δανεισμένη από ένα βιβλίο κόμιξ. Αυτή η αποτύπωση προσώπων και τόπων μπορεί να ιδωθεί και ως μια ημερολογιακή καταγραφή ενός απογεύματος στους δρόμους της Μπανγκόκ.

Originally called *Malee and the Boy and His Microphone and a Hungry Satan*, this is a collaborative project with a 10-year-old boy who was put in charge of the microphone. The boy roams around Bangkok to gather sounds for the project. The sound we hear indicates the directions he headed in during the filming and displays his points of interest. The filmmaker is in charge of the image, filming roughly around the same locations as the boy. The narrative of the film, presented in texts, is taken from a Thai comic book available close to where the filming was taking place. This documentation of faces and places can be viewed as a one-afternoon diary of a day out in Bangkok.

## Στοιχειωμένα σπίτια

### Haunted Houses

Το κινηματογραφικό εγχείρημα *Στοιχειωμένα σπίτια* εξετάζει διαφορετικές μορφές εξάρτησης από τα τηλεοπτικά μέσα (οασπούντερες, τρόποι ζωής, μετοσχηματισμός των πολιτισμών ή μεταξύ αυτών, κ.λπ.). Η βερσιόν της Ταϊλάνδης είναι το πρώτο έργο αυτής της σειράς. Ο τεράστιος αντικτυπος που έχουν οι δραματικές τηλεοπτικές σειρές στη διαμόρφωση του τοπίου και της ψυχοσύνθεσης της υπαίθρου έχει διερευνηθεί σε πολύ μικρό βαθμό στην Ταϊλάνδη. Κάθε σπίτι είναι κάτι σαν «μνήμευση», φιλοξενεί μια τηλεό-

ραση που αναμεταδίδει εικόνες που υπνωτίζουν. Μετά τις 8 μμ., πολλά εκατομμύρια σπίτια «στοιχειώνονται». Τα περισσότερα έργα στα *Στοιχειωμένα σπίτια* έχουν σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να περιληφθούν σ' αυτά τηλεθεατές και ραδιοφωνικοί ακροατήριοι, οι οποίοι συμμετέχουν κάνοντας τη δική τους παραγωγή. Τα έργα εστιάζουν στους τρόπους αναπαραγωγής της αφήγησης, στη χειραγώγηση του θεατή και στην ενσάρκωση ρόλων.

(σημειώσεις από την προπαραγωγή)

The *Haunted Houses* project deals with various forms of media addiction (soaps, lifestyles, transformation of/between culture, etc.) The Thailand version is the first work of the series. There has been little exploration on Thailand of what a tremendous impact dramas have in shaping rural landscapes and minds. A house is like a "medium", hosting a television set that transmits these hypnotizing images. After 8 PM, several million houses are "haunted". Most of the works in this *Haunted Houses* series are designed to involve television viewers or radio listeners in participating in their own media production. The works focus on narrative reproduction, exploitation, and impersonation.

(pre-production notes)

## Ο ύμνος

### The Anthem

Ο ύμνος είναι μια γιορτή προς τιμήν της κινηματογραφικής δημιουργίας και της εμπειρίας της θέασης. Στην Ταϊλάνδη, πριν από κάθε κινηματογραφική προβολή, ακούγεται ο βασιλικός ύμνος προς τιμήν του βασιλιά. Είναι μια πρακτική που έχει ριζώσει στην ταϊλανδέζικη κοινωνία για να δοθεί ευλογία σε κάτι ή σε κάποιον πριν από συγκεκριμένες τελετές. Ο Ύμνος παρουσιάζει έναν «κινηματογραφικό ύμνο» που εξημνεί και ευλογεί την ταινία που θα ακολουθήσει σε κάθε προβολή.

The *Anthem* is a celebration of filmmaking and the viewing experience. In Thailand, before every cinema film screening, the Royal Anthem is played before the feature presentation. The purpose is to honor the King. It is one of the rituals

imbedded in Thai society to give a blessing to something or someone before certain ceremonies. *The Anthem* presents a "cinema anthem" that praises and blesses the approaching feature at each screening.

## Φωτεινοί άνθρωποι

### Luminous People

Η ταινία *Φωτεινοί άνθρωποι* είναι η αναπαράσταση ενός γεγονότος πριν τιμήν των νεκρών, προς τιμήν της φθίνουσας μνήμης των ζωντανών, προς τιμήν του κινηματογράφου. Μια ομάδα ανθρώπων μεταφέρονται μ' ένα πλοιάριο κατά μήκος του ποταμού Μεκόνγκ, φυσικό σύνορο μεταξύ Ταϊλάνδης και Λάος. Πλέουν κόντρα στον άνεμο, προσβλέποντας σε μια πράξη αποχαιρετισμού. Στη μέση του ποταμού, η γυναίκα επικεφαλής της οικογένειας ρίχνει τις στάχτες στο ποτάμι. Η λευκή σκόνη ανακατεύεται με τα λασπωμένα νερά. Το πλοιάριο κάνει αναστροφή στη γέφυρα που ενώνει τις δυο χώρες. Οι επιβάτες είναι κουρασμένοι κι αρχίζουν να «αποσπύονται» στον δικό τους κόσμο. Η ταινία διαλύεται. Συνεργείο και ηθοποιοί εξακραίνονται στο ποτάμι της προσομοίωσης. Τα σύνορα συνδέουν τον κόσμο των ζωντανών μ' αυτόν των νεκρών. Η μνήμη του ανώνυμου νεκρού πατέρα παραμένει ζωντανή. Το πλοιάριο εξακολουθεί να κινείται καθώς πέφτει το σούρουπο.

*Luminous People* is a recreation of an event to commemorate the presence of the dead and the decayed memories of the living, of the filmmaking. A group of people in a boat traveling along the Mekong River that stretches along the Thailand-Laos border. They are running against the wind, anticipating an act of farewell. In the middle of the river, the lady head of the family casts the ashes off into the stream. The white dust merges with the muddy water. The boat makes a U-turn at the bridge that links the two countries. The passengers are tired and start to drift off into their own worlds. The film disintegrates. The crew and the cast wander off in the river of simulation. The border links the worlds of the dead and of the living. The memory of an anonymous dead father lingers. The boat still moves on as dusk falls.



## Σμαράγδι Emerald

Στο βουδιστικό μυθιστόρημα *Ο προσκυνητής Καμανίτα*, γραμμένο το 1906 από τον Δανό συγγραφέα Καρλ Γκέλερουπ, οι πρωταγωνιστές ξαναγεννιούνται με τη μορφή αστεριών και τους παίρνει αιώνες να αφηγηθούν ο ένας στον άλλο την ιστορία τους, έως ότου παύουν να υπάρχουν. Το «Μόρακοτ» είναι ένα ερειπωμένο και λησμονημένο ξενοδοχείο στην καρδιά της Μπανγκόκ που είχε ανοίξει τις πόρτες του τη δεκαετία του ογδόντα. Εκείνη την εποχή, η Ταϊλάνδη ξεκινούσε την ανοδική της πορεία προς τη βιομηχανοποίηση και οι Καμποτζιανοί κατέκλυζαν τους ταϊλανδικούς προσφυγικούς καταλυμούς μετά την εισβολή των βιετναμέζικων δυνάμεων στη χώρα τους. Ήταν μια εποχή φιλοξενίας. Αργότερα, όταν στην Ανατολική Ασία επήλθε η οικονομική κρίση του 1997, η ανεργοποίηση έλαβε τέλος. Όπως ο Καμανίτα, έτσι και το «Μόρακοτ» είναι ένα άστρο που το βαρβαίνουν (ή το θρέφουν) οι αναμνήσεις.

In *The Pilgrim Kamanita*, a Buddhist novel written in 1906 by the Danish writer Karl Gjellerup, the protagonists are reborn as two stars and take centuries to recite their stories to each other, until they no longer exist. «Morakot» (Emerald) is a derelict and defunct hotel in the heart of Bangkok that opened its doors in the 1980's: a time when Thailand shifted gears into accelerated economic industrialization and when Cambodians poured into Thai refugee camps after the invasion of the Vietnamese forces. It was a hosting time. Later when the East Asian financial crisis struck in 1997, these reveries collapsed. Like Kamanita, the unchanged Morakot is a star burdened (or fueled by) memories.

## Βρικολάκας Vampire

Στα σύνορα μεταξύ Ταϊλάνδης και Βιρμανίας ζει ή ζούσε ένα πλάσμα ονόματι νοκ φίι (πουλί-φάντασμα). Αν όντως υπάρχει, το νοκ φίι, θα είναι — με εξαίρεση τον σπινό βρικολάκα των Νησιών Γκαλάπαγος — το μόνο πτηνό που τρέφεται με το αίμα άλλων ζώων. Σε πολλές από τις τοπικές προφορικές παραδόσεις, το νοκ φίι περιγράφεται ως ένα επιθετικό αρπακτικό ζώο της νύχτας. Το 2007, χωρικοί στη βόρεια Ταϊλάνδη είπαν ότι είδαν ένα αρσενικό κι ένα θηλυκό νοκ φίι. Λέγεται τότε ότι αυτό ήταν το τελευταίο ζεύγος στον κόσμο. Αυτό το σχετικά μικρό πτηνό με τα μεγάλα μάτια δεν έχει ποτέ αιχμαλωτιστεί ούτε ζωντανό ούτε νεκρό. Αφού δεν υπάρχουν χειροπιαστές αποδείξεις, αυτό το ζώο μπορεί να μην είναι παρά ένα φανταστικό πλάσμα, αποκούνημα της έλξης που ασκούν στον άνθρωπο ο κίνδυνος και ο μύθος. *Ο βρικολάκας* είναι ένα όνειρο γι' αυτό το παράξενο πτηνό και το περιβάλλον του, η αποτύπωση ενός ταξιδιού προς αιχμαλώτιση αυτού του ασυνήθιστου θησαυρού στο κινηματογραφικό φίλμ.

Somewhere along the border of Thailand and Burma lives a creature called Nok Phii, Ghost Bird. Or there used to live one. If it exists, Nok Phii would be the only species of bird apart from the Vampire Finch of the Galapagos Islands that feeds on other animals' blood. In several of the local tales, Nok Phii is portrayed as an aggressive nocturnal predator. In 2007, a sighting of the female Nok Phii in a remote mountain was reported by the villagers in the north of Thailand. There was speculation that this was the only pair left in the world. This supposedly small bird with large eyes has never been captured, dead or alive. Without concrete evidence, this rare bird might only be an imaginary animal associated with alluring danger and a mythical aura. *Vampire* is a dream of the strange avian and its habitat, an impression of a voyage to capture this unusual treasure on film.

## Εγκόσμιες επιθυμίες Worldly Desires

Ένα ζευγάρι το σκάει από την οικογένειά του και πηγαίνει προς αναζήτηση ενός πνευματικού δέντρου στη ζούγκλα. Τη νύχτα αντχεί ένα τραγούδι που μιλά για την αθάνα αγάπη και την αναζήτηση της ευτυχίας. Οι *Εγκόσμιες επιθυμίες* είναι ένα πειραματικό εγχείρημα για το οποίο κάλεσα τον φίλο και σκηνοθέτη Πιμπάκα Τσουίρα να κινηματογραφήσει την ιστορία αγάπης κατά τη διάρκεια της ημέρας και το τραγούδι τη νύχτα.

A couple have escaped their family to look for a spiritual tree in the jungle. There is a song at night, a song that speaks about an innocent idea of love and a quest for happiness. *Worldly Desires* is an experimental project in which I invited a filmmaker friend, Pimpaka Towira, to shoot the love story by day and the song by night.

## Ένα γράμμα στον θείο Μπούνμυ A Letter to Uncle Boonmee

Στη Ναμπούα, το Δεκέμβριο του 2008, επισκέφτηκα διάφορα σπίτια αναζητώντας το καταλληλότερο αυτών για το θείο Μπούνμυ, για να γίνουν εκεί τα γυρίσματα της μεγάλου μήκους ταινίας που είχα στα σκοριά. Αυτή η μικρού μήκους ταινία είναι ένα προσωπικό γράμμα που περιγράφει στον θείο Μπούνμυ τη δική μου Ναμπούα.

In Nabua in December 2008, I located several houses that I thought would be suitable as Uncle Boonmee's house in the proposed feature film. This short film is a personal letter describing my Nabua to Uncle Boonmee.



## Κινούμενοι άντρες Mobile Men

Για κάποιο καιρό καταπίσθηκα με το θέμα της εξαφάνισης των ειδών, των φωνών, των παραδόσεων, του κινηματογράφου. Η ταϊλανδική κοινωνία επιφανειακά μοιάζει φιλεργνηκή, ωστόσο υποβόσκουν πολλές αδικίες οι οποίες συντελούν στην εξόντωση «του διαφορετικού». Η κυβέρνηση χρησιμοποιεί φρασολογία όπως «προστασία των ταϊλανδικών αξιών» και «εθνική ασφάλεια» ως πρόφαση για να καταστρατηγήσει τις διαφορετικές γνώμες, πεποιθήσεις και κουλτούρες. Συχνά ακούω ειδήσεις που μιλούν για διακρίσεις και βία ενάντια στις μειονότητες. Το 2006 και το 2007, στο απόγειο του στρατιωτικού καθεστώτος, πέντε κυβερνήτες επαρχιών της Ταϊλάνδης εξέδωσαν διατάγματα σύμφωνα με τα οποία απαγορευόταν στους ξένους μετανάστες να βγαίνουν από τα καταγεγραμμένα σπίτια τους τη νύχτα, να χρησιμοποιούν κινητά τηλέφωνα και να συνεβρίσκονται έξω από τα σπίτια τους σε ομάδες μεγαλύτερες των πέντε ατόμων. Τα διατάγματα αφορούν κυρίως τους εργάτες που προέρχονται από τη Βιρμανία, το Λάος και την Καμπότζη, παρά το γεγονός ότι στην Ταϊλάνδη εργάζονται μετανάστες από πολλές ακόμη χώρες. Παρά τις διαμαρτυρίες των υπέρμαχων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, τα διατάγματα μέχρι σήμερα είναι σε ισχύ.

Στους *Κινούμενους άντρες* πρωταγωνιστές είναι ένας μετανάστης, ο Τζαάι, από την περιοχή Σάαν της Βιρμανίας. Κάνοντας αυτή την ταινία θέλησα να καταγράψω την πίστη και την αξιοπρέπειά του. Δεν πρόκειται για μια ιστορία μυθοπλασίας αλλά για έναν άντρα που σφύζει από ζωή.

Η διαδικασία της κινηματογραφικής δημιουργίας είναι για μένα πολύ απελευθερωτική. Δουλεύω συχνά με το ίδιο συνεργείο και τους ίδιους ηθοποιούς και με τα χρόνια γινόμαστε καλοί φίλοι. Έτσι κάθε φορά που κάνουμε μια ταινία είναι σαν γιορτή. Θα ήθελα να παρουσιάσω αυτόν τον κόσμο στον Τζαάι. Δημιουργούμε παράλληλους κόσμους πραγματικής και φανταστικής ζωής, που κάποιες φορές διασταυρώνονται. Μεταφέρω τις χειρονομίες και τις ζωές αληθινών ανθρώπων στον κινηματογράφο. Αληθεύει ότι τα ανθρώπινα δικαιώματα είναι μια πραγματική

υπόθεση, όμως η παρουσίαση των θεμάτων είναι πάντα υποκειμενική. Προσπαθώ να αποδώσω αυτή την ιδέα των «μη συνόρων» ή των «ελάχι-στων συνόρων» στη διαδικασία ανάμεσα στο γύρισμα και το αποτέλεσμα.

Στους *Κινούμενους άντρες*, ο κινηματογράφος γίνεται ένα εργαλείο αυτογνωσίας. Είναι σημαντικό να νιώθει κανείς υπερήφανος για την ύπαρξή του και να αναγνωρίζει την ύπαρξη των άλλων. Εδώ η κατάσταση έχει χορογραφηθεί ως το παιχνίδι της δημιουργίας μιας ταινίας για τον εορτασμό της νιότης, της ομορφιάς και της αξιοπρέπειας. Η ταινία τιμά τις απλές χειρονομίες που κάνουν την ατομικότητα να ξεχωρίζει, μέσα από ανταλλαγές εικόνων. Εύχομαι το κοινό να κατανοήσει ότι, όταν ηθοποιοί και σκηνοθέτες κρατάμε την κάμερα και «τραβάμε» μ' αυτή, καταστρέφουμε το όριο των διακρίσεων. Το φορτηγάκι γίνεται προσομοίωση ενός κινούμενου νησιού χωρίς σύνορα, όπου υπάρχει ελευθερία στην επικοινωνία, το βλέμμα και τη συμμετοχή.

I have been interested in the topic of extinction for a while, the extinction of species, of voices, of tradition, of cinema. Thai society looks peaceful on the surface, however, there are so many injustices going on which contribute to the elimination of "the other". The government use terms such as "Preservation of Thai Values" and "National Security" as pretexts to destroy different opinions, beliefs and cultures. Too often I came across news about discrimination and violence towards minorities. In 2006 and 2007, at the peak of the military controlled regime, five provincial governors in Thailand issued regulations that prohibited migrant workers from leaving their designated housing at night, from using mobile phones, and from gathering together outside of their houses in groups of more than five. The decrees are specifically enforced on the workers from Burma, Laos, and Cambodia, despite the fact that Thailand has migrant workers from various countries. Even though there are strong protests from human rights groups, until now the decree has not been nullified.

In *Mobile Men*, the main actor is played by a migrant worker from Shan state in Burma named Jaai. By the act of making the film, I would like

to capture his confidence and dignity. It is not about storytelling, but about a man who is full of life.

Making films is the most liberating force for me. I often work with the same crew and actors who become good friends over the years. So every time we are making a film, it is like a carnival. I would like to introduce Jaai into this world of ours. We are creating semi-parallel universes of real life and of imagined life. At times, these two lives cross paths. I put real people's gestures and stories into a film. It is true that human rights are real, but the "presentation" of the topics is always subjective. I try to convey this idea of "no boundaries" or at least "fewer boundaries" between the making and what you see.

In *Mobile Men*, cinema is a tool to create self-awareness. It is important to be proud of one's own existence and recognize it in the others. Here, the situation is choreographed as a movie-making game to celebrate youth, beauty and dignity. The film honors simple gestures that mark individuality through visual exchanges. I hope the viewers realize that, when the actors and the director are holding a camera and shoot, we are destroying a discriminating barrier. The pickup truck simulates a small moving island without frontiers, where there is freedom to communicate, to see and to share.





# Dogfahr Nai Meu Marn

[Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι / Mysterious Object at Noon]

Ταϊλάνδη / Thailand 2000

Μυθολογία, ντοκιμαντέρ, ψευδοντοκιμαντέρ, το *Μυστηριώδες αντικείμενο το μεσημέρι* αφηγείται τις ασύνδετες μεταξύ τους ζωές διαφορετικών κατοίκων της Ταϊλάνδης. Το κινηματογραφικό συνεργείο διέτρεξε τη χώρα απ' τον Βορρά ως το Νότο, καταγράφοντας με την κάμερα τις ζωές κάποιων ανθρώπων. Από κάθε κινηματογραφούμενο ζητήθηκε να συμμετάσχει στη διαμόρφωση μιας ιστορίας. Στην επόμενη πόλη, ένας άλλος «πρωταγωνιστής» αναλαμβάνει να συνεχίσει την ιστορία με απόλυτη ελευθερία. Μπορεί μάλιστα να επιστρέψει σε παλιότερο σημείο της αφήγησης, να κάνει αλλαγές και να συνεχίσει προς διαφορετική κατεύθυνση. Η ταινία δίνει έμφαση σε μια ντοκιμαντερίστικη προσέγγιση και παρουσιάζει ανθρώπους διαφορετικών επαγγελματιών χωρίς να επιμένει σε μια τέλεια, αδιάκοπη αφηγηματική ροή. Μετά το ταξίδι στο Νότο, το συνεργείο επιστρέφει στη Μπανγκόκ όπου, με βάση τη συλλογική ιστορία που καταγράφηκε στην επαρχία, γυρίζεται μια δραματική ταινία μυθολογίας με ερασιτέχνες ηθοποιούς.

*Mysterious Object at Noon* is part fiction, part documentary, and part pseudo-documentary about several unrelated lives in Thailand. The film crew set out on an expedition across Thailand, from the north to the south, documenting several lives along the way. In the process, each subject filmed is required to continue a story. Another person in another city is asked to resume the story with total freedom of expression. The person can even come back to any point in the story, make changes, and continue the tale alternatively. The film emphasizes a documentary approach that presents people with different professions, rather than looking for a perfect and unbroken narrative of the fiction's storyline. After the journey from the south, the crew set back for Bangkok, where the collaborated story is shot in a fiction-drama style with non-professional actors.

**Σκηνοθεσία/Direction:** Apichatpong Weerasethakul **Σενάριο/Screenplay:** χωρικοί της Ταϊλάνδης/villagers of Thailand **Φωτογραφία/Cinematography:** Apichatpong Weerasethakul, Prasong Klinborrom **Μοντάζ/Editing:** Mingmongkol Sonakul, Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/Sound:** Teekadetch Watcharatanin, Sirote Tulsook, Paisit Phanpruksachat, Adhinar Adulayasis **Παραγωγοί/Producers:** Gridthiya Gaweeewong, Mingmongkol Sonakul **Παραγωγή/Production:** 9/6 Cinema Factory, Thailand **T.** +66 28 424 736, **+66 25 137 628 F.** +66 29 385 646 **cinemafactory@usa.net & Firecracker Films, Thailand www.firecrackerfilms.com & Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand**  
**35mm Ασπρόμαυρο/B&W 83'**

**Ηθοποιοί/Cast:** Somsri Pinyopol, Duangjai Hiransri, To Hanudom-larp, Kannikar Narong

## Βραβεία/Awards:

Δεύτερο Βραβείο στο Διεθνές Διαγωνιστικό & Βραβείο NETPAC / 2nd Prize for International Competition & NETPAC awards - Yamagata International Documentary FF 2001  
Μεγάλο Βραβείο/Grand Prix - Jeonju IFF 2001  
Ειδική Μνεία/Special Mention - Vancouver IFF 2000





# Sud Sanaeha

[Για πάντα δικός σου / Blissfully Yours]

**Ταϊλάνδη-Γαλλία / Thailand-France 2002**

Σε μια μικρή πόλη στα σύνορα της Ταϊλάνδης με τη Βιρμανία, η Ρουνγκ λαχταρά να έρθει η μέρα που θα βρεθεί στην αγκαλιά του Βιρμανού εραστή της, Μιν, ο οποίος έχει μεταναστεύσει στην Ταϊλάνδη λαθραία. Η Ρουνγκ πληρώνει την Ορν, μια ηλικιωμένη γυναίκα, να φροντίζει τον Μιν ενώ εκείνη αναζητεί ένα μέρος όπου θα μπορέσουν να χαρούν την ευτυχία τους. Ένα απόγευμα, ο Μιν παίρνει τη Ρουνγκ για μια βόλτα μες στη ζούγκλα. Εκεί μπορούν πια να εκφράσουν τον έρωτά τους. Όμως, την ίδια ώρα, στη ζούγκλα βρίσκεται η Ορν με τον Τόμυ, ένα συνάδελφο του άντρα της. Μια τέτοια υπερβολική δόση ευτυχίας θα έχει άραγε παρενέργειες;

In a small town on the Burmese-Thai border, Roong longs for the day when she can be in the arms of her Burmese lover, Min, who has immigrated to Thailand illegally. She pays Orn, an older woman, to take care of Min while she looks for a place for them to share their happiness. One afternoon, Min takes Roong on a picnic in the jungle, where they feel free to express their love. Meanwhile though, Orn has also gone into the jungle with Tommy, a colleague of her husband's. Will an overdose of happiness have side-effects?

**Ηθοποιοί/Cast:** Kanokporn Tongaram, Min Oo, Jenjira Jansuda, Sa-gnad Chaiyapan, Kanitpat Premkij, Jaruwat Techasatiern, Duangjai Hirsansri Mee Maadman, Suchada Sirithanawuddhi, Wibool Boonrak

**Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Sayombhu Mukdeprom **Μοντάζ/Editing:** Lee Chatametikool **Ήχος/Sound:** Teeekadet Vucharadhanin, Lee Chatametikool **Μουσική/Music:** Nadia Zentrady **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor, Arthit Mahasri **Σχεδιασμός παραγωγής-Κοστούμια/Production Design-Costumes:** Santipap Ingong-gnam **Παραγωγοί/Producers:** Eric Chan, Charles de Meaux **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine, Thailand & Laong Dao Co., Ltd., Thailand & Anna Sanders Films, France **35mm Έγχρωμο/Color 125'**

## **Βραβεία/Awards:**

Βραβείο «Un Certain Regard» - Φεστ. Καννών 2002 /  
Un Certain Regard Prize - Cannes IFF 2002  
Βραβείο Χρυσός Αλέξανδρος Καλύτερης Ταινίας - Φεστ. Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2002 /  
Golden Alexander Award for Best Film - Thessaloniki IFF 2002  
Μεγάλο Βραβείο TOKYO /  
Grand Prize TOKYO - FILMeX Japan 2002  
Βραβείο του Κύκλου Ολλανδών Κριτικών /  
Circle of Dutch Film Critics (KNF) Award - Rotterdam IFF 2003  
Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Prize -  
Buenos Aires Film Festival 2003  
Βραβείο Αργυρής Οθόνης & Βραβείο Νέου Σκηνοθέτη /  
Silver Screen Award & Young Cinema Award - Singapore FF 2003  
Βραβείο Καλύτερης Διεθνούς Ταινίας /  
Best International Film Award - Images Festival Canada 2004





# Huajai Toranong

[Η Περιπέτεια της Άιρον Πούσι / The Adventure of Iron Pussy]

Ταϊλάνδη / Thailand 2003

Η *Περιπέτεια της Άιρον Πούσι* (σιδηρή αιδού) είναι μια σειρά από αντεργκράουντ βιντεοταινίες με κεντρική ηρωίδα μια κυνηγό εγκληματιών που υπήρξε κάποτε χορευτής go-go. Στα χρόνια που εργάστηκε σ' αυτό το χώρο, η Άιρον Πούσι γνώρισε από κοντά τις αδικίες που διαπράττονται εις βάρος των εργαζομένων στη βιομηχανία του σεξ. Με κοφτερή ματιά και γνώση (σερφάρει όλη μέρα στο διαδίκτυο), η Άιρον Πούσι γίνεται η ηρωίδα που θα σώσει τη Μπανγκόκ και θα την κάνει ασφαλή για τους τουρίστες που έρχονται να στηρίξουν τη βιομηχανία του σεξ. Η Άιρον Πούσι είναι μια απ' τις περόνες που ενσαρκώνει ο Ταϊλανδός περφόρμερ Μάικλ Σαουσανάσι, του οποίου η δουλειά κριτικάρει και σατιρίζει τη βιομηχανία του σεξ αλλά και της τέχνης στην Ταϊλάνδη. Σ' αυτή την ταινία η Άιρον Πούσι, αποφασίζει να δεχθεί μια αποστολή που της αναθέτει η ταϊλανδική κυβέρνηση, η οποία συνήθως τη θεωρεί άσημη λόγω της ανοιχτής υποστήριξής της προς τη βιομηχανία του σεξ. Παρόλα αυτά δεν μπορούν να αγνοήσουν την ικανότητά της να λύνει τα εγκλήματα με ομορφιά. Η μυστική αποστολή θα την οδηγήσει σε μια έπαυλη όπου θα βρεθεί απέναντι σε παρόνομες δραστηριότητες, αλλά και σε μια πρώτη, παλιά αγάπη.

*The Adventure of Iron Pussy* series are underground video projects portraying a crime-busting heroine who was once a go-go boy. He has witnessed the unfair treatment of sex workers during his years in the business. Thanks to his sharp eyes and knowledge (he surfs the Internet all day), Iron Pussy becomes the heroine who is most likely to save the day and make Bangkok safe for the tourists who came to support the sex industry. Iron Pussy is one of the personas of a Thai performance artist, Michael Shaowanasai, whose work directly criticizes and satirizes the Thai sex industry and the art industry at the same time. In this film Iron Pussy decides to take a commission from the Thai government, who usually deems her indecent for her publicly supporting the sex industry. But they cannot deny her ability to scrap the crimes with beauty. An undercover operation takes her to a remote mansion where she not only discovered illegal activities, but also her past, and her first love.

**Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul, Michael Shaowanasai **Φωτογραφία/Cinematography:** Surachet Thongme **Μοντάζ/Editing:** Panutat Wisetwong **Μουσική/Music:** Animal Farm **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor **Κοστούμια/Costumes:** Prae Pakmis **Παραγωγοί/Producers:** Peyanan Chantraklom, Pheeraya Prommachat **Παραγωγή/Production:** G-Gate Production for GMM Pictures & Ray Pictures, Kick the Machine Films Co.Ltd, Thailand **BetaCam SP Έγχρωμο/Color 90'**

**Ηθοποιοί/Cast:** Michael Shaowanasai (Iron Pussy), Krissada Terrence (Tang), Teerawat Tongjitti (Pew), Siritayakorn Pukkavesh (Rungrane)





# Sud Pralad

[Τροπική ασθένεια / Tropical Malady]

**Ταϊλάνδη-Γαλλία-Γερμανία-Ιταλία / Thailand-France-Germany-Italy 2004**

Κάτι μαγικό πλανάται στον αέρα. Ο νεαρός στρατιώτης Κενγκ και το χωριότατο παιδί Τονγκ ζουν ευτυχισμένες μέρες γεμάτες αγάπη. Ευχάριστες βραδιές με την οικογένεια του Τονγκ, νύχτες γεμάτες τραγούδια στην πόλη... Έως ότου η ζωή διαταραχθεί από μια εξαφάνιση. Λέγεται πως ένα άγριο ζώο σκοτώνει αγελάδες. Σύμφωνα με τους τοπικούς θρύλους, ο άνθρωπος μπορεί να μεταμορφωθεί σε άλλο πλάσμα. Ύστερα ξεκινά η ιστορία ενός στρατιώτη που πάει μόνος του στη ζούγκλα, εκεί όπου ο μύθος πολλές φορές γίνεται πραγματικότητα.

Something magical is in the air. Times are happy and love is uncomplicated for young soldier Keng and country boy Tong. Pleasant evenings with Tong's family, song-filled nights in town... Then life is disrupted by a disappearance. And some kind of wild beast has been slaughtering cows. Local legends say a human can somehow be transformed into another creature... Then begins the tale of a soldier who goes alone into the heart of the jungle, where myth is often real.

## Βραβεία/Awards:

Βραβείο της Επιτροπής - Φεστ. Καννών 2004 / Jury Prize - Cannes FF 2004  
Βραβείο «Age d'Or» / "Age d'Or" Prize - Belgium Cinedecouvertes 2004  
Μεγάλο Βραβείο / Grand Prize - Tokyo Filmex 2004  
Βραβείο Καλύτερης Ταινίας & Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής / Best Feature Film & Special Jury Prize - Turin International Gay & Lesbian FF 2005  
Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Special Jury Prize - Indianapolis IFF 2005  
Βραβείο των Κριτικών / Critics' Award - São Paulo IFF 2004  
Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής / Special Jury Prize - Singapore IFF 2005

**Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Vichit Thana-panich, Jarin Pengpanich, Jean Louis Vialard **Μοντάζ/Editing:** Lee Chatametkool, Jacopo Quadri **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor **Παραγωγοί/Producers:** Charles de Meaux, Marco Müller, Piboon Damrongchaiyatham, Christoph Thoke, Axel Moebius, Pantham Thongsang **Παραγωγή/Production:** Anna Sanders Films, France **T.-F. +33 1 5830 9385** [cdemeaux@annasandersfilms.com](mailto:cdemeaux@annasandersfilms.com) [www.annasandersfilms.com](http://www.annasandersfilms.com) **Συμπαράγωγή/Co-production:** Kick the Machine Films (Thailand) & TIFA (Thailand) & Thoke+Moebius Film (Germany) & Downtown Pictures (Italy)

**35mm Έγχρωμο/Color 118'**

**Ηθοποιοί/Cast:** Sakda Kaewbuadee (Tong), Banlop Lomnoi (Keng), Siriwej Jareornchon, Udom Prommma, Saritpong Boonyadison, Arna Rattapan, Donruedee Chana, Huay Deesom





# Sang Sattawat

[Σύνδρομα κι ένας αιώνας / Syndromes and a Century]

Ταϊλάνδη-Αυστρία-Γαλλία / Thailand-Austria-France 2006

Το *Σύνδρομα κι ένας αιώνας* διερευνά τη μνήμη και το πώς κάποια φαινομενικά ασήμαντα πράγματα μπορούν να πυροδοτήσουν την ευτυχία μας. Η ταινία αποτελείται από δύο μέρη που κάποιες φορές αντηχούν το ένα το άλλο. Τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες τους εμπνεύσθηκε ο σκηνοθέτης από τους γονείς του, όπως αυτοί θα ήταν προτού γίνουν εραστές. Στο πρώτο μέρος πρωταγωνιστεί μια γιατρίνα και η ιστορία εκτυλίσσεται σ' ένα χώρο που θυμίζει το περιβάλλον όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε ο σκηνοθέτης. Το δεύτερο μέρος εστιάζει σ' ένα γιατρό και τοποθετείται χωροχρονικά σ' ένα πιο σύγχρονο περιβάλλον, που μοιάζει με τον δικό μας σημερινό κόσμο. Η ταινία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ New Crowned Hope (Βιέννη) για τον εορτασμό των 250 χρόνων από τη γέννηση του Μότσαρτ.

*Syndromes and a Century* explores how we remember; how our sense of happiness can be triggered by seemingly insignificant things. It is a film in two parts which sometimes echo each other. The two central characters are inspired by the filmmaker's parents, in the years before they became lovers. The first part focuses on a woman doctor and is set in a space reminiscent of the world in which the filmmaker was born and raised. The second part focuses on a male doctor and is set in a more contemporary space, much like the world that we live in. The film was commissioned by the New Crowned Hope Festival (Vienna) to commemorate the 250th anniversary of the birth of Mozart.

**Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Sayombhu Mukdeeprom **Μοντάζ/Editing:** Lee Chatametikool **Ήχος/Sound:** Koichi Shimizu, Akritchalemi Kalayanamitr **Μουσική/Music:** Kantee Anantagant **Σχεδιασμός παραγωγής/Production Design:** Akekarat Homlaor **Κοστούμια/Costumes:** Virasinee Tipkomol, Askorn Sirikul **Παραγωγή/Producer:** Apichatpong Weerasethakul, Charles de Meaux, **Παραγωγή/Production:** Kick The Machine, Thailand & TIFA, Thailand & Anna Sanders Films, France **Συμπαγωγή/Co-production:** Backup Films (France) & New Crowned Hope (Austria) **35mm Έγχρωμο/Color 105'**

**Ηθοποιοί/Cast:** Nantararat Sawaddikul (Δρ./Dr. Tei), Jaruchai Iamaram (Δρ./Dr. Nohng), Nu Nimsomboon (Toa), Sophon Pukanok (Noom, ειδικός στις orchidées/Noom, the orchid expert), Jenjira Pongpas (Pa Jane), Arkanee Cherkam (οδοντίατρος/dentist Ple), Sakda Kaewbuadee (μοναχός/monk Sakda), Sin Kaewpakpin (γέρος μοναχός/old monk), Wanna Wattanajinda (Δρ./Dr. Wan)

## Βραβεία/Awards:

Βραβείο Καλύτερης Ταινίας / Best Film Award - Deauville Asian FF France 2007  
Βραβείο Μοντάζ / Best Editor Award - Asian Film Awards, Hong Kong 2007  
Ειδική Μνεία / Special Mention - Fribourg IFF 2007  
Τιμητική Μνεία / Honorable Mention - Adelaide FF Australia 2007





# Lung Boonmee Raluek Chat

[Ο θείος Μπούνμι θυμάται τις προηγούμενες ζωές του /  
Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives]

**Μεγ. Βρετανία-Ταϊλάνδη-Γερμανία-Γαλλία-Ισπανία /**  
**UK-Thailand-Germany-France-Spain 2010**

Υποφέροντας από οξεία νεφρική ανεπάρκεια, ο θείος Μπούνμι αποφασίζει να περάσει τις τελευταίες του μέρες περιτριγυρισμένος από τα αγαπημένα του πρόσωπα στην εξοχή. Κατά έναν περίεργο τρόπο, το φάντασμα της εκλιπούσης συζύγου του εμφανίζεται για να τον φροντίσει, ενώ ο από καιρό εξαφανισμένος γιος του επιστρέφει με μη ανθρώπινη μορφή. Καθώς αναλογίζεται τι προκάλεσε την αρρώστια του, ο Μπούνμι ξεκινά με την οικογένειά του ένα οδοιπορικό μέσα στη ζούγκλα, με προορισμό μια μυστηριώδη σπηλιά – γενέτειρα της πρώτης του ενσάρκωσης...

Suffering from acute kidney failure, Uncle Boonmee has chosen to spend his final days surrounded by his loved ones in the countryside. Surprisingly, the ghost of his deceased wife appears to care for him, and his long lost son returns home in a non-human form. Contemplating the reasons for his illness, Boonmee treks through the jungle with his family to a mysterious hilltop cave – the birthplace of his first life...

**Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Sayombhu Mukdeeprom, Yukontorn Mingmongkon, Charin Pengpanich **Μοντάζ/Editing:** Lee Chatametikool **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr, Koichi Shimizu **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Nitipong Thintubthai **Σχεδιασμός παραγωγής/Production Design:** Akekarat Homlaor **Κοστούμια/Costumes:** Chatchai Chaiyon **Παραγωγοί/Producers:** Simon Field, Keith Griffiths, Charles de Meaux, Apichatpong Weerasethakul **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine Films, Thailand & Illuminations Films Past Lives, UK **Συμπαγωγή/Co-production:** Anna Sanders Films (France) & The Match Factory (Germany) & GFF Geissendoerfer Film-und Fernsehproduktion KG (Germany) & Eddie Saeta, S.A. (Spain) **35mm Έγχρωμο/Color 113'**

**Ηθοποιοί/Cast:** Thanapat Saisaymar (Boonmee), Jenjira Pongpas (Jen), Sakda Kaewbuadee (Tong), Natthakarn Aphaiwong (Huay, σύζυγος του Μπούνμι/Boonmee's wife), Geerasak Kulhong (Boonsong, γιος του Μπούνμι/ Boonmee's son), Kanokporn Thongaram (Roong, φίλη της Jen στο ξενοδοχείο/Jen's friend in hotel), Samud Kugasang (Jaai, αρχιεργάτης του Μπούνμι/Boonmee's chief worker), Wallapa Mongkolprasert (πριγκίπισσα/princess), Sumit Suebsee (στρατιώτης/soldier), Vien Pimdee (αγρότης/farmer)

**Βραβεία/Awards:**

Βραβείο Χρυσός Φοίνικας - Φεστ. Καννών 2010/  
Palme d'Or - Cannes IFF 2010





## The Anthem [Ο ύμνος]

Στην Ταϊλάνδη, πριν από κάθε κινηματογραφική προβολή, ακούγεται ο βασιλικός ύμνος, προς τιμήν του βασιλιά. Είναι ένα από τα τελετουργικά που έχουν εδραιωθεί και λαμβάνουν χώρα για να τιμήσουν ένα συμβάν ή έναν άνθρωπο. Η ταινία παρουσιάζει έναν ύμνο στον κινηματογράφο που σκοπό έχει να ευλογήσει την αίθουσα και την επικείμενη κινηματογραφική προβολή. Αυτή η οπτικοακουστική διαδικασία εξαγνισμού επιτελείται από τρεις ηλικιωμένες κυρίες, οι οποίες επίσης στέλλουν ενέργεια στο κοινό για να καθαρίσει το μυαλό του.

**Σκηνοθεσία/Direction:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Sayombhu Mukdeeprom **Μοντάζ/Editing:** Lee Chatametikool **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor **Κοστούμια/Costumes:** Suphaphich Thitithamasak **35mm Έγχρωμο/Color** 5' Μεγ. Βρετανία-Ταϊλάνδη / UK-Thailand 2006

**Ηθοποιοί/Cast:** Donruedee Chana, Garuna Luktoomtong, Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee, Nantarat Sawaddikul

In Thailand, each film screening is preceded by the Royal Anthem. The purpose is to honor the King. It is one of the rituals that are imbedded in society and take place before certain events to give a blessing to something or someone. *The Anthem* presents a cinema anthem that praises and blesses the theater and the film before each screening. This audiovisual purification process is performed by three old ladies. They also channel energy to the audience in order to give them a clear mind.

## Luminous people

### [Φωτεινοί άνθρωποι]

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Editing/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor **Κοστούμια/Costumes:** Suphaphich Thitithamasak **Παραγωγή/Producer:** Luis Correia **Παραγωγή/Production:** Lx Filmes, Portugal & Kick the Machine, Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 15'** Πορτογαλία-Ταϊλάνδη / Portugal-Thailand 2007

**Ηθοποιοί/Cast:** Sakda Kaewbuadee, Jenjira Pongpas, Nophakraw Ngawvichai, Prasit Donsung, Somchai Matimata, Garuna Luktoomtong, Somchat Aksornsiri, Surasak Krotchaompu, Sudsakorn Ngawvichai

Μια ομάδα ανθρώπων μεταφέρονται μ' ένα πλοιάριο κατά μήκος του ποταμού Μεκόνγκ, φυσικό σύνορο μεταξύ Ταϊλάνδης και Λάος. Πλέουν κόντρα στον άνεμο, προσβλέποντας σε μια πράξη αποχαιρετισμού. Στη μέση του ποταμού, η γυναίκα επικεφαλής της οικογένειας ρίχνει τις στάχτες στο ποτάμι. Η λευκή σκόνη ανακατεύεται με τα λασπωμένα νερά. Τα σύνορα χωρίζουν τον κόσμο των ζωντανών απ' αυτόν των νεκρών. Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» στο Φεστιβάλ Καννών 2007, ως μέρος της σπονδυλωτής ταινίας *O Estado do Mundo (Η κατάσταση του κόσμου)*. Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από το Ίδρυμα Calouste Gulbenkian της Λισαβώνας για τον εορτασμό των πενήντα του χρόνων. Συμμετείχαν επίσης οι ακτινοθέτες Αγία Ειμπραχάμ, Σαντάλ Ακερμάν, Πέδρο Κόστα, Βιέντε Φεράζ, Ουάνγκ Μπινγκ.

A group of people is in a boat, traveling along the Mekong River that stretches along the Thai-Laos border. They are running against the wind, anticipating an act of farewell. In the middle of the river, a woman, who is also the head of the family, casts the ashes into the water. The white dust merges with the muddy water. The boat makes a U-turn at the bridge that links the two countries. The border links the worlds of the dead and the living. The film premiered at the Directors' Fortnight at the Cannes Film Festival 2007, as part of the omnibus film *O Estado do Mundo (The State of the World)*, commissioned by The Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, to mark its 50th Anniversary. The other directors were Ayisha Abraham, Chantal Akerman, Pedro Costa, Vicente Ferraz, and Wang Bing.





# A Letter to Uncle Boonmee

[Ένα γράμμα στον θείο Μπούνμι]

**Σκηνοθεσία/Direction:** Apichatpong Weerasethakul **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine, Thailand & Illuminations Films, UK  
**HDCAM Έγχρωμο/Color 18'** Μεγ. Βρετανία-Ταϊλάνδη / UK-Thailand 2009



Την ταινία συνθέτουν πλάνα από το εσωτερικό κάποιων σπιτιών νωρίς το βράδυ. Όλα τα σπίτια είναι εγκαταλειμμένα, εκτός από ένα όπου συναντάμε μια παρέα στρατιωτών, τους οποίους ενσάρκωνουν έφηβοι απ' τη Ναμπούα. Δύο απ' αυτούς αναλαμβάνουν το ρόλο του σκηνοθέτη, δανείζοντας τις φωνές τους στην αφήγηση της ταινίας.

The film is comprised of shots of the interiors of houses in the evening. They are all deserted except for one house that is inhabited by a group of young soldiers, played by some teens from Nabua. Two of them impersonate the director by narrating the film.

## Sud Vikal [Βρικόλακας / Vampire]

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/ Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul  
**Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr, Chalermrat Kawee Wattana **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine, Thailand & Louis Vuitton Malletier, France  
**HDCAM Έγχρωμο/Color 19'**  
Γαλλία-Ταϊλάνδη / France-Thailand 2008

Σύμφωνα με κάποιες ιστορίες, στα βουνά της Ταϊλάνδης ζει ένα σπάνιο πουλί που τρέφεται με το αίμα άλλων ζώων, πιθανώς και ανθρώπων. Είναι γνωστό ως nok phi, το πουλί φάντασμα. Ένα κινηματογραφικό συνεργείο αναζητά τα ίχνη του.

According to certain stories, there lives a bird in the mountains of Thailand, which feeds on the blood of other animals, and perhaps even humans. It is known as Nok Phii, the ghost bird. A film crew has set off to search for the creature.







0116643225059

«Αυτή η ταινία γυρίστηκε στις αρχές του 1994. Τηλεφωνούσα όλο και λιγότερο στο σπίτι μου και κάπως ένιωθα αυτά τα τηλεφωνήματα σαν μια υποχρέωση. Μια μέρα, λίγο μετά τη μετακόμισή μου σ' ένα καινούργιο διαμέρισμα, συνειδητοποίησα πόσο γερασμένη ακουγόταν η φωνή της μητέρας μου. Μια παλιά ασπρόμαυρη φωτογραφία απ' τα παιδικά της χρόνια και ο αριθμός του τηλεφώνου της είναι τα μόνα πράγματα που μπορώ να συνδέσω μ' εκείνη σ' αυτή την ταινία».

"This film was made earlier in 1994. I called home less and less, and somehow felt it was like a duty to do so. One day, after I had just moved to a new apartment, I realized how aging my mother sounded on the phone. Her childhood's black and white picture and telephone were all I can relate to her here."

**Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Screenplay-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Παραγωγή/Production:** School of the Art Institute of Chicago, USA [www.saic.edu](http://www.saic.edu) & Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand **HDCAM Ασπρόμαυρο/B&W 5'** Ταϊλάνδη-ΗΠΑ / Thailand-USA 1994

## Mae Ya Nang

[Σαν την αμείλικτη οργή των κυμάτων /  
Like the Relentless Fury of the Pounding Waves]

**Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Screenplay-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/Sound:** Mae Ya Nang (ραδιοφωνικό θέατρο/radio play) **Παραγωγή/Production:** School of the Art Institute of Chicago, USA [www.saic.edu](http://www.saic.edu) & Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand **HDCAM Ασπρόμαυρο/B&W 22'** Ταϊλάνδη-ΗΠΑ / Thailand-USA 1994

**Ηθοποιοί/Cast:** Piyaporn Tananupappisal, Juthamanee Tananupappisal, Noppadol Tungsakul, Tawin Jaidee, Chatsakkarin Pahukul, Tawat Jareonwuttitum



Σε μια κωμόπολη της Ταϊλάνδης, μια ζεστή μέρα, ο ήχος από ένα μουσικιστικό ραδιόφωνο πλανάται στον αέρα. Οι ζωές έχουν παγιδευτεί στο χρόνο του ραδιοφωνικού θεατρικού, της φωτογραφίας, και της ταινίας. Αυτό το πειραματικό ντοκιμαντέρ εξετάζει με χαλαρό τρόπο τη μετατόπιση του κέντρου βάρους μεταξύ ήχου και εικόνας. Η αφήγηση είναι αποσπασματική, κάποιες φορές αυτοσχεδιαστική κι άλλες πάλι αυστηρά δομημένη. Τα ραδιοφωνικά κύματα αναμεταδίδονται από έναν τόπο σε πολλούς, προσφέροντας στο ακροατήριο ένα θεατρικό μελόδραμα, τη *Θεά της Θάλασσας* — «Η θεά περιμένει αιώνες για να συναντήσει και πάλι τον αγαπημένο της που προστατεύει την πλώρη του πλοίου όπου κατοικεί το πνεύμα της».

It was a hot day in a small town in Thailand, where a mystic radio filled the air. Lives were trapped in the time of the radio play, of the photograph, and of the film. This experimental documentary leisurely examines the shifting focus of image and sound. The narrative form is broken, sometimes improvised, and sometimes rigidly structured. The radio wave is transmitted from one place to many others, delivering a melodramatic play, *The Sea Goddess* — "She has waited for centuries to reunite with her lover who has been protecting a ship's bow, which her spirit inhabits."





## Teem (November 20, 21, 22)

[Τιμ (Νοέμβριος 20, 21, 22)]

Αυτές οι ταινίες αποτυπώνουν τρεις πρωινές εικόνες του Τιμ, συντρόφου του σκηνοθέτη, κατά τη διάρκεια τριών συνεχόμενων ημερών. Καθώς στην Ταϊλάνδη μπαίνει ο χειμώνας, ο Τιμ ενημερώνει τον Απίτσαππονγκ ότι θα πέσει σε χειμερία νάρκη μέχρι το Φεβρουάριο του 2008. Ως εκ τούτου, κοιμάται πολύ σ' όλο αυτό το διάστημα. Ο Απίτσαππονγκ παρατηρεί τη νέα κατάσταση του φίλου του και κάποιες φορές τη διακόπτει χρησιμοποιώντας ένα κινητό τηλέφωνο.

Each video is a morning portrait of Teem, the filmmaker's partner. As winter approached in Thailand, Teem informed Apichatpong that he would start to hibernate until February 2008. As a result, the man sleeps a lot during this time. Apichatpong observed and sometimes disrupted his partner's mission with a mobile phone.

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Παραγωγός/Producer:** Tomo Suzuki

**HDCAM Έγχρωμο/Color 10' 23' 28"** Ταϊλάνδη-Iapwvia / Thailand-Japan 2007

**Ηθοποιοί/Cast:** Chaisiri Jiwangsan (Teem)

## Windows

[Παράθυρα]

**Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Screenplay-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Παραγωγή /Production:** Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 12'** Ταϊλάνδη / Thailand 1999

Ο σκηνοθέτης πειραματίζεται με την καταγραφή φυσικών φαινομένων χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά βιντεοκάμερα.

The director experiments for the first time by capturing physical phenomena using a video camera.







# Goh Gayasit

[Τρίτος κόσμος / Thirdworld]

Η ταινία παρουσιάζει τοπία από το νησί Πανγί, στη νότια Ταϊλάνδη. Οι ήχοι έχουν καταγραφεί από διαφορετικές πηγές, αλλά πάντα με κρυμμένο μικρόφωνο. Ο τίτλος παρωδεί τον χαρακτηρισμό που οι Δυτικοί προσδίδουν στην Ταϊλάνδη ή σε άλλους «εξωτικούς» προορισμούς.

This film depicts landscapes of the southern island called Panyi. The sounds are taken from different sources, but all were recorded while the subjects were not aware of the recording apparatus. The title is intended as a parody of the word that is being used by the West to describe Thailand or other "exotic" landscapes.

**Ηθοποιοί/Cast:** Chumnan Boonyaputhipong, Paisit Phanpruksachat, Apichatpong Weerasethakul, Nappaporn Kongkirati

**Σκηνοθεσία-Σενάριο-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Screen-play-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul  
**Ήχος/Sound:** Paisit Phanpruksachat, Adhinan Adulayasis  
**Παραγωγή/Production:** School of the Art Institute of Chicago, USA www.saic.edu & Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand **HD-CAM Ασπρόμαυρο/B&W 16'** Ταϊλάνδη-ΗΠΑ / Thailand-USA 1997

# Malee and the Boy

[Η Μαλί και το αγόρι]



**Σκηνοθεσία-Μοντάζ/Direction-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Κείμενα/Texts:** από το βιβλίο κόμικς Satan Hew Rak (Ο πεινασμένος Σατανάς)/from the comic book *Satan Hew Rak (The Hungry Satan)* του/by Daoneau, σε ιστορία του/story by Kamnul **Φωτογραφία/Cinematography:** Sirithorn Teerakulchanyut, Apichatpong Weerasethakul  
**Παραγωγή/Production:** Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand  
**HDCAM Έγχρωμο/Color 27'**  
Ταϊλάνδη / Thailand 1999

Ένα πείραμα στο οποίο ο σκηνοθέτης ακολουθεί ένα δεκάχρονο αγόρι στους δρόμους της Μπανγκόκ. Το αγόρι χειρίζεται το μικρόφωνο, ο σκηνοθέτης την κάμερα.

An experiment where the director follows a 10-year-old boy in the streets of Bangkok. The boy handles the microphone, the director is in charge of the image.



# Nokia Short

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/ Sound:** Masato Hatanaka  
**HDCAM Έγχρωμο/Color 2'** Ταϊλάνδη / Thailand 2003



Η ταινία γυρίστηκε μ' ένα κινητό τηλέφωνο Nokia και με τη χρηματοδότηση της ίδιας εταιρείας για την προώθηση του πρώτου κινητού με ενσωματωμένη κάμερα βίντεο. Ένα κοντινό πλάνο ενός σώματος, ερωτικές εικόνες στην τηλεόραση, ένας κολυμβητής σε μια πισίνα — αυτή είναι η συνεισφορά του Απίτσατπονγκ Βιρασέττάκουν στους πειραματισμούς της Nokia με την ποιότητα της εικόνας που προσφέρει η κάμερα ενός κινητού τηλεφώνου.

Shot on a mobile phone and funded by Nokia, Thailand, the film was made to promote their first phone with integrated camera. A body in close-up, erotic images on television, a swimmer in a pool — Apichatpong Weerasethakul's contribution to Nokia Shorts experiments with the formal quality of images created from a mobile phone camera.

## This and a Million More Lights

[Αυτό κι ένα εκατομμύριο ακόμα φώτα]

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul  
**HDCAM Έγχρωμο/Color B&W 1'**  
Ταϊλάνδη / Thailand 2003

Το φως από μια στροβοσκοπική λάμπα φθορίου υπερφωτίζει πλάνα από μια πισίνα σ' ένα αστικό περιβάλλον. Ένα αγόρι δοκιμάζει το νερό. Η ταινία αποτελεί μέρος αντίστοιχων βίντεο ενός λεπτού που γυρίστηκαν από καλλιτέχνες για το Ίδρυμα Νέλσον Μαντέλα και την καμπάνια ενάντια στο AIDS με τίτλο «46664: Δώσε στο AIDS ένα λεπτό τέχνης».

A strobing fluorescent light inter-cuts scenes from an urban swimming pool; a young boy tests the water. This and a Million More Lights is one of several one-minute artists' videos made for the Nelson Mandela Foundation's "46664: Give 1 Minute of Art to AIDS" campaign.







# Haunted Houses

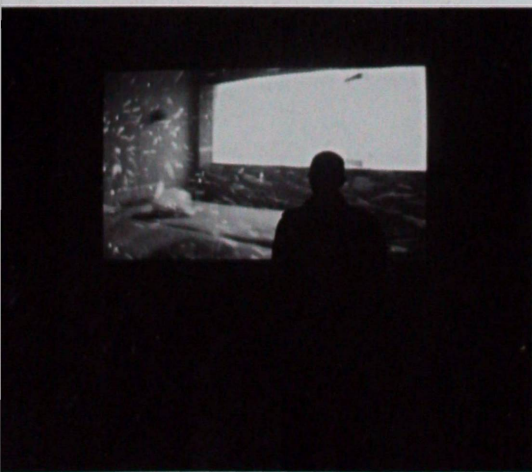
[Στοιχειωμένα σπίτια]

Η αφήγηση βασίζεται εξολοκλήρου στο σενάριο δύο επεισοδίων της δημοφιλούς σειράς Tong Prakaisad. Η σειρά καταπιανόνταν κυρίως με θέματα αγάπης και με τα προβλήματα της εύπορης τάξης. Ο σκηνοθέτης ταξίδεψε στα χωριά κοντά στον τόπο καταγωγής του και ζήτησε από τους κατοίκους να συμμετάσχουν, υποδυόμενοι τους ρόλους που υπαγόρευε το σενάριο. Δόθηκαν ρόλοι σε εξήντα έξι κατοίκους από έξι χωριά. Η ιστορία ήταν συνεχής, αλλά οι ηθοποιοί που έπαιζαν τους χαρακτήρες άλλαζαν διαρκώς καθώς άλλαζε ο τόπος των γυρισμάτων από χωριό σε χωριό. Η ταινία παρουσιάστηκε στην 7η Διεθνή Μπιενάλε της Κωνσταντινούπολης.

The narrative was directly scripted from two episodes of a popular Thai TV series called Tong Prakaisad. The series mainly deals with love and the problems of the wealthy. The filmmaker then traveled to the villages near his home and asked villagers to participate by acting according to the script. A total of sixty-six villagers from six villages participated by assuming roles. The story was continuous, but the actors who played the characters constantly changed as the filming location moved from one village to another. The film was presented at the 7th International Istanbul Biennial.

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Σενάριο/Screenplay:** Apichatpong Weerasethakul, βασισμένο σε δύο επεισόδια της τηλεοπτικής σειράς/based on two episodes of the TV series Tong Prakaisad **Ήχος/Sound:** Soontara Pinwisai **Παραγωγή/Production:** Kick The Machine Films Co., Ltd., Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 60'** Ταϊλάνδη / Thailand 2001

**Ηθοποιοί/Cast:** Toy Luangjan, Suriyon Luangjan, Pratom Buranrom, Nim Janmo, Chaiwat Yahudong, Supatra Sanmeung, Prapaijit Kotmool, Sopa Yahudong, Pranee Kamnerdsingha, Duang Malad, Jitlada Poon-  
tegon, Nooklai Senbee, Noodang Dungchaiyapoom, Anong Chaiyadech



# Morakot

[Σμαράγδι / Emerald]

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ-Παραγωγή/Direction-Cinematography-Editing-Producer:** Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/Sound:** Akritcharlert Kalayanamitr **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Akekarat Homlaor **HDCAM Έγχρωμο/Color 11'** Ταϊλάνδη-Ιαπωνία / Thailand-Japan 2007

**Ηθοποιοί/Cast:** Sakda Kaewbuadee, Jenjira Pongpas, Nitipong Thinthupthai

Ήχοι και εικόνες από ένα ξενοδοχείο σε κατάρρευση. Μια απόπειρα να καταγραφούν οι μνήμες του.

Sounds and images from a derelict hotel. An attempt to capture its memories.





# My Mother's Garden

[Ο κήπος της μητέρας μου]

Η ταινία παρουσιάζει τη συλλογή κοσμημάτων του Βικτουάρ ντε Καστελάν. Ο δημιουργός έχει εμπνευσθεί από διάφορα επικίνδυνα άνθη και σαρκοβόρα φυτά. Κάθε κόσμημα έχει έναν κρυφό μηχανισμό κίνησης. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αποτελείται από πολύ «κλειστά» κοντινά πλάνα των κοσμημάτων. Η ταινία αποτελεί επίσης και φόρο τιμής στον κήπο της μητέρας του σκηνοθέτη, με τις άγριες ορχιδέες, τα έντομα και τους μικροοργανισμούς του.

The film is an impression of a jewelry collection by Victoire de Castellane. The pieces in the collection are inspired by various types of dangerous flowers and carnivorous plants. Each piece has a hidden mechanical movement. Most of the film's images consist of extreme close-up shots of the jewels. The film is also a tribute to the filmmaker's mother's garden, with its wild orchid roots, bugs and various organisms.

**Σκηνοθεσία-Montáž/Direction-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Φωτογραφία/Cinematography:** Renaud Chassaing, Apichatpong Weerasethakul **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Nitiping Thinthupthai **Παραγωγός/Producer:** Charles de Meaux **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine, Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 7"** Γαλλία-Ταϊλάνδη / France-Thailand 2007

**Ηθοποιοί/Cast:** Sakda Kaewbuadee, Jenjira Pongpas

**Σκηνοθεσία/Direction:** Apichatpong Weerasethakul, Pimpaka Towira (προσκεκλημένος σκηνοθέτης/invited director) **Φωτογραφία/ Cinematography:** Apichatpong Weerasethakul, Sivaroj Kongsagul **Montáž/Editing:** Apichatpong Weerasethakul, Sompot Chidgasornpongse **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr **Σχεδιασμός παραγωγής/Production Design:** Akekarat Homlaor **Παραγωγή/Production:** Kick the Machine, Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 43"**

Ταϊλάνδη-Νότια Κορέα / Thailand-South Korea 2005

**Ηθοποιοί/Cast:** Chanchai Amonthat, Thanatporn Vejchayom, Priya Wongrabeab, Sirapa Theansuwan, Siriporn Chernjit, Atjimarak Songsangjan, Utchalaluk Songsangjan

Ένα ζευγάρι το σκάει από την οικογένειά του και πηγαίνει προς αναζήτηση ενός ιερού δέντρου στη ζούγκλα. Τη νύχτα αντηχεί ένα τραγούδι που μιλά για την αθώα αγάπη και την αναζήτηση της ευτυχίας και του έρωτα. Η ταινία αποτέλεσε τμήμα του Jeonju Digital Project 2005.

A couple escape their family to look for a spiritual tree in the jungle. There is a song at night, a song that speaks about an innocent idea of love and a quest for happiness and sex. The film was part of the Jeonju Digital Project 2005.

# Worldly Desires

[Εγκόσμιες επιθυμίες]







# Ghost of Asia

[Φάντασμα της Ασίας]

Το Φάντασμα της Ασίας είναι μια γιορτή προς τιμή της ζωής και της ευχαρίστησης. Οι σκηνοθέτες σκέφτηκαν να χρησιμοποιήσουν την ιδέα ενός φαντάσματος, το οποίο ζει και περιπλανιέται στις ακτές. Σ' ένα νησί της Ταϊλάνδης, κάλεσαν δύο αγόρια κι ένα κορίτσι να γυρίσουν μια ταινία. Τα παιδιά είχαν στη διάθεσή τους έναν ηθοποιό, ο οποίος λειτουργούσε σα μαριονέτα, σαν ένα φάντασμα που εκείνα κατευθύνουν και του λένε τι πρέπει να κάνει. Η ταινία είναι δομημένη σύμφωνα με τον σκηνοθετικό ρυθμό που δίνουν οι νεαροί σκηνοθέτες. Ο ηθοποιός γίνεται μια προσομοίωση της ζωής τους, μια προβολή των όσων μπορούν, δυνάμει, να κάνουν.

*Ghost of Asia* is a celebration of living and pleasure. The filmmakers imagine a ghost that lives and wanders along the coast. They invite three children – two boys and a girl – to a Thai island to make a film. The kids are provided with an actor whose function is, like a puppet or a ghost, to perform tasks dictated by them. The film is structured according to the children's real-time pace of direction. The actor becomes their simulated life, their projection of the things it is possible for one to do.

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία/Direction-Cinematography:** Apichatpong Weerasethakul, Christelle Lheureux **Σενάριο/Screenplay:** Jantrakansom Sukkrajang, Sakda Poka, Nantawat Poonpeum **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr **Μουσική/Music:** Gandhi Anantagant **Παραγωγή/Production:** Cité Siam, Thailand & Alliance Française, Thailand & The French Embassy, Thailand, με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού της Ταϊλάνδης/funded by The Ministry of Culture, Thailand **HDCAM Έγχρωμο/Color 9'** Ταϊλάνδη-Γαλλία / Thailand-France 2005

**Ηθοποιοί/Cast:** Sakda Kaewbuadee

**Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing:** Apichatpong Weerasethakul **Ήχος/Sound:** Akritchalerm Kalayanamitr, Chalermrat Kawee Wattana **Παραγωγή/Production:** Art for the World, Geneva & Milan info@artfortheworld.net **HDCAM Έγχρωμο/Color 3'** Ελβετία/Switzerland 2008

**Ηθοποιοί/Cast:** Jaai Loongsu, Nitipong Thinhupthai



# Mobile Men

[Κινούμενοι άντρες]

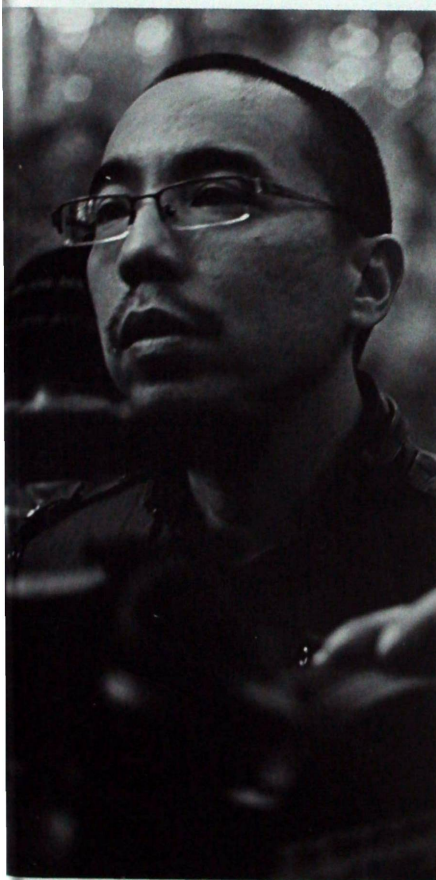
Η ταινία είναι μέρος του σπονδυλωτού έργου *Ιστορίες για τ' ανθρώπινα δικαιώματα* από σκηνοθέτες, καλλιτέχνες και συγγραφείς, που γυρίστηκε για την 60η επέτειο της παγκόσμιας διακήρυξης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Οι μικροί μήκους ταινίες που συνθέτουν το πρότζεκτ έχουν ως πηγή έμπνευσης τις έξι θεματικές της προκήρυξης: τον πολιτισμό, την ανάπτυξη, την αξιοπρέπεια και τη δικαιοσύνη, το περιβάλλον, το κοινωνικό φύλο και τη συμμετοχή. Δύο άντρες στην καρότσα ενός μικρού φορτηγού τραβάνε με την κάμερα ο ένας τον άλλο. Προέρχονται από διαφορετικά μέρη του κόσμου και μέσω της κάμερας ανακαλύπτουν ο ένας τον άλλο...

*Mobile Men* is part of *Stories on Human Rights by Filmmakers, Artists and Writers*, a project marking the 60th anniversary of the Universal Declaration of Human Rights. The project's 22 short films were inspired by the six themes of the Universal Declaration: culture, development, dignity and justice, environment, gender and participation. Two young men in a pickup truck are filming themselves. Belonging to different parts of the world, through the use of a camera they are discovering each other...



# Απίτσατπονγκ Βιρασεττάκουν

## Apichatpong Weerasethakul



### Φιλμογραφία/Filmography

- 1994 0116643225059 (μμ/short)
- 1994 Mae Ya Nang/Like the Relentless Fury of the Pounding Waves (μμ/short)
- 1997 Goh Gayasit/Thirdworld (μμ/short)
- 1999 Windows (μμ/short)
- 1999 Malee and the Boy (μμ/short)
- 2000 Boys at Noon (μμ/short)
- 2000 Dogfar Nai Meu Marn/Mysterious Object at Noon
- 2001 Haunted Houses (μεσαίου μήκους/mid-length)
- 2002 Sud Sanaeha/Blissfully Yours/Τα πάντα δικός σου
- 2002 Second Love in Hong Kong  
(συν-σκηνοθεσία/co-direction: Christelle Lheureux) (μμ/short)
- 2003 Huajai Toranong/The Adventure of Iron Pussy  
(συν-σκηνοθεσία/co-direction: Michael Shaowanasai)
- 2003 This and a Million More Lights (μμ/short)
- 2003 Nokia Short (μμ/short)
- 2004 Is It Possible that Only Your Heart Is not Enough to Find You a True Love (μμ/short)
- 2004 Sud Pralad/Tropical Malady/Τροπική ασθένεια
- 2005 Worldly Desires (μμ/short)
- 2005 Ghost of Asia (συν-σκηνοθεσία/co-direction: Christelle Lheureux) (μμ/short)
- 2006 The Anthem (μμ/short)
- 2006 Sang Sattawat/Syndromes and a Century
- 2007 Luminous People (μμ/short)
- 2007 Teem (November 20) (μμ/short)
- 2007 Teem (November 21) (μμ/short)
- 2007 Teem (November 22) (μμ/short)
- 2007 Morakot/Emerald (μμ/short)
- 2007 My Mother's Garden (μμ/short)
- 2008 Mobile Men (μμ/short)
- 2008 Sud Vikal/Vampire (μμ/short)
- 2009 A Letter to Uncle Boonmee (μμ/short)
- 2010 Lung Boonmee Raluek Chat/Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives/  
Ο θείος Μπούνμι θυμάται τις προηγούμενες ζωές του



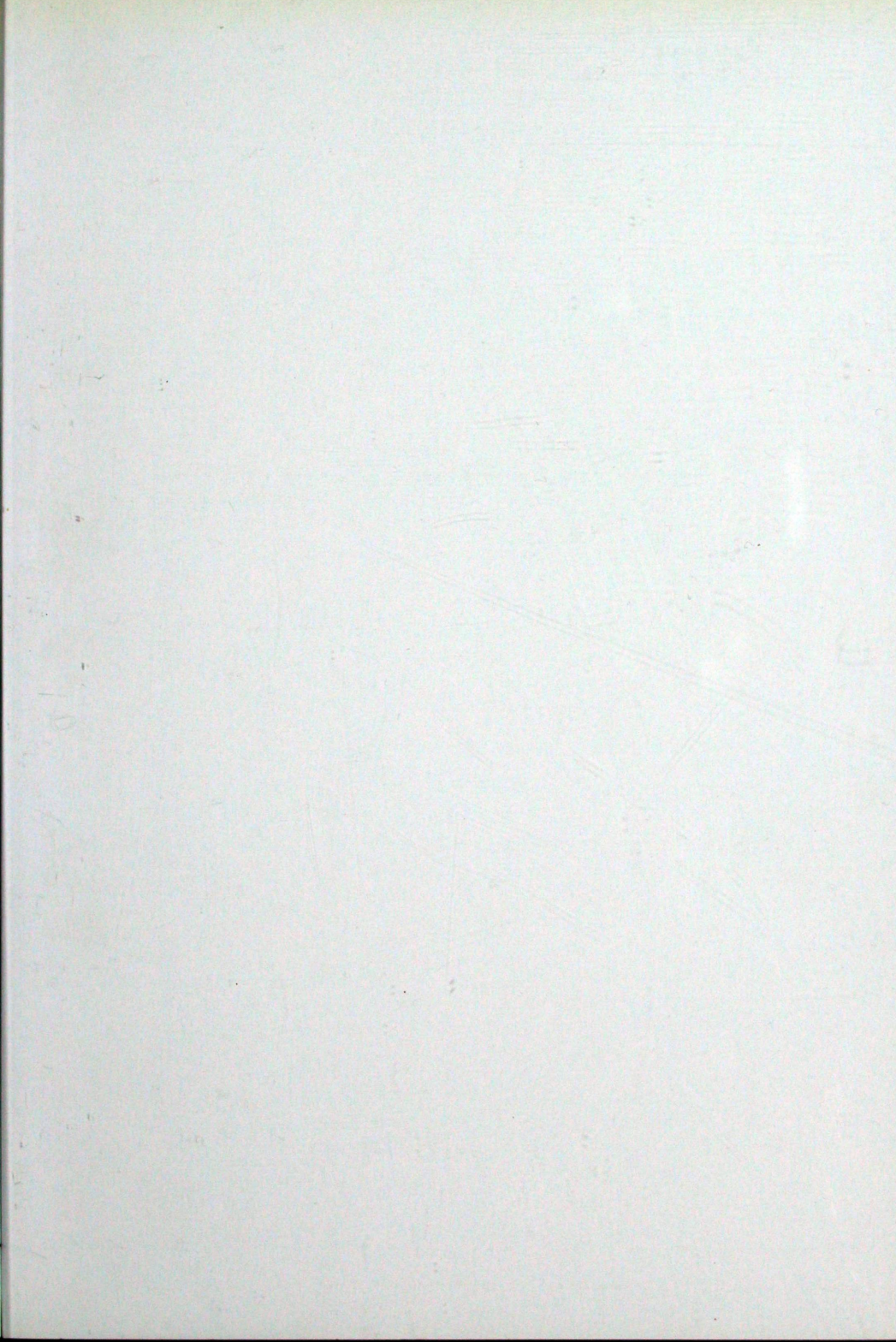
Γεννήθηκε στη Μπανγκόκ και μεγάλωσε στην Κον Καέν της βορειανατολικής Ταϊλάνδης. Σπούδασε Αρχιτεκτονική στο Πανεπιστήμιο της Κον Καέν και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Σκηνοθεσία στη Σχολή του Ινστιτούτου Τεχνών του Σικάγο. Το 1994 ξεκίνησε τη δημιουργική του πορεία με μικρού μήκους ταινίες και βίντεο, ενώ το 2000 ολοκλήρωσε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία. Από το 1998 δημιουργεί βιντεοεγκαταστάσεις και συμμετέχει σε αναρίθμητες εκθέσεις.

Τα έργα του συχνά χαρακτηρίζονται από μη γραμμική αφήγηση και παρουσιάζουν αισθητά χαλαρή δομή, ενώ καταπίνονται δεξιοτεχνικά με προσωπικά και πολιτικά ζητήματα. Μέσω της εταιρείας Kick the Machine, που ίδρυσε το 1999, επεδίωξε να προωθήσει πειραματικές, ανεξάρτητες ταινίες, παραμένοντας στις παρυφές της εμπορικής ταϊλανδικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα καλλιτεχνικά πρότζεκτ και οι μεγάλοι μήκους ταινίες του εδραίωσαν διεθνώς τη φήμη του και του απέφεραν πολλά βραβεία σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, συμπεριλαμβανομένων και τριών βραβείων στο Φεστιβάλ Καννών. Το 2005, το Υπουργείο Πολιτισμού της Ταϊλάνδης του απένειμε το βραβείο Silpatorn που αποτελεί μία από τις σημαντικότερες βραβεύσεις για εικαστικούς καλλιτέχνες στη χώρα. Το 2008, έγινε ο πρώτος καλλιτέχνης που βραβεύτηκε στην 55η Εκθεση Carnegie International των ΗΠΑ. Την ίδια χρονιά, το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας του απένειμε το μετάλλιο του Ιππότη της Τάξης των Τεχνών και των Γραμμάτων (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres). Η ταινία του *Σύνδρομο κι ένας αιώνας*, που ολοκληρώθηκε στα τέλη του 2006, ήταν η πρώτη ταϊλανδική ταινία που συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βενετίας. Υστερα από ανάθεση του Οίκου Louis Vuitton, ο Απίτσαππογκ ανέλαβε να γυρίσει μια μικρού μήκους ταινία με τίτλο *Vampire*, η οποία παρουσιάστηκε στο Espace Louis Vuitton στο Παρίσι. Ο Απίτσαππογκ ήταν ένας από τους 20 καλλιτέχνες και σκηνοθέτες στους οποίους ανατέθηκε από την Υπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα η δημιουργία ταινίας μικρού μήκους με αφορμή την 60η Επέτειο από την Παγκόσμια Διακήρυξη των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων. Το 2009, το Μουσείο Κινηματογράφου της Αυστρίας εξέδωσε μια μονογραφία στα αγγικά για το σύνολο του έργου του. Η τελευταία του δουλειά, *Primitive*, αποτελείται από μια μεγάλη βιντεοεγκατάσταση, δύο μικρού μήκους ταινίες, έναν κατάλογο και μια μεγάλου μήκους ταινία με τίτλο *Ο θεός Μπούνμει θυμάται τις προηγούμενες ζωές του*. Η ταινία απέσπασε το Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ Καννών 2010 κι έγινε η πρώτη ταινία από τη νοτιανατολική Ασία (και η 7η από την Ασία) που λαμβάνει το σημαντικό αυτό κινηματογραφικό βραβείο. Ζει και εργάζεται στην Τσιανγκμάι της Ταϊλάνδης.

He was born in Bangkok and grew up in Khon Kaen in northeastern Thailand. He holds a degree in Architecture from Khon Kaen University and a Master of Fine Arts in Filmmaking from the School of the Art Institute of Chicago. He began making film and video shorts in 1994, and completed his first feature in 2000. He has also mounted exhibitions and installations in many countries since 1998.

Often non-linear, with a strong sense of dislocation, his works deal with memory, subtly addressed personal politics and social issues. Working independently of the Thai commercial film industry, he is active in promoting experimental and independent filmmaking through his company Kick the Machine, founded in 1999. His art projects and feature films have won him widespread international recognition and numerous festival prizes, including three prizes from the Cannes Film Festival. In 2005, he was presented with Silpatorn, one of Thailand's most prestigious awards for visual artists, by the Thai Ministry of Culture. In 2008, he became the first artist to receive the Fine Prize from the 55th Carnegie International, USA. Also in 2008, the French Minister of Culture and Communications bestowed on him the medal of Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Knight of the Order of Arts and Literature). His film, *Syndromes and a Century*, completed in late 2006, was the first Thai film to be selected for competition at the Venice Film Festival. He also completed a short film commission entitled *Vampire* for Louis Vuitton. It premiered at the Espace Louis Vuitton in Paris. Apichatpong was one of twenty international artists and filmmakers commissioned to create a short film for the United Nations High Commission for Human Rights to mark the 60th anniversary of the Universal Declaration of Human Rights. In 2009, the Austrian Film Museum published a major English language monograph on his work. His latest project, *Primitive*, consists of a large-scale video installation, two short films, an artist's book, and a feature film, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. The film won the Palme d'Or at the 63rd Cannes Film Festival in 2010, making it the first Southeast Asian film (and the 7th from Asia) to win this most prestigious award in the film world. He lives and works in Chiangmai, Thailand.







ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ  
HELLENIC MINISTRY  
OF CULTURE AND TOURISM



1 234501 002785 >