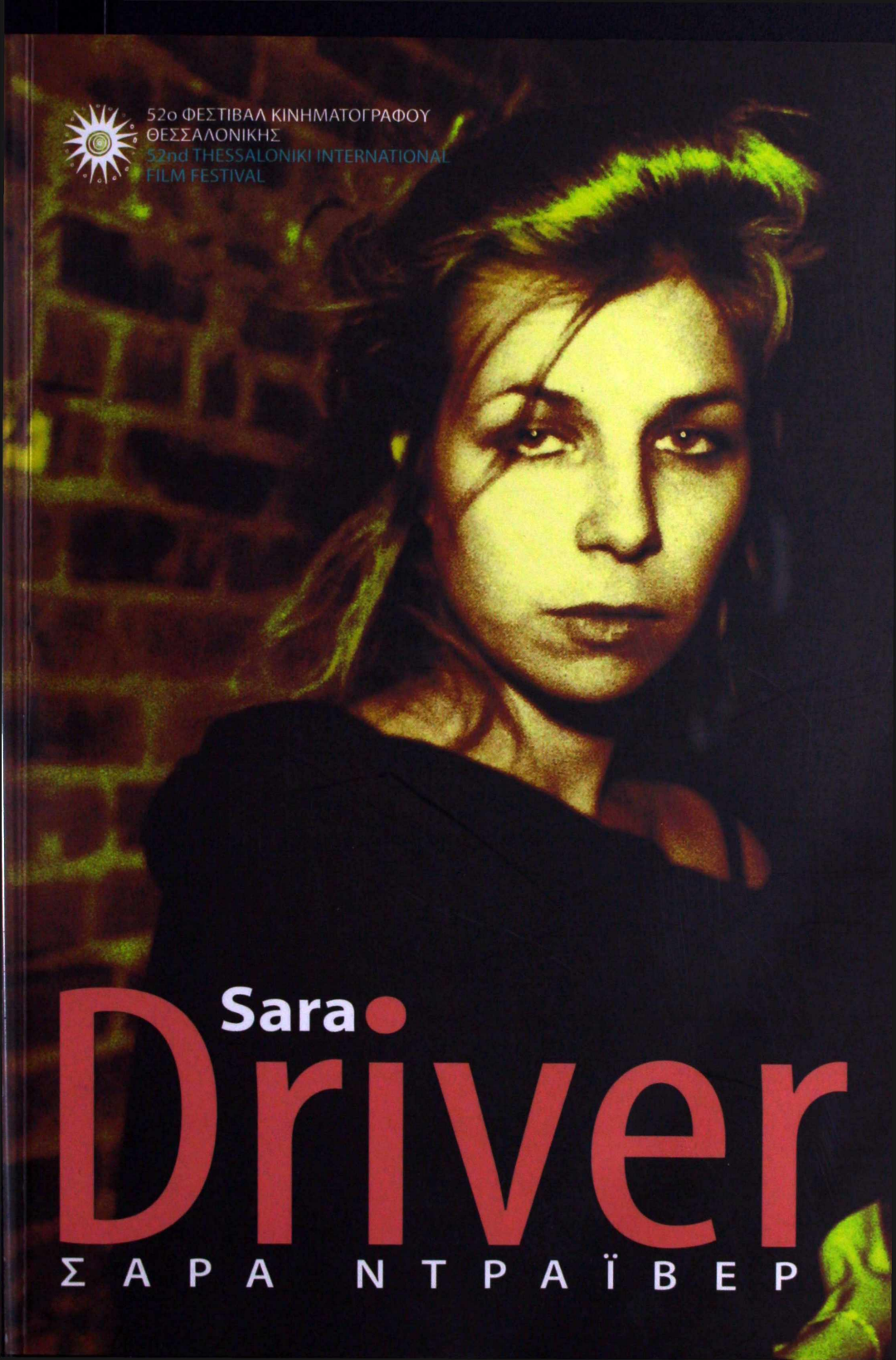

52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
Sara
Driver
ΣΑΡΑ ΝΤΡΑΪΒΕΡ

II-000000006401

Σάρα Ντράιβερ

Sara Driver

52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

Με την υποστήριξη της Πρεσβείας των Η.Π.Α.
With the support of the U.S. Embassy

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στη **Σάρα Ντράιβερ**
που διοργανώθηκε από το 52ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (4 -13 Νοεμβρίου 2011).

The publication was compiled on the occasion of the tribute to director **Sara Driver** that was organized
by the 52nd Thessaloniki International Film Festival (4 -13 November 2011).

Διευθυντής Φεστιβάλ / Festival Director: Δημήτρης Εϊπίδης / Dimitri Eipides

Επιμέλεια έκδοσης-Συντονισμός αφιερώματος / Editor-Tribute Co-ordination: Λίλυ Παπαγιάννη / Lilly Papagianni
Επιμέλεια κειμένων / Copy editing: Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff
Μεταφράσεις / Translations: Μυρτώ-Ζωή Ρηγοπούλου / Myrto-Zoi Rigopoulou, Λίλυ Παπαγιάννη / Lilly Papagianni

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to:
Την Αμερικανική Πρεσβεία στην Ελλάδα και ιδιαίτερα τον Πρέσβη κ. Daniel B. Smith, τη Σύμβουλο Πολιτιστικών Προγραμμάτων κα. Ελένη Αλεξάκη και τη Σύμβουλο Δημοσίων Υποθέσεων κα. Πέγκυ Λιβανίου / the U.S. Embassy in Greece and especially the Ambassador Mr. Daniel B. Smith, the Cultural Affairs Specialist Mrs. Eleni Alexaki, and the Public Affairs Specialist Mrs. Peggy Livaniou, το Γενικό Προξενείο των ΗΠΑ στη Θεσσαλονίκη και ιδιαίτερα τη Γενική Πρόξενο κα. Catherine Kay και τη Σύμβουλο Δημοσίων Υποθέσεων κα. Ιωάννα Κουτσουνάνου / the U.S. General Consulate in Thessaloniki and especially the Consul General Mrs. Catherine Kay and the Public Affairs Specialist Mrs. Ioanna Koutsounanou, Stephanie Chernikowski, Owen Francis, Jim Jarmusch, Carter Logan

Σχεδίαση εξωφύλλου - Καλλιτεχνική επιμέλεια / Cover Design - Layout: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis
Παραγωγή εντύπου / Production: Technograph

Copyright © 2011

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, www.filmfestival.gr

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ - HELLENIC REPUBLIC
Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού
Ministry of Culture & Tourism

© Stephanie Chernikowski

Στο σινεμά της Σάρα Ντράιβερ, οι εικόνες ξεδιπλώνονται, επεκτείνονται, αλλάζουν μορφή, επιταχύνουν, σταματούν. Σε περιβάλλουν, κι άλλοτε σε ξεγελούν. Οι ταινίες της κινούνται στα όρια του μύθου, μεταξύ της πραγματικότητας και του φανταστικού, μεταξύ μιας στιβαρής αφήγησης και της ελευθερίας ενός ποιήματος. Μοιάζουν να προχωρούν με τη ρυθμικότητα ενός μουσικού κομματιού, μεταξύ συνειδητού και ασυνείδητου. Περισσότερο από μια κινηματογραφημένη εκδοχή της «πραγματικότητας», μοιάζουν με απτή απεικόνιση μια πνευματικής κατάστασης, μια χαραμάδα με θέα σ' έναν κόσμο στο μεταίχμιο της φαντασίας και της αληθινής ζωής.

Ακριβώς όπως η πόλη της Νέας Υόρκης, που αποτελεί τον καμβά των ταινιών της Ντράιβερ και είναι ένας τόπος «κατασκευασμένος», χτισμένος από τις ζωές φωτεινών ανθρώπων, από παράξενες ιστορίες και αστικούς μύθους, έτσι και οι ταινίες της ορίζονται από μια τεθλασμένη γραμμή συναισθημάτων και αισθήσεων.

Ενεργό μέλος του πιο ζωντανού κύτταρου του σύγχρονου αμερικάνικου ανεξάρτητου σινεμά, συνοδοιπόρος και σύντροφος του Τζιμ Τζάρμους, η Σάρα Ντράιβερ ήταν από τους ανθρώπους που του έδωσαν μορφή, αλλά που κατάφεραν την ίδια στιγμή να ορίσουν μια απόλυτα δική τους, ξεκάθαρα αναγνωρίσιμη περιοχή. Η Ντράιβερ ανήκει στον πυρήνα των καλλιτεχνών που θεμελίωσαν τον ανεξάρτητο κινηματογράφο στις ΗΠΑ, ανήκει σ' αυτούς που δημιούργησαν ένα νέο ρεύμα έκφρασης και πειραματισμού. Το έργο της μπορεί να είναι μικρό σε όγκο (δύο μεγάλου μήκους, μία μεσαίου κι ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ), αλλά αντί κάτι τέτοιο να μειώνει τον αντίκτυπό του, αντίθετα υπενθυμίζει και υπογραμμίζει τη σημασία του.

Είναι σίγουρα δύσκολο να αφήσεις ένα ίχνος στον ανταγωνιστικό χώρο του παγκόσμιου σινεμά, εκεί όπου οι καινούργιες εικόνες και οι φιλόδοξοι δημιουργοί προσδοκούν να αφήσουν το δικό τους. Εκεί όπου η Σάρα Ντράιβερ έχει αφήσει τη δική της ανεξίτηλη σφραγίδα. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβεις το γιατί, αρκεί μόνο να δεις μια από τις ταινίες της και να αφήσεις το πνεύμα της, τις εικόνες της, την ικανότητά της να αφηγείται ιστορίες να σε κυκλώσουν και να σε παρασύρουν, σπρώχνοντάς σε σ' έναν κόσμο που της ανήκει ολοκληρωτικά και που, ευτυχώς, μέσα από το σινεμά, έχεις την πολυτέλεια και την ευτυχία να επισκέπτεσαι.

Δημήτρης Εϊπίδης
Διευθυντής Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

In Sara Driver's films, images unfold, expand, change shape, accelerate, stop. They engulf you and sometimes they trick you. Her films exist in the boundaries of myth, between realism and fantasy, between a solid narrative and the freedom of a poem. They appear to move to the rhythm of a musical piece, between the conscious and the subliminal. More than a filmed version of "reality", they seem like a tangible representation of a spiritual state, a fissure with a view to a world on the borderline of fantasy and real life.

Precisely like the city of New York, which constitutes the canvas for her films and is a "fabricated" world, built on the lives of vivid people, strange stories and urban myths, her films are defined by a crooked line of emotions and sensations.

An active member of the liveliest cell of contemporary, independent American filmmaking, fellow traveler and partner to Jim Jarmusch, Sara Driver has been one of the people who have shaped this type of cinema, and at the same time have defined a recognizable region as completely their own. Driver belongs to the nucleus of the artists who created a new wave of expression and experimentation. Her oeuvre may be small in size (two fiction features, one medium-length fiction film and one short documentary), but this does not diminish its impact; on the contrary, it emphasizes its importance.

It is definitely a feat to leave a mark in the competitive world of international cinema, where every new image, every ambitious filmmaker aspires to leave their own; where Sara Driver has etched her own indelible imprint. You only need to see one of her films to understand why; to allow her spirit, her images, her skill in telling stories to surround you. They take you with them, push you into a world which belongs to her utterly and which, thankfully, through cinema, you have the luxury and joy to visit.

Dimitri Eipides
Thessaloniki International Film Festival Director

Στο έργο της Σάρα Ντράιβερ, τα στοιχεία του φανταστικού και του υπερφυσικού –τα όνειρα, τα φαντάσματα και οι μύθοι– εντάσσονται άψογα στην πραγματικότητα της κάθε αφήγησής της και συνταιριάζονται ιδανικά με την τραχύτητα των χώρων της, τις σκοτεινές ανατροπές των ιστοριών της και την αυθεντικά «indie» αξιοπιστία της σκηνοθεσίας της.

Τα «μαγικά μέρη» της εξίσωσης αυτής δεν είναι απλές ονειροπολήσεις, ούτε –ευτυχώς– κάποιου είδους σύμβολα. Είναι εξερευνήσεις του μυαλού και των δυνατοτήτων του για αντίληψη και φαντασία, τις οποίες η Ντράιβερ θεωρεί αληθινά θαυμαστές, μυστηριώδεις, ικανές να φτάσουν σε μέρη που δεν έχουν ακόμα χαρτογραφηθεί. Το ασανσέρ που κατεβαίνει ακολουθώντας τη δική του εφιαλτική διαδρομή στην *Υπνοβασία*, ή η Μάριαν Φέιθφουλ ως φάντασμα που περιφέρεται χαρούμενο μ' ένα κομμάτι καρέκλας στερεωμένο στο κεφάλι του στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, αποτελούν κομμάτια της «πραγματικότητας» εκείνων που τα βιώνουν· κι αυτό είναι ήδη αρκετό. Ακόμα και το 10λεπτο ντοκιμαντέρ της, *Το Μπάουερι την άνοιξη* για την –τότε περιβόητη– γειτονιά της Νέας Υόρκης, μιλά για την ιστορική ατμόσφαιρα και τον μυστηριακό χαρακτήρα της περιοχής, έτσι όπως τον αντιλαμβάνονται οι πιστοί της κάτοικοι. Στη συνέντευξή της που περιλαμβάνεται στο βιβλίο, η Ντράιβερ μιλά για την πρόθεσή της να «εξερευνήσει τα κόλπα που μπορεί να παίξει το μυαλό με τα φαντάσματα, τα όνειρα, τα παραμύθια και την τρέλα». Η απόλυτη χαρά της όταν αφηγείται τις ιστορίες αυτές ακτινοβολεί σε όλες της τις ταινίες.

Η Ντράιβερ υπήρξε μέρος της καλλιτεχνικής και κινηματογραφικής σκηνής της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1980, και το φλογερό, εφευρετικό, πολυσχιδές και συνεργατικό της πνεύμα την έκανε να ξεχωρίσει και ως παραγωγός ιδιαίτερα στις ταινίες του Τζιμ Τζάρμους *Διακοπές διαρκείας* και *Πέρα απ' τον παράδεισο*. Σε μια συνέντευξη που έδωσε αποκλειστικά για το βιβλίο, ο Τζάρμους μιλά για τη δημιουργικότητα και την επινοητικότητα της Ντράιβερ ως παραγωγού, καθώς και για την ανεκτίμητη προσφορά της στις σημαίνουσες εκείνες ταινίες.

Το έργο της ως σκηνοθέτιδας, ωστόσο, καταλαμβάνει έναν ξεχωριστό χώρο, αποκλειστικά δικό του. Τα βαθιά χρώματα και οι υφές των νεοϋορκέζικων σκηνικών της Ντράιβερ, η ιδιαίτερη προσοχή με την οποία επιλέγει τη μουσική ως παιχνιδιάρικη σύντροφο των χαρακτήρων, η αγάπη της για το σουρεαλιστικό και το αλλόκοτο, η τρυφερότητα που σκανταλιάρικα αναμειγνύεται με τη μοχθηρία: μοιάζει σαν η Ντράιβερ να έχει δημιουργήσει ένα σύμπαν κι ένα κινηματογραφικό στυλ ολόδικό της, ένα είδος άγριου μαγικού ρεαλισμού.

Λίλυ Παπαγιάννη

In Sara Driver's work, fantastical and supernatural elements – dreams, phantoms and legends – are flawlessly integrated into the reality of each of her narratives and seamlessly matched to the gruffness of her settings, the dark twists of her stories and the authentic indie credibility of her filmmaking.

The "magic parts" in this equation are not mere flights of fancy, nor are they – thankfully – symbols of any kind. They are explorations of the mind and its powers of perception and imagination, which to Driver is a truly miraculous, mystical thing, free to go to places previously uncharted. An elevator ride with its own hellish itinerary in *Sleepwalk*, or Marianne Faithfull's ghost happily strolling with a piece of chair tied to her head in *Pigs Can Fly* are pieces of the "reality" of those who experience them; and that is plenty enough. Even her 10-minute documentary, *The Bowery*, about the (then-infamous) New York neighbourhood, is all about the historical aura and mystical character of the location as perceived by its loyal locals. In the interview included in this publication, she encapsulates her intention to "investigate the tricks the mind can play with ghosts, dreams, fairy tales and madness"; and the sheer joy in telling these stories radiates in all her films.

Having been part of the New York film and art scene in the early 1980s, Driver's fervent, innovative, scrappy and collaborative spirit has been as important in her producing credits too, namely Jim Jarmusch's *Permanent Vacation* and *Stranger than Paradise*. In an interview conducted specifically for this publication, Jarmusch discusses Driver's creativity and resourcefulness as a producer and her invaluable role in these seminal films.

Her work as a director, nevertheless, occupies a different plane that is entirely her own. The deep colors and textures of her New York locations, her attentiveness to music as a playful companion to character, her love affair with the surreal and the bizarre, the tenderness mischievously mixed with the wickedness: it seems like Driver has almost created a universe and a genre of her own, a kind of gritty magic realism.

Lilly Papagianni

Από τον Μπόουλς στο Μπάουερι:

Η Σάρα Ντράιβερ σε μια διαδρομή που καταργεί τις αποστάσεις

Του Τζόναθαν Ρόζενμπαουμ

Και οι τέσσερις ταινίες της Σάρα Ντράιβερ ανήκουν σ' αυτό που οι Γάλλοι αποκαλούν *le fantastique* – ένα κράμα φαντασίας, σουρεαλισμού, επιστημονικής φαντασίας, κόμικ, τρόμου, ηρωικής φαντασίας (sword-and-sorcery) και υπερφυσικού, που καλύπτει όλο το φάσμα από την ταινία τέχνης μέχρι τις συνταγές εμπορικότητας του Χόλιγουντ. Πολλές άλλες υφολογικές συγγένειες μεταξύ των ταινιών της είναι δύσκολο να βρεθούν, ενώ λίγα είναι τα κοινά στοιχεία της θεματολογίας τους. Μια 48λεπτη ταινία τρόμου α λα Πόε που διαδραματίζεται στο μυαλό μιας σχιζοφρενούς σε μια αγροτική περιοχή του Νιού Τζέρζι (*Εσύ δεν είσαι εγώ*, 1981) και αποτελεί πιστή μεταφορά ενός διηγήματος του Πολ Μπόουλς· μια μεγάλου μήκους τρομακτική ταινία φαντασίας σε pulp ύφος με θέμα απω-ανατολίτικες κατάρες που διαδραματίζεται σε λίγα τετράγωνα του κάτω Μανχάταν (*Υπνοβασία*, 1986)· μια ήπιων τόνων και διόλου τρομακτική κωμωδία –την οποία η Ντράιβερ εμπνεύστηκε εν μέρει από την ευφάνταστη χολιγουντιανή ταινία του 1937 *Αόρατο ζεύγος*–, που αφορά τη συνάντηση ενός μουσικού τζαζ με δυο γυναικεία φαντάσματα σε μια μικρή παραθαλάσσια πόλη (*Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, 1993)· κι ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ για την ιστορία και τα διάφορα τοπικά μυστικά της γειτονιάς της ίδιας της Ντράιβερ (*Το Μπάουερι την άνοιξη*, 1994), που είχε χρησιμεύσει και ως σκηνικό της πολύ διαφορετικής *Υπνοβασίας*.

Τα παραπάνω δεν σημαίνουν ότι τα κοινά σημεία ανάμεσα στα έργα της εξαντλούνται στους ίδιους συνεργάτες. Αρκεί να σκεφτούμε τις υπερκινητικές μουσικές επενδύσεις και των τεσσάρων ταινιών, τους υποβαθμισμένους χώρους όπου διαδραματίζονται, τους υπνωτιστικούς ρυθμούς, την πολυεπίπεδη σχέση του μακρινού παρελθόντος με το παρόν (που μας θυμίζει το γεγονός ότι η Ντράιβερ πέρασε την τρίτη της χρονιά ως φοιτήτρια σπουδάζοντας αρχαιολογία στην Αθήνα) και, στην περίπτωση των τριών μυθοπλασιών, τον τρόπο απεικόνισης των εξουσιομανών ντάηδων και των μοναχικών παιδιών, την ονειροπόλα παθητικότητα των επιφανειακά αβοήθητων πρωταγωνιστών και τις διαφόρων ειδών χαοτικές εκρήξεις που συντελούνται ενόσω εκείνοι επιδίδονται στις ψυχαναγκαστικές τους ρουτίνες. Όλα αυτά επιφέρουν σημαντικές εξελίξεις στην πλοκή και στις τρεις περιπτώσεις. (Χάρη στην υπερφυσική παρέμβαση, ένα φωτοτυπείο στην *Υπνοβασία* και μια ιρλανδέζικη παμπ στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* απορρυθμίζονται εντελώς με μια συγκρίσιμη αναρχική έκρηξη).

Μπορεί η δεύτερη και η τρίτη ταινία στη φιλμογραφία της Ντράιβερ να είναι ταινίες φαντασίας και η τέταρτη να μην είναι μυθοπλασία, η πρώτη, όμως, είναι αρκετά ριζοσπαστική ώστε να μην εντάσσεται σε καμία απ' τις δυο αυτές κατηγορίες. Οι μορφολογικές της στρατηγικές ως προς τον ήχο και την εικόνα, μπορούν να αποδοθούν με τρεις φράσεις απ' το διήγημα του Μπόουλς, οι οποίες περιλαμβάνονται στην αφήγηση: «Μου φαινόταν ότι η ζωή έξω έμοιαζε με τη ζωή μέσα. Υπήρχε πάντα κάποιος που εμπόδιζε τους ανθρώπους να κάνουν αυτό που ήθελαν». Και, «νιώθω συχνά ότι κάτι πρόκειται να συμβεί, κι όταν το νιώθω μένω εντελώς ακίνητη και το αφήνω να γίνει». Η ταινία οδηγείται έτσι σε μια παρατεταμένη αμφισημία ως προς το τι συνιστά σχιζοφρενική υποκειμενικότητα και τι «ρεαλιστική» αντικειμενικότητα· η ίδια σύγχυση επικρατεί και σε σχέση με το τι είναι «καλύτερο» (με την έννοια του πιο ελκυστικού ή υποφερτού), η «τρέλα» ή η «φυσιολογικότητα». Αυτός είναι και ο λόγος που από τα δύο πρώτα πλάνα κιόλας βρισκόμαστε σε σύγχυση ως προς το τι αποτελεί γεγονός που εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο (ακόμα κι αν δεν εμπεριέχει κίνηση), και τι αποτελεί «παγωμένο» καρέ (ακόμα κι αν αποδεικνύεται ότι έχει κινούμενα μέρη).

Αν επιμείνουμε, μπορούμε να «μεταφράσουμε» την πλοκή σε κάτι αρκετά συνεκτικό: μια σχιζοφρενής γυναίκα (η αφηγήτρια) δραπετεύει από το ψυχιατρείο κάπου στην εξοχή μετά από ένα τροχαίο δυστύχημα και οδηγείται στο σπίτι της αδελφής της από κάποιον που νομίζει ότι είναι σε κατάσταση σοκ και όχι τρελή. Όταν η αδελφή της ζητάει σε δύο γειτόνισσες να έρθουν και στη συνέχεια καλεί ασθενοφόρο, η αφηγήτρια αρχίζει να πιστεύει ότι μπορεί να ανταλλάξει σώματα με την αδελφή της. Τελικά, το ασθενοφόρο παίρνει την αδελφή στο ψυχιατρείο, ενώ η αφηγήτρια κάθεται ήρεμα στον καναπέ του καθιστικού της αδελφής της. Αλλά έτσι όπως βιώνουμε λεπτό με λεπτό την εμπειρία της ταινίας *Εσύ δεν είσαι εγώ*, στερούμαστε τέτοιες πολυτέλειες – ακόμα και τον καθησυχαστικό υπαινιγμό του τίτλου της. Εξάλλου, η άσχημη «φυσιολογικότητα» και όλα όσα εκπροσωπεί παρουσιάζονται πολύ πιο γκροτέσκα και υστερικά και πολύ λιγότερο ελκυστικά αισθητικά από την ήρεμη αυτοτέλεια της αφηγήτριας.

Αφού ξεκίνησε την καριέρα της μ' ένα συγκλονιστικό, αμείλικτο αριστούργημα, η Ντράιβερ αφιέρωσε τις επόμενες ταινίες της σε ηπιότερες, πιο αθόρυβες διαπραγματεύσεις, τόσο με τα υπερβατικά της ένστικτα όσο και με τον πεζό, καθημερινό κόσμο τον οποίο γνωρίζει και κατοικεί. Η *Υπνοβασία*, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της, συνδυάζει στοιχεία τέχνης και εμπορικότητας – με τη Σουζάν Φλέτσερ, τη σχιζοφρενή του *Εσύ δεν είσαι εγώ*, να πρωταγωνιστεί ξανά, αλλά τη φορά αυτή να υποδύεται μια πιο υγιή πνευματικά ενήλικη, και με τον Φιλ Κλάιν να υπογράφει ξανά την πολύ ατμοσφαιρική μου-

σική επένδυση – και ξεδιπλώνει ένα σύμπαν γήινο και ταυτόχρονα απρόβλεπτο, ακόμα και για τα δεδομένα των ταινιών φαντασίας· θα μπορούσε να πει κανείς ότι η ταινία εισέρχεται πλήρως στον «πραγματικό» κόσμο με κάποια αναγνωρίσιμη μορφή μόνο προς το τέλος, μετά την κλοπή του αυτοκινήτου.

Όμως, οι πρώτες εντυπώσεις δεν είναι κάτι στο οποίο μπορούμε να βασιζόμαστε, σε ό,τι αφορά τις εκκεντρικότητες της Σάρα Ντράιβερ. Αρχικά, μοιάζει σαν η ισχνή ιστορία του *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* να βγαίνει εκτός θέματος ή έστω να παρεκκλίνει για χάρη της ονειρικής σεκάνς (του ανθρώπου ή του σκύλου), ή της ονειροπόλησης που μετατρέπει ένα μάθημα πιάνου με το «Misterioso» του Θελόνιους Μόνκ σε βόλτα με μαγικό χαλί πάνω από την εξοχή, ή της Μάριαν Φέιθφουλ που τραγουδά το «Danny Boy», ή του Άλφρεντ Μολίνα που τραγουδά ένα ιρλανδικό τραγουδάκι δικής του έμπνευσης. Ιδωμένες από κοντά, όμως, όλες αυτές οι υποτιθέμενες ελευθεριότητες σχετίζονται με την πλοκή και την ανάπτυξη των χαρακτήρων των ηρώων – αξίζει τον κόπο να προσθέσουμε ότι, στον κόσμο της Ντράιβερ, πλοκή είναι πάντα ο χαρακτήρας. Έτσι, το *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* αποδεικνύεται η πιο συμβατικά σχεδιασμένη ταινία της, μ' έναν ευκρινώς σκιαγραφημένο ήρωα που κατορθώνει να επιτύχει κάποιου είδους σωτηρία και μ' έναν κακό που υφίσταται κάποια μορφή δίκαιης τιμωρίας, και στις δύο περιπτώσεις μέσω του ξεκαθαρίσματος λογαριασμών με εκκρεμότητες του παρελθόντος.

Η τάση της Ντράιβερ να συνδυάζει λαϊκά παραμύθια από διαφορετικούς πολιτισμούς –είτε για να δώσει μορφή στο κινεζικό παραμύθι που λέγεται και μεταφράζεται στην *Υπνοβασία*, είτε για να τη βοηθήσει να επιλέξει τους σκηνοθέτες που θα γυρίσουν τα επεισόδια της σπονδυλωτής μεγάλου μήκους ταινίας με λαϊκά παραμύθια που ετοιμάζει αυτή τη στιγμή– μοιάζει να αντανακλά τη νεο-γιουνγκιανή άποψη ότι οι διαφορετικοί κάτοικοι των πολυσυλλεκτικών κοινωνιών έχουν περισσότερα κοινά μεταξύ τους απ' όσα φαντάζονται. Άρα, το να είσαι «στοιχειωμένος» στο *Μπάουερι την άνοιξη* ή στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* σημαίνει μάλλον ότι έχεις περισσότερους φίλους απ' όσους νομίζεις. Και σε ολόκληρο το έργο της, η εμπνευσμένη επιλογή ηθοποιών (Φλέτσερ, Μολίνα, ο συγγραφέας Λουκ Σαντέ) δεν αποτελεί παρά μια ακόμα πλευρά του ταλέντου της να λέει ιστορίες.

Αύγουστος 2011

From Bowles to the Bowery:
Sara Driver in Hyper Drive

By Jonathan Rosenbaum

All four of Sara Driver's works belong to what the French call *le fantastique* – a conflation of fantasy with surrealism, science fiction, comics, horror, sword-and-sorcery, and the supernatural that stretches all the way from art cinema to exploitation by way of Hollywood. But it's hard to find many other stylistic affinities between them, and only a few thematic overlaps. A 48-minute piece of Poe-like horror set inside the mind of a schizophrenic in rural New Jersey (*You Are Not I*, 1981), closely adapted from a Paul Bowles story; a pulpy, scary feature-length fantasy about Oriental curses set over a few blocks in Lower Manhattan (*Sleepwalk*, 1986); a gentle, non-scary comedy partly inspired by the whimsical 1937 Hollywood feature *Topper*, about the encounter between a jazz musician and two female ghosts in a small seaport town (*When Pigs Fly*, 1993); and a short documentary about the history and diverse arcane local details of Driver's own neighborhood (*The Bowery*, 1994), which also served as the setting for the very different *Sleepwalk*.

That doesn't mean that there aren't various connections between these works going well beyond the recurrence of various collaborators. Think of the dense and hyperactive soundtracks of all four, the downscale milieus, the trancelike rhythms, the layered relation of distant past to present (bringing to mind the fact that Driver spent her junior year in college studying archeology in Athens), and, in the three fictional narratives, the depictions of bullying power-mongers and solitary children, the dreamy passivity of seemingly hapless protagonists, and chaotic eruptions of various kinds occurring in the midst of their compulsive routines, leading to major plot developments in all three cases. (With the help of supernatural intervention, a copy shop in *Sleepwalk* and an Irish pub in *When Pigs* Fly both go haywire with a comparable anarchic exuberance.)

Maybe the second and third items in Driver's filmography are fantasies and maybe the fourth is non-fiction, but the first item is radical enough to confound both categories. Its formal strategies involving both sound and image can be encapsulated in three sentences from the Bowles story, all included in the offscreen, first-person narration: "It seemed to me that life outside was like life inside. There was always somebody to stop people from doing what they wanted to do." And, "I often feel that something is about to happen, and when I do, I stay perfectly still and let it go ahead." This results in a sustained ambiguity about what qualifies as schizophrenic subjectivity and what qualifies as "realistic" objectivity, with a similar muddle about which is "better" (meaning more attractive or bearable), "insanity" or "normality". This is why we're already confounded in the first two shots about what constitutes an event unfolding in real time (even if it's motionless) and what constitutes a freeze-frame (even if it proves to have moving parts).

If we insist, we can "translate" the plot into something fairly coherent: a schizophrenic woman (the narrator) breaks free from her rural asylum after an auto accident and gets taken to her sister's house by someone who assumes she's in shock rather than crazy; once the sister brings over a couple of neighbors and orders an ambulance, the narrator convinces herself she can exchange bodies with her sister, who gets carted off in the ambulance while the narrator remains calmly seated on her sister's living-room sofa. But our moment-to-moment experience of *You Are Not I* deprives us of such comforts, even the implied reassurance of the simple title. Moreover, ugly "normality" and all it represents are made to seem more grotesque and hysterical and less aesthetically pleasing than the narrator's quiet self-containment.

After beginning her career with a staggering masterpiece that gives no quarter, Driver has devoted her subsequent work to softer, quieter negotiations with both her transgres-

Εσύ δεν είσαι εγώ / You Are Not I

sive instincts and the workaday, everyday world she knows and inhabits. *Sleepwalk*, her first full-length feature, showing elements of both art film and exploitation (with Suzanne Fletcher, the schizophrenic in *You Are Not I*, again playing the lead role, but this time as the sanest adult and with Phil Kline again providing the highly atmospheric score), unfolds in a universe that is both mundane and erratic, even according to the usual rules of fantasy fiction; one might say that it fully enters the "real" world in some recognizable form only towards the end, after a car gets stolen.

But first impressions shouldn't necessarily be trusted when it comes to Driver's eccentricities. Initially it appears that the slender story of *When Pigs Fly* digresses or at least swerves for the sake of a dream sequence (human or canine) or a flight of fancy that turns a piano lesson with Thelonious Monk's "Misterioso" into the equivalent of a magic carpet ride over the countryside or Marianne Faithfull singing "Danny Boy," or Alfred Molina singing an Irish ditty of his own. But on closer inspection, all these supposed indulgences have something to do with plot and character development – and it's worth adding that in Driver's world, plot invariably *is* character, So *When Pigs Fly* turns out to be the most conventionally charted of her films, with a clearly delineated hero achieving some form of salvation and a villain achieving some form of comeuppance, in both cases through a settling of accounts in relation to an unresolved past.

Driver's penchant for combining folk tales from different cultures – whether to form the Chinese tale being recounted and translated in *Sleepwalk* or to guide her selection of directors in an episodic feature of folk tales that she's currently preparing – seems to reflect the neo-Jungian assumption that the diverse inhabitants of melting pots have more in common than they realize. By the same token, being "haunted" in *The Bowery* and *When Pigs Fly* seems to mean having more friends than you think you do. And in all her work, inspired casting (Fletcher, Molina, writer Luc Sante) is simply part of her talent for telling stories.

August 2011

Misterioso

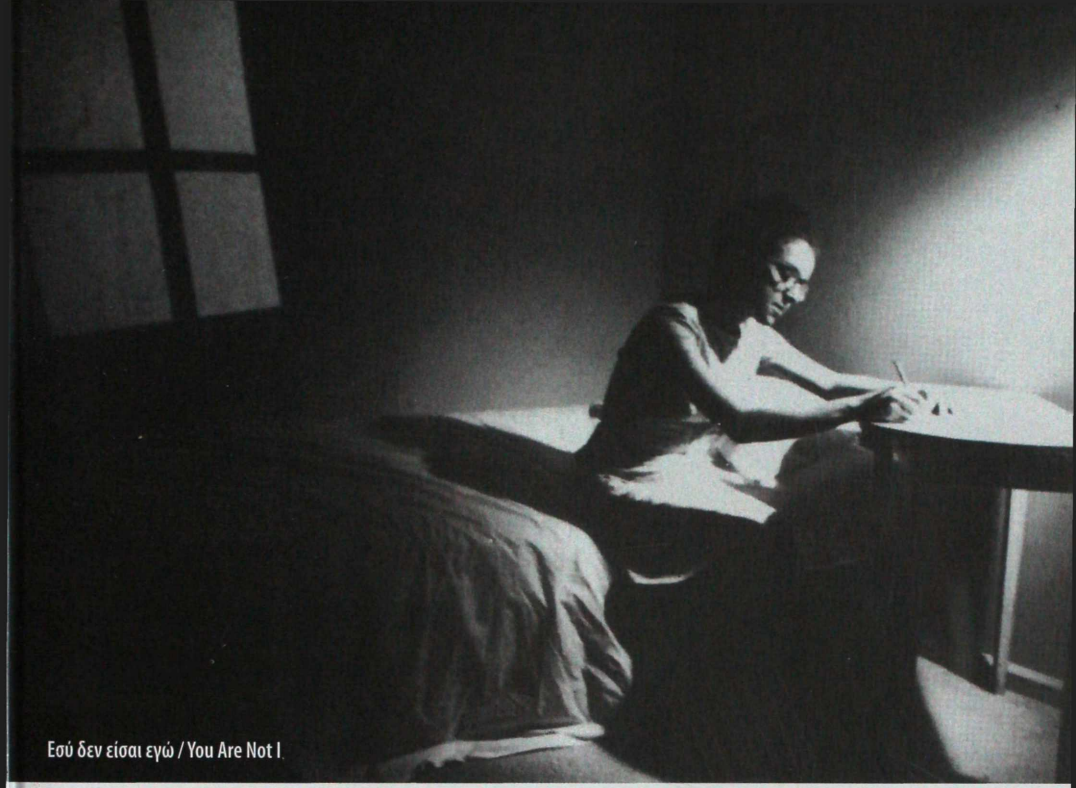
Του Θωμά Λιναρά

«Ήταν λες και ο κόσμος
δεν περιείχε πια καμιά βεβαιότητα.
Υπήρχαν μόνο ασταθή στοιχεία.
Τα πάντα είχαν αποκοπεί
και έπλεαν ελεύθερα».

Πολ Μπόουλς
Ψηλά πάνω από τον κόσμο

Στο κέντρο των ταινιών της Σάρα Ντράιβερ υπάρχει ένα αντικείμενο με μαγική δύναμη: η πέτρα στο *Εσύ δεν είσαι εγώ*, το κινέζικο χειρόγραφο στην *Υπνοβασία*, η κουνιστή πολυθρόνα στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, δημιουργούν έναν κινηματογραφικό τόπο όπου ο ρεαλισμός υποχωρεί, δίνοντας χώρο σε μια άλλη πραγματικότητα. Κι αυτό δεν γίνεται ούτε βίαια, ούτε ξαφνικά, εν είδει βραχυκυκλώματος που διακόπτει ή εκτρέπει την αφηγηματική ροή. Οι ιστορίες της σιγά σιγά ανοίγουν αθόρυβα την πόρτα, απ' όπου τρυπώνει το υπερφυσικό, το οποίο ενυπάρχει στη γενεσιουργό ιδέα, είναι εγκατεστημένο θαρρείς στο γενετικό υλικό της ταινίας. Το έργο της διατρέχει τη συνοριακή γραμμή που χωρίζει –και ενώνει– την πραγματικότητα με τη φαντασία, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να καταχωρηθεί στο είδος του φανταστικού. Οι εικόνες είναι γερά αγκυροβολημένες στο έδαφος του πραγματικού που δεν είναι παρά ο κινηματογραφικός διάδρομος απογείωσης προς ένα Αλλού, το οποίο δεν είναι έξω, αλλά μέσα στους ήρωες. Μια απ' αυτές τις άγκυρες είναι η απίστευτα επεξεργασμένη και λειτουργική ηχητική μπάντα, η οποία στις ταινίες της είναι σχεδόν μια υπερηχητική «εικόνα», που σπάει το φράγμα του χρόνου, ανοίγοντας το μονοπάτι προς την άλλη πλευρά. Γι' αυτό και τα «πνεύματα» ή τα «φαντάσματα» δεν είναι άυλα ή άφυλα, ούτε απατηλές παρουσίες, αλλά έχουν υλική υπόσταση, κινούνται σαν στο σπίτι τους στις ταινίες, συμμετέχουν στη δράση και αποτελούν μέρος του ρεαλιστικού τους καμβά.

Στην *Υπνοβασία*, ταινία «κλειδωμένη» στην ονειρική χώρα του ύπνου –αρχική και τελική σκηνή–, τα «φαντάσματα» είναι διστακτικά, ξεμυτίζουν προσεκτικά μέσα από τα ιδεογράμματα, βυθίζοντας την ηρωίδα σ' έναν κόσμο όπου τα δάχτυλα αιμορραγούν αναίτια και μια μυρωδιά αμύγδαλου πλανιέται στον αέρα. Η Νίκι –έξοχη η Σουζάν Φλέτσερ– ζει τη ζωή της σαν να την ονειρεύεται, σε μια κατάσταση ενυπνίου που επιτείνεται όσο συνεχίζει να μεταφράζει το κείμενο. Η ιστορία του χειρογράφου μοιάζει με μικρό λεκέ, που σταδιακά απλώνεται, ποτίζοντας τις εικόνες με παραισθησιογόνες ουσίες και οδηγώντας την πρωταγωνίστρια σε άγνωστες περιοχές τού μέσα και του έξω κόσμου. Το φωτοτυπείο μεταμορφώνεται σ' ένα δίαυλο επικοινωνίας με το Αλλού, οι κακοφωτισμένοι, ερημικοί νυχτερινοί δρόμοι ενός εξωπραγματικού Μπάουερυ (φωτογραφημένοι από τον Τζιμ Τζάρμους και τον Φρανκ Πρίνζι) γεμίζουν με οπτικές παγίδες και μυστικά περάσματα. Κάτι ανοίκειο, όχι απαραίτητα εχθρικό και επικίνδυνο, αλλά απειλητικό με την έννοια του ακατανόητου, ενεδρεύει. Τα μηχανήματα –φαξ, κομπιούτερ, τηλέφωνα, γραφομηχανές, φωτοτυπικά– ζωντανεύουν σαν να μιλούν μια γλώσσα φτιαγμένη από θορύβους και ηχητικά σήματα. Η υπέροχα κινηματογραφημένη σκηνή στο ασανσέρ, το οποίο σταθμεύει στα διαφορετικά επίπεδα ενός αλλότριου εφιάλτη, υποδηλώνει το ψυχικό άγος, την ταραχή και τη σύγχυση της ηρωίδας, καθώς βρίσκεται στο κατώφλι του άγνωστου. Η κίνηση της κάμερας στον κάθετο άξονά της σε κομβικές σκηνές, όπως η προαναφερθείσα ή στο «στοιχειωμένο» υπόγειο του σπιτιού του Μάρτι στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, τροφοδοτεί τη διαλεκτική ανάμεσα στην επιφάνεια και στο βάθος, στον πάνω και στον κάτω κόσμο, και αποτελεί μια κεντρική σκηνοθετική επιλογή, καθοριστική για το ύφος των ταινιών. Το υποκειμενικό σύμπαν δεν ταυτίζεται ποτέ με την αντικειμενική πραγματικότητα, γι' αυτό και ο κόσμος της Σάρα Ντράιβερ δεν είναι πάντα ασφαλής, καθότι ρευστός και αβέβαιος. Σ' έναν σταθερό και σίγουρο κόσμο, τα «φαντάσματα» δεν θα μπορούσαν να κυκλοφορούν τόσο ελεύθερα, ούτε να δραπετεύουν απ' το χώρο εγκλεισμού τους όπως η Έθελ στο αριστουργηματικό *Εσύ δεν είσαι εγώ*. Αυτός ο ασπρόμαυρος –δια χειρός Τζιμ Τζάρμους– κινηματογραφικός εφιάλτης με το αναπάντεχο *coup de grâce* στο τέλος, μας μεταφέρει κατευθείαν στην καρδιά του ομότιτλου αφηγήματος του Πολ Μπόουλς. Η ταινία κινηματογραφεί μ' ένα στεγνό και ουσιαστικό τρόπο τον εσωτερικό μονόλογο της ηρωίδας –τον ακούμε off–, διεισδύοντας έτσι στο ταραγμένο της μυαλό. Ο θεατής μπαίνει σε μια περιοχή της ύπαρξης όπου το μέσα –αυτό που ακούμε– είναι ευμετάβλητο και ακαθόριστο, ενώ το έξω –ό,τι βλέπουμε– είναι απόλυτα σαφές και με σκληρά περιγράμματα. Σαν να παγιδεύεται κανείς σε μια συναισθητική διάσταση, όπου ακούει τις εικόνες και βλέπει το λόγο, κι αυτός ο παρανοϊκός διχασμός είναι εγγεγραμμένος στη δομή της ταινίας. Στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση του διηγήματος, τα πάντα συμβαίνουν μέσα στο μυαλό της ηρωίδας: «Ξέρω πως και το πιο απλό θέμα μπορεί ξαφνικά να γυρίσει και να σε πνίξει, τη στιγμή που νομίζεις ότι είσαι απόλυτα ασφαλής» – αυτό ακριβώς συμβαίνει. Το χάσμα ανάμεσα στην αντικειμενική-εξωτερική πραγματικότητα –κινηματογραφικές εικόνες– και την υποκειμενικότητα του μέσα κόσμου –αφηγηματικός λόγος– παραμένει ανοιχτό, για να κλείσει ξαφνικά στο απρόβλεπτο τέλος. Η μαγική δύναμη της πέτρας να γδέρνει τα μέσα έξω, αλλάζοντας το εγώ με το εσύ, έρχεται από μια αρχαϊκή εποχή, όπου τα σύνορα ανάμεσα στη λογική και στην τρέλα ήταν κινούμενη άμμος και το πέρασμα επικοινωνίας του νεκρού με το ζωντανό ακόμα ανοιχτό. Λίγα μπορεί να πει κανείς για την εξαιρετικά απαιτητική και δύσκολη, ψυχικά και σωματικά, ερμηνεία της Σουζάν Φλέτσερ, που θαρρείς και δραπέτευσε όχι από το άσυλο, αλλά από το *Περπάτησα μ' ένα νεκροζώντανο* του Ζακ Τουρ-



Εσύ δεν είσαι εγώ / You Are Not I

νέρ – δεδηλωμένη επιρροή και αγάπη της Σάρα Ντράιβερ.

Οι ταινίες της γυρίζονται κοντά στο φράχτη της πραγματικότητας, για να μπορούν να τον δρασκελίσουν χωρίς να χάσουν χρόνο· ο ουρανός τους είναι υπόγειος και γεμάτος άλυτα αινίγματα και τοπία μυστικά που κρατούν ανοιχτές τις πύλες προς το υπερπέραν. Είναι από εκεί που περνούν τα «φαντάσματα» της Λίλι και της Ρούθι, τα οποία καταφθάνουν από διαφορετικούς αιώνες –γεφυρωμένους από μια πολυθρόνα– όχι μονάχα για να τιμωρήσουν, όπως του αξίζει, τον πανάθλιο ιδιοκτήτη του μπαρ –η σκηνή όπου διαλύουν το μαγαζί είναι μια έξοχη χορογραφία υπερφυσικής καταστροφής–, αλλά κυρίως για να βγάλουν από τη μοναξιά και τη μιζέρια τον Μάρτι, που κοιμάται κι ονειρεύεται αυτό που του λείπει: τη μουσική. Ταινία που παίζει περισσότερο με τα κινηματογραφικά είδη απ' όσο η *Υπνοβασία*, το *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* είναι το ίδιο σκοτεινή στην κινηματογράφηση, διότι ως γνωστόν τα «φαντάσματα» δεν ευδοκιμούν στο φως της μέρας· ταυτόχρονα είναι λιγότερο αγχώδης και περισσότερο παιγνιώδης, κρατώντας σταθερά έναν κωμικό τόνο, ακόμα και στις υποτιθέμενες «τρομακτικές» σκηνές, χάρις στην ονειροπαρμένη και μονίμως αμήχανη και απορημένη φάτσα του θαυμάσιου Άλφρεντ Μολίνα. Σε ό,τι αφορά δε τη Μάριαν Φέιθφουλ, κερδίζει επάξια τη θέση της πρώτης Κυρίας στην πινακοθήκη των κινηματογραφικών φαντασμάτων, απλά και μόνο για τη σκηνή όπου τραγουδά εκπληκτικά το «Danny Boy». (Προσέξτε επίσης σ' έναν μικρό ρόλο τη Ρουθ Σην, αγαπημένη ηθοποιό του Μάικ Λη). Ακόμα, τα *Γουρούνια* είχαν την τύχη να έχουν ως διευθυντή φωτογραφίας τον σπουδαίο Ρόμπι Μύλερ, σε μια από τις πιο ιδιαίτερες δουλειές του, και τον Τζο Στράμερ στη μουσική, οι οποίοι κάνουν το τρίλεπτο πλάνοσεκάνς της αρχής, υπό τους ήχους μιας καταρρακτώδους βροχής –«Pouring Rain» το τραγούδι–, μια πραγματική απόλαυση για τ' αυτιά και τα μάτια. Η ταινία είναι ένα κινηματογραφικό τραγούδι, αφιερωμένο στα φαντάσματα, που δεν είναι άλλοι από τους αγαπημένους νεκρούς, οι οποίοι, όταν ζουν μέσα μας, συνεχίζουν να βαδίζουν και πλάι μας, κάνοντάς μας να νιώθουμε λιγότερο μόνοι.

Αυτό το συνεχές πέρασμα δια μέσου, όχι μόνο των κινηματογραφικών ειδών, αλλά και των διαφορετικών τεχνών –πρώτη ανάμεσά τους η μουσική– και των πιο απομακρυσμένων και διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων, από τα αρχαιοελληνικά ταφικά έθιμα μέχρι τα παραμύθια της Ανατολής και τους μύθους της κέλτικης παράδοσης, είναι που προσδίδει στις ταινίες της Σάρα Ντράιβερ το ιδιαίτερα ξεχωριστό τους ύφος: σουρεαλιστικό, εκκεντρικό, παράδοξο, φανταστικό, υπερρεαλιστικό, υπερφυσικό, υπερβατικό και πάει λέγοντας. Τίποτα απ' όλα αυτά, παρά μονάχα μια εκθαμβωτική έκρηξη υποκειμενικότητας, ένα αφηγηματικό νήμα ποτισμένο στο μαγικό φίλτρο κι ένας μυστηριώδης τόπος όπου τα όνειρα δίνουν ραντεβού με την πραγματικότητα.

Το «Misterioso», θεσπέσιο κομμάτι του Θελόνιους Μονκ, με τα μουσικά φτερά του οποίου πετούν ο Άλφρεντ Μολίνα και ο μικρός μαθητής του, ορίζει επακριβώς την απροσδιόριστη σαγήνη των ταινιών –τι κρίμα που είναι τόσο λίγες!– της Σάρα Ντράιβερ.

Misterioso

By Thomas Linaras

"It was as if the world
no longer held any certainty.
There were only unstable elements.
Everything had been cut off
and was floating freely."

Paul Bowles
Up Above the World

At the center of Sara Driver's films, there is an object of magical power: the stone in *You Are Not I*, the Chinese manuscript in *Sleepwalk*, the rocking chair in *Pigs Can Fly* create a cinematic universe where realism retreats, giving way to another reality. This does not happen violently or suddenly, like a short-circuit that interrupts or diverts the narrative flow. Her stories slowly and silently open the door from which the supernatural creeps in. This supernatural exists in the original idea – one could say that it's installed in the genetic material of the film. Her work runs through the line that divides reality from fantasy (while at the same time uniting them), but in no way can it be filed under the fantasy genre. The imagery is firmly anchored in the real – the cinematic runway from which we take off to an Elsewhere that is not outside, but rather within the heroes. One of the anchors that keeps it there is the stunningly edited and effective soundtrack, which in her films is almost a supersonic "image" that breaks through the barrier of time, forging a path to the other side. This is why the "spirits" and "ghosts" are not immaterial or sexless, nor are they fraudulent entities; they have substance, and they come and go in the films as they please, participating in the action and constituting a part of the realistic tapestry.

In *Sleepwalk*, a film that is "locked" in the dreamland of sleep (opening and closing scenes), the "ghosts" are hesitant, peeking out cautiously through the ideograms, immersing the heroine in a world where fingers bleed without reason and a smell of almonds lingers in the air. Nicky – a marvelous performance by Suzanne Fletcher – lives her life as if in a dream, in a sleeplike state that is protracted while she is translating the text. The story of the manuscript seems like a small stain that gradually spreads, permeating the imagery with hallucinatory substances and leading our protagonist to unknown regions of the inner and outer world. The copy shop is transformed into a channel of communication with the Elsewhere, the dimly-lit, deserted night streets of an otherworldly Bowery – shot by Jim Jarmusch and Frank Prinzi – filled with optical booby-traps and secret passages. Something unfamiliar, not necessarily hostile or dangerous, but threatening in the sense that it is incomprehensible, lurks there. The machines – fax, computers, phones, typewriters, and copy machines – come alive as if speaking in a language made out of noise and sound signals. The wonderfully-shot scene in the elevator, which stops at different levels of an alien nightmare, implies the mental damage, the trepidation and confusion of the heroine when she finds herself on the threshold of the unknown. The camera's movement on its vertical axis in key scenes, such as the aforementioned or in Marty's "haunted" basement in *When Pigs Fly*, feeds the dialectic between surface and depth, between the upper world and the underworld, constituting a central directorial decision, crucial to the tone of the films. The subjective universe is never identified with objective reality, and that is why Sara Driver's world is not always safe: because it's fluid and uncertain. In a stable and certain world, "ghosts" would not be able to roam free with such ease, nor escape their space of imprisonment, like Ethel does in the masterpiece that is *You Are Not I*. This black and white – by the hand of Jim Jarmusch – cinematic nightmare with its unexpected *coup de grâce* at the end, directly transports us into the heart of the homonymous short story by Paul Bowles. The film records in a dry and meaningful way the inner monologue of the heroine (heard as a voiceover), thus penetrating her disturbed mind. The viewer enters an area of existence where the inner – what we hear – is changeable and indefinable, while the outer – what we see – is crystal clear and solidly delineated. It's like being trapped in a synesthetic dimension, where you hear the images and see the words, and this paranoid division is registered in the structure of the film. In the first-person narration of the short story, everything takes place in the female protagonist's mind: "I know that even the smallest thing can suddenly turn around and choke you, at the moment when you think you're absolutely safe" – this is precisely what happens. The chasm between objective-external reality – the film's images – and the subjectivity of the inner world – the narration – remains open, only to suddenly close up in the unforeseeable ending. The magic power of the stone that scrapes the inside out, replacing the *me* with the *you*, comes from archaic times, when the boundaries between logic and lunacy were quicksand and the channel of communication between the dead and the living was still open. There is not much to say about the extremely demanding and difficult – both psychologically and physically – performance by Suzanne Fletcher, who looks like she escaped not from an asylum, but from *I Walked with a Zombie* by Jacques Tourneur – whom Sara Driver has acknowledged as a major influence.

Her films are made near the fence of reality, so they can jump over it without wasting any time; their sky is subterranean and full of unsolved enigmas and secret landscapes that hold open the gates to what lies beyond. It's through there that Lilly's and Ruthie's "ghosts" pass, ar-

Όταν πετάξουν τα γουρούνια / When Pigs Fly

riving from different centuries and brought together by a chair, not only to punish, and quite rightly so, the odious pub owner (the scene in which they destroy the bar is a sublime choreography of supernatural destruction), but chiefly to pull Marty out of his loneliness and misery, since all he does is sleep and dream about what's missing from his life, i.e. music. A film that plays more with genre than *Sleepwalk*, *When Pigs Fly* is also dimly lit, because, as we all know, "ghosts" don't thrive in daylight; at the same time, it is less tense and more playful, steadily maintaining a comic tone even in the supposedly "scary" scenes, thanks to the wistful and invariably awkward and perplexed expression of the wonderful Alfred Molina. As for Marianne Faithful, she deservedly wins the title of First Lady of cinematic ghosts, if only for the scene where she sings "Danny Boy" exquisitely. (Also, keep an eye out for Ruth Sheen, a Mike Leigh favorite, in a small part.) *Pigs* were privileged to have the great Robby Müller as director of photography, in one of his most distinctive films, and Joe Strummer as music composer; thanks to them, the three-minute take at the beginning of the film, with the sounds of "Pouring Rain" (the name of the song), becomes a true delight for the eyes and ears. The film is a cinematic song, dedicated to ghosts, who are none other than our beloved deceased, who, when living inside us, also walk by our side, making us feel less lonely.

This continuous passage through, not only film genres, but also different arts – music being first among them – and the most remote and diverse cultural traditions, from ancient Greek burial customs to the tales of the East and the Celtic myths, is what gives Sara Driver's films their truly unique character: surrealist, eccentric, paradoxical, fantastic, hyper-real, supernatural, transcendental and on it goes. None of that, just a dazzling explosion of subjectivity, a narrative thread dipped in the magic potion and a mysterious place, where dreams rendezvous with reality.

"Misterioso", that wonderful piece by Thelonious Monk, on whose musical wings Alfred Molina and his young student fly, precisely defines the indefinable charm of the films – and what a shame they are so few! – of Sara Driver.

Translated by Lilly Papagianni

Απόδραση από την πραγματικότητα

(μια συνέντευξη της Σάρα Ντράιβερ στη Λίλυ Παπαγιάννη)

Τι σας δημιούργησε αρχικά την επιθυμία να κάνετε ταινίες και σας έκανε να νιώσετε ότι ο κινηματογράφος ήταν το κατάλληλο μέσο για σας;

Μου άρεσε πάντα να δραπετεύω από την πραγματικότητα και να χάνομαι σε διάφορες μορφές τέχνης – στα βιβλία, στην ποίηση, στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στο χορό, στη φωτογραφία και στις ταινίες· σε οτιδήποτε σχετίζεται με την αφήγηση ιστοριών. Από την αγάπη μου για την αφήγηση ιστοριών και τη φυγή γεννήθηκε η αγάπη για τον κινηματογράφο· είναι το αποκορύφωμα των τεχνών αυτών. Τι υπέροχο που είναι να κάθεσαι σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο, μαζί με κάποιους αγνώστους, ενώ ένας ολόκληρος κόσμος, ένα σύμπαν ξετυλίγεται μπροστά σου – ένας κόσμος τον οποίο δεν ελέγχεις. Κόσμοι που δημιουργήθηκαν από τη συνεργασία πολλών φαντασιών, και που εστιάζουν σε *μία* μόνο ιστορία και *ένα* μόνο όραμα. Για μένα, μια ταινία είναι πετυχημένη αν με περικλείει και με συνεπαίρνει. Και τη θεωρώ ακόμα πιο πετυχημένη αν εξακολουθεί να υπάρχει μέσα μου για κάποιες ώρες ή μέρες μετά το τέλος της. Η ομαδική παρακολούθηση μιας ταινίας στον κινηματογράφο είναι πιθανόν ό,τι πιο συναφές υπάρχει στους κυνηγούς-τροφοσυλλέκτες προγόνους μας, όταν κάθονταν γύρω από τη φωτιά κι έλεγαν ιστορίες που οι φλόγες εικονογραφούσαν χορεύοντας. (Πρόκειται άραγε για μια εγγενή, πρωτόγονη ανθρώπινη ανάγκη;) Μ' ενδιαφέρει πολύ το πώς οι ταινίες μπορούν να ερμηνευτούν διαφορετικά από διαφορετικές χώρες και πολιτισμούς. Η ταινία μου *Υπνοβασία* επιδέχεται πολλών ερμηνειών. Δεν ήθελα να «υπαγορεύσω» την ιστορία. Ήθελα να μοιάζει περισσότερο με ζωγραφικό έργο και να είναι ανοιχτή προς συζήτηση.

Μ' ενδιαφέρει, επίσης, ο ψυχολογικός αντίκτυπος που έχει σε μια ιστορία το καδράρισμα, ο φωτισμός και ο ήχος.

Αρχίσατε να κάνετε ταινίες σε μια εποχή πολύ συναρπαστική για τον κινηματογράφο και για τη Νέα Υόρκη. Ποιες είναι οι πιο έντονες αναμνήσεις και τα πιο δυνατά συναισθήματά σας από την προσωπική και την επαγγελματική σας ζωή εκείνης της περιόδου;

Ήταν μια απίθανη, συναρπαστική εποχή. Η Νέα Υόρκη μας ανήκε –ήμασταν μια αλλοπρόσαλλη ομάδα κατοίκων της που αποτελούσαμε την καλλιτεχνική, κινηματογραφική, χορευτική και μουσική σκηνή της πόλης– ήταν η εποχή του Γουόρχολ και της ισοπέδωσης – η εποχή που η υψηλή τέχνη αντάμωνε την ευτελή τέχνη, το δρόμο, τα ναρκωτικά, το ροκ εντ ρολ και το θάνατο. Ήταν μια εποχή που όλοι ανεξαιρέτως οι καλλιτέχνες της πόλης επηρέαζαν ο ένας τη ζωή και την τέχνη του άλλου. Ήμασταν νέοι και ενωμένοι σε μια χρεοκοπημένη πόλη στην οποία κανένας άλλος δεν ήθελε να ζήσει. Εμείς είχαμε επιλέξει να είμαστε εκεί. Καθημερινά, ενώ περπατούσες στο δρόμο, μπορούσε να ξετυλιχθεί μια ιστορία ή να γίνει μια συνάντηση την οποία άξιζε να καταγράψεις ή να αναφέρεις. Από άποψη κινηματογράφησης, ήταν ο παράδεισος: μπορούσαμε να χρησιμοποιούμε ανενόχλητοι τους δρόμους και να κάνουμε γυρίσματα χωρίς κανόνες ή περιορισμούς. (Η αστυνομία είχε ν' ασχοληθεί με τη δική της επιβίωση και με την αντιμετώπιση βίαιων εγκλημάτων και δεν της περίσσευε χρόνος να ελέγξει αν είχαμε άδεια). Τα συνδικάτα δεν είχαν ακόμα οργανωθεί κι έτσι δεν μπορούσαν να ελέγξουν αυτές τις «αιρετικές» παραγωγές. Για παράδειγμα, ο αθεόφοβος φίλος μου Λουκ Σαντέ ισχυρίστηκε ότι ήξερε να οδηγεί επειδή ήθελε να παίξει στην ταινία μου. Ο χαρακτήρας που θα υποδυόταν ήταν εκείνος του οδηγού διασώστη. Εμφανίζεται λοιπόν στο χώρο των γυρισμάτων στο Νιού Τζέρζι και ομολογεί ότι δεν ξέρει να οδηγεί. Μοντάραμε λοιπόν την κάμερα στο καπό του αυτοκινήτου. Τη βάλαμε να ρολάρει, δείξαμε στον Λουκ πού ήταν το φρένο και σπρώξαμε το αμάξι σε μια κατηφόρα. Υπάρχει ένα συγκεκριμένο πλάνο του εσωτερικού του αυτοκινήτου στο οποίο όλοι οι ηθοποιοί δείχνουν ελαφρώς παγωμένοι και φοβισμένοι. Ο Λουκ δείχνει απίστευτα άνετος.

Βασικά όλοι ένιωθαν ότι μπορούσαν να κάνουν τα πάντα – να πιάσουν μια κιθάρα, μια κάμερα, ένα πινέλο. Τον τρόπο θα τον έβρισκαν στην πορεία.

Τι σας γοήτευσε στο διήγημα του Πολ Μπόουλς Εσύ δεν είσαι εγώ και πώς φτάσατε από το γύρισμα της ταινίας στην ανακάλυψη της χαμένης κόπιας στο σπίτι του Μπόουλς στην Ταγγέρη;

Πρωτοδιάβασα Πολ Μπόουλς γύρω στο 1979. Τα βιβλία και τα μυθιστορήματά του είχαν μόλις αρχίσει να κάνουν ξανά την εμφάνισή τους στα βιβλιοπωλεία καθώς επανεκδίδονταν από τις εκδόσεις Black Sparrow Press. Δεν θυμάμαι ποιο βιβλίο ή ποια ιστορία διάβασα πρώτα. Αλλά απ' τη στιγμή που τον ανακάλυψα, διάβασα ό,τι είχε γράψει. Θυμάμαι τη βραδιά που διάβασα το *Εσύ δεν είσαι εγώ* από τα άπαντά του της περιόδου 1939-1976. Διάβασα το επασέλιδο διήγημα και έμεινα άναυδη. Ανακάθισα στο κρεβάτι κατάπληκτη από το τέλος του. Ήξερα πως έπρεπε να το κάνω ταινία. Αμέσως, είδα ολόκληρη την ταινία μες στο μυαλό μου. Από τη στιγμή που τελείωσα το διάβασμα και μέχρι την ολοκλήρωση της ταινίας, προσπάθησα να διατηρήσω νωπό το συναίσθημα που ένιωσα όταν πρωτοδιάβασα το διήγημα.

Η ανεύρεση της κόπιας ήταν ένα θαύμα. Η διάσωσή της οφείλεται σε κάποιο παράξενο ένστικτο του αρχειονόμου του Πανεπιστήμιου του Ντέλαγουεαρ, Φράνσις Πουλ. Εγώ είχα ξεχάσει πως είχα στείλει στον Μπόουλς μια κόπια το 1982 για να του δείξω την ταινία και να τον ευχαριστήσω για τα δικαιώματα της ιστορίας. Την εποχή εκείνη δεν υπήρχαν βίντεο και τέτοια πράγματα, οπότε ο μόνος τρόπος που μπορούσε να τη δει ήταν σε κόπια. Ήθελα να δει την ταινία και ήμουν περίεργη πώς θα του φαινόταν. Ένας φίλος φίλου, ο Γκάι Ζίμερμαν, επρόκειτο να πάει στην Ταγγέρη να δει τον Πολ, οπότε του έδωσα την κόπια κι εκείνος οργάνωσε μια προβολή. Η ανεύρεση της κόπιας με έκανε να ξαναδιαβάσω τα γράμματα που είχα λάβει από τον Πολ. Υπέροχα και υποστηρικτικά γράμματα σε μια νέα σκηνοθέτιδα που δεν γνώριζε καν. Ήταν εύγλωττος και γενναιόδωρος.

Τόσο η Υπνοβασία, όσο και το Όταν πετάξουν τα γουρούνια καταρθώνουν να αναστείλουν τη δυσπιστία μας, παρά τις απίστευτες ιστορίες στις οποίες βασίζονται. Πώς εμπνευστήκατε τις ιστορίες αυτές και στη συνέχεια πώς συνεργαστήκατε με το συνεργείο και τους ηθοποιούς σας για να πετύχετε αυτό το αποτέλεσμα;

Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στη δεκαετία του '80, κρατούσα ημερολόγιο των παράξενων και αλλόκοτων καταστάσεων που έβλεπα στο δρόμο. Η *Υπνοβασία* είναι μια συλλογή τέτοιων παρατηρήσεων, που έχουν συνυφανθεί με μια δόση φαντασίας. Η ιστορία βασίζεται στην «αλήθεια», πηγαίνει, όμως, ένα βήμα παραπέρα. Ένας αγαπημένος μου σκηνοθέτης, ο Ζακ Τουρνέρ, έχει πει ότι αν μια ιστορία έχει τη βάση της στην πραγματικότητα, τότε μπορείς να προχωρήσεις όπως θέλεις, κι ακόμα και τα πιο απίστευτα στοιχεία θα γίνουν πιστευτά.

Σήμερα, το κομμάτι της *Υπνοβασίας* που με κάνει να γελάω είναι το τέλος. Η Νίκι τρέχει στο δρόμο ουρλιάζοντας το όνομα του χαμένου της παιδιού. Τότε, οι δρόμοι της Νέας Υόρκης ήταν τόσο έρημοι ώστε μια τέτοια αντίδραση ήταν πιθανή, τώρα, όμως φαίνεται μη πιστευτή και παράλογη.

Πάντα μ' άρεσαν οι ιστορίες με φαντάσματα στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Το *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* είναι μια τέτοια ιστορία. Την ενέπνευσε ο συναισθηματικός αντίκτυπος που είχε η δεκαετία του '80 σε όλους μας – οι θάνατοι από το AIDS και τα ναρκωτικά. Η καλλιτεχνική σκηνή της πόλης έχασε πολλούς ανθρώπους – και μερικοί ήταν πολύ νέοι. Τελικά, συνειδητοποίησα πως οι άνθρωποι αυτοί δεν έφυγαν ποτέ. Είναι μέσα μου. Με έκαναν αυτή που είμαι. Περπατάνε μαζί μου. Ο φίλος μου Ρέι Ντόμπινς, ο σεναριογράφος της ταινίας, κι εγώ ξεκινήσαμε από την ιδέα μιας κουνιστής πολυθρόνας. Μια κουνιστή πολυθρόνα: το σύμβολο της αρχής και του τέλους της ζωής. Είχα στο μυαλό μου τη Μάριαν Φέιθφουλ για το ρόλο του φαντάσματος και τον Άλφρεντ Μολίνα για το ρόλο του άνεργου μουσικού της τζαζ – είχα συναντηθεί και με τους δυο παλαιότερα για μια ταινία που δεν έγινε ποτέ. Ο Ρέι κι εγώ διηγηθήκαμε ιστορίες ο ένας στον άλλον και διαλέξαμε κομμάτια τους που άρεσαν και στους δύο μας. Χρησιμοποιώντας τα κομμάτια αυτά, ο Ρέι συνέθεσε την ιστορία και πρόσθεσε το διάλογο. Έχει πολύ καλό αυτί για διαλόγους και ταυτόχρονα είναι και θεατρικός συγγραφέας με τεράστιο και τρελό παρελθόν, μια σπουδαία μορφή του Ιστ Βίλατζ.

Ήταν εκπληκτικό όταν ο Ρόμπι Μύλερ, ο μεγάλος αυτός διευθυντής φωτογραφίας, συμφώνησε να κινηματογραφήσει την ταινία και όταν ο Τζο Στράμερ δέχτηκε να συνθέσει τη μουσική της. Ήμουν πραγματικά τυχερή. Έφτιαξα ένα βιβλίο με εικόνες για τον Ρόμπι ως έναυσμα και ερέθισμα για τις ιδέες του γύρω απ' το πώς θα κινηματογραφούσε την ταινία. Χάρηκε πολύ για το βιβλίο και είπε πως ήταν η πρώτη φορά που του συνέβαινε κάτι τέτοιο. Επίσης, μας ενδιέφερε και τους δύο εξίσου να κάνουμε οπτικά τρικ όσο το δυνατόν μέσα στην κάμερα για τη δημιουργία των ειδικών εφέ. Η ταινία γυρίστηκε στη Γερμανία. Έτσι έδεσαν όλα μαζί.

Για να περιγράψουν το έργο σας, οι κριτικοί χρησιμοποιούν λέξεις όπως «σουρεαλιστικό», «τραχύ», «εκκεντρικό», αλλά και «ντραϊβερικό». Προσυπογράφετε κάποιον από αυτούς τους χαρακτηρισμούς; Νιώθετε ότι το έργο σας ως σύνολο έχει μια ξεκάθαρη ταυτότητα;

Μάλλον είμαι ιδιόρρυθμος τύπος, οπότε το να αποκαλούν τη δουλειά μου εκκεντρική μου φαίνεται απόλυτα λογικό. Εδώ που τα λέμε, πάντα ήμουν λίγο ιδιόρρυθμη, δεν ακολουθούσα τους κανόνες. Νομίζω ότι, ως ένα βαθμό, αυτό οφείλεται στην πρόωρη επαφή μου με τα έργα του καρτουνίστα Τσαρλς Άνταμς – οι ήρωες του Άνταμς δεν ανήκουν στον λεγόμενο «φυσιολογικό» κόσμο. Επίσης, είχα έναν πατέρα που επέμενε την ώρα του δείπνου να συζητάμε για τις παραμορφώσεις που προκαλεί η λέπρα, καθώς και για άλλα φρικιαστικά επιστημονικά αξιοπερίεργα. Πριν ακόμα μάθω ανάγνωση κι ενώ ήμουν ακόμα πολύ μικρή, ο πατέρας μου επέμενε να μου διαβάζει με τρομακτική φωνή τις ιστορίες του Έντγκαρ Άλαν Πόε. Τελικά, βρήκα τους όμοιούς μου όταν μετακόμισα στη Νέα Υόρκη στο τέλος της δεκαετίας του '70. Γνώρισα μια ολόκληρη κοινότητα εκκεντρικών που καμάρωναν για τη φαντασία τους και τις διαφορές τους από τη νόρμα. Ο σουρεαλισμός διέγειρε πάντα τη σκέψη μου. Μου αρέσει η ιστορική αυτή περίοδος, αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και λίγο πριν την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη – η τέχνη, η λογοτεχνία, οι ταινίες. Το ενδιαφέρον για τη φαντασία· το ενδιαφέρον για τα όνειρα.

Μάλλον έχω μια πολύ ιδιαίτερη οπτική γωνία και ενδιαφέρομαι για ένα συγκεκριμένο είδος ιστοριών. Ιστορίες που φτιάχνουν τους δικούς τους κανόνες και τη δική τους λογική.

Στις ταινίες σας διαφαίνεται μια αγάπη για το φανταστικό και το ανοίκειο, καθώς βλέπουμε παραμύθια, φαντάσματα, ονειρικές σεκάνς, αλλόκοτες τοποθεσίες. Τι είναι αυτό που σας έλκει σε πράγματα που είναι έξω από τη σφαίρα της καθημερινής εμπειρίας;

Νομίζω ότι το θέμα είναι η αντίληψη. Στο *Εσύ δεν είσαι εγώ*, η [σχιζοφρενής] πρωταγωνίστρια αντιλαμβάνεται ότι εκείνη παραμένει στο σπίτι. Βρισκόμαστε μέσα στη δική της πραγματικότητα. Είναι, όμως, αλήθεια; Στην *Υπνοβασία*, η ηρωίδα κοιμάται και ονειρεύεται ολόκληρη την ιστορία, ή μήπως είναι ξύπνια; Στο *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, ο κεντρικός ήρωας, ο Μάρτι, κοιμάται και μετά ξυπνά απ' το όνειρό του;'Ηταν αληθινοί όλοι όσους συνάντησε ο Μάρτι; Εξαρτάται απ' το πώς το αντιλαμβάνεται το κοινό. Μου αρέσει να εξερευνώ τα κόλπα που μπορεί να μας παίξει το μυαλό μας σε σχέση με τα φαντάσματα, τα όνειρα, τα παραμύθια και την τρέλα.

Η χρήση της μουσικής στις ταινίες σας γίνεται πάντα αντικείμενο σχολιασμού, τόσο για τον εξαιρετικό της συγχρονισμό με τη δράση, όσο και για την ποικιλομορφία των ειδών και των μελωδιών. Ποια είναι για σας η σχέση ανάμεσα στη μουσική και την εικόνα;

Σκέφτομαι πολύ τον ήχο. Θέλω πάντα να εντάσσω τους φυσικούς ήχους του χώρου των γυρισμάτων στη μουσική και μερικές φορές να τους εναλλάσσω. Ο Φιλ Κλάιν έγραψε τη μουσική για το *Εσύ δεν είσαι εγώ* και την *Υπνοβασία*. Έκανε θαυμάσια δουλειά, και οι μουσικές είναι πολύ διαφορετικές. Μου έδωσε μουσικά κομμάτια που μπορούσα ύστερα να βάλω στην ταινία. Πριν γυρίσω το *Εσύ δεν είσαι εγώ*, είχα ακούσει ένα υπέροχο κομμάτι, ένα μουσικό κολάζ που είχε κάνει ο Φιλ από μουσική για ασανσέρ. Το χρησιμοποίησα στη σκηνή της οδήγησης. Το μόνο κομμάτι που ο Φιλ συνέθεσε συγκεκριμένα για κάποια σκηνή της ταινίας ήταν για την τρομακτική σκηνή του ασανσέρ στην *Υπνοβασία*.

Έστειλα το σενάριο του *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* στον Τζο Στράμερ και μλήσαμε για την πόλη στην οποία έμεναν ο Μάρτι και τα φαντάσματα. Ο Τζο είχε βαθιά κατανόηση της ιρλανδικής μουσικής. Βασικά, ήταν κάπως σαν αρχαιολόγος και μελετούσε κάθε είδος μουσικής. Ενόσω έκανα τα γυρίσματα στη Γερμανία, ο Τζο συνέθετε τη μουσική. Για ένα διάστημα πέντε ημερών συγκέντρωσε τους καλύτερους μουσικούς από την Ουαλία, την Ιρλανδία και την Αγγλία στο στούντιο Ρόκφιλντ της Ουαλίας. Στον περιορισμένο αυτό χρόνο, ηχογράφησε, έπαιξε, μιξάρισε και έκανε την παραγωγή όλης της μουσικής επένδυσης της ταινίας. Χάρισε στην ταινία τρία τραγούδια και υπέροχα

μουσικά θέματα για τον Μάρτι και τα φαντάσματα με άπειρες παραλλαγές. Ο Στράμερ ήταν δουλευταράς. Και πάλι εδώ, η μουσική συνυφάνθηκε με τα ηχητικά εφέ και προστέθηκε στην ταινία από τον μοντέρ Τζέι Ραμπίνοβιτς.

Πώς επιλέγετε τους ηθοποιούς σας για μια ταινία και ποια είναι η διαδικασία που ακολουθείτε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων; Είναι φανερό ότι σας νοητεύει η δύναμη που αποπνέουν μερικά πρόσωπα – όπως φανερώνουν και οι επιλογές σας των μη επαγγελματιών ηθοποιών.

Η επιλογή των ηθοποιών είναι πολύ μυστήρια διαδικασία. Είναι θέμα διαίσθησης κι έχει να κάνει με την επικοινωνία. Είναι σημαντικό οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες να νιώσουν ότι υπάρχει επαφή μεταξύ τους, να έχουν μια αίσθηση ο ένας του άλλου προτού συμφωνήσουν να συνεργαστούν. Η Σουζάν Φλέτσερ κι εγώ ήμασταν και είμαστε φίλες. Γνωριζόμασταν από πριν καν παίξει στο *Εσύ δεν είσαι εγώ*. Ήταν η προφανής επιλογή για το ρόλο της Έθελ – πολύ έξυπνη, πολυδιαβασμένη. Κατάλαβε ενστικτωδώς την Έθελ και την πραγματικότητά της. Έγραψα την *Υπνοβασία* έχοντας τη Σουζάν στο μυαλό μου. Έκανα οντισιόν και σε άλλους ηθοποιούς, τελικά, όμως, ένιωσα ότι η Σουζάν ήταν ο χαρακτήρας της Νίκι. Γνώρισα τη Μάριαν Φέιθφουλ σε σχέση με μια άλλη ταινία που προσπαθούσα να κάνω. Για την ίδια εκείνη ταινία γνώρισα και τον Άλφρεντ Μολίνα. Ξετρελάθηκα και με τους δυο τους. Μίλησα με τη Μάριαν για τα φαντάσματα. Μου είπε για ένα κώμα στο οποίο είχε πέσει εξαιτίας των ναρκωτικών τη δεκαετία του '60 και για το πώς ένιωσε. Η Μάριαν καταλαβαίνει τι θα πει φαντάσματα. Ήταν καταπληκτική και συνεργάστηκε υπέροχα με το κοριτσάκι στην ταινία. Στον Άλφρεντ αρέσει να πειραματίζεται, εργάζεται πραγματικά σκληρά και του αρέσει να δοκιμάζει καινούργια πράγματα. Είναι διασκεδαστικό να τον σκηνοθετείς. Ένιωσα την παιχνιδιάρικη διάθεσή του από την πρώτη μας κιόλας συνάντηση.

Έχετε υπάρξει και παραγωγός και σκηνοθέτης. Νομίζετε ότι σας ταιριάζει καλύτερα κάποια από τις δύο δουλειές;

Η παραγωγή ήταν κάτι στο οποίο βρέθηκα σχεδόν τυχαία. Όταν πρωταρχίσαμε να κάνουμε ταινίες, ο Τζιμ [Τζάρμους] κι εγώ βοηθούσαμε ο ένας τον άλλο. Ο Τζιμ κινηματογραφούσε τις ταινίες μου κι εγώ έκανα την παραγωγή των δικών του. Η παραγωγή είναι μια εξαιρετικά δημιουργική δουλειά. Είναι πολύ ικανοποιητικό να βοηθάς ένα σκηνοθέτη να υλοποιήσει το όραμά του. Είναι λες και είσαι ένας άγγελος, που περικυκλώνει το χώρο των γυρισμάτων, δημιουργώντας μια ασφαλή ζώνη ώστε να μπορέσει να εργαστεί ο σκηνοθέτης. Υπάρχει επίσης και μεγάλη πίεση. Αλλά είναι όπως όταν παίζεις σκάκι: σκέφτεσαι την καλύτερη στρατηγική και μετά την εκτελείς. Έχει περάσει αρκετός καιρός που δεν έχω κάνει παραγωγή και δεν μου έρχεται στο μυαλό η αρνητική πλευρά, είναι περίεργο το πώς ξεχνάμε...

Η σκηνοθεσία είναι γεμάτη εκπλήξεις, κοινά δώρα και αποκαλύψεις που μοιράζεσαι με άλλα δημιουργικά μυαλά, και ο στόχος είναι να κάνεις την ιστορία που οραματίζεσαι μια πλούσια και πλατιά εμπειρία.

Η παραγωγή και η σκηνοθεσία είναι δύο πολύ διαφορετικές δουλειές. Δεν είμαι σίγουρη αν μου ταιριάζει η μια καλύτερα από την άλλη. Είναι διαφορετικά πράγματα. Η αχίλλειος πτέρνα μου είναι όταν αφήνω τον παραγωγό μέσα μου να μιλάει στο σκηνοθέτη μέσα μου.

Όταν ήσασταν καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, τι πιστεύατε ότι είναι σημαντικό να μεταδώσετε στους μελλοντικούς σκηνοθέτες; Νομίζετε ότι υπάρχει κάποια πραγματικά χρήσιμη συμβουλή για τους επίδοξους κινηματογραφιστές;

Ως καθηγήτρια προσπάθησα να προάγω την ιδέα της αφήγησης ιστοριών με νέους κινηματογραφικούς τρόπους. Διακινδυνέψτε! Κάντε λάθη! Έλεγα στους μαθητές μου να κάνουν χρήση της πόλης: να πηγαίνουν σε συναυλίες, σε μουσεία, να πηγαίνουν κινηματογράφο – αν σπουδάζεις σκηνοθεσία είναι πολύ σημαντικό να βλέπεις ταινίες *στο σινεμά*. Να εξερευνούν και να είναι περίεργοι – οι νέες εμπειρίες μπορούν μια μέρα να δημιουργήσουν μια ιστορία ή μια ταινία. Να μελετούν τους κόσμους που δημιούργησαν οι μεγάλοι σκηνοθέτες. Συχνά, διάλεγα μια σκηνή από το σενάριο μιας κλασικής ταινίας – όπως για παράδειγμα από την *Ταχυδρομική άμαξα* του Τζον Φορντ. Ζητούσα από τους μαθητές να σχεδιάσουν σε στόριμπορντ τη σκηνή για να μπορέσουν να σκεφτούν πάνω στο ντεκουπάζ και στη χορογραφία της κάμερας. Μετά, τους έδινα χρόνο να σχεδιάσουν ένα δικό τους στόριμπορντ για τη σκηνή. Βλέπαμε τη σκηνή και το πώς ένας δεξιοτέχνης σκηνοθέτης την κάλυπτε με διαφορετικές θέσεις της κάμερας. Ήταν μια πολύ χρήσιμη άσκηση και απίστευτα αποτελεσματική σε ό,τι αφορούσε τους τρόπους κάλυψης και γυρίσματος μιας σκηνής. Ήταν ενδιαφέρον και αναπόφευκτο το γεγονός ότι το στόριμπορντ των φοιτητών περιελάμβανε πολύ περισσότερες λήψεις απ' αυτές που ήταν πραγματικά αναγκαίες για τη σκηνή.

Πώς νιώθετε για τον σημερινό αμερικάνικο ανεξάρτητο κινηματογράφο; Είναι μια βιώσιμη, ζωντανή οντότητα που μεταλλάσσεται ή διανύει μια δύσκολη περίοδο; Πιστεύετε πως υπάρχουν κάποιοι Αμερικανοί σκηνοθέτες που εκφράζουν το πνεύμα του με τον ίδιο τρόπο που το έκανε η γενιά σας;

Είναι ενδιαφέρον ότι μου έρχονται στο μυαλό ονόματα γυναικών δημιουργών – η Λούσι Ουόκερ, η Άιβι Μίροπολ, η Τζούλια Λόκτεβ, η Μιράντα Τζουλάι, η Λένα Ντάναμ, η Κέλι Ράικαρτ.

Νομίζω ότι υπάρχουν ενδιαφέρουσες ταινίες, τόσο μυθοπλασίας όσο και ντοκιμαντέρ, αλλά υπάρχει επίσης και πραγματικά κακός κινηματογράφος που μοιάζει με τηλεοπτικά ριάλιτι ή σαπουνόπερες και μολύνει την ανεξάρτητη σκηνή. Υπάρχουν άνθρωποι όπως ο Λάρι Φέσεντεν που κρατούν με περηφάνια το λάβαρο του ανεξάρτητου κινηματογράφου. Σκηνοθετεί και παράγει ταινίες εν μέσω οικονομικών περιορισμών που επιζητούν λύσεις. Τιμά τους περιορισμούς και κάνει πραγματικά κομψές, αστείες κι έξυπνες ταινίες τρόμου.

Το νέο σας σχέδιο είναι μια ταινία. Ποιά είναι η υπόθεση και οι συνεργάτες σας; Τι σας έκανε να αποφασίσετε να σκηνοθετήσετε ξανά;

Το νέο μου σχέδιο ονομάζεται *Tales from the Hanging Head* [Ιστορίες από την κρεμαστή κεφαλή]. Είναι μια συλλογή ιστοριών μεταμόρφωσης απ' όλο τον κόσμο. Επέλεξα και διασκεύασα επτά από αυτές και τις τοποθέτησα στο παρόν. Συνεργάζομαι με τρεις Γάλλους συνεργάτες/παραγωγούς – την Φρανσίν Ζακόμπ, τον Ντιντιέ Ζακόμπ και τον Αλέν Σαρντ. Ο Τζιμ συμμετέχει κι αυτός ως παραγωγός. Η κάθε ιστορία θα γυριστεί από διαφορετικό σκηνοθέτη. Οι ιστορίες θα αναμειχτούν υφολογικά και πολιτιστικά. Όλοι οι σκηνοθέτες έχουν επιλεγεί για τη δική τους σπάνια οπτική. Εγώ σκηνοθετώ τη μία από τις ιστορίες. Οπότε θα είναι ωραίο να επιστρέψω στη δουλειά για ν' ασχοληθώ με κάτι μαγευτικό, που διαρκεί μόλις 12 λεπτά!

Escaping the Real World

(An interview with Sara Driver by Lilly Papagianni)

What drew you to the idea of making films in the first place and why is it that cinema felt like the right medium for you?

I've always enjoyed escaping the real world and disappearing into a variety of forms – books, poetry, painting, sculpture, dance, music, photography and movies: anything and everything that involves storytelling. From my love of storytelling and escapism, springs the love of film; it is the culmination of all these forms. How wonderful to sit in a dark room with a bunch of strangers while a whole world, a universe unfolds before us – a world we have no control over. Worlds created by a collaboration of several imaginations, focused on a single story and vision. For me, a film is successful if it envelops and transports me. And a movie becomes an even greater success if it lingers for a few hours or days after it ends. Perhaps going to the cinema is the closest we have to our hunter gatherer ancestors sitting around a campfire telling stories, and the dancing flames illustrating the tales. (Is this an innate and primitive human need?) I am also curious in how films can be interpreted differently in different countries and cultures. My film *Sleepwalk* is very open to interpretation. I did not want to "dictate" the story. I wanted it to be more like a painting and open for discussion.

I am also very interested in the psychological effects of framing, lighting, and sound on a story.

You started making films during fascinating times for film and for New York. What are your most powerful memories/feelings from life and filmmaking during that period?

It was a very cool, exciting time. We owned NYC – an odd group of inhabitants made up the downtown art, film, dance and music scene. Time of Warhol and devastation, time of high art meets low art meets street meets drugs, rock and roll and death. A time where the downtown artists of all kinds cross-pollinated each other's lives and art forms. We were young and together in a bankrupt city that no one else chose to live in. We chose to be here. Every day, while walking in the street, a story would unfold or an encounter would happen worth writing down or mentioning. For filming, it was paradise, the streets were ours to take and shoot without any rules or restrictions. (The police were too busy trying to stay alive and dealing with violent crimes to check for permits.) The unions weren't organized yet to have any control over these renegade productions. For example, my punk-ass friend Luc Sante told me he could drive so he could be in my movie; his character description was a Driving Rescue Worker. He shows up at the location in New Jersey and confesses he doesn't know how to drive. We mounted the camera on the hood of the car. Turned the camera on, showed Luc where the brake was and pushed the car down a hill. In one particular interior car shot, all the actors look a bit stiff and scared. Luc looks surprisingly relaxed.

Basically everyone felt they could do anything and everything – pick up a guitar, a movie camera, a paintbrush – figuring it out as we went along.

What attracted you to the Paul Bowles story* You Are Not I *and how did you get from making the film to discovering a lost print in his Tangiers house?

I first read Paul Bowles around 1979. His books and novels had just reappeared in bookstores, reprinted by Black Sparrow Press. I don't remember which book or story I read first. Once discovering him, I read everything he wrote. I remember the night I read *You Are Not I* from his *Collected Works 1939-1976*. I read the seven-page story and was stunned. I sat up in bed shocked by the end of the story. I knew I had to translate this story into a film. Right away, I saw the whole film in my head. From the time I finished reading the story to the completion of the film, I tried to keep the feeling fresh of how I felt while first reading the story.

The finding of the film was a miracle; the saving of the film, driven by some weird instinct of the archivist Francis Poole from the University of Delaware. I forgot I had sent Bowles a print in 1982 to show him the film and thank him for the rights to the story. At that time there was no VHS or anything so the only way he could see it was a print. I wanted him to see the film and I was curious what he would think. A friend of a friend, Guy Zimmerman, was going to see Paul in Tangier so I gave Guy the print and he organized a projection. The finding of the print made me revisit the letters I received from Paul. Wonderful and supportive letters to a young filmmaker he didn't even know. He was eloquent and generous.

Both* Sleepwalk *and* When Pigs Fly *suspend disbelief despite their incredible storylines. How did you come up with the stories and then work with crew and actors to achieve this?

During the late 70s and 80s I kept a journal of odd, bizarre situations I'd see on the street. *Sleepwalk* is a collection of these observations, sewn together by a touch of fantasy. The story is anchored in truth, but one step removed. A favorite director, Jacques Tourneur, said that if a story is anchored in reality then you can go anywhere from there and the most unbelievable elements will be believable.

The part in *Sleepwalk* that makes me laugh now is the end. Nikki runs down the street screaming her missing child's name. The streets of New

York were so deserted back then, this was a probable reaction, but now it seems unbelievable and absurd.

I have always loved all kinds of ghost stories in books and film. *When Pigs Fly* is a ghost story. It was a story driven by the emotional impact the 80s had on all of us – death from AIDS and drugs. The downtown art scene lost a lot of people – many of them very young. Somehow I came to realize that those people never leave. They are in me. They made me who I am. They walk with me. My friend Ray Dobbins, the scriptwriter, and I started with the idea of a rocking chair. A rocking chair: the symbol of the beginning and the end of life. Marianne Faithful was in my mind to be a ghost and Alfred Molina as an out-of-work jazz musician. I had met both of them for a film that was never made. Ray and I told each other stories and picked parts of them we both liked. Using the pieces, Ray patched the story together and added the dialogue. He has a wonderful ear for dialogue and is a playwright with a vast and insane past, a great East Village character.

It was amazing when Robby Müller, the great cinematographer, agreed to shoot the film and Joe Strummer said yes to compose the music. I was really lucky. I put together a book of images for Robby to excite and instigate his ideas for the filming. He was very happy about the book and said no one ever did that for him before. Robby and I were also equally interested in creating optical tricks in-camera as much as possible for the special effects. The film was shot in Germany. That's how everything came together.

To describe your work, critics have used words such as "surrealist", "grungy", "oddball", as well as "Driveresque". Do you subscribe to any characterizations? Do you feel like your work as a whole has a distinct identity?

I guess I am an oddball, so to call my work oddball makes perfect sense. As a matter of fact I've always been a bit odd, coloring outside the lines. I account some of this to my early exposure to the works of the cartoonist Charles Addams (Addams' characters are not of the normal world), as well as having a father who insisted on talking at the dinner table about the deformities caused by leprosy and other scientific freakish events. Before I could read and at an extremely young age, my father insisted on reading aloud with a spooky delivery the writings of Edgar Allen Poe. I finally found my people when I moved to NYC in the late 70s. I met a whole community of oddballs who celebrated their imaginations and differences from the norm. Surrealism has always tickled my mind. I like that period of history, right after WWI and right before the ascent of fascism in Europe – the art, the literature, the films. The interest in the imagination; the interest in dreams.

I guess I have a very particular point of view and an interest in a certain kind of story. Stories that make their own rules and logic.

There is a love for the fantastical and the outlandish in your films, in the form of tales, ghosts, dream sequences, bizarre locations. What is the attraction towards things that are outside the realm of everyday experience?

I guess it's really about perception. In *You Are Not I*, the lead character [a schizophrenic] perceives she stays in the house. We are in *her* reality. But does she really? In *Sleepwalk*, is the main character asleep and dreaming the whole story, or is the main character awake? In *When Pigs Fly*, is the main character, Marty, asleep and then woken from his dream? Was everyone and everything real that Marty encounters? It is how the audience perceives it. I like to investigate the tricks the mind can play with ghosts, dreams, fairy tales and madness.

The use of music is always commented on in regard to your films, both for its wonderful timing, as well as the variety of genres and tunes. What is, for you, the relationship between music and image?

I think a lot about the sound. I always like to weave the natural ambient noises of the location into the music and make them at times interchangeable. Phil Kline did the score for both *You Are Not I* and *Sleepwalk*. He did a beautiful job on them and the scores are very different. He gave me pieces of music that I could then place in the film. Before filming *You Are Not I*, I heard a wonderful collage piece Phil made of elevator music. I used the piece in the driving scene. The only piece specifically composed by Phil to cut footage was the spooky elevator scene in *Sleepwalk*.

I sent the *When Pigs Fly* script to Joe Strummer and we talked about the town Marty and the ghosts inhabited. Joe had a deep understanding of Irish music. He was actually a kind of archeologist and student of music of all kinds. While I was shooting in Germany, Joe was writing and sketching out the music. For a limited time of 5 days he gathered the best musicians from Wales, Ireland and England in the Rockfield studio in Wales. In that time, he recorded, performed, mixed and produced all the music. He gave the film three songs and wonderful themes for Marty and the ghosts with loads of options. Strummer was a hard worker. Again the music was woven with sound effects and placed in the film by editor Jay Rabinowitz.

Working with actors: how do you decide on a casting choice and what is your process during filming? It seems that you are very attracted by the power that faces hold (as evidenced also by your choice of non-actors).

Selecting actors is very mysterious. It is a gut thing and it's a communication thing. It is important for the actors and directors to have a connection; to have a sense of each other before agreeing to work together. Suzanne Fletcher and I were and are friends. We knew each other before she was in *You Are Not I*. She was the obvious choice for the part of Ethel – very smart, well read. She instinctively understood Ethel and Ethel's reality. *Sleepwalk* was written with Suzanne in mind. I auditioned other actors but ultimately felt Suzanne was the character, Nikki. I met Marianne Faithfull for another project I was trying to make. I also met Alfred Molina for that project. I was crazy about both of them. I talked to Marianne about ghosts. She told me about being in her drug-induced coma in the 60s and what it felt like. Marianne understands about ghosts. Marianne was a

gem and worked beautifully with the little girl in the film. Alfred is very experimental, works really hard and likes to try new things. He is a fun actor to direct. I felt his playfulness at our first meeting.

You have been both a producer and a director. Do you think you are more suited for one job versus the other?

Producing was something I kind of fell into. When we first started making films we helped each other out. Jim [Jarmusch] shot my films. I produced his. Producing is an extremely creative job. It's very satisfying to help a director achieve his or her vision. It's like being an angel, surrounding the set, making a safe zone in which to work. It's also a lot of pressure. But it's kind of like playing chess, thinking of the best strategy, then executing it. It's been a while since I produced anything and I can't think of the negative side, funny how we forget...

Directing is full of surprises, the shared gifts and revelations from the other involved creative minds, making the story one envisions a rich and expansive experience.

Producing and directing are two very different jobs. I am not sure if I am more suited to one than the other. They are separate. My Achilles' heel is letting the producer in me talk to the director in me.

In your role as a professor at NYU, what did you believe was important to get across to future filmmakers? Is there really any useful advice to give an aspiring director?

I tried as a teacher to push the idea of telling stories in new cinematic ways. Take chances! Make mistakes! I told my students to use the city – go to concerts, go to museums, go to movies (very important if you are studying film to see films *in the cinema*). Investigate and be curious – new experiences may one day inform a story or film. Study the worlds that the great master directors created. I would take a scene from the script of a classic movie (for example *Stagecoach* by John Ford) and ask the students to storyboard the scene, so they would think about the breakdown of shots and the choreography of the camera. After they had some time to do their storyboards, we watched the scene and how a master director covered the scene with camera angles. It was a very helpful exercise and really kicked in how to cover and shoot a scene. Interestingly, and inevitably, the students would design far more shots then needed to cover the scene.

Η Σάρα Ντράιβερ στα γυρίσματα του *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* / Sara Driver on the set of her film *When Pigs Fly*

How do you feel about American independent cinema right now? Is it a viable, lively entity that is changing or is it in dire straits? Are there any American directors out there that you think embody that spirit as your generation did?

Funny, the names of young women directors jump into my mind: Lucy Walker, Ivy Meeropol, Julia Loktev, Miranda July, Lena Dunham, Kelly Reichardt...

I think there is some interesting narrative and documentary cinema as well as some really bad reality TV type, soap opera cinema infecting the independent scene. There are people like Larry Fessenden, holding up the independent mantel with pride. He directs and produces films with challenging financial limitations. He celebrates the limitations and makes really elegant, fun, intelligent horror movies.

Your new project is a film. Please tell us about the story and your collaborators. What made you decide to direct again?

The new project is called *Tales from the Hanging Head*. It is a collection of metamorphosis tales from around the world. I selected and adapted seven of them, setting them in the present day. I am working with three French collaborators/producers – Francine Jacob, Didier Jacob and Alain Sarde. Jim is also represented as an Executive Producer. Each of the tales is to be filmed by a different international director, mixing up the stories stylistically and culturally. Each of the directors is chosen for their own particular, rare and exceptional vision. I am directing one of the stories. So it will be good to get back to work on something enchanted and only 12 minutes long!

You Are Not I

[Εσύ δεν είσαι εγώ]

Η πρώτη ταινία της Σάρα Ντράιβερ, το *Εσύ δεν είσαι εγώ*, οφείλει τον τίτλο της στο ομώνυμο διήγημα του Πολ Μπόουλς, το οποίο η Ντράιβερ μετέφερε στην οθόνη με πολύ μεγάλη πιστότητα από πλευράς πλοκής και ατμόσφαιρας – που ενισχύονται από την ασπρόμαυρη φωτογραφία. Μια σχιζοφρενής, τρόφιμος ψυχιατρείου, επωφελείται από τη σύγχυση που επιφέρει ένα τροχαίο και δραπετεύει. Πηγαίνει στο σπίτι της αδελφής της, η οποία τη φοβάται τόσο πολύ ώστε ζητά από δύο γειτόνισσες να έρθουν στο σπίτι και να μοιραστούν μαζί της το βάρος της φοβερής επίσκεψης. Στη συνέχεια, τηλεφωνεί στο ψυχιατρείο και τους λέει ότι πρέπει να έρθουν και να παραλάβουν την αδελφή της το συντομότερο. Οι σκέψεις της σχιζοφρενούς γυναίκας ακούγονται με τη μορφή αφήγησης (voice over), καθώς καταστρώνει ένα σχέδιο να πάρει τη θέση της αδελφής της, για να περάσει εκείνη –η αδελφή– την υπόλοιπή της ζωή στην ψυχιατρική κλινική. Η συνέχεια μπορεί να συμβεί στη φαντασία της, μπορεί, όμως, να συμβεί και στην πραγματικότητα.

Sara Driver's first film, *You Are Not I*, takes its name from the homonymous story by Paul Bowles, which Driver adapted almost religiously, in terms of both story and atmosphere – enhanced by the black-and-white cinematography. A schizophrenic woman, who lives in a mental hospital, takes advantage of the confusion that ensues after a car crash and escapes. She goes to her sister's house, who is so terrified of her that she invites a neighbor to share the weight of this terrible visit; she also calls the hospital to inform them that they need to pick her up as soon as possible. The schizophrenic woman's thoughts are heard in voiceover; she hatches a plan to take her sister's place and have her live out the rest of her days in the clinic. What will happen next may happen inside her mind or it may happen in reality.

Σκηνοθεσία/Direction: Sara Driver **Σενάριο/Screenplay:** Sara Driver, Jim Jarmusch, βασισμένο στο διήγημα *You Are Not I* του Πολ Μπόουλς/adapted from the story *You Are Not I* by Paul Bowles **Φωτογραφία/Cinematography:** Jim Jarmusch **Μοντάζ/Editing:** Sara Driver **Ήχος/Sound:** Stanford Singer, Demetria Royal **Μουσική/Music:** Phil Kline **Παραγωγοί/Producers:** Jim Jarmusch, Sara Driver
HDCam Ασπρόμαυρο/B&W 48'
ΗΠΑ / USA 1981

Ηθοποιοί/Cast: Suzanne Fletcher (Ethel), Melody Schneider (αδελφή/sister), Bea Boyle (Mrs. Jenkins), Evelyn Smith (Mrs. Schultz), Luc Sante (άντρας στο ατύχημα/man at accident), Anthony Crisafulli (β' άντρας στο αυτοκίνητο/2nd man in car), George Fendrich & Michael Abbruzzio (νοσοκόμοι/attendants) Nan Goldin & George Winslow (θύματα τροχαίου/accident victims)

[Εσύ δεν είσαι εγώ]

Το κυνήγι της χαμένης ταινίας: Η Σάρα Ντράιβερ, ο Πολ Μπόουλς και η Ταγγέρη

Του Φράνσις Πουλ

Ακόμα και σήμερα, ονειρεύομαι μερικές φορές ότι μπουσουλάω στο πάτωμα ενός σκοτεινού δωματίου και ψάχνω μέσα σε στοίβες από φθαρμένα χαρτιά, βιβλία, παράξενα αντικείμενα και πεταμένα ρούχα, χωρίς να ξέρω τι γυρεύω. Η παρακάτω διήγηση ίσως εξηγήσει το γιατί.

Ο Πολ Μπόουλς ήταν ένας διάσημος Αμερικανός συνθέτης, συγγραφέας και μεταφραστής που εκπατρίστηκε στην Ταγγέρη του Μαρόκου και έζησε εκεί για πάνω από πενήντα χρόνια, μέχρι το θάνατό του το 1999. Ήταν παντρεμένος με τη θρυλική και ευφυέστατη μυθιστοριογράφο και θεατρική συγγραφέα Τζέιν Μπόουλς, που πέθανε το 1973 ύστερα από μακροχρόνια ασθένεια. Το πιο γνωστό του μυθιστόρημα, *Τσάι στη Σαχάρα*, γυρίστηκε σε ταινία από τον Μπερνάρντο Μπερτολούτσι το 1990, με πρωταγωνιστές την Ντέμπρα Γουίνγκερ και τον Τζον Μάλκοβιτς. Τον Μάιο του 2008, βρισκόμουν στην Ταγγέρη ως ομιλητής σ' ένα συνέδριο, όταν επικοινώνησε μαζί μου ο επί χρόνια προσωπικός βοηθός και κληρονόμος του Μπόουλς, Αμπντελουάχεντ Μπουλές. Ο συνάδελφός μου Τιμ Μάρι, υπεύθυνος Ειδικών Συλλογών της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ κι εγώ είχαμε ήδη συνεργαστεί στενά με τον Μπόουλς και τον Μπουλές τη δεκαετία του 1990, προκειμένου να περιέλθει στην κατοχή του Πανεπιστημίου ένας θησαυρός από χαρτιά, χειρόγραφα, βιβλία, φωτογραφίες, καρτέτες και άλλα λογοτεχνικά αντικείμενα του Μπόουλς. Το υλικό που συγκεντρώσαμε προστέθηκε στα παλαιότερα αποκτήματα της Βιβλιοθήκης, κάνοντας τη Συλλογή Πολ Μπόουλς της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ, τη μεγαλύτερη στον κόσμο. Ο Αμπντελουάχεντ είπε ότι είχε κάποια ακόμα πράγματα που ανήκαν κάποτε στον Μπόουλς και που μπορεί να ενδιέφεραν τη Βιβλιοθήκη. Με ρώτησε αν θα ήθελα να συναντηθούμε για να δούμε το υλικό αυτό, που δέκα χρόνια τώρα φύλαγε σε αποθήκη. Χάρηκα πολύ για την πρόσκληση κι είπα αμέσως ναι.

Ο Αμπντελουάχεντ ήρθε απ' το ξενοδοχείο μου και πήραμε ταξί για να φτάσουμε σ' ένα ακατοίκητο σπίτι σε μια απρόσωπη συνοικία της Ταγγέρης. Το σαλόνι δεν είχε παράθυρα και φωτιζόταν από έναν και μοναδικό λαμπτήρα που έριχνε το φως του σ' ένα πάτωμα σκεπασμένο από γράμματα, φωτογραφίες, χαρτιά, κεραμικά, έργα λαϊκής τέχνης απ' όλο τον κόσμο, έπιπλα και προσωπικά αντικείμενα που κάποτε ανήκαν στον Πολ Μπόουλς. Η μυρωδιά θύμιζε το διαμέρισμα του Μπόουλς, ένα κράμα από παλιοκαιρισμένο λιβάνι, μουχλιασμένα βιβλία, υγρασία, και μια χημική οσμή που δεν αναγνώριζα. Αμέσως άρχισα να βγάζω ψηφιακές φωτογραφίες. Καθώς ο φακός της μηχανής πήγαινε από το ένα αντικείμενο στο άλλο, παρατήρησα πως κοντά στο κάτω ράφι μιας βιβλιοθήκης υπήρχε μια παλιά, στραπατσαρισμένη θήκη μπομπίνας. Στο πιο πάνω ράφι βρίσκονταν οι γραφομηχανές του Πολ και της Τζέιν Μπόουλς. Όπως κι ό,τι άλλο υπήρχε στο δωμάτιο, το κουτί ήταν πασπαλισμένο με μια λευκή σκόνη. Ρώτησα τον Αμπντελουάχεντ τι ήταν η σκόνη αυτή. «Εντομοκτόνο για τα ζωύφια», ήταν η απάντησή του. Για μια στιγμή ένιωσα ότι έπαιζα σε μια από τις σκηνές με το κατσαριδοκτόνο της ταινίας που έκανε ο Κρόνενμπεργκ του μυθιστορήματος του Γουίλιαμ Μπάροουζ, *Γυμνό γεύμα*. Σκόρπια στο πάτωμα υπήρχαν μέχρι και γράμματα από τον Μπάροουζ στον Πολ Μπόουλς, μερικά από τα οποία είχαν κι αυτά εντομοκτόνο πάνω τους. Συνέχισα να τραβάω φωτογραφίες, αλλά διαρκώς αναρωτιόμουν τι να περιείχε η θήκη. Το φως ήταν λιγοστό και μετά βίας διέκρινα μια ετικέτα στο καπάκι με παραλήπτη τον Πολ Μπόουλς και αποστολέα ένα μισοσβησμένο όνομα και μια διεύθυνση στη Νέα Υόρκη. Ο Αμπντελουάχεντ είπε ότι δεν ήξερε τι θα μπορούσε να είναι. Στις αρχές του 2009, ο Τιμ Μάρι κι εγώ ταξιδέψαμε στην Ταγγέρη για να συσκευάσουμε τα πράγματα του Μπόουλς και να τα στείλουμε στις ΗΠΑ. Φοβούμενος μη χαθεί η κόπια στη μεταφορά, τη στρίμωξα στη χειραποσκευή που πήρα μαζί μου στην πτήση.

Μονάχα όταν η ταινία είχε πια μεταφερθεί με ασφάλεια στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ το 2009 άρχισα να συνειδητοποιώ τη σημασία της ανακάλυψης. Η θήκη περιείχε μια κόπια της ταινίας του 1981, *Εσύ δεν είσαι εγώ*, της οποίας το σενάριο, τη σκηνοθεσία, την παραγωγή και το μοντάζ είχε κάνει η Σάρα Ντράιβερ. Ήταν η κόπια που η Σάρα είχε στείλει στον Πολ Μπόουλς και η οποία είχε παραμείνει στην κατοχή του για καμιά τριανταριά χρόνια. Το *Εσύ δεν είσαι εγώ* έκανε πρεμιέρα στο Φεστιβάλ Φιγκουέιρα ντα Φοζ της Πορτογαλίας το Σεπτέμβριο του 1981, ενώ στις ΗΠΑ πρωτοπροβλήθηκε στον Δημοτικό Κινηματογράφο Τζόζεφ Παπ της πόλης της Νέας Υόρκης. Στην ανασκόπηση των *Cahiers du Cinéma*, ανακηρύχθηκε μια από τις καλύτερες ταινίες της δεκαετίας του '80.

Όταν έβγαλα τις μπομπίνες από τη στραπατσαρισμένη τους θήκη, δεν είχα ιδέα τι θα έβρισκα. Όταν έπαιξα την κόπια σε προβολέα RTI CineScan 16mm, διαπίστωσα έκπληκτος ότι το φιλμ, αν και είχε παραμείνει για δεκαετίες σ' ένα υγρό, συχνά ζεστό και πολλές φορές γεμάτο καπνούς ταιγάρων διαμέρισμα της Βόρειας Αφρικής, ήταν σε αρκετά καλή κατάσταση. Ο Πολ Μπόουλς ήταν μανιώδης καπνιστής *κιφ* (ένα μείγμα κάνναβης και καπνού) και φοβόμουν μήπως υπήρχαν

Εσύ δεν είσαι εγώ / You Are Not I

υπολείμματα κιφ και στην κόπια. Παρά τις κάποιες γρατζουνιές και την ορατή επίδραση της βρομιάς και του χρόνου, η κόπια έμοιαζε σώα. Ως αρχειονόμο ταινιών, η ανεύρεση της κόπιας του *Εσύ δεν είσαι εγώ* με έφερε αντιμέτωπο με πολλές προκλήσεις και συνειδητοποίησα πως η συντήρηση και η αποκατάστασή της θα απαιτούσε τη συνδρομή ειδικών επαγγελματιών. Το επόμενο βήμα ήταν να ενημερώσω τη Ντράιβερ για την ανεύρεση της ταινίας της, δεν ήταν, όμως, εύκολο να την βρω. Κατόρθωσα τελικά να την εντοπίσω χάρις στη συνάδελφο Ανν Μόρα, Αναπληρώτρια Επιμελήτρια της Ταινιοθήκης του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης. Η Σάρα ενθουσιάστηκε όταν έμαθε ότι η κόπια του Μπόουλς είχε βρεθεί, αφού το πρωτότυπο αρνητικό φιλμ, το αντίτυπο του αρνητικού, το θετικό φιλμ ενδιάμεσης εργασίας και η μαγνητική ηχητική μπάντα που φυλάσσονταν σε μια αποθήκη του Νιού Τζέρζι είχαν καταστραφεί σε μια πλημμύρα. Κάποιες κόπιες που είχαν σταλεί για διανομή στην Ιαπωνία, την Αυστραλία, τη Γαλλία, την Πορτογαλία και την Ισπανία είχαν επίσης χαθεί.

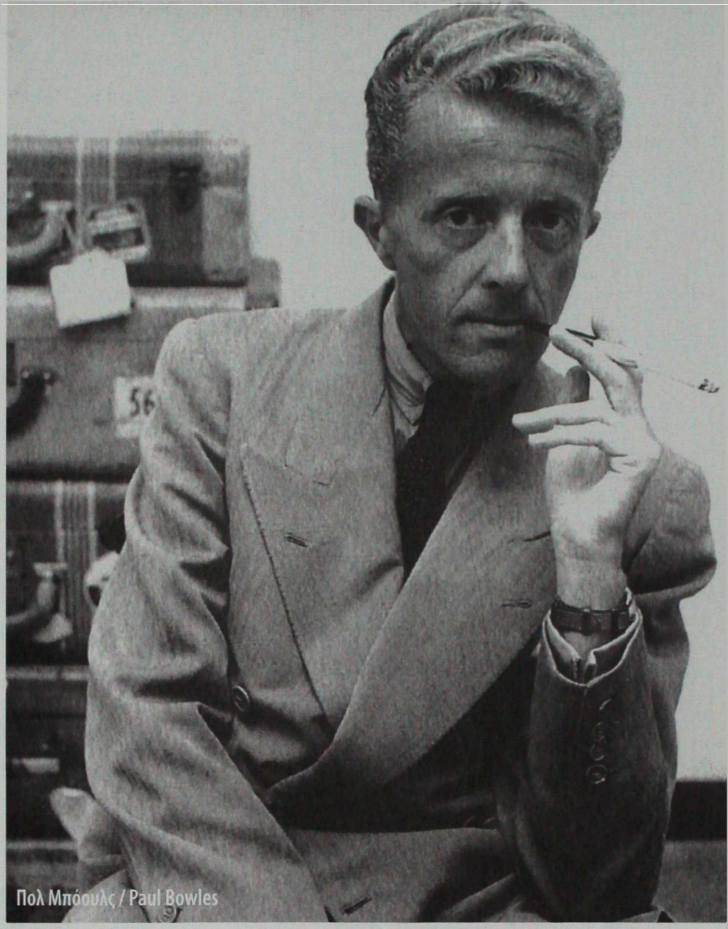
Η Σάρα είχε γυρίσει την ταινία το 1981 μ' ένα πενιχρό προϋπολογισμό, σε διάστημα έξι ημερών, κοντά στο σπίτι των γονιών της στο Νιού Τζέρζι. Καθώς δεν είχε αρκετά χρήματα για να σκηνοθετήσει σιδηροδρομικό δυστύχημα (το περιστατικό με το οποίο ξεκινά το διήγημα του Πολ Μπόουλς), η Σάρα ξόδεψε μεγάλο μέρος του προϋπολογισμού για να αγοράσει σαραβαλιασμένα αυτοκίνητα προκειμένου να αναπαραστήσει ένα φρικτό αυτοκινητιστικό δυστύχημα, ενώ επιστράτευσε μέλη ενός τοπικού εθελοντικού σταθμού Πυροσβεστικής και τραυματιοφορείς για να τη βοηθήσουν. Στην ταινία πρωταγωνιστεί η Σουζάν Φλέτσερ ως δραπέτις τρόφιμος ψυχιατρείου, ενώ η Μέλοντι Σνάιντερ υποδύεται τη μεγαλύτερη αδελφή της. Η Σάρα χρησιμοποίησε ως ηθοποιούς στην ταινία και φίλους της, όπως τον συγγραφέα Λουκ Σαντέ και τη φωτογράφο Ναν Γκόλντιν. Την κόπια εργασίας παρέδωσε στον Πολ Μπόουλς στην Ταγγέρη το 1981 ο συγγραφέας και σκηνοθέτης Γκάι Ζίμερμαν, ο οποίος βοήθησε να οργανωθεί μια προβολή για τον Μπόουλς. Προς μεγάλη έκπληξη και χαρά της Σάρα, η ταινία άρεσε πολύ στον Μπόουλς κι έτσι άρχισε μια αλληλογραφία μεταξύ τους. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός πως η Σάρα γύρισε την ταινία πριν πάρει άδεια από τον ατζέντη του Μπόουλς, κάτι που έπαψε να είναι πρόβλημα αφού ο Μπόουλς ενέκρινε την ολοκληρωμένη ταινία. Τα γράμματα του Μπόουλς εξακολουθούν να είναι στην κατοχή της Σάρα, πρόκειται, όμως, να δοθούν στη Συλλογή Πολ Μπόουλς της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ όπου φυλάσσεται και η κόπια.

Το *Εσύ δεν είσαι εγώ* ήταν η πρώτη ταινία της Σάρα Ντράιβερ και η πρώτη ταινία που βασίστηκε σε αφήγημα του Μπόουλς (το *Τσάι στη Σαχάρα* του Μπερτολούτσι βγήκε στις αίθουσες το 1990). Σε αντίθεση με τις περισσότερες ιστορίες και τα μυθιστορήματά του, που διαδραματίζονται στη Βόρεια Αφρική ή στη Νότια Αμερική, το *Εσύ δεν είσαι εγώ* διαδραματίζεται στις βορειοανατολικές Ηνωμένες Πολιτείες. Στο διήγημα, η πλοκή εστιάζει σε δύο αδελφές, η μια από τις οποίες είναι σχιζοφρενής και δραπετεύει από το άσυλο στο οποίο είναι τρόφιμος χάρις στη σύγχυση που επικρατεί μετά από ένα δυστύχημα. Οι διασώστες την εντοπίζουν και από λάθος την οδηγούν στο σπίτι της αδελφής της. Ενόσω βρίσκεται εκεί, η ηρωίδα βιώνει ένα ψυχικό σοκ που έχει ως αποτέλεσμα την ανταλλαγή ταυτοτήτων μεταξύ των δύο αδελφών. Παρότι η τοποθεσία και οι ήρωες δεν έχουν τίποτα εξωτικό, απεναντίας αποτελούν τυπικά παραδείγματα κατοίκων μιας μικρής αμερικανικής πόλης, τόσο το διήγημα, όσο και η ταινία δείχνουν ότι ο Μπόουλς ήταν ικανός να διαποτίσει ακόμα κι ένα επιφανειακά πεζό σύμπαν με μια ανησυχαστική αίσθηση ψυχολογικού εκτοπισμού. Η ικανότητα του Μπόουλς να δείχνει στα έργα του την ευθραυστότητα της ανθρώπινης συνείδησης και αντίληψης είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που η Σάρα Ντράιβερ κατόρθωσε να ζωντανέψει με την ταινία της. Όταν ο Τιμ Μάρεϊ κι εγώ συναντηθήκαμε με τη Σάρα και συζητήσαμε μαζί της για την ταινία της και τη σχέση της με τον Πολ Μπόουλς, έγινε εμφανές ότι το *Εσύ δεν είσαι εγώ* ήταν ένα σημαντικό σημείο συνάντησης της λογοτεχνικής με την κινηματογραφική ιστορία του Μπόουλς.

Η ταινία είναι επίσης σημαντική εξαιτίας της σχέσης της με τη σκηνή του κινήματος No Wave, που ξεκίνησε από το Κάτω Μανχάταν στα τέλη της δεκαετίας του '70 και στις αρχές και τα μέσα της δεκαετίας του '80. Το No Wave [κανένα κύμα] ήταν ένα σατιρικό λογοπαίγνιο με το «New Wave» [νέο κύμα] και ήταν απ' ευθείας απόγονος του κινήματος πανκ ροκ. Σ' ένα e-mail που μου έστειλε, η Σάρα Ντράιβερ είπε το εξής για την περίοδο αυτή: «Ήταν μια πολύ ιδιαίτερη εποχή για τη Νέα Υόρκη. Η πόλη ήταν χρεοκοπημένη, αλλά είχε αρχίσει να ορθοποδίζει. Η κοινότητα των νέων καλλιτεχνών και των φοιτητών ήταν πολύ μικρή. Ο καθένας εργαζόταν στην τέχνη

του και έβγαζε τα προς το ζην κάνοντας μια άλλη δουλειά μερικής απασχόλησης. Οι διαφορετικές καλλιτεχνικές σκηνές –η χορευτική, η κινηματογραφική, η μουσική, η εικαστική– έτρεφαν η μία την άλλη. Οι ταινίες γυρίζονταν χάρις στην επιμονή και μόνο». Γείτονές τους ήταν οι Γουίλιαμ Μπάροουζ, Άλεν Γκίνσμπεργκ, Τζον Τζιόρνο, Τζακ Σμιθ και Ρόμπερτ Φρανκ – καλτ ήρωες για τους νεότερους καλλιτέχνες, οι οποίοι τους είχαν ως πρότυπα. Αφομοιώνοντας κινηματογραφικές επιρροές από το Γαλλικό Νέο Κύμα και το Νέο Γερμανικό Σινεμά και με ερέθισμα τη μεταξύ τους ροή δημιουργικής ενέργειας, νέοι δημιουργοί όπως οι Έιμος Πόου, Έρικ Μίτσελ, Τζιμ Τζάρμους, Τζέιμ Νερς και Βίβιαν Ντικ πήραν από μια κάμερα κι άρχισαν να κάνουν δικές τους ταινίες. Ανάμεσά τους, η Σάρα Ντράιβερ ξεχώριζε ως μια από τις πιο ταλαντούχες και σημαντικές καλλιτέχνιδες. Με την ανεύρεση της μοναδικής διασωθείσας κόπιας του *Εσύ δεν είσαι εγώ*, ανακτήθηκε κι ένα ζωτικό μέρος της ιστορίας της σκηνής του No Wave που είχε χαθεί.

Στις αρχές Μαΐου του 2010 η κόπια του Πολ Μπόουλς της ταινίας *Εσύ δεν είσαι εγώ* υπέστη εκτεταμένη τεχνική ανάλυση, αξιολόγηση, καθαρισμό, αποκατάσταση και μετατροπή σε ψηφιακή μορφή, με στόχο να δημιουργηθεί ένα ψηφιακό πρωτότυπο. Στην προσπάθεια αυτή, με βοήθησε ιδιαίτερα η βιβλιοθηκονόμος της Βιβλιοθήκης Κινηματογραφικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ Μέιγκαν Μάτγουιτσακ και η εταιρεία Colorlab. Το Φεβρουάριο του 2011, η Σάρα Ντράιβερ προσκλήθηκε να δείξει το *Εσύ δεν είσαι εγώ* στα πλαίσια του συνεδρίου, «Bowles at 100: A Celebration of Multi-Artistry» [Ο Μπόουλς στα 100: Γιορτάζοντας τον πολυ-καλλιτέχνη] που διοργάνωσε το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στη Σάντα Κρουζ. Για μια ακόμη φορά η ταινία έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής από το ακροατήριό της. Στη διάρκεια της συζήτησης με το κοινό που ακολούθησε την προβολή, ο διάσημος συγγραφέας και βασικός ομιλητής του συνεδρίου Έντμουντ Γουάιτ αποκάλεσε την ταινία «ευφυέστατη». Το 2011, απονεμήθηκε στη Σάρα Ντράιβερ το Βραβείο Lois Bianchi του NYWIFT [Γυναίκες της Νέας Υόρκης στην Τηλεόραση και στον Κινηματογράφο/Ταμείο Διαφύλαξης Ταινιών Γυναικών Δημιουργών] για


Πολ Μπόουλς / Paul Bowles

να αποκαταστήσει και να συντηρήσει το *Εσύ δεν είσαι εγώ*. Με το βραβείο αυτό, η Σάρα ελπίζει να μπορέσει να κάνει ένα νέο αντίγραφο αρνητικού και να βγάλει νέες κόπιες. Έτσι, τριάντα χρόνια αργότερα, το *Εσύ δεν είσαι εγώ* είναι ακόμα ένα έργο σε εξέλιξη. Το δημιουργικό μέρος έχει τελειώσει αλλά η αναζωογόνησή του συνεχίζεται.

Όπως έγραψα στο πρώτο μου e-mail στη Σάρα Ντράιβερ μετά την πρώτη μας τηλεφωνική συνομιλία: «Θα κατάλαβες μάλλον πόσο ενθουσιάστηκα όταν μου τηλεφώνησες. Όταν βρήκα την ταινία στην Ταγγέρη δεν ήξερα καθόλου τι είχαμε στα χέρια μας... Κάτι εμπόδισε την ταινία αυτή να χαθεί όλα εκείνα τα χρόνια. Θα ήταν πολύ εύκολο να έχει εξαφανιστεί μετά το θάνατο του Πολ Μπόουλς». Συμπτωματικά, η ταινία βρέθηκε λίγο πριν την έναρξη του διεθνούς εορτασμού για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Πολ Μπόουλς. Ήταν άραγε η αναπάντεχη εύρεση της χαμένης αυτής κόπιας ένα τυχαίο συμβάν ή συνέβαινε κάτι άλλο; Για να παραφράσω αυτό που είπε ο Γουίλιαμ Μπάροουζ στον *Τόπο των νεκρών δρόμων* [*Εκδόσεις Απόπειρα, 1990*]: «στο μαγικό σύμπαν δεν υπάρχουν συμπτώσεις και δεν υπάρχουν ατυχήματα. Τίποτα δεν συμβαίνει εκτός αν κάποιος το θελήσει να συμβεί». Ή, ίσως, όπως είπε ο ίδιος ο Μπόουλς στο ντοκιμαντέρ της Ρετζίνα Γουάινραϊχ, *Paul Bowles, The Complete Outsider* (1993), «Τα σχέδια γίνονται από μόνα τους».

Αύγουστος 2011

Σημείωση: Το Εσύ δεν είσαι εγώ *θα προβληθεί στο 52ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης από καινούργια επεξεργασία σε μορφή HDCAM.*

[You Are Not I]

Good Film Hunting: Sara Driver, Paul Bowles, and Tangier

By Francis Poole

I still sometimes dream that I am crawling around on the floor of a dark room, digging through piles of crumbling papers, books, strange objects, and discarded clothing, not knowing what I am searching for. The following account may explain why.

Paul Bowles was a noted American composer, writer and translator who lived as an expatriate in Tangier, Morocco for over fifty years until his death in 1999. He was married to the legendary and brilliant novelist and playwright Jane Bowles who died in 1973 after a long illness. His most famous novel, *The Sheltering Sky*, was made into a feature film by Bernardo Bertolucci in 1990, starring Deborah Winger and John Malkovich. While in Tangier in May 2008 to present a paper at a conference, I was contacted by Abdelouahed Boulaich, Bowles' longtime personal assistant and heir. My colleague Tim Murray, Head of Special Collections at the University of Delaware Library, and I had previously worked closely with Bowles and Boulaich in the 1990s to acquire a treasure trove of Bowles papers, manuscripts, books, photographs, audio tapes, and other literary items. The materials we gathered, when added to previous Library holdings, made the University of Delaware Library's Paul Bowles Collection the largest in the world. Abdelouahed said he had some additional items that once belonged to Bowles that the Library might be interested in. He asked if I would like to meet with him to view the materials, which he had kept in storage for ten years. I was delighted to receive the invitation and immediately said yes.

Abdelouahed met me at my hotel and we took a taxi to a vacant house in a nondescript neighborhood in Tangier. The windowless salon was lit by a single light bulb, which illuminated a floor covered with letters, photographs, papers, pottery, pieces of folk art from around the world, furniture and personal items once belonging to Paul Bowles. The smell was reminiscent of Bowles' apartment, and included a mixture of old incense, musty books, mildew and a chemical odor I did not recognize. I immediately began to take digital photographs; as the camera lens moved from one thing to another, I noticed an old battered film case near the bottom shelf of a bookcase. Sitting on the shelf above were the typewriters belonging to Paul and Jane Bowles. Like everything else in the room, the film case had been dusted with a white powder. I asked Abdelouahed what it was. "Insecticide for the bugs," was his reply. For a second, I felt like I was in one of the bug powder scenes from David Cronenberg's film of William Burroughs' novel, *Naked Lunch*. There were even letters from Burroughs to Paul Bowles scattered around the floor, some of which also had insecticide on them. As I continued, to take pictures I kept wondering what the film case contained. In the poor light, I could barely make out a label on the cover addressed to Paul Bowles with a faded name and New York City return address. Abdelouahed said he did not know what it might be. In early 2009, Tim Murray and I traveled to Tangier to pack up the Bowles materials for shipment. Afraid that the film might be lost in transit, I managed to fit it in my carry on bag for our flight.

It wasn't until the film was safely transported to the University of Delaware Library in 2009 that I began to realize the significance of the discovery. The film case contained a copy of the 1981 film, *You Are Not I*, written, produced, directed, and edited by Sara Driver. It was the copy that Sara had sent to Paul Bowles and which had remained among his possessions for some thirty years. *You Are Not I* premiered at the Festival Figueira da Foz, Portugal in September, 1981 and in the US at Joseph Papp's Public Theater in New York. In their end-of-the-decade critic's survey, *Cahiers du Cinéma* declared it to be one of the best films of the 1980s.

When I removed the film reels from the battered case, I had no idea what I would find. After running the print on an RTI CineScan 16mm film viewer, I was astonished to see that it was in relatively good condition, despite having been kept in a damp, sometimes hot and often smoke-filled North African apartment for decades. Paul Bowles was a heavy kif (cannabis and tobacco mixture) smoker and I wondered if there might not even be kif residue on the print. The print had a few scratches and showed the effects of grime and age, but appeared salvageable. In finding the print of *You Are Not I*, I was faced with many challenges as a film librarian/archivist and realized that the film's restoration and preservation would require professional expertise. The next step was to inform Sara Driver of the discovery of her film, but I had trouble tracking her down. I finally found her thanks to Anne Morra, Associate Curator of Film at the Museum of Modern Art Film Library. Sara was thrilled with the news that Bowles' surviving print had

been found, as the original negative, the inter-negative, the inter-positive and the sound mag track had been ruined in a flood in a New Jersey warehouse. The few prints that had been struck for distribution in Japan, Australia, France, Portugal, and Spain were also lost.

Sara had made the film in 1981 on a shoestring budget in six days near her parents' house in New Jersey. Since she couldn't afford to stage a train wreck (the disaster which begins the Bowles short story) Sara spent a good portion of her resources on buying junk cars, which were used to simulate a horrific auto accident, and recruited members of a local volunteer fire department and EMTs to help. The film stars Suzanne Fletcher as an escaped mental patient, while Melody Schneider plays her older sister. Sara also cast her friends, the writer Luc Sante, and the photographer Nan Goldin, in the film. The original answer print was delivered to Paul Bowles in Tangier in 1981 by writer and director Guy Zimmerman, who helped arrange a screening for Bowles. To Sara's surprise and delight, Bowles liked the film very much and a correspondence between the two ensued. Interestingly, Sara had made the film before receiving permission from Paul Bowles' agent but that ceased to be an issue following Bowles' approval of her finished work. The letters from Bowles are currently in her possession but will eventually be added to the University of Delaware Library Paul Bowles Collection where the film is kept.

You Are Not I was Sara Driver's first film and the first film to be made based on a Bowles story (Bertolucci's *The Sheltering Sky* came out in 1990). Unlike most of Bowles' stories and novels, which are set in North Africa or South America, *You Are Not I* takes place in the Northeastern United States. In the story, the plot focuses on two sisters, one of whom is mentally ill and walks away from an asylum during the confusion following a train wreck. She is picked up by rescue workers and taken to her sister's house by mistake. While there, she experiences a psychic shock that results in an exchange of identities between the sisters. Even though the location and characters are not exotic but rather typical of small-town America, the story and film both demonstrate that Bowles could infuse even a seemingly mundane world with a disturbing sense of psychological displacement. It is Bowles' ability to expose the fragility of human consciousness and perception in his fiction that Sara Driver successfully brought to life through her film. After Tim Murray and I met with Sara and discussed her film and her relationship with Paul Bowles, it seemed obvious that *You Are Not I* was an important intersection between Bowles' literary and film history.

The film is also significant for its association with the No Wave scene, which originated in Lower Manhattan in the late 1970s and early to mid-1980s. No Wave was a satirical play on "New Wave" and was a direct descendant of the punk rock movement. In an email exchange with me, Driver had this to say about that period: "It was a very particular time in New York City. The city was in bankruptcy but clawing its way out. The community of young artists and students was pretty small. One could work on their art and subsist by having a part-time job. The different scenes – dance, film, music, painting – all cross-pollinated each other. The films were made by sheer perseverance." Their neighbors included William Burroughs, Allen Ginsberg, John Giorno, Jack Smith, and Robert Frank, cult heroes who were emulated by younger artists. By absorbing cinematic influences such as the French New Wave and New German Cinema, and being stimulated by the flow of creative energy from each other, young filmmakers such as Amos Poe, Eric Mitchell, Jim Jarmusch, James Nares, and Vivian Dick picked up cameras and started to make their own films. Among them, Sara Driver emerged as one of the most talented and significant. The rediscovery of the surviving print of *You Are Not I* has reclaimed a vital part of the history of the No Wave scene that had been lost.

Beginning in May, 2010, the Paul Bowles print of *You Are Not I* underwent extensive technical analysis, evaluation, cleaning, restoration, and digital reformatting with the goal of producing a master copy. I was greatly assisted in those efforts by University of Delaware Library Film Studies Librarian Meghann Matwichuk and the Colorlab company. In February 2011, Sara Driver was invited to show *You Are Not I* as part of the "Bowles at 100: A Celebration of Multi-Artistry" conference at the University of California, Santa Cruz. Once again the film received an enthusiastic response from the attendees. During a question and answer session following the screening, celebrated author and keynote speaker Edmund White called the film, "brilliant." In 2011 Sara Driver received the Lois Bianchi Award of the New York Women in Film and Television/Women's Film Preservation Fund to restore and preserve *You Are Not I*. With this award, Sara is hoping to have a new negative and prints made from the original. So *You Are Not I*, after thirty years, is thus still a work in progress. The creative part is complete but the resurrection continues.

As I wrote in my first email to Sara Driver after speaking with her on the phone: "You could probably sense how excited I was when you called. I had no idea when I found the film in Tangier what we had... Something kept that film from being lost all those years. It could easily have vanished forever following Paul Bowles' death." Coincidentally, the film was discovered just prior to the international centenary celebrations of Paul Bowles' birth. Was the unexpected find of this lost film print merely an accident or was something else happening? To paraphrase William Burroughs in *The Place of Dead Roads* (Burroughs, William. *The Place of Dead Roads*. Holt Rinehart, and Winston. New York: 1983. Page 217): "In the magical universe there are no coincidences and there are no accidents. Nothing happens unless someone wills it to happen." Or perhaps as Bowles suggested in Regina Weinreich's documentary, *Paul Bowles: The Complete Outsider* (1993), "Plans make themselves."

August 2011

NOTE: You Are Not I *will be projected during the 52nd Thessaloniki International Film Festival from a new and remastered HDCAM tape.*

Sleepwalk

[Υπνοβασία]

Είναι η Χρονιά του Σκύλου. Η Νικόλ, μια Νεοϋορκέζα που δουλεύει σε μια μικρή εταιρεία δακτυλογράφησης και εκτύπωσης κειμένων κι έχει έναν γιο που είναι μισός Κινέζος, αναλαμβάνει να μεταφράσει ένα κινεζικό παραμύθι. Αυτό που η Νικόλ δεν γνωρίζει, είναι ότι το παραμύθι είναι κλεμμένο, ενώ οι δύο ύποπτοι άνδρες που την προσλαμβάνουν –και που με κάποιο μυστηριώδη τρόπο ξέρουν ότι μιλάει κινεζικά– της τονίζουν ότι πρέπει να το έχει μαζί της συνέχεια. Όταν η Νικόλ ξεκινά τη μετάφραση, περίεργα και δυσοίωνα πράγματα αρχίζουν να συμβαίνουν· τα ίδια τα παραμύθια μοιάζουν να ζωντανεύουν. Ένα παιδί πετά αστερόσκονη στο δρόμο. Μια διαδρομή με ασανσέρ εξελίσσεται σε εμπειρία τρόμου, καθώς κάθε όροφος κρύβει το δικό του φοβερό μυστικό. Η Ασιάτισσα, που προειδοποιεί τη Νικόλ ότι το παραμύθι είναι επικίνδυνο, βρίσκεται νεκρή· η εγωκεντρική Γαλλίδα συγκάτοικος της Νικόλ χάνει τα φλογερά κόκκινα μαλλιά της· ενώ ο γιος της Νικόλ, που ορθά παρατηρεί ότι το χειρόγραφο μυρίζει σαν αμύγδαλα, απάγεται. Η Νικόλ πρέπει οπωσδήποτε να τον βρει.

It's the Year of the Dog. Nicole, a New Yorker who works in a typing/printing agency and is the mother of a half-Chinese boy, is given a manuscript of Chinese fairy tales to translate. Unbeknownst to her, it is stolen, and the two shady men who hire her – and mysteriously know that she speaks the language – inform her that she must not let it out of her sight. As soon as she starts working on it, strange and ominous things begin to happen: the fairy tales themselves seem to magically spring to life. A child throws stardust in the street. An elevator ride turns into pure horror, as every floor holds its own sinister secret. An Oriental woman, who warns Nicole that the document is dangerous, is found dead; Nicole's egotistical French roommate loses all her flaming red hair; and Nicole's son, who correctly notices that the manuscript smells like almonds, gets kidnapped. More than anything, Nicole needs to find him.

Σκηνοθεσία/Direction: Sara Driver **Σενάριο/Screenplay:** Sara Driver, Lorenzo Manns **Φωτογραφία/Cinematography:** Frank Prinzi **Μοντάζ/Editing:** Li Shin Yu **Ήχος/Sound:** Drew Kunin **Μουσική/Music:** Phil Kline **Σχεδιασμός παραγωγής-Καλλιτεχνική διεύθυνση/Production Design-Art Direction:** Robert Cooney, Andrea Degette, Matiki Anoff **Παραγωγοί/Producers:** Sara Driver, Kathleen Brennan

HD Cam Έγχρωμο/Color 78'

ΗΠΑ-Δυτική Γερμανία / USA-West Germany 1986

Ηθοποιοί/Cast: Suzanne Fletcher (Nicole), Ann Magnuson (Isabelle), Dexter Lee (Jimmy), Steven Chen (Dr. Gou), Tony Todd (Barrington), Richard Boes (ο κλέφτης/the thief), Ako (Ecco Ecco), Harvey Perr (Matt), Jim Stark (ντετέκτιβ/detective), Joe Dell'olio (αστυνομικός/policeman), Roberta Wright (κλεπταποδόχος/fence), Steve Buscemi, Barbara Klar, Linda Yablonski, Sally Venue, Cheryl Dreyer (εργάτες/workers)

[Υπνοβασία]

Νέα Υόρκη, Μαγεμένη

Της Πόλυς Λυκούργου

Νέα Υόρκη: η πόλη που θολώνει τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου – ή και εφιάλτη. Όσα διαδραματίζονται στους νυχτερινούς δρόμους, στα λοφτ και στις αποθήκες-γραφεία της Τσάιναταουν μπλέκουν την αλήθεια με το μύθο, την αντίληψη με το υποσυνείδητο, τη λογική με την αλληγορία. Κι όλα καταλήγουν σ'ένα μυστηριώδες, σουρεαλιστικό παραμύθι, που σε προσκαλεί στον αρχέγονο κόσμο του κι εσύ ακολουθείς μαγνητισμένος. Υπνοβάτης.

Η ζωή της Νικόλ, μιας μεταφράστριας δακτυλογράφου σ'ένα μικρό νεοϋορκέζικο φωτοτυπείο, θα κλονιστεί όταν ένας Κινέζος δάσκαλος και ο απειλητικός μαθητής του της αναθέτουν τη μετάφραση ενός αρχαίου ασιατικού θρύλου και της ζητούν να μη χάσει τον πολύτιμο πάπυρο από τα μάτια της. Η ίδια δεν βρίσκει πίσω από τις λέξεις παρά ένα παιδικό παραμύθι, υπάρχουν όμως πολύτιμα μυστικά που στοιχειώνουν με κατάρες, ακόμα και με θάνατο, όσους επιχειρήσουν να κλέψουν το μυστηριώδες έγγραφο, ή τολμήσουν να αγνοήσουν τις προειδοποιήσεις του. Έτσι, η Ηχώ-Ηχώ, μια γυναίκα που εισβάλλει απρόσκλητη στο γραφείο της Νικόλ, βρίσκεται μετά δολοφονημένη, ο ανυπόμονος μαθητής ακρωτηριασμένος, ενώ η φιλοχρήματη συγκάτοικος της Νικόλ χάνει τα μαλλιά της, όπως η πριγκίπισσα που αρνήθηκε να δώσει μία της μπούκλα στο πουλί του κλασικού παραμυθιού.

Η Σάρα Ντράιβερ δεν ενδιαφέρεται να αφηγηθεί γραμμικά την πλοκή μιας ιστορίας. Κατασκευάζει έναν παράδοξο, σουρεαλιστικό κόσμο και σε υποβάλλει στην υπνωτική, ονειρική του ατμόσφαιρα. Πάπυροι, αρχαίοι θρύλοι, κοριτσάκια που πετούν χρυσόσκονη στον νυχτερινό αέρα, αγοράκια που σε κοιτούν με τη γεροντική σοφία ενός *old soul* πνεύματος, στοιχειωμένα γραφεία, σκύλοι-σύμβολα που προειδοποιούν, ακρωτηριασμοί, απαγωγές, άρωμα από αμύγδαλα, ασανσέρ στην κάθοδό τους προς την κόλαση. Και πάνω απ'όλα, μια πόλη ντυμένη με μπλε, βαθιά κίτρινη και σε στιγμές κόκκινη αύρα – σαν να ξυπνάει από τα μονότονά της γκρι και καφέ και να αποκτά χρώμα. Ή σαν να κοιμάται και η ίδια και να ονειρεύεται ότι είναι μέρος ενός σκηνικού.

Κανείς θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η Ντράιβερ συνθέτει μια αλληγορική παραβολή για τη Νέα Υόρκη – ένα πολυπολιτισμικό, μητροπολιτικό κέντρο, όπου όλες οι εθνικότητες και οι φυλές κυνηγούν υπνωτισμένοι το χρήμα. Το εργασιακό περιβάλλον της Νικόλ μάς συστήνεται ως ένα αποστειρωμένο μέρος, όπου βαριεστημένοι εργαζόμενοι συναγωνίζονται τις μηχανές σε τυποποιημένες, επαναλαμβανόμενες κινήσεις. Η ζωή μοιάζει εγκλωβισμένη σε μικρά διαμερίσματα, όπου θλιμμένα πιτσιρίκια περιμένουν την εργαζόμενη μητέρα να σχολάσει για να ζεστάνει το έτοιμο κατεψυγμένο δείπνο. Πρόταση διαφυγής αποτελούν οι διακοπές στο Ατλάντικ Σίτι, όπου οι ενήλικοι θα τζογάρουν και οι μικροί θα παίζουν στην παραλία. Όταν σ'ένα τόσο βαθιά νυχτωμένο κοινωνικό ιστό ξυπνήσει μία αρχαία παράδοση, όλα αρχίζουν να μοιάζουν ως εξωτική απειλή.

Μόνο που η *Υπνοβασία* δεν δίνει στιγμή την εντύπωση μιας φιλμικής παραίνεσης. Στέκεται από μόνη της ως αυτόνομη κινηματογραφική εμπειρία. Η Ντράιβερ, σ' αυτήν την πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, αποδομεί τα νοήματα, δεν τα παραθέτει διδακτικά. Την ενδιαφέρει ο νους, όχι η λογική. Ως γνήσιο υπερρεαλιστικό ειδικαστικό καλλιτέχνημα, η *Υπνοβασία* ακολουθεί τους διαδρόμους του μυαλού, όπου κι αν αυτοί καταλήγουν, όποιες πόρτες κι αν ανοίξουν, σε όποιους σκοτεινούς ή χρωματιστούς ορόφους σε προσκαλέσει η κατάβασή σου στο ασυνείδητο.

Η Ντράιβερ σκηνοθετεί τη γεωμετρία των χώρων, των αντικειμένων, των προσώπων, του αστικού τοπίου. Με τη βοήθεια του Φρανκ Πρίνζι, αλλά και του ίδιου του Τζιμ Τζάρμους στη διεύθυνση φωτογραφίας και στην κάμερα αντίστοιχα, παιχνίδια με το φως και τη σκιά επιτυγχάνουν πανέμορφα κιαροσκούρο ονειρικά πλάνα, καθώς και μία γοητευτική ατμόσφαιρα σουρεαλιστικών παραισθήσεων και ποιητικής φαντασίας.

Γυρισμένη το 1986, η *Υπνοβασία* μοιάζει με κινηματογραφικό υβρίδιο που συνδυάζει τις επιρροές του γαλλικού *cinèma fantastique* και την ωμή ενέργεια του *indie* αμερικανικού κινηματογράφου που τότε έκανε την επανάστασή του. Κι αν ο Ριβέτ και ο Κοκτό μπορούν να συνυπάρχουν με τον Λυντς και τον Τζάρμους στο έργο μιας καλλιτέχνιδας γοητευμένης απ' την ασιατική τέχνη, αυτή η υπνοβασία μοιάζει με διαχρονικό κινηματογραφικό ξύπνημα.

[Sleepwalk]

New York, Spellbound

By Poly Lykourgou

New York: the city that blurs the boundaries between reality and dream. Or nightmare. Everything that takes place in the night streets, lofts and warehouse-offices of Chinatown jumbles truth with myth, perception with the subconscious, logic with allegory. Everything leads to a mysterious, surrealist fairy tale, inviting you to its primordial world, while you follow, spellbound; sleepwalking.

The life of Nicole, who works as a translator and typist in a small New York copy shop, will be shaken to the core when a Chinese teacher and his menacing disciple hire her to translate an ancient Asian legend and ask her not to leave the valuable papyrus out of her sight. Behind the words, she finds a children's tale, but in it there are precious secrets that haunt with curses, even death, those who attempt to steal the document or dare to ignore its warnings. Thus, Ecco Ecco, a woman that shows up uninvited in Nicole's office, is later found murdered, the impatient disciple is maimed, and Nicole's avaricious roommate loses her hair, like the princess in the classic fairy tale, who refused even a sinlge lock of her hair to the bird who asked for it.

Sara Driver is not concerned with a mere linear narration of her story. She constructs a paradoxical, surrealist world and captivates you with its trance-like, dreamy atmosphere. Papyri, ancient legends, little girls that throw stardust into the night air, young boys that look at you through the eyes of an old soul, haunted offices, symbolic dogs that are here to warn, disfigurement, kidnappings, the smell of almonds, elevators descending into hell. Above it all, a city wrapped in a blue, deep yellow and sometimes red aura: as if it has just awoken from its monotonous grays and browns to suddenly acquire color. It's like it's asleep and dreams of being part of a film set.

One could argue that Driver has created a parable for New York, this multicultural, metropolitan center where all ethnicities and all tribes chase after money in a hypnotized state. Nicole's work environment is a clinical place, where jaded employees compete with machines in their standardized, repetitive movements. Life seems to be confined in tiny apartments, where cheerless kids wait for their working mother to return and heat up a TV dinner. A chance for escape comes in the form of Atlantic City, where adults will gamble and the children will play on the beach. When, in this slumbering social web, an ancient tradition awakens, everything starts to seem like an exotic threat.

Υπνοβασία / Sleepwalk

Sleepwalk, however, does not for a moment give the impression of a filmic exhortation. It stands on its own as an autonomous cinematic experience. Driver, in this feature film debut, deconstructs meanings; she has no intention of presenting them in a didactic manner. She is interested in the mind, not reason. As a genuine surrealist visual art piece, *Sleepwalk* follows the corridors of the mind, wherever they may end up, whichever doors they may open, to whichever colorful or dark floors the descent to the subliminal may lead.

Driver directs the geometry of the spaces, the objects, the faces, the cityscape. With the help of Frank Prinzi and Jim Jarmusch himself operating the camera, the cinematography's play on light and shadow creates beautiful, dreamlike chiaroscuro shots, as well as an alluring atmosphere of surrealist hallucinations and poetic fantasy.

Shot in 1986, *Sleepwalk* looks like a cinematic hybrid combining influences from the French *cinéma fantastique* and the raw energy of American indie cinema, which was going through its revolution at the time. And if Rivette and Cocteau can coexist with Lynch and Jarmusch in the work of a filmmaker that loves Asian art, this sleepwalk looks like a timeless cinematic awakening.

Σκηνοθεσία/Direction: Sara Driver **Σενάριο/ Screenplay:** Sara Driver, Ray Dobbins **Φωτογραφία/Cinematography:** Robby Müller **Μοντάζ/Editing:** Jay Rabinowitz **Ήχος/Sound:** Drew Kunin, Richard King **Μουσική/Music:** Joe Strummer **Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction:** Florian Langmaack **Σχεδιασμός παραγωγής/Production Design:** Jocelyn Beaudoin **Κοστούμια/ Costumes:** Kathlene Mobley **Παραγωγός/Producer:** Kees Kasander **Παραγωγή/Production:** Allarts/Sultan Driver Films, Inc., USA **Συμπαραγωγή/Co-production:** Pandora Films & Hamburg Film Fund (Germany)
HD Cam Έγχρωμο/Color 98'
ΗΠΑ-Γερμανία-Ολλανδία /
USA-Germany-The Netherlands 1993

Ηθοποιοί/Cast: Alfred Molina (Marty), Marianne Faithfull (Lilly), Rachel Bella (Ruthie), Maggie O'Neill (Sheila), Seymour Cassel (Frank), Freddie Brooks (Stretch), Matyelok Gibbs (Mrs. Cleary), Carl Dennie (Tony), Ruth Sheen (Marge), George Lannan (Police)

When Pigs Fly

[Όταν πετάξουν τα γουρούνια]

Ο Μάρτι είναι μουσικός της τζαζ με μεγάλα όνειρα, τα περισσότερα απ' τα οποία υλοποιούνται μέσα στο κεφάλι του όταν κοιμάται ή όταν ονειροπολεί· ολόκληρη η ύπαρξή του μοιάζει να υφίσταται μέσα σε μια ομιχλώδη κατάσταση. Από τα μαθήματα πιάνου που παραδίδει βγάζει αρκετά χρήματα ώστε απλώς να επιβιώνει, μένει σ' ένα παλιό, παραμελημένο σπίτι μαζί μ' ένα σκύλο που φέρει το όνομα του σπουδαίου τζαζίστα Έρικ Ντόλφι, και κάπου κάπου τον φροντίζει η περιστασιακή του φιλενάδα, Σίλα. Η Σίλα εργάζεται στο Ρόδο της Ιρλανδίας, μια άθλια παμπ, ιδιοκτήτης της οποίας είναι ο αγροίκος και οξύθυμος Φρανκ. Μια μέρα, η Σίλα παίρνει μια κουνιστή πολυθρόνα από την αποθήκη της παμπ και τη χαρίζει στον Μάρτι. Η καρέκλα, ωστόσο, έχει δύο μόνιμους «κατοίκους»: δύο φιλικά και χαρούμενα φαντάσματα, τη μεσήλικα Λίλι κι ένα κοριτσάκι, τη Ρούθι, που έζησε στην βικτοριανή εποχή. Και η Ρούθι και η Λίλι πέθαναν καθισμένες στην καρέκλα, κι έτσι τώρα είναι άρρηκτα δεμένες μαζί της. Μετά το αρχικό σοκ, ο Μάρτι γίνεται φίλος με τα φαντάσματα, που γεμίζουν τη ζωή του με χορατά και αναπάντεχη διασκέδαση. Για να μπορούν να κάνουν βόλτες όλοι μαζί, ο Μάρτι σπάει κομμάτια απ' την καρέκλα έτσι ώστε τα φαντάσματα να μπορούν να μετακινούνται και να έχουν μια σχετική ελευθερία. Σύντομα, ωστόσο, ανακαλύπτει, πως η Λίλι ήταν γυναίκα του Φρανκ, ο οποίος τη δολοφόνησε. Τώρα, με τη βοήθεια του Μάρτι, η Λίλι ετοιμάζεται να τον εκδικηθεί.

Marty is a jazz musician with grand dreams, most of which happen in his head while he is asleep, or during his daydreaming sessions; his whole existence seems to take place inside a haze. He makes enough money from music lessons to scrape by, lives in a shabby house with a dog named after jazz great Eric Dolphy and is occasionally looked after by his sometimes girlfriend, Sheila. She works in the seedy Rose of Erin pub, owned by Frank, a rude and bad-tempered guy. One day, Sheila takes a tattered rocking chair from the pub's storage and gives it to Marty as a gift. The chair, however, has two "residents" from which it cannot be separated, as they both died in it: two friendly and joyful ghosts, middle-aged Lilly and a young girl named Ruthie, who comes from the Victorian era. After the initial shock, Marty strikes a friendship with the ghosts, who fill his life with jokes and unexpected fun. In order to be able to take walks together, he breaks off pieces of the chair so that the ghosts can move around and enjoy some freedom. Soon, however, he discovers that Lilly was Frank's wife. She was in fact murdered by him and now, with Marty's help, she is planning to take revenge.

[Όταν πετάξουν τα γουρούνια]

All That Jazz

της Λόρα Κερν

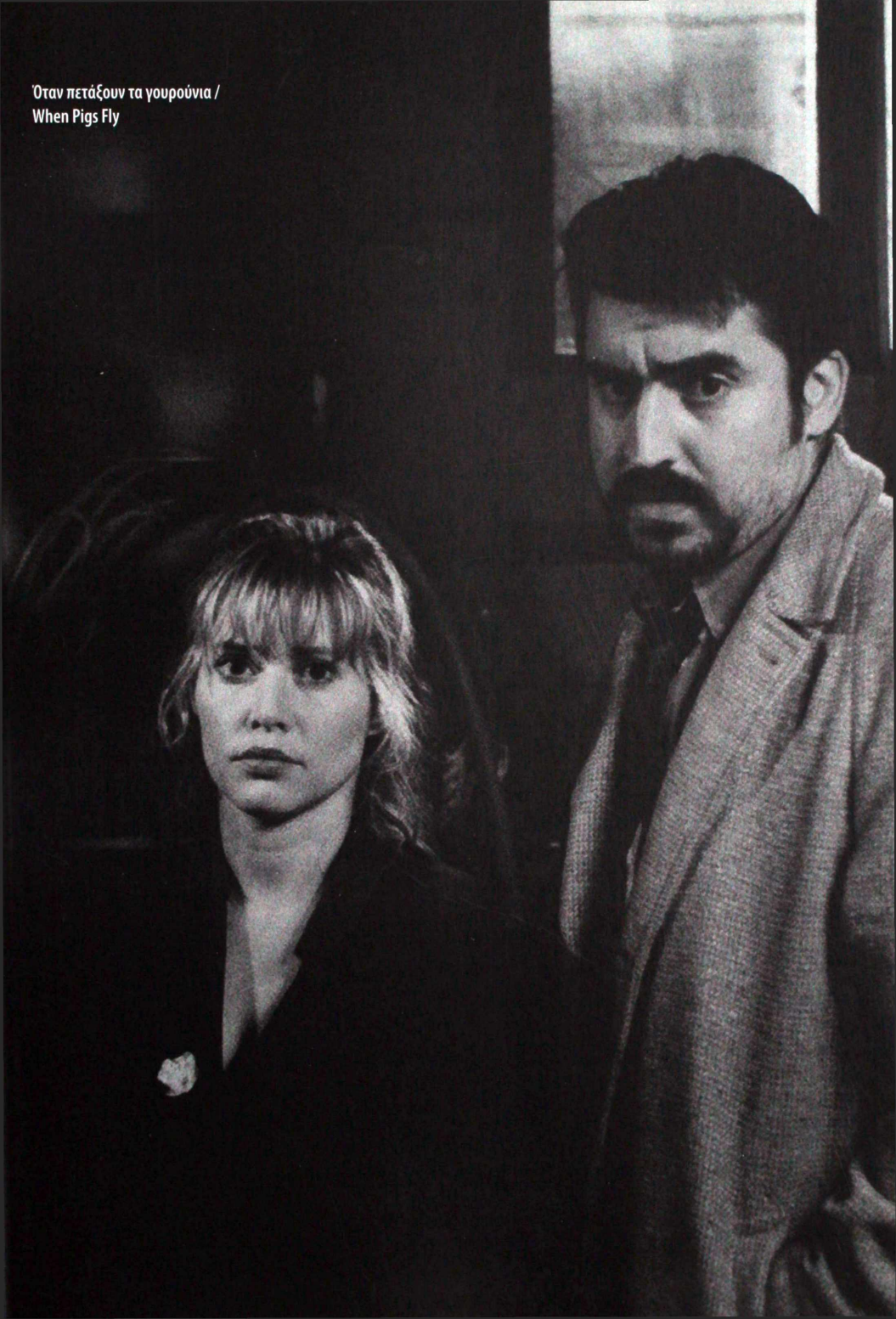
Η πρώτη σκηνή μάς εισάγει ταυτόχρονα στο όνειρο του οριακά αγοραφοβικού και ναρκοληπτικού της πρωταγωνιστή, που παίζει ενθουσιωδώς ξυλόφωνο σ' ένα κουιντέτο τζαζ, και σ' εκείνο του πιστού του σκύλου, που βλέπει πως γιορτάζει με κομφετί, πούρα και σαμπάνια. Η τρίτη και πιο πρόσφατη μεγάλου μήκους ταινία της Σάρα Ντράιβερ, *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, αποπνέει σιγουριά και υπόσχεται μια εμπειρία έξω απ' τα συνηθισμένα. Τα έργα της γεννημένης στο Νιού Τζέρζι σκηνοθέτιδας, γνωστής κυρίως στους χώρους της τέχνης και του ανεξάρτητου κινηματογράφου, έχουν προβληθεί σε πολλά διεθνή φεστιβάλ και έχουν τύχει περιορισμένης διανομής στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά ως επί το πλείστον το έργο της είναι σχετικά παραγνωρισμένο. (Κι εγώ η ίδια μόλις πρόσφατα ήρθα σε επαφή με τη δουλειά της.). Η Ντράιβερ μοιράζεται την ίδια γοητευτικά ανέκφραστη ευαισθησία με τον επί πολλά χρόνια σύντροφό της, Τζιμ Τζάρμους, διαθέτει, όμως, μια εντελώς δική της φρέσκια σουρεαλιστική φωνή, που αναμειγνύει την καθημερινή σοφία με το φανταστικό, όταν μας φέρνει σε επικοινωνία –σαν μέντιουμ– είτε με τον Πολ Μπόουλς στην ασπρόμαυρη ταινία του 1981 *Εσύ δεν είσαι εγώ*, είτε με τις απόκοσμες δυνάμεις του κινέζικου μυστικισμού στην ταινία του 1986, *Υπνοβασία*. Αν και το *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* είναι μάλλον το πιο ευθύ και ξεκάθαρο έργο της, δεν είναι εύκολο να χαρακτηριστεί, και μπορεί να κατηγοριοποιηθεί ως οτιδήποτε: από υπερφυσική screwball κωμωδία, μέχρι ταινία για μια αλλόκοτη εκδίκηση απ' το υπερπέραν, ή από στιγμιότυπα ζωής σε μια μικρή πόλη μέχρι τη γέννηση μιας τρυφερής ερωτικής ιστορίας.

Στο «αγαθιάρικο», αλλά μελαγχολικό επίκεντρο της ταινίας βρίσκεται ο Μάρτι (Άλφρεντ Μολίνα), ένα πλάσμα όλο δυσφορία, που περνάει πολύ λίγες ώρες ξύπνιος. Ακόμα και το νέο χάρισμα που μόλις ανακάλυψε πως έχει, να βλέπει τους νεκρούς, δεν μπορεί να ταρακουνήσει αυτόν τον «τζαζ» τύπο που κοιμάται πάντα με τα ρούχα και αποκοιμιέται ενώ διδάσκει πιάνο – ίσως επειδή δεν θα τον πείραζε να 'ναι κι αυτός πεθαμένος. Αμέσως αφού πρωτοεμφανίζονται μπροστά του οι γαλαζωπές και όχι ιδιαίτερα τρομακτικές μορφές των δύο φαντασμάτων, της μεγαλύτερης ηλικιακά Λίλι (μια ευπρόσδεκτη και σπάνια εμφάνιση της Μάριαν Φέιθφουλ στη μεγάλη οθόνη) και της πιστής ακολούθου της Ρούθι (Ρέιτσελ Μπέλα), ενός σκανταλιάρικου μικρού κοριτσιού με μανιακό γέλιο, ο Μάρτι αποκοιμιέται ξανά – θεωρώντας πως πάλι ονειρεύεται ή πως έχει αποτρελαθεί. Στην πραγματικότητα, τα φαντάσματα συνοδεύουν την καρέκλα που η καλοπροαίρετη μπαργούμαν Σίλα (Μάγκι Ο'Νιλ), νοικάρισσα και δυνητικό αντικείμενο πόθου του Μάρτι, του έδωσε ως δώρο – μια καρέκλα που εντελώς τυχαία συνδέεται με το θάνατο και των δύο πνευμάτων.

«Σου φαίνεται λογικό όλο αυτό;» ρωτάει η Λίλι τον Μάρτι αφού του εξηγεί την παρουσία των φαντασμάτων στο σπίτι του. «Όχι και πολύ», της απαντά. Η στιχομυθία αυτή θα μπορούσε να συνοψίσει κάλλιστα τα κίνητρα που διέπουν ολόκληρη την ταινία. Όπως η ζωή, και πιθανόν και η μετά θάνατον ζωή, στην πραγματικότητα τίποτα δεν χρειάζεται αιτιολόγηση – απλώς είναι. Κι αυτό δεν είναι κακό. Η απλότητα της ταινίας είναι τελικά αρκετά σαγηνευτική και αλλόκοτα κινηματογραφική. (Βοηθάει βέβαια και το γεγονός ότι ο Τζο Στράμερ ανέστειλε την ημι-απόσυρσή του για να χαρίσει στην ταινία μια ατμοσφαιρική μουσική επένδυση από ολοκαίνουργια τραγούδια και ορχηστικά κομμάτια, και ότι ο δεξιοτέχνης Ρόμπι Μύλερ ήταν διευθυντής φωτογραφίας.) Χάρις στην ονειρική, ρευστή ιδιότητά της, η ταινία *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* κυλά με την ίδια απουσία σκοπού που δείχνουν κι οι εκκεντρικοί της ήρωες, που επιβιώνουν δουλεύοντας και συχνάζοντας στο τοπικό μπαρ μιας απροσδιόριστης, παραθαλάσσιας πόλης (ένδειξη οι γλάροι που κρώζουν), η οποία, όπως ισχυρίζεται ο Μάρτι, είναι «γεμάτη μαλάκες». Το μπαρ ανήκει στον μεγαλύτερο μαλάκα όλων των εποχών: τον Φρανκ (Σίμορ Κασέλ), έναν ολωσδιόλου αντιπαθή, θερμοκέφαλο μισογύνη που κάποτε υπήρξε, ανεξήγητα, σύζυγος της Λίλι.

Παρότι ο Μάρτι και τα φαντάσματα μοιράζονται μια ελαφρά δυσθυμία –τα πνεύματα αυτά σίγουρα δεν είναι ανέμελα– ο Μάρτι δεν συμμερίζεται τη λαχτάρα της Ρούθι για ζωή: «Αν ήμουν ζωντανή», λέει, «δεν θα κοιμόμουν ποτέ. Θα έπαιζα και θα έβλεπα τον κόσμο». Εκείνος, από την άλλη, θέλει απλά να κοιμάται και πάλι να κοιμάται. Αλλά ύστερα από μια απόκοσμη περιήγηση στο παρελθόν του («Τι είναι εδώ – ο παράδεισος των ηλιθίων;» αναρωτιέται δυνατά), το παρόν του αρχίζει να γίνεται πιο ζωντανό – ένα παρόν που θα μπορούσε να διαδραματίζεται σε οποιαδήποτε σχεδόν εποχή. Το πολύτιμο νέο απόκτημα του Φράνκ, ένα τεραστίων διαστάσεων κινητό τηλέφωνο, αποτελεί τη μοναδική χρονική ένδειξη (η ταινία γυρίστηκε το 1993), και μόλο που οι τίτλοι τέλους αναφέρουν ως τοποθεσίες των γυρισμάτων το Αμβούργο και το Βίσμαρ της Γερμανίας, θα μπορούσαν κάλλιστα να ήταν η Ιρλανδία ή η Βόρεια Καλιφόρνια. Αλλά το *Όταν πετάξουν τα γουρούνια* έχει τις ρίζες του σ' έναν κόσμο που διαφεντεύεται από τους χαρακτήρες και την ατμόσφαιρα, και όπου ο χώρος και ο χρόνος δεν έχουν σημασία. Η ταινία, πίσω από την υπερ-χαλαρή επιφάνειά της, είναι επίσης αστεία, με πολλές πετυχημένες ατάκες. Και για ταινία που αφορά κυρίως τον ύπνο και το θάνατο, είναι πολύ ξύπνια και ζωντανή.

Όταν πετάξουν τα γουρούνια /
When Pigs Fly



[When Pigs Fly]

All That Jazz

By Laura Kern

Scene one offers entryway into the dream life of both its borderline narcoleptic and agoraphobic protagonist, exuberantly playing the xylophone with a jazz quintet, and his trusty dog, celebrating with party confetti, cigars, and champagne. Sara Driver's assured third and most recent feature, *When Pigs Fly*, promises an out-of-the-ordinary experience. The work of this New Jersey-born filmmaker, known mainly in independent-film and art-world circles, has shown at many international festivals and in limited theatrical release, but for the most part her output has been rather neglected. (I just recently became acquainted with her work myself.) She shares with her longtime partner Jim Jarmusch a charmingly deadpan sensibility, but she has a fresh surrealist voice all her own, blurring everyday wisdom with the fantastic, whether channeling Paul Bowles in black and white in 1981's *You Are Not I* or the uncanny powers of Chinese mysticism in 1986's *Sleepwalk*. While *When Pigs Fly* may be her most straightforward offering, it's still hard to pin down, and can be classified as everything from a supernatural screwball comedy to an off-kilter revenge-from-the-grave flick, from a slice of small-town life to a sweet love story in the making.

At the film's goofy yet melancholic center lives Marty (Alfred Molina), a discontented creature of limited waking life. Not even his newly discovered gift for seeing dead people can jolt this "bebop dude" who sleeps fully clothed and nods off while giving piano lessons – perhaps because, for all he cares, he could be one of them too. Shortly after the first appearance of the bluish, only mildly threatening figures of the older ghost-woman Lilly (a welcome, rare screen performance by Marianne Faithfull) and her sidekick Ruthie (Rachel Bella), a mischievous little girl with a maniacal giggle, Marty drifts back to sleep – thinking he's dreaming again or has gone further off his rocker. But the apparitions, in fact, accompany the chair that the well-intentioned bartender Sheila (Maggie O'Neill), who's also Marty's tenant and potential love interest, has given him as a gift – a chair that just happens to be connected to the demise of each sprit.

"Does that make any sense?" Lilly asks Marty after explaining their presence in his home. "No, not really," he replies. That exchange could sum up the motivations driving the entire film. Like life, and perhaps the afterlife too, nothing really necessitates reason – it just is. And that's not a bad thing. The film's simplicity is actually quite bewitching and strangely cinematic. (It doesn't hurt that Joe Strummer came out of semi-retirement to contribute a moody soundtrack of all-new songs and instrumentals and that the masterful Robby Müller served as director of photography.) With a dreamy, fluid quality, *When Pigs Fly* glides along as aimlessly as its oddball characters, who all get by working at and frequenting the local watering hole of an unidentified coastal town (cue squawking seagulls) that Marty claims is "full of assholes." Said pub is owned by the biggest asshole of them all: Frank (Seymour Cassel), a universally unpopular misogynist hothead, who also once acted, somewhat inexplicably, as Lilly's husband.

Though Marty and the ghosts share a certain moroseness – blithe sprits they're not – he does not share Ruthie's lust for life: "If I were alive," she says, "I'd never go to sleep. I'd play and see the world." He, on the other hand, wants only to sleep and sleep some more. But after an otherworldly tour through his past ("What is this – bozo heaven?" he wonders aloud), his present starts to become more vivid – a present that could be happening at almost any point in time. Frank's prized new gadget, a mammoth cell phone, is the only temporal marker (the film was made in 1993) and though the end credits identify Hamburg and Wismar, Germany, as the filming locations, it could just as easily be Ireland or Northern California. But *When Pigs Fly* is rooted in a world ruled by character and atmosphere, where time and place are of no real consequence. It's also funny, eternally quotable, and warm-hearted beneath its uber-cool veneer. And for a film primarily about sleep and death, it's very much awake and alive.

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Sara Driver **Μοντάζ/Editing:** Jay Rabinowitz
HD Cam Έγχρωμο/Color 10'
Γαλλία / France 1994

Με τους/With: Nemo Librizzi, Bill Dock, Slim "Willy" Curtis, Eddie "Fix" Auzin, Luc Sante, Alfred Alfonso, June Leaf, Joe Coleman, Sara Driver, και τους καλούς ανθρώπους που κατοικούν στο Μπάουερι/and the good people of the Bowery

The Bowery – Spring, 1994 – Postcards from New York

[Το Μπάουερι την άνοιξη – Καρτ ποστάλ από τη Νέα Υόρκη]

Το Μπάουερι την άνοιξη είναι μια μικρού μήκους ταινία την οποία ανέθεσε στην Ντράιβερ η γαλλική κρατική τηλεόραση στο πλαίσιο μιας τηλεοπτικής σειράς που ονομαζόταν *Καρτ ποστάλ από τη Νέα Υόρκη*. Νεοϋορκέζοι σκηνοθέτες κλήθηκαν να γυρίσουν ένα δεκάλεπτο βίντεο ο καθένας, πάνω σε οτιδήποτε αφορούσε την πόλη τους. Η Ντράιβερ διάλεξε τη θρυλική περιοχή Μπάουερι. Το Μπάουερι, που αποτελείται από τον ομώνυμο δρόμο και τη γειτονιά ανάμεσα στις Πλατείες Τσάθαμ και Κούπερ, ήταν κάποτε ινδιάνικο μονοπάτι κι αποτελεί την παλαιότερη οδική αρτηρία του Μανχάταν. Παλιά υπήρχαν εκεί κομμωτήρια, καπηλειά, μπαρ, στούντιο τατουάζ, πορνεία, δημοπρατήρια και, κατά τον συγγραφέα Λουκ Σαντέ, ο οποίος αφηγείται κομμάτια της ιστορίας του, «κάθε είδους απατεωνιά». Πιθανόν το διασημότερο σημείο του Μπάουερι να είναι το κλαμπ CBGB, όπου συγκροτήματα όπως οι Ramones, οι Television και οι Talking Heads πρωτοέγιναν γνωστά. Η Ντράιβερ συνομιλεί με πολλούς κατοίκους του Μπάουερι, με καταστηματάρχες, αλλά και άστεγους. Η εντύπωση που αποκομίζουμε είναι πως, αν και η μαγεία έχει, εν πολλοίς, σβήσει, μια ξεχωριστή ενέργεια εξακολουθεί να υπάρχει σ' αυτή τη γειτονιά.

The Bowery is a short film that was commissioned by the French national television for a series called *Postcards from NY*. New York filmmakers were asked to make a ten-minute video of anything having to do with their city, and Driver picked legendary location the Bowery. The Bowery is a stretch of road and neighbourhood between Chatham Square and Cooper Square that used to be an Indian trail and is the oldest thoroughfare in Manhattan. It used to have saloons, taverns, bars, tattoo parlours, whorehouses, auctions and, according to writer Luc Sante, who narrates pieces of its history, "every kind of chicanery" there is. Perhaps the most famous spot on the Bowery was the CBGB club, where bands like the Ramones, Television and Talking Heads first gained fame. Driver talks to many Bowery locals, shop owners, homeless people; the impression is that, despite the fact that most of the magic is gone, there is a special energy always residing in the neighborhood.

[Το Μπάουερι την άνοιξη – Καρτ ποστάλ από τη Νέα Υόρκη]

Τρομερά θαύματα

της Λίλυ Παπαγιάννη

Το Μπάουερι δεν είναι ένας οποιοσδήποτε δρόμος της Νέας Υόρκης· δεν είναι μια οποιαδήποτε γειτονιά. Η ιστορία του μοιάζει να συμπυκνώνει το παρελθόν της ίδιας της Νέας Υόρκης: έχει φιλοξενήσει κάθε είδους επάγγελμα, εθνικότητα, πολιτική πεποίθηση, αρχιτεκτονικό ύφος, καλλιτεχνική τάση, ερωτική προτίμηση, παράνομη δραστηριότητα, θέαμα και διασκέδαση. Είναι ένα παροιμιώδες πολυσυλλεκτικό χωνευτήρι, με ροπή προς το διαφορετικό, την αντικουλτούρα και το περιθώριο, που συνεχώς αλλάζει· συνεχώς μεταμορφώνεται σε κάτι καινούργιο.

Όταν η γαλλική τηλεόραση ανέθεσε στη Σάρα Ντράιβερ να γυρίσει ένα δεκάλεπτο ντοκιμαντέρ για μια τηλεοπτική σειρά με τίτλο *Καρτ ποστάλ από τη Νέα Υόρκη*, εκείνη χωρίς δεύτερη σκέψη ξεκίνησε για το Μπάουερι. Με τη βοήθεια του Νίμο Λιμπρίζι –ενός Σικελοαμερικανού εφήβου με το ιδιαίτερο ταλέντο να πιάνει κουβέντα με τον καθένα– και των φίλων του, έκαναν δύο μέρες γυρίσματα, συζητώντας με τους κατοίκους του Μπάουερι και επισκεπτόμενοι μερικά από τα εναπομείναντα στέκια της περιοχής, που, τότε ακόμα, συνέχιζαν να αποπνέουν ένα ερειπωμένο μεγαλείο. Η ασταθής κινηματογράφηση με τα κατακόρυφα πλάνα και τις λοξές προοπτικές της αποτυπώνει μια αίσθηση επείγοντος στην ατμόσφαιρα, σχεδόν σαν η ταινία να ήταν οιωνός των αλλαγών που θα έρχονταν. Ο φίλος και συνεργάτης της Ντράιβερ, συγγραφέας Λουκ Σαντέ, γνήσιος οπαδός της γοητείας του Μπάουερι, μας ξεναγεί στην περιοχή με την υπέροχη φωνή του, αφηγούμενος κάποια κομμάτια της πολύχρωμης, αλλά και σκοτεινής της ιστορίας.

Το Μπάουερι έχει μήκος ενάμισι μίλι και ήταν αρχικά ινδιάνικο μονοπάτι· όταν ήρθαν οι άποικοι και άρχισαν να χτίζουν φάρμες, μετατράπηκε στην πρώτη οδική αρτηρία της πόλης. Με τα χρόνια, το Μπάουερι, σαν άλλο δίχτυ προστασίας, προσέλκυε και στέγαζε όποιον δεν ανήκε πουθενά αλλού. Έχει φιλοξενήσει τραγουδιστές όπερας σε κομψές λυρικές σκηνές, αλλά και άγνωστους ηθοποιούς σε θέατρα και βαριετέ για την εργατική τάξη. Τα εργοστάσια και οι αποθήκες έφεραν εργάτες, που στο τέλος της βάρδιας τους διασκέδαζαν στα σαλούν, στα πορνεία και στα μπαρ· οι τοκογλύφοι και τα ενεχυροδανειστήρια τους βοηθούσαν να χρηματοδοτούν την ψυχαγωγία τους. Οι απατεώνες και οι γκάνγκστερ, οι πόρνες και οι χορεύτριες, οι ναρκομανείς, οι καλλιτέχνες και οι άστεγοι έκαναν το Μπάουερι σπίτι τους· πλούσιοι και φτωχοί συμμετείχαν όλοι μαζί σε μια αταξικού τύπου απόλαυση. Από τη δεκαετία του 1940 μέχρι και τη δεκαετία του 1970, το Μπάουερι ήταν η πιο περιβόητη φτωχογειτονιά της Νέας Υόρκης· όταν άρχισε να λειτουργεί το πανκ ροκ κλαμπ CBGB, το 1973, το πανκ κίνημα έγινε η τέλεια μουσική συνοδεία των θορύβων που γέμιζαν τους δρόμους του Μπάουερι. Σήμερα, το Μπάουερι έχει μεταβληθεί σε μια περιοχή με μοδάτα ξενοδοχεία, εστιατόρια και νυχτερινά κέντρα, στην πιο αδιάφορη, μέχρι τώρα, μετενσάρκωσή του· κι όμως, τα πολλαπλά στρώματα της ιστορίας του δεν μπορούν να αφαιρεθούν.

Παρά τις φαινομενικές διαφορές ανάμεσα στο μικρού μήκους ντοκιμαντέρ για το Μπάουερι και τις ταινίες μυθοπλασίας της Ντράιβερ, η μόνιμη έλξη που της ασκούν το ασυνήθιστο και το μυστικιστικό γοητεύουν εξίσου ανηλεώς κι εμάς εδώ, παρά τη μικρή του διάρκεια. Υπάρχουν μέρη να δούμε και ιστορίες ν' ακούσουμε: η παράξενη συλλογή του Τζο Κόουλμαν περιλαμβάνει αντίγραφα του μωρού με τα δύο κεφάλια και της Ιρλανδέζας με το πρόσωπο γουρουνιού· η «λέσχη» αυτοκτονιών ΜακΓκερκ, που παλιότερα ονομαζόταν το σαλούν του ΜακΓκερκ, είναι το μέρος όπου πολλές πόρνες αυτοκτόνησαν πίνοντας φαινόλη το 1899. Ένας αλήτης του Μπάουερι τραγουδά· σαν κοπάδι από αποδημητικά πουλιά, εκείνος κι οι φίλοι του ξεχειμώνιασαν στη Φλόριντα και τώρα επέστρεψαν στο Μπάουερι. Η ασχήμια και η ομορφιά, η δημιουργία και η καταστροφή, είναι αναπόσπαστα δεμένες μεταξύ τους. Η Ντράιβερ δεν ξένη προς τα όσα συμβαίνουν, αντίθετα, τα γνωρίζει εκ των έσω: η ενέργεια αυτή, που δημιουργήθηκε από τη συνένωση παράξενων ιστοριών και ανθρώπων συμπυκνώνεται κι αποκτά δική της ζωή. «Το Μπάουερι εξακολουθεί να υπάρχει ως χώρος φαντασμάτων» λέει ο Σαντέ· ενώ κάποιος άνδρας στο δρόμο το αποκαλεί «μαγικό μέρος, όμοιο με τη Χώρα των θαυμάτων».

Στο Μπάουερι, η ζωή είναι γεμάτη από τρομερά θαύματα.

[The Bowery – Spring, 1994 – Postcards from New York]

Terrible Wonders

Lilly Papagianni

The Bowery is not just any New York street; it's not just any neighborhood. Its narrative is like a condensed history of New York itself: it has played host to every kind of profession, nationality, political conviction, architectural style, artistic inclination, erotic taste, illegal activity and form of show and entertainment. It is the proverbial melting pot, with a penchant towards the different, the counter-cultural and the underground; constantly changing, morphing into something new.

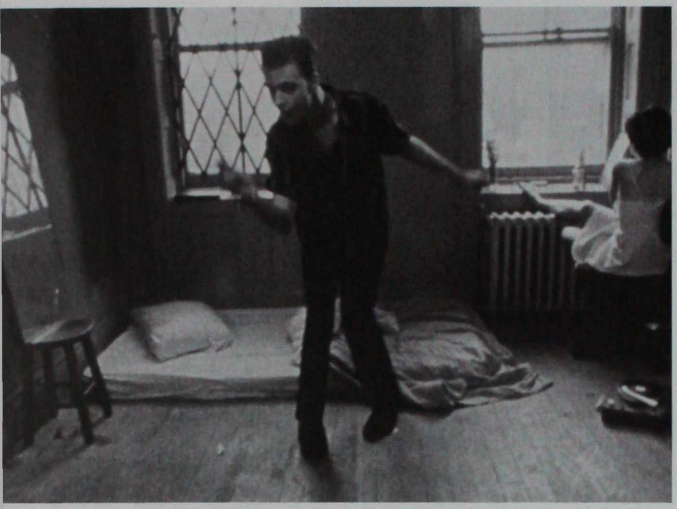
When Sara Driver was commissioned by French television to shoot a ten-minute documentary for a series called *Postcards from NY*, she headed for the Bowery without a second thought. Assisted by Nemo Librizzi – a Sicilian-American kid who could strike up a conversation with anybody – and his friends, they filmed for two days, chatting with the Bowery's locals and visiting some of its remaining haunts, which then still possessed a dilapidated grandeur. The shaky camerawork with its tilted shots and skewed perspectives takes in the atmosphere with a sense of urgency, the film almost a portent of changes to come. Driver's friend and collaborator, writer Luc Sante, a true believer in the Bowery's enchantment, provides a "tour guide" narration of the neighborhood with his wonderful voice, highlighting bits and pieces of its colorful and dark history.

One and a half mile long, the Bowery came into existence as a Native American dirt street; when the Dutch arrived and started building farms, it turned into the city's first thoroughfare. Over the years, the Bowery, almost like a protective net, attracted and housed everyone who didn't really belong anywhere else. It hosted singers in graceful opera houses and small-time actors in working-class theaters and vaudeville. Factories and warehouses brought workers, who at the end of their shifts entertained themselves in saloons, brothels and bars; usurers and pawnshops helped them fund their fun. Crooks and gangsters, prostitutes and dancing girls, junkies, artists, homeless people and bohemians made it their home; the wealthy and poor mingled with classless delight. From the 1940s to the 1970s it became New York's most infamous skid row; when CBGB opened in 1973, the punk movement provided the perfect music accompaniment to the Bowery's street noises. Today it's a fashionable hotel, restaurant and nightclub spot, perhaps its most uninteresting reincarnation so far; yet the Bowery' s thick layers of history cannot be peeled away.

Το Μπάουερι και η σιδηροδρομική γραμμή EL της Τρίτης Λεωφόρου το 1896
The Bowery and the Third Avenue EL railway in 1896

Despite the seeming differences between this short documentary and Driver's fiction work, it is her fascination with the unusual and the mystical that inexorably draws us in here as well, albeit for such a short amount of time. There are sights to behold and stories to hear: in Joe Coleman's Odditorium, there are replicas of a two-headed baby and the Irish pig-faced woman; McGurk's Suicide Hall, previously McGurk's saloon, is the place where several prostitutes committed suicide by swallowing carbolic acid in 1899. One of the Bowery bums is singing, having returned with his mates from winter in Florida, like a loyal flock of birds. Ugliness and prettiness, creation and destruction, they go hand in hand. Driver is not an outsider to this, but rather understands it from the inside: this energy created of odd pieces and people put together that becomes concentrated, takes on a life of its own. "The Bowery lives on as a domain of ghosts," says Sante; a man on the street calls it "a magic place, like Wonderland".

In the Bowery, life is full of terrible wonders.



Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Jim Jarmusch **Φωτογραφία/Cinematography:** Tom DiCillo **Μοντάζ/Editing:** Jim Jarmusch **Ήχος/Sound:** Kevin Dowd **Μουσική/Music:** John Lurie & Jim Jarmusch **Παραγωγός/Producer:** Sara Driver **Παραγωγή/Production:** Cinesthesia Productions, Inc., USA
35mm Έγχρωμο/Color 75'
ΗΠΑ / USA 1980

Permanent Vacation

[Διακοπές διαρκείας]

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Τζιμ Τζάρμους, με παραγωγό τη Σάρα Ντράιβερ, διηγείται την ιστορία του 16χρονου Αλοΐσιους Πάρκερ, ή αλλιώς Άλι, ενός νεαρού που περιπλανιέται άσκοπα στη Νέα Υόρκη. Η ζωή του μοιάζει περισσότερο με σειρά από βινιέτες, παρά με μια ύπαρξη με συνεκτικό νόημα. Η μητέρα του είναι σχιζοφρενής κι έτσι ο Άλι δεν έχει οικογενειακή ζωή με την παραδοσιακή έννοια. Ζωγραφίζει γκράφιτι στους τοίχους, χωρίς, όμως, να είναι γκραφιτάς. Κλέβει ένα αμάξι και το πουλά για 800 δολάρια, έχει μια φιλενάδα που δεν τον γουστάρει ιδιαίτερα, και συναντά πολλούς περίεργους τύπους: έναν σαξοφωνίστα που παίζει μουσική στο δρόμο, μια υστερική Λατίνα, έναν βετεράνο του πολέμου. Η Νέα Υόρκη του Άλι (κυρίως η Lower East Side) είναι σχεδόν μετα-αποκαλυπτική· όπως κι εκείνος, είναι σκληρή, απεριποίητη κι ανεμοδαρμένη.

Jim Jarmusch's debut feature film, which Sara Driver produced, is the story of 16-year-old Aloysius Parker, or Allie, a young drifter who walks around New York without any real purpose. His life is more like a series of vignettes than an existence with a coherent meaning; his mother being a schizophrenic, there really is no family life to speak of. He sprays graffiti on walls, but isn't really a graffiti artist. He steals a car and then sells it for $800, hangs out with a girlfriend who doesn't like him very much, and meets several bizarre characters: a street sax player, a hysterical Latina woman, a war veteran. Allie's New York – mainly the Lower East Side – is almost post-apocalyptic; like him, it is gritty, unkempt and wind-blown.

Ηθοποιοί/Cast: Chris Parker (Allie), Leila Gastil (Leila), John Lurie (σαξοφονίστας/sax player), Richard Boes (βετεράνος πολέμου/war vet), Sara Driver (νοσοκόμα/nurse), Charlie Spademan (ασθενής/patient), Jane Fire (νοσοκόμα/nurse), Ruth Bolton (μητέρα/mother), Evelyn Smith (ασθενής/patient)

Βραβεία/Awards:
Βραβείο Josef von Sternberg/
Josef von Sternberg Award -
Mannheim-Heidelberg IFF 1980

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Jim Jarmusch **Φωτογραφία/Cinematography:** Tom DiCillo **Μοντάζ/Editing:** Jim Jarmusch, Melody London **Ήχος/Sound:** Greg Curry **Μουσική/Music:** John Lurie **Σχεδιασμός παραγωγής/Production Design:** Matt Buchwald, Guido Chiesa, Sam Edwards, Tom Jarmusch, Una McClure, Louis Tancredi, Stephen Torton **Παραγωγός/Producer:** Sara Driver **Παραγωγή/Production:** Cinesthesia Productions, Inc., USA **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 89'** ΗΠΑ / USA 1984

Stranger than Paradise

[Πέρα απ' τον παράδεισο]

Ηθοποιοί/Cast: John Lurie (Willie), Eszter Balint (Eva), Richard Edson (Eddie), Cecilia Stark (θεία Λότε/Aunt Lotte), Danny Rosen (Billy), Rammellzee (άντρας με χρήματα/man with money), Tom DiCillo (πράκτορας αεροπορικής εταιρείας/airline agent), Richard Boes (εργάτης σε εργοστάσιο/factory worker)

Βραβεία/Awards:
Χρυσή Κάμερα - Φεστ. Καννών 1984/
Camera d'Or - Cannes IFF 1984

Βραβείο Kinema Junpo (Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας)/Kinema Junpo Award (Best Foreign Language Film) - Kinema Jumpo Awards

Χρυσή Λεοπάρδαλη & Βραβείο της Οικουμενικής Κριτικής Επιτροπής (Ειδική Μνεία)/
Golden Leopard & Prize of the Ecumenical Jury (Special Mention) - Locarno IFF 1984

Βραβείο NSFC (Ένωση Αμερικανών Κριτικών)/
NSFC Award - National Society of Film Critics Awards, USA 1985

Βραβείο KNF/KNF Award – Rotterdam IFF 1984

Ο Ουίλι είναι ένας τριαντάρης Ούγγρος, που ζει στη Νέα Υόρκη τα τελευταία 10 χρόνια και μοιάζει περισσότερο με αμερικανό hipster παρά με οτιδήποτε άλλο. Δεν εργάζεται, παίζει χαρτιά και κάνει παρέα με τον φίλο του τον Έντι, ζώντας σε μια κατάσταση μισοευτυχισμένης απραξίας. Μια μέρα, λαμβάνει μια αναπάντεχη και ανεπιθύμητη επίσκεψη από τη χώρα του: η Εύα, η φαινομενικά αδαής 16χρονη ξαδέλφη του, καταφθάνει από τη Βουδαπέστη και κάνει μια στάση στη Νέα Υόρκη προτού πάει να μείνει σε μια θεία της στο Κλίβλαντ. Στην αρχή, ο Ουίλι νιώθει σαν να έχει εγκατασταθεί στο σπίτι του μία παρείσακτη κι ενοχλείται όταν εκείνη δεν καταλαβαίνει βασικά στοιχεία της ζωής του, όπως, π.χ., τα έτοιμα γεύματα που τρώμε μπροστά στην τηλεόραση. Σταδιακά, ωστόσο, οι τρεις τους γίνονται ομάδα, ιδιαίτερα όταν η Εύα αποδεικνύεται αδελφή ψυχή τους, κλέβοντας τρόφιμα και τσιγάρα από ένα σουπερμάρκετ. Όταν η Εύα πηγαίνει στο Κλίβλαντ και πιάνει δουλειά σ' ένα εστιατόριο, ο Ουίλι και ο Έντι αρχίζουν να την αποζητούν. Αποφασίζουν τότε να πάνε με το αυτοκίνητο να την επισκεφτούν και, με την ευκαιρία, να πάνε διακοπές στη Φλόριντα. Όπου κι αν πάνε, όμως, όλα τους φαίνονται τα ίδια, και οι περιπέτειές τους δεν είναι τελικά πολύ περιπετειώδεις.

Willie is a 30-something Hungarian who has been living in New York for 10 years and looks more like an American hipster than anything else; he doesn't work, he plays cards and hangs out with his friend Eddie, living in a semi-happy aimlessness. Willie gets an unexpected and unwelcome visit from his home country: Eva, his seemingly clueless 16-year-old cousin, arrives from Budapest and stops in New York on her way to live with an aunt in Cleveland. At first, Willy feels like an intruder has moved into his place and he gets annoyed when she does not understand basic things in his life, like TV dinners. Gradually, however, the three of them become a group, especially as Eva proves to be a kindred spirit by shoplifting food and cigarettes for them. After Eva moves to Cleveland and starts work in a diner there, Willie and Eddie begin to miss her and eventually decide to take a road trip to visit her, and also go on a vacation to Florida. Wherever they go, however, everything just looks the same, and their adventures are not really very adventurous.

Πάνω σ' ένα πειρατικό καράβι

(από συνέντευξη του Τζιμ Τζάρμους στη Λίλυ Παπαγιάννη, Αύγουστος 2011)

Η Σάρα κι εγώ γνωριστήκαμε στη Σχολή Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης γύρω στα 1978· στην τάξη μας υπήρχαν άνθρωποι σαν τον Σπάικ Λι και τον Τομ ΝτΣίλο και γύρω μας μουσικοί και καλλιτέχνες της νεοϋορκέζικης σκηνής των τελών της δεκαετίας του '70 και των αρχών της δεκαετίας του '80· εμπνεύσεις που εκφράζονταν με ένταση όλες μαζί. Μερικούς απ' αυτούς, θα τους δείτε στις ταινίες της Σάρα [*Υπνοβασία* και *Εσύ δεν είσαι εγώ*], όπως τον συγγραφέα Λουκ Σαντέ, τη φωτογράφο Ναν Γκόλντιν, τη [μουσικό] Κάθλιν Μπρέναν. Άλλοι έκαναν ανεξάρτητες ταινίες[1] εκτός κινηματογραφικών σχολών, όπως ο Έιμος Πόου, ο Έρικ Μίτσελ και η Μπέκι Τζόνστον [σκηνοθέτες του κινήματος No Wave]. Την εποχή εκείνη, η πόλη ήταν πολύ διαφορετική, η κατάσταση ήταν άσχημη οικονομικά και ήταν επικίνδυνα, αυτό, όμως, σήμαινε ότι μπορούσες να ζήσεις φτηνά. Εγώ είχα μια δουλειά μερικής απασχόλησης για να πληρώνω το νοίκι, αλλά αυτό δεν με εμπόδιζε να ξενυχτάω μέχρι πρωίας στο πανκ ροκ κλαμπ CBGB και σε κλαμπ που έπαιζαν ροκ εντ ρολ. Συναντήσαμε πολλούς ανθρώπους που ζούσαν τη νύχτα και πολλοί απ' αυτούς εμφανίστηκαν με κάποιο τρόπο στις ταινίες μας. Υπήρχε, επίσης, εκείνο το μέρος που διεύθυνε ο Ραφίκ, ένας Παλαιστίνιος που πουλούσε φιλμ που περίσσευαν από άλλες ταινίες και νοίκιαζε εξοπλισμό σε όλους μας. Ήταν φοβερός τύπος κι έκανε κάτι πάρτι στα οποία πηγαίναν άνθρωποι σαν τον Ρόμπερτ Φρανκ και τον Χάρι Σμιθ ή μπορεί να έπαιζα εγώ με το συγκρότημά μου και ξαφνικά να εμφανιζόταν ο Γουόρχολ. Η Νέα Υόρκη ήταν ένα εντελώς διαφορετικό μέρος τότε.

Την εποχή που έγραφα το σενάριο των *Διακοπών διαρκείας* εργαζόμουν και ως βοηθός του Νίκολας Ρέι· είχα πάντα στο μυαλό μου τον Κρις Πάρκερ για πρωταγωνιστή της ταινίας, ήταν το παιδί που, όταν δεν είχαμε να πληρώσουμε, μας έμπαζε στο CBGB από την πίσω πόρτα. Μια μέρα μου έστειλαν κάτι χρήματα για να πληρώσω υποτίθεται τα δίδακτρα της σχολής, εγώ, όμως, τα έβαλα στην ταινία και η Σάρα έγινε η παραγωγός.

Η Σάρα ήταν απίστευτα σημαντική για την ταινία. Είναι κάπως ασυγκράτητη και τολμηρή και πολύ επινοητική· πιστεύει πως υπάρχουν λύσεις για τα πάντα: εμείς ποτέ δεν βγάζαμε άδειες για τα γυρίσματα, οπότε αν μας παίρναν στο κυνήγι, εκείνη ήξερε ένα μέρος όπου θα μπορούσαμε να κρυφτούμε. Όταν θέλαμε να κάνουμε το γύρισμα στο ψυχιατρείο του νησιού Ρούζβελτ, η Σάρα έκοψε το συρματόπλεγμα και τρυπώσαμε μέσα και τραβήξαμε τα πλάνα. Τα κάναμε όλα χωρίς καθόλου χρήματα, αλλά εκείνη ήξερε πού έπρεπε να διαθέσουμε τα λίγα που είχαμε. Δεν ήταν, όμως, μόνο αυτό. Η Σάρα είναι εξωστρεφής και γοητευτική και με τον ευγενικό της τρόπο μπορεί και πείθει τους ανθρώπους να κάνουν αυτό που θέλει. Εγώ ήμουν πάντα κάπως ντροπαλός, χάρη σ' εκείνη, όμως, η ντροπαλότητά μου θεραπεύτηκε εν μέρει, παρατηρώντας το πώς χειριζόταν η Σάρα τα πράγματα. Αλλά ακόμα κι έτσι, έχει ένα τρόπο να καταφέρνει τους ανθρώπους, που εγώ δεν θα αποκτήσω ποτέ. Είναι σαν πειρατίνα.

Η Σάρα θεωρεί τη δουλειά του παραγωγού πολύ δημιουργική. Φυσικά, όταν σκηνοθετεί μια δική της ταινία, υπάρχει μια πολύ αισθητή, δυναμική αλλαγή. Όλη της η δημιουργικότητα διοχετεύεται στους ηθοποιούς, στην κάμερα· πρέπει να προστατευτεί από την πλευρά της του παραγωγού, πράγμα που τη δυσκόλεψε στην αρχή – και ως σκηνοθέτης, όμως, εξακολουθεί να χρησιμοποιεί όλες της τις αρετές... ίδιος άνθρωπος, άλλα ρούχα.

Για το Πέρα απ' τον παράδεισο, μας έδωσαν φιλμ που είχε περισσέψει απ' την *Κατάσταση των πραγμάτων* του Βιμ Βέντερς, αλλά στη συνέχεια, επειδή η ταινία εξελίχθηκε από μικρού μήκους σε μεγάλου, προέκυψε πρόβλημα με τα δικαιώματα. Οπότε η Σάρα έκλεψε τις μπομπίνες απ' το εργαστήριο – φανταστείτε τώρα μια νεαρή γυναίκα να κουβαλάει όλα αυτά τα βαριά πράγματα. Τελικά, το θέμα λύθηκε· καταλήξαμε να έχουμε λίγο παραπάνω χρήματα απ' ό,τι στις *Διακοπές διαρκείας*, αν και όχι πολύ παραπάνω. Εκείνη έκανε την οργάνωση της ταινίας κι έφτιαξε ένα ολιγομελές συνεργείο από πραγματικά σπουδαίους ανθρώπους: τον ηχολήπτη Ντρου Κούνιν, με τον οποίο εξακολουθώ να συνεργάζομαι, και τον Τοντ Φάιφερ, που τότε δούλευε σε εργοστάσιο που έφτιαχνε παράθυρα και τώρα είναι πλέον ένας από τους πιο διακεκριμένους πρώτους βοηθούς σκηνοθέτες στο χώρο. Η Σάρα καταλάβαινε με μαγικό τρόπο ποιος μπορούσε να κάνει καλά τι.

Η συμβολή της Σάρας ως παραγωγού στις ταινίες αυτές, περισσότερο κι από τα επιμέρους θέματα, έχει να κάνει με την προσωπικότητα, την αύρα της. Έχει συμπονετικό χαρακτήρα· δεν εκμεταλλεύεται τους άλλους και μου έμαθε ότι δεν υπάρχει ιεραρχία.

Η Σάρα Ντράιβερ και ο Τζιμ Τζάρμους στη Νέα Υόρκη το καλοκαίρι του 1979, στη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Διακοπές διαρκείας*.

Sara Driver and Jim Jarmusch in New York during the summer of 1979 and the *Permanent Vacation* film shoot.

Όλοι έχουν διαφορετικές δουλειές να κάνουν, εκείνη, όμως, φέρεται σ' όλους το ίδιο, είτε είναι μαθητευόμενος, είτε είναι διευθυντής φωτογραφίας. Η στάση αυτή γεννούσε ένα υπέροχο συναίσθημα στη διάρκεια των γυρισμάτων, σαν να είμαστε όλοι πειρατές στο ίδιο καράβι, με τον ίδιο στόχο και τον ίδιο σεβασμό ο ένας για τον άλλο. Τέτοια ψυχή έχει.

Μου λείπει που δεν κάνω πια έτσι ταινίες. Και συνεχίζω να νιώθω περίεργα όταν μπαίνω σ' ένα πλατό κι αντικρίζω 80 άτομα. Μετά την επόμενη ταινία μου, θέλω να επιστρέψω στον πιο παραδοσιακό τρόπο, της Σάρας και τον δικό μου, και να κάνω πιο μικρές παραγωγές.

Νιώθω ότι η βιομηχανία του κινηματογράφου στερείται γενναίων ανθρώπων και πως τα επόμενα χρόνια δεν θα βλέπετε ταινίες, π.χ., του Γουόν καρ Γουάι στους κινηματογράφους· ο τρόπος με τον οποίο βγαίνουν και διανέμονται οι ταινίες θ' αλλάξει, όπως συνέβη και με τη μουσική βιομηχανία, όπου οι άνθρωποι κατέληξαν τελικά να κάνουν μουσική οπουδήποτε και να τη διανέμουν όπως θέλουν... Ελπίζω κάτι παρόμοιο να συμβεί και με τις ανεξάρτητες και μικρότερης κλίμακας ταινίες.

Νοσταλγία; Στη Σάρα και σ' εμένα δεν μας αρέσει να κολλάμε στο παρελθόν. Το επόμενο πράγμα που σκοπεύουμε να κάνουμε είναι πάντα το πιο συναρπαστικό. Είναι λίγο στενάχωρο να βλέπεις κομμάτια της ζωής σου να παρουσιάζονται ως ιστορικά γεγονότα. Η Νέα Υόρκη της εποχής εκείνης ήταν ο κόσμος μας και είναι περίεργο όταν οι άλλοι την παρα-αναλύουν. Είμαι περήφανος κι ευτυχισμένος που οι ταινίες της Σάρας προβάλλονται ξανά, κυρίως, όμως, είμαι ενθουσιασμένος για το καινούργιο της πρότζεκτ. Δεν είναι εύκολο για κάποια σαν τη Σάρα, που έχει μια κάπως πειραματική ματιά και δεν έχει ως κίνητρο τα χρήματα... Η ψυχή της, όμως, είναι πολύ δυνατή. Κι αυτό ακριβώς είναι που χάρισε στις ταινίες μου. «Μην ανησυχείτε και θα τα καταφέρουμε!».

---

[1] το «guerilla filmmaking» στο οποίο αναφέρεται εδώ ο Τζάρμους ήταν μια μορφή ανεξάρτητης κινηματογραφίας με χαμηλούς προϋπολογισμούς, ολιγομελή συνεργεία, υποτυπώδη μέσα και σκηνικά. Η κινηματογράφηση των σκηνών γινόταν συχνά σε φυσικούς χώρους και πολύ βεβιασμένα, επειδή δεν υπήρχαν οι σχετικές άδειες για τους χώρους αυτούς.

Aboard a Pirate Ship

Based on a Jim Jarmusch interview to Lilly Papagianni, August 2011

Sara and I met at the NYU Graduate Film School around 1978; our class had people like Spike Lee and Tom DiCillo and around us there were musicians and artists of the New York scene of the late 70s, early 80s; all these inspirations were hurtled together. You can see some of them in Sara's films [*Sleepwalk* and *You Are Not I*], like writer Luc Sante, photographer Nan Goldin, [musician] Kathleen Brennan. Others shot things guerilla-style outside film school, like Amos Poe, Eric Mitchell and Becky Johnston [filmmakers of the No Wave movement]. The city at the time was really different, things were economically bad and it was dangerous, but that meant you could live cheaply; I had a part-time job that covered my rent, but I could still go out all night at CBGB and rock 'n' roll clubs. We met a lot of people who lived at night and many overlapped into our work. Then there was a place run by Rafiq, a Palestinian guy, who sold film stocks and rented equipment to all of us. He was amazing and he had these parties where people like Robert Frank and Harry Smith would attend or I would play with my rock 'n' roll band and Warhol would show up. New York was a completely different place.

I was working as an assistant to Nicholas Ray while writing the script for *Permanent Vacation*; I always had Chris Parker in mind for the film, he was this kid that snuck us in CBGB through the back door when we couldn't pay. One day I received some money that was supposed to pay for school tuition, so I put it in the film instead and Sara became the producer.

She was incredibly important to the film. Sara's kind of wild and daring and very inventive; she believes that there are solutions to everything: we would never have permits, so if they chased us she would know a place where we could run and hide; when we wanted to shoot at the mental hospital on Roosevelt island, she cut a wire fence and we snuck in and filmed. We did it all without any money, but she knew what to do with the little we had. But it wasn't just that. Sara is outgoing and charming and can get people to do anything in her gentle way; I was always kind of shy, so she partly cured my own shyness, by observing her go about things. Still, she has this way with people that I could never have. She's like a female pirate.

For Sara, the producer job is very creative. Of course, when she directs her own films, there is a dynamic, very perceptible change. All her creativity is channeled on the actors, the camera; she needs to be protected from the producing side and it was a bit hard for her to let go in the beginning, but she still uses all these qualities... same person wearing a different hat.

For Stranger than Paradise we were given film stock left from Wim Wenders' *The State of Things*, but then, as the film evolved from a short into a feature, we ended up having problems with the rights. Sara basically stole the reels from the lab, imagine this young woman carrying all this heavy stuff. Eventually it got figured out; in the end, we had a little more money than in *Permanent Vacation*, but not that much more. She organized the film and got a small crew of really great people: Drew Kunin on sound still works with me to this day and Todd Pfeiffer, who worked in a window factory and is now one of the most respected first assistant directors in the business. She magically figured out who would do each job well.

Sara's contribution to these films as a producer, more than the specifics, has to do with her personality, her aura. Hers is compassionate; she doesn't take advantage and she taught me that there is no hierarchy. Everyone has different jobs to do, but she treats them all in the same way – an intern or the director of photography. That generated a wonderful feeling during the shoots, like we are all pirates on the same ship, with the same goal and same level of respect. This is her spirit.

I miss making films like that. I still feel funny when I walk onto a film set with 80 people. After my next project, I want to go back to a more traditional way, Sara's and my way, making smaller things.

I feel that the film industry lacks courageous people and that in the upcoming years you won't see, for example, Wong Kar Wai films in the theater; the way films will be released and delivered will change, like it happened in the music industry, where people just ended up making music all over the place, distributing it any way they want to... hopefully something similar will work for independent and smaller films.

Nostalgia? We're not really into looking back, Sara and I. The most exciting thing is the next one we're going to do. It's a little upsetting seeing parts of your life historicized. The New York scene was our world and when people analyze it so much it's strange. I'm proud and happy that her films are getting seen again, but mostly I'm excited about her new project. It's not easy for someone like her, who's a bit experimental in her vision and not motivated by money... but her spirit is very strong. And that's what she gave to my films. "Don't worry, we're going to do it!"

Πέρα απ' τον παράδεισο /
Stranger than Paradise

Σάρα Ντράιβερ
Sara Driver

Η Σάρα Ντράιβερ γεννήθηκε στο Ουέστφιλντ του Νιού Τζέρζι.

Το 1982 έγραψε, σκηνοθέτησε και έκανε την παραγωγή της κινηματογραφικής μεταφοράς του διηγήματος του Πολ Μπόουλς *Εσύ δεν είσαι εγώ*. Η ταινία προβλήθηκε στον δημοτικό κινηματογράφο Τζόζεφ Παπ της πόλης της Νέας Υόρκης και έχει παιχτεί σε πολλά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ και μουσεία. Πρόσφατα, η ταινία προβλήθηκε στο τμήμα «Αριστουργήματα» του 49ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, μαζί με ταινίες των Νίκολας Ρέι, Τσάρλι Τσάπλιν και Ουίλιαμ Ουάιλερ.

Η πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, *Υπνοβασία* (1986), κέρδισε το διεθνούς κύρους Βραβείο Ζορζ Σαντούλ, το οποίο απονέμει η Γαλλική Ταινιοθήκη, το Ειδικό Βραβείο του Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Μάνχαϊμ το 1986, ενώ ήταν η ταινία έναρξης της 25ης επετειακής διοργάνωσης της «Εβδομάδας Κριτικής» του Φεστιβάλ Καννών. Προβλήθηκε, επίσης, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1987, στο πλαίσιο του ετήσιου φεστιβάλ «Νέοι Σκηνοθέτες, Νέες Ταινίες».

Η Ντράιβερ, σε συνεργασία μ' έναν παραγωγό, αφιέρωσε ορισμένα χρόνια στην ανάπτυξη και τελειοποίηση ενός σεναρίου που βασιζόταν στο μυθιστόρημα της Τζέιν Μπόουλς *Two Serious Ladies*. Καθώς δεν κατόρθωσε να βρει χρηματοδότηση για την ταινία, προχώρησε στο επόμενο σχέδιό της.

Το 1993, γύρισε τη βραβευμένη μεγάλου μήκους ταινία *Όταν πετάξουν τα γουρούνια*, με πρωταγωνιστές τη Μάριαν Φέιθφουλ και τον Άλφρεντ Μολίνα. Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Λοκάρνο και προβλήθηκε, επίσης, στα φεστιβάλ του Τορόντο και του Ρότερνταμ, καθώς και σε πολλά άλλα διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ.

Το 1994, η Ντράιβερ έγραψε και σκηνοθέτησε το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, *Το Μπάουερι την άνοιξη* για τη σειρά της γαλλικής τηλεόρασης *Καρτ ποστάλ από τη Νέα Υόρκη*, που περιελάμβανε επεισόδια γυρισμένα από διαφορετικούς σκηνοθέτες.

Η Ντράιβερ ήταν παραγωγός των ταινιών *Διακοπές διαρκείας* (1980) και *Πέρα απ' τον παράδεισο* (1984) του Τζιμ Τζάρμους. Έχει κάνει, επίσης, την παραγωγή του βιντεοκλίπ του τραγουδιού *It's All Right with Me* (1990, σκηνοθεσία Τζιμ Τζάρμους) του Τομ Γουέιτς, για το τηλεοπτικό πρόγραμμα *Red Hot + Blue* που ήταν αφιερωμένο στα τραγούδια του Κόουλ Πόρτερ και τα έσοδα του οποίου διατέθηκαν στον αγώνα κατά του AIDS. Στο θέατρο σκηνοθέτησε τα έργα *What the Hell - Zelda Sayre* (1977) και *Stairway to Heaven* (1994), καθώς και το πειραματικό μιούζικαλ *Jazz Passengers in Egypt* (1990).

Δίδαξε σκηνοθεσία στη Μεταπτυχιακή Σχολή Κινηματογράφου του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης από το 1996 έως το 1998 – στο ίδιο πανεπιστήμιο είχε λάβει κι η ίδια τον μεταπτυχιακό της τίτλο στις Καλές Τέχνες το 1982.

Το 2004 διετέλεσε μέλος της Κριτικής Επιτροπής του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μπουένος Άιρες, όπου έγινε και ρετροσπεκτίβα των ταινιών της. Χρημάτισε, επίσης, μέλος της Κριτικής Επιτροπής του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μαϊάμι το 2005, του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σαν Σεμπαστιάν το 2006 και του Κινηματογραφικού και Μουσικού Φεστιβάλ Κούστεντορφ, που διευθύνει ο σκηνοθέτης Εμίρ Κουστουρίτσα, το 2010.

Τα τελευταία χρόνια, η Σάρα Ντράιβερ γράφει και αναπτύσσει κινηματογραφικά πρότζεκτ για μελλοντικές ταινίες: τα πρωτότυπα σενάρια *Deaf, Dumb and Blonde*, *Gone with the Mind* και *They Live Among Us*. Την εποχή αυτή, ετοιμάζει μια σπονδυλωτή ταινία με ιστορίες μεταμόρφωσης απ' όλο τον κόσμο και τίτλο *Tales from the Hanging Head*.

Φιλμογραφία/Filmography

1982 You Are Not I (μμ/short)
1986 Sleepwalk
1993 When Pigs Fly
1994 The Bowery – Spring 1994
(επεισόδιο/segment *Postcards from New York*)

Sara Driver was born in Westfield, New Jersey.

In 1982 she adapted, produced and directed the film version of Paul Bowles' short story *You Are Not I*. It premiered in the United States at Joseph Papp's Public Theater in New York City and was featured at many international film festivals and museums. *You Are Not I* was recently screened in the Masterworks section of the 49th New York Film Festival, among films by Nicholas Ray, Charles Chaplin and William Wyler.

Her first feature film, *Sleepwalk* (1986), won the prestigious Prix Georges Sadoul, given by the French Cinémathèque, the Special Prize at the 1986 Mannheim Film Festival, and was the opening film for the 25th Anniversary of the International Critics' Week at Cannes. It was also featured at the Museum of Modern Art's 1987 New Directors New Films Series.

Driver and a producing partner spent years developing and polishing a screenplay based on Jane Bowles' novel *Two Serious Ladies*. Unable to procure the financing, she moved on to her next feature project.

In 1993, she made the award-winning feature film *When Pigs Fly*, starring Marianne Faithfull and Alfred Molina. It premiered in competition at the Locarno Film Festival and was shown at Toronto, Rotterdam, as well as many other international film festivals.

She wrote and directed the short documentary *The Bowery – Spring* in 1994, part of *Postcards from New York*, an anthology program for French TV.

Driver's other film credits include Jim Jarmusch's *Permanent Vacation* and *Stranger than Paradise*, both of which she produced. She also produced the Tom Waits music video for the song *It's All Right with Me* (1990, Jim Jarmusch), as part of the *Red, Hot + Blue* AIDS benefit television broadcast dedicated to the songs of Cole Porter. Her theater work includes directing the plays *What the Hell - Zelda Sayre* (1977) and *Stairway to Heaven* (1994), as well as the experimental musical *Jazz Passengers in Egypt* (1990).

She taught directing at New York University's Graduate Film School from 1996 to 1998, where she received her own Master of Fine Arts degree in 1982.

Driver was a juror at the Buenos Aires IFF in 2004, where they also held a retrospective of her films; she also served as a member of the jury in the Miami IFF in 2005, the San Sebastian IFF in 2006 and in director Emir Kusturicas' Kustendorf Film and Music Festival in 2010.

For the past several years, she has been writing and developing feature film projects, the original screenplays *Deaf, Dumb and Blonde*, *Gone with the Mind* and *They Live Among Us*. She is currently working on an anthology film of metamorphosis tales from around the world entitled *Tales from the Hanging Head*.

Συνεργάτες

ΛΟΡΑ ΚΕΡΝ

Η Λόρα Κερν είναι αρχισυντάκτρια του περιοδικού *Film Comment*. Στο παρελθόν, συνεργάστηκε ως κριτικός κινηματογράφου με τους *New York Times* και υπήρξε συνεργάτις του περιοδικού *Filmmaker*, του indieWIRE και του Variety.com, καθώς και των *IFCRant* και *RES* (δεν εκδίδονται πλέον). Έγραψε μια νέα εισαγωγή για το *Sense and Sensibility* [Λογική κι ευαισθησία], έναν από τους τίτλους της Κινηματογραφικής Σειράς των εκδόσεων Fall River Press. Είναι προγραμματίστρια ταινιών στην ετήσια εκδήλωση Film Comment Selects του οργανισμού The Film Society of Lincoln Center και της σειράς τρόμου Scary Movies. Είναι, επίσης, μέλος της προκριματικής επιτροπής μικρού μήκους ταινιών για το Φεστιβάλ της Νέας Υόρκης.

ΘΩΜΑΣ ΛΙΝΑΡΑΣ

Ο Θωμάς Λιναράς γεννήθηκε και ζει στη Θεσσαλονίκη. Σπούδασε κοινωνιολογία στην Ιταλία. Υπήρξε μέλος του κινηματογραφικού περιοδικού *Οθόνη*. Από το 1992 είναι σταθερός συνεργάτης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ως επιμελητής των κινηματογραφικών του εκδόσεων.

ΠΟΛΥ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ

Η Πόλυ Λυκούργου είναι κριτικός κινηματογράφου. Υπήρξε συνεργάτις του περιοδικού *Σινεμά* επί έντεκα χρόνια, επτά καλοκαίρια εκ των οποίων εργαζόμενη για το πρόγραμμα του Φεστιβάλ Νύχτες Πρεμιέρας. Από το 2004, γράφει για το εβδομαδιαίο περιοδικό *BHMagazino*, και ταυτόχρονα δουλεύει για τη μεγάλη οθόνη στη μικρή: ως κινηματογραφική συντάκτρια της ΕΡΤ (στην εκπομπή *Έχει γούστο*) και, τα τελευταία 5 χρόνια, της Nova. Από το 2011 ανήκει στην ιδρυτική και συντακτική ομάδα του www.flix.gr

ΛΙΛΥ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗ

Η Λίλυ Παπαγιάννη σπούδασε θεωρία και ιστορία του κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης και Διεύθυνση Φωτογραφίας στη Σχολή Κινηματογράφου του Λονδίνου. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα εργάστηκε ως βοηθός οπερατέρ και ταυτόχρονα άρχισε να γράφει κινηματογραφικές κριτικές, άρθρα και συνεντεύξεις για τα περιοδικά *Σινεμά*, *Time Out Athens* (δεν εκδίδεται πλέον) και *Vogue*. Σταδιακά, το γράψιμο έγινε η βασική της ενασχόληση, ενώ το 2007 άρχισε να εργάζεται στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στα Τμήματα Προγράμματος και Ξένου Τύπου. Έχει γράψει και μεταφράσει κείμενα για πολλές έντυπες εκδόσεις του Φεστιβάλ, έχει επιμεληθεί το βιβλίο *Διάσπαση και ενότητα: Ο Κινηματογράφος στη Μέση Ανατολή* και έχει γράψει τα ποιήματα του λευκώματος *Η αλφάβητος ενός κρυμμένου σουρεαλισμού*.

ΦΡΑΝΣΙΣ ΠΟΥΛ

Ο Φράνσις Πουλ είναι Διευθυντής της Συλλογής Ταινιών και Βίντεο της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου του Ντέλαγουεαρ. Από το 1979 έως το 1982 ζούσε στην Ταγγέρη του Μαρόκου, όπου γνωρίστηκε και έγινε φίλος με τον Πολ Μπόουλς. Είναι ένας από τους δύο επιμελητές του βιβλίου *Mirrors on the Maghrib: Critical Reflections on Paul and Jane Bowles and Other American Writers in Morocco*. Η συνέντευξη που πήρε από τον Πολ Μπόουλς λίγο πριν το θάνατο του τελευταίου δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Five Points Journal* το 2000. Το 2009, εξέδωσε το βιβλίο *Everybody Comes to Dean's: Dean's Bar, Tangier*. Ποιήματά του έχουν δημοσιευτεί, μεταξύ άλλων, στα περιοδικά *Lost and Found Times*, *New York Quarterly* και *Rolling Stone*.

ΤΖΟΝΑΘΑΝ ΡΟΖΕΝΜΠΑΟΥΜ

Ο Τζόναθαν Ρόζενμπαουμ είναι γιος αιθουσαρχών κινηματογράφου. Το 1969 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και το 1974 στο Λονδίνο για να εργαστεί στα περιοδικά *Monthly Film Bulletin* και *Sight & Sound*. Το 1977 επέστρεψε στις ΗΠΑ και το 1980 έγραψε το πρώτο του βιβλίο. Το 1983 εγκαταστάθηκε στην Καλιφόρνια για να διδάξει στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Μπέρκλι και μετά στη Σάντα Μπάρμπαρα. Το 1987, μετακόμισε στο Σικάγο για να εργαστεί ως κριτικός κινηματογράφου για το περιοδικό *Chicago Reader*, όπου και έμεινε για τα επόμενα είκοσι χρόνια. Μερικά απ' τα βιβλία του είναι: *Film: The Front Line* (1983), *This Is Orson Welles* (επιμελητής, 1992), *Movies as Politics* (1997), *Abbas Kiarostami* (με τον Mehrnaz Saeed-Vafa), *Essential Cinema* (2004), *Discovering Orson Welles* (2007), και *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia* (2010). Το 2008 δημιούργησε τη δική του ιστοσελίδα, jonathanrosenbaum.com

Contributors

LAURA KERN

Laura Kern is the managing editor of *Film Comment*. A former contributing film critic for *The New York Times*, she has written for *Filmmaker* magazine, indieWIRE and Variety.com, as well as the now-defunct *IFCRant* and *RES*. She is the author of a new introduction to *Sense and Sensibility*, published as part of Fall River Press' Books on Film Series. As a programmer, she collaborates on The Film Society of Lincoln Center's annual Film Comment Selects series and a horror series entitled Scary Movies. She is a member of the New York Film Festival's short-film selection committee.

THOMAS LINARAS

Thomas Linaras was born and lives in Thessaloniki. He studied Sociology in Italy. He was an editor for the Greek film magazine *Othoni* (Screen). Since 1992, he has been collaborating with the Thessaloniki International Film Festival as a writer and editor of its publications.

POLY LYKOURGOU

Poly Lykourgou is a film critic. She was a regular contributor to *Cinema* magazine in Athens for eleven years, for seven of which she was also one of the programmers for the Opening Nights International Film Festival. Since 2004 she has been writing about films in the *VIMagazino* weekly magazine and has also been working in television, at the Hellenic Broadcasting Corporation (ERT) and the cable channel NOVA, presenting shows about cinema. In 2011 she co-founded the movie site www.flix.gr
lia (2010), among others. In 2008 he established his own web site at jonathanrosenbaum.com.

LILLY PAPAGIANNI

Lilly Papagianni studied Film Theory and History at Boston University and Cinematography at the London Film School. Upon returning to Greece, she worked as a camera assistant and simultaneously started writing film reviews, articles and interviews for *Cinema*, *Time Out Athens* (now defunct) and *Vogue* magazines. Writing gradually became her main occupation and, in 2007, she started working for the Thessaloniki International Film Festival, in the International Program and Foreign Press departments. She has written and translated texts for various Festival publications, edited the book *Division and Unity: Cinema in the Middle East* and written poems for the book *The Alphabet of Undercover Surrealism*.

FRANCIS POOLE

Francis Poole is Head of the Film and Video Collection at the University of Delaware Library. He lived in Tangier, Morocco from 1979 to 1982, where he met and became friends with Paul Bowles. He co-edited *Mirrors on the Maghrib: Critical Reflections on Paul and Jane Bowles and Other American Writers in Morocco*. His interview with Paul Bowles shortly before Bowles' death appeared in *Five Points Journal* in 2000. In 2009 he published *Everybody Comes to Dean's: Dean's Bar, Tangier*. His poetry has been published in *Lost and Found Times*, the *New York Quarterly*, *Rolling Stone* and elsewhere.

JONATHAN ROSENBAUM

Jonathan Rosenbaum was the son of movie exhibitors. He moved to Paris in 1969 and London in 1974 to work on the *Monthly Film Bulletin* and *Sight & Sound* magazines. In 1977 he returned to the US and in 1980 completed his first book. In 1983 he moved to California to teach at the University of California-Berkeley, then Santa Barbara. In 1987, he moved to Chicago to become film reviewer for the *Chicago Reader*, where he remained for twenty years. His other books include *Film: The Front Line* (1983), *This Is Orson Welles* (as editor, 1992), *Movies as Politics* (1997), *Abbas Kiarostami* (with Mehrnaz Saeed-Vafa), *Essential Cinema* (2004), *Discovering Orson Welles* (2007), and *Goodbye Cinema, Hello Cinephi*

52ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
52nd THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

Με την υποστήριξη της Πρεσβείας των Η.Π.Α.
With the support of the U.S. Embassy

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ - HELLENIC REPUBLIC
Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού
Ministry of Culture & Tourism