

# GORAN PASKALJEVIĆ

Επιμέλεια έκδοσης Δημήτρης Κερκινός / Editor Dimitris Kerkinos



50ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
50th THESSALONIKI  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL

[www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)

υ ξ υ



II-000000002000



# GORAN PASKALJEVIĆ



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον Γκόραν Πασκάλιεβιτς που διοργανώθηκε από το 50ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (13-22 Νοεμβρίου 2009) στο πλαίσιο του τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια».

This publication was compiled on the occasion of the "Balkan Survey" tribute to Goran Paskaljević that was organized by the 50th Thessaloniki International Film Festival (November, 13-22, 2009).

Πρόεδρος Φεστιβάλ / Festival President: Γιώργος Χωραφάς / George Corraface  
Διευθύντρια Φεστιβάλ / Festival Director: Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki

Επιμέλεια - Συντονισμός αφιερώματος / Tribute selection - Co-ordination: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια έκδοσης / Editor: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos  
Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ / Festival Publications Co-ordination: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou  
Επιμέλεια κειμένων / Texts editing: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos, Τίνα Χάρη / Tina Hari  
Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμών / Proof reading: Τίνα Χάρη / Tina Hari  
Μεταφράσεις / Translations: Patricia Andjelković, Maria Teresa von Hildebrand, Θωμάς Λινάρας / Thomas Linaras, Λίλυ Παπαγιάννη / Lilly Papagianni, Κωνσταντίνος Πλατιώτης / Konstantinos Platiotis, Πάνος Ράμος / Panos Ramos, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoi-Myrto Rigoroulou

Στην επιλογή της συντακτικής ομάδας του βιβλίου συμμετείχε κι ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς / Goran Paskaljević participated in the selection of the contributors to this publication  
Φωτογραφία εξωφύλλου / cover photo: Zoran Andrić  
Φωτογραφίες / photos: από το προσωπικό αρχείο του Γκόραν Πασκάλιεβιτς / from Goran Paskaljević's personal collection.

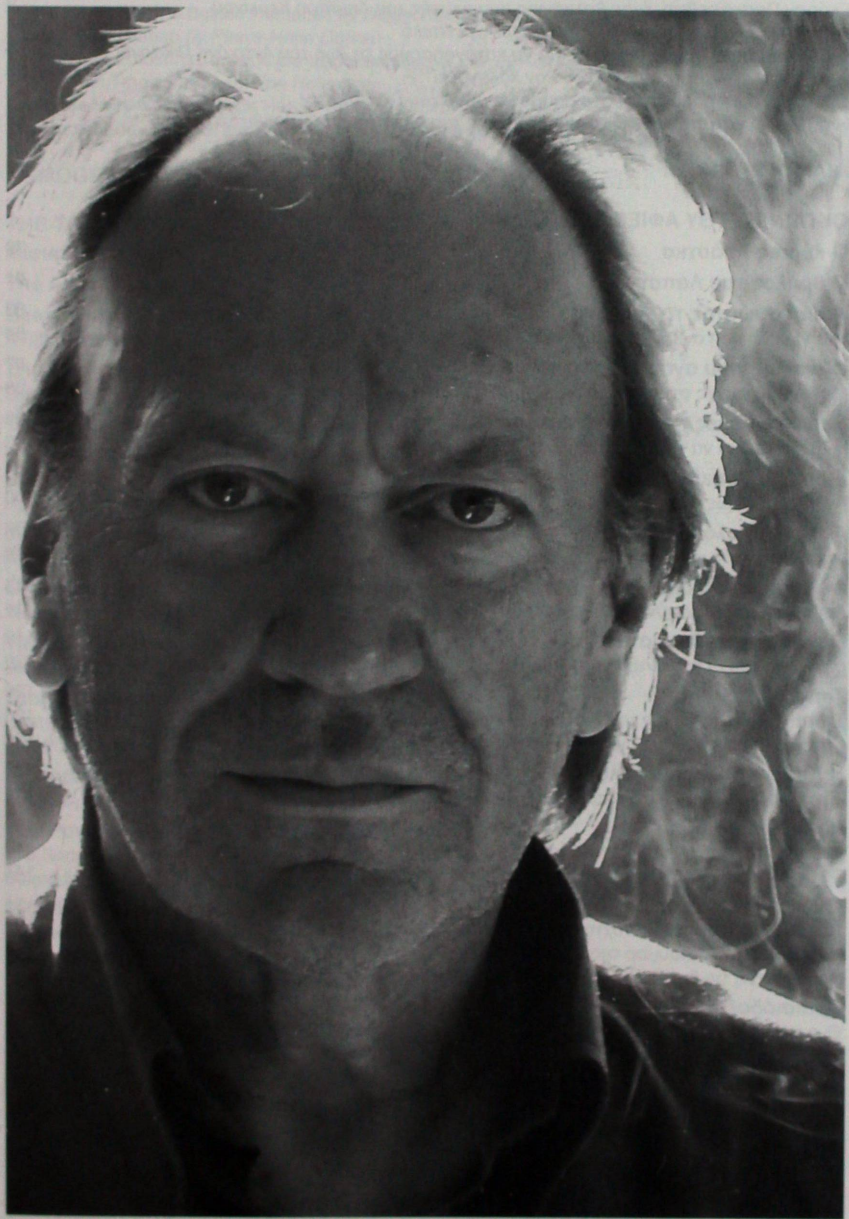
Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to: Geoff Andrew, Irene Bignardi, Françoise Audé, Δημήτρη Μπάμπα / Dimitris Bambas, Pierre-Henri Deleau, Klaus Eder, Δημήτρη Εϊπίδη / Dimitri Eipides, Dan Fainaru, Giorgio Gosetti, Ron Holloway, Dina Iordanova, Laurence Kardish, Dubravka Lakić, Νίκο Μυλωνά / Nikos Mylonas, Christine Paskaljević, John Orr, Adriano Piccardi, Nicoletta Romeo, Angelo Signorelli, Yann Tobin, Mirosljub Vucković, Deborah Young

Εξώφυλλο - Καλλιτεχνική επιμέλεια - Σελιδοποίηση / Cover design - Design-Layout: pigsinspace.  
Παραγωγή εντύπου / Production: Εκδόσεις Οξύ / Oxy Publications

Copyright © 2009, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Εκδόσεις Οξύ / Thessaloniki International Film Festival - Oxy Publications



# GORAN PASKALJEVIĆ





Πρόλογος της Δέσποινας Μουζάκη

6

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΓΚΟΡΑΝ ΠΑΣΚΑΛΙΕΒΙΤΣ

Γκόραν Πασκάλιεβιτς, ένας βαλκανίος ουμανιστής του Δημήτρη Κερκινού	9
Ανθρώπινος, απλά ανθρώπινος του Πιέρ-Ανρί Ντελό	24
Ένα σινεμά των συνασθημάτων για να κατανοήσουμε τη ζωή του Αντριάνο Πικάρντι	26
Η ανθρώπινη ιλαροτραγωδία του Ρον Χόλογουεϊ	35
Οι Σέρβοι είναι πολύ καλοί στο μαύρο χιούμορ του Γιαν Τομπέν	60
Η σημερινή κατάσταση της σέρβικης ψυχής του Μίρολιουμπ Βούκοβιτς	67

## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

77

## ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ

Ο κύριος Χράσκα	79
Ο θρύλος του Λάποτ	81
Ναυαγοσώστης το χειμώνα	83
Μια γλυκόπικρη ανθρώπινη κωμωδία του Ρον Χόλογουεϊ	84
Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα	87
Μοναχικές ψυχές στον δρόμο του Δημήτρη Κερκινού	88
Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν	93
Η ζωή είναι για να τη ζούμε του Τζεφ Αντριου	93
Ειδική θεραπεία	99
Άνθρωποι δίχως φτερά του Νίκου Σαββάτη	100
Απατηλό καλοκαίρι του '68	107
Φόρος τιμής σε μια εφηβεία της Ντουμπράβα Λάκιτς	108
Φύλακας άγγελος	113
Λαχτάρα για δικαιοσύνη της Ντέμπορα Γιάνγκ	114
Ο καιρός των θαυμάτων	119
Μετέωρη εποχή του Αντριάνο Πικάρντι	120
Tango Argentino	125
Στρατηγικές της ψυχής του Αντζελο Σινιорέλι	126
Ο πολιτικός αντίκτυπος μιας α-πολιτικής ταινίας του Κλάους Έντερ	131
Η Αμερική κάποιου άλλου	135
Ένας κόκορας λαλεί στο Μπρούκλιν του Θωμά Λιναρά	136
Η πυριτιδαποθήκη	141
Η χαμένη τιμή των Σέρβων της Φρανσουάζ Οντέ	142
Το Βελιγράδι ως ψυχική κατάσταση της Ντίνα Ιορντάνοβα	147
Όνειρο χειμωνιάτικης νύχτας	151
Εφιάλτης χειμωνιάτικης νύχτας του Νταν Φαϊνάρου	152
Μια ταινία χωρίς χιούμορ της Ιρένε Μπιναρντι	155
Θολώνοντας τις διαφορές μυθοπλασίας και πραγματικότητας του Τζων Ορ	157
Οι αισιόδοξοι	161
Ένα πικαρέσκο ταξίδι στην ταλαιπωρημένη χώρα του Δρ. Πανγκλός του Λάρι Κάρντις	162
Ταξίδια του μέλιτος	167
Πικρά Ταξίδια του μέλιτος του Τζιόρτζιο Γκοζέτι	168
Όνειρα που διαλύονται σε εφιάλτες του Δημήτρη Ειπίδη	171
Συμπέρασμα: αριστοτεχνική αφήγηση ιστοριών στην πρώτη σερβο-αλβανική συμπαραγωγή της Ντέμπορα Γιάνγκ	172

## ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

175



Foreword by <i>Despina Mouzaki</i>	7
<b>THE CINEMA OF GORAN PASKALJEVIĆ</b>	
Goran Paskaljević, a Balkan Humanist by <i>Dimitri Kerkinos</i>	17
Human, Just Human by <i>Pierre-Henri Deleau</i>	25
A Cinema of Emotions Towards the Understanding of Life by <i>Adriano Piccardi</i>	31
The Human Tragicomedy by <i>Ron Holloway</i>	48
Serbs are Very Good at Black Humor by <i>Yann Tobin</i>	64
The Present-day State of the Serbian Soul by <i>Mirosljub Vucković</i>	72
<b>FILMOGRAPHY</b>	77
<b>THE TRIBUTE'S FILMS</b>	
<b>Mister Hrstka</b>	79
<b>The Legend of Lapot</b>	81
<b>Beach Guard in Wintertime</b>	83
A Bittersweet Human Comedy by <i>Ron Holloway</i>	85
<b>The Dog Who Loved Trains</b>	87
Lonesome Souls on the Road by <i>Dimitri Kerkinos</i>	89
<b>These Earthly Days Go Rolling By</b>	93
Life is for Living by <i>Geoff Andrew</i>	96
<b>Special Treatment</b>	99
Humans without Wings by <i>Nikos Savvatis</i>	103
<b>Illusive Summer '68</b>	107
A Tribute to an Adolescence by <i>Dubravka Lakić</i>	109
<b>Guardian Angel</b>	113
Yearning for Justice by <i>Deborah Young</i>	115
<b>Time of Miracles</b>	119
Suspended Time by <i>Adriano Piccardi</i>	122
<b>Tango argentino</b>	125
Strategies of the Soul by <i>Angelo Signorelli</i>	128
The Political Impact of a Non-political Film by <i>Klaus Eder</i>	132
<b>Someone Else's America</b>	135
A Rooster Crows in Brooklyn by <i>Thomas Linaras</i>	138
<b>The Powder Keg (aka Cabaret Balkan)</b>	141
The Serbs' Lost Honor by <i>Françoise Audé</i>	144
Belgrade as a State of Mind by <i>Dina Iordanova</i>	148
<b>Midwinter Night's Dream</b>	151
A Midwinter Night's Nightmare by <i>Dan Fainaru</i>	153
A Film without Humor by <i>Irene Bignardi</i>	156
Blurring the Distinctions between Fiction and Reality by <i>John Orr</i>	158
<b>The Optimists</b>	161
A Picaresque Journey into the Troubled Land of Dr. Pangloss by <i>Larry Kardish</i>	163
<b>Honeymoons</b>	167
Bitterness in Honeymoons by <i>Giorgio Gosetti</i>	169
Dreams that Disintegrate into Nightmares by <i>Dimitri Eipides</i>	171
Bottom Line: Masterful storytelling in the first co-production between Serbia and Albania by <i>Deborah Young</i>	173
<b>CONTRIBUTORS</b>	175



## Πρόλογος

Αναγνωρισμένος ως ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της ανατολικής Ευρώπης, με μια καριέρα που μετρά σαράντα χρόνια, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς επιμένει πως, ακόμη κι αν είναι ένας από του κινηματογραφιστές που βίωσαν και κατέγραψαν με καθαρή ματιά τη διάλυση της πρώην Γιουγκοσλαβίας, οι ταινίες του δεν είναι στ' αλήθεια πολιτικές.

Κι αν η δική του στάση, και οι απόψεις του που στη διάρκεια των χρόνων του Μιλόσεβιτς του στοίχισαν την πατρίδα του κι απείλησαν ακόμη και τη ζωή του, οι ταινίες του προσπαθούν να αποφύγουν την πολιτική. Αντίθετα από αυτές άλλων σκηνοθετών της περιοχής, που βρήκαν στην πρόσφατη παραγμένη ιστορία της χώρας τους τον κινηματογραφικό λόγο ύπαρξής τους, οι ταινίες του Πασκάλιεβιτς αρνούνται τις προφανείς δηλώσεις, δε γλιστρούν στον εντυπωσιασμό, δε σηκώνουν το δάχτυλο για να καταδείξουν ή να το κουνήσουν διδακτικά.

Οι ζωές των ανθρώπων παραμένουν πάντα το θέμα τους, όμως όταν οι άνθρωποι βρίσκονται στο μέσο σαρωτικών αλλαγών, από αυτές που μεταμορφώνουν το πρόσωπο μιας ολόκληρης χώρας, η πολιτική ακόμη κι αν δεν είναι ο στόχος δεν μπορεί παρά να είναι εκεί. Η πολιτική έτσι κι αλλιώς δεν γίνεται να είναι απύουσα από τη ματιά ενός τόσο οξυδερκούς παρατηρητού της ανθρώπινης φύσης και του κόσμου γύρω του, όμως στα φιλμ του δεν είναι το ζητούμενο, αλλά μια ακόμη πλευρά του κινηματογραφικού του σύμπαντος, που κατορθώνει να συλλαμβάνει και να καταγράφει με τρόπο αληθινά εμπνευσμένο την αλήθεια της ζωής σε κάθε της έκφανση.

Κι αν θέλετε, τα φιλμ του Πασκάλιεβιτς είναι βαθιά πολιτικά και ανθρώπινα, από την πρώτη κιόλας μεγάλου μήκους του πολύ πριν τις αναταραχές στα βαλκάνια. Οι ταινίες του επιμένουν στον άνθρωπο και τον τοποθετούν στο κέντρο των ιστοριών και της Ιστορίας, αναζητούν το ξεχωριστό σε μια καθημερινότητα που συχνά απέχει πολύ από το να είναι ρόδινη και διαποτίζουν με χιούμορ τον εμπνευσμένο ρεαλισμό τους.

Ακριβώς γι' αυτό το έργο του δεν είναι ούτε τοπικό, ούτε ξεπερασμένο ακριβώς γι' αυτό η ματιά του παραμένει καθαρή και νεανική και τα φιλμ του ακόμη κι από την πρώτη περίοδο της καριέρας του, γυρισμένα σε μια χώρα και μια εποχή που πια δεν υφίσταται, παραμένουν ακόμη επίκαιρα και άμεσα όπως θα έχετε την ευκαιρία να ανακαλύψετε μέσα από αυτό το αφιέρωμα.

Δέσποινα Μουζάκη

Διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης



## Foreword

Acclaimed as one of Eastern Europe's most significant film directors, Goran Paskaljević, with a forty-year career behind him, declares that though he is one of the filmmakers to have experienced and recorded with clarity the dismemberment of Yugoslavia, his films are not political.

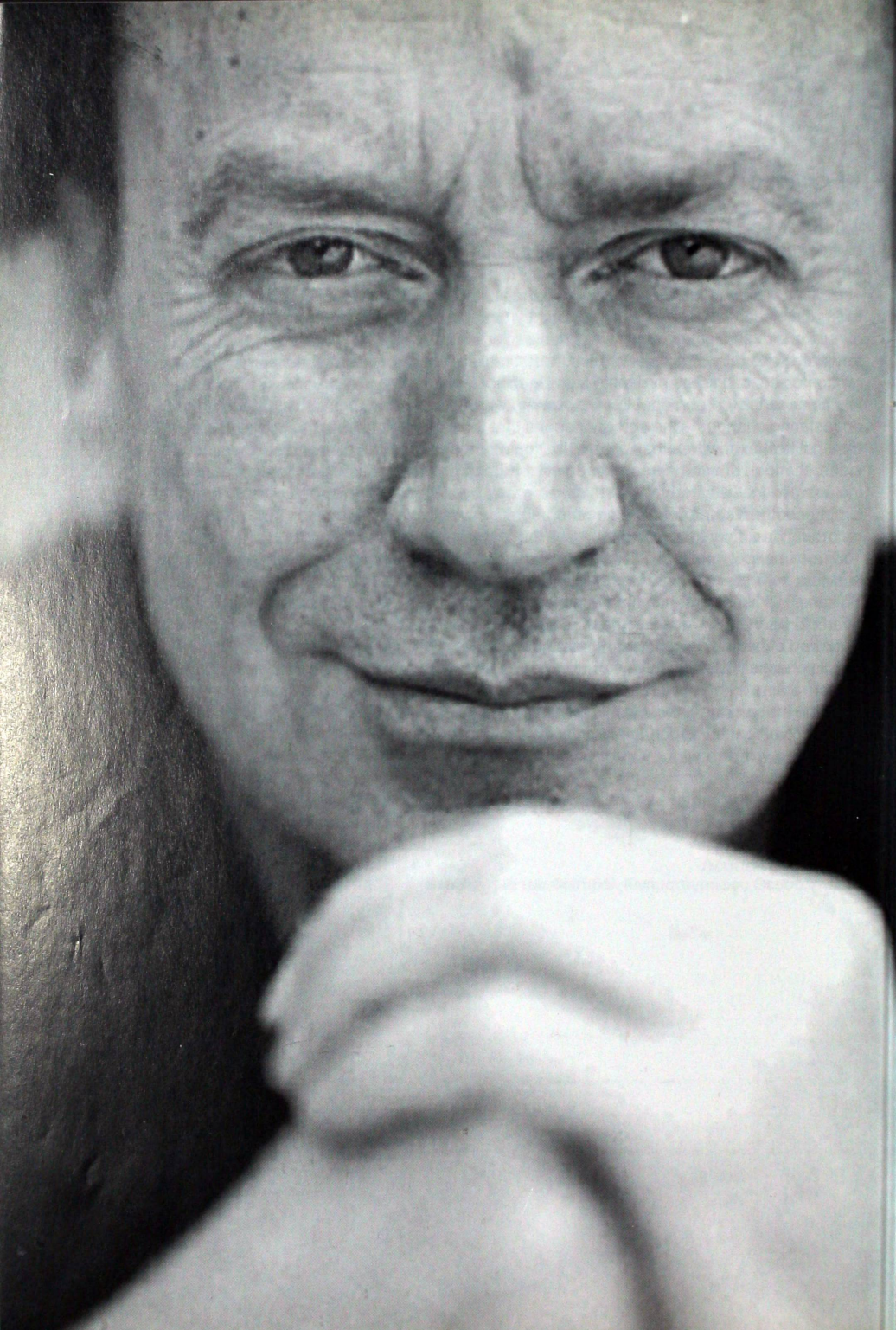
Despite the fact that his convictions and attitude during the Milošević years cost him his exile and placed his life at stake, his films try to avoid political issues. In contrast to films by other film directors of the region which have been directly inspired by the recent troubled history of their country, Paskaljević's films resist making the obvious statements, refuse to surrender to sensationalism and refuse to wag their finger, whether in accusation or in warning. His films centre on personal lives; however, when people find themselves at the heart of devastating changes – the sort of changes that thoroughly transform the profile of a country – politics, even when they are not the main purpose of a film, cannot be dismissed. Besides, the look of such a keen observer of human nature and its environment cannot but include political issues; yet these issues aren't ever the focal point of his films, they are simply another feature of his cinematographic universe, which succeeds in capturing and recording, in a truly inspired manner, all the facets of real life.

One can also argue that Paskaljević's films are profoundly political in a humanistic sense and this from his very first feature film, long before the eruption of recent troubles in the Balkans. His films centre on man and place him at the heart of various narratives and at the heart of History; they focus on the unusual in a daily – and far from easy – routine, against a backdrop of pervading sense of humor that goes hand in hand with his inspired realism. This is precisely why Paskaljević's work is neither local nor out-of-date; this is why the filmmaker retains a keen awareness and his films, even his first films, made in a country and at a time that no longer exist, continue to have an immediate impact on us. The present tribute will give you the opportunity to discover this for yourselves.

Despina Mouzaki

Director of Thessaloniki International Film Festival







## Γκόραν Πασκάλιεβιτς, ένας Βαλκάνιος ουμανιστής του Δημήτρη Κερκινού

Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς είναι ένας δημιουργός που έχει ήδη διανύσει μια κινηματογραφική διαδρομή σαράντα ετών. Το έργο του απαριθμεί δεκαπέντε ταινίες μεγάλου μήκους, τριάντα ντοκιμαντέρ και μικρού μήκους ταινίες και διακρίνεται από αισθητική και ιδεολογική συνέπεια. Ουμανιστής, διαποτισμένος με την απλότητα του ιταλικού νεορεαλισμού και ιδιαίτερα τον κινηματογράφο του Βιτόριο ντε Σίκα, ο Πασκάλιεβιτς κάνει ταινίες που στηρίζονται σε απλές ιστορίες που καταγράφουν με ειλικρίνεια και ευαισθησία τα συναισθήματα και τη ζωή των καθημερινών ανθρώπων, παίρνοντας πάντα το μέρος των αδυνάτων και των καταπιεσμένων. Μέσα από αυτές, μας μιλά για την ανθρώπινη κατάσταση, αναδεικνύει τα μικρά υπαρξιακά δράματα των νέων αλλά και των ηλικιωμένων, των περιθωριακών και των μη προνομιούχων, και εμμένει στην προσπάθεια που καταβάλουν για να επιβιώσουν. Αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει είναι οι συνηθισμένοι άνθρωποι, αυτοί που υφίστανται τις συνέπειες των ιστορικών γεγονότων και είναι αναγκασμένοι να αναζητούν τρόπους για να αντεπεξέλθουν, ελπίζοντας πάντα σε μια καλύτερη ζωή. Ο Πασκάλιεβιτς τους αντιμετωπίζει πάντα με συμπάθεια και ζεστασιά, πρόβαλλει την ανθρώπινη διάστασή τους, τα προτερήματα και τις αδυναμίες τους, χωρίς να αναπαράγει στερεότυπα ή να καταφεύγει σε κλισέ, χωρίς να ηθικολογεί ή να χειραγωγεί το θεατή. Αν και τις περισσότερες φορές οι συνθήκες που αντιμετωπίζουν οι ήρωές του υπερβαίνουν τους ίδιους και ο αγώνας τους αποδεικνύεται τελικά μάταιος, η προσπάθεια που εντούτοις καταβάλουν, η τρυφερότητα που καταφέρνουν να διατηρούν στη συμπεριφορά τους, η πίστη τους στα όνειρα και τις φαντασιώσεις τους, όχι μόνο συγκινούν αλλά εκπέμπουν και μια αισιοδοξία, συνιστώντας εκφράσεις αντίστασης στην προδιαγραμμένη μοίρα τους.

Έχοντας ως σημείο εκκίνησης την εθνική του πραγματικότητα, ο Πασκάλιεβιτς αφηγείται ιστορίες που αναδεικνύουν την πολυπλοκότητα και τις αντιφάσεις των κοινωνικό-πολιτικών συνθηκών της εποχής του. Χωρίς να έχει ως στόχο να κάνει ανοικτά πολιτικές ταινίες, αδυνατεί συνάμα να μείνει αμέτοχος σ' αυτά που συμβαίνουν στην πατρίδα του· παρατηρεί και καταγράφει με κριτική ματιά τις περιστάσεις που διαμορφώνουν την τοπική ζωή, αναφέρεται στις βασικές κοινωνικές εντάσεις που διαμόρφωσαν τη πολιτική της χώρας στη δεκαετία του '90 και ασκεί υπόγειο κοινωνική κριτική, που συνήθως εκφράζεται μέσα από τη μεταφορά και το συμβολισμό. Ο σκηνοθέτης αποτυπώνει την ατμόσφαιρα του εγχώριου περιβάλλοντος, περιγράφει τις κοινωνικές σχέσεις και ειδικότερα τις διαγενεακές, τη ζωή στην πόλη και στην ύπαιθρο, αναφέρεται στις περιπέτειες της μετανάστευσης, της κοινωνικής και πολιτικής μετάβασης και βέβαια, στον αντίκτυπο που είχε ο εμφύλιος πόλεμος στη χώρα του. Με όπλα το ρεαλισμό και την ποίηση, το μαύρο χιούμορ και την ειρωνεία, οι ταινίες του πετυχαίνουν να μεταφέρουν με αυθεντικότητα την πραγματική ζωή στη μεγάλη οθόνη και αποτελούν την προσωπική μαρτυρία του σκηνοθέτη για την εποχή του.

Γεννημένος στο Βελιγράδι το 1947, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς σπούδασε κινηματογράφο στη φημισμένη σχολή της Πράγας FAMU την περίοδο 1967-1971, όπου ήταν μαθητής του Έλμαρ Κλος. Στη διάρκεια των σπουδών του είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά και να συναστραφεί με τους μεγάλους τσέχους σκηνοθέτες της εποχής, όπως τον Γίρι Μένζελ, τον Μίλος Φόρμαν, τον Ιβάν Πάσερ, και βέβαια, να βιώσει τόσο το αποκορύφωμα του νέου κύματος του τσέχικου κινηματογράφου όσο και τη διάλυσή του μετά την εισβολή των Σοβιετικών στην Πράγα. Στη ίδια σχολή θα φοιτούσαν και οι Γκόραν Μάρκοβιτς, Σερτζάν Καράνοβιτς, Ράικο Γκρλίτς, Λόρνταν Ζαφράνοβιτς, αλλά και οι οπερατέρ Ζίβκο Ζάλαρ, Πέγκα Πόποβιτς, Βίλκο Φίλατς – και λίγο αργότερα, ο Εμίρ Κουστουρίτσα<sup>1</sup>. Αυτή



η ομάδα θα αποτελέσει την «τσέχικη σχολή» των γιουγκοσλάβων σκηνοθετών, η οποία, στα μέσα της δεκαετίας του '70, θα ανανεώσει και θα επαναφέρει το γιουγκοσλαβικό κινηματογράφο στο διεθνές επίκεντρο, κερδίζοντας ταυτόχρονα το εγχώριο κοινό και βοηθώντας τους άλλους Γιουγκοσλάβους σκηνοθέτες και παραγωγούς να εγκαταλείψουν την εσωστρέφειά τους.

Αν και το έργο του κάθε σκηνοθέτη της σχολής της Πράγας χαρακτηρίζεται από σημαντικές αισθητικές και θεματικές διαφορές, τα μέλη της ομάδας της FAMU συνδέθηκαν μεταξύ τους με φιλία και συνεργάστηκαν σε ταινίες που παρήγαγαν, παρουσιάζοντας ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Από τη μία, ακολούθησαν το παράδειγμα της προηγούμενης γενιάς των Γιουγκοσλάβων σκηνοθετών<sup>2</sup> του «μαύρου κινηματογράφου», που είχαν εγκαταλείψει τα υπάρχοντα κινηματογραφικά στερεότυπα και αισθητικά κριτήρια προκειμένου να κάνουν ένα κινηματογράφο του δημιουργού, παράγοντας ταινίες με κοινωνική και πολιτική σημασία. Και από την άλλη, συνέχισαν την παράδοση του τσέχικου νέου κύματος της δεκαετίας του '60.<sup>3</sup> Αφετηρία τους ήταν η επιθυμία να σχολιάσουν την κοινωνική ζωή στη Γιουγκοσλαβία μέσα από ταινίες που θα ξεπερνούσαν τα εθνικά τους σύνορα και που θα ενδιέφεραν ταυτόχρονα και το διεθνές κοινό. Επικεντρώθηκαν λοιπόν στη συνθετικότητα της κοινωνικής ζωής, ενσωματώνοντας τις κοινωνικές αντιθέσεις, απελευθερώνοντας τους χαρακτήρες τους από τα στερεότυπα και δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα που ήταν τυπική του εγχώριου περιβάλλοντός τους, για να παραγάγουν ανθρωπιστικές ιστορίες που διαποτίζονταν από μια κριτική κοινωνική ματιά, κωμωδίες με απρόσμενες ανατροπές, σάτιρες που άρεσαν στο ευρύ κοινό.

Πριν πραγματοποιήσει τη πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους ο Πασκάλιεβιτς σκηνοθέτησε για λογαριασμό της τηλεόρασης του Βελιγραδίου τριάντα περίπου ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ. Σ' αυτά διερεύνησε θέματα που θα τον απασχολούσαν και στη συνέχεια, διατρέχοντας την υπόλοιπη καριέρα του, αποκομίζοντας σημαντική εμπειρία για τις μετέπειτα δημιουργίες του. Δευτεροετής, γυρίζει τον *Κύριο Χροσκα* (1969), το πορτρέτο ενός μοναχικού εργάτη, ταινία που προκάλεσε αντιδράσεις, καθώς ο λογοκριτής της τσεχικής κυβέρνησης τη θεώρησε «προσβλητική για το σοσιαλιστικό σύστημα και επιβλαβή για την κοινωνική τάξη». Η ταινία προτάθηκε για το φεστιβάλ του Όμπερχάουζεν, αλλά δεν συμμετείχε τελικά καθώς ο σκηνοθέτης δεν θέλησε να διακινδυνεύει την αποβολή του από τη σχολή. Το 1970, με την καθοδήγηση Ξανά του καθηγητή του Έλμαρ Κλος, κάνει το *Λίγα λόγια για την αγάπη*, ενώ στην πτυχιακή του ταινία, *Ο θρύλος του Λάποτ* (1972), μιλά για το έθιμο του λιθοβολισμού των ηλικιωμένων σε μια ορεινή κοινότητα των Βαλκανίων. Την ίδια χρονιά γυρίζει το *Εβραϊκό νεκροταφείο*, για τη ζωή των ταγιάνων σ' ένα γκέτο του Βελιγραδίου, ενώ το 1973 κάνει τα *Παιδιά*, γύρω από την πολιτική χειραγώγηση των παιδιών, ταινία που θα βραβευτεί στο φεστιβάλ του Βελιγραδίου όπως άλλωστε και η επόμενη του, *Ο απόγονος* (1974), που εμπνέεται από τη σερβική μυθολογία. Τέλος, στο *Βάρος* (1974), θίγει και πάλι την κοινωνική αδικία εστιάζοντας στη κακομεταχείριση των εφήβων και των ηλικιωμένων.

Στην πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Ναυαγοσώσης το χειμώνα* (1976), τη ταινία που θα ξεκινήσει το ρεύμα των γιουγκοσλαβικών «τσέχικων ταινιών», ο Πασκάλιεβιτς απευθύνεται στους νέους της γενιάς του, συλλαμβάνοντας με ειλικρίνεια και ευαισθησία τα συναισθήματά της και καταγράφοντας τις αντιφάσεις της. Ακολουθώντας τις δύο παραδόσεις που θα χαρακτηρίσουν την κινηματογραφική του γενιά, παντρεύει το «μαύρο σινεμά» της χώρας του με το τσέχικο νέο κύμα. Ξεκινά τη συνεργασία του με το σενarioγράφου του «μαύρου σινεμά» και των ταινιών του Ζίκα Πάβλοβιτς, Γκόρνταν Μίχιτς, με τον οποίο θα συνεργαστεί σε πέντε ταινίες την επόμενη εικοσαετία, και προσεγγίζουν την κοινωνική πραγματικότητα των νεαρών ηρώων του μπολιάζοντάς την με



χιούμορ στα πρότυπα των κωμωδιών του Μίλος Φόρμαν. Δίνοντας έμφαση στη λεπτομέρεια και την ατμόσφαιρα, ο Πασκάλιεβιτς περιγράφει τις κοινωνικές σχέσεις, αναδεικνύοντας την παντελή απουσία επικοινωνίας μεταξύ γονέων και παιδιών και την αδυναμία αμφοτέρων να λειτουργήσουν αποτελεσματικά, αφού οι μεν γονείς δεν μπορούν να κατανοήσουν τα παιδιά τους και να διαδραματίσουν τον παιδαγωγικό ρόλο που επιθυμούν, οι δε νέοι προδίδονται από την αδυναμία τους να πραγματοποιήσουν τις δικές τους φιλοδοξίες.

Δύο χρόνια μετά, το 1978, ακολουθεί *Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα*, μια ταινία δρόμου που εστιάζει σε τρεις απόκληρους που αναζητούν χωρίς επιτυχία την προσωπική τους ολοκλήρωση και ευτυχία. Ο Πασκάλιεβιτς στηρίζεται σε μια νεορεαλιστική αισθητική που ενσωματώνει την πραγματικότητα στην ταινία και αναδεικνύεται μέσα από την ατμοσφαιρική κινηματογράφηση του Αλεξάνταρ Πέτκοβιτς. Η ταινία συνομιλεί με το *Όταν θα'μαι πια νεκρός* (1967), του βετεράνου «δάσκαλου» του, Ζίκα Πάβλοβιτς: και οι δύο ταινίες διακρίνονται από ένα πεσιμισμό, έχουν ήρωες που διψούν για ζωή αλλά είναι ηθικά απαθείς και αδιάφοροι σε θέματα ιδεολογίας, κατοικούν σ' ένα οικονομικά υποβαθμισμένο περιβάλλον και βιώνουν μια σκληρή κοινωνική πραγματικότητα, την οποία τονίζει η νατουραλιστική, σχεδόν ντοκιμανταρίστικη, κινηματογράφηση. Ο *σκύλος που αγαπούσε τα τρένα* αν και διακατέχεται από μια έντονη υπαρξιακή διάθεση, συνιστά περισσότερο μια κριτική ματιά στη γιουγκοσλάβικη κοινωνία της περιόδου παρουσιάζοντας ένα κόσμο ατομιστικό, καχύποπτο, χωρίς αλληλεγγύη, με την οικογένεια να αποσιάζει, την πατρική τιμή να τιμιάται και τα χρήματα να αποτελούν το μοναδικό μέσο για την ευτυχία.

Μετά τους νέους και τους απόκληρους, ο Πασκάλιεβιτς στις *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* (1979) στρέφει ξανά την προσοχή του στους ηλικιωμένους και εστιάζει στην ανθρώπινη ζωτικότητα και αξιοπρέπεια. Χρησιμοποιώντας ερασιτέχνες ηθοποιούς και κινηματογραφώντας στο στυλ του *cinéma vérité*, ο Πασκάλιεβιτς κτίζει τη ταινία στηριζόμενος σε μια απλή ιστορία που είναι γεμάτη συναίσθημα και αφορά τη σχέση δύο ηλικιωμένων ανδρών διαφορετικού χαρακτήρα και την ανθρώπινη φιλία. Μέσα από αυτή μας μεταφέρει τη ζωή τους σ' έναν οίκο ευγηρίας, μας μιλά για το αναπόφευκτο πέρασμα του χρόνου και μας θυμίζει πως οι μόνες βεβαιότητες του ανθρώπου είναι η παροδότηση και η φθορά, καθιστώντας έτσι την απόλαυση της ζωής ως μια επιτακτική ανάγκη και ως ένα μέσο συμφιλίωσης του ανθρώπου με το θάνατο. Αν και η αφήγηση της ταινίας είναι ρεαλιστική και παραπέμπει στο ντοκιμαντέρ, ο Πασκάλιεβιτς καταφεύγει στρατηγικά στη μεταφορά, προσδίδοντας στην ιστορία μια ξεχωριστή ποιητική διάσταση που την αναδεικνύει σε μια από τις ομορφότερες ταινίες που έχουν γίνει ποτέ για την Τρίτη Ηλικία. Σ' ένα άλλο επίπεδο, οι *Επίγειες μέρες* συστατούν ένα φόρο τιμής τόσο στους παππούδες του σκηνοθέτη που μεγάλωσαν όσο και στη σοφία των ηλικιωμένων ανθρώπων. Αυτή θα είναι και η πρώτη συνεργασία του σκηνοθέτη με το διευθυντή φωτογραφίας, Μίλαν Σπάσιτς, η οποία θα συνεχιστεί με μικρά διαλείμματα μέχρι τις μέρες μας.

Η *Ειδική θεραπεία* (1980) είναι η πρώτη πολιτική αλληγορία του Πασκάλιεβιτς. Η ταινία αναφέρεται στην αποτυχία του γιουγκοσλαβικού πολιτικού μοντέλου μέσα από μια παραβολή για τον αυταρχισμό, την υποκρισία και την κατάχρηση της εξουσίας. Η ιστορία αφορά την προσπάθεια ενός γιατρού να επιβάλλει στους αλκοολικούς ασθενείς του μια δική του θεραπεία αποτοξίνωσης, η οποία συνίσταται στη δύναμη της θέλησης και στη φυσική άσκηση, στη διατροφή με μήλα και στον καθαρό αέρα, στη μουσική του Βάγκνερ και στη θεατρική αναπαράσταση των τραυμάτων τους. Ο σκηνοθέτης παρατηρεί τους χαρακτήρες του με οξυδέρκεια αποφεύγοντας τα στερεότυπα, αποδομεί την αρχικά θετική απεικόνιση του Δρ. Ίλιτς αναδεικνύοντας τον τυραννικό και υποκριτικό του χαρακτήρα, και



μεταφέρει με τρυφερότητα τα συναισθήματα των θυμάτων του, καταφέρνοντας να ισοροπήσει την κωμωδία με το ψυχόγραμμα και να αποσπάσει για μία ακόμα φορά εξαιρετικές ερμηνείες από τους ηθοποιούς του. Μεταξύ αυτών και η Μιλένα Ντράβιτς που κέρδισε το βραβείο δεύτερου γυναικείου ρόλου στο Φεστιβάλ των Κανών.

Η πρώτη αμερικάνικη ταινία του Πασκάλιεβιτς, το *Λυκόφως* (1982), σε παραγωγή του Νταν Τάνα και της MGM, θα μείνει στη μνήμη του σκηνοθέτη ως η χειρότερη κινηματογραφική εμπειρία του καθώς, δεν θα του επιτραπεί να παρέμβει στο σενάριο του κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της. Το αποτέλεσμα ήταν μια άνιση, συναισθηματική οικογενειακή ταινία, γύρω από έναν εβδομηντάρη μετανάστη στην Αμερική, που επιστρέφει στην πατρίδα του, ένα χωριό της Σερβίας, μετά από είκοσι χρόνια απουσίας. Παρά την όμορφη κινηματογράφηση του Τόμισλαβ Πίντερ και τη συγκινητική ερμηνεία του βετεράνου ηθοποιού, σερβικής καταγωγής, Καρλ Μάλντεν, η ιστορία στερείται τη δραματική ανάπτυξη και τον αυθορμητισμό που χαρακτηρίζουν τις ταινίες του σκηνοθέτη.

Στο *Απατηλό καλοκαίρι του '68* (1984), ο Πασκάλιεβιτς επανέρχεται πάλι στο θέμα της νεότητας και εξετάζει την ενηλικίωση μέσα στα συμπραζόμενα των θερμών πολιτικών γεγονότων του 1968. Αντλώντας από τις τσέχικες κωμωδίες των Μίλος Φόρμαν (*Μαύρος Πήτερ*, 1963) και Γίρι Μένζελ (*Ο άνθρωπος που έβλεπε τα τρένα να περνούν*, 1966) –ταινίες που αφορούν την εφηβεία και τις περιπέτειες της νεότητας– αλλά και από προσωπικά βιώματα, ο Πασκάλιεβιτς μας μεταφέρει με χιούμορ και διακριτική ειρωνεία τον αντίκτυπο των γεγονότων σε μια μέση οικογένεια στη Γιουγκοσλαβική επαρχία. Καταγράφει την ατμόσφαιρα μονοτονίας και τη νοοτροπία της μεσαίας τάξης, τη σύγκρουση των γενεών, το ενδιαφέρον επίλυσης των οικογενειακών και προσωπικών προβλημάτων εις βάρος της πολιτικής αλλαγής. Αυτή είναι και η τελευταία ταινία που κάνει με διευθυντή φωτογραφίας τον Αλεξάνταρ Πέτκοβιτς, όπως επίσης και με την κρατική εταιρεία Centar Film, καθώς μετά από αυτή, με μια πρωτοποριακή για την εποχή κίνηση θα δημιουργήσει την δική του εταιρεία, τη Singidunum Film Productions, την πρώτη ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών στη Γιουγκοσλαβία. Επηρεασμένος από την έξαρση του φαινομένου του δουλεμπορίου παιδιών τσιγγάνων, ο Πασκάλιεβιτς στο *Φύλακα άγγελο* (1987) διεισδύει στον κόσμο των Ρομά και καταγράφει σε δικό του σενάριο και με εθνογραφική αυθεντικότητα τη ζωή τους σ' ένα γκέτο. Με αναφορές στον ιταλικό νεορεαλισμό και στον Λουίς Μπουνιουέλ, με ερασιτέχνες ηθοποιούς και μικρό προϋπολογισμό, ο Πασκάλιεβιτς κινηματογραφεί με ντοκιμαντερίστικη ευαισθησία τις συνθήκες της ζωής τους, απεικονίζοντας ρεαλιστικά τη φτώχεια και την αθλιότητα της ζωής τους και αποφεύγοντας κάθε εξιδανίκευση και τυποποίηση. Ταυτόχρονα όμως, η σκηνοθεσία του υπερβαίνει το ρεαλισμό, δημιουργώντας –με τη συνδρομή της μουσικής του Ζόραν Ζιμζάνοβιτς, ενός ακόμα βασικού του συνεργάτη– μια ονειρική ατμόσφαιρα προκειμένου να ενσωματώσει δραματικά τον τσιγγάνικο μύθο του φύλακα αγγέλου (Σαμπία), αναμειγνύοντας έτσι την πραγματικότητα με το θρύλο. Ταινία καταγγελία, ο Φύλακας άγγελος αποτελεί μια από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των τσιγγάνων στο βαλκανικό κινηματογράφο.

Ένα χρόνο πριν ξεσπάσει ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία και ενώ η ανατολική Ευρώπη διαλύονταν σε δημοκρατίες – προτεκτοράτα, ο Πασκάλιεβιτς συνεργάζεται στο σενάριο μ' έναν από τους μεγαλύτερους σέρβους συγγραφείς, τον Μπόρισλαβ Πέκιτς, μεταφέροντας στη μεγάλη οθόνη το ομώνυμο μυθιστόρημά του, *Ο καιρός των θαυμάτων*. Ο καιρός των θαυμάτων (1990) συνιστά μια καθαρά πολιτική ταινία. Σ' ένα μικρό χωριό μετά το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πολέμου, συγκρούονται δύο διαφορετικές αντιλήψεις για τον κόσμο, ο χριστιανισμός με τον κομμουνισμό, σ' έναν αγώνα μεταξύ της νέας και της παλιάς τάξης πραγμάτων, στον οποίο επικρατεί η ιδεολογική στράτευση. Έτσι, παρόλο που η ταινία διαδραματίζεται χρονικά το 1945, η συνάφειά της με τη σύγ-



χρονη εποχή είναι σαφής, καθώς συλλαμβάνει το σφυγμό του νέου ρεύματος εθνικισμού που βρισκόταν τότε σε έξαρση στη Γιουγκοσλαβία ενώ επίσης αναδεικνύει την κατάσταση που επικρατούσε με την κατάρρευση συγκεκριμένων ιδεολογιών και την αναβίωση άλλων. Για μία ακόμα φορά, ο Πασκάλιεβιτς καταφεύγει στην αλληγορία και μέσα από τη μεταφορά των τοιχογραφιών που καλύπτουν τους τοίχους της μικρής εκκλησίας του χωριού μας μιλά για την «τύφλωση που δεν επιτρέπει στους ανθρώπους να έρθουν σε εποικοδομητική αντιπαραβολή με την εμπειρία».

Η επόμενη ταινία του, *Tango Argentino* (1992), ολοκληρώνεται την περίοδο της επιβολής των οικονομικών κυρώσεων κατά της Γιουγκοσλαβίας. Πρόκειται μια ακόμη ιστορία που αφορά την Τρίτη Ηλικία, συνιστώντας μαζί με τις *Επίγειες μέρες* και το *Λυκόφως* μια τριλογία πάνω στη ζωή των ηλικιωμένων. Στο επίκεντρό της βρίσκεται ένα δεκάχρονο αγόρι που βοηθά ηλικιωμένους ανθρώπους να ανακαλύψουν τη χαμένη τους νεότητα και τις χαρές της ζωής. Εκείνοι με τη σειρά τους του προσφέρουν τη τρυφερότητα και τη φροντίδα που στερείται από τους γονείς του και συνάμα τον φέρνουν αντιμέτωπο με την πραγματικότητα του θανάτου. Χωρίς να θίγει άμεσα την πολιτική κατάσταση της χώρας, ο Πασκάλιεβιτς εστιάζει στα ανθρώπινα συναισθήματα - τη μοναξιά, τη νοσταλγία, τη φιλία, την αγάπη για τη ζωή, και μας μεταφέρει το τέλος εποχής της κομμουνιστικής Γιουγκοσλαβίας: καταγράφει με χιούμορ τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει μια οικογένεια στην επαρχία σε μια περίοδο πολιτικής και κοινωνικής μετάβασης και υπογραμμίζει πώς, παρά τις όποιες αλλαγές συμβαίνουν η ζωή συνεχίζεται. Η έξαρση του εθνικισμού στη Γιουγκοσλαβία θα αναγκάσει το σκηνοθέτη να εγκαταλείψει τη χώρα το 1992, πρώτα για την Αθήνα και έπειτα για το Παρίσι. Έτσι, η επόμενη ταινία του, *Η Αμερική κάποιου άλλου* (1995), θα είναι μια ευρωπαϊκή συμπαραγωγή που θα γυριστεί σε στούντιο του Αμβούργου με ένα πολυπληθές και πολυεθνικό συνεργείο. Η ταινία διαπραγματεύεται τη μετανάστευση μέσα από τις περιπέτειες δύο ευρωπαίων μεταναστών που αναζητούν το αμερικάνικο όνειρο στο Μπρούκλιν. Πρόκειται για μια κωμωδία χαρακτήρων, με τον Μίκι Μανόλοβιτς και Τομ Κόντι σε μια παραλλαγή του *Παράξενου Ζευγαριού* (1968) με τους Γουόλτερ Ματάου και Τζακ Λέμον, που διερευνά την εμπειρία της μετανάστευσης και τις συνέπειές της σε τρεις διαφορετικές γενεές, προσφέροντάς μας τρεις ξεχωριστές οπτικές πάνω σ' αυτήν. Ο Πασκάλιεβιτς επικεντρώνεται στη δυναμική της οικογένειας και στις διαπροσωπικές σχέσεις, εξυμνεί τη φιλία, προβάλλει με τρυφερότητα τις ανθρώπινες αδυναμίες των χαρακτήρων και παρουσιάζει το ανεκπλήρωτο των ονείρων τους με ποιητικές πινελιές που παραπέμπουν στο μαγικό ρεαλισμό. Επιπλέον, προτάσσει την αλληλεγγύη και τον κοινό αγώνα των δύο πρωταγωνιστών ως απάντηση στον αδελφοκτόνο πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία. *Η Αμερική κάποιου άλλου* είναι η πέμπτη και τελευταία ταινία της οποίας το σενάριο υπογράφει ο Γκόρνταν Μίχτς, μετά εκείνη των *Ναυαγοσωστές το χειμώνα*, *Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα*, *Απαιτηλό καλοκαίρι του '68* και *Tango Argentino*.

Το 1998, ο Πασκάλιεβιτς επιστρέφει στη Γιουγκοσλαβία και κινηματογραφεί την *Πυριδαποθήκη*, την πρώτη ταινία μιας τριλογίας που αναφέρεται στη Σερβία της τελευταίας δεκαετίας. Βασισμένη στο θεατρικό του Σκοπιανού Ντέγιαν Ντουκόβσκι, *Η Πυριδαποθήκη* διαδραματίζεται στο Βελιγράδι, το Φεβρουάριο του 1998, όταν ξεκίνησαν οι εχθροπραξίες στο Κόσοβο, και αναφέρεται στη βία που επικρατούσε στη χώρα του. Η ταινία χαρακτηρίζεται από ένα θεατρικό πλαίσιο, το οποίο «στηρίζει και διασπείρει τις ιστορίες της "πραγματικής ζωής" με μια αίσθηση επιτέλεσης»<sup>4</sup>, φέρνοντας στο νου την ατμόσφαιρα απελπισίας ταινιών που διαδραματίζονταν την περίοδο των πρώιμων χρόνων των Ναζί, όπως το *Μεφίστο* (1981) του Ίσβαν Ζάμπο ή το *Καμπαρέ* (1972) του Μπομπ Φοξ<sup>5</sup>. Χωρίς καμιά άμεση αναφορά στον πόλεμο στη Βοσνία, ο Πασκάλιεβιτς μας κάνει να βιώσουμε τον αντίκτυπο του στους απλούς ανθρώπους, παρουσιάζοντας την απελπισία τους και χρησιμοποιώντας τις ζωές τους «προκειμένου να δραματοποιήσω την



πνευματική κατάσταση του έθνους μου». Η ταινία συνιστά μια μεταφορά της ψυχικής κατάστασης των κατοίκων του Βελιγραδίου, «χρησιμοποιεί τη βία για να καταδικάσει τη βία»<sup>6</sup>, και θέτει το ερώτημα της ενοχής, καλώντας όλους αυτούς που αισθάνονται θύματα της κατάστασης να αναλάβουν τις δικές τους ευθύνες για αυτά που τους συμβαίνουν. Μέσα από μια επεισοδιακή δομή, η *Πυριτιδαποθήκη* συνυφαίνει τις ιστορίες χαρακτήρων που δεν συνδέονται άμεσα αλλά που οι δρόμοι τους διασταυρώνονται στη διάρκεια της νύχτας. Παγιδευμένοι σ' ένα εφιαλτικό φαύλο κύκλο μίσους, εκδίκησης και βίας, το θύμα της μιας ιστορίας μετατρέπεται στο θύτη της επόμενης, έτοιμο ανά πάσα στιγμή να εκραγεί με την παραμικρή αφορμή. Η βία δεν είναι μόνο σωματική, είναι επίσης λεκτική και ψυχολογική και σε μεγάλο βαθμό απευθύνεται ενάντια στις γυναίκες. Είναι ενδεικτική μιας άρρωστης κατάστασης και είναι κάτι που υπερβαίνει τους ήρωες, καθώς «αν και πιστεύουν πως ελέγχουν τη δύναμη που έχουν, αυτή επιστρέφει σ' αυτούς και τους καταναλώνει»<sup>7</sup>. Παρόλα αυτά, η απεικόνιση του παραλογισμού της βίας δεν αναγάγει τους χαρακτήρες σε εύκολα στερεότυπα του κακού, αντίθετα, αναδεικνύει την αίσθηση του χιούμορ τους και μέσα από αυτό, τον ανθρωπισμό τους.

Η *Πυριτιδαποθήκη* γνώρισε μεγάλη κριτική επιτυχία και κέρδισε πολλά διεθνή βραβεία, μεταξύ των οποίων και εκείνο των κριτικών της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας, ενώ σύμφωνα με τη διαπρεπή ερευνήτρια του βαλκανικού κινηματογράφου, Ντίνα Ιορντάνοβιτς<sup>8</sup>, ήταν «η μοναδική ταινία που κατάφερε να επικοινωνήσει τα αποτελέσματα της αρρώστιας και της τρέλας στον έξω κόσμο». Όμως, η συνεχής κριτική του Πασκάλιεβιτς στο καθεστώς του Μιλόσεβιτς, είχε ως αποτέλεσμα να κατηγορηθεί από την *Politika*, μια από τις σημαντικότερες σερβικές εφημερίδες που την περίοδο εκείνη ελέγχονταν από την κυβέρνηση, ως «προδότης του σερβικού λαού». Έτσι, για μία ακόμα φορά, ο Σέρβος σκηνοθέτης θα αφήσει τη χώρα του και θα κάνει την επόμενη ταινία του, το *Πώς ο Χάρι έγινε δένδρο* (2001), στην Ιρλανδία. Εδώ, μεταφέρει μια κινέζικη ιστορία (τη Lao Dan του Yang Zhengsung) γύρω από τη μισαλλοδοξία και το μίσος στην ιρλανδική επαρχία της δεκαετίας του '20. Η ταινία επικρίνει το παράλογο μίσος και παραπέμπει σε ορισμένα κοινά πολιτισμικά συμφοραζόμενα μεταξύ των δύο χωρών, όπως η σύγκρουση, η εκδίκηση και ο εθνικισμός, με το σκηνοθέτη να στηρίζει εν μέρει την περσόνα του Χάρι στον Μιλόσεβιτς, προσδίδοντας έτσι στην ιστορία αλληγορικό χαρακτήρα.

Μετά την πτώση του Μιλόσεβιτς, ο Πασκάλιεβιτς επιστρέφει για να πραγματοποιήσει το *Όνειρο χειμωνιάτικης νύχτας* (2004), τη δεύτερη ταινία της τριλογίας του για τη σύγχρονη Σερβία, μια ιστορία αγάπης που διαδραματίζεται με φόντο τη μεταπολεμική Σερβία, η οποία βρίσκεται σε μια κατάσταση φυσικής και ηθικής κατάρρευσης, αποτέλεσμα των πολέμων, του ακραίου εθνικισμού και της βίας. Σ' αυτήν αφηγείται τη συνάντηση τριών απόκληρων, ενός βετεράνου στρατιώτη που δεν μπορεί να ξεφορτωθεί τους εφιάλτες του και που προσπαθεί μάταια να συνδεθεί συναισθηματικά με ένα αυτιστικό κορίτσι και την πρόσφυγα μητέρα του από τη Βοσνία. Ο Πασκάλιεβιτς χρησιμοποιεί μεταξύ των ηθοποιών κι ένα πραγματικό αυτιστικό κορίτσι, η συμμετοχή του οποίου καθορίζει την κινηματογράφηση της ταινίας με ψηφιακή κάμερα ενώ επίσης «θολώνει έντεχνα τις διαφορές ανάμεσα στο μυθοπλαστικό και το πραγματικό»<sup>9</sup>. Ο αυτισμός του κοριτσιού λειτουργεί επίσης κι ως μεταφορά για την αποξένωση και την αδυναμία ενός μεγάλου μέρους του σερβικού πληθυσμού να θυμάται το πρόσφατο παρελθόν του και να κατανοεί τους λόγους που οδήγησαν τη χώρα σ' αυτή τη κατάσταση. Χωρίς πολλούς διάλογους και με τις σιωπές και τις εκφράσεις των προσώπων να είναι περισσότερο αποκαλυπτικές, ο σκηνοθέτης επιδεικνύει τη γνώση του συμπόνια και ζεστασιά στους κεντρικούς του χαρακτήρες, οι οποίοι παρά τα βάσανά τους καταφέρνουν να διατηρούν την τρυφερότητά τους. Η ρεαλιστική αισθητική του *Όνειρου* συλλαμβάνει με ποιητική ευαισθησία τη μελαγχολική ατμόσφαιρα των χειμώνα, ενώ η επιλογή



του σκηνοθέτη να αφήσει τη βία εκτός κάδρου, «αντηχεί τη πρακτική των αρχαίων ελληνικών τραγωδών να τοποθετούν όλες τις βίαιες πράξεις εκτός σκηνής»<sup>10</sup>.

Ο Πασκάλιεβιτς θα κλείσει την τριλογία του με τους *Αισιόδοξους* (2006), μια σπονδυλωτή ταινία που θίγει την ψεύτικη αισιοδοξία και είναι εμπνευσμένη από το μυθιστόρημα του Βολτέρου, *Καντίντ*. Η επίπλαστη αισιοδοξία είναι αυτό που συνδέει τις πέντε ιστορίες της ταινίας στην οποία ο σκηνοθέτης μιλά για την ψυχική αγωνία της Σερβίας στη μετά Μιλόσεβιτς εποχή. Μέσα από τις ιστορίες, αντηχεί τις νέες συνθήκες ζωής στην κοινωνία του, παρατηρεί την απόγνωση των καθημερινών ανθρώπων, τον εγκλωβισμό τους σε φρούδες ελπίδες και την εκμετάλλευσή τους από επιτήδειους που τους προσφέρουν μια αισιόδοξη προοπτική για τη ζωή. Με όπλα το μαύρο χιούμορ και την ειρωνεία, η ταινία περιγράφει τελικά την απώλεια των ψευδαισθήσεων στους Σέρβους σήμερα, ενώ ταυτόχρονα μπορεί και απευθύνεται σ' ένα διεθνές κοινό χάρη στην οικουμενικότητα του θέματος της. Ο Λαζάρ Ριστόβσκι, που είναι επίσης και συμπαραγωγός της ταινίας, ερμηνεύει ένα διαφορετικό χαρακτήρα σε κάθε μία από τις ιστορίες, πρωταγωνιστώντας έτσι σ' όλες τις ταινίες της σερβικής τριλογίας του σκηνοθέτη.

Στην τελευταία του ταινία, τα *Ταξίδια του μέλιτος* (2009), την πρώτη σερβο-αλβανική συμπαραγωγή στην ιστορία των δύο χωρών, ο Πασκάλιεβιτς επανέρχεται στο ζήτημα της μετανάστευσης. Εδώ, ακολουθεί τη τύχη δύο νεαρών ζευγαριών από τη Σερβία και την Αλβανία που εγκαταλείπουν τις χώρες τους αναζητώντας μια καλύτερη ζωή στην Ευρώπη. Οι ιστορίες τους ξετυλίγονται παράλληλα χωρίς ποτέ να συναντιούνται και έχουν κοινή κατάληξη την απογοήτευση και την αδυναμία να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους: μόλις φθάνουν στα σύνορα της Ευρωπαϊκής Ένωσης τους συμπεριφέρονται με καχυποψία, σαν σε πολίτες δεύτερης κατηγορίας και δεν τους επιτρέπουν την είσοδο. Τα *Ταξίδια του μέλιτος* συνιστούν μια πρωτοβουλία πολιτιστικής προσέγγισης που υπερβαίνει την προκατάληψη και τις πολιτικές τριβές του παρελθόντος μεταξύ των δύο εθνών, δίνοντας έμφαση στις ομοιότητες αντί στις διαφορές, και τονίζοντας τον κοινό στόχο των δύο λαών να ενταχθούν στην Ευρώπη.

Ο κινηματογράφος του Γκόραν Πασκάλιεβιτς είναι ένας κινηματογράφος ανθρωποκεντρικός. Εστιάζει στα σθήματα και τον καθημερινό αγώνα των απλών ανθρώπων και αντανακλά τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που τους περιβάλλουν. Δίνει φωνή στους μέσους, καθημερινούς ανθρώπους, στους νέους και στους ηλικιωμένους, στους περιπλανώμενους και τους απόκληρους, σ' όλους αυτούς που βρίσκονται στο χείλος της κοινωνίας και αγωνίζονται παρά τις όποιες αντιξοότητες για ένα καλύτερο μέλλον. Οι ταινίες του αντλούν από την πραγματική ζωή, αναδεικνύουν το φάσμα των ανθρώπινων συναισθημάτων και προβάλλουν τον ουμανισμό τρισδιάστατων χαρακτήρων, την προσπάθεια και την ασίγηστη ελπίδα τους για μια καλύτερη ζωή. Κεντρικής σημασίας στο έργο του είναι συνεπώς οι ηθοποιοί του, καθώς αυτοί μεταδίδουν το συναίσθημα στο θεατή. Η ικανότητα του σκηνοθέτη να διαχειρίζεται αποτελεσματικά τους ηθοποιούς του –είτε πρόκειται για ερασιτέχνες είτε για επαγγελματίες– έχει ως αποτέλεσμα να αποσπά ερμηνείες που ενισχύουν την αυθεντικότητα και την ειλικρίνεια των ιστοριών που κινηματογραφεί. Χωρίς ευτυχισμένο τέλος ή μελοδραματικούς συμβιβασμούς, χωρίς ηθικοπλαστικά μαθήματα, χωρίς λαϊκισμούς ή εκβιάζοντας για τη συμπάθεια του θεατή, ο Πασκάλιεβιτς αφηγείται ιστορίες που αν και συνήθως χαρακτηρίζονται από μια τάση απομυθοποίησης και πεσιμισμού, συγκινούν, υπερβαίνοντας το εθνικό τους πλαίσιο και αποσπώντας τη διεθνή αναγνώριση τόσο της κριτικής όσο και του κοινού. Με αίσθηση για τη λεπτομέρεια και την ατμόσφαιρα, με μια συχνά «ντοκιμενταρίστικη» σκηνοθεσία που μπορεί και αναδεικνύει τη δραματική υφή των γεγονότων, με το συνδυασμό ρεαλισμού και ποίησης, μαύρου χιούμορ και ειρωνείας, ο Πασκάλιεβιτς διαμορφώνει μια κινηματογραφική γραφή που υπη-



ρεται με συνέπεια τον κριτικό τρόπο που βλέπει και προσεγγίζει τον κόσμο. Έτσι, καταφέρει να επικοινωνήσει το όραμά του παράγοντας ένα σημαντικό έργο που συνιστά μαρτυρία της εποχής του και ως τέτοιο, συμβάλλει στην κατανόηση της κοινωνίας του και των ανθρώπων της. Επίτευγμα που αναμφισβήτητα καθιστά τον Γκόραν Πασκάλιεβιτς ως έναν από τους σημαντικότερους σύγχρονους ευρωπαϊούς κινηματογραφικούς δημιουργούς.

Οκτώβριος 2009

1. Ο Ρον Χόλλογουεϊ συμπεριλαμβάνει επίσης σ' αυτή τη γενιά τους Ντεγιάν Καρακλάγιτς και Μίλος Ραντιβόγεβιτς που σπούδασαν στην Γιουγκοσλαβία αλλά μοιράζονταν τις ίδιες πεποιθήσεις και αισθητικές κινηματογραφικές αναζητήσεις (Holloway, R., 1996. *Goran Paskaljević. La Tragicomedia Humana*. 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid, σ. 155).

2. Ο Χόλλογουεϊ αναφέρεται στη σταδιακή εμφάνιση σκηνοθετών – δημιουργών στη δεκαετία του '60, οι οποίοι είχαν γαλουχηθεί από τα κοινωνικά και πολιτικά ερεθίσματα της περιόδου. Τα κοινά χαρακτηριστικά των ταινιών στη δεκαετία αυτή ήταν η πολιτική αμφισβήτηση, η διερεύνηση του καλού και του κακού, η καλλιτεχνική αναζήτηση μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες, η ταύτιση με προσωπικούς ήρωες, η απομυθοποίηση της πραγματικότητας καθώς και ο έντονος φαταλισμός. Ο «μαύρος κινηματογράφος» κληρονόμησε από τον ιταλικό νεορεαλισμό και έγινε η θεμέλιος λίθος για το νέο γιουγκοσλαβικό κινηματογράφο (Holloway, R., 1996. ό.π., σ.σ. 50-1). Εμπνευσμένοι από τον Νεορεαλισμό και τις νέες τάσεις στο ευρωπαϊκό σινεμά, οι σκηνοθέτες του «μαύρου κινηματογράφου» απέρριψαν το κυρίαρχο στυλ του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με την επίσημη επιδοκιμασμένη αισιοδοξία και την πατριωτική εκπαίδευση των μαζών, διερευνώντας την πιο σκοτεινή πλευρά του σοσιαλιστικού καθεστώτος, τη διαφθορά του και την υποκρισία του, με τους πιο ριζοσπαστικούς από αυτούς να εκφράζουν μια ανοικτή κριτική στο κομμουνιστικό καθεστώς (Nebesio, B.Y., 2008. "Yugoslavia. Novi Film". <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia-NOVI-FILM.html>). Η προσοχή τους στράφηκε στην καθημερινότητα της εργατικής τάξης, στην προδοσία των σοσιαλιστικών ιδεωδών από την κόκκινη μπουρζουαζία, η οποία συχνά αμφισβητούνταν μέσα από αναφορές σε ριζοσπαστικούς διανοητές, όπως ο Ράιχ. Το παρελθόν εξετάζονταν εξονυχιστικά, αποκαλύπτοντας έτσι την πολλαπλότητα των επαναλαμβανόμενων τραυματικών αφηγήσεων της Ιστορίας, του έθνους και της πατριαρχίας (Gržinić, M., 2006. "Early works". Στο Dina Iordanova (ed.), *Cinema of the Balkans*, 24 Frames, London: Wallflower Press, σ.70).

3. Το τσέχο νέο κύμα διήρκεσε επτά χρόνια (1962-69). Μέσα στα συμφοραζόμενα του σύγχρονου κινηματογράφου συνιστά ένα ανθρωπιστικό σινεμά και διακρίνεται για το χιούμορ του. Χωρίς καμία «επίσημη» ιδεολογία, είναι γεμάτο από ανорόδοξη συμπάθεια για τους ανθρώπους όπως είναι και όχι πλέον, όπως την περίοδο του Στάλιν, όπως θα έπρεπε να ήταν. Από τις δύο συμπληρωματικές τάσεις που κυρίαρχαν η μία ήταν ρεαλιστική: ακολούθησε την παράδοση του νεορεαλισμού και του *cinéma vérité*, επικεντρώθηκε στη σημασία του ασήμαντου, χρησιμοποιεί μη επαγγελματίες ηθοποιούς και πραγματικές τοποθεσίες για μεγαλύτερη αυθεντικότητα. Σε αντίθεση με τους Ιταλούς, οι τσέχοι ρεαλιστές (Φόρμαν, Πασέρ, Μέντζελ) φαίνονταν λιγότερο ιδεολογικοί, συναισθηματικοί και ηρωικοί. Η άλλη τάση (Σορμ, Νιέμετς, Μάσα, Γιουράσεκ, Βιέρα Χικίλοβα) ήταν περισσότερο εγκεφαλική: τα σενάρια ήταν προσεκτικές διανοητικές κατασκευές, το ντεκόρ και το οπτικό ύψος ήταν σκόπιμα τεχνητά, ο τόνος λοξός, εμποτισμένος με υπαρξισμό, με λιγότερη αισιοδοξία από τη νεορεαλιστική πλευρά και με ζοφερή έως απαισιόδοξη διάθεση. Στυλιστικά, έτειναν προς την αλληγορία, το συμβολισμό ακόμα και τον παραλογισμό. Υπήρχαν πινακές του Μπουνοιούελ, Φελίνι, Μπέργκμαν, και υπονοούνταν μια συνθετότητα, η οποία είναι πολύ πυκνή για να ξεδιπλωθεί (Vogel, A., 1974. *Film as a subversive art*. New York: Random House, σ.σ 139-140).

4. Horton, A. J., 1999. "Cabaret Balkan". *Cineaste*, Vol. XXV, No. 1, December 1999.

5. Iordanova, D., 2001. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI Publishing, σ. 269.

6. Horton, A. J., 1999. "Vignettes of Violence. Different attitudes in recent Yugoslav cinema". Στο *Central European Review*, Vol. 1, No. 18, 25 October 1999, σ. 111.

7. Horton, ό.π., σ. 111.

8. Iordanova, D., ό.π., σ. 269.

9. Orr, J., 2007. "A Midwinter Night's Dream". *Cineaste*, Vol. XXXII, No. 3, σ. 61.

10. Orr, ό.π., σ. 60.

The FAMU team: Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Paskaljević, Goran Mrković





## Goran Paskaljević, a Balkan Humanist

*by Dimitris Kerkinos*

Goran Paskaljević is an artist whose cinematic career already spans forty years. His work includes fifteen feature films, thirty documentaries and shorts, and is marked by a consistency in both aesthetics and ideology. A humanist, infused with the simplicity of Italian neorealism and in particular, Vittorio de Sica's work, Paskaljević makes films that are based on simple narratives, which describe, sincerely and delicately, the emotions and life of ordinary people, always siding with the weak and the oppressed. Through his stories, Paskaljević relates to us the human condition, highlighting the small existentialist dramas of the young and the old, of those living on the fringes of society and of the underprivileged, emphasizing the efforts they make to survive. Everyday people interest him most, those who have to deal with the consequences of historical events and are forced to find ways to cope, while always maintaining the hope for a better life. He treats his characters with warmth and empathy, putting forward their human dimensions, complete with faults and merits; he does that without reproducing stereotypes or resorting to clichés and he neither moralizes nor manipulates his audience. Even though in most cases the situations his characters have to face are beyond their control, and ultimately their struggle is in vain, the efforts they make, the tenderness they manage to maintain, their faith in their dreams and fantasies, are not only moving, but also radiate an optimism, constituting expressions of resistance against a pre-established fate.

With his national reality as a starting point, Paskaljević tells stories that underscore the complexity and contradictions of the socio-political conditions of his time. Without aiming to make openly political films, he is nevertheless unable to remain detached from what is going on in his country: with a critical eye, he observes and records the events shaping local life, addresses the fundamental social tensions that underpinned the politics of his country during the nineties, and wields a covert social critique which is usually expressed through metaphor and symbolism. Paskaljević captures the mood of his native land; he describes social ties (especially intergenerational relationships) and life in the city and in the country; he addresses the hardships of immigration, social and political transitions and, of course the impact of civil war on his country. With realism and poetry, black humor and irony as his weaponry, his films succeed in genuinely representing real life on the big screen and in conveying the filmmaker's personal account of his time.

Born in Belgrade in 1947, Goran Paskaljević studied cinema in the famous FAMU school of Prague from 1967 to 1971 where he was a student of Elmar Klos. During his studies he had the opportunity to get to know and associate with the major Czech filmmakers of the day, such as Jiří Menzel, Miloš Forman and Ivan Passer, and to witness at close quarters the epitome of the new wave in Czech cinema, as well as its disintegration following the Soviet invasion of Prague. Goran Marković, Srdjan Karanović, Rajko Grlic, Lordan Zafranović, and cameramen Živko Zalar, Pega Popović, Vilko Filac – and a little later Emir Kusturitsa<sup>1</sup> – all studied at the FAMU. This group of Yugoslav filmmakers became known as the "Czech School"; in the mid-seventies it revived and placed Yugoslav cinema at the centre of the international scene; it won over the local audiences and was instrumental in encouraging other Yugoslav film directors and producers to overcome their tendency towards introversion.

Despite the obvious aesthetic and thematic differences between the films of each of the Prague School directors, the FAMU members formed friendships and worked together on the films they produced, sharing certain common traits. On the one hand, they followed the example of the previous "black cinema" generation of Yugoslav filmmakers<sup>2</sup> who had discarded the existing cinematic stereotypes and aesthetics, in favour of a *cinéma d'auteur*,



producing films of social and political significance. On the other hand, they continued in the footsteps of the Czech new wave tradition of the sixties<sup>3</sup>. Their starting point was a desire to comment on Yugoslavia's social life through films that would transcend national borders and interest international audiences. They therefore focused on the complexity of social life, integrating social contrasts, freeing their characters from all stereotypes and creating an atmosphere typical of their local surroundings, in order to produce humanistic stories that were able to offer a social critique, while at the same time functioned as comedies with unexpected reversals, satires that the audiences actually enjoyed.

Before making his first feature film, Paskaljević filmed about thirty shorts and documentaries for the Belgrade television. In these, he explored issues that were to interest him throughout his career; the experience he acquired making these shorts and documentaries was to be of great use to him in his future films. During his sophomore year he made *Mister Hrstka* (1969), the portrait of a solitary worker, a film that sparked off strong reactions with the Czech government censor, who considered it to be "offensive to the socialist system and harmful to the social order". The film was entered to the Oberhausen Festival, but in the end was not screened since the filmmaker did not want to risk getting expelled from the School. In 1970, again under the guidance of his professor, Elmar Klos, he made *A Few Words about Love*, while his graduation film was *The Legend of Lapot* (1972), in which he gives an account of the custom of stoning old people to death in a remote Balkan community. That same year he made *The Jewish Cemetery*, a film about the lives of gypsies in a Belgrade ghetto. This was followed in 1973 by *Children*, which is about the political manipulation of children; the film was awarded at the Belgrade Film Festival, as was his next film, *The Descendant* (1974), which finds its inspiration in Serb mythology. Finally, his film *Burden* (1974) once again broaches the subject of social injustice, focusing on the mistreatment of teenagers and the elderly.

In his first feature film, *Beach Guard in Wintertime* (1976) – the film with which the Yugoslav "Czech films" wave began – Paskaljević addresses the young people of his generation, successfully capturing their feelings with honesty and gentleness and recording their contradictions. In keeping with the two film movements that mark his time, he couples the "black cinema" of his country with the Czech new wave. With Gordan Mihić, screenwriter of various 'black cinema' as well as Žika Pavlović's films, he begins a collaboration that will last through five feature films in the following twenty years, showing, with a humor reminiscent of Miloš Forman's comedies, the social reality of his young characters. Emphasizing detail and atmosphere, Paskaljević illustrates social ties, highlighting the utter lack of communication between parents and children and their inability of both to function successfully, since the former cannot understand their children and fulfill their own educational role, while the latter are betrayed by their own inability to realize their own ambitions.

Two years later Paskaljević shoots *The Dog who Loved Trains* (1978), a road movie focusing on three outcasts who look for fulfillment and personal happiness, but to no avail. Paskaljević relies on neorealist aesthetics that embody reality in the film, enhanced by the atmospheric cinematography of cameraman Aleksandar Petković. The film establishes a dialogue with *When I am Dead and Pale* (1967) by his veteran "educator", Žika Pavlović: both films have an element of pessimism, and though their characters are thirsty for life, they are ethically passive and indifferent to all ideology, living in economically downgraded conditions and experiencing a harsh social reality, highlighted by a naturalistic, almost documentary style of filming. *The Dog who Loved Trains*, despite its intense existentialist mood, is mainly a critical look on the Yugoslav society of the time, illustrating a world that is individualistic, suspicious, without solidarity, without family, where parental value is impugned and in which money is the only road to happiness.



After dealing with the young and the outcasts, Paskaljević in his *These Earthly Days Go Rolling By* (1979) turns his attention once again to the elderly and focuses on human vitality and dignity. In cinema vérité fashion, he films non-professional actors and builds his film on a simple story which is full of emotion and which focuses on the relationship and friendship between two very different elderly men. He shows us their lives in an old people's home, reminding us of the inevitable passing of time and how the only certainties of human existence are its transience and decline; in this context, the enjoyment of life becomes an imperative need and a means to reconcile oneself with death. Though the narrative is realistic and evokes that of documentaries, Paskaljević makes strategic use of visual metaphor, adding a singular poetic dimension to the story and turning it into one of the loveliest films about the Third Age. On another level, the film is a tribute to the filmmaker's grandparents who brought him up, and to the wisdom of elderly people. This is the first collaboration between Paskaljević and cinematographer Milan Spasić, one that, with a few intermissions, continues to this day.

*Special Treatment* (1980) is Paskaljević's first political allegory. The film refers to the failure of the Yugoslav political model though a parable about despotism, hypocrisy and the abuse of power. The narrative relates the efforts of a doctor to force on his alcoholic patients a detoxification therapy that he himself has devised and which is founded on willpower and physical exercise, a diet of apples and fresh air, Wagner's music and theatrical reconstructions of their individual traumas. The filmmaker observes his characters with perceptiveness, avoiding stereotypes, and deconstructs the initially positive representation of Dr. Ilić by showing his tyrannical character and his hypocrisy; at the same time, Paskaljević shows the victims' emotions with tenderness, keeping a fair balance between comedy and psychological drama, while yet again eliciting exceptional performances by his actors, as in the case of Milena Dravić who won the Second Best Actress Award at the Cannes Festival.

Paskaljević's first American film, *Twilight Time* (1982), produced by Dan Tana and MGM, will forever remain in the filmmaker's memory as his worst cinematic experience, as he was forbidden to make any changes to the script during the shooting of the film. The result is an unbalanced, sentimental, family film, about a seventy-year old immigrant in America who returns home to his village in Serbia after an absence of twenty years. Despite cameraman Tomislav Pinter's beautiful cinematography and veteran actor (of Serb origin) Karl Maden's moving performance, the narrative lacks the dramatic development and spontaneity that are the trademarks of Paskaljević's films.

In his *Illusive Summer '68* (1984), Paskaljević comes back to the subject of youth, examining what it was like growing up in the context of the explosive political events of 1968. Inspired by the Czech comedies *Closely Watched Trains* by Jiří Menzel (1966) and *Black Peter* by Miloš Forman (1963) – which deal with adolescence and the adventures of youth –, but also drawing from his own personal experience, Paskaljević recounts with humor and subtle irony the repercussions these events had on a provincial Yugoslav family. He records the monotonous atmosphere and mentality of the middle-class, the clash between generations and a concern with solving family and personal problems rather than incurring political change. This is the last film he made with cinematographer Aleksandar Petković and with the state production company Centar Film: in a daring move for his time, he decides to found his own company, Singidunum Film Productions, the first independent film production company in Yugoslavia.

Affected by the surge of child slavery among gypsy children, Paskaljević in his *Guardian Angel* (1987) penetrates into the world of the Roma, and, writing his own script with ethnographic precision, he records their lives in a ghetto. With references to Italian neorealism and Luis Buñuel, working with amateur actors and a small budget, Paskaljević films the condi-



tions under which the Roma live with a sensibility akin to documentary filmmaking, realistically illustrating their poverty and misery and avoiding idealization as much as stylization. And yet, at the same time, his filmmaking goes beyond realism, creating with the aid of music by Zoran Žimjanović (another fundamental collaborator), a dream-like atmosphere into which he dramatically incorporates the gypsy myth of the guardian angel (Sambia), thereby mixing reality and legend. A film that is both testimony and accusation, the *Guardian Angel* constitutes one of the most important representation of gypsies in Balkan films.

A year before the war in Yugoslavia broke out, at a time when Eastern Europe was breaking down into smaller protectorate democracies, Paskaljević worked on a screenplay with one of the greatest Serb writers, Borislav Pekić, turning his novel *Time of Miracles* into a feature film with the same title. *Time of Miracles* (1990) is clearly a political film. In a small village after the end of the Second World War two different worldviews clash – Christianity and Communism – in a struggle between the new and the old class where ideological militancy eventually dominates. And though the film takes place in 1945, its pertinence to contemporary times is obvious, since it captures the pulse of the new nationalist movement, which at the time was rising in Yugoslavia, and at the same time it highlights a situation in which specific ideologies collapse while others survive. Once again, Paskaljević makes use of allegory and through the visual metaphor of the wall paintings in the small village church he shows us how “blindness prevents people from developing a constructive comparison based on experience”.

His next film, *Tango Argentino* (1992), was made when economic sanctions were being enforced on Yugoslavia. The subject matter is again the Third Age; this is the last part of a trilogy on the life of the elderly, which includes *These Earthly Days Go Rolling By* and *Twilight Time*. The film focuses on a ten-year-old boy who is helping a group of seniors rediscover their lost youth and the joys of life. In return, they offer him the tenderness and care he never received from his parents; they also bring him face to face with the reality of death. Without dealing directly with the political situation in his country, Paskaljević focuses on human feelings – loneliness, nostalgia, friendship, zest for life – and conveys to us the last period of communism in Yugoslavia. With humor he illustrates the difficulties a provincial family encounters during a time of political and social transitions, emphasizing the fact that, despite the changes that happen, life still goes on.

The surge of nationalism in Yugoslavia forces the filmmaker to leave his country in 1992 for Athens and then Paris. His next film, *Someone Else's America* (1995), is a European co-production shot in a studio in Hamburg with a large multi-national crew. The theme is migration seen through the adventures of two European emigrants who seek the American Dream in Brooklyn. A comedy of characters with Miki Manojlović and Tom Conti and a variation on *The Odd Couple* (1968) with Walter Matthau and Jack Lemon, the film illustrates the experience of migration and its consequences on three generations, offering us three different points of view on the subject. Paskaljević focuses on the dynamics of family and interpersonal relationships, praises friendship, gently brings out his characters' weaknesses and relates their unfulfilled dreams with poetic touches that evoke magic realism. Furthermore, Paskaljević presents in this film the solidarity and common struggle of the two main characters as an answer to the fratricidal civil war in Yugoslavia. *Someone Else's America* is the fifth and last film based on a script by Gordan Mihić after *Beach Guard in Wintertime*, *The Dog who Loved Trains*, *Illusive Summer '68* and *Tango Argentino*.

In 1998 Paskaljević returns to Yugoslavia and films *The Powder Keg*, (aka *Cabaret Balkan*) first of a trilogy about Serbia in the last decade. Based on a play by Dejan Dukovski from Skopje, *The Powder Keg* takes place in Belgrade in February 1998, when troubles started in Kosovo: its subject matter is the violence prevailing in the country. The theatrical frame is



clear in the film as it "intersperses the "real-life" stories with a sense of performance"<sup>4</sup>, bringing to mind the atmosphere of despair in films referring to the early Nazi years, such as *Mephisto* (1981) by Istvan Szabo or Bob Fosse's *Cabaret* (1972)<sup>5</sup>. Without any direct reference to the Bosnian war, Paskaljević makes us feel its impact on ordinary people, showing us their despair and using their lives in order to "dramatize the spiritual condition of [his] people". The film is a metaphor for the mental state of the residents of Belgrade, it "uses violence to condemn violence"<sup>6</sup> and brings up the question of guilt by calling all those who feel they are the victims of this situation to confess to their own responsibility for what is happening. The episodic structure in *The Powder Keg* weaves together various stories of characters that are not directly linked to each other, but whose paths cross during that one night in Belgrade. Trapped in a nightmarish vicious circle of hatred, revenge and violence, the victim in one vignette becomes the perpetrator in the next, ready to explode at the slightest provocation. Violence is not only physical, but also verbal and psychological and aimed mainly at women. It is symptomatic of a malaise beyond the characters' control: "Although [the characters] believe they control the power they wield, it comes back to consume them"<sup>7</sup>. Nonetheless, the representation of the absurdity of violence does not create characters easily stereotyped as evil; on the contrary, it highlights their sense of humor and, through that, their humanity.

*The Powder Keg* was much applauded by critics and received many awards – among them the award of the critics of the European Academy – and according to the renowned researcher of Balkan cinema, Dina Iordanova, it "was the only film that managed to communicate the effects of the malaise and insanity to the outside world"<sup>8</sup>. However, Paskaljević's continual criticism of Milošević's regime resulted in an accusation against him in *Politika*, one of the most important Serbian newspapers, at the time controlled by the government, in which he was called a "traitor to the Serb people". So once again the Serb filmmaker leaves his country and shoots his next film, *How Harry Became a Tree* (2001), in Ireland. The film takes place in the provincial Ireland of the 1920s and is an adaptation of a Chinese story (*Lao Dan* by Yang Zhengsung) about intolerance and hate. It reproves irrational hatred and makes references to certain cultural elements common to both countries, such as conflict, revenge and nationalism, with the filmmaker basing to a certain extent the persona of Harry on Milošević, thus adding an allegorical dimension to the narrative.

After Milošević's fall, Paskaljević returns to his country to make the second film of the trilogy about contemporary Serbia, *Midwinter Night's Dream* (2004), a love story that takes place in post-war Serbia, a country in a state of physical and moral collapse because of wars, extreme nationalism and violence. Three outcasts meet against this background: a veteran soldier who can't get rid of his nightmares and who vainly tries to connect emotionally with two Bosnian refugees, an autistic girl and her mother. Paskaljević here has a real autistic person acting in the role of the girl, whose participation determines his choice to use a digital camera, while it also "subtly blurs distinctions between the fictional and the real"<sup>9</sup>. The autism of the girl also functions as a metaphor for the alienation and inability of the greater part of the Serbian population to remember its recent past and to understand the reasons that lead their country to such extremes. Through revealing silences and facial expressions rather than extensive dialogue, the filmmaker discloses his familiar sympathy and warmth towards his main characters, who, despite their sufferings, manage to conserve their tenderness. The realistic aesthetic of *Midwinter Night's Dream* captures the melancholic atmosphere of winter with poetic sensitivity and the filmmaker's choice to keep the violence out of the frame "echoes the practice of the ancient Greek tragedians who place all violent acts offstage"<sup>10</sup>.

Paskaljević will conclude his trilogy with *The Optimists* (2006), an omnibus film on phony optimism inspired by Voltaire's *Candide*. A labored optimism threads together the five stories of



the film, in which the director presents the psychological anguish of post-Milošević Serbia. Through these accounts, the filmmaker echoes the new living conditions in Serbian society, observes the despair of everyday people, their entrapment in vain hopes and their artful exploitation by those who pretend to offer them an optimistic perspective of life. Inflected with irony and black humor, the film ultimately shows the loss of illusions in Serbia today, but at the same time addresses an international audience through the universality of its topic. Lazar Ristovski, as well as co-producing the film with Paskaljević, plays different roles in each one of the five stories and is the main protagonist in all three films of the trilogy.

In his last film *Honeymoons* (2009), the first ever Serbo-Albanian co-production, Paskaljević goes back to the issue of migration. He follows the fortunes of two young couples from Serbia and Albania who leave their respective countries seeking a more promising life in Europe. Both stories unwrap in a parallel way and never cross paths, but they share a common ending: their characters' disappointment and inability to realize their dreams, since, upon arriving at the borders of the European Union, they are treated with suspicion – like second-class citizens – and are refused entry. *Honeymoons* represents an initiative for a cultural approach that goes beyond prejudice and past political frictions between the two countries, highlighting the similarities instead of the differences, and emphasizing their common goal: to become an integral part of Europe.

Paskaljević's cinema is anthropocentric. It focuses on the feelings and daily struggles of ordinary people and it reflects the social and political conditions in which they live. He gives voice to the young and the old, to the wanderers and outcasts, all those living on the fringes of society and who, against the odds, are fighting for a better future. His films draw on real life, illustrating the full range of human emotions and bringing to the fore the humanity of three-dimensional characters, their efforts and their unquenchable hope for a better life. Central to his work are, therefore, the actors who communicate these emotional states to the viewers. His ability to direct his actors effectively – whether amateur or professional – helps him elicit performances that always ring true, thereby reinforcing the authenticity of the narrative. Without happy ends or melodramatic compromises, without didactic lessons, without being populist and by refusing to cater to the viewers' empathy, Paskaljević tells us stories which, though invariably marked by a tendency for demystification and pessimism, never fail to move us, reaching beyond their national context and winning international acclaim, as much from the critics as from the public. With a strong feeling for detail and atmosphere, often implementing a documentary directing style that sets off the dramatic texture of events, and by combining realism and poetry, dark humour and irony, Paskaljević creates a cinematic style that ideally serves the critical way with which he sees and approaches the world. In this way, he is able to successfully convey his vision and produce an important body of work that stands as a testament to his era and, as such, contributes to our understanding of his society and his people. An achievement, which, beyond any doubt, ranks Paskaljević among today's leading European filmmakers.

October 2009



1. Ron Holloway also includes in this list Dejan Karaklajić and Miloš Radivojević who studied in Yugoslavia but shared the same convictions and cinema aesthetics (Holloway, R., 1996. *Goran Paskaljević. La Tragicomedia Humana*. 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid, p. 155).
2. Holloway refers to the gradual appearance of auteur-filmmakers in the sixties who found inspiration on the social and political interests of their time. These sixties films were interested in common issues: "political questioning, examination of good and evil, artistic searching through personal experiences, identification with individual heroes, demythologizing of reality and a marked degree of fatalism". "Black cinema" was much influenced by Italian neo-realism and became the founding stone for the new Yugoslav cinema (Holloway, R., 1996, *ibid.*, pp. 50-1). Inspired by neo-realism and the new trends in European cinema, the "black cinema" filmmakers rejected the dominant style of socialist realism with its officially sanctioned optimism and patriotic education of the masses, opting instead for exposing the darker side of the socialist state with its corruption and hypocrisy. The more radical filmmakers openly criticised communism (Nebesio, B.Y., 2008. "Yugoslavia. Novi Film" <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia-NOVI-FILM.html>). Their attention "was on the everyday existence of the working class, on their poverty, and on the betrayal of the socialist ideals by the red bourgeoisie, often challenged through references to radical thinkers such as Wilhelm Reich... The past was also closely scrutinized thus revealing the multiplicity of recurring traumatic narratives of history, nation and patriarchy" (Gržinić, M., 2006. "Early works". In Dina Iordanova (ed.), *Cinema of the Balkans*, 24 Frames, London: Wallflower Press, p.70).
3. The Czech Nouvelle Vague lasted seven years (1962-69). In the context of contemporary cinema, it stands for a humane cinema marked by a sense of humour. "Devoid of 'official' ideology, it is filled with unorthodox compassion for people as they are, and no longer, as in Stalin's times, as they should be". One of the two prevailing complementary tendencies was a realistic one: it followed in the footsteps of neorealism and cinéma vérité, "concentrated on the significance of the insignificant, using non-professionals and actual locales for greater authenticity. In contrast to Italian realists, Czech film directors (Forman, Passer, Menzel) seemed less ideological, sentimental and heroic". The second tendency (Schorm, Nemec, Masa, Juracek, Věra Chytilová) "was far more cerebral; its scenarios were careful intellectual constructions; its settings and visual styles intentionally artificial; its tone oblique, suffused with existentialism. There was less of the smiling optimism of the neorealist camp; a more sombre, even pessimistic, mood obtained. Stylistically, they tended to be allegorical, symbolist, or even 'absurd'; touches of Buñuel, Fellini and Bergman, abounded and the possibility of an underlying complexity too dense to be unravelled was hinted at." (Vogel, A., 1974. *Film as a subversive art*. New York: Random House, pp. 139-140).
4. Horton, A. J., 1999. "Cabaret Balkan". *Cineaste*, Vol. XXV, No. 1, December 1999
5. Iordanova, D., 2001. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London: BFI Publishing, p. 269.
6. Horton, A. J., 1999. "Vignettes of Violence. Different attitudes in recent Yugoslav cinema". In *Central European Review*, Vol. 1, No. 18, 25 October 1999, p. 111.
7. Horton, *ibid.*, p.111.
8. Iordanova, D., *ibid.*, p. 269
9. Orr, J., 2007. "A Midwinter Night's Dream". *Cineaste*, Vol. XXXII, No. 3, p. 61
10. Orr, *ibid.*, p. 60.

Goran Paskaljević and Milena Dravić, Cannes 1980.





## Ανθρώπινος, απλά ανθρώπινος

του Πιέρ-Ανρί Ντελό

Το εντυπωσιακό με τις ταινίες του Πασκάλιεβιτς, από τον *Ναυαγοσώστη το χειμώνα* (1976) μέχρι την τελευταία του *Ταξίδια του μέλιτος* (2009), δεκαπέντε, δηλαδή, μεγάλου μήκους ταινίες και πριν απ' αυτές τριάντα ντοκιμαντέρ και μικρού μήκους ταινίες, είναι η ομοιότητα του ύφους και της οπτικής του. Αυτό ισχύει, ανεξάρτητα από τα θέματα που προσεγγίζονται και τις χώρες ή την εποχή στις οποίες διαδραματίζονται: αποτελεί το ίδιο ενός δημιουργού. Α, σίγουρα, μπορούμε πάντα να αναζητήσουμε μια επιρροή εδώ ή αλλού, να αναφέρουμε σκηνοθέτες κοντινούς με το δικό μας σκηνοθέτη, να επικαλεστούμε μια σχολή ή ένα κίνημα, για παράδειγμα, τον ιταλικό νεορεαλισμό, το χιούμορ των ταινιών του τσέχικου νέου κύματος (ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς έκανε κινηματογραφικές σπουδές στην Πράγα κι έχει δει τις ταινίες των Φόρμαν, Πασέρ ή Μένζελ), ή ακόμα, γιατί όχι; την ωμότητα του βλέμματος του Μπουνιουέλ στους *Λος Ολβιδάδος*, οι μνείες όμως αυτές, προσφιλείς στους κριτικούς του κινηματογράφου που αναζητούν πάντα σημεία αναφοράς δεν εξηγούν και πολλά πράγματα και κυρίως όχι το έργο. Ακόμα λιγότερο μπορούν να το συνοψίσουν. Πολύ απλά γιατί το βλέμμα του Γκόραν Πασκάλιεβιτς και ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει τα θέματα του είναι μοναδικό και δεν ανήκουν παρά στον ίδιο. Γιατί στο πέραςμα του χρόνου ο δημιουργός μας ανέπτυξε μια κριτική ματιά, συχνά απομυθοποιητική αλλά πάντα γενναϊόδωρη, που μόνο ενίσχυσε και διαμόρφωσε το ύφος του.

Ξεκινώντας να κάνει ταινίες σε μια εποχή ολοένα και πιο ασταθή, μάρτυρας των αναταραχών της Ιστορίας στην Κεντρική Ευρώπη, και κατόπιν ενός αδελφοκτόνου και βάρβαρου πολέμου στην ίδια του τη χώρα, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς κατέγραψε τα πάντα και προσπάθησε να κάνει έναν απολογισμό των όσων έβλεπε. Όχι μέσω μεγάλων ιστορικών έργων, ούτε γυρνώντας εκδικητικές πολιτικές ταινίες, αλλά επιστρέφοντας πάντα στο ουσιαστικό: σκύβοντας πάνω από το πεπρωμένο και τα όνειρα κάποιων ανώνυμων ηρώων που, παρασυρμένοι από γεγονότα που δεν ελέγχουν, προσπαθούν απελπισμένα να επιζήσουν. Το κλειδί ολόκληρου του έργου του βρίσκεται εκεί: στην τόσο απλή και προφανή αυτή θέση, που συνίσταται στο να ξαναβρούμε το τόσο εύθραυστο ανθρώπινο στοιχείο μέσα στη σκληρότητα των ανεξέλεγκτων καταστάσεων. Τι καλύτερο όπλο για να το κάνει αυτό, από το χιούμορ και την ειρωνεία αναμειγμένα, το μυστηριώδες αυτό κράμα που κάνει την τρυφερότητα να αναβλύζει και οδηγεί στη συγκίνηση, συνταράσσοντας το θεατή. Διότι βγαίνουμε από όλες τις ταινίες του Πασκάλιεβιτς εξαιρετικά συγκινημένοι όχι τόσο από τη σκληρότητα και τον παραλογισμό των καταστάσεων, των τόσο ρεαλιστικών κατά τα άλλα, αλλά από αυτή τη σταγόνα της ελπίδας, μέσα στην καρδιά της θύελλας, αυτή την ασυγκράτητη επιθυμία για τ' όνειρο και το άπειρο, που, παρόλα όσα συμβαίνουν, οι ήρωες του φέρουν μέσα τους σαν ευσεβή πόθο, ότι όσο δειλές ή τερατώδεις και να είναι κάποιες πράξεις του ανθρώπου, υπάρχει πάντα μέσα του η δυνατότητα λύτρωσης, ένας ύστατος τρόπος να συνεχίσει να πιστεύει στην ομορφιά της ψυχής.

Μάρτυρας της εποχής του στις χειρότερες στιγμές της, ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς, ενώ την αποκαθιστά μέσα σε όλη την πολυπλοκότητα και τις αντιφάσεις της, κατορθώνει και διαφεύγει, επιτρέποντάς μας να αναπνεύσουμε αλλού. Στο πιο ευγενές και στο πιο αψηλάφητο της ανθρώπινης κατάστασης: αυτή την παράλογη πίστη που δε μας αφήνει να απελπιζόμαστε στις χειρότερες καταστάσεις, τη βεβαιότητα της Αιωνιότητας στη γη.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση από τα γαλλικά: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου



## Human, Just Human

by Pierre-Henri Deleau

What stands out when one follows Goran Paskaljević's films, beginning with *Beach Guard in Wintertime* (1976) up to *Honeymoons* (2009), in other words, in 15 full length films preceded by 30 documentaries or short films, is the cohesion of his style and vision. This holds true no matter what the subjects approached are or the countries in which they take place: this is an author's distinctive mark. Oh, of course, one can always search for an influence here and there, quote filmmakers close to our director, recall a school or a movement, for example, Italian neo-realism, the humor of the Czech New Wave films, (Goran Paskaljević studied cinematography in Prague, where he viewed films by Forman, Passer, or Menzel), or still (why not?) the harshness of Buñuel's outlook in *The Forgotten Ones* (*Los Olvidados*). However, these references so dear to film critics who are always looking for reference points don't explain much, and certainly not one's complete works, nor can they even come close to summing them up, simply because Goran Paskaljević's viewpoint and the way he approaches his subjects are unique, and only his. Throughout the years, our author has developed a critical vision, an often disenchanted one, but always noble, which has only formed and reinforced his style.

Beginning to film in a more and more unstable time, witness to Central Europe's historical clashes, then to a barbarous war of fratricide in his own country, Goran Paskaljević has recorded everything, and has attempted to present an account of what he has seen, not through colossal panoramas or vengeful political films, but by always coming back to the essential: by leaning toward destiny and the dreams of anonymous characters swept away by events beyond their control and who are desperately trying to survive. Here lies the whole key to his work: in this simple and obvious assertion, which consists of finding the fragile human element within the cruelty of overwhelming situations. What better weapon to do this with than a mixture of humor and irony, a mysterious alloy which solders tenderness and leads to emotion, leaving the viewer deeply moved? One leaves Goran Paskaljević's films particularly touched, not so much by the cruelty and absurdity of authentic situations, but by this drop of hope planted at the heart of torment, this irrepressible desire of a dream and of the infinite, which, in spite of everything, his characters carry within themselves, as, however cowardly or monstrous some of Man's actions can be, that there is always within Him the possibility of redemption, an ultimate way to still believe in the beauty of the soul.

Witness to his time at its worst, Goran Paskaljević restores it in all its complexity and contradictions, and doesn't avoid it by allowing us to breathe elsewhere. He presents to us the most noble and intangible of the human condition: an irrational faith that prevents us from despairing in the worst situations, the certainty of Eternity on earth.

July 2009

Translation from French: Patricia Andjelković





## Ένα σινεμά των συναισθημάτων για να κατανοήσουμε τη ζωή

του Αντρίανου Πικάρντι

Όταν το 1971 μια ομάδα επίδοξων κινηματογραφιστών επιστρέφει στη Γιουγκοσλαβία, μετά από σπουδές τεσσάρων χρόνων στο κινηματογραφικό ινστιτούτο της Τσεχοσλοβακίας (FAMU), ο γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος βρίσκεται σε μια κατάσταση δημιουργικής κρίσης, η οποία βασικά οφείλεται στην πρόθεση της πολιτικής εξουσίας να φιμώσει το κινηματογραφικό κίνημα που αναπτύχθηκε στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, γνωστό ως «μαύρο σινεμά». Τα ονόματα αυτών των νεαρών: Ράικο Γκρλίτς, Σερτζιάν Κάρανοβιτς, Γκόραν Μάρκοβιτς, Γκόραν Πασκάλιεβιτς, Λόρνταν Ζαφράνοβιτς. Απόλυτα συνειδητοποιημένοι για τις διαφορές τους δε συγκροτούν ρεύμα ή «σχολή» αν και η κοινή τσεχοσλοβάκικη εμπειρία (κινηματογραφική και πολιτική) συγκλίνει στην ελπίδα να συνεισφέρουν με το έργο τους στην αναγέννηση της εθνικής κινηματογραφίας, και συνιστά για τους νεοφερμένους έναν κοινό παρανομαστή ιδιαίτερα σημαντικό στη διάθεσή τους να αναμετρηθούν με την κινηματογραφική πραγματικότητα της χώρας τους, κάνοντας τις δικές τους ταινίες.

Δεν είναι και τόσο εύκολο. Το «μαύρο σινεμά» ασχολήθηκε και αντιμετώπισε τα κοινωνικά θέματα με τόσο επιθετικό-προκλητικό τρόπο που προκάλεσε τέτοιες πολιτικές αντιδράσεις που έφτασαν μέχρι την άμεση παρέμβαση του Τίτο με στόχο να ελεγχθεί πιο αποτελεσματικά, απ' ό,τι τα προηγούμενα χρόνια, το τμήμα ενημέρωσης και θεάματος. Για αρκετά χρόνια το μονοπώλιο της εθνικής κινηματογραφίας είχε ανατεθεί στις «λευκές ταινίες», όπως τις προσδιόρισε ο ίδιος ο Πασκάλιεβιτς, επιστημαίνοντας πόσο μηδαμινές και αδιάφορες ήταν. Επρόκειτο για ένα κινηματογράφο στραμμένο αποκλειστικά σε αντιστασιακές ιστορίες ηρωισμού, εγκεκριμένες κωμωδίες γεμάτες αισιοδοξία για τα θετικά αποτελέσματα του καθιερωμένου πολιτικού συστήματος. Ευτυχώς, που την ίδια περίοδο η ίδρυση και λειτουργία του 2ου τηλεοπτικού καναλιού αποτέλεσε για τους νεαρούς σκηνοθέτες έναν χώρο δουλειάς που τους παρείχε δυνατότητες εξερεύνησης και ταυτόχρονα μια σημαντική ευκαιρία επαφής με το μεγάλο κοινό, που αναπόφευκτα απομακρύνονταν από έναν κινηματογράφο που δεν αντανάκλούσε πια τα προβλήματα και τις κοινωνικές και ατομικές αντιφάσεις.

Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς γυρίζει για την τηλεόραση, σε λιγότερο από δύο χρόνια σχεδόν, τριάντα ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζοντας «ανοιχτά» διάφορες πλευρές του εθνικού ανικανοποίητου περιμένοντας την ευκαιρία να περάσει στη μεγάλη οθόνη. Κι αυτό συμβαίνει το 1975 όταν διαβάζει το σενάριο του *Ναυαγοσώστη το χειμώνα* του Γκόρνταν Μίχιτς, μιας από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες και βασικού συντελεστή του «μαύρου σινεμά». Η ταινία έχει εντυπωσιακή εμπορική επιτυχία και διεθνή αναγνώριση σε σημαντικά κινηματογραφικά φεστιβάλ (Χρυσή Αρένα στο Φεστιβάλ της Πούλα, Βραβείο της Cidalc στο Φεστιβάλ Βερολίνου). Είναι η αρχή ενός νέου κύκλου του οποίου ο Πασκάλιεβιτς γίνεται η σημαία, και παρά την εχθρότητα της επίσημης (και συμβιβασμένης σε πολιτικό επίπεδο) κινηματογραφικής κριτικής, θα αναδειξει το νέο πρόσωπο του γιουγκοσλάβικου σινεμά στα μέσα της δεκαετίας του '70, τραβώντας πάνω του τη διεθνή προσοχή. Από τότε ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς θα συνεχίσει την κινηματογραφική του διαδρομή με τρόπο προσωπικό και ανεξάρτητο αντιμετωπίζοντας επίσης του κινδύνους μιας δύσκολης και προβληματικής αμερικανικής συμπαραγωγής, χωρίς να προδώσει τη δική του κινηματογραφική αντίληψη και έχοντας ιδρύσει πρόσφατα μια δική του μικρή εταιρεία παραγωγής για να μπορεί να χρηματοδοτεί και να υποστηρίξει ο ίδιος τις ταινίες του: «εγώ θέλω να κάνω ταινίες που να είναι όπως η ζωή και από μια οπτική γωνία



διαφορετική, προκλητική. Όχι μεγάλα φιλμ χολιγουντιανού τύπου, θεαματικά, που παρόλο που μου προτάθηκαν τα απέρριψα γιατί μου είναι αδιάφορα. Θέλω να κάνω ταινίες που να τις νιώθω πρώτα εγώ ο ίδιος με δυνατότες συγκινήσεις και αληθινούς χαρακτήρες. Είναι η πραγματική ζωή που με συναρπάζει».

## Περιθώριο

Το θέμα που ολοφάνερα διαπερνά το σινεμά του Πασκάλιεβιτς δίνοντάς του ούτως ειπείν τη βασική του πρώτη ύλη είναι εκείνο του περιθωρίου. Οι ήρωες των ταινιών του δεν είναι σχεδόν ποτέ οργανικά ενταγμένοι στο κοινωνικό σύστημα και στις σταθερές του. Οι ελάχιστοι που υποτάσσονται στους κανόνες του καταλήγουν αργά ή γρήγορα στη γελοιοποίηση. Περιθώριο σημαίνει αντιπαραγωγικότητα: ο πρωταγωνιστής του *Ναυαγσώστη* το χειμώνα είναι κάτοχος ενός διπλώματος που δεν του παρέχει καμιά επαγγελματική διέξοδο στο *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα* η ιστορία αφορά έναν νεαρό που είναι αποκλειστικά γοητευμένος από τη ζωή τού περιπλανώμενου. Οι *Επίγειες μέρες* που γοργά κυλούν εκτυλίσσεται εξολοκλήρου σ' ένα γηροκομείο, χώρος συγκέντρωσης ανθρώπων που δεν είναι πια σε θέση να παράγουν (τουλάχιστον με τον τρόπο που η κοινωνία το επιβάλλει στα μέλη της)· η ομάδα των αουτσάιντερ στην *Ειδική θεραπεία* γίνονται ένα με το «θεραπευτή», ο οποίος θα έπρεπε να τους αναμορφώσει και επανεντάξει, κάτι που η θεσμοθετημένη υποκρισία δεν μπορεί παρά να καταδικάσει σε αποτυχία· η επιμονή με την οποία ο παππούς και το παιδί πρωταγωνιστές του *Λυκόφωτος*, μάχονται για τη διάσωση της γης είναι ανάλογη με τη στάση εκείνων που παρότι μπορούν να δουλέψουν εγκαταλείπουν· και τέλος εάν ο Πέταρ στο *Απατηλό καλοκαίρι* του '68 ζει εκείνη τη μαγική περίοδο της εφηβείας, γεμάτη από φαντασιώσεις πολύ πιο ενδιαφέρουσες από τα καθήκοντα που η κοινωνία επιβάλλει (ανάμεσα στα οποία κυρίαρχο είναι η παραγωγικότητα), από τη μεριά του ο δημοσιογράφος που ασχολείται με το εμπόριο μικρών τοιγάνων στο *Φύλακα άγγελο* είναι προορισμένος αμετάκλητα στη μοναξιά και στην πιο τραγική αποτυχία. Αυτή η ιδιαίτερη συνθήκη ζωής εκδηλώνεται, προσεγγίζεται και καταγράφεται με διαφορετικούς τρόπους από ταινία σε ταινία. Μπορεί να είναι το αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικό-οικονομικών αντιθέσεων, απέναντι στις οποίες το άτομο δεν μπορεί παρά να υποκύψει, ή να οφείλεται σε μια υπαρκτική επιλογή (απροσδιόριστη ή απόλυτα συνειδητή αλλά σε κάθε περίπτωση τραβηγμένη πάντα στις πιο ακραίες της συνέπειες) ή τελικά –και όχι γιατί είναι λιγότερη σημαντική από τις δύο προηγούμενες– μπορεί να είναι μονάχα το βασικό δεδομένο μιας συγκεκριμένης ηλικίας του ατόμου, που είτε είναι υπερβολικά νεαρό είτε υπερβολικά ηλικιωμένο για να αποτελεί μέρος της παραγωγικής πλειοψηφίας, καταλήγοντας έτσι σε αντιπαράθεση μαζί της. Και αυτό συμβαίνει όχι μονάχα γιατί είναι χωρίς εφόδια (προσωρινά ή μόνιμα) για συγκεκριμένες κοινωνικές λειτουργίες, αλλά γιατί ακριβώς αυτή η ιδιαίτερη κατάσταση τον καθιστά υποκείμενο πολιτιστικά παράταιρο σ' ένα κοινωνικό ιστό που έχει αναγάγει αποκλειστικά ως κυρίαρχο πιστεύω του τη λειτουργικότητα και την αποτελεσματικότητα.

Επίσης αυτή η βασική θεματολογία είναι σταθερά συνδεδεμένη με τη σχέση πόλης-υπαίθρου, που επίσης διαπερνά συνεχώς το έργο του Πασκάλιεβιτς και που τελικά επιβάλλει την «ενοχλητική» παρουσία της δεύτερης στην επιθυμία ανεξαρτησίας και ιστορικής πρωτιάς που η πόλη θα ήθελε να ενσαρκώνει ιδεολογικά. Υπάρχει μια σκηνή στο *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα* όπου αυτή η ακατανίκητη διαρχία συντίθεται με εξαιρετικό τρόπο: η κοπέλα που θέλει να «αποδράσει» για τη Γαλλία φθάνει στο φτωχικό σπίτι των γονιών της στην περιφέρεια του Βελιγραδίου σε μια περιοχή που πρακτικά είναι ύπαιθρος, αλλά στο ορίζοντα της οποίας εισβάλλουν (κομψοί; απειλητικοί;) οι φουτουριστικοί ουρανοξύστες της νέας μητρόπολης-μοντέλο. Η ύπαιθρος, η γη, μπο-



ρεί να εκληφθεί κάποιες φορές και ως καταφύγιο, άλλες φορές άνετο άλλες όχι, ή σαν μια απελευθερη περιοχή όπου κανείς μπορεί να καλλιεργήσει τις ψευδαισθήσεις του για ελευθερία, ή ακόμα και σαν πεδίο δοκιμής για την ανάπτυξη της προσωπικότητας των ατόμων από τη στιγμή που η αγροτική κουλτούρα δεν είναι επ' ουδενί, για τη γιουγκοσλαβική κοινωνία, ένα αρχαιολογικό εύρημα. Σε κάθε περίπτωση επανεμφανίζεται σταθερά σαν ένα είδος απωθημένου απείθαρχου και ανεξέλεγκτου, ακριβώς όπως το περιθώριο δεν μπορεί παρά να επιβεβαιώνεται ως το μη απαλείψιμο συμπλήρωμα ενός μοντέλου ανάπτυξης που στοχεύει στην τυφλή επικυριαρχία των επονομαζόμενων «ιστορικών αιτίων», τα οποία ταυτίζονται είτε με το Κράτος (σοσιαλιστικό ή όχι) είτε με το Κεφάλαιο. Ο κινηματογράφος του Πασκάλιεβιτς έχοντας ως αφετηρία μια δεδηλωμένη εθνική ιδιαιτερότητα καταφέρνει να έχει μια ευρύτερη απήχηση που ενδιαφέρει και αφορά τη δυτικό-ευρωπαϊκή κουλτούρα tout-court.

### Κλασικισμός

Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς χρησιμοποιεί συχνά, μιλώντας για τις ταινίες του, το επίθετο «γκλός» θέλοντας να υποδείξει το λόγο της αμεσότητας τους και της ικανότητάς τους να επικοινωνούν και πέρα από το γιουγκοσλαβικό κοινό για το οποίο και αρχικά δημιουργήθηκαν. Πρόκειται όμως για έναν όρο που δεν πρέπει να μας εξαπατά: η απλότητα τη οποία υπαινίσσεται ο Πασκάλιεβιτς δεν έχει να κάνει σε καμία περίπτωση με μια ναϊφ αφηγηματική ή σκηνοθετική φόρμα. Οι ταινίες του είναι πάντα το αποτέλεσμα μιας κατοχής και γνώσης σε βάθος του κλασικού σχήματος της «παιδαγωγικής» αφήγησης. Σε καθεμιά τους ένας ήρωας επωμίζεται (ή θα ήθελε να επωμιστεί) το ρόλο του παιδαγωγού σε σχέση με κάποιον άλλο χαρακτήρα ή με μια ομάδα, και αυτός ο ρόλος δεν παρουσιάζεται πάντα με θετικό πρόσημο: κάποιες φορές τα χαρακτηριστικά του είναι διαφορούμενα γεμάτα ειρωνεία ή ξεκάθαρο σαρκασμό, αλλά όπως και να έχει ο αφηγηματικός τόπος της διαδρομής της διαμόρφωσης της συγκρότησης και της διανοητικής ωρίμανσης του ατόμου είναι ένας θεμελιώδης πυρήνας του έργου του. Ακόμα κι όταν στις δύο πρώτες ταινίες υφίσταται μια διάβρωση λόγω της επιλογής να τονιστεί το μαύρο χιούμορ σε σχέση με πιο «θετικά» συναισθήματα, είναι προφανές πως συγκροτούνται δύο ζευγάρια, η σχέση των οποίων είναι σηματοδομένη από μια διαρκή ένταση διαμόρφωσης των χαρακτήρων. Λίγη σημασία έχει εξάλλου εάν στο *Ναυαγοσώστη το χειμώνα* η φιγούρα του πατέρα, μέσα από την έμμονη επιθυμία του να είναι για το γιο ο μοναδικός οδηγός στο δύσκολο «επάγγελμα» της ζωής, στο τέλος καταντά τόσο πολύ γελοίος ώστε η στιγμή του θανάτου του –λόγω υπερβολικής σιγουριάς στις μεθόδους του– μετατρέπεται σ' ένα είδος γκαγκ όπου το κυμώκο στοιχείο κυριαρχεί πάνω στο τραγικό: καθώς επίσης και στο *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα* το διαφορούμενο είναι εγγεγραμμένο στο γεγονός ότι ένας νεαρότερος ήρωας είναι αυτός που θέλει να αναλάβει το ρόλο του φύλακα-προστάτη σε σχέση με τη νεαρή γυναίκα σε φυγή, κάτι που καθιστά αναπόφευκτα μάταιες όλες του τις προσπάθειες. Και στην περίπτωση αυτών των δύο ηρώων προορισμένων να αποτύχουν λόγω του αγεφύρωτου χάσματος ανάμεσα στις αθεμελιώτες φιλοδοξίες τους και στην πραγματική τους ικανότητα να είναι αυτό που θα ήθελαν να είναι, και μονάχα μετά το θάνατό τους –που και για τους δυο έρχεται με τρόπο απρόβλεπτο και παράλογο– ανοίγεται μια χαραμάδα προς το μέλλον για του «προστατευόμενους»: κυριολεκτικά υλική, στην περίπτωση του αγοριού, όταν στη διάρκεια της επικείμενης τελευταίας δέχεται την επίσκεψη του φίλου-φάντασμα της οικογένειας, με την πρόταση δουλειάς στη Σουηδία, και περισσότερο μεταφορικής στη δεύτερη ταινία με την εμφάνιση του σκύλου (για την ύπαρξη του οποίου ήταν πια απολύτως νόμιμο να αμφιβάλλει κανείς), ακριβώς στο βαγόνι του φορτηγού τραίνου όπου η κοπέλα ταξιδεύει ως λαθρεπιβάτης, κυριαρχούμενη πιο πολύ από την εμμονή της παρά από την ελπίδα.



Οι ταινίες όπου αυτή η δυναμική της διαμόρφωσης αναδεικνύεται με πιο κλασικό τρόπο είναι χωρίς αμφιβολία οι *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* (η οποία αφηγείται την εισβολή ενός πρώην καπετάνιου – προικισμένου με ακατάβλητη ζωτικότητα στο βαλτωμένο περιβάλλον ενός οίκου ευγηρίας και κυρίως στο δωμάτιο που μοιράζεται με τον πιο μελαγχολικό και φιλάσθενο τρόφιμο), το *Λυκόφως* (προβληματική αμερικανική συμπαραγωγή, που στοίχισε πολύ στον Πασκάλιεβιτς κάπως αποστειρωμένη και αναιμική στην τελική της μορφή, αλλά κατά τα άλλα υποδειγματική στη διαπραγμάτευση του θέματός της και για το πώς αφηγείται το μάθημα ζωής που ο γερό-παππούς μεταδίδει στα δύο εγγόνια που του εμπιστεύθηκαν οι γονείς – μετανάστες στη Γερμανία), το *Απατηλό καλοκαίρι του '68* (όπου είναι και πάλι ο παππούς που παίρνει στα χέρια του την κατάσταση «συννοδεύοντας» τον εγγονό μέχρι το γεγονός που θα σημάνει την είσοδό του στην ενήλικη ζωή). Και στις *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* και στο *Λυκόφως* η στιγμή «της άφιξης και της παράδοσης» σηματοδοτείται από το θάνατο του παιδαγωγού. Και στις δύο περιπτώσεις ο θάνατος καταφθάνει στη διάρκεια μιας γιορτής σε μια στιγμή όπου η ζωή μοιάζει να εκδηλώνεται μ' όλη της τη χαρά και το κέφι. Η εισβολή της τραγωδίας, ανεπανόρθωτης σε μια τέτοια συνθήκη, δεν ορχηστρώνεται από τον Πασκάλιεβιτς με μεταφορικές ή συμβολικές προθέσεις, αλλά ως *memento*, ως μια υπενθύμιση της γειννίας αυτής της σκοτεινής παρουσίας που μας συνοδεύει σε κάθε στιγμή της ύπαρξής μας, ακόμα και στις πιο ξένοιαστες. Μια χριστιανική οπτική γωνία; Ο Πασκάλιεβιτς παραδέχεται τη χριστιανική ρίζα που βρίσκεται στη βάση της προβληματικής του, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα πως αυτή η «χριστιανικότητα» στην πραγματικότητα εκφράζεται μέσα από εκείνα τα στοιχεία που φέρνουν το χριστιανισμό κοντά στο όραμα για τον κόσμο και την ανθρώπινη ύπαρξη που είναι κοινό σε όλες τις μεγάλες θρησκείες.

### Δυσπιστία προς του γονείς

Η εξέλιξη των ηρώων του Πασκάλιεβιτς πραγματοποιείται πάντα μέσα στην απουσία της οικογένειας, με την έννοια της γόνιμης παρουσίας της πατρικής ή της μητρικής φιγούρας. Αυτοί που ξέρουν να μεταδίδουν την κληρονομιά των αξιών που είναι απαραίτητες για να αντιμετωπίσουμε τη ζωή είναι πάντα οι ηλικιωμένοι, οι οποίοι αντανakλούν –σε σχέση με τους υπόλοιπους ήρωες ή ακόμα και με τους θεατές– τα χαρακτηριστικά εκείνων των σοφών που στις πατριαρχικές κοινότητες, τις ριζωμένες στην αγροτική κουλτούρα, έβρισκαν την σπουδαιότητα του κοινωνικού τους ρόλου ακριβώς στην ικανότητά τους να κληροδοτούν στην κοινότητα και στους μεταγενέστερους ένα μοντέλο γνώσης και συμπεριφοράς, που να μπορεί να διατηρεί ακέραια τη δύσκολη ισορροπία ανάμεσα στο άτομο και στην ομάδα, στη φύση και στην ιστορία. Στη λανθάνουσα φόρμα κοινωνικής κριτικής που ενυπάρχει στις ταινίες του («δεν θέλησα ποτέ να κάνω άμεσα πολιτικές ταινίες με εξαίρεση την *Ειδική θεραπεία* που είναι μια πολιτική μεταφορά πάνω στην υποκρισία αυτού που είναι στη εξουσία και συμπεριφέρεται αντίθετα με ό,τι λέει στους άλλους να κάνουν») δεν εκδηλώνεται καμιά εμπιστοσύνη στην νεότερη γενιά ως πιθανό φορέα αλλαγής. Αντιθέτως οι νέοι ως γιοι και θύματα μιας γενιάς υπερβολικά κομφορμιστικής είναι μάλλον φορείς αβεβαιότητας αβασίμων φιλοδοξιών και ψευδαισθήσεων. Στο *Ναυαγισμός το χειμώνα* ο Ντράγκαν και η Λιούμπα παντρεύονται αλλά μονάχα για να ξεφύγει ο καθένας τους από την οικογενειακή του φυλακή και όχι για να δημιουργήσουν μαζί κάτι καινούργιο. Η κάμερα τους «χαϊδεύει» σ' ένα πολύ ωραίο κυκλικό τράβελινγκ στο νυφικό κρεβάτι της πρώτης νύχτας αλλά μετά από αυτή την τρυφερή στιγμή η ταινία θα καταγράψει ανελέητα όλες τις αντιφάσεις της κατάστασής τους. Έτσι είναι και στο *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα*: η απόπειρα του νεαρού να γίνει ο «σωτήρας» της Μίκα θα καταλήξει στην αποτυχία και στο θάνατο και



μονάχα η εμφάνιση –με έντονη μεταφορική αξία– του σκύλου στο τρένο, όπου βρήκε καταφύγιο η κοπέλα στην προσπάθειά της να ξεφύγει, θα αμβλύνει κάπως την αίσθηση της επικείμενης ήττας. Στην *Ειδική θεραπεία* ο γιατρός ενδύεται τα ρούχα της πατρικής φιγούρας, εδώ υπό κατηγορία περισσότερο απ' ό,τι σε κάθε άλλη ταινία, ξεγυμνωμένη μέσα στην υποκρισία της και στην αδηφάγα επιθυμία της για εξουσία. Αντίθετα στον *Άγγελο φύλακα* ο δημοσιογράφος που φορτώνεται το βάρος της βασανισμένης ύπαρξης του μικρού τσιγγάνου κυριολεκτικά εξοντώνεται. Ακόμη, στις πρώτες ταινίες, στον πατέρα του *Ναυαγώσστη τον χειμώνα* πρέπει να προστεθούν και οι γονείς της Μίκα στο *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα*, παντελώς ανίκανοι να καταλάβουν τα προβλήματα της κόρης τους και να μπορέσουν να επηρεάσουν με οποιονδήποτε τρόπο τις επιλογές και τις αποφάσεις της.

Από το έργο του Πασκάλιεβιτς αποκομίζουμε μια αίσθηση ασυνήθιστη και ανησυχαστική. Η κριτική σ' αυτό που έγινε η Γιουγκοσλαβία, στις άλυτες αντιφάσεις της, στην ευκολία με την οποία βασικά προβλήματα, σχετικά με την ωρίμανση και την ισορροπημένη μορφωτική και συναισθηματική διαμόρφωση των ατόμων, παραμελήθηκαν στο όνομα της «σοσιαλιστικής» ιδεολογίας, που το μόνο που την απασχολούσε ήταν να αναπαράγει τον εαυτό της μέσω της πολιτικής εξουσίας. Η κριτική του σ' όλα αυτά περνά μέσα από μια οδυνηρή σύγκρι(ου)ση με όσους επικύρωσαν αυτή την κατάσταση διαφυλάσσοντας την κοινωνική τους θέση. Στο έργο του ανακαλύπτονται και ανασύρονται στην επιφάνεια αξίες, θεματοφύλακας των οποίων είναι μονάχα η παλιότερη γενιά μια γενιά που ωρίμασε σε καιρούς που απαιτούσαν από τα άτομα ριζικές επιλογές ιστορικής ευθύνης, ικανότητα να προβάλλουν προς το μέλλον την ενέργεια του καθενός χωριστά, με την ελπίδα ενός τρόπου ύπαρξης (των ατόμων και της κοινότητας) πραγματικά διαφορετικός σε σχέση με το παρόν τους.

### Ένας ανεξάρτητος αφηγητής

Αναφερθήκαμε προηγουμένως στον κλασικισμό της αφηγηματικής κατασκευής των ταινιών του Πασκάλιεβιτς και παράλληλα στο μαύρο χιούμορ (μαύρο αλλά όχι μόνο) με το οποίο ποτίζει τις ιστορίες και τους χαρακτήρες του. Στη βασική νατουραλιστική προσέγγιση που τον χαρακτηρίζει ο Πασκάλιεβιτς προσθέτει μια πειθαρχημένη και πλήρως συνειδητοποιημένη δραματουργία, φαινομενικά αυθόρμητη. Και πράγματι μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως θέλει να αποτυπώσει το πλέγμα τραγωδίας και κωμωδίας, από τα οποία είναι φτιαγμένη η ζωή, αλλά δεν είναι καθόλου εύκολο να δημιουργήσει μια ταινία όπου αυτό το πλέγμα να μπορεί να παραγάγει ένα *φιλμικό κείμενο*, στο οποίο το χαμόγελο και η συγκίνηση να συνυπάρχουν αρμονικά στη εξέλιξη της αφήγησης.

Ο Πασκάλιεβιτς βρήκε στον κινηματογράφο το «φυσικό» του εργαλείο για να αφηγηθεί ιστορίες. Η κινηματογραφική του γραφή, η γόνιμη σχέση του με τους ηθοποιούς (επαγγελματίες ή ερασιτέχνες) σ' όλες του τις ταινίες, οι φωτογραφικές του επιλογές, το στήσιμο των σκηνών, η χρήση της μουσικής: όλα αυτά τα στοιχεία μπαίνουν στη σειρά σε μια σχέση αμοιβαίου εμπλουτισμού που αντανακλά την πραγματική αγάπη που έχει για το σινεμά και η οποία καθόρισε, από το ντεμπούτο του με το *Ναυαγώσστη τον χειμώνα*, την επιλογή του να «ζήσει μονάχα για το σινεμά», με όλους τους πιθανούς κινδύνους που απορρέουν από μια τέτοια απόφαση σε μια κατάσταση όπως αυτή που επικρατούσε τότε στην Γιουγκοσλαβία. Ακόμα και η αποτυχία μια ταινίας όπως το *Λυκόφως* είναι αναμφίβολα αποτέλεσμα αυτής της απόφασης και ακριβώς γι' αυτό δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζεται με εντελώς αρνητικό τρόπο. Ο πλούτος των εμπειριών που συσσωρεύτηκαν στο πέρασμα του χρόνου και στα καλά και στα άσχημα, επιτρέπει τώρα στον Γκόραν Πασκάλιεβιτς –όπως λέγαμε και στην αρχή– να δουλεύει τώρα πια με μια μικρή αλλά δική του εταιρεία παραγωγής και να μπορεί να επεξεργά-



ζεται τα σχέδια που τον ενδιαφέρουν και να αναζητά οικονομικούς εταίρους (η επόμενη ταινία του θα είναι μια γαλλική συμπαραγωγή) και που θα του επιτρέπει να είναι αποκλειστικά υπεύθυνος και αφεντικό της κινηματογραφικής του παραγωγής.

*Cineforum*, τχ. 276, Ιούλιος-Αύγουστος 1988.

*Μετάφραση από τα ιταλικά: Θωμάς Λινάρας*

## **A Cinema of Emotions Towards the Understanding of Life**

*by Adriano Piccardi*

When in 1971 a group of aspiring directors returned to Yugoslavia, after four years of studying in the film institute of Czechoslovakia (FAMU), Yugoslavian cinema was facing a creative crisis, mainly due to the fact that the political establishment was aiming to suppress the film movement that came to be in the 60s, known as the "Black Wave". The names of those filmmakers were: Rajko Grlić, Srdjan Karanović, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović. They were too aware of the differences among them to establish a movement or a "wave", although their collective Czechoslovakian experience (cinematic as well as political) converged in the hope to contribute with their work to the revivification of their national cinema; this experience was also a common denominator in their intention to confront the cinematic reality of their country by making their own films.

It wasn't that easy. The "Black Wave" dealt with and challenged social issues with such an aggressive and provocative manner that the political reactions to it reached a point where Tito himself directly intervened, so that the department of information and entertainment could be more efficiently controlled than in previous years. For several years, the monopoly of the national film production was taken up by "white films", as they were referred to by Paskaljević himself, while noting how slight and insignificant they were. They constituted a cinema that was entirely directed towards heroic stories of resistance [and] approved comedies full of optimism about the positive upshots of the political status quo. Thankfully, during the same period, the launch and operation of the second television station provided for those young directors a place of work that gave them the potential to explore and also a significant chance to come in contact with the greater public, one that was unavoidably moving away from a cinema that no longer reflected social and individual contradictions.

Goran Paskaljević shot approximately 30 documentaries for TV in less than two years, openly confronting various aspects of the national dissatisfaction and waiting for the chance to move on to the big screen. This opportunity presented itself in 1975, when he read the script of *Beach Guard in Wintertime* by Gordan Mihić, one of the prime contributors and most important personalities of the "Black Wave". The film was a notable commercial success and was internationally recognized in major festivals (Golden Arena in the Pula Film Festival, Cidalc Award in the Berlin Film Festival). It marks the beginning of a new cycle, of which Paskaljević becomes the banner; and despite the hostility of the official (and politically compromised) film criticism, he will bring to light the new face of Yugoslavian cinema in the middle of the '70s by attracting international attention. From then on, Goran Paskaljević will continue his cinematic journey in a personal and independent manner, even facing the dangers of a difficult and problematic American co-production, without betraying his own idea of cinema and by having established his own small production company, so he can fund and support his own films. "I want to make films that feel like life, from a point



of view that is different, provocative; not the grand, Hollywood-type spectacles, which were offered to me and I rejected because I find them indifferent. I want to make films that I myself feel first, with strong emotions and true characters. It is real life that fascinates me".

### Marginalization

The theme that clearly pervades Paskaljević's work, providing him as it were with his essential material, is that of marginalization. The heroes in his films are almost never organically integrated in the social system and its constants. The few of them that yield to its rules end up, sooner or later, becoming ridiculous. Being in the periphery means counter-productivity: the protagonist of *Beach Guard in Wintertime* has a diploma that offers no professional outlet whatsoever; in *The Dog who Loved Trains*, the story is about a young man who is utterly fascinated by the life of the vagabond; *These Earthly Days Go Rolling By* takes place entirely in an old people's home, a place of gathering for people who are no longer productive (at least in the way that society demands of its members); the group of outsiders in *Special Treatment* become one with their "therapist", who should be reforming and rehabilitating them, something that the institutional hypocrisy can only doom to failure; the persistence with which the protagonists of *Twilight Time*, the grandfather and the boy, fight to save their land is analogous to the attitude of those who abandon it even though they can actually work it; and finally, if Petar in *Illusive Summer '68* is living that magic period of adolescence, filled with fantasies way more interesting than the duties that society necessitates (amongst which productiveness is foremost), the journalist who is researching the slave trafficking of young gypsies in *Guardian Angel* is destined to experience loneliness and the most tragic failure. This particular condition of living is manifested, approached and recorded in different ways in each film. It may be the result of specific socio-economic contradictions against which the individual can only succumb; it may be the result of an existential choice (either confused or completely conscious, but in any case always pulled to its more extreme consequences); or, finally – and not because this is less important than the previous two [explanations] – it may just be the fundamental fact of the specific age of the individual, who is either too young or too old to be a part of the productive majority, thus ending up at odds with it. And this happens not only because [the individual] is without equipage (temporary or permanent) for specific social functions, but precisely because this particular condition renders him culturally and educationally unfitting – inappropriate in a social system whose main belief is functionality and effectiveness.

This principal subject matter is also closely linked to the relationship between the city and the country, which is also recurring in Paskaljević's work and which finally enforces the "annoying" presence of the latter on the desire for independence and a historical lead that the city would like to ideologically epitomize. There is a scene in *The Dog who Loved Trains* where this invincible diarchy is weaved in an exceptional manner: the girl who wants to escape to France reaches the meager house of her parents in the periphery of Belgrade, in an area that is essentially the country, but whose horizon is invaded by (elegant? menacing?) futuristic skyscrapers of the new metropolis model. The countryside, the land, can sometimes be interpreted as a sanctuary – sometimes comfortable and sometimes not – or as a free area in which someone can cultivate his illusions of freedom or even as a test field for the personality development of people, since the agrarian culture is in no way an archeological find for Yugoslav society. In any case, it steadily reappears as a kind of an undisciplined and uncontrollable frustration, exactly in the way that the margin has to confirm itself as the impossible-to-eliminate addition to a model of growth aimed at the blind dominion of the so-called "historical causes", which identify themselves either with the State (socialist or not) or the Capital. Paskaljević's cinema, having a professed national identity as a starting point, succeeds in having a greater appeal that interests and pertains to the Western-European culture tout-court.



## Classicism

Goran Paskaljević often uses the epithet «simple» to describe his films, wanting to indicate the reason for their immediacy and their ability to communicate beyond the Yugoslav audience, for which they were initially created. This is, however, a term that should not deceive us: the simplicity that Paskaljević is suggesting has nothing to do with a naïf narrative or *mise-en-scène*. His films are always the result of a deep command and knowledge of the classic form of the «pedagogical» narration. In each of them, a hero takes on (or would like to take on) the role of the pedagogue in relation to another character or a group and this role isn't always presented in a positive light: some times its characteristics are ambiguous, fraught with irony or obvious sarcasm, but, in any case, the narrative place of the journey of the creation, the structuring and intellectual maturation of the individual is an essential core of [Paskaljević's] work. Even when in his first two films, where, due to the choice to emphasize black humor instead of more «positive» emotions, a corrosion exists, it is still obvious that two couples are formed, whose relationship is marked by a constant tension of character development. Little does it matter, then, that in *Beach Guard in Wintertime* the figure of the father, through his intense desire to become his son's sole guide in the difficult «profession» that is life, ends up becoming so ridiculous so that his moment of death – because of his excessive certainty in his methods – is turned into a kind of gag where the comic element prevails over the tragic. In *The Dog who Loved Trains*, the ambiguous stems from the fact that a younger hero wants to take on the role of guardian-protector in relation to the young woman who is fleeing, something that renders all his efforts futile. And in the case of these two heroes, destined to fail because of the unbridgeable gap between their groundless ambitions and their real ability to be what they want; it is only after their death – which will arrive for both in an unpredictable and irrational manner – that a crack opens towards the future for the «protected» ones: literally material in the case of the boy who, during the funeral, receives a visit from the ghost-friend of the family who has a work proposition in Sweden, and more metaphorical in the second film, with the appearance of the dog (the existence of which was quite legitimately doubted at this point), precisely in the train car where the girl is traveling as a stowaway, dominated more by her *idée fixe* than her hope.

The films in which this dynamic of development is featured in a more classic manner are, without a doubt, *These Earthly Days Go Rolling By* (which tells the story of an ex-captain, gifted with an invincible vitality, who invades an old people's home and mainly the room he shares with the most melancholic and sickly inmate), *Twilight Time* (a troubled American co-production that cost Paskaljević dearly, somewhat sterile and anemic, but otherwise exemplary in the discussion of its subject and in the way it narrates the life lesson that the old grandfather imparts to the two grandchildren entrusted to him by the parents, immigrants in Germany), *Illusive Summer '68* (where, again, the grandfather takes the situation into his own hands, «accompanying» the grandson until the event that will signal his entry to adult life). Both in *These Earthly Days Go Rolling By* and *Twilight Time*, the moment of «arrival and delivery» is signaled by the death of the pedagogue. In both cases death arrives during a celebration, at a moment when life seems to manifest itself in all its joy and gusto. The invasion of the tragedy, irredeemable in such a condition, is not orchestrated by Paskaljević with metaphorical or symbolic intentions, but as a memento, a reminder of the proximity of this dark presence, that accompanies us in every moment of our existence, even during the most carefree ones. A Christian viewpoint? Paskaljević admits to the Christian root in the basis of his discourse, at the same time emphasizing that this «Christian mindset» is in reality expressed through those elements that bring Christianity closer to the vision of the world and humanity that is common in all religions.



## Distrusting the Parents

The evolution of Paskaljević's heroes is always realized through the absence of the family in the sense of a bountiful presence of either the father or mother figure. Those who know how to pass on the heritage of values necessary for going through life, are always the elderly; they reflect – in comparison to the other heroes or even to the spectators – the characteristics of the wise ones who, in patriarchal societies rooted in agrarian culture, located the importance of their social role precisely in their ability to bequeath to the community and their successors a model of knowledge and behavior that could sustain the difficult balance between the individual and the group, between nature and history.

In this latent form of social criticism that exists in his films ("I never wanted to make overtly political films, with the exception of *Special Treatment*, which is a political metaphor about the hypocrisy of someone in power who behaves in the opposite way than the one he preaches"), there is no sign of trusting the younger generation as a possible carrier of change. On the contrary, the youngsters as children and victims of an overly conformist generation are probably vehicles of unfounded ambitions and illusions. In *Beach Guard in Wintertime*, Dragan and Ljubica get married, but only so they can escape their respective familial prisons and not in order to create something new together. The camera "caresses" them in a beautiful, circular traveling shot in the wedding bed of their first night together, but after this tender moment, the film will mercilessly record all the conflicts of their situation. It's the same in *The Dog who Loved Trains*: the young man's attempt to become Mika's "savior" will end in failure and death; and only the – of intense metaphorical value – appearance of the dog on the train where the girl has found refuge in her attempt to escape, will somewhat soothe the feeling of impending defeat. In *Special Treatment* it is the doctor wearing the garments of the father figure, accused here more than in any other film, stripped bare to its hypocrisy and its voracious desire for power. On the contrary, in *Guardian Angel* the journalist who carries the burden of the tortured existence of the young gypsy is literally eliminated. To those first films, and like the father in *Beach Guard in Wintertime*, Mika's parents in *The Dog who Loved Trains* should be added, completely unable to comprehend their daughter's problems and to try and influence in any way her choices and decisions.

From Paskaljević's work, we acquire an unusual and disquieting sensation. His criticism of what Yugoslavia has become, in her unsolvable contradictions, [has to do with] the ease with which basic problems, concerning the maturation and balanced educational and emotional development of the people, have been ignored in the name of the "socialist" ideology interested only in reproducing itself through political power. His criticism of all this passed through a painful confrontation with those who validated this situation in order to safeguard their own social standing. In his work, values are discovered and raised to the surface, values whose guardian is only the older generation; a generation that came of age during a time when radical choices of historical responsibility were demanded of people, as well as the ability to project into the future each person's separate energy in the hope of a way of being (individual and communal) that is completely different in comparison to the present.

## An Independent Narrator

We previously referred to the classicism of the narrative structure of Paskaljević's films and also to the black humor (black, but not only) with which he irrigates his stories and characters. To the fundamental naturalistic approach that characterizes him, Paskaljević adds a disciplined and utterly conscious dramaturgy, seemingly spontaneous. And, indeed, one can contend that he wants to record the lattice of tragedy and comedy that life is made of, but it is not at all easy to create a film in which this lattice can produce a [cinematic] text



in which smiling and sentiment harmoniously coexist in the development of the narrative.

Paskaljević found in cinema his "natural" instrument in order to tell stories. His writing of his stories, his fruitful relationship with his actors (be they professionals or amateurs) in all his films, his cinematographic choices, the construction of the mise-en-scene, his use of music: all those elements come are placed together in a relationship of mutual enrichment that reflect his real love for cinema, which determined – since his debut with *Beach Guard in Wintertime* – his choice to "live only for cinema", with all the possible dangers that can come from such a decision in a situation like it was then in Yugoslavia. Even the failure of a film like *Twilight Time*, is without a doubt the result of this decision and precisely for this reason it should not be seen in a completely negative way. The wealth of experience that has been amassed with the passing of time, the good and the bad, now allow Goran Paskaljević – as we said in the beginning – to work with a small, yet his own production company, to handle the projects that interest him, to look for financial partners (his next film will be a French co-production) and to be completely responsible, the boss of his own film production.

*Cineforum*, 276, July-August 1988.

Translation from Italian: Lilly M. Papagianni

## Η ανθρώπινη ιλαροτραγωδία

Συνέντευξη στον Ρον Χόλογουεϊ

**Γκόραν, πότε πρωτοενδιαφέρθηκες για τον κινηματογράφο και τη σκηνοθεσία;**

Δεν ήμουν παραπάνω από 15 ή 16 χρονών όταν ο κινηματογράφος άρχισε να μου τραβά την προσοχή. Πήγαινα πολύ συχνά στη βιβλιοθήκη ταινιών του Βελιγραδίου. Ο πατριός μου, Φίλιπ Ασίζοβιτς, δούλευε εκεί. Ήταν ένας πολύ μορφωμένος άνθρωπος, ένας διανοούμενος, πολιτικά όμως δεν τύγχανε της εύνοιας των αρχών. Χάρη σ' εκείνον, και μέσω εκείνου, χάρη στον ιταλικό νεορεαλισμό, ερωτεύτηκα τον κινηματογράφο. Μέχρι σήμερα, εξακολουθώ να πιστεύω πως ο *Κλέφτης Ποδηλάτων* (1948) του Βιτόριο ντε Σίκα, μια ταινία γεμάτη συγκίνηση και υπέροχη απλότητα, λέει περισσότερα για την Ιταλία από οποιοδήποτε ντοκιμαντέρ. Έτσι, η απλότητα έγινε το πιστεύω μου. Προσπαθούσα πάντα να δείχνω ανθρώπους απλούς κι αληθινούς, ανθρώπους, δηλαδή, γεμάτους πραγματικά συναισθήματα που δεν κρύβονταν πίσω από τη διαλεκτική κάποιας πολιτικής φυλλάδας, μια τάση που δυστυχώς επικρατούσε στη γιουγκοσλάβικη κινηματογραφική βιομηχανία της εποχής εκείνης.

**Γιατί έφυγες από το Βελιγράδι για να σπουδάσεις σκηνοθεσία κινηματογράφου στη FAMU, στην Πράγα;**

Όταν μεγάλωσα αρκετά για να μπορώ να πάω στο πανεπιστήμιο, ο πατριός μου, μου είπε πως αν πραγματικά ήθελα να γίνω σκηνοθέτης του κινηματογράφου έπρεπε να πάω στην Πράγα. Θεωρούσε τη FAMU ως την καλύτερη σχολή κινηματογράφου στον κόσμο. Εκείνη την εποχή δεν ήταν ακριβό να σπουδάσεις στην Πράγα.

**Ποιοι άλλοι συμφοιτητές σου στη FAMU ήταν από τη Γιουγκοσλαβία;**

Εκτός από εμένα, ανάμεσα στους μέλλοντες σκηνοθέτες από τη Γιουγκοσλαβία ήταν οι Σερτζιάν Καράνοβιτς και Γκόραν Μάρκοβιτς από το Βελιγράδι, οι Ράικο Γκρλίτς και Λόρνταν Ζαφράνοβιτς από το Ζάγκρεμπ, και οι εικονολήπτες Ζίβκο Ζάλαρ και Πέγκα Πόποβιτς. Αργότερα, ήρθαν και ο Εμίρ Κουστουρίτσα από το Σαράγεβο και ο εικονολήπτης Βίλκο Φίλατς από τη Λιουμπλιάνα.



**Πώς ήταν να σπουδάξεις στη FAMU; Πηγες εκεί το 1967, όταν το Τσέχικο Νέο Κύμα ήταν στο αποκορύφωμά του και έφυγες το 1971, όταν το Νέο Κύμα είχε ήδη σβήσει εξαιτίας της εισβολής των στρατευμάτων του Συμφώνου της Βαρσοβίας στην Πράγα.** Προς μεγάλη μου ικανοποίηση και από καθαρή τύχη, τοποθετήθηκα στην τάξη του Έλμαρ Κλος. Φυσικά, γνωρίζαμε όλα όσα συνέβαιναν τριγύρω μας στην Πράγα, ξέραμε όμως επίσης από πρώτο χέρι ποιες θα ήταν οι συνέπειες της κατοχής της Πράγας και για τη Γιουγκοσλαβία.

**Πώς ήταν να έχεις για καθηγητή τον Έλμαρ Κλος, έναν κάτοχο Όσκαρ για το *Μαγαζάκι της Κεντρικής Οδού* (1965);**

Ήταν οι ευτυχέστερες μέρες της ζωής μου. Ήταν σπουδαίος δάσκαλος και ομιλητής, κι αποτελούσε πατρική φιγούρα για τη γιουγκοσλάβικη ομάδα της FAMU. Σήμερα, κοιτώντας πίσω, έχω την αίσθηση πως ήθελε να μας μπολιάσει με τους καρπούς της τσέχικης κινηματογραφικής παράδοσης, σαν να μπορούσαμε με κάποιο τρόπο να συνεχίσουμε από εκεί που είχε σταματήσει το Νέο Κύμα.

**Κι αυτό έγινε;**

Ίσως. Ξέρεις, εκείνο τον καιρό, νόμιζα ότι θα μπορούσα να επιστρέψω στην Πράγα όποτε ήθελα. Κατόρθωσα όμως να ξαναπάω μόνο 15 χρόνια μετά – για την παρουσίαση του *Καιρού των Θαυμάτων* το 1990. Ανάμεσα στους επιφανείς καλεσμένους της προβολής ήταν κι ο καθηγητής μου, Έλμαρ Κλος, που ήταν τότε 80 ετών.

**Ήταν την χρονιά αφού τον είχαν δεχτεί ξανά πίσω στη FAMU. Η «Βελούδινη Επανάσταση» του 1989 τα είχε κάνει όλα δυνατά. Όμως, όπως θυμάμαι, εξακολουθούσε να είναι πολύ ενεργός τόσο ως θεωρητικός του κινηματογράφου όσο και ως ιστορικός κατά τη διάρκεια της εξορίας του, οπότε θα πρέπει να ήταν ένα πολύ συγκινητικό ξαναντάμωμα.**

Το χειροκρότημα για τον *Καιρό των Θαυμάτων* ήταν ατελείωτο. Η ταινία έγινε δεκτή με μεγάλο ενθουσιασμό. Ο Κλος σηκώθηκε από τη θέση του και άρχισε να χειροκροτεί. Τον μιμήθηκαν όλοι. Έκανα μια υπόκλιση και είπα σας ευχαριστώ. Μετά πλησίασα τον παλιό μου καθηγητή και φίλησα το χέρι του. Άρχισε να κλαίει σαν παιδί. Αργότερα, είπε στον Τύπο πως ήταν μια από τις πιο ωραίες ταινίες που είχε δει ποτέ. Ήμουν πολύ περήφανος. Βρισκόμουν εκεί ανάμεσα στους γιουγκοσλάβους συναδέλφους μου από τη FAMU. Όλα τα Όσκαρ του κόσμου δεν θα μπορούσαν να με κάνουν να νιώσω τέτοιο ενθουσιασμό.

**Γύρισε κάποια ταινία ενόσω είχες καθηγητή τον Κλος στη FAMU;**

Ναι, τον *Κύριο Χράσκα* το 1969. Από όλες τις ταινίες μικρού μήκους που έχω κάνει, θεωρώ τον *Κύριο Χράσκα*, που γύρισα τη δεύτερη χρονιά μου εκεί, ως μια από τις πιο σημαντικές. Η ταινία προτάθηκε ως τσέχικη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους του Ομπερχάουζεν. Τότε όμως, εξαιτίας μιας μετατόπισης της εξουσίας στη FAMU, απαγορεύτηκε από το λογοκριτή της κυβέρνησης που τη βρήκε «προσβλητική για το σοσιαλιστικό σύστημα και επιβλαβή για την κοινωνική τάξη». Ο Γουίλ Γουέλνικ, ο αποθανών διευθυντής του Φεστιβάλ του Ομπερχάουζεν, πίστευε πως είχα πολλές πιθανότητες για το Μεγάλο Βραβείο αν πήγαινα την ταινία μυστικά στο Φεστιβάλ. Θέωρούσε τον *Κύριο Χράσκα* ως μια από τις πιο πρωτότυπες ταινίες που είχε δει ποτέ.

**Και πηγες στο Ομπερχάουζεν με την ταινία;**

Σκέφτηκα την πρόταση πολύ καιρό. Ήξερα όμως πως σίγουρα θα με αποβάλανε από



τη FAMU αν πήγαινα στο Ομπερχάουζεν, οπότε αποφάσισα να μην πάω.

**Και οι συνάδελφοί σου στη FAMU; Πώς αντέδρασαν στην απαγόρευση της ταινιάς σου;**  
 Όπως ίσως θα περίμενες, έγιναν μουσικές προβολές του *Κυρίου Χράστκα* στην Πράγα. Την ταινία είδαν επιφανείς τσεχοσλοβάκοι σκηνοθέτες όπως οι Γίρι Μένζελ, αλλά και οι Μίλος Φόρμαν και Ιβάν Πασέρ λίγο πριν φύγουν από την Τσεχοσλοβακία για τη Νέα Υόρκη. Εν μια νυκτί έγινα πολύ γνωστός στους κινηματογραφικούς κύκλους της Πράγας. Έκτοτε, μπορώ και συμπεριλαμβάινω κάποιους Τσέχους σκηνοθέτες ανάμεσα στους φίλους μου, σκηνοθέτες που τους θαύμαζα από απόσταση όταν πρωτοπήγα στη FAMU, και διατηρώ τις φιλίες αυτές μέχρι και σήμερα.

**Τι θέμα είχε η ταινία αποφοίτησής σου από τη FAMU;**

Στο τέλος των σπουδών μου, το 1971, έπρεπε να παρουσιάσω μια ταινία προκειμένου να αποφοιτήσω. Καθώς, όμως, καθώς ήμουν ξένος, η FAMU δεν είχε καμία υποχρέωση να μου παράσχει οικονομική υποστήριξη για να γυρίσω μια ταινία στην Πράγα. Οπότε επέστρεψα στο Βελιγράδι για να προσπαθήσω να μαζέψω κάποια χρήματα για μια παραγωγή στην Τηλεόραση του Βελιγραδίου. Έγραψα ένα σενάριο για μια τριαντάλεπτη ταινία. Εκείνη την εποχή η τηλεόραση στο Βελιγράδι είχε μόλις εγκαινιάσει το δεύτερο κανάλι της και ο Φίλιπ Ντέιβιντ είχε διοριστεί επικεφαλής του Τμήματος Δραματικών Σειρών. Του πρότεινα το *Θρύλο του Λάποτ*. Είναι η ιστορία ενός σκληρού εθίμου που υπήρχε στα Βαλκάνια μερικές εκατοντάδες χρόνια πριν, για να εξαλειφονται από την κοινωνία οι γέροιοι όταν γίνονταν «ένα στόμα παραπάνω» για τάισμα. Ο Φίλιπ Ντέιβιντ ενθουσιάστηκε με το σχέδιο κι έτσι ξεκίνησε από τότε, 25 περίπου χρόνια πριν, η φιλία και η συνεργασία μας στις ταινίες και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Σε όλα τα κοινά μας σχέδια ήταν είτε σύμβουλος είτε σεναριογράφος, αμείλικτος εχθρός και ταυτόχρονα θερμός φίλος.

**Σκέφτηκες να παρουσιάσεις την ταινία σε κάποιο φεστιβάλ;**

Παρουσίασα το *Θρύλο του Λάποτ* το 1972 στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους και Ντοκιμαντέρ του Βελιγραδίου, όπου μας επικρότησαν με όρθια επευφημία. Ίσως η ταινία να ήταν τόσο πετυχημένη γιατί αντιμετώπιζα κάποια προβλήματα εκείνο τον καιρό. Γύριζα ταινίες ελεύθερα ακολουθώντας καθαρές συναισθηματικές παρορμήσεις. Μέχρι σήμερα, θεωρώ το *Θρύλο του Λάποτ* ως μια από τις καλύτερες ταινίες που γύρισα ποτέ. Δέκα χρόνια μετά, το 1983, η *Μπαλάντα του Ναραγιάμα* του Σοχέι Ιμαμούρα, μια ταινία παρόμοιου περιεχομένου και συναισθημάτων, κέρδισε το Χρυσό Φοίνικα στις Κάνες. Κάποιοι που έχουν δει και τις δύο ταινίες δεν μπορούσαν να καταλάβουν πώς είναι δυνατόν να έχουν γίνει παρόμοιες παραγωγές πάνω στο ίδιο θέμα από (τόσο) διαφορετικές κουλτούρες.

**Ποιοι σκηνοθέτες σε επηρέασαν περισσότερο;**

Στα φοιτητικά μου χρόνια, ο Σεργκέι Παρατζάνοφ άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή επάνω μου. Μαζί με τον Αντρέι Ταρκόφσκι, ο Παρατζάνοφ πρέπει να συγκαταλεχθεί ανάμεσα στους μεγαλύτερους σκηνοθέτες του κινηματογράφου όλων των εποχών. Όσο για τον Ταρκόφσκι άσκησε τη μέγιστη πνευματική επιρροή σ' εμένα και τις ταινίες μου. Πρέπει να προσθέσω, όμως, πως κατόρθωσα να αποφύγω το πνευματικό του βάθος, όσο ήταν δυνατόν, στο έργο μου. Ο κόσμος του Ταρκόφσκι είναι υπερβολικά αυτόχθονος, υπερβολικά γηγενής, και η κινηματογραφική του σκέψη και οι έννοιες είναι υπερβολικά προχωρημένες για την εποχή μας. Μερικά χρόνια πριν αισθάνθηκα περήφανος και κάπως αμήχανος όταν άκουσα από ένα ρώσο φοιτητή, που είχε σπουδάσει σκηνοθεσία κινη-



ματογράφου σε μια τάξη του Αντρέι Ταρκόφσκι, ότι ο καθηγητής του χρησιμοποιούσε την εναρκτήρια σκηνή από την ταινία μου *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* ως παράδειγμα αποτελεσματικής έναρξης και καλής παρουσίασης των ηρώων σε μια ταινία.

**Όταν γύριζες το *Ναυαγοσώστη το χειμώνα* (1976), σε επηρέασε η κωμική παράδοση του τσέχικου νέου κύματος, ειδικότερα οι ταινίες των Μίλος Φόρμαν, Ιβάν Πασέρ και Γίρι Μένζελ;**

Ήμουν και εξακολουθώ να είμαι υπό την επήρεια της κωμικής παράδοσης του τσέχικου νέου κύματος. Ο γιουγκοσλάβικος «μαύρος κινηματογράφος» στερείτο χιούμορ. Ωστόσο, στη γενέτειρά μου, εκεί απ' όπου προέρχομαι, στο Βελιγράδι, το χιούμορ υπάρχει στην καθημερινή ζωή, κι έτσι έγινε μέρος όλων μου των ταινιών. Στο *Ναυαγοσώστη το χειμώνα* το χιούμορ με βοήθησε να επιβιώσω. Θα μπορούσε να πεις ότι ήταν μια ταινία «μαύρου κινηματογράφου» με μια πινελιά τσέχικου χιούμορ.

**Τι εννοείς λέγοντας «να επιβιώσω»; Μήπως ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* δεν έτυχε καλής υποδοχής στο Φεστιβάλ της Πούλα, το 1976, παρότι ο «μαύρος κινηματογράφος» δεχόταν ακόμα επιθέσεις εκείνη την εποχή;**

Θυμάμαι καλά το πρώτο μου φεστιβάλ της Πούλα. Εκείνη την εποχή, ο Τίτο συνήθιζε να βλέπει όλες τις ταινίες στο νησί Μπριόνι (Βάνγκα), έξω ακριβώς από την ακτή της χερσονήσου της Ίστρια. Κάθε απόγευμα, σε μια μικρή προβλήτα, ο προσωπικός του μηχανικός προβολής συνήθιζε να φέρνει πίσω τις κόπιες από το Μπριόνι μαζί με τα νέα για το αν η ταινία άρεσε ή όχι στον Τίτο. Πολύ συχνά, τα βραβεία της Πούλα εξαρτιόνταν από τέτοιες λαθροχειρικές πληροφορίες. Όταν ο μηχανικός επέστρεψε με την κόπια του *Ναυαγοσώστη το χειμώνα*, είπε: «Η Γιοβάνκα (η γυναίκα του Τίτο) και ο Τίτο γελούσαν και χαχάνιζαν όλη την ώρα!» Οπότε οι εχθροί μου κατατροπώθηκαν. Στον Τίτο δεν άρεσαν οι ταινίες του «μαύρου κινηματογράφου», του άρεσαν όμως οι ταινίες με χιούμορ. Οπότε η πινελιά του χιούμορ σε μια ταινία «μαύρου κινηματογράφου», η έξυπνη ανατροπή, η μικρή πονηριά, μπορείς να πεις, απέδωσε, και κέρδισα το πρώτο μου βραβείο σκηνοθεσίας.

**Όταν ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* συμπεριλήφθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα της Μπερλινάλε του 1976, λίγες εβδομάδες πριν από το Φεστιβάλ της Πούλα, μερικοί κριτικοί παρατήρησαν ότι βασίστηκε στη βελιγραδέζικη παράδοση του «μαύρου κινηματογράφου» της Γιουγκοσλαβίας, ειδικά στην ταινία *Όταν θα 'μαι πια νεκρός* (1968) του Ζίκα Πάβλοβιτς. Συμφωνείς μ' αυτήν την εκτίμηση;**

Συμφωνώ πως ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* έχει μια άμεση σύνδεση και συνέχεια με τη δουλειά του Ζίκα Πάβλοβιτς, τον οποίο θαυμάζω περισσότερο απ' όλους τους βετεράνους γιουγκοσλάβους σκηνοθέτες. Οι έξοχες κριτικές της ταινίας από το Βερολίνο βοήθησαν πολύ. Αργότερα, μετά το Φεστιβάλ της Πούλα, η ταινία άρχισε να σπάει τα ταμεία στην Γιουγκοσλαβία – παρ' όλες τις προσπάθειες των «κομμουνιστών κριτικών», που τη μίσησαν. Το κοινό απλώς αγάπησε την ταινία.

**Εκτός κι αν κάνω λάθος ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* σήμανε την αρχή ενός νέου κινηματογράφου για τη Γιουγκοσλαβία...**

Ίσως να ήταν καιρός για μια αλλαγή, για κάποιο είδος μεταρρύθμισης. Η «σχολή του Βελιγραδίου», που είχε συμβάλει σημαντικά στην προώθηση του γιουγκοσλαβικού κινηματογράφου στη διεθνή κινηματογραφική σκηνή, περνούσε δύσκολες στιγμές. Ο Ντούσαν Μακαβέγιεφ ήταν αναγκασμένος να δουλεύει στο εξωτερικό από τότε που τα *Μυστήρια του Οργανισμού* (1971) αποσύρθηκαν από την κυκλοφορία στη Γιουγκοσλα-



βία. Ο Ζελμίρ Ζιλνίκ, του οποίου το *Early Works* κέρδισε την Αργυρή Άρκτο στην Μπερλινάλε του 1969, αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στη Γερμανία για κάποιο καιρό. Ο Αλεξάντερ Πέτροβιτς του *Γνώρισα και ευτυχισμένους Τσιγγάνους* αναγκάστηκε να στραφεί στη σκηνοθεσία θεάτρου. Παρόμοια τύχη είχαν και οι καριέρες των Πουρίσα Τζόρτζεβιτς, Ζίκα Πάβλοβιτς και Βουκ Μπάμπιτς. Όσο για το αν ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* έσπασε τον πάγο, δε θα το πω εγώ αυτό. Προσωπικά, ένιωθα ότι το καλύτερο ήταν να μην ασχοληθώ με την πολιτική στις ταινίες μου, αλλά μόνο με τα ανθρώπινα συναισθήματα. Ταυτόχρονα, δεν προσπάθησα ποτέ να κολακέψω το κοινό, κι έτσι ασυνείδητα κέρδισα την ενένοιά του. Ή έτσι μου φάνηκε.

### **Μετά την επιτυχία του *Ναυαγοσώστη το χειμώνα*, ήταν εύκολο για σένα να γυρίσεις τη δεύτερη ταινία σου;**

Το γύρισμα της δεύτερης ταινίας του είναι το πιο δύσκολο πράγμα για ένα σκηνοθέτη. Μετά την επιτυχία του *Ναυαγοσώστη το χειμώνα*, μίλησα με τον Γκόρνταν Μίχιτς και μου έδωσε την πρώτη εκδοχή του πρώτου του μυθιστορήματος, το οποίο και αργότερα δημοσίευσε, *Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα*. Ήταν μια πολύ πιο σκοτεινή ιστορία από το *Ναυαγοσώστη* και αποφάσισα αμέσως να κάνω το σενάριο με τον Μίχιτς. Με είχαν επικρίνει για το τέλος του *Ναυαγοσώστη*, που κλείνει με τη μετανάστευση μιας παρέας νέων ανθρώπων στη Σουηδία. Η τελευταία σκηνή της ταινίας δείχνει μια ομάδα νέων ανθρώπων στο βαγόνι ενός τρένου καθώς εκείνο μπαίνει σ' ένα τούνελ. Για το *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα*, αποφάσισα πως η πρώτη σκηνή της ταινίας θα ήταν ενός τρένου καθώς βγαίνει από ένα τούνελ, ενώ ουσιαστικά θα εισέρχεται σε μια πολύ πιο σκληρή πραγματικότητα. Στο τέλος της ταινίας, σκεφτόμουν το τρένο να ξαναμπαίνει στο τούνελ και να ξαναβγαίνει στην τρίτη μου ταινία. Τελικά άλλαξα γνώμη. Όταν όμως σκέφτομαι σήμερα τη γιουγκοσλάβικη πραγματικότητα, νομίζω πως η ζωή στη χώρα μου ρυθμίζεται από εισόδους και εξόδους από πολυάριθμα τούνελ, και πολύ φοβάμαι πως θα μείνουμε κολλημένοι για αρκετό καιρό στο μεγαλύτερο από αυτά. Στη Γιουγκοσλαβία, εκείνη την εποχή, υπήρχε ένας καουμπόι κασκαντέρ που συνήθιζε να οργανώνει ροντέο σε όλη τη χώρα. Τον προσέλαβα για να μας βοηθήσει με τα stunts της ταινίας και χρησιμοποιήσαμε τον εξοπλισμό του όπως και τα άλογά του. Ο Μπάτα Ζινοζίνοβιτς, ο πιο γνωστός γιουγκοσλάβος ηθοποιός ήταν εκείνος που έπαιζε το ρόλο του ήρωα. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων στα χωριά, συνειδητοποιήσαμε ότι ο κασκαντέρ ήταν πιο δημοφιλής από τον Μπάτα και, καθώς δεν είχαμε χρήματα να πληρώσουμε για κομπάρσους, εκμεταλλευτήκαμε τη δημοτικότητα του για να οργανώσουμε πραγματικά ροντέο. Οι άνθρωποι έρχονταν μαζικά για να τα παρακολουθήσουν και με τον τρόπο αυτό μπορέσαμε να «εξασφαλίσουμε» τους κομπάρσους μας.

### **Πόσες ταινίες γύρισες με το σεναριογράφο Γκόρνταν Μίχιτς;**

Ο *Ναυαγοσώστης το χειμώνα* ήταν η πρώτη μου ταινία με τον Γκόρνταν Μίχιτς. Αργότερα, έκανα μαζί του ακόμα τέσσερις ταινίες, από τις δέκα μεγάλου μήκους ταινίες που έχω κάνει μέχρι σήμερα. Η συνεργασία μας σκηνοθέτη-σεναριογράφου κράτησε για πάνω από 20 χρόνια. Οι απόψεις μας για τον κόσμο και τη ζωή είναι παρόμοιες. Ο Γκόρνταν συχνά ξεκινάει την πρόταση κι εγώ την τελειώνω.

### **Πώς αλληλοσυμπληρώνεστε οι δύο σας ως ομάδα σκηνοθέτη-σεναριογράφου; Αν υπάρξει διαφορά γνώμης, ποιος νικάει;**

Μέχρι τώρα όσον αφορούσε τις ταινίες, πάντα νιώθαμε παρόμοια. Σπανίως διαφωνήσαμε ποτέ σε οποιοδήποτε θέμα μιας ταινίας πάντα είχαμε την ίδια γνώμη. Ωστόσο, όποτε υπάρχει κάποια διαφωνία στη προσέγγιση ενός θέματος, η γνώμη μου πάντα



επικρατεί γιατί τελικά εγώ είμαι ο σκηνοθέτης. Είμαι πάντα αυτός που στέκεται εκεί πέρα μόνος του, αυτός που έχει την τελική ευθύνη. Παρόλα αυτά, είναι σίγουρο πως χωρίς καλό σενάριο δεν γίνεται ποτέ καλή ταινία. Όμως, μπορεί πάντα να βγει μια κακή ταινία από ένα εξαιρετικό σενάριο.

**Τι λέτε για την αμοιβαία επωφελή συνεργασία σας με τον εικονολήπτη Αλεξάντερ Πέτροβιτς; Ποια είναι τα δυνατά του σημεία ως κινηματογραφιστής;**

Για να κάνει μιας πρώτης τάξης ταινία, ο σκηνοθέτης πρέπει να έχει πρώτης τάξης συνεργάτες. Ήμουν τυχερός που τα βρήκαμε με τον Αλεξάντερ Πέτροβιτς, έναν από τους πιο εφευρετικούς κινηματογραφιστές που ξέρω όσον αφορά το φωτισμό. Με βοήθησε πάρα πολύ με την πρώτη μου ταινία, όχι μόνο ως εικονολήπτης, αλλά επίσης ως πραγματικός βοηθός σκηνοθέτη. Εκτός απ' τον «Πέτκο» (Αλεξάντερ Πέτροβιτς) απόλαυσα τη συνεργασία στην *Αμερική κάποιου άλλου* με τον έξοχο έλληνα διευθυντή φωτογραφίας και εικονολήπτη Γιώργο Αρβανίτη, που συνεργάζεται με το Θόδωρο Αγγελόπουλο στις ταινίες του. Συνήθως όμως δουλεύω με τον «Πέτκο» και τον «Πάπ» (Μίλαν Σπάσιτς). Κατά τη γνώμη μου ο Σπάσιτς θα πρέπει να συμπεριληφθεί ανάμεσα στους πιο ταλαντούχους εικονολήπτες που δουλεύουν στην Ευρώπη.

**Κι ο μοντέρ σου; Αποτελεί σημαντικό συστατικό της εργασίας σου ως σκηνοθέτη; Σίγουρα. Όποτε με ρωτούν για τους συνεργάτες των ταινιών μου, υπογραμμίζω πάντα το όνομα της Όλγα Σκρίγκιν. Είναι κάτι παραπάνω από μοντέρ όλων μου των ταινιών. Δίνει αυτή την πρόσθετη, ξεχωριστή ποιότητα σε όλες τους.**

**Οι ταινίες σου συχνά αναφέρονται σε «περιθωριακούς» της κοινωνίας, ανθρώπους χωρίς δουλειά ή χρήματα, άτομα που μόλις έχουν βγει από τη φυλακή, αποτυχημένους και απατεώνες. Είναι αυτοί οι άνθρωποι αποκομμένοι από την πραγματική ζωή; Οι περιθωριακοί κάθε κοινωνίας συχνά δείχνουν καλύτερα την σήψη της απ' ό,τι εκείνοι που έχουν πετύχει στη ζωή. Νομίζω ότι κάθε ταινία, ακόμα και μια κωμωδία, πρέπει να έχει μια πινελιά, μια νότα, κοινωνικής κριτικής, αλλά, φυσικά, να μην επιβάλλεται από το σκηνοθέτη. Πρέπει να απορρέει από τα πεπρωμένα των ηρώων που απεικονίζονται στην ταινία.**

**Η προηγούμενη εμπειρία σου στο γύρισμα ντοκιμαντέρ σε βοήθησε καθόλου όταν στράφηκες στις ταινίες μεγάλου μήκους;**

Το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* είναι η πιο ιδιαίτερη ταινία που έχω κάνει ποτέ. Ο φίλος μου, Φίλιπ Ντέιβιντ, που δούλευε για την τηλεόραση του Βελιγραδίου μου ζήτησε μια μέρα να γυρίσω ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (docudrama) μιας ώρας με προϋπολογισμό 80.000 δολαρίων. Δεν ήμουν αναγκασμένος να ξεκινήσω αμέσως την *Ειδική θεραπεία* κι είχα λίγο ελεύθερο χρόνο. Δέχτηκα την προσφορά και στρώθηκα στη δουλειά για να γράψω το σενάριο. Μου πήρε μόνο τρεις ημέρες δεδομένου ότι γνώριζα καλά το περιβάλλον στους οίκους ευγηρίας, το θέμα που είχα διαλέξει για το σενάριο. Η ταινία γυρίστηκε σε 16mm αποκλειστικά με μη επαγγελματίες ηθοποιούς. Και κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, που κράτησαν εννέα ημέρες, κατάλαβα πως είχα εμπλακεί στο να κάνω μια πολύ σημαντική ταινία για μένα: ήμουν ουσιαστικά στη διαδικασία του να αποτίσω φόρο τιμής στον παππού και τη γιαγιά μου που με είχαν μεγαλώσει από δύο ετών, από τότε που χώρισαν οι γονείς μου. Ο Φίλιπ Ντέιβιντ είδε την κόπια εργασίας και ήθελε να κάνουμε ακόμα μερικές μέρες γυρίσματα προκειμένου να φτιάξουμε μια ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους. Οπότε, επέστρεψα για να κάνω γυρίσματα με ένα κουτί φιλμ που ο διευθυντής φωτογραφίας μου (που δούλευε για την



Τηλεόραση) είχε «κλέψει» από την αποθήκη. Στην ταινία αυτή, υπάρχει ένας αυθορμητισμός και μια απλότητα που (μ' αρέσει να) προάγω στη δουλειά μου. Δεκαπέντε χρόνια μετά, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της *Αμερικής κάποιου άλλου* για τα οποία είχα λάβει σημαντική χρηματοδότηση και ένα συνεργείο 120 ατόμων βρεθήκαμε στα μεξικάνικα σύνορα με τον Μίκι Μανόλοβιτς να κινηματογραφούμε μια σκηνή στις φτωχογειτονίες. Ο παραγωγός μου, Αντουάν ντε Κλερμόντ Τονέρ, ανησυχούσε πως θα γυρίζαμε τη σκηνή με τόσα λίγα χρήματα. Τον καθησύχασα αμέσως λέγοντας «Μην ανησυχείς αύριο θα φτιάξουμε σκέτη ποίηση». Ο Γιώργος Αρβανίτης, ο διευθυντής φωτογραφίας μου, με την κάμερα στον ώμο, και εγώ με τις αναμνήσεις της κινηματογράφησης. Οι ημέρες πέρασαν, και καταφέραμε να δημιουργήσουμε μια από τις πιο ωραίες σκηνές της *Αμερικής κάποιου άλλου*.

**Ήταν η Ειδική θεραπεία περισσότερο ένας αυτοσχεδιασμός και μια παρέκκλιση από το σενάριο;**

Η *Ειδική θεραπεία* είχε ένα δυνατό σενάριο απ' το οποίο δεν ξέφυγα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, καθώς εκείνη την εποχή αυτό ήταν όρος για κάθε σχετικά δαπανηρή ταινία. Όμως, είχα δουλέψει πολύ καιρό το σενάριο πριν ξεκινήσω τα γυρίσματα. Η ταινία είχε φτιαχτεί με βάση ένα όχι ιδιαίτερα πετυχημένο θεατρικό δράμα του Ντούσκο Κοβάσεβιτς, ενός νεαρού, αλλά ήδη πολύ αναγνωρισμένου γιουγκοσλάβου θεατρικού συγγραφέα, για τον οποίο ο πόλεμος ήταν η πρώτη του εμπειρία στη συγγραφή, και χρειάζονται πολύ χρόνο για να τον «διδάξω» πώς γίνεται. Δεκαπέντε χρόνια μετά, ο Ντούσκο έγραψε το σενάριο για το *Underground* του Εμίρ Κουστουρίτσα, μαζί με τον οποίο κέρδισαν το Χρυσό Φοίνικα στις Κάνες.

**Η Ειδική θεραπεία είχε προσκληθεί να συμμετάσχει στο διαγωνιστικό τμήμα των Κανών.**

Ναι, και η επιλογή για το διαγωνιστικό τμήμα τη χρονιά εκείνη ήταν πολύ σκληρή, με ταινίες των Κουροσάουα, Αλάν Ρενέ, Μπομπ Φος, Μπερτολούτσι κ.ά. Η ηθοποιός μου Μιλένα Ντράβιτς, κέρδισε το Βραβείο Δεύτερου Γυναικείου Ρόλου. Η *Ειδική θεραπεία* παρουσιάστηκε στις Κάνες λίγες ημέρες μετά το θάνατο του Τίτο. Όλη η γιουγκοσλάβικη αποστολή ήταν στην Κρουαζέτ, ντυμένη στα μαύρα και φορώντας την επίσημη κονκάρδα του Τίτο στα πέτα τους. Ήμασταν όλοι υποχρεωμένοι να δείχνουμε πολύ επηρεασμένοι από το θάνατό του. Το έβρισκα γελοίο να σουλατσάρουμε στην Κρουαζέτ σαν να ακολουθούσαμε κηδεία. Στην τσάντα του Κάρλτον, έπεσα πάνω στον Μπερτολούτσι που ήθελε όσο τίποτα να του δώσω την κονκάρδα μου, πράγμα που έκανα με ευχαρίστηση κι αμέσως την καρφίτωσε στο πέτο του. Μια ώρα αργότερα, πέρασα δίπλα από το γιουγκοσλάβο παραγωγό μου, έναν παλιό αξιωματούχο κομμουνιστή, που πανικοβλήθηκε επειδή δεν φορούσα την κονκάρδα μου. Αμέσως θεωρήθηκε «προδοτής». Εξήγησα πως την είχα δώσει στον Μπερτολούτσι, μεγάλο θαυμαστή του Τίτο (καημένο Μπερνάρντο...) Το ίδιο απόγευμα, διασταυρώθηκα ξανά με τον παραγωγό μου που μου είπε πως είχε δει τον Μπερτολούτσι, κι έτσι μπόρεσε να επιβεβαιώσει μόνος του ότι δεν είχα πει ψέματα. Αμέσως έβγαλε από την τσέπη του μια φούχτα κονκάρδες «ενθαρρύνοντάς με» να τις μοιράσω σε όλους τους σημαντικούς ανθρώπους που ήξερα.

**Η ταινία αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια πολιτική μεταφορά για εκείνους που είναι στην εξουσία...**

Μετά την επιτυχία που είχα με την ταινία στις Κάνες, κέρδισα μια υποψηφιότητα για Χρυσή Σφαίρα κι έτσι βρέθηκα στο Χόλιγουντ. Ακριβώς πριν από την Απονομή των Χρυσών Σφαιρών, δήλωσα σε μια συνέντευξη μου στο *Hollywood Reporter* πως είχα αντλή-



σει την έμπνευση μου από τον Τίτο για το χαρακτήρα του τυραννικού και υποκριτή υπεύθυνου της κλινικής. Πίσω στο Βελιγράδι, είχα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι δεν άξιζε πια να κάνω ταινίες στη Γιουγκοσλαβία.

Ευτυχώς, κατά τη διάρκεια της απονομής των Χρυσών Σφαιρών (ο Πολάνσκι κέρδισε Χρυσή Σφαίρα για την ταινία του *Τες*) καθόμουν στο ίδιο τραπέζι με τον Κόπολα και τον Καρλ Μάλντεν, στον οποίο η *Ειδική θεραπεία* άρεσε πάρα πολύ. Με ρώτησε για το επόμενο σχέδιό μου. Του είπα την απλή ιστορία ενός παππού που αναγκάστηκε να αναλάβει τη φροντίδα των εγγονιών του, γιατί οι γονείς τους είχαν φύγει για τη Γερμανία για να βγάλουν χρήματα. Ήθελα να γυρίσω την ταινία αυτή με τον ίδιο τρόπο με το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν*, σε δύο με τρεις εβδομάδες, και αποκλειστικά με μη επαγγελματίες. Ο Καρλ είπε πως ήταν μια πολύ ωραία ιστορία και πως θα ήθελε να παίξει στην ταινία. Μετά το δείπνο, ο Καρλ μου είπε: «Φοβάμαι ότι εσείς εκεί στη Σερβία δεν ξέρετε πως να γράψετε ένα επαγγελματικό σενάριο!»

### Οπότε πώς γυρίστηκε η ταινία τελικά;

Οι παρατηρήσεις του Καρλ με θύμωσαν. Πάντα πίστευα ότι η φόρμα από μόνη της δεν είναι η ουσία. Οπότε, από καθαρή φούρκα, έκατσα με τον Φίλιπ Ντέιβιντ και γράψαμε ένα αυθεντικό αμερικάνικο σενάριο – χάρη σ' ένα εγχειρίδιο που είχα φέρει στο Χόλιγουντ. Και τι έγινε; Η MGM ανέλαβε την παραγωγή της ταινίας. Ως αποτέλεσμα, χάρη στη φούρκα μου, κατέληξα να κάνω μια χολιγουντιανή ταινία με τον τίτλο *Λυκόφως*, που παρήχθη στη Γιουγκοσλαβία και γυρίστηκε στην Ευρώπη.

**Επανάλθετε όμως αμέσως μετά με το *Απατηλό καλοκαίρι του '68*. Ήταν άραγε τόσο επιτυχημένο γιατί αντιμετωπίστηκε ως ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών με το παρελθόν, με το καλοκαίρι της εισβολής στην Πράγμα, με το τέλος του κινήματος του «μαύρου κινηματογράφου» στη Γιουγκοσλαβία;**

Είναι σίγουρο πως χωρίς καλό σενάριο, δεν μπορείς να κάνεις καλή ταινία. Σε ό,τι, όμως, με αφορά, το σενάριο δεν αντιπροσώπευε ποτέ την Αγία Γραφή, το πολύ-πολύ αποτελεί το σκελετό για να φέρεις την ταινία στη ζωή. Οι τόποι, οι ηθοποιοί επηρεάζουν την ιστορία και η τελική βερσιόν «γράφεται» στο μοντάζ. Προσωπικά έχω γράψει το σενάριο για τρεις από τις ταινίες μου (*Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν*, *Λυκόφως*, και *Φύλακας άγγελος*) και έχω συνεργαστεί σε όλα τα υπόλοιπα, καθώς δεν μπορώ να κάνω ταινία αν δεν δώσω προσωπικό χαρακτήρα στο σενάριο. Γι αυτό και μου άρεσε τόσο η συνεργασία μου με τον Γκόρνταν Μίχιτς. Πράγματι, ευθύς εξαρχής είχα την ελευθερία να κάνω όλες τις αλλαγές, τις αναδομήσεις, τις πρόσθετες σκηνές, το φόντο που ήθελα, παρότι δεν ζήτησα ποτέ να μπει το όνομά μου στους τίτλους. Πριν δουλέψει μαζί μου, ο Μίχιτς ήταν πολύ γνωστός για τα σενάρια που έγραφε για τον Ζίκα Πάβλοβιτς (τον πατέρα του κινήματος του «μαύρου κινηματογράφου»), που χαρακτηρίζονταν από μια κάποια έλλειψη χιούμορ. Η εκπαίδευσή μου στη FAMU στην Πράγμα έφερε στην συνεργασία μας μια αίσθηση του χιούμορ και του γελοίου πολύ χαρακτηριστική του τσέχικου κινηματογράφου της εποχής. Το *Απατηλό καλοκαίρι του '68* αποτελεί καλό παράδειγμα. Η ιστορία που ο Μίχιτς μου είχε δώσει αφορούσε ένα νεαρό έφηβο που ανακαλύπτει την αγάπη κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών του διακοπών. Ήταν μια κωμωδία χωρίς πολιτικές προεκτάσεις. Μου φαινόταν πως θα ήταν πιο ενδιαφέρον να εισαγάω μερικές σκέψεις για τα γεγονότα του '68. Στο τέλος, η ταινία γινόταν όλο και περισσότερο μια πολιτική σάτιρα με πολύ προσωπικά πολιτικά στοιχεία που με αφορούσαν. Η ταινία αυτή γνώρισε μεγάλη επιτυχία όταν βγήκε στη Γιουγκοσλαβία. Αυτό όμως που με ευχαριστεί περισσότερο είναι πως ακόμα και σήμερα, δεκατρία χρόνια μετά, είναι εξίσου επιτυχημένη. Επίσης χάρη στο *Απατηλό καλοκαίρι του '68* ξαναβρήκα



την ψυχή που είχα κάπως χάσει με το *Λυκόφως*, την προηγούμενη ταινία μου σε παραγωγή της MGM. Θα μπορούσες να πεις πως η «αμερικάνικη» αυτή ταινία ήταν η χειρότερη εμπειρία μου. Πραγματικά, κατ' απαίτησή τους, είχα αφελώς μονογράψει κάθε σελίδα του σεναρίου μου για όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων. Οι «ελεγκτές» τους μου είχαν απαγορεύσει να κινηματογραφώ οτιδήποτε δεν ήταν γραμμένο. Τους επισήμανα ότι το σενάριο ήταν δικό μου, αλλά δεν ήθελαν να ακούσουν τίποτα. Έκτοτε, δεν έχω δεχτεί ποτέ να μονογράψω καμία σελίδα σεναρίου μου.

### **Η ταινία είχε κάποιο μήνυμα; Ή απλώς ήταν μια ιστορία για δύο νεαρούς ερωτευμένους;**

Είχε έρθει ο καιρός για μας να τακτοποιήσουμε τους λογαριασμούς μας, με μια αίτηση ειρωνείας, να κοροϊδέψουμε τις δικές μας παρανοήσεις μέσω των εμπειριών των νέων ανθρώπων. Διασκέδασα πάρα πολύ που κοροϊδεψα τη δειλία της μεσαίας τάξης, τους συκοφάντες που πάντα πνίγουν κάθε επαναστατικό κίνημα. Ακόμα και σήμερα, όταν σκέφτομαι την ταινία, ξέρω ότι η δειλία και η υποκρισία συνεχίζουν να μας περιβάλλουν όπως και πριν. Φοβάμαι ότι τέτοιες συνθήκες θα κάνουν τώρα την αλλαγή και την μεταρρύθμιση στη χώρα μας σχεδόν ανέφικτη και μένω εμβρόντητος από το γεγονός ότι οι συμπατριώτες μας μπορούν ακόμα και να ανέχονται τέτοια αδικία.

### **Για το Φύλακα Άγγελο στηρίχτηκες σε εμπειρίες της παιδικής σου ηλικίας και σε ένα ντοκιμαντέρ που είχες γυρίσει κάποτε στο Βελιγράδι για τη ζωή των τσιγγάνων.**

Πίσω στα 1972, λίγο αφού αποφοίτησα από την FAMU, γύρισα ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ για τη γιουγκοσλαβική τηλεόραση πάνω στη ζωή των τσιγγάνων, ενός γκέτο που είχε τ' όνομα *Εβραϊκό νεκροταφείο*. Είχα περάσει τα παιδικά μου χρόνια κοντά σ' αυτή τη γειτονιά, πολύ κοντά σ' αυτό το γκέτο που, από μια παράξενη σύμπτωση, είχε χτιστεί στα ερείπια ενός εβραϊκού νεκροταφείου. Συνεπώς, γνώριζα καλά τα έθιμα, τα πιστεύω και τις μυθολογίες τους. Η εικόνα της φτώχειας δεν έτυχε της έγκρισης των αρχών της πόλης και η ταινία έδωσε έναυσμα σε πολλές συζητήσεις στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Κατόπιν, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, όταν το σκάνδαλο για την εμπορία παιδιών από τους τσιγγάνους έγινε πρώτη είδηση, επέστρεψα στο γκέτο αυτό, πάνω απ' το παλιό εβραϊκό νεκροταφείο. Σε 15 χρόνια, τίποτα δεν είχε αλλάξει. Συγκλονίστηκα. Ήθελα να πω την ιστορία των ανθρώπων αυτών που ζούσαν για χρόνια την ίδια φρικιαστική αθλιότητα. Το σενάριο το εμπνεύστηκα απ' όσα άκουσα από τους κατοίκους του γκέτο και από τα άρθρα των εφημερίδων για την εμπορία των παιδιών.

### **Για να γράψεις το σενάριο μόνος σου, προφανώς είχες έντονα συναισθήματα για την εμπορία και το πούλημα των παιδιών των τσιγγάνων σε όλη την Ευρώπη.**

Το σενάριο του *Φύλακα αγγέλου*, γράφτηκε μονομιάς, αλλά μετά από πολλούς μήνες ψαξίματος και διερεύνησης. Όπως θα έλεγαν κι οι τσιγγάνοι, είχα ανακαλύψει τον Σάμπια, «το φύλακα άγγελο που δίνει ζωή και την παίρνει, που ανταμειβεί και τιμωρεί». Πάνω απ' όλα, ήθελα να πω μια αληθινή ιστορία. Έτσι επισκέφθηκα κι άλλα τσιγγάνικα γκέτο. Μου πήρε τρεις μήνες να γυρίσω όλα τα γκέτο της Γιουγκοσλαβίας. Παντού με αντιμετώπισαν με σιωπή. Καθώς όμως ήξερα τη γλώσσα και τις συνήθειές τους, σταδιακά κέρδισα την εμπιστοσύνη τους. Οι τσιγγάνοι απλώς δεν ήθελαν να μιλήσουν για το φρικιαστικό εμπόριο παιδιών στο οποίο αναφερόταν ο Τύπος.

### **Για να γυρίσεις την ταινία αυτή, δημιούργησες την πρώτη ιδιωτική γιουγκοσλαβική εταιρεία παραγωγής ταινιών μεγάλου μήκους.**

Εκείνη την εποχή, οι εταιρείες παραγωγής ήταν όλες κρατικές και παρότι είχε μόλις πε-



ράσει ένας νόμος που επέτρεπε να γίνονται ιδιωτικές παραγωγές, ουσιαστικά επρόκειτο κυρίως για διαφημιστικές ταινίες. Κανείς δεν είχε τολμήσει να καταπιαστεί με την παραγωγή μιας ταινίας μεγάλου μήκους. Πήρα τη μεγάλη απόφαση κι ίδρυσα τη δική μου ιδιωτική εταιρεία, τη Singidunum Film Productions. Αυτό όμως δεν έγινε τόσο εύκολα. Στην πραγματικότητα, ενώ βρισκόμουν στα μέσα της προετοιμασίας για τα γυρίσματα του *Φύλακα αγγέλου* οι κρατικοί λειτουργοί που υποβλήθουσαν την κινηματογραφική παραγωγή, άκουσαν ότι ο Κουστουρίτσα, μαζί με τον Γκόρνταν Μίχιτς, το σταθερό σεναριογράφο μου, σχεδίαζαν να κάνουν μια ταινία με το ίδιο θέμα, που θα τη χρηματοδοτούσε η Columbia. Η λογική του κράτους ήταν ότι ο Κουστουρίτσα, τον οποίο υποστήριζαν σθεναρά τα χρήματα της Columbia, επρόκειτο να με κατατροπώσει, όχι μόνο στη ντόπια αγορά αλλά και στη διεθνή. Οπότε, από τη μια μέρα στην άλλη, έχασα ένα μεγάλο μέρος (ευτυχώς όχι όλο) της οικονομικής ενίσχυσης που θα λάμβανα, κι άρχισα να κινηματογραφώ μ' έναν ελάχιστο προϋπολογισμό. Τα γυρίσματα κράτησαν έξι εβδομάδες, κι επειδή ο Κουστουρίτσα κινηματογραφούσε για εννέα μήνες, η ταινία μου βγήκε πριν από τη δική του (*Ο Καιρός των Τσιγγάνων*), και επευφημήθηκε τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτικούς στο Δεκαπενθέμερο των Σκηνοθετών στις Κάνες. Πουλήθηκε σε πολλές χώρες, κι αυτό επέτρεψε στην εταιρεία μου να συνεχίζει να παράγει τις ταινίες μου. Νομίζω ότι ο *Φύλακας αγγέλος* θα μπορούσε να είναι το σημείο καμπής για ολόκληρη την Γιουγκοσλάβικη κινηματογραφική βιομηχανία...

#### **Κατάφερες να πεις όλα όσα ήθελες σ' αυτή την ταινία;**

Είναι δύσκολο να απαντήσω σ' αυτή την ερώτηση. Ας πούμε απλώς ότι ο *Φύλακας αγγέλος* ήταν μια σημαντική στιγμή της ζωής μου. Ενδυνάμωσε την πίστη μου πως η λύση στα προβλήματα των γκέτο δεν είναι απλώς να τα μεταφέρει σε νέο μέρος. Οι τσιγγάνοι είναι πολύ προσκολλημένοι στις συνήθειες και τα πιστεύω τους. Πάρτε για παράδειγμα τη φωτιά μπροστά από το σπίτι – για έναν τσιγγάνο είναι κάτι ιερό. Ή την θυσία ενός αρσενικού ζώου στο Σάμπια, το φύλακα άγγελο. Ή το συμβολικό ξέπλυμα των αμαρτιών τους την άνοιξη, την αυγή. Αυτά τα έθιμα είναι στενά δεμένα με τη φύση, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που η οικογένεια και η κοινωνική τους ζωή βασίζονται σ' αυτή τη σύνδεση. Ο τσιγγάνικος μύθος του φύλακα αγγέλου με γοήτευε πάντα, οπότε τον έβαλα στην ταινία. Στην αρχή δεν ήξερα πώς να συνδέσω μια πραγματική ιστορία με μια μυθική πίστη. Έπειτα, ένα βράδυ, ονειρεύτηκα το πρώτο πλάνο: μια υποκειμενική κίνηση της κάμερας, που κατεβαίνει από τον ουρανό, σαν την παρουσία ενός φύλακα αγγέλου. Αυτό ήταν το κλειδί για να «ξεδιπλωθεί» η ταινία, να ανακατέψω το όνειρο με την πραγματικότητα, να συνδέσω τη φαντασία με την αλήθεια. Κι έτσι η ταινία έγινε, κατά μια έννοια, το δικό μου όνειρο, παρότι, πρώτα και πάνω απ' όλα, αγκάλιασε μια φρικτή και τρομακτική πραγματικότητα.

#### **Ο *Φύλακας αγγέλος*, *Ο καιρός των θαυμάτων*, και η *Αμερική κάποιου άλλου* προσκλήθηκαν όλες να συμμετάσχουν στο Δεκαπενθέμερο των Σκηνοθετών στις Κάνες. Τι είδους σχέση έχεις με τον Πιέρ-Ανρί Ντελό; Έχει γίνει το Δεκαπενθέμερο το σπίτι σου στο φεστιβάλ;**

Αισθάνομαι πολύ πιο άνετα στο Δεκαπενθέμερο των Σκηνοθετών απ' ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο μέρος. Κυρίως επειδή το τμήμα αυτό δεν είναι διαγωνιστικό. Πιστεύω ότι η τέχνη δεν πρέπει να εκτίθεται στον ανταγωνισμό, δυστυχώς όμως πολλοί δημιουργοί αναγκάζονται να το κάνουν. Ανάμεσα στον Πιέρ-Ανρί Ντελό κι εμένα, υπάρχει, φυσικά, βαθιά φιλία και σεβασμός. Αυτό δεν σημαίνει όμως ότι παίρνει όλες μου τις ταινίες. Για παράδειγμα, απέρριψε το *Tango Argentino*, αν και η ταινία είχε μεγάλη επιτυχία στη Βενετία.



**Ο καιρός των θαυμάτων γυρίστηκε σε μια γιουγκοσλαβική παραμεθόρια περιοχή, όπου Σέρβοι ζουν σε κροατικό έδαφος, ακριβώς την εποχή που άρχισαν τα προβλήματα στα Βαλκάνια. Το ότι η ταινία σου παρουσιάζει ένα θαύμα σε μια ορθόδοξη εκκλησία, σημαίνει ότι κηρύττεις ένα δόγμα πίστης, θρησκευτικού πιστεύω και ανοχής μεταξύ των θρησκειών;**

Ο καιρός των θαυμάτων μιλάει για τον παραλογισμό της ιδεολογικής τυραννίας – ανεξάρτητα από το αν προέρχεται από την πλευρά των απολυταρχικών κομμουνιστών, ή από οποιοδήποτε άλλο δόγμα. Προσωπικά δεν είμαι θρησκευόμενος. Λόγω της προέλευσής μου και της εκπαίδευσής μου όμως, είμαι κοντύτερα στα χριστιανικά ιδεώδη απ' ό,τι στα κομμουνιστικά. Επίσης, δεν πρέπει να ξεχνάς ότι είχα τη μεγάλη τιμή να συνεργαστώ στο σενάριο αυτό (που βασιζόταν στο ομώνυμο μυθιστόρημά του) με τον Μπόρισλαβ Πέκιτς, έναν από τους μεγαλύτερους σέρβους συγγραφείς. Την εποχή του Τίτο, ο Μπόρισλαβ πέρασε δεκαεπτά χρόνια στη φυλακή εξαιτίας των δημοκρατικών του ιδεών.

**Άρα, στην πραγματικότητα, κάνεις μια δήλωση για το πνευματικό κενό πίσω από ένα παρελθοντικό πολιτικό σύστημα, για τη διαφθορά των παλιών ιδανικών και την άνοδο ενός νέου φανατισμού;**

Δεν θα έλεγα «φανατισμού». Οι ήρωες της ταινίας, παραπλανημένοι ή όχι, ζουν με σπουδαία ιδανικά και σκοπούς, για τους οποίους θα αγωνιστούν με αποφασιστικότητα. Πιστεύουν ειλικρινά πως επιζητούν την ευτυχία του ανθρώπινου είδους, πως μετά από πολλαπλές θυσίες θα φτάσουν το στόχο τους: την ίδρυση μιας δίκαιης κοινωνίας. Στο μυαλό τους, πρέπει κανείς να βάζει στην άκρη τη δική του ευτυχία προκειμένου να εκπληρώσει το μεγάλο αυτό ιδανικό. Είτε είναι προσηλυτισμένοι, ανίδεοι, ή παραπλανημένοι, είναι αφοσιωμένοι ψυχή και σώματι στις αρχές της ιδεολογίας για την οποία αγωνίζονται. Η ταινία πρέπει να γίνει κατανοητή ως η τραγωδία της «τυφλότητας» που οδηγεί στο φανατισμό, ως η επανεμφάνιση της ανθρώπινης ηλιθιότητας, αλλά επίσης ως το αρχικό ξεκίνημα της παρούσας κατάστασης: της κατάρρευσης ορισμένων ιδεολογιών και την αναβίωση άλλων οι οποίες, με τη χρήση των ίδιων όπλων, μοιάζουν να είναι εξίσου επικίνδυνες.

**Μια και η ταινία τοποθετείται χρονικά στο 1945, μια εποχή που πολλοί λίγοι από το πιθανό σου κοινό έζησαν από κοντά Ο καιρός των θαυμάτων μοιάζει ελαφρώς ντεμοντέ σε κάποια σημεία.**

Αυτό συμβαίνει γιατί ήθελα να γυρίσω την ταινία αυτή επί δέκα χρόνια ή τόσο περίπου, αλλά οι πολιτικές συνθήκες στη Γιουγκοσλαβία εκείνο τον καιρό δεν ήταν πολύ ευνοϊκές για την κινηματογραφική και την καλλιτεχνική δημιουργία ως σύνολο. Όταν το πολιτικό κλίμα στη χώρα μου άλλαξε προς το καλύτερο, μπόρεσα επιτέλους να πραγματοποιήσω αυτό το όνειρο το οποίο είχα για τόσο καιρό. Ελπίζω η ταινία αυτή να συμβάλει στην καταστολή όλων μας των ταμπού.

**Όταν γύριζες την ταινία το 1989, έμοιαζε επίσης σαν να έκανες ένα πολιτικό σχόλιο για τη σύγχρονη κατάσταση στη Γιουγκοσλαβία. Τώρα, επτά χρόνια μετά, πως βλέπεις το μήνυμα του Καιρού των θαυμάτων;**

Το 1989, ένα χρόνο πριν αρχίσει ο πόλεμος, δεν θα πιστεύαμε το τι επρόκειτο να συμβεί στην πατρίδα μου. Απλώς σκέψου τα τρία εκατομμύρια μεικτούς γάμους! Δεν ερωτεύεσαι κάποιον και μετά αναρωτιέσαι: Είναι μουσουλμάνος; κροάτης; σέρβος; Οπότε αν υπάρχει ένα μήνυμα που διατρέχει ολόκληρο τον Καιρό των θαυμάτων, και στην πραγματικότητα, όλες μου τις ταινίες, τότε είναι η αγάπη. Είναι η μόνη απάντηση σε μια



εντελώς τρελή πολιτική κατάσταση. Για τον *Καιρό των Θαυμάτων* χτίσαμε μια εκκλησία κοντά σ' ένα χωριό που δεν είχε δική του. Οι άνθρωποι ήταν ορθόδοξοι, αλλά ζούσαν σε καθολική περιοχή. Δεν είχαν τόπο λατρείας, οπότε βρεθήκαμε να τους προσφέρουμε θρησκευτική ταυτότητα. Ήθελαν να διατηρήσουν το κτίριο ως εκκλησία και μετά που φύγαμε. Στο κάτω κάτω, είχε κατασκευαστεί ως ακριβές αντίγραφο των μεσαιωνικών εκκλησιών στα Βαλκάνια. Οι τοιχογραφίες και οι εικόνες ήταν ίδιες μ' εκείνες που βρέθηκαν στο μεσαιωνικό σέρβικο μοναστήρι της Στουντενίκα.

#### **Και χρησιμοποιήθηκε το σκηνικό αυτό της ταινίας κατόπιν ως εκκλησία;**

Ναι, χρησιμοποιήθηκε. Οι σέρβοι χωρικοί της ορθόδοξης πίστης μπόρεσαν να γιορτάσουν ένα Πάσχα σε δική τους εκκλησία. Αλλά μια Κυριακή πρωί, στις 22 Απριλίου 1990 (στα γενέθλιά μου) οι Κροάτες εξέλεξαν μια άκρα δεξιά κυβέρνηση. Οπότε σε μια νύχτα όλα εξαφανίστηκαν... Κι εγώ προσπαθούσα να κάνω μια ταινία για την ανοχή, για ένα ορθόδοξο χωριό που αντιστεκόταν στους κομμουνιστές στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για το χριστιανισμό εναντίον του κομμουνισμού. Σήμερα, διεξάγεται ένας πόλεμος ανάμεσα στις θρησκείες, το τέλος του οποίου δεν είναι ορατό. Ειρωνεία της τύχης, μπορείς να πεις, αν εξαιρέσουμε το πόσο τραγικό είναι.

#### **Πώς υποδεχτήκαν την ταινία στη Γιουγκοσλαβία; Μήπως την παρεξήγησαν;**

Η ταινία απλώς κέντρισε τη διαμάχη στη Γιουγκοσλαβία. Προσωπικά την κατατάσσω πολύ ψηλά ανάμεσα στις παραγωγές μου και νομίζω ότι με τον καιρό και στο μέλλον θα βρει τη δικαιοματική της θέση και θα αναγνωριστεί για τις αληθινές της ανθρωπιστικές αξίες. Η εμπειρία μου με την ταινία στην Πράγα φαίνεται να επιβεβαιώνει τη γνώμη αυτή.

#### **Το *Tango Argentino* καταπιάνεται μ' ένα θέμα που χρησιμοποίησες αποτελεσματικά στο *Επίγεις μέρες που γοργά κυλούν* και, σ' ένα συγκεκριμένο βαθμό, στο *Λυκόφως* – δηλαδή, τους ηλικιωμένους ανθρώπους που υπερασπίζονται κάτι το οποίο πιστεύουν. Σε γοητεύουν οι ηλικιωμένοι;**

Θεωρώ το *Επίγεις μέρες που γοργά κυλούν* ως μια από τις καλύτερες ταινίες μου. Είναι σκέτη συγκίνηση, κι είμαι σίγουρος ότι μπορεί να προβληθεί ξανά και μετά από εκατό χρόνια. Η ταινία είναι εξαιρετικά ανθρώπινη κι είναι μια απλή ιστορία. Πέρασα την παιδική μου ηλικία με τον παππού και τη γιαγιά μου, οπότε κατανώ βαθύτατα τους μεγάλους ανθρώπους και νιώθω τα προβλήματά τους. Για μένα αντιπροσωπεύουν τη σοφία. Δυστυχώς, όμως η ανθρώπινη μηχανή έχει κατασκευαστεί με τέτοιο τρόπο, που μόλις μάθεις όλα σχεδόν τα σημαντικά στη ζωή, η ίδια η ζωή σε αφήνει. Όταν έδωσα το ρόλο του Χούλιο Πόποβιτς στον Μίχα Αλέκσιτς, έναν από τους μεγαλύτερους Γιουγκοσλάβους ηθοποιούς του κινηματογράφου και του θεάτρου όλων των εποχών, ο γιατρός του με προειδοποίησε ότι οι πιθανότητες να τελειώσει την ταινίες ήταν μικρές, δεδομένων των προβλημάτων υγείας του. Όμως ο Μίχα ήθελε πάρα πολύ να παίξει το ρόλο και παρ' όλα τα ρίσκα (δεν ήμουν μόνο σκηνοθέτης, αλλά και παραγωγός), αρχίσαμε τα γυρίσματα παίρνοντας κάθε δυνατή προφύλαξη για να μην εξαντληθεί τελειώς. Με χαρά διαπιστώσαμε ότι η υγεία του καλύτερευε μέρα με την μέρα και πως η δουλειά του έδινε μεγάλη ευχαρίστηση. Στο τέλος των γυρισμάτων, με δεδομένες τις βελτιώσεις αυτές, ο γιατρός του έπρεπε να συμφωνήσει ότι το καλύτερο φάρμακο για τον Μίχα ήταν να γυρίσει μια ακόμα ταινία! (Σημείωση: Ο Μίχα Αλέκσιτς έζησε άλλα τρία χρόνια μετά το γύρισμα της ταινίας αυτής).

Και όπως ξέρεις, το *Tango Argentino* είναι η ιστορία ενός αγοριού που καταφέρνει να βγάλει μια ομάδα ηλικιωμένων ανθρώπων από τον λήθαργό τους και να τους κάνει να



ανακαλύψουν ξανά τις χαρές της ζωής. Επιπλέον, μετά την πρεμιέρα της ταινίας στο Βελιγράδι, ένας φίλος μου τηλεφώνησε, καταχαρούμενος επειδή ο 10χρονος γιος του, του είχε ζητήσει να τον πάει να δει τον παππού του, στον οποίο δεν είχε δώσει καμία σημασία μέχρι τότε.

**Η τοποθεσία στην Αμερική κάποιου άλλου ήταν το Μπρούκλιν. Κάνω λάθος όταν λέω ότι η ταινία φαίνεται να είναι ένα ζεστό αγκάλιασμα του αμερικάνικου τρόπου ζωής; Εννοείς αν αγαπάω την Αμερική; Ναι, φυσικά και την αγαπάω. Μου αρέσει ιδιαίτερα η ιδέα των ΗΠΑ ως ένα «χωνευτήρι», μια ανάμειξη εθνικοτήτων, πολιτισμών. Για μένα είναι μια όμορφη χώρα γιατί, σ' όποια γωνιά του Μπρούκλιν και να σταθείς, δεν είναι ποτέ το ίδιο είναι πάντα πολύ διαφορετικό. Αντίθετα, κοίτα τη Γιουγκοσλαβία. Εδώ, είμαστε αδελφία που μιλούν την ίδια γλώσσα, κι όμως κάνουμε πόλεμο για να χωριστούμε μεταξύ μας. Στην Αμερική, όλοι αυτοί οι διαφορετικοί άνθρωποι ζουν μαζί. Ήταν χαρά για μένα να κάνω την Αμερική κάποιου άλλου. Μια μέρα μετρήσαμε 20 διαφορετικές εθνικότητες ανάμεσα στο συνεργείο και τους ηθοποιούς.**

**Η Αμερική κάποιου άλλου συνταίριασε τους Μίκι Μανόλοβιτς και Τομ Κόντι σε μια ταινία για τους μετανάστες που έρχονται στην Αμερική από διαφορετικές κουλτούρες και υπόβαθρα, και ο μόνος τους τρόπος να επικοινωνήσουν είναι μέσω απλοποιημένων, σπασμένων αγγλικών. Μου φαίνεται σαν να είναι ένα μάλλον δύσκολο εγχείρημα ευθύς εξαρχής, δεδομένων όλων αυτών των συνθηκών.**

Ξεχνάς πως η ίδια η ιστορία είναι απλή. Οι απλές ιστορίες, αυτές που διηγούνται την καθημερινή ζωή συνηθισμένων ανθρώπων αποτελούσαν πάντα το βασικό θέμα των ταινιών μου. Έχω προσπαθήσει να ρίξω φως στις κοινωνικές και πολιτικές πλευρές της χώρας μου, την οποία εγκατέλειψα όταν βυθίστηκε στην εθνικιστική τρέλα. Κουβαλούσα την πρώτη εκδοχή του σεναρίου του Γκόρνταν Μίχιτς για την Αμερική κάποιου άλλου για αρκετό καιρό στις αποσκευές μου. Η καρδιά της ταινίας αυτής άρχισε να χτυπά μια από τις πολλές φορές που επισκέφτηκα τη Νέα Υόρκη, όπου ανακάλυψα έναν καινούργιο κόσμο, τον κόσμο των εμigréδων, έναν κόσμο που συνέχισε να μου δίνει νέες αισθήσεις κάθε μέρα, πολύ διαφορετικές από εκείνες που απορρέουν από τις περισσότερες αμερικάνικες ταινίες. Πολλοί άνθρωποι που γνώρισα μοιάζουν με τους ήρωες των ταινιών μου. Ζουν σε αμερικάνικο έδαφος εδώ και πολλά χρόνια, οι σκέψεις τους όμως στρέφονται λιγότερο ή περισσότερο προς την χώρα μυαλό τους, ένα χαρμάνι ονείρων και πραγματικότητας. Με την Αμερική κάποιου άλλου, ήθελα απλώς να δώσω στο κοινό μια προσωπική άποψη για ένα από τα πιο κρίσιμα κοινωνιολογικά θέματα του σήμερα: τη μετανάστευση.

**Ήταν όμως οι συνθήκες παραγωγής έτοιμες να διαχειριστούν ένα τέτοιο ευρύ και σύνθετο κοινωνικό θέμα όπως τη μετανάστευση στο Μπρούκλιν απ' όλα τα πιθανά μέρη; Πρέπει να είσαι μαζοχιστής για να εργάζεσαι κάτω από τέτοιες χασοπικές συνθήκες.**

Ας το δούμε ως εξής. Οι Μίκι Μανόλοβιτς και Τομ Κόντι, οι Μπάγιο και Αλόνσο, είναι μια παραλλαγή του Παράξενου Ζευγαριού που το έκαναν δημοφιλές οι Γουόλτερ Ματάου και Τζακ Λέμον. Ο Τομ προέρχεται από μια οικογένεια ιταλών μεταναστών στην Σκωτία. Ο Μίκι έχει δουλέψει μαζί μου και παλαιότερα, στον *Καιρό των Θαυμάτων* και στο *Tango Argentino*. Οι ηθοποιοί ήξεραν αρκετά πράγματα για το που το πηγαίναμε ευθύς εξαρχής. Το μυστικό, αν θέλεις να το πεις έτσι, ήταν να τους κάνουμε να δουλέψουν καλά μαζί. Για μένα, οι ηθοποιοί είναι οι άνθρωποι που κάνουν μια ιστορία πιστευτή. Είναι τα πιο σημαντικά άτομα στο πλατό. Η έμφαση δίνεται πάντα στους ηθοποιούς. Οπότε είμαι πολύ προσεκτικός στο να βρω τη σωστή ατμόσφαιρα, να δημιουργήσω το κλίμα της ται-



νίας, από την πρώτη κιόλας μέρα των γυρισμάτων. Αυτό είναι το πρώτο. Μετά έρχεται η κάμερα, οι θέσεις και οι κινήσεις, ο φωτισμός, τα υπόλοιπα.

**Ευχαριστήθηκες που κέρδισες το βραβείο κοινού για την Αμερική κάποιου άλλου στο Φεστιβάλ των Κανών το 1995;**

Ναι, ευχαριστήθηκα, για να πω την αλήθεια. Ποιος όμως κερδίζει στην πραγματικότητα ένα βραβείο κοινού; Πολύ μεγάλο μέρος της τιμής πάει στους ηθοποιούς και όχι στο σκηνοθέτη. Αυτοί είναι εκείνοι που προσφέρουν τα ανθρώπινα αγγίγματα που έρχονται από την καρδιά. Μεταδίδουν ένα συναισθηματικό αντίκτυπο, μια συναισθηματική εμπειρία στο κοινό. Κατά μια έννοια, παίζουν τις ψυχές τους. Ο Μίκι και ο Τομ δεν είναι καθόλου ηθοποιοί του τύπου πάρε τα λεφτά και τρέχα. Αν ήταν, το κοινό θα το καταλάβαινε αμέσως.

**Κι όμως η Αμερική κάποιου άλλου είναι μια ταινία για τους αποτυχημένους, για τους χαμένους που με κάποιο τρόπο νικούν στο τέλος, απλώς με το να κοιτάζουν τη ζωή στα μάτια και με το να αντιμετωπίζουν κάθε πρόβλημα έτσι όπως έρχεται. Είναι αυτό το πεμππουσιακό θέμα του Γκόραν Πασκάλιεβιτς;**

Δεν ξέρω την απάντηση σ' αυτή την ερώτηση – ειλικρινά. Το μόνο που μπορώ να πω είναι πως σ' αυτή τη συγκεκριμένη ταινία υπάρχει επίσης και πολύς Γκόρνταν Μίχιτς.

**Κάθε φορά που συναντιόμαστε σε κάποιο διεθνές φεστιβάλ, μοιάζεις πάντα να έχεις μια ιδέα στο μυαλό σου για κάποιο νέο σχέδιο. Τι γίνεται όταν τίποτα δεν προχωρά;**

Από πολύ νωρίς, ανακάλυψα ότι οι ταινίες εξαρτιόνται πάρα πολύ από τη χρηματοδότηση και πως τα καλά σενάρια δεν θα οδηγήσουν οπωσδήποτε άμεσα στην παραγωγή. Οπότε έκανα το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* ενώ περίμενα να ξεκινήσω την *Ειδική θεραπεία*, και το *Tango Argentino* ενόσω περίμενα για την *Αμερική κάποιου άλλου*. Αυτό εννοώ όταν λέω πως είμαι πάντα έτοιμος και ικανός να γυρίσω ένα από τρία νέα σχέδια που έχω σε προετοιμασία.

**Υπάρχουν κι άλλα σχέδια στα υπόψη;**

Αυτή τη στιγμή προετοιμάζω τη νέα μου ταινία, την *Πυριτιδαποθήκη* που θα γυριστεί στο Βελιγράδι. Πρόκειται για μια συμπαραγωγή της εταιρείας μου Ticket Production, που έχει έδρα το Παρίσι και τη MAC Productions του Clermont Tonnerre και την ενίσχυση του Canal+.

(Η συνέντευξη έγινε στο Βελιγράδι, τον Ιούλιο του 1996 και αναθεωρήθηκε από το σκηνοθέτη τον Οκτώβριο του 2009. Δημοσιεύτηκε στο βιβλίο του Ρον Χόλλογουεϊ,

*La Tragicomedia Humana*, 41 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996).

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## **A Human Tragicomedy**

*by Ron Holloway*

**Goran, when did you first become interested in cinema and in making film?**

I was not older than 15 or 16 when cinema began drawing my attention. I used to go very often to the film library in Belgrade. My stepfather, Filip Acimović, worked there. He was a highly educated man, an intellectual – but politically he was not in favour with the authori-



ties. He used to stand in front of the door of the film library and take care of box office tickets. Later, however, he found real work and established one of the world's large film libraries. With him – and through him, with Italian Neorealism – I fell in love with the cinema. To this day I still believe that Vittorio de Sica's *Bicycle Thieves* (1948), a film full of emotions and magnificent simplicity, tells more about Italy than any documentary. Thus, simplicity became my credo. I always tried to portray simple, true people. That is, people full of real emotions and not wrapped in the dialectics of a political pamphlet, as unfortunately prevailed in the Yugoslav film industry at that time.

**Why did you leave Belgrade to study film direction at FAMU in Prague?**

When I was old enough to attend a university, my stepfather told me I should go to Prague if I really wanted to become a film director. He regarded FAMU as the best film school in the world. At that time, it was not expensive to study in Prague.

**Who were your fellow students from Yugoslavia at FAMU?**

Besides myself, among other future directors from Yugoslavia, there were Srdjan Karanović and Goran Marković from Belgrade, Rajko Grlić and Lordan Zafranović from Zagreb, and the cameramen Živko Zalar and Pega Popović. Later, Emir Kusturica from Sarajevo and cameraman Vilko Filac from Ljubljana joined us.

**What was it like to study at FAMU? You arrived there in 1967, when the Czech New Wave was at its height, and departed in 1971, when the New Wave had been snuffed out by the Warsaw Pact invasion.**

To my great satisfaction and sheer luck, I entered the class of Elmar Klos. Of course, we were aware of all that was going on around us in Prague. But we also knew firsthand just what the consequences of the occupation of Prague would be on Yugoslavia.

**What was it like to study under Elmar Klos, an Academy Award winner with Jan Kadar for *The Shop on Main Street* (1965)?**

Those were the happiest days of my life. He was a great teacher and lecturer, and he was a father figure to the Yugoslav contingent at FAMU. Today, looking back, I have the feeling he wanted to implant in us the fruits of the Czech film tradition, as though we could somehow continue on where the New Wave was leaving off.

**And did this happen?**

Maybe. You know, back in those days, I thought I could return to Prague whenever I wanted to. But I was able to return there only after 15 years – for the presentation of *Time of Miracles* in 1990. Among the prominent guest present at the screening was my professor, Elmar Klos. At that time, he was 80.

**That was the year after he was welcomed back at FAMU. The "Velvet Revolution" of 1989 had made it all possible. But, as I recall, he was still very active as a film theoretician and historian during his exile. So it must have been a very emotional reunion.** The applause for *Time of Miracles* was immense. The film was accepted with much enthusiasm. Klos rose from his seat and began to applaud. Everybody followed. I took a bow and said thank you. Then I approached my old professor, and kissed his hand. He started to cry, like a child. Later, he said to the press that this was one of the most beautiful films he had ever seen. I was very proud. Here I was among my fellow Yugoslav colleagues from FAMU: all the Oscars in the world could not make me feel so thrilled.



**Did you make a film under Professor Klos at FAMU?**

Yes, *Mister Hrstka*, in 1969 and *A Few Words about Love* in 1970. From all the shorts I've made, I regard *Mister Hrstka*, produced during my second year there, as one of the most important. The film was proposed as a Czech entry for the Oberhausen Short Film Festival. But then, due to a shift in power at FAMU, it was banned by the government censor: he found it to be offensive to the socialist system and harmful to the social order. Will Wehling, the late director of the Oberhausen festival, thought I would have a good chance for the Grand Prix if I were to bring the film secretly to the festival. He regarded *Mister Hrstka* as one of the most original films he'd ever seen.

**And did you go to Oberhausen with the film?**

I considered the offer for a long time. I knew that I would certainly be expelled from FAMU if I went to Oberhausen, so I decided not to go.

**What about your colleagues at FAMU? How did they react to the ban of your film?**

As you would expect, there were secret projections of *Mister Hrstka* in Prague. The film was seen by Věra Chytilová and Jiří Menzel, also by Miloš Forman and Ivan Passer just before they left Czechoslovakia for New York. Prominent Czech cineastes were at the screenings. Overnight, I became rather well known in Prague film circles. From that time on, I could number Czech directors among my friends – directors whom I had admired from a distance when I first arrived at FAMU – and I cherish these friendships up to the present day.

**What was your graduation film at FAMU about?**

At the end of my studies, in 1971, I had to present a film in order to graduate. But, as I was a foreigner, FAMU had no obligation to offer financial means to make a film in Prague. So I returned to Belgrade to try and raise some money for a production at Televizija Beograd. I wrote a script for a 30-minute film. At that time Belgrade had just opened its Second Program, and Filip David was appointed head of the Drama Section. I offered him *The Legend of Lapot*. It's the story of a cruel habit existing in the Balkans some hundred years ago, about eliminating from society old people when they've become "a mouth too much" to feed. Filip David was enthusiastic about the project – and thus our friendship and mutual collaboration on films started back then, some 25 years ago, and continues up today. In all of our mutual projects he was either advisor or dramaturge, like a ruthless enemy and warm friend at the same time.

**Did you consider a festival for the film?**

I presented *The Legend of Lapot* in 1972 at the Belgrade Short Film and Documentary Festival, and was hailed with a standing ovation. Perhaps the film was so successful because I faced few problems at that time. I was making films freely and following pure emotional impulses. Up To this day, I regard *The Legend of Lapot* to be one of the best films I've ever made. Ten years later, in 1983, Shohei Imamura's *The Ballad of Narayama*, a film of similar content and feelings, was awarded the Golden Palm at Cannes. Some people who saw both films couldn't understand how similar productions could be made in different cultures on the same theme.

**Which film directors have influenced you the most?**

In my student days Sergei Paradjanov had the strongest influence on me. Together with Andrei Tarkovsky, Paradjanov should be numbered among the great cineaste directors in the world and of all time. As for Tarkovsky, he had the greatest spiritual influence on me and



my work. But I must add that I have managed to avoid his spiritual depth as much as possible in my own work. Tarkovsky's world is too autochthonous, too indigenous, and his cinematic thought and concepts too advanced for our time. Some years ago, I was proud and rather embarrassed to hear from a Russian student, who had studied film direction in a course taught by Andrei Tarkovsky, that his professor used the opening scene from my *Beach Guard in Winter* as an example for effective opening and good presentation of characters in a film.

**When you made *Beach Guard in Wintertime* (1976), were you influenced by the comic tradition of the Czech New Wave, particularly by the films of Miloš Forman, Ivan Passer, and Jiří Menzel?**

I was – and still am – under the influence of the Czech New Wave comic tradition. The Yugoslav "black film" lacked humor. However, in my homeland, where I come from in Belgrade, humor can be found in everyday life, and thus it became a part of all my films. In *Beach Guard in Wintertime* humor helped me to survive – you might say that this was a "black film" with a touch of Czech humor.

**What do you mean by "survive"? Wasn't *Beach Guard in Wintertime* well received at the 1976 Pula festival, even though the "black film" was still under attack at that time?**

I remember well my first Pula festival. At that time, Tito used to look at all the films on the island of Brioni (Vanga), just off the coast of the Istrian peninsula, and always just prior to their screenings in Pula. And each evening, on a small pier, little Major Leka used to bring back prints from Brioni with the news as to whether Tito liked the films or not. Very often, the Pula prizes depended on this slight-of-hand information. When Major Leka returned with my print of *Beach Guard in Wintertime*, he said: "Jovanka (Tito's wife) and Tito were laughing and giggling all the time!" So my enemies were beaten. Tito did not like the "black films", but he enjoyed films with humor. So, that touch of humor in a "black film", that clever twist, that bit of shrewdness, you might say, paid off – and I won my first director's prize.

**When *Beach Guard in Wintertime* was programmed in the competition at the 1976 Berlinale, a few weeks before the Pula festival, some critics remarked that it drew upon the Belgrade tradition of the "black film" in Yugoslavia for inspiration, particularly Žika Pavlović's *When I Am Dead and Pale* (1968). Do you agree with this assessment?**

I agree that *Beach Guard in Wintertime* has a direct link and continuity to the work of Žika Pavlović, whom I admire the most among veteran Yugoslav directors. The splendid reviews for the film from Berlin helped a lot. Later, after the Pula festival, the film started to break box office records in Yugoslavia, in spite of the efforts of "Communist critics" who hated the film. The audience simply loved the picture.

**Unless I am mistaken, *Beach Guard in Wintertime* hailed a new cinema in Yugoslavia...**

Perhaps it was time for a change, for some kind of reform. The "Belgrade School", who had helped considerably to boost Yugoslav cinema to the international film stage, were having a tough time. Dušan Makavejev had to work abroad after *WR - Mysteries of Organism* (1971) was withdrawn from circulation in Yugoslavia. Želimir Žilnik, whose *Early Works* won the Golden Bear at the 1969 Berlinale, was forced to emigrate to Germany for a time. Aleksandar Petrović of *I Even Know Happy Gypsies* fame had to turn to directing theatre. Similar fates affected the careers of Puriša Djordjević, Žika Pavlović, and Vuk Babić. As to whether *Beach Guard in Wintertime* broke the ice, this is not for me to say. I personally felt



it was best not to deal with politics in my films, but solely with human emotions. At the same time, I never tried to flatter the audience, and thus unconsciously gained their sympathies. Or so it seems to me.

**After the success of *Beach Guard in Wintertime*, was it easy for you to make your second film?**

Making his second film is the most difficult thing for a director. After the success of *Beach Guard in Wintertime*, I spoke to Gordan Mihić and he handed over to me the first version of his first novel, which he subsequently published, *The Dog Who Loved Trains*. It was a much darker story than *Beach Guard*, and I decided right away to do a scenario with Mihić. I had been criticized for the closing of *Beach Guard*, which ends with the emigration to Sweden of a group of young people. The film's last scene is of the group of young people in a train compartment as it enters a tunnel.

For *The Dog Who Loved Trains*, I decided that the first scene of the film would be of a train as it emerges from a tunnel, but is actually entering a much harsher reality. At the end of the film, I'd thought about the train re-entering a tunnel and re-emerging in my third film. I finally changed my mind. But when I think today about Yugoslav reality, I think that life in my country is regulated by entries and exits from numerous tunnels, and I'm quite afraid that we'll be still stuck for quite a while in the longest of them all.

In Yugoslavia at the time, there was a cowboy stuntman who used to organize rodeos throughout the country. I hired him to help us carry out the stunts in the film, and we used his equipment as well as his horses. It was Bata Zivojinović, the most famous of Yugoslav actors, who played the role. During the filming in the villages, we realized that the stuntman was more popular than Bata, and as we didn't have the money to pay for extras, we took advantage of his popularity to organize real rodeos. People came in mass to attend, and that's how we were able to "afford" our extras.

**How many films have you made with screenwriter Gordan Mihić?**

*Beach Guard in Wintertime* was my first film made with Gordan Mihić. Later, I made four more films with him – out of ten of my feature films up to now. Our director-screenwriter collaboration has lasted for more than 20 years. Our views on the world and life are similar. Gordan often starts with one sentence, and I finish it.

**Do the two of you complement each other as a screenwriter-director team? If there's a difference of opinion, who wins?**

So far as the film itself was concerned, we always feel alike. Hardly ever did we disagree on any film subject; we always shared the same opinion. Still, whenever there was a disagreement on an approach to a theme, my opinion always prevailed because in the end I am the director. I'm always the one standing there alone, the one with final responsibility. Nevertheless, it's certain that without a good script there is never a good film. However, a bad film can always result from an outstanding screenplay.

**How about your mutually beneficial collaboration with cameraman Aleksandar Petković? What are his strengths as a cinematographer?**

In order to make a first class film, the director must have first class collaborators. I was lucky to hit it off with Aleksandar Petković, one of the most inventive lighting cinematographers I know. He helped me very much with my first film – not only as cameraman, but also as a real assistant director. Besides "Petko" (Aleksandar Petković) I have enjoyed working on *Someone Else's America* with the splendid Greek cameraman, Yorgos Arvani-



tis, who collaborates with Theo Angelopoulos on his films. But I mostly work with "Petko" and "Papi" (Milan Spasić). In my opinion Spasić should be listed among the most talented cameramen working in Europe.

**And your film editor? Is this an important component in your work as a director?**

Definitely. Whenever I am asked about the collaborators on my films, I would have to underscore the name of Olga Skrigin. She is more than just the editor of all my films. She brings that extra certain quality to all of them.

**Your films often deal with "outsiders" in society, people without work or money, individuals just out of prison, losers and conmen. Are these people cut from real life?**

Outsiders in any society often show better the decay of a society than those who have succeeded in life. I think that every film, even a comedy, must have a touch, a note, of social criticism – but, of course, not imposed by the director. It has to come out of the destinies of characters portrayed in the film.

**Did your past experience of making documentary films and directing dramas for television helped you in any way when you turned to a feature film project?**

*These Earthly Days Go Rolling By* is the most exceptional film I've ever made. My friend Filip David, who worked for Belgrade Television asked me one day to make a one-hour fiction-documentary on a budget of \$80,000. I wouldn't have to make *Special Treatment* right away, and I had a bit of free time. I accepted the offer, and saddled myself down to write the scenario. It took me only three days, given that I was well acquainted with the atmosphere in retirement homes, the theme I'd chosen for the scenario. The film was made in 16mm with only non-professional actors. And during the filming, which lasted nine days, I understood that I was in the act of making a very important film for myself: I was actually in the process of rendering homage to my grandparents who raised me from the age of two after my parents got divorced. Filip David viewed the rough copy and wanted us to shoot for a few more days in order to make a full-length fictional movie. So, I went back to shooting with the roll that my photo director (who worked for the Television) had "stolen" from the warehouse. In this film, there is spontaneity and a simplicity which I favor in my work. Fifteen years later, during the filming of *Someone Else's America*, for which I had received significant funding and a crew of 120 people, we found ourselves at the Mexican border to film a scene in the slums with Miki Manojlović. My producer, Antoine de Clermont Tonnerre, was worried how we were going to shoot this scene with such little funding. I reassured him right away by saying, "Don't worry; tomorrow we are going to make pure poetry." Yorgos Arvantis, my photo director, with his camera on his shoulder, and I, with my memories of filming. The days passed, and we managed to create one of the most beautiful scenes in *Someone Else's America*.

**Was *Special Treatment* more like improvisation and a digression from the scenario?**

*Special Treatment* had a strong scenario which I rather stuck to during the filming, since at the time that was a condition for a relatively costly film. But, I had worked for a long time on the scenario before I began to shoot. The film was created on the basis of a not particularly successful theater drama by Dušan Kovacević, a young, but already very recognized Yugoslav drama writer, for whom this was his first experience in film writing, and I needed a lot of time to "teach" him how that was done. Fifteen years later, Dušan wrote the scenario for Emir Kusturica's *Underground*, along with whom he won the Golden Palm in Cannes.



***Special Treatment* was invited to participate in the competition at Cannes.**

Yes, and the selection from the competition that year was very tough, with films from Kurosawa, Alain Renais, Bob Fosse, Bertolucci, etc. It was my actress, Milena Dravić, who won Best Actress for best female supporting role. *Special Treatment* was presented in Cannes a few days after Tito's death. The entire Yugoslav delegation was on the Croisette, dressed in black and wearing the official Tito badge on their lapels. We were all obliged to appear very affected by his death. I found it was ridiculous to amble along the Croisette as if we were following a funeral procession. At the terrace of the Carlton, I ran into my friend Bernardo Bertolucci who wanted more than anything for me to give him my badge, which I did with pleasure, and he immediately pinned it on his lapel. An hour later, I passed my Yugoslav producer, an old communist official, who panicked that I was not wearing my badge. I was immediately considered a "traitor." I explained that I had given it to Bertolucci, a great admirer of Tito's (poor Bernardo...). That same evening, I again crossed paths with my producer who told me he had looked up Bertolucci, and therefore was able to confirm for himself that I hadn't lied. Right away he pulled out of his pocket a handful of badges, "encouraging me" to distribute them to all the important people I knew...

**This film could be categorized as a political metaphor on those in power...**

After the success I had with the film in Cannes, I received a Golden Globe nomination, and so I found myself in Hollywood. Just before the Golden Globe ceremony, I stated in an interview with *The Hollywood Reporter* that I had drawn inspiration from Tito for the character of the tyrannical and hypocritical clinic reporter. Back in Belgrade, I came to the conclusion that it hadn't been worth it to no longer film in Yugoslavia. Fortunately, during the Golden Globe ceremony (Polanski received the Golden Globe Award for his film *Tess*), I was seated at a table with Coppola and Karl Malden, who liked *Special Treatment* very much. He asked me about my next project. I told him the simple story of a grandfather who had to take care of his grandchildren, because their parents had gone to Germany to earn money. I wanted to make that film in the same way as *These Earthly Days Go Rolling By*, in two-to-three weeks, and exclusively with nonprofessionals. Karl said it was a lovely story, and that he would like to play in the film. After dinner, Karl told me, "I'm afraid you people in Serbia don't know how to write a professional script!"

**So how did the film get made in the end?**

Karl's remarks made me angry. I always thought that form in itself is not of the essence. So out of sheer spite I sat down with Filip David, and we wrote an authentic American screenplay – thanks to a booklet I had bought in Hollywood. And what happened? MGM took over the production of the film. As a result, thanks to my spite, I ended up making a Hollywood film, under the title *Twilight Time*, produced in Yugoslavia and shot in English.

**But you bounced back with *the Illusive Summer '68*. Was it so successful because it was viewed as reckoning with the past, with the summer of the Prague invasion, with the end of the "black film" movement in Yugoslavia?**

It's certain that without a good scenario, you can't make a good film. But, as far as I am concerned, the scenario has never represented the "Bible", at the most, it's groundwork for making a film come to life. The places, the actors influence the story and the finale version is "written" in the editing room. I personally wrote the scenarios for three of my films (*These Earthly Days Go Rolling By*, *Twilight Time*, and *Guardian Angel*), and collaborated on all the others, since I can't make a film without personalizing the scenario. That's what I liked the most in my collaboration with Gordan Mihić. Indeed, right from the beginning, I had the



freedom to make all changes, restructuring, additional scenes, backgrounds, that I wanted to, even if I never asked for my name to be beside his on the credits. Before he had worked with me, Mihić was especially known for his scenarios that he wrote for Žika Pavlović (the father of the "Black Film" movement), which would be characterized by a certain lack of humor. My training at FAMU in Prague brought to our collaboration a sense of humor and ridicule so distinctive of Czech cinema at the time.

The *Illusive Summer '68* is a good example. The storyline that Mihić had given me was that of a young adolescent who discovers love during his summer vacation. It was a comedy without any political connotations. It seemed to me that it would be more interesting to introduce some thoughts about the events of '68. Finally, the film became more and more a political satire with very personal political elements concerning me. This film met with great success when it came out in Yugoslavia. But what pleases me the most was that it even today, thirteen years later, it is still just as successful. It's also thanks to *Illusive Summer '68* that I rediscovered the soul which I had somehow lost with *Twilight Time*, my previous film produced by MGM. You could say that this "American" film was my worst experience. Indeed, at their request I had naively initialed each page of my scenario throughout the filming. Their 'controllers' had forbidden me to film anything other than what was written. I pointed out to them that it was my own scenario, but they didn't want to hear anything about it. Since that time, I've never accepted to initial any page of any scenario.

**Did the film have a message? Or was it just a story about two young people in love?**

The time had come for us to settle up accounts with a sense of irony, to make fun of our own misconceptions through the experiences of young people. I enjoyed very much mocking the cowardice of the middle class, sycophants who always suffocate every revolutionary movement. Even today, when I look back at the film, we recognize that cowardice and hypocrisy continue to surround us now as before. I'm afraid that conditions like these will now make change and reform in our country almost impossible to achieve. And I'm astonished by the fact that our people can even endure such injustice.

**For *Guardian Angel* you drew upon experiences from your childhood and from a documentary film you had once made in Belgrade on Gypsy life.**

Back in 1972, shortly after graduating from FAMU, I made a short documentary for Yugoslav Television on Gypsy life in a ghetto called *The Jewish Cemetery*. I had spent my childhood near this neighborhood, close to a ghetto that, by a strange coincidence, had been built on the ruins of a Jew cemetery. So I knew well their customs, beliefs, and mythologies. The image of poverty did not meet with the approval of town authorities, and the film gave rise to a great deal of discussion in the media. Then, in the mid '80s, when the scandal about Gypsy child-trading made news headlines, I went back to that ghetto atop the old Jewish cemetery. After 15 years, nothing had changed. I was shattered. I wanted to tell the story of these people who had lived for years in the same horrible misery. The screenplay was inspired by what I heard from the ghetto's inhabitants and from newspaper articles about the child-trade.

**Since you wrote the screenplay yourself, you obviously felt very strongly about the business of selling and trading gypsy children across Europe.**

The script for *Guardian Angel* was written at one stretch. But only after seven months of research and investigation. As the Gypsies would say, I had discovered Saybia, "the guardian angel who gives life and takes it away, who rewards and punishes". Above all, I wanted to tell a true story. So I visited other Gypsy ghettos. It took me three months to make a com-



plete tour of all the ghettos in Yugoslavia. Everywhere I was greeted by silence. But as I knew their language and habits, I gradually won their trust. Gypsies simply didn't want to speak about that horrible child-trade written about in the press.

**In order to make this film, you created the first private Yugoslav full-length film company.**

At that time, film companies were all state-owned, and even if a newly-passed law would allow you to make private productions, they were essentially limited to publicity films. No one had dared to launch oneself into the production of a full-length film. I took the plunge by creating my own private firm, Singidunum Film Productions. But this was not done so easily. Actually, while I was in full preparation for the filming of *Guardian Angel*, the State functionaries who were supporting the cinematographic production, heard that Kusturica, along with Gordan Mihić, my usual scenarist, was planning to make a film on the same theme, backed by Columbia. The State's logic was that Kusturica, strongly backed by Columbia's money, was going to beat me not only on the domestic market, but on the international one as well. Therefore, from one day to the next, I lost a good part (but fortunately not all) of my possible financial support, and I began filming with a minimal budget. The filming lasted six weeks, and because Kusturica filmed for nine months, my film came out before his (*Time of the Gypsies*), and was acclaimed by both the audience and critics at its presentation at Directors' Fortnight in Cannes. It's been sold in numerous countries, which allowed my company to continue to produce my films. I think *Guardian Angel* could have been the turning point for the whole Yugoslav film industry.

**Did you accomplish everything you wanted to say in this film?**

That's a hard question to answer. Let's just say that *Guardian Angel* was a significant moment in my life. It reinforced my belief that the solution to the ghetto's problem is not simply to move to a new place. Gypsies are very much attached to their habits and beliefs. Take the fire in front of a house, for instance. For a Gypsy, it's something sacred. Or sacrificing a buck to Saybia, the guardian angel. Or the symbolic washing of their sins at a spring at dawn. These rites are strongly connected to nature, just as their family and social life are founded on this connection. The Gypsy legend of the guardian angel has always fascinated me, so I put it in the film. At the outset I didn't know how to link a realistic story to a mythic belief. Then, one night, I happened to dream about the first shot: a subjective movement of the camera, coming down from the sky, like the presence of a guardian angel. This was the key to "open up" the film, to mix dream with reality, to link imagination with the truth. And so the film became, in a sense, my own dream, although, first and foremost, it embraced a terrible and alarming reality.

***Guardian Angel*, *Time of Miracle* and *Someone Else's America* were all invited to participate in the Quinzaine des Realisateurs (Directors' Fortnight) at Cannes. What kind of relationship do you have with Pierre-Henri Deleau? Has the Quinzaine become your festival home?**

I feel more at home at the Director's Fortnight than at any other place. This is mostly because this section is not competitive. I think art should not be exposed to competition, but unfortunately many authors are forced to compete. Between Pierre-Henri Deleau and myself exists, of course, deep friendship and respect. But this does not mean that he takes any of my films. For example, he turned down *Tango Argentino*, but the film turned out to be quite a success in Venice.



**Time of Miracles** was shot in a Yugoslav border area, where Serbs live in a Croatian corner, just when the troubles in the Balkans began. Since your film features a miracle in an Orthodox church, are you preaching a doctrine of faith, of religious belief, of tolerance among religions?

*Time of Miracles* speaks about the absurdity of ideological tyranny – regardless of whether it comes from the side of the authoritarian Communists, for from any other dogma. I myself am not religious. But due to my background and my education, I am nearer to Christian ideals than to Communist ones. Also, you mustn't forget that I had the great honor to work on this scenario (based on his novel by the same name) with Borislav Pekić, one of the greatest Serbian writers. During the time of Tito, Borislav spent seventeen years in jail because of his democratic ideas.

**So, in effect, you were making a statement about the spiritual vacuum under a past political system, about the corruption of past ideals and the rise of a new fanaticism?** I would not say "fanaticism." The film's heroes, whether deluded or not, live with great ideals and purposes, for which they will fight with determination. They sincerely believe that they are searching for mankind's happiness, that after multiple sacrifices they will reach their goal: the foundation of a fair society. In their minds one needs to disregard his own happiness in order to fulfill this great ideal. Be they indoctrinated, ignorant, or deceived, they are devoted body and soul to the principles of the ideology they're fighting for. The film should be taken as the tragedy of "blindness" which leads to fanaticism, as the recurrence of human stupidity, but also as the early beginnings of the present situation: the collapse of certain ideologies and the revival of others which, by using the same weapons, appear to be quite as dangerous.

**Since the setting for the film is 1945, at a time experienced by very few in your potential audience, Time of Miracles appears somewhat outdated in certain respects.** That's because I had wanted to make this film for ten years or so, but political circumstances in Yugoslavia in those days were not very favorable to cinematographic and artistic creation as a whole. When the political climate in my country changed for the better, I was finally able to make this long-cherished dream come true. I hope this film contributes to the suppression of all our taboos.

**When you were shooting the film in 1989, you also seemed to be making a political statement on current affairs in Yugoslavia. Now, seven years later, how do you view the message in Time of Miracles?**

In 1989, a year before the war started, we wouldn't have believed what was going to happen to my country. Just consider the three million mixed marriages alone! You don't fall in love with someone, and then ask yourself: Is she a Muslim? A Croatian? A Serb? So if there's a message running through *Time of Miracles* – in fact, through all my films – then it's love. That's the only answer to a completely mad political situation. For *Time of Miracles* we built a church nearby to a village that didn't have one of its own. The people were Orthodox, but they were living in a Catholic area. They had no place to worship, so we found ourselves providing them with a religious identity. They wanted to keep the building as a church after we left. After all, it was constructed as an exact replica of medieval churches in the Balkans. The frescoes and icons were identical to those found in the medieval Serb monastery of Studenica.

**Was that movie set later used as a church?**



Yes, it was. The Serb villagers of Greek Orthodox faith did get to celebrate one Easter in a church of their own. At that time, I had even decided to marry again in this church. But on a Sunday morning – on April 22 (my birthday), 1990 – the people of Croatia elected an ultra right wing government. So overnight everything disappeared... Here I was trying to make a film about tolerance, about an Orthodox village resisting Communists at the end of the Second World War, about Christianity versus Communism. Today, there's a war going on between religions, with no end in sight. An irony of fate, you might say, save that it's all so tragic.

**How was the film received in Yugoslavia? Was it perhaps misunderstood?**

The film only spurred controversy in Yugoslavia. I personally rank it very high among my productions, and I think that with time and in the future it will attain its rightful place and be recognized for its true humanistic values. My experience with the film in Prague seems to confirm this opinion.

***Tango Argentino* picks up a theme you used effectively in *These Earthly Days* and, to a certain extent, in *Twilight Time* – that is, old people who stand up for something they believe in. Do senior citizens fascinate you?**

I regard *These Earthly Days Are Rolling By* as one of my best films. It is pure emotion, and I am certain that it can be shown again a hundred years from now. The film is extremely human – and it's a simple story. I spent my childhood with my grandparents, so I deeply understand old people and feel their problems. For me they represent wisdom. Unfortunately, however, the human machine was created in such a way that just when you learn nearly everything important in life, life itself leaves you.

When I assigned the role of Julio Popović to Mija Aleksić, one of the greatest Yugoslav theater and cinema actors of all time, his doctor warned me that the chances of his finishing the film were small, given his health issues. But Mija absolutely wanted to play this part and despite the risks (I was not only director but also producer), we began shooting taking every precaution that he wouldn't tire himself out too much. We were happy to notice that his health improved day by day, and that working gave him much pleasure. At the end of the filming, taking into account these improvements, his doctor had to agree that the best remedy for Mija was to make another film!

And as you know, *Tango Argentino* is the story of a boy who manages to pull a group of old people from out of their lethargy and makes them rediscover the joys of life. Furthermore, after the film's premiere in Belgrade, a friend phoned me, overjoyed that his 10 year-old son had asked him to be taken to see his grandfather, whom he hadn't paid any attention to up until then. (Note: Mija Aleksić went on to live another three years after this film was made).

**The setting for *Someone Else's America* was Brooklyn. Am I mistaken when I say that the film comes across like a warm embrace of the American Way of Life.**

You mean: do I love America? Yes, of course, I do. I especially like the concept of the United States as a "melting pot", a mixture of nationalities, of cultures. For me, it's a beautiful country because, on whichever corner of Brooklyn you might stand, it's never the same, it's always very different. By contrast, look at Yugoslavia. Here, we are brothers who speak the same language, yet we are making war to separate each other. In America, all these different people live together. It was a pleasure for me to make *Someone Else's America* – one day we counted 20 different nationalities among the crew and actors.

***Someone Else's America* paired Miki Manojlović and Tom Conti in a film about im-**



migrants to America who come from different cultures and backgrounds, and whose only means to communicate is through a simplified, broken English. It sounds to me like it had to be a rather difficult undertaking right from the very beginning, all things considered.

You forget that the story itself is uncomplicated. Simple stories, those that tell the everyday life of ordinary people, have always been the main subject of my films. I have tried to throw light on the social and political aspects of my country, which I left when it sank into nationalist madness. I carried the script of *Someone Else's America* around in my luggage for some time. The heart of this film started beating during my many stays in New York, where I discovered another world, the world of émigrés. A world that kept giving me new sensations every day, far from those that emanate from most American films. Many people I've met are like the characters in my films. They had lived on American ground for some years, but their thoughts are always more or less directed towards their native country, their former life, creating a blend in their mind, a blend of dreams and reality. With *Someone Else's America*, I simply wished to give the audiences an intimate point of view on one of the most crucial sociological topics of today: immigration.

**But were the production conditions ripe to handle such a broad and complex social theme as immigration – to Brooklyn of all places? You must be a glutton for punishment to work under such chaotic conditions.**

Let's look at it this way. Miki Manojlović and Tom Conti, Bayo and Alonso, are a variation on the "Odd couple" made popular by Walther Matthau and Jack Lemmon. Tom comes from a family of Italian immigrants to Scotland. Miki had worked with me before, in *Time of Miracles* and *Tango Argentino*. The actors knew pretty much where we were heading from the very beginning. The secret, if you want to call it that, was to get them to work well together. For me, actors are the people who make a story believable. They are the most important individuals on the set. The accent is always on the actors. So I'm very careful to strike the right atmosphere, to set the mood of the film, right from the first day of shooting. That's the first thing. After that comes the camera, the placements and movements, the lighting, the rest.

**Were you pleased to win the Audience Prize for *Someone Else's America* at the 1995 Cannes festival?**

Yes, I was, to be very honest: But who really wins an audience prize? So much of the credit goes to the actors, and not to the director. They are the ones who provide the human touches that come from the heart. They transmit an emotional impact, an emotional experience, to the audience. In a sense, they play their souls. Miki and Tom are not at all like the take-the-money-and-run actors. If they were, the audience would know it right away too.

**Yet *Someone Else's America* is a film about losers, losers who somehow conquer in the end only by looking life square in the face and by facing each problem as it comes along. Is this the quintessential Goran Paskaljević theme?**

I don't know the answer to that question – honestly. All I can say is that there is a lot of Goran Mihić in this particular film too.

**Whenever we met at some international festival, you always seemed to have an idea in your head for a new project. What happens when nothing pans out?**

Very early on, I discovered that films depend on financing very much – and that good scripts



will not necessarily lead immediately to production. So I made *These Earthly Days Go Rolling By* while waiting to get started on *Special Treatment*, and *Tango Argentino* while waiting upon *Someone Else's America*. That's what I mean when I say I'm always ready and able to shoot one of three to five new projects held in preparation.

#### **Any more projects on the wing?**

I am right now preparing the shooting of my new film *The Powder Keg*, which I will shoot in Belgrade. It is a co-production between my Paris based production company TICKET PRODUCTION and Antoine de Clermont Tounerres MAT PRODUCTION, with the support of Canal +.

Belgrade, July 1996, re-edited by the Director in Oct. 2009. *La Tragicomedia Humana*, Semana Internacional De Cine de Valladolid, 1996: 168-184.

## **Οι Σέρβοι είναι πολύ καλοί στο μαύρο χιούμορ** *του Γιαν Τομπέν*

**Πώς πήγε η κινηματογράφιση της *Πυριτιδαποθήκης*; Χρειαστήκατε κάποια ειδική, επίσημη άδεια;**

Όλα τα γυρίσματα έγιναν στο Βελιγράδι. Άδειες κινηματογράφησης δεν υπάρχουν. Η Σερβία είναι μια χώρα που ζει στο χάος. Δεν υπήρχε καμία ομοιότητα με τα καθεστώτα των Ανατολικών χωρών εκείνης της εποχής. Επιπλέον, δεν καταδικάζω μόνο αυτούς που είναι τώρα στην εξουσία, αλλά, ολόκληρο το πολιτικό σινάφι, συμπεριλαμβανομένης της αποκαλούμενης αντιπολίτευσης που εκμεταλλεύεται το χάος αυτό κι ενδιαφέρεται μόνο να γεμίσει τις τσέπες της. Η κυβέρνηση δεν ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο. Μια ταινία δεν μπορεί να ανατρέψει ένα καθεστώς, αλλά οι άνθρωποι που βγαίνουν στους δρόμους μπορούν. Αυτό ακριβώς κάναμε πέρυσι για τρεις μήνες, η ελπίδα επέστρεψε, ήταν υπέροχα. Έπειτα όλα κουκουλώθηκαν ή αναιρέθηκαν, και τώρα όλοι είναι αποκαρδιωμένοι... Μετά την κυκλοφορία της ταινίας, όταν διάβασαν τις συνεντεύξεις μου, οι κυβερνητικές εφημερίδες μου επιτέθηκαν βάνουσα ως «προδότη του σέρβικου λαού». Με είχαν αφήσει να κινηματογραφώ ελεύθερα, και οι αντιδράσεις ήρθαν όταν είδαν το αποτέλεσμα!

#### **Βρήκε η ταινία διανομή στη Σερβία;**

Φυσικά, αλλά δεν μπόρεσα να εξασφαλίσω τις καλύτερες κινηματογραφικές αίθουσες, οπότε διάλεξα μια παλιά αίθουσα συνεδρίων που είχε διαμορφωθεί σε τεράστιο κινηματογράφο χωρητικότητας 1700 θέσεων. Δεν είχα δικαίωμα να βάλω ούτε καν μια αφίσα στην πόλη. Πολλά ανεξάρτητα μέσα μαζικής ενημέρωσης μίλησαν για την ταινία, ευνοϊκώς, όμως, τίποτα δεν λέχθηκε στην τηλεόραση. Παρόλα αυτά, η αίθουσα ήταν κατάμεστη για πολλές εβδομάδες. Η ταινία έγινε καλτ, από στόμα σε στόμα και χάρη στην παρουσία όλων αυτών των πασίγνωστων ηθοποιών.

**Συμβαίνει μερικές φορές, τα αυταρχικά καθεστώτα, για να καθαρίσουν τη συνείδησή τους, να επιτρέπουν, σε ορισμένους κινηματογραφιστές, ακόμη και σ' εκείνους της αντιπολίτευσης, να αντιπροσωπεύσουν τη χώρα τους σε φεστιβάλ του εξωτερικού.**

Αυτό είναι αλήθεια, στην περίπτωση της *Πυριτιδαποθήκης* όμως, δεν είχα καμία υποστήριξη από



τη Σερβία. Η Γαλλία χρηματοδότησε το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας μαζί με το FYROM, την Ελλάδα και την Τουρκία. Οπότε, δεν ήμουν υποχρεωμένος να ζητήσω σε κανέναν από τη Σερβία άδεια για να δείξω την ταινία σε ξένα φεστιβάλ ή σε κινηματογράφους του εξωτερικού.

### **Τις ταινίες που βγαίνουν στη Σερβία τις ελέγχει κάποια επιτροπή λογοκρισίας;**

Όχι, είναι χάος πιστέψτε με! Τα χρήματα είναι στα χέρια των κερδοσκόπων του πολέμου, κι η υπόλοιπη χώρα είναι άπορη. Αυτό είναι το αποτέλεσμα ενός παράλογου εμπάργκο που εξασθένησε τους ανθρώπους, όχι το καθεστώς. Απόλυτη κατάθλιψη. Γι' αυτήν ακριβώς την απελπισία μιλάει η ταινία μου.

### **Υπάρχει όμως ελπίδα στην Πυριτιδαποθήκη;**

Ναι, η ελπίδα είναι η τελική εξέγερση του νεαρού άνδρα. Η ελπίδα είναι να μαθαίνεις να αντιδράς ενάντια σε κάθε μη δημοκρατική πράξη. Στη χώρα μου, δε γνωρίσαμε ποτέ δημοκρατία. Γνωρίσαμε μόνο δικτάτορες ο Τίτο πιο συγκαλυμμένα, ο Μιλόσεβιτς πιο ανοιχτά. Στη χώρα μου, σχεδόν όλα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ελέγχονται, και δεν αρκεί η αντίθεση των διανοούμενων. Δεν εκπροσωπούν μια αρκετά μεγάλη δύναμη.

### **Ο πόλεμος υπονοείται, αλλά δεν παρουσιάζεται ποτέ.**

Δεν ήθελα να μιλήσω για τη Βοσνία. Έχει γίνει πλέον της μόδας, όπως το Βιετνάμ στις αμερικάνικες ταινίες λίγα χρόνια πριν. Είναι σχεδόν σαν μια μορφή εκμετάλλευσης της βοσνιακής σύγκρουσης να γυρίζεις ταινίες όπου ο δυτικός δημοσιογράφος σώζει την κατάσταση. Όσο για μένα, νομίζω ότι υπάρχουν δύο παράλληλες Σερβίες: η επίσημη, την οποία δεν αγαπώ ιδιαίτερα, και η Σερβία των καθημερινών ανθρώπων που υποφέρουν από τις κυρώσεις, από ένα ανυπόφορο καθεστώς και από μια αφάνταστη φτώχεια. Ακόμα όμως κι αν αύριο αναγκάζονταν να βγουν στους δρόμους, τους απασχολεί τόσο η καθημερινή επιβίωση, που θα φοβόντουσαν μη χάσουν τις μίζερές δουλιτσές τους. Γίνονται απαθείς. Η βία είναι παρούσα, αλλά χαλιναγωγείται. Απέναντι στην κατάσταση μας, η Ευρώπη δεν ξέρει τι θέση να πάρει. Κοιτάξτε τι γίνεται στο Ραμπουιγέ: τα πράγματα άρχισαν να κινούνται μόνο όταν εμφανίστηκε η Μαντλέν Ολμπράιτ. Και πιστεύετε πραγματικά ότι οι αμερικάνοι ήρθαν απλώς για να σώσουν την παγκόσμια ειρήνη; Για εκείνους οι Κούρδοι στο Ιράκ είναι καλοί, αλλά οι Τούρκοι Κούρδοι, εκεί όπου πρέπει να υπερασπιστούν τις αμερικάνικες βάσεις... Αν αύριο βομβαρδίσουν τη Σερβία, γιατί αυτό μπορεί να συμβεί, φοβάμαι ότι το τέλος της ταινίας μου θα αποβεί προειδοποιητικό. Δεν θα έχω άλλη επιλογή απ' το να γίνω εθνικιστής. Αν οι δύο μου γιοι και η μητέρα μου σκοτώνονταν στους βομβαρδισμούς, η αντίδρασή μου θα ήταν αναπόφευκτα απλοϊκή. Είναι τρομακτικό!

### **Αυτό ακριβώς που προσπαθεί να αποφύγει η συγκεκριμένη ταινία είναι οι απλοϊκές αντιδράσεις.**

Αυτός είναι ο λόγος που επιμένω σε μια διαγνωστική της ψυχής αντί να είμαι άμεσα πολιτικός. Ο τίτλος *Πυριτιδαποθήκη* είναι συνώνυμο των Βαλκανίων, αλλά όλοι μας έχουμε γίνει μικρές πυριτιδαποθήκες. Όταν είμαι στο Βελιγράδι, γίνομαι μέρος της ίδιας τεταμένης ατμόσφαιρας, εξοργίζομαι πολύ γρηγορότερα... Η γυναίκα μου το αισθάνεται κι αυτή. Για παράδειγμα, η σκηνή στην αρχή με τη σύγκρουση των δύο οχημάτων, που παίρνει παράλογες διαστάσεις, είναι ιδιαίτερα αληθοφανής. Η απλή πράξη του να προσπεράσεις κάποιον με το αυτοκίνητό σου μπορεί να τον κάνει να βγάλει το όπλο του. Συμβαίνει πολύ συχνά στο Βελιγράδι σήμερα, και οι άνθρωποι δεν καταλαβαίνουν από πού προέρχεται. Στην πραγματικότητα, προέρχεται από το γεγονός ότι ζούμε σ' ένα τεράστιο κλουβί. Όλα έχουν αλλάξει τόσο πολύ. Όχι πολύ καιρό πριν, εί-



χαμε ανοιχτά διαβατήρια, μπορούσαμε να ταξιδέψουμε παντού, σε αντίθεση με άλλες σοσιαλιστικές χώρες. Οι μικρές επιχειρήσεις, τα ιδιωτικά εστιατόρια, ανθούσαν, υπήρχε μια κάποια ελευθερία. Τώρα, όμως, η γενιά του γιου μου έχει βρεθεί φυλακισμένη, χωρίς θεωρημένα διαβατήρια ή χρήματα. Και σαν τα ζώα στο κλουβί, αρχίζουμε να πέφτουμε ο ένας πάνω στον άλλο.

### **Έχουν χαθεί τα σημεία αναφοράς.**

Η ζωή δεν αξίζει τίποτα πια. Συνηθίσαμε να βλέπουμε ανθρώπους να πεθαίνουν στους δρόμους. Ο πόλεμος έφτασε στα σύνορά μας. Πολλοί άνθρωποι έχουν σταλεί εκεί με το ζόρι άλλοι έχουν πάει για πλιάτσικο. Επισημως, όμως, η Σερβία δεν κηρύχτηκε ποτέ σε εμπόλεμη κατάσταση. Ο έξω κόσμος δεν έχει προσπαθήσει κι ιδιαίτερα να καταλάβει τι συμβαίνει. Στα τηλεοπτικά ρεπορτάζ, οι δημοσιογράφοι έχουν μόνο ένα λεπτό για να εξηγήσουν τα πάντα στο θεατή. Οπότε, πρέπει να καταδεικνύεις το καλό και το κακό αμέσως. Σε ό,τι αφορά τη σύγκρουση στο Κόσοβο, οι Σέρβοι παρουσιάζονται ως οι κακοί και οι Αλβανοί ως οι καλοί... η σύγκρουση όμως αυτή είναι πολύ περίπλοκη! Σας ορκίζομαι πως υποφέρουν άνθρωποι και από τις δύο πλευρές. Κατά τα άλλα, όταν επισκέπτεσαι τη Βοσνία, είναι ένας πολύτιμος λίθος, ένας πλούτος από πολλές διαφορετικές κουλτούρες, όπου όλοι οι άνθρωποι μιλούν την ίδια γλώσσα και ζουν ο ένας δίπλα στον άλλο. Η καρδιά μου γέμιζε πάντα από χαρά κάθε φορά που πήγαινα στο Σαράγιεβο... Καταλαβαίνουν άραγε οι Γάλλοι σήμερα ότι οι Βόσνιοι μουσουλμάνοι είναι Σέρβοι που προσηλυτίστηκαν στο Ισλάμ πριν από πέντε αιώνες; Είναι οι ίδιοι άνθρωποι που σκοτώνουν ο ένας τον άλλο.

### **Στην ταινία αυτή, μιλάτε για όλα αυτά με πλάγιο και αμφίρροπο τρόπο.**

Ήθελα να μιλήσω για το πώς συγκλίνουν τα πεπρωμένα των ατόμων, όπως σε ένα λαβύρινθο. Το πεπρωμένο μου επηρεάζει το δικό σου και ούτω καθεξής. Και κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από τη σπείρα αυτή της βίας. Στα *Στιγμιότυπα*, του Άλτμαν τα πεπρωμένα είναι παράλληλα, και ξαναενώνονται μόνο στο τέλος, με το σεισμό.

### **Στην Πυριποδαποθήκη, είναι σαν να ξεκινάτε μετά το σεισμό...**

Αυτό το είδος της δόμησης ήταν καινούργιο για μένα. Όταν άρχισα τη διαδικασία του μοντάζ, δεν ήξερα πώς θα έβγαине. Οι ίδιες οι σκηνές είχαν μια εξωτερική δύναμη, χάρη στους πολύ γνωστούς ηθοποιούς που είχαν συμφωνήσει να παίξουν στην ταινία. Θα λειτουργούσε όμως η ταινία στην ολότητά της; Δεν ήθελα να είναι μια ανθολογία, αλλά μια ταινία που να αποτελείται από ένα κομμάτι, και μοντάρισα το όλο πράγμα σε τρεις-σήμερας εβδομάδες, το πιο γρήγορο που είχα κάνει ποτέ. Είπα «Α, λειτουργεί!» και δεν ξανα-ασχολήθηκα.

### **Το σενάριο ήταν πολύ ξεκάθαρο ;**

Ναι, αλλά για παράδειγμα, άλλαξα εντελώς τη σκηνή στο τρένο μόλις πριν την κινηματογράφησω. Στην αρχή, ο Λάζαρος, ο μποξέρ που σκότωσε τον καλύτερό του φίλο, αφού συνειδητοποίησε ότι όλη του η ζωή ήταν ένα ψέμα, δεν πίστευε σε τίποτα πια. Μισούσε την ανθρωπότητα, ειδικά τις γυναίκες. Είδε ένα όμορφο κορίτσι στο βαγόνι, άρχισε να της την πέφτει, και η κοπέλα έβγαλε μια χειροβομβίδα και την απασφάλισε. Κατά τη διάρκεια του πολέμου στη Βοσνία, μπορούσες να αγοράσεις μια χειροβομβίδα για πέντε γερμανικά μάρκα. Τις χρησιμοποιούσαν για να παίξουν ένα είδος ρώσικης ρουλέτας στα καφενεία... Σκέφτηκα, επαναλαμβάνω τον εαυτό μου, ακόμα μια βίαιη σκηνή. Όλα ήταν έτοιμα για να αρχίσουμε να κινηματογραφούμε τη νυχτερινή σκηνή, το τρένο, το συνεργείο, και είπα στους ηθοποιούς «Φαντάζομαι το τέλος της σκηνής αυτής εντε-



λώς διαφορετικά. Θα δεχτείτε, χωρίς να πείτε τίποτα ο ένας στον άλλον, να αυτοκτονήσετε από απελπισία. Από πού μπορεί να προέρχεται αυτή η χειροβομβίδα; Ίσως ο αρραβωνιαστικός σου να σκοτώθηκε στο μέτωπο κι εσύ να τον πενθείς, να έχεις παραλάβει τα πράγματά του». Δε φοβόμουν να πω στο συνεργείο μου να περιμένει. Τους είπα «Δεν ξέρω ακόμα τι ακριβώς πρόκειται να κάνω, αλλά είμαστε στο σωστό δρόμο.»

Μόλις η ηθοποιός άλλαξε ρούχα, όταν έβγαλε τη μίνι φούστα της και φόρεσε μαύρα, η σκηνή πήρε σχήμα, και νομίζω ότι είναι η καλύτερη σκηνή της ταινίας. Τίποτα δεν λέγεται, όλα μένουν στο άρρητο, στην ένταση ανάμεσα στους δύο ήρωες. Το ταξίδι δεν θα ξεκινήσει ποτέ. Ακόμα και το νεαρό αγόρι, για το οποίο μίλησα στην άλλη σκηνή, το σκάει από το φόβο του... Όλοι οι ηθοποιοί ήταν απίστευτοι. Συμφώνησαν να με ακολουθήσουν στην περιπέτεια αυτή, παραμερίζοντας τα εγώ τους. Στη χώρα μου είναι όλοι τους σταρ. Ο καθένας τους ήξερε ότι είχε τη δική του, μικρή θέση στην ταινία. Το μικρό ρόλο της κυρίας στο λεωφορείο, με τη γούνα από αλεπού γύρω απ' το λαιμό της, ερμήνευσε η Μιλένα Ντράβιτς, που είχε κερδίσει το βραβείο δεύτερου γυναικείου ρόλου στις Κάνες για το ρόλο της στην *Ειδική Θεραπεία*.

Μετά από εννέα εβδομάδες γυρισμάτων το συνεργείο ήταν εξαντλημένο. Κι οι ηθοποιοί εκείνοι που είχαν κάνει μόνο δύο μέρες γυρίσματα μας είπαν όταν συναντηθήκαμε, «Είστε ακόμη ζωντανοί!» Ήταν η πιο σύνθετη ταινία που έχω κάνει ποτέ. Εννέα εβδομάδες συνεχούς αλλαγής σκηνικών και ηθοποιών. Ήταν σαν να έκανα οκτώ ή εννέα ταινίες μικρού μήκους ταυτόχρονα! Ο διευθυντής φωτογραφίας μου, Μίλαν Σπάσιτς, έκανε απίστευτη δουλειά. Μου έδωσε την ελευθερία να τοποθετήσω την κάμερα όπου ήθελα, ακόμα και με νυχτερινό φωτισμό... Ήθελα να έχω μια πολύ κινητική κάμερα, που, κατά τη διάρκεια κάθε σκηνής, θα ζούμαρε όλο και κοντύτερα στα πρόσωπα των ηθοποιών. Στην αρχή, οι ηθοποιοί μπορεί να νιώσουν ενοχλημένοι από την κοντινότητα μιας κάμερας 35 mm. Ο εικονολήπτης πρότεινε ευρείες γωνίες, μια πιο ελκυστική σύνθεση. Το συνεργείο κατάλαβε όμως ότι το ύψος της ταινίας άξιζε αυτή την παρείσδυση, σαν οι γωνίες αυτές να ήταν κλεμμένες από την πραγματικότητα, σαν να ήθελα να κάνω τους ηθοποιούς να πηδήξουν έξω από την οθόνη.

### **Προσπαθείτε, ωστόσο, να κρατήσετε μια απόσταση.**

Είναι μια ταινία που περιέχει πολύ χιούμορ και εμπαιγμό. Οι Σέρβοι είναι πολύ καλοί στο μαύρο χιούμορ. Τον προηγούμενο Οκτώβριο, όταν τους απείλησαν ότι θα βομβαρδίσουν το Βελιγράδι, ήμουν στην πόλη. Το χάραμα στα καφενεία, οι άνθρωποι περιμέναν να πέσουν οι βόμβες, πίνοντας και γελώντας. Ελαφρώς νευρικοί, αλλά, ούτως ή άλλως... Και ένας τύπος έγραψε με τεράστια γράμματα έξω απ' το σπίτι του: «Εμπρός λοιπόν! Αποφασίστε για να ξέρω αν θ' αρχίσω να βάρω το σπίτι μου ή όχι!»

### **Η ιδέα της εκδίκησης είναι παρούσα σε όλους σας τους ήρωες.**

Η συγχώρεση δεν υπάρχει πια εκεί. Πρέπει να μάθεις να ζεις με την αδιαλλαξία. Αυτό είναι που με τρομάζει. Η άνοδος του εθνικισμού δημιουργεί αυτή την τυφλότητα φταίνει όλοι οι άλλοι γι' αυτό που συμβαίνει σε εμάς. Αν υπάρχει ένα μήνυμα στην ταινία αυτή (παρότι δεν μ' αρέσει πολύ αυτή η λέξη), θα μπορούσε να είναι ότι οι συμπατριώτες μου, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, πρέπει να κάνουν στους εαυτούς τους την ερώτηση, «Δεν είμαστε κι εμείς επίσης λιγάκι ένοχοι γι' αυτά που συμβαίνουν;» Το τρέχων καθεστώς εξαίπει τον εθνικισμό. Τον χρησιμοποιεί για να ασκεί μεγαλύτερο έλεγχο. Είναι το τέλος της διαδικασίας της σκέψης. Οι άνθρωποι μπορούν να ελέγχονται πολύ πιο εύκολα όταν χαρακτηρίζουν τους απέξω ως ενόχους, είτε είναι οι Κροάτες, οι Γερμανοί, οι κάτοικοι του Βατικανού...



**Στην ταινία σας, όλοι οι ήρωες είναι άλλοτε θύτες κι άλλοτε θύματα.**

Ακριβώς. Όλοι είναι θύματα, κι όλοι είναι ένοχοι, εκτός από το νεαρό, εκείνον από τη γενιά του 20χρονου γιου μου. Σίγουρα, δεν είναι η γενιά του που είναι η ένοχη.

(Συνέντευξη που έγινε στο περιοδικό *Positif*, τον Μάρτιο του 1999, επ' ευκαιρία της κυκλοφορίας της ταινίας στη Γαλλία, ακριβώς πριν αρχίσουν οι βομβαρδισμοί του ΝΑΤΟ στη Σερβία).  
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Πηγοπούλου

## **Serbs are very good at black humor**

by Yann Tobin

**How did the filming go for *The Powder Keg* (aka *Cabaret Balkan*)? Did you need any special official authorization?**

Everything was filmed in Belgrade. Authorizations for filming don't exist. Serbia is a country that lives in chaos. There was no comparison with the regimes of Eastern Countries at the time. Furthermore, I'm not only condemning the current ruling power, but the entire political class, including the so-called opposition which takes advantage of this chaos and is only interested in filling its own pockets. The government isn't interested in filmmaking. It doesn't care. A film can't overthrow a regime, but the people who take to the streets can. That's what we did last year for three months; hope returned, it was wonderful. Then, everything was covered over or taken back, and now everyone is demoralized... After the release of the film, when they read my interviews, they brutally attacked me in the official journals as a "traitor to the Serbian people." They had let me film freely, and the reactions came when they saw the result!

**Was the film released in Serbia?**

Of course, but I wasn't able to get the better theaters, so I chose an old congress hall that had been transformed into an immense 1700-seat movie theater. I didn't have the right to put up even one poster downtown. Several independent media spoke of the film, but obviously nothing appeared on television. In spite of this, the theater was filled to capacity for several weeks. It became a cult film, thanks to word of mouth and to the presence of all the well-known actors.

**It sometimes happens that authoritarian regimes, to clear their conscience, allow certain cineastes, even those of the Opposition, to represent their country in festivals abroad.**

This is true, but in the case of *The Powder Keg*, I had no support in Serbia. It's France that financed the majority of the film, along with Former Yugoslav Republic of Macedonia, Greece, and Turkey. Therefore, I didn't have to ask anyone at all in Serbia for any authorization to show the film at foreign festivals or in movie theaters abroad.

**Are films that are released in Serbia controlled by a censorship committee?**

No, it's chaos, believe me! Money is in the hands of war profiteers, and the rest of the country is destitute. This is the result of a senseless embargo that weakened the people, not the regime. Total depression. And this is the despair that my film speaks of.

**But there is hope in *The Powder Keg*?**

Yes, hope is this young man's final revolt. Hope is learning to react against any non-democratic act. In our country, we've never known democracy. We've only known dictators;



Tito in white gloves, Milošević more openly. In my country, the media are almost all controlled, and the opposition of the intellectuals is not enough. They don't represent a large enough force.

### **War is understood, but never shown.**

I didn't want to talk about Bosnia. That has become fashionable now, like Vietnam in the American films a few years ago. It's almost a form of exploitation of the Bosnian conflict; making films where the western journalist saves the day. As for me, I think that there are two parallel Serbias: the official one that I do not hold dear to my heart, and a Serbia of ordinary people who are suffering from sanctions, an intolerant regime, and from an unimaginable poverty. But even if tomorrow they had to go out into the streets, they're so preoccupied by their everyday survival that they're afraid of losing their meager little jobs. They are becoming apathetic. Violence is present, but contained. Faced with our situation, Europe doesn't know which position to take. Look what's happening in Rambouillet: things only started moving when Madeleine Albright showed up. And do you believe that the Americans have only come to save world peace? For them, the Kurds in Iraq are nice, but the Turkish Kurds, where they have to defend American bases... If tomorrow they bomb Serbia, because that can happen, I am afraid that the end of my film would be cautionary. I'll have no other choice than to become a nationalist. If my two sons and my mother are killed in the bombing, my reaction will be inevitably simplistic. It's terrifying!

### **What this film precisely tries to avoid is simplistic reactions.**

It's for this reason that I adhere to a diagnostic of the soul rather than be directly political. The title *The Powder Keg* is a synonym for the Balkans, but we have all become little powder kegs. When I am in Belgrade, I fall into the same tense atmosphere, I fly off the handle much faster... My wife senses this as well. For example, the scene at the beginning of the crash between the two vehicles, which takes on unreasonable proportions, is very plausible. The simple act of cutting in front of somebody in your car can provoke him to pull out his gun. That happens very often in Belgrade at the present time, and people don't understand where it comes from. In reality, this comes from the fact that we live in an enormous cage. Everything has changed so much. Not so long ago, we had open passports; we could travel anywhere, in contrast to other socialist countries. Small businesses, private restaurants flourished, a certain freedom existed. But now my son's generation finds itself locked up, without visas or money. And like animals in a cage, we're starting to bump into one another.

### **Reference points have been lost.**

Life isn't worth anything anymore. We're getting used to seeing people die in the streets. War has reached our borders. Many people have been sent there by force; others have gone to plunder. But officially, Serbia has never been in a state of war. The outside world hasn't made much of an effort to try to understand what's happening. In televised reports, journalists only have a minute to explain everything to the viewer. Therefore, you have to point out the good and the bad instantly. As far as the Kosovo conflict is concerned, the Serbs are shown as the bad guys and the Albanians are the good guys... but this conflict is very complex! I swear there are people suffering on both sides. Otherwise, when you visit Bosnia, it's a gem, a richness of many different cultures, whose people all speak the same language and live next to one another. My heart used to be full of joy each time I went to Sarajevo... Do the French understand today that the Bosnian Muslims are Serbs who were converted to Islam five centuries ago? It's the same people who are killing each other.



**In this film, you speak of all this in an oblique and fluctuating way.**

I wanted to speak of how the destinies of each person converge, like in a labyrinth. My destiny influences yours, and so on. And no one can escape this spiral of violence. This construction is very unusual. In Altman's *Short Cuts*, destinies are parallel, and reunite only at the end, with the earthquake.

**In *The Powder Keg*, it's as if you were beginning after the earthquake...**

This type of construction was new for me. When I began the editing process, I didn't know how it would turn out. The scenes themselves had an intrinsic force, thanks to the well-known actors who had agreed to play in this film. But was the film going to work in its entirety? I didn't want an omnibus, but rather a film in one piece, and I edited the whole thing in three and a half weeks, faster than I had ever done. I said, "Ah, it works", and I never touched it again.

**Was the scenario very clear-cut?**

Yes. But for example, I completely changed the scene in the train just before filming. At the beginning, Lazarus, the boxer who was coming to kill his best friend after having realized that all his life had been a lie, didn't believe in anything anymore. He hated humanity, especially women. He saw a pretty girl in the compartment, began to make advances on her, and the girl pulled out a grenade that she set off. During the war in Bosnia, you could buy a grenade for five German marks. They used them to play a sort of Russian roulette in cafes... I thought, I'm repeating myself, another violent scene. Everything was ready for us to film the night scene, the train, the crew, and I said to the actors, "I see the end of this scene completely differently. You're going to accept, without saying anything to each other, to kill yourselves, out of despair. Where could this grenade come from? Perhaps your fiancé died on the front and you're in mourning, you've picked up his things." I wasn't afraid to tell my crew to wait. I said to them, "I don't know yet exactly what I'm going to do, but we're on the right path." As soon as the actress had changed, when she took off her mini-skirt to wear black, the scene was shaped, and I think it's the film's best scene. Nothing is said, everything lies in the unspoken, in the tension between the two characters. The trip will never start. Even the young boy whom I spoke of in the other scene flees out of fear... All the actors were incredible. They agreed to follow me in this adventure, putting aside their egos. They're stars in my country. Each one knew that he had his little place in the film. The little role of the lady in the bus with her fox fur around her neck was played by Milena Dravić, who had won best supporting actress in Cannes for her role in *Special Treatment*.

After nine weeks of filming, the crew was exhausted. And those actors who had only filmed for a couple of days said to us when they bumped into us, "You're still alive!" It was the most complicated film I've ever made. Nine weeks of constantly changing settings and actors. It was as if I had made eight or nine short films at the same time! My director of photography, Milan Spasić, did an incredible job. He gave me the freedom to place the camera wherever I wanted, even with night lighting... I wanted to have a very mobile camera, which, during each scene, would zoom in closer and closer to the actors' faces. At first, the actors can feel bothered by the closeness of a 35mm camera. The cameraman suggested wide angles, a more attractive composition. But the crew sensed that the film's style deserved this intrusion, as if these angles had been snatched from reality, as if I wanted to make the actors leap out from the screen.

**You do, however, try to maintain a distance.**

This is a film that contains a lot of humor and ridicule. Serbs are very good at black



humor. Last October, when they were threatening to bomb Belgrade, I was in town. At the crack of dawn in the cafes, people were waiting for the bombs to drop, drinking and laughing. A little nervous, but all the same... And a guy wrote in huge letters on the side of his house, "Come on! Make up your mind so I'll know whether or not to start painting my house!"

**The idea of revenge is present in all your characters.**

Forgiveness no longer exists over there. You have to learn to live with intolerance. That's what scares me. The rise of nationalism is generating this blindness; it's everybody else who is responsible for what is happening to us. If there's a message in this film (although I don't like that word too much), it would be that my countrymen should ask themselves the question throughout the film, "Aren't we also a bit guilty for what's happening?" The current regime excites nationalism. It uses it to exercise more control. It's the end of the thought process. People can be controlled more easily by labeling outsiders as guilty, whether it's the Croats, the Germans, the Vatican...

**In your film, all the characters are at times victims and guilty.**

Exactly. Everybody is a victim, and everybody's guilty, except the young man, the one from my twenty year-old son's generation. It's surely not this generation who is guilty.

Interview made in *Positif*, March 1999,  
upon the film's release in France,  
just before the beginning of the NATO bombing of Serbia.

## Η σημερινή κατάσταση της σέρβικης ψυχής του Μίρολιουμπ Βούκοβιτς

**Γύρισε το Πώς ο Χάρι έγινε δένδρο στην Ιρλανδία με τον Κολμ Μίνεϊ στον κύριο ρόλο, και με τους νεαρούς Σίλιαν Μέρφι και Κέρι Κόντον. Γιατί στην Ιρλανδία;**

Η ταινία μιλάει για την αδιαλλαξία και το παράλογο μίσος, είναι η ιστορία ενός ανθρώπου που δημιουργεί εχθρούς παντού γύρω του, που φτάνει να λέει «Ένας άνθρωπος μετριέται από τη δύναμη των εχθρών του». Δεν σου θυμίζει αυτό τον Σλόμπονταν Μιλόσεβιτς; Ήθελα να γυρίσω μια αλληγορική ταινία στη Σερβία, αλλά ήταν αδύνατον, αφού ο Μιλόσεβιτς εξακολουθούσε να είναι στην εξουσία, κι εγώ ήμουν *persona non grata*. Αποφάσισα να πάω στην Ιρλανδία, μια και οι Ιρλανδοί έχουν τους δικούς τους προαιώνιους εχθρούς και μοιάζουν κάπως με τους Σέρβους, ειδικά στην ξεροκεφαλιά τους. Κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, έγινε μια μίνι επανάσταση στο Βελιγράδι και έπεσε το δικτατορικό καθεστώς. Μπόρεσα να επιστρέψω και να φανταστώ μια νέα ταινία που να αφορά τη χώρα μου. Εξακολουθεί να διαδραματίζεται στη Σερβία, όπου προτιμώ να κάνω τις ταινίες μου, ακόμα και με πιο λιτές συνθήκες απ' ό,τι στη Δύση.

**Τι σε ενέπνευσε να γυρίσεις το Όνειρο Χειμωνιάτικης Νύχτας;**

Εδώ και κάποιο καιρό, οι συνθήκες στην Σερβία έχουν αποκολλήματα επιτρέψει την επιστροφή στην εξουσία δυνάμεων του παλιού καθεστώτος του Σλόμπονταν Μιλόσεβιτς, αν και από την πίσω πόρτα. Έχουν αρχίσει να παίζουν τα παλιά τους πολιτικά παιχνίδια κι έχουν βάλει μπροστά τη μηχανή της προπαγάνδας ξανά. Με το πρόσχημα των δημοκρατικών «εκλογών» και με τη δικαιολογία του «καλού της χώρας», η Σερβία σήμερα έχει γίνει όμηρος εκείνων που την έσυραν σε δέκα χρόνια αιματηρών συγκρούσεων και



οικονομικής στασιμότητας. Η ζωή συνεχίζεται σαν όλα αυτά να έχουν ξεχαστεί, σαν τίποτα να μην έγινε ποτέ. Έτσι, ένα είδος «αυτισμού» έχει αναπτυχθεί κι έχει κυριεύσει μέρος του σέρβικου πληθυσμού και της ελίτ του έθνους. Οπότε άρχισα να σκέφτομαι πάνω σ' αυτό το θέμα.

### **Τι μπορείς να μας πεις για τον αυτισμό;**

Δεν ξέρω και πολλά για το θέμα. Επικοινωνήσα με ειδικούς που μου έδωσαν πληροφορίες γι' αυτή την αρρώστια, που χαρακτηρίζεται βασικά από μια εμφανώς ελλιπή ανάπτυξη σε ό,τι αφορά στην κοινωνική αλληλεπίδραση. Αυτό οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι για το αυτιστικό άτομο, οι σκέψεις του είναι ίδιες με όλων. Οπότε δεν νιώθει την ανάγκη να επικοινωνήσει με τους άλλους και, συνεπώς, εσωτερικεύει τον κόσμο του. Παρόλα αυτά τα άτομα με αυτισμό έχουν την τύχη να έχουν κανονική νοημοσύνη. Κατά τη διάρκεια μιας επισκέψεώς μου, σε ένα κέντρο για αυτιστικά παιδιά, συνάντησα τη Γιοβάνα, ένα δεκατριάχρονο κορίτσι. Έκανα πολλές μέρες να νιώσω πάλι ο εαυτός μου μετά από την πρώτη μας συνάντηση. Ήταν μεγάλο σοκ για μένα, αφού ήταν η πρώτη φορά στη ζωή μου που μιλούσα με κάποιον που να υποφέρει από αυτισμό. Αμέσως, γοητεύτηκα από τη Γιοβάνα. Είναι ένα παιδί διαφορετικό κι ωστόσο τόσο συγκινητικό και γεμάτο ζωή. Μόλις συμφωνήσει να επικοινωνήσει μαζί σου με το δικό της, συχνά ανατρεπτικό τρόπο, σου επιφυλάσσει αδέχαστες εκπλήξεις. Έτσι έγραψα το σενάριο για το *Όνειρο Χειμωνιάτικης Νύχτας* μαζί με το φίλο μου Φίλιπ Ντέιβιντ.

### **Τι μπορείς να μας αποκαλύψεις για την ιστορία;**

Η ταινία διηγείται την ιστορία του Λαζάρ, ενός άνδρα που μόλις αποφυλακίστηκε, μετά από δέκα χρόνια στη φυλακή κι έχει αποφασίσει να ξεφορτωθεί το βαρύ του παρελθόν, έτοιμος πια να ξεκινήσει μια καινούργια ζωή, σε μια χώρα που, κι αυτή επίσης, φαίνεται πρόθυμη να οδεύσει προς ένα καλύτερο μέλλον. Ο Λαζάρ διασταυρώνεται με τη Γιάσονα και την κόρη της Γιοβάνα, ένα αυτιστικό παιδί, πρόσφυγες και οι δύο από τη Βοσνία που, όπως και ο ίδιος, θέλουν να ξεχάσουν το δύσκολο παρελθόν τους. Τα τρία αυτά όντα, τα τραυματισμένα από τη ζωή, θ' αρχίσουν να ανακαλύπτουν τους εαυτούς τους. Σιγά σιγά θα χτίσουν μια ζωή μαζί και θα γίνουν οικογένεια. Η επίστρωση της τύχης όμως θ' αρχίσει να ραγίζει, και οι ήρωες θα κομματιαστούν ξανά από την πραγματικότητα μιας κοινωνίας που, παρά τα φαινόμενα, δεν έχει εγκαταλείψει το δικό της δύσκολο παρελθόν.

### **Έχεις κάνει μια πολιτική ταινία;**

Όχι, παρ' ό,τι αρχικά η ιδέα μου ήρθε απ' αυτή την «αυτιστική» κατάσταση στην οποία έχει εμπλακεί ένα μέρος του σέρβικου πληθυσμού. Αυτό που με ενδιέφερε ήταν η ιστορία αυτής της συνάντησης ανάμεσα σε έναν άνδρα με φρικτό παρελθόν, που είχε φυλακιστεί για δέκα χρόνια, κι ήταν αποκλεισμένος από την κοινωνία εξαιτίας του εγκλήματός του, κι αυτού του αυτιστικού κοριτσιού, αποκλεισμένου κι αυτού από την κοινωνία, όχι εξαιτίας κάποιου λάθους της αλλά λόγω της αρρώστιας της. Η πολιτική μεταφορά την οποία αντιπροσωπεύει είναι παρούσα μόνο στο φόντο.

### **Τι σε έκανε να αποφασίσεις να επιλέξεις ένα αληθινά αυτιστικό άτομο για να παίξει το ρόλο της Γιοβάνα;**

Φυσικά, αμέσως μας γεννήθηκε το ερώτημα για το ποιος θα μπορούσε να παίξει το ρόλο του αυτιστικού παιδιού. Θα έπρεπε να γυρίσουμε την ταινία με τη Γιοβάνα ή με ένα παιδί που θα μπορούσε να υποδυθεί το ρόλο ενός αυτιστικού ατόμου; Τα προβλήματα που ανέκυψαν ήταν δύο. Το πρώτο ήταν η αυθεντικότητα του χαρακτήρα. Ήταν



σαφές πως μόνο ένα αυτιστικό παιδί θα μπορούσε να εκφράσει πραγματικά τι είναι στ' αλήθεια ο αυτισμός. Ωστόσο, ήταν εξίσου σαφές πως το να κινηματογραφείς ένα αυτιστικό παιδί είναι πολύ περίπλοκο και παρακινδυνευμένο και πως, απ' ό,τι ήξερα, κανένας σκηνοθέτης δεν το είχε κάνει μέχρι τότε σε μεγάλου μήκους ταινία. Το δεύτερο πρόβλημα ήταν η «ηθική» πλευρά. Πράγματι, θα μπορούσε να θεωρηθεί κανείς ότι το να βάλεις ένα αυτιστικό παιδί να παίξει σε μια ταινία αποτελεί επίθεση στην αξιοπρέπεια του εξαιτίας της αναπηρίας του. Λοιπόν, βρήκα την απάντηση στην ερώτηση αυτή στο κείμενο της Διακήρυξης των Δικαιωμάτων των Ανάπηρων Ατόμων, που έχουν βγάλει τα Ηνωμένα Έθνη, και το οποίο λέει πως κάθε άτομο που είναι πνευματικά ή σωματικά ανάπηρο έχει τα ίδια δικαιώματα με τους υπόλοιπους στο να έχει πρόσβαση σε ό,τι μπορεί να του προσφέρει η κοινωνία, ειδικά σε ό,τι αφορά στην εκπαίδευση ή τον πολιτισμό. Από την άλλη, όταν διαβάζει κανείς τις διαφορετικές εκθέσεις των ειδικών, αυτής της ασθένειας, όλοι τους συμφωνούν πως ο καλύτερος τρόπος ενσωμάτωσης των αυτιστικών παιδιών στην κοινωνία είναι να τους επιτρέψουμε να κατανοήσουν το κοινωνικό τους περιβάλλον, να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους και να αυξήσουν την αυτονομία τους στο έπακρον με το να τα βοηθήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο στο να εγκαταλείψουν τον εσωτερικό τους κόσμο. Οι ειδικοί, τονίζουν επίσης το γεγονός πως, πολύ συχνά, τα αυτιστικά άτομα αντιμετωπίζονται ως αλλόκοτα ή τρομακτικά όντα, παρότι η συνάντησή μαζί τους είναι πολύ πλούσια. Όλα όσα μπορούν να γίνουν για να αυξήσουμε την γνώση και την κατανόησή μας γι' αυτή την αρρώστια δεν μπορούν παρά να οδηγήσουν σε μια καλύτερη ενσωμάτωση των αυτιστικών ατόμων στην κοινωνία μας.

**Ποια ήταν η αντίδραση των επαγγελματιών ηθοποιών όταν τους είπες ότι επρόκειτο να παίξουν μαζί με ένα αληθινό αυτιστικό άτομο;**

Στην αρχή ήταν λίγο αγχωμένοι, όταν όμως η Γιάσνα, που παίζει τη μητέρα στην ταινία, άρχισε να επισκέπτεται τη Γιοβάνα και την πραγματική της μητέρα, το άγχος γρήγορα μεταβλήθηκε σε ένα έντονο συναίσθημα τρυφερότητας. Και δεν ήταν εύκολο για τη Γιάσνα, που ερχόταν κάθε φορά απ' το Σαράγεβο για να επισκεφτεί τη Γιοβάνα. Από την άλλη, ήθελα η πρώτη συνάντησή του Λαζάρ με τη Γιοβάνα να γίνει κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης.

**Κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, παρατήρησες καμία αλλαγή στη συμπεριφορά της Γιοβάνα;**

Ναι. Στην αρχή, ήταν «ανεξέλεγκτη», με την έννοια ότι έκανε μόνο ό,τι ήθελε. Αυτός ήταν ο λόγος που, για παράδειγμα, αφήναμε την κάμερα να γράφει για 15 με 20 λεπτά όταν κινηματογραφούσαμε μια σύντομη σκηνή μέχρι που αποσπούσα τις αντιδράσεις που αντιστοιχούσαν στην ιστορία. Έπειτα, λίγο λίγο, άρχισε να ενδιαφέρεται για τους ανθρώπους τριγύρω της και άρχισε να αντιδρά στις οδηγίες μου. Θα μπορούσα να πω ότι, με έναν τρόπο, άρχισε να «υποδύεται» το ρόλο της. Η κατάσταση αυτή με ανάγκασε να ελαφρύνω το γύρισμα όσο ήταν δυνατόν και να χρησιμοποιήσω δύο μίνι DV κάμερες: η ταινία μεταφέρθηκε στη συνέχεια σε φορμά 35mm. Αυτό όμως που μου έδωσε τη μεγαλύτερη χαρά ήταν η αλλαγή στη στάση των ανθρώπων στο χωριό της Γιοβάνα. Βασικά, απ' όταν έμαθαν πως έπαιζε στην ταινία μου με τον Λαζάρ Ριστόβσκι, που είναι πασίγνωστος στη Σερβία, κι απ' όταν είδαν τους τρεις μας να περπατάμε μαζί στους δρόμους, αρκετοί άνθρωποι που συνήθιζαν να γυρνάνε τα κεφάλια τους από την άλλη όταν έπεφταν πάνω στη Γιοβάνα και την οικογένειά της, σήμερα τη φωνάζουν με το μικρό της όνομα και τη χαιρετάνε. Οπότε, με τη συγκατάθεση των γονιών και των γιαιτών της, που την παρακολουθούσαν εδώ και αρκετά χρόνια και που ήταν παρόντες



κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, αποφάσισα τελικά να βάλω τη Γιοβάννα να παίζει το ρόλο του αυτιστικού παιδιού στην ταινία μου. Τελειώνοντας, θα ήθελα απλώς να παραθέσω την όμορφη αυτή φράση του καθηγητή Τομκίεβιτς «Η μεγαλύτερη βία που μπορεί να ασκήσει κανείς σε ένα αυτιστικό παιδί είναι να το αφήσει να αδρανήσει (μέσα) στον αυτισμό του».

**Ποια νέα οπτική της σέρβικης πραγματικότητας προσφέρουν *Οι Αισιόδοξοι*;**

Στην *Πυριτιδαποθήκη* (1998), κατήγγειλα την παντοδυναμία της βίας στους κόλπους της σέρβικης κοινωνίας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μιλόσεβιτς. Το *Όνειρο Χειμωιάτικης Νύχτας* (2004) μιλάει για τον αυτισμό μέσα στον οποίο έχει πέσει ξανά ένα ολόκληρο κομμάτι της σερβικής κοινωνίας μετά τη δολοφονία του πρώτου δημοκρατικού πρωθυπουργού, Ζόραν Ντζίντζιτς. Τα ιδανικά μπήκαν στο ράφι, και όλοι ανεξαιρέτως οι πολιτικοί ξανάρχισαν τα επιχειρήματα τους για να υπερασπιστούν τα συμφέροντά τους. Καθένας τους έχει αρχίσει να μοιράζει ψεύτικες ελπίδες και να δίνει υποσχέσεις που δεν έχει καμία πρόθεση να πραγματοποιήσει. Κατ' αυτό τον τρόπο, αποφάσισα να θίξω το θέμα της ψεύτικης αισιοδοξίας στους *Αισιόδοξους*, και κάνοντάς το, δημιούργησα την τριλογία μου για τη Σερβία της τελευταίας δεκαετίας.

**Τι κοινό έχουν οι ιστορίες που απαρτίζουν την ταινία;**

Παρότι δεν συνδέονται επισήμως, οι πέντε αυτές ιστορίες συνδέονται ιδεολογικά μέσω της ψεύτικης αισιοδοξίας. Μέσα απ' αυτές, προσπάθησα να απεικονίσω τη σημερινή κατάσταση της σέρβικης ψυχής.

**Ποιες αξίες και ιδέες από τον *Καντίντ* του Βολταίρου έχουν διαμορφώσει την ουσία της ταινίας σου;**

Δυσόμοι αιώνες πριν, ο Βολταίρος συντάραξε την Ευρώπη με το ανατρεπτικό του αριστούργημα, *Καντίντ*. Ένας μόνο αφορισμός από το έργο αυτό ήταν αρκετός για να εμπνεύσει την νέα μου ταινία *Οι Αισιόδοξοι*. Σύμφωνα με τον Βολταίρο, «αισιοδοξία είναι η τρέλα του να επιμένουμε ότι είμαστε εντελώς καλά, όταν είμαστε δυστυχισμένοι».

**Θα μπορούσαν οι ιστορίες αυτές να ισχύουν σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου, όπως γίνεται με το έργο του Βολταίρου;**

Μετά την αντίδραση του κοινού στην προβολή των *Αισιόδοξων* στο Τορόντο, κατάλαβα ότι η ψεύτικη αισιοδοξία δεν είναι αποκλειστικά σέρβικο προνόμιο. Έχει άραγε εισβάλει σ' όλο τον σημερινό κόσμο όπως συνέβαινε και στον καιρό του Βολταίρου; Είμαστε έτοιμοι να αλλάξουμε τα πράγματα, ή πρόκειται να παραμείνουμε «αισιόδοξοι», κολημένοι στη λάσπη; Και ποιος μας έχει σπρώξει εκεί; Εάν, αφού δουν την ταινία μου, οι θεατές κάνουν στους εαυτούς τους τις ίδιες ερωτήσεις που έκανα κι εγώ, η δημιουργία των *Αισιόδοξων* θα αξίζει τον κόπο.

**Στην ταινία σου η *Πυριτιδαποθήκη*, παρουσιάζεις τη Σερβία του Μιλόσεβιτς. Ήταν τα γυρίσματα των *Αισιόδοξων* πιο άνετα τώρα που υπάρχει δημοκρατία στη χώρα σου, ή υπάρχουν σημάδια απομυθοποίησης στον τρόπο που βλέπεις τη σέρβικη πραγματικότητα;**  
Όταν γυρνούσα την *Πυριτιδαποθήκη* το 1998, ήταν ακριβώς στην αρχή των βίαιων γεγονότων στο Κόσοβο. Σε μια συνέντευξη που είχα δώσει στην ιταλική εφημερίδα *La Repubblica* κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, είπα πως η κακή πολιτική του Μιλόσεβιτς στο Κόσοβο επρόκειτο να μας οδηγήσει σε πόλεμο. Ένα μήνα μετά, η πιο εξεχούσα σέρβικη εφημερίδα, η *Politika*, που την εποχή εκείνη ελεγχόταν από την



κυβέρνηση, δημοσίευσε ένα άρθρο στο οποίο με αποκαλούσε τον «μεγαλύτερο πρόδοτη του σέρβικου λαού». Το άρθρο κατέληγε λέγοντας ότι θα έπρεπε να φυλακιστώ, ακόμα και να εκτελεστώ, και πως αν ήμουν έντιμος, θα έπρεπε να αυτοκτονήσω. Σήμερα, δεν διακινδυνεύεις πλέον τη ζωή σου, αν εκφράσεις ιδέες αντίθετες με εκείνους που είναι στην εξουσία, για παράδειγμα, αν τολμήσεις να κριτικάρεις κάποιους υψηλόβαθμους πολιτικούς. Η κατάσταση είναι άρα «πιο άνετη» απ' όταν γύριζα την *Πυριτιδαποθήκη*, αλλά απέχει πολύ από το να είναι ικανοποιητική για μια δημοκρατική χώρα.

**Το μαύρο χιούμορ είναι μια σταθερά της ταινίας. Γιατί χρησιμοποιείς τόσο συχνά την ειρωνεία για να απεικονίσεις την πιο λυπημένη, την πιο απελπισμένη πλευρά της ζωής;**  
Στις προηγούμενες ταινίες μου, υπάρχει πολύ περισσότερο χιούμορ απ' ό,τι στις πιο πρόσφατες, γιατί σήμερα, μετά τον αιματηρό διαμελισμό της Γιουγκοσλαβίας και μετά από όλα αυτά τα φρικιαστικά εγκλήματα των οποίων υπήρξαμε αυτόπτες μάρτυρες, είναι φυσικό το χιούμορ να έχει υποχωρήσει απέναντι στη σκοτεινή αυτή πλευρά της ζωής. Αλλά, είναι ακόμα παρόν, ακόμα κι αν πρόκειται για ένα πιο πικρό χιούμορ, αφού ακόμα και στις σοβαρότερες καταστάσεις, υπάρχει πάντα ένας κόκκος χιούμορ, κι αυτό είναι που μας επιτρέπει να επιβιώνουμε.

**Πώς κατάφερες να βάλεις μπροστά την ταινία *Honeymoon*, την πρώτο αλβανό-σέρβικη συμπαραγωγή ;**

Κατά τη διάρκεια της σκληρής, σαραντάχρονης δικτατορίας του Ενβέρ Χότζα, δεν επιτρεπόταν σε κανέναν από τη Σερβία να επισκεφτεί τη γειτονική Αλβανία, πάνω στο έδαφος της οποίας βρίσκονταν διάσπαρτα αρκετές εκατοντάδες χιλιάδες πολυβολεία. Σήμερα, μετά τις συγκρούσεις στο Κόσοβο, και πάλι μόνο ένας μικρός αριθμός Σέρβων αποφασίζει να επισκεφτεί την Αλβανία. Η προκατάληψη και η κακή πολιτική, έχουν συμβάλει σε μια λανθάνουσα αδιαλλαξία ανάμεσα στα δύο έθνη. Τρία χρόνια πριν, ο Γκενκ Περμέτι, ένας νεαρός ζωγράφος και συγγραφέας, και ο συνάδελφός του Ιλίρ Μπούτκα, επίσης συγγραφέας και κινηματογραφικός παραγωγός, με κάλεσαν αναπάντεχα να δείξω τρεις από τις ταινίες μου στα Τίρανα. Επρόκειτο για την *Πυριτιδαποθήκη*, το *Όνειρο Χειμωνιάτικης Νύχτας* και τους *Αισιόδοξους*, τη λεγόμενη «σέρβικη τριλογία» μου. Πρέπει να ομολογήσω ότι δίστασα, αλλά ήταν τόσο επίμονοι που τελικά ενέδωσα και πήγα στα Τίρανα. Όλο τον καιρό που παίζονταν οι ταινίες μου, ο μοναδικός κινηματογράφος των Τιράνων ήταν κατάμεστος· υπήρχαν όρθιοι ακόμα και στους διαδρόμους. Ακόμα και σήμερα θυμάμαι το ασυνήθιστο παρατεταμένο χειροκρότημα στο τέλος κάθε προβολής και τις ερωτήσεις του ακροατηρίου, που δεν ήταν ποτέ κακόβουλες αλλά απόλυτα ειλικρινείς, έξυπνες και δίκαιες, με πολύ συναίσθημα. Αυτό που με εξέπληξε περισσότερο ήταν το γεγονός πως το αλβανικό κοινό γνώριζε τις περισσότερες από τις πρώτες μου ταινίες χάρη σε πειρατικές κόπιες που, πρακτικά ήταν ο μόνος δυνατός τρόπος να μάθει κανείς τις σέρβικες ταινίες. Κατά τη διάρκεια της πρώτης μου επίσκεψης στην Αλβανία, το Δεκέμβριο του 2006, γνώρισα πολλούς διανοούμενους που σκέφτονταν όμοια με μένα, και που ήταν υπεράνω κάθε είδους παράφορου εθνικισμού. Ανακάλυψα πως οι Αλβανοί και οι Σέρβοι, παρότι μιλούν εντελώς διαφορετικές γλώσσες, έχουν πολλά κοινά, ιδιαίτερα τη βαθιά επιθυμία να γίνουν αναπόσπαστο κομμάτι της Ευρώπης. Κατά τη διάρκεια εκτενών συζητήσεων πάνω από ένα ποτήρι ρακί, μου γεννήθηκε η ιδέα να προσπαθήσουμε, μέσα από τις συνδυασμένες μας προσπάθειες, να γυρίσουμε μια ταινία την οποία θα σκηνοθετούσα εγώ με μεικτό συνεργείο. Μια εβδομάδα μετά την επιστροφή μου από την Αλβανία, έγραψα την πρώτη σύνοψη.



### Είναι μια περίπλοκη ταινία;

Φαντάστηκα την ταινία σαν ένα τρίπτυχο. Η αλβανική ιστορία, με την συνεργασία του Γκενκ Περμέτι, αφορά ένα νεαρό ζευγάρι που θέλει να φύγει από την Αλβανία γιατί οι συνθήκες δεν τους επιτρέπουν να ζήσουν στο έπακρο τη σχέση τους. Η σέρβικη ιστορία πάλι είναι για ένα νεαρό ζευγάρι που θέλει κι αυτό να πάει στη δυτική Ευρώπη με την ελπίδα ότι εκεί θα έχουν περισσότερες ευκαιρίες απ' ό,τι στη Σερβία. Τέλος, το τρίτο μέρος συνυφαίνει τα πεπρωμένα των δύο αυτών ζευγαριών. Οι ιστορίες τους ξετυλίγονται παράλληλα, οι ίδιοι όμως δεν συναντιούνται ποτέ, όπως θα συνέβαινε σε μια συνηθισμένη ταινία. Ωστόσο, είμαι πεπεισμένος πως στο τέλος της ταινίας οι θεατές θα έχουν την εντύπωση πως οι νέοι αυτοί άνθρωποι βρίσκονται στον ίδιο φαντασιακό χώρο, ενόσω περιμένουν στο κατώφλι της Ευρώπης· οι Αλβανοί σε ένα λιμάνι στην Νότια Ιταλία, και οι Σέρβοι στα συγγρικά σύνορα στο πίσω δωμάτιο ενός μικρού σιδηροδρομικού σταθμού. Παρόλα αυτά, μετά την πρώτη πικρή απογοήτευση στα σύνορα αυτού του τόσο πράσινου «καλύτερου» κόσμου, ένα καινούργιο πρωί ξημερώνει για όλους τους.

### Πώς εξελίχτηκε η συνεργασία; Υπήρξαν δυσκολίες;

Η δημιουργία της κοινής αυτής κινηματογραφικής παραγωγής, που αμέσως ονομάστηκε *Ταξίδια του μέλιτος*, κατέστη δυνατή ένα χρόνο αργότερα, όταν δεχτήκαμε οικονομική ενίσχυση από το Σέρβικο Υπουργείο Πολιτισμού και το Αλβανικό Κέντρο Κινηματογράφου, καθώς επίσης και από την εταιρεία Arugilla Film Commission. Η κινηματογράφηση προχώρησε χωρίς μεγάλες δυσκολίες, παρότι επικοινωνούσαμε μεταξύ μας σε ένα κράμα αγγλικών, γαλλικών και ιταλικών... Μετά από δύο μήνες που περάσαμε μαζί, οι αποχαιρετισμοί ανάμεσα στο σερβικό και το αλβανικό συνεργείο ήταν συγκινητικοί, σχεδόν μελοδραματικοί, όλοι είχαν δάκρυα στα μάτια τους. Όλοι θέλαμε να γυρίσουμε ακόμα μια ταινία μαζί... και μια ακόμη... Είναι αξιοσημείωτο το πως οι Σέρβοι και οι Αλβανοί ηθοποιοί δεν συναντήθηκαν ποτέ, παρότι έπαιξαν στην ίδια ταινία. Η πρώτη τους συνάντηση θα γίνει στο φεστιβάλ κινηματογράφου στη Βενετία.

Αύγουστος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## The Present-day State of the Serbian Soul

by Mirosljub Vucković

**You filmed *How Harry Became a Tree* in Ireland, with Colm Meaney in the main role, and with young Cillian Murphy and Kery Condon. Why Ireland?**

The film speaks of intolerance and irrational hate, the story of a man who makes enemies all around him, for he even says, "A man is measured by the force of his enemies". Doesn't that remind you of Slobodan Milošević? I wanted to make an allegorical film in Serbia, but that was impossible, since Milošević was still in power, and I was *persona non grata*. I decided to go to Ireland, since the Irish have had their centuries-old enemies, and somehow are similar to Serbs, especially in their stubbornness. During the filming of the movie, a mini-revolution and the fall of a dictator's regime took place in Belgrade. I was able to return and imagine a new film about my country. It's still in Serbia where I prefer to do my films, even with more modest conditions than in the West.



### **What inspired you to make *Midwinter Night's Dream*?**

For a while now, circumstances in Serbia have openly allowed a return to power of the forces of Slobodan Milošević's old regime, albeit by the back door. They have begun to play their old political games and start up the propaganda machine again. Under the guise of "democratic" elections and with the excuse of "the country's best interest", Serbia today finds itself hostage to those who dragged it into ten years of bloody conflicts and economic stagnation. Life goes on as if all has been forgotten, as if nothing ever happened. Thus, a kind of "autism" has developed and seized part of both the Serbian population and the nation's elite. So I started to reflect upon this theme.

### **What can you tell us about autism?**

I don't know a great deal about it. I contacted specialists who gave me information about this illness, primarily characterized by a development clearly deficient in social interaction. This is primarily due to the fact that for an autistic person, his thoughts are the thoughts of everyone. Therefore he doesn't feel the need to communicate with others and, consequently, he interiorizes his world. Nevertheless, persons afflicted with autism are blessed with normal intelligence. During a visit to a center for autistic children, I met Jovana, a 13-year-old girl. It took me several days to feel like myself again after this first meeting. It was quite a shock for me, since it was the first time in my life that I interacted with someone suffering from autism. I immediately fell under Jovana's charm. She's a child who is different yet so touching and full of life. Once she agrees to communicate with you in her often disconcerting manner, she has unforgettable surprises in store for you. It is thus that I wrote the screenplay for *Midwinter Night's Dream* with my friend Filip David.

### **What can you reveal about the story?**

This film tells the story of Lazar, a man who has just spent ten years in prison and who has decided to rid himself of his heavy past, and is ready to start a new life in a country that also seems willing to move towards a better future. Lazar crosses paths with Jasna and her daughter Jovana, an autistic child, both refugees from Bosnia who, like himself, want to forget their difficult past. These three beings damaged by life will start to learn about themselves. Little by little they will build a life together and form a family. But the veneer of change will start to crack, and they will be torn apart again by the reality of a society that has not given up its own difficult past, in spite of appearances.

### **Have you made a political film?**

No, even if initially the idea came from this state of "autism" in which a part of the Serbian population finds itself involved. What interested me is the story of this meeting between a man with a terrible past, who was locked up for ten years, excluded from society because of his crime, and this autistic child, herself excluded from society, not by her own fault but simply due to her illness. The political metaphor she represents is present only in the background.

### **What made you decide to choose a real autistic person to interpret the role of Jovana?**

Of course, the question immediately arose as to who would play the role of this autistic child. Should this film be made with Jovana or with a child who would play the role of an autistic person? Two problems thus emerged. The first was the authenticity of the character. It was clear that only an autistic child could truly express what autism actually is. But it was equally clear that to film an autistic child is very complicated and risky and, to my



knowledge, no filmmaker had yet done so in a feature-length film. The second problem regarded the "moral" aspect. Indeed, one could consider that to make an autistic child act in a film represents an attack on her dignity due to her handicap. Well, I found the answer to this question in the text of the Declaration of Rights of Handicapped Persons distributed by the United Nations, which says that each person who is physically or mentally handicapped has the same rights as others to have access to what society can offer them particularly regarding education or culture. On the other hand, when one reads the different reports by specialists of this illness, all agree that the best way to integrate autistic children into society is to allow them to understand their social environment, to develop their abilities and to increase their autonomy to the utmost by helping them as much as possible to leave their interior world. These specialists also emphasize the fact that too often autistic persons are viewed as strange or frightening creatures, even though meeting them is very enriching. Everything that can be done to increase our knowledge and understanding of this illness can only lead to a better integration of autistic persons in our society.

**What was the reaction of the professional actors when you told them that they were going to have a real autistic person as a partner?**

At first, they were a bit anxious, but when Jasna, who plays the mother in the film, started to visit Jovana and her real mother, this anxiety was quickly transformed into a strong feeling of tenderness. And it wasn't easy for Jasna who came from Sarajevo each time to visit her. On the other hand, I wanted Lazar to have his first meeting with Jovana take place during the filming.

**During the filming, did you notice any changes in Jovana's behavior?**

Yes. At the beginning, she was "uncontrollable", in the sense that she only did what she wanted. This is why, for example, we let the camera roll for 15 to 20 minutes when filming a short scene until I got the reactions which corresponded to the story. Then, little by little, she became interested in the people around her and started to react to my instructions. I could say that in a way, she started to "act" her role. It is this situation that obliged me to lighten the shooting as much as possible and to use two mini-DV cameras; the film was then transferred to 35 mm format. But what gave me the greatest pleasure was the change in attitude of the people in Jovana's village. In fact, since they know that she acted in my film with Lazar Ristovski, who is very well known in Serbia, and since they had seen the three of us walk in the streets, a certain number of people who used to turn their heads when they ran into Jovana and her family, today call her by her first name and say hello to her. Thus, with the consent of her parents and her doctors, who have been observing her for a number of years now and who were present during the filming, I finally decided to have Jovana play the role of the autistic child in my film. To conclude, I would just like to quote this beautiful phrase by Professor Tomkiewicz: "The greatest violence that one can do to an autistic child is to let it stagnate in its autism".

**What new view of Serbian reality does *The Optimists* offer?**

In *The Powder Keg* (1998), I denounced the omnipresence of violence in the bosom of Serbian society during Milošević's dictatorship. *A Midwinter Night's Dream* (2004) speaks of the autism in which an entire part of Serbian society once again finds itself after the assassination of its first democratic prime minister, Zoran Djindjić. Ideals have been shelved, and politicians of all levels have again taken up their arguments to defend their own interests. Each one of them has begun to spread false hopes and make promises that they have no intention of fulfilling. It's in this way that I decided to tackle the theme of false op-



timism in *The Optimists*, and in doing so, I created my trilogy on the Serbia of this last decade.

**What do the stories that make up the film have in common?**

Though not formally linked, these five stories are ideologically linked by false optimism. Through them, I've tried to depict the present-day state of the Serbian soul.

**Which values and ideas from Voltaire's *Candide* have shaped the essence of the film?**

Two and a half centuries ago, Voltaire shook Europe with his subversive masterpiece *Candide*. It only took one single aphorism from this work to inspire my new film *The Optimists*. According to Voltaire, «Optimism is the madness of insisting we are all well when we are miserable».

**Could these stories be adapted to any part of the world, just as Voltaire's work can?**

After the public's reaction at the screening of *The Optimists* in Toronto, I understood that false optimism isn't specifically Serbian. Is the world really invaded by false optimism now as it was during Voltaire's time? Are we ready to change things, or are we going to remain «optimists», mired down in mud? And who has pushed us into this mud? If, after having seen this film, viewers ask themselves the same questions as I do, making *The Optimists* would have been worthwhile.

**In your film *The Powder Keg*, you portrayed Milošević's Serbia. Was the shooting of *The Optimists* more comfortable now that there is democracy in your country, or are there signs of disillusionment in your vision of the Serbian reality?**

When I filmed *The Powder Keg* in 1998, it was right at the beginning of the violent events in Kosovo. In an interview I gave to the Italian newspaper *La Repubblica* during the filming, I said that Milošević's bad politics in Kosovo were going to lead us into war. One month later, the most prominent Serbian newspaper, *Politika*, controlled by the government at that time, published an article calling me «The greatest traitor to the Serbian people». This article concluded by saying that I should be put in prison, even shot, or if I were honorable, I should kill myself. Today, you no longer risk your life if you express ideas contrary to those in power, for example, if you dare to criticize certain high-ranking politicians. The situation is therefore «more comfortable» than when I made *The Powder Keg*, but far from satisfactory for a democratic country.

**Black humor is a constant in the film. Why do you use irony so often to portray the saddest, most desperate side of life?**

In my earlier films, there is much more humor than in my present-day ones, because today, after Yugoslavia's bloody break-up, and after all the horrible crimes we witnessed firsthand, it's natural that humor has receded, faced with this dark side of life. But it is still present, even if it is a more bitter humor, because even in the gravest situations, there is always a grain of humor, and that's what allows us to survive.

**How did you manage to initiate the film *Honeymoons*, the first Albanian-Serbian co-production?**

During Enver Hodxa's cruel, forty-year dictatorship, no one from Serbia was allowed to visit neighboring Albania, over whose soil were scattered several hundred thousand defense bunkers. Today, after the conflicts in Kosovo, there is still only a very small number of Serbs who decide to visit Albania. Prejudice and bad politics have contributed to a latent intolerance between the two nations. Three years ago, Genc Permeti, a young painter and writer,



and his colleague Ilir Butka, also a writer and film producer, unexpectedly invited me to show three of my films in Tirana. Those were *The Powder Keg*, *A Midwinter Night's Dream*, and *The Optimists*, my so-called «Serbian trilogy». I must confess that I hesitated, but they were so insistent that I finally gave in and went to Tirana. During the entire time my films were shown, Tirana's only movie theater was filled to capacity; people were even standing in the aisles off to the side. Even today, I recall the exceptionally long applause at the end of each showing and the audience's questions, which were never malicious but utterly open, intelligent and fair, with much emotion. What most surprised me then was the fact that the Albanian audience was familiar with the majority of my early films through pirated copies, which was practically the only way to become acquainted with Serbian films. During my first stay in Albania in December of 2006, I met many intellectuals who thought like I did, who were beyond any kind of fiery nationalism. I discovered that Albanians and Serbs, although they speak two completely different languages, have much in common, notably the deep desire to become an integral part of Europe. During long conversations over a glass of raki (brandy), the idea was born that we try, through our combined efforts, to make a movie, which I would direct with a mixed crew. One week after my return from Albania, I wrote the first synopsis.

#### **Is it a complex film?**

I imagined the film as a triptych. The Albanian story, with the cooperation of Genc Permeti, is about a young couple who wishes to leave Albania because circumstances don't allow them to live their relationship fully. Next, the Serbian story is about a young couple who also want to go to western Europe in the hope that they will have more chances there than in Serbia. Finally, the third part intertwines the destinies of these two couples. Their stories unwind parallel to each other and they never meet, as would usually be the case in standard films. However, I am convinced that at the end of the film viewers will have the impression that these young people are in the same imaginary space, while they wait on the threshold of Europe; the Albanians in a port in southern Italy, and the Serbs on the Hungarian border in the backroom of a small railway station. Nevertheless, after the first bitter disappointment on the border of that so green "better" world, dawns a new morning for both.

#### **How did the collaboration come along? Were there any difficulties?**

The creation of this joint production film, which we immediately called *Honeymoons*, became possible one year later when we received financial support from the Serbian Ministry of Culture and the Albanian National Film Center, as well as the Apugilla Film Commission. The filming flowed without any major difficulties, even though we communicated with each other in a mixture of English, French and Italian... After we spent two months together, farewells between the Serbian and Albanian crew were touching, almost melodramatic; everyone had tears in their eyes. We all wanted to shoot just one more film together...and one more... It is of note that the Serbian and the Albanian actors have never met, even though they have acted in the same movie. Their first meeting will be at the film festival in Venice.

August 2009



## ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ / FILMOGRAPHY

- 1969** Pan Hrstka / Ο κύριος Χράσγκα / Mister Hrstka (μυ ντοκ. / short doc.)
- 1970** Nekolik slov o lásce / Λίγα λόγια για την αγάπη / A Few Words about Love (μυ ντοκ. / short doc.)
- 1971-74** Dosljaci / Οι νεοφερμένοι / The Immigrants (σειρά 30 μυ ντοκ. / series of 30 short docs)
- 1972** Legenda o Lapotu / Ο θρύλος του Λάποτ / The Legend of Lapot (μυ / short)
- 1972** Stocni Trg od 7 do 3 / Το εβραϊκό νεκροταφείο / The Jewish Cemetery (μυ / short)
- 1973** Deca / Παιδιά / Children (μυ ντοκ. / short doc.)  
Sluga / Υπηρέτης / Servant (μυ / short)
- 1974** Teret / Βάρος / Burden (μυ ντοκ. / short doc.)  
Kapetan Janko / Ο καπετάν Γιάνκο / Captain Janko (μυ / short)  
Potomak / Ο απόγονος / The Descendant (μυ / short)
- 1975** Iz pobeđe u pobeđu / Από νίκη σε νίκη / From Victory to Victory (μυ ντοκ. / short doc.)
- 1976** Čuvar plaže u zimskom periodu / Ναυαγοσώστης το χειμώνα / Beach Guard in Wintertime
- 1978** Pas koji je voleo vozove / Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα / The Dog Who Loved Trains
- 1979** Zemaljski dani teku sipad / Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν / These Earthly Days Go Rolling By
- 1980** Poseban tretman / Ειδική θεραπεία / Special Treatment
- 1982** Suton / Λυκόφως / Twilight Time
- 1984** Varljivo leto '68 / Απατηλό καλοκαίρι του '68 / Illusive Summer '68
- 1987** Andjeo čuvar / Φύλακας άγγελος / Guardian Angel
- 1990** Vreme čuda / Ο καιρός των θαυμάτων / Time of Miracles
- 1992** Tango argentino
- 1995** Tvoja Amerika / Η Αμερική κάποιου άλλου / Someone Else's America
- 1998** Bure baruta / Η πυριτιδαποθήκη / The Powder Keg (aka Cabaret Balkan)
- 2001** Kako je Hari postao drvo / Πώς ο Χάρι έγινε δέντρο / How Harry Became a Tree
- 2004** San zimske noći / Όνειρο χειμωνιάτικης νύχτας / Midwinter Night's Dream
- 2006** Optimisti / Οι αισιόδοξοι / The Optimists
- 2009** Honeymoons / Ταξίδια του μέλιτος







## Ο κύριος Χράσκα [1969]

Pan Hrstka / Mister Hrstka

**Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ / Direction-Screenplay- Editing:** Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Fero Tomik

**Μοντάζ / Editing:** Goran Paskaljević

**Μουσική / Music:** Μουσική αρχείου / archive music

**Παραγωγή / Production:** FAMU (Czechoslovakia)

**Διάρκεια / Running Time:** 10' Ασπρόμαυρο / Black & White 35mm.

Εξωτερικά, αυτός ο απλός, σχεδόν αφελής εργάτης και η σχέση του με τους συναδέλφους του δεν προκαλεί υποψίες. Ο κύριος Χράσκα, όμως, έχει μια μυστική επαγγελματική ενασχόληση...

*On the surface, this simple, rather naïve worker and his relationship with his colleagues appears quite innocent. But Mister Hrstka has a secret part-time job...*

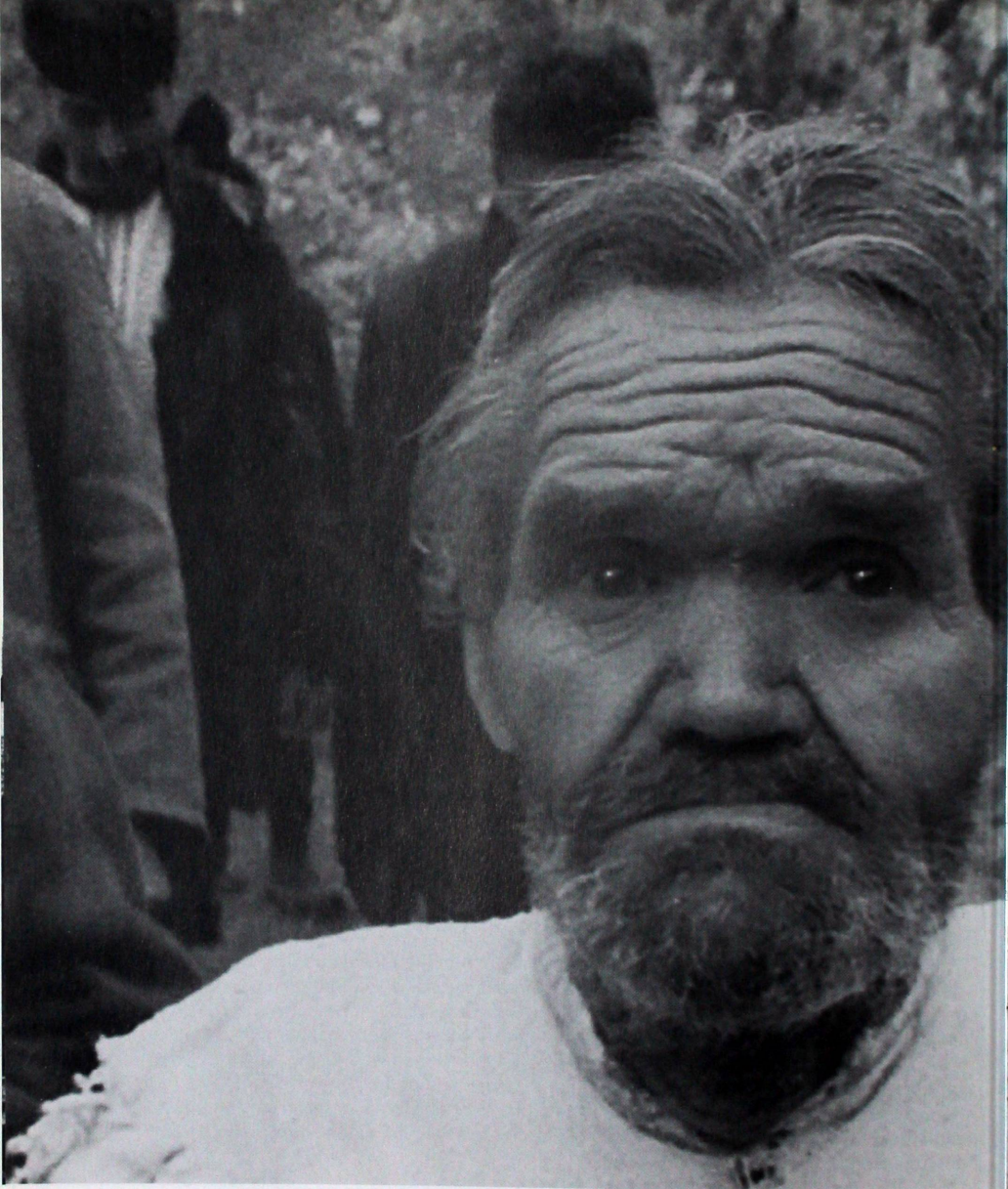
### Σχόλιο του σκηνοθέτη

Απ' όλες τις μικρού μήκους ταινίες που έκανα, θεωρώ τον *Κύριο Χράσκα* ως μια από τις πιο σημαντικές για μένα. Τη γύρισα κατά τη διάρκεια της δεύτερης χρονιάς μου στη FAMU (τη σχολή κινηματογράφου της Πράγας), και προτάθηκε για τσέχικη συμμετοχή στο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους του Ομπερχάουζεν. Οι επερχόμενες αρχές της σχολής, όμως, απαγόρευσαν την ταινία ως «προσβλητική για το σοσιαλιστικό σύστημα και επιβλαβή για την κοινωνική τάξη» και κατέστησαν σαφές πως αν πήγαινα την ταινία στο Ομπερχάουζεν θα αποβαλλόμουν από τη σχολή. Παρ'όλα αυτά κανονίστηκαν κάποιες κρυφές προβολές της ταινίας, όπου, ανάμεσα σε άλλους, την είδαν οι Γίρι Μέντζελ, Ιβάν Πάσερ και Μίλος Φόρμαν και ξαφνικά βρέθηκα να με έχουν δεχτεί στις τάξεις των σκηνοθετών του Τσέχικου Νέου Κύματος... παρότι είμαι από τη Σερβία.

### Director's comment

Of all the shorts I've made, I regard *Mister Hrstka* as one of the most important to me. It was made during my second year in FAMU (the cinema school in Prague), and was proposed as a Czech entry for the Oberhausen Short Film Festival. But the incoming authorities at the school banned the film as "offensive" to the socialist system and harmful to the social order" and made it clear that taking the film to Oberhausen would mean my expulsion from the school. Nevertheless, some secret screenings of the film were arranged, where it was seen by Jiří Menzel, Ivan Passer and Miloš Forman, among others, and I suddenly found myself accepted into the ranks of Czech New Wave directors... even though I am from Serbia.







## Ο θρύλος του Λάποτ [1972] Legenda o Lapotu / The Legend of Lapot

**Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay:** Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Mihailo Ilić

**Μουσική / Music:** Goran Paskaljević

**Ηθοποιοί / Cast:** Tisa Radenkovic

**Παραγωγή / Production:** Belgrade Television (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running Time:** 26'. Έγχρωμο / Color 35mm.

### Βραβεία / Awards:

Αργυρό Μετάλλιο / Silver Medal - Belgrade Short Film and Documentary Festival 1972

*Σ' ένα ορεινό χωριό, η κοινότητα λιθοβολεί μέχρι θανάτου τους ηλικιωμένους μόλις θεωρηθεί ότι αυτοί δεν είναι πλέον αρκετά παραγωγικοί ώστε να αξίζει ο κόπος να τους συτηρούν.*

*In a mountainous village the community stones elderly people to death once they are deemed no longer productive enough to be supported.*

### Σχόλιο του σκηνοθέτη

Η ταινία αποφοίτησής μου. Αφορά ένα σκληρό, παλιό έθιμο, που εφαρμοζόταν κάποτε στα Βαλκάνια, κι είχε γεννηθεί από τον έντονο πραγματισμό που συνοδεύει πολλές φορές την υπερβολική φτώχεια. Τι κάνουμε όταν κάποιος παραείναι μεγάλος για να εργαστεί; Μπορεί η κοινότητα να συνεχίσει να υποστηρίζει ένα άτομο όταν η χρησιμότητά του απέναντί της έχει φτάσει στο τέλος της; Ξαναβλέποντας την ταινία πρόσφατα, συνειδητοποίησα πως εκτός απ' το ότι είναι μια από τις ταινίες μου που προτιμώ, είναι επίσης και μια από τις καλύτερές μου. Δέκα ή περισσότερα χρόνια απ' όταν γύρισα το *Θρύλο του Λάποτ*, ο Σοχέι Ιμαμούρα εμφανίστηκε με την *Μπαλάντα του Ναραγιάμα*, μια ταινία που έχει πολλά κοινά στοιχεία με τη δική μου και πήρε το Χρυσό Φοίνικα των Κανών μαζί του στην Ιαπωνία. Για άλλη μια φορά με κατάπληξε η διαπίστωση πως ένα «τοπικό» Βαλκανικό έθιμο εξέφραζε κάτι παγκόσμια ανθρωπινό.

### Director's comment

My graduation film. It's about a cruel old custom, once practiced in the Balkans, born of the intense pragmatism that sometimes accompanies extreme poverty. What do you do when someone is too old to work? Can the community continue to carry a person whose use to them is at an end? Seeing the film again recently, I realized that, as well as being one of my favorites among my films, it's also one of the best. Ten or more years after I made *The Legend of Lapot*, Shohei Imamura came along with *The Ballad of Narayama*, a film that shares a lot of ground with mine, and brought the Palme d'Or back to Japan from Cannes with him. Once again I was amazed to find that a "local" Balkan custom was an expression of something universally human.







## Ναυαγοσώστης το χειμώνα [1976]

Čuvár plaže u zimskom periodu / Beach Guard in Wintertime

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Gordan Mihić

**Φωτογραφία / Cinematography:** Aleksandar Petković

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrgin

**Ήχος / Sound:** Herman Kokovej

**Μουσική / Music:** Zoran Hristić

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Dragoljub Ivkov

**Ηθοποιοί / Cast:** Irfan Mensur (Dragan), Gordana Kosanović (Ljubiša),

Danilo-Bata Stojković (ο πατέρας / father), Dara Čalenić (η θεία / aunt),

Mira Banjac (η μητέρα / mother), Ružica Sokić (Udovica),

Dragomir Felba (οδηγός / driver), Bata Živojmović, Pavle Vuisić, Faruk Begoli,

Ana Krasojević, Bora Todorović, Mića Tomić, Stevan Minja, Janez Vrhovec

**Παραγωγή / Production:** Centar Film (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running Time:** 89'. Έγχρωμο / Color. 35mm

### Βραβεία / Awards:

Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής - Φεστ. Βερολίνου 1976 / Special Jury Prize - Berlin IFF 1976

Βραβείο Golden Arena & Βραβείο Κριτικών / Golden Arena Award & Critics' Prize - Pula FF 1976

Ταινία της χρονιάς στη Γιουγκοσλαβία / Film of the Year in Yugoslavia

Ο Ντράγκαν είναι ένας νεαρός χωρίς προοπτικές. Ο γάμος των γονιών του καταρρέει και ο μόνος τίτλος σπουδών που έχει να επιδείξει είναι από τη Σχολή Πρόληψης Πυρκαγιών. Παρ' όλα αυτά, είναι αισιόδοξος. Παντρεύεται τη φιλενάδα του και τη συντηρεί κάνοντας δουλειές του ποδαριού, με αποκορύφωμα την πρόσληψή του στη θέση του ναυαγοσώστη σ' ένα θέρετρο που έχει κλείσει για το χειμώνα. Εδώ το όνειρο του νεαρού ερωτευμένου περνά την ύστατη δοκιμασία. Ο Ντράγκαν συνειδητοποιεί ότι και οι γονείς του ονειρεύτηκαν κάποτε κάτι καλύτερο απ' αυτό που τελικά κατάφεραν στη ζωή και ότι οι εύκολες λύσεις, ακόμη κι αν υπάρχουν, το μόνο που προσφέρουν είναι μια μοναχική διαφυγή προς άγνωστο προορισμό.

*Dragan is a young man with no prospects. His parents' marriage is on the rocks and his only qualification is from the School of Fire Prevention. But he is an optimist. He marries his girlfriend and supports her via a series of dead-end jobs, which culminates in his appointment as Beach Guard at a holiday resort which is shut for the winter. Here, young love's dream meets its ultimate test and Dragan realizes that his parents, too, once aspired to something more than the life they finally settled for, and that easy solutions, even if they exist, offer little more than a lonely leap into the unknown.*



## Μια γλυκόπικρη, ανθρώπινη κωμωδία του Ρον Χόλογουεϊ

Η καλύτερη, θα μπορούσε να πει κανείς, γιουγκοσλαβική ταινία των τελευταίων τριών χρόνων, ο *Ναυαγοσώστης το Χειμώνα* είναι μια ιλαροτραγωδία από ένα φρέσκο, καινούργιο ταλέντο, τον Γκόραν Πασκάλιεβιτς που αποφοίτησε από την Ακαδημία Κινηματογράφου της Πράγας, FAMU, και έφτασε, μέσα από μικρού μήκους ταινίες και τηλεοπτικές παραγωγές, σ' αυτήν εδώ, την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, τόσο γοητευτική και θερμή, που σίγουρα θα βρει απήχηση στη χώρα του και στο εξωτερικό. Μια πολύχρωμη συλλογή, αστείων ηρώων εξασφαλίζει τη συνεχή πρόοδο της ανθρώπινης αυτής κωμωδίας, μέχρι το γλυκόπικρο τέλος μιας οξυδερκούς αφήγησης για τον αποτυχημένο γάμο ενός νεαρού ζευγαριού. Τόσο η ταινία όσο και ο σκηνοθέτης πρέπει να κερδίσουν την αναγνώριση (αν όχι και τις δάφνες) στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου, και αξίζουν και οι δύο να πάντων το γύρο των επερχόμενων διεθνών κινηματογραφικών φεστιβάλ.

Μια ολόκληρη παράδοση βρίσκεται πίσω από το *Ναυαγοσώστη το Χειμώνα* που εκτείνεται μέχρι το Τσέχικο Νέο Κύμα και τις κωμωδίες του Μίλος Φόρμαν από τη μια μεριά, και από την άλλη μέχρι τα σενάρια των Γκόρνταν Μίχτς και Λιουμπίσα Κοζομάρα για τις ταινίες του Ζίκα Πάβλοβιτς. Ο τελευταίος βοήθησε ο γιουγκοσλαβικό κινηματογράφο να κερδίσει τη διεθνή προσοχή στο τέλος της δεκαετίας του 1960 με *Το Ξύπνημα του Αρουραίου* (1967) και το *Όταν θα 'μαι πια νεκρός* (1968). Επίσης, οι Μίχτς και Κοζομάρα γύρισαν το *Crows* σε δικό τους σενάριο το 1969, όταν ο γιουγκοσλαβικός κινηματογράφος ήταν στο ζενίθ του, και υπάρχει μια ομοιότητα ανάμεσα στους προδρόμους αυτούς και στους παραλογισμούς, το ανάλαφρο χιούμορ και τον πόνο ενός ιδεαλιστή που αναζητά έναν ήδη χαμένο σκοπό.

Ο Ντράγκαν είναι ένας νεαρός άνδρας που δεν ταιριάζει πουθενά. Δεν έχει μόρφωση για να την επικαλεστεί και δεν μπορεί να βρει μια δουλειά της αρεσκείας του. Ωστόσο, είναι ερωτευμένος και θέλει να απομακρυνθεί από την οικογένεια και το περιβάλλον του, μαζί με την εξίσου αφελή κοπέλα του, Λιουμπίκα, οπότε δέχεται την απομονωμένη δουλειά ενός ναυαγοσώστη το χειμώνα μόνο και μόνο για να βάλει μια στέγη πάνω από το κεφάλι τους. Καθώς όμως η αγάπη τους βρίσκει αμήχανα το δρόμο της ολοκλήρωσής της σε συναισθηματικό επίπεδο, ο γάμος τους παίρνει άτσαλα την κάτω βόλτα, καθώς οι δύο οικογένειες παίζουν έναν συνεχή, καταστροφικό ρόλο στο να τους βρούνε ένα μέρος στον κόσμο που να τους ταιριάζει. Σε κάποιες σκηνές ανάμεσα στο αγόρι και τον πατέρα (που τους υποδύονται ο νεοφερμένος Ίρφαν Μενσούρ και ο βετεράνος θεατρικός ηθοποιός Ντανίνα Στόζκοβιτς), στις οποίες η αγάπη και το σεξ συνυφαίνονται με τη σωματική εκγύμναση αλλά και με τη φαιδρότητα, υπάρχει μια συμπονετική έκκληση για τα ανθρώπινα δικαιώματα ακριβώς κάτω από την επιφάνεια της διασκεδαστικής αυτής ιστορίας.

Η αίσθηση της λεπτομέρειας και της ατμόσφαιρας του Πασκάλιεβιτς είναι το δυνατό σημείο της ταινίας. Η ελεύθερη, στοχαστική κάμερά του (υπέροχες έγχρωμες εικόνες από τον Αλεξάντερ Πέτροβιτς) προσδίδει ποιητικές διαστάσεις σε αυτή την κωμική παρατήρηση της οικογενειακής ζωής: ο πατέρας, ένας σιδηροδρομικός υπάλληλος με δίψα για καλύτερα πράγματα που επικεντρώνονται κυρίως στην κοιλιά του η μητέρα, που ποτέ δε σταματά να μιλά και να ανακατεύεται στις υποθέσεις του ζευγαριού και οι αιώνιοι καυγάδες ανάμεσα στους συμπεθέρους, που τελικά οδηγούν στην κατάρρευση του γάμου μαζί με την αδέξια ανεπάρκεια του Ντράγκαν. Στο τέλος, ο πατέρας πεθαίνει (βουτάει σ' ένα παγωμένο ποτάμι μετά από ένα ακόμα πλουσιοπάροχο γεύμα), το κορίτσι επιστρέφει σπίτι στον πατέρα του και το αγόρι ανεβαίνει σ' ένα τρένο για τη Σουηδία - προς ένα πολύ λιγότερο ρεαλιστικό παράδεισο από εκείνον που άφησε στο σπίτι.

Με τους κατάλληλους χειρισμούς ο *Ναυαγοσώστης το Χειμώνα* θα μπορούσε να έχει επι-



τυχία σε εμπορικό επίπεδο όπως και με το απαιτητικό, οξυδερκές κοινό, αφού το μήνυμά του είναι αρκετά απλό και κατανοητό σ' ένα ευρύ, διεθνές επίπεδο.

*Variety*, Ιούλιος 1976.

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## A Bittersweet Human Comedy

by Ron Holloway

Arguably the best film to emerge from Yugoslavia in the past three years, *Beach Guard in Wintertime* is a tragicomedy by a fresh new talent, Goran Paskaljević, who graduated from Prague's FAMU Film Academy and worked his way up through shorts and TV productions to this debut feature of charm and warmth that will surely find resonance at home and abroad. A motley collection of funny people keep this human comedy moving nonstop to a bittersweet and in an observant tale of a young couple's frustrating marriage. Both the film and the director should win recognition (if not laurels) at the Berlin film festival, and both deserve to make the rounds of coming international festivals.

A tradition lies behind *Beach Guard in Wintertime* that stretches back to the Czech New Wave and the comedies of Miloš Forman on one side, and on the other the scripts of Goran Mihić and Ljubiša Kozomara for Žika Pavlović's films. The latter helped to raise Yugoslav cinema to world attention in the late 1960s with *The Rats Wake Up* (1967) and *When I Am Dead and Pale* (1968). Mihić and Kozomara also made *Crows* from their own script in 1969, when Yugoslav cinema was at its peak, and there is a similarity between these forerunners and the absurdities, light humor, and pain of an idealist in pursuit of an already lost cause.

Dragan is a young man who doesn't quite fit anywhere. He has no education to speak of and can't find a job to his liking. Yet he is in love and wants to break with his family and surroundings together with his equally naïve girlfriend, Ljubica, so he takes the isolated job of a beach guard in winter just to get a shelter over their heads. But as their love awkwardly finds its way to fulfillment on the sentimental level, their marriage goes clumsily downhill as the two families play a constant, destructive role in finding for them a compatible place in the world. Some scenes between the boy and the father (played by newcomer Irfan Mensur and veteran stage actor Danilo Stojković), in which love and sex get woven together with physical training as well as being hilarious: there is a sympathetic plea for human rights just below the surface of this amusing tale.

Paskaljević's feeling for detail and atmosphere is the films' strong point. His quiet, meditative camera (lovely color images by Aleksandar Petković) brings poetic qualities into this droll observation of family life: the father, a railroad employee with a hunger for better things centered mostly in his belly; the mother, who never stops talking and interfering in the young couple's affairs; and the eternal quarrels between in-laws, which ultimately lead to the breakdown of the marriage in addition to Dragan's stumbling inefficiency. In the end, the father dies (he jumps into a freezing river after another nonstop meal), the girl goes home to her father and the boy is on a train to Sweden – to a paradise far less realistic than the lost one at home.

With proper handling *Beach Guard in Wintertime* could make it on the commercial level as well as with critical, observant audiences, for its message is quite simple and comprehensive on a broad universal plane.

*Variety*, July 1976.







## Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα [1978]

Pas Koji Je Voleo Vozove / The Dog Who Loved Trains

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Gordan Mihić

**Φωτογραφία / Cinematography:** Aleksandar Petković

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrgin

**Ήχος / Sound:** Herman Kokovej

**Μουσική / Music:** Zoran Hristić

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Dragoljub Ivkov

**Ηθοποιοί / Cast:** Svetlana Bojković (Mika), Irfan Mensur (νεαρός / young man),

Velimir Bata Živojinović (καουμπόη / Cowboy), Pavle Vuisić (θείος / uncle),

Danilo Stojkovic (πατέρας / Father), Dušan Janićijević (Ζούτι / Zuti),

Gordana Pavlov (αδελφή / sister), Ljiljana Jovanović (μητέρα / mother).

**Παραγωγή / Production:** Centar Film (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running Time:** 90'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Διακρίσεις / Distinctions:** Διαγωνιστικό τμήμα - Φεστ. Βερολίνου 1978 / In competition - Berlin IFF 1978

Ένα κορίτσι που το λένε Μίκα, καταδικασμένο για διακίνηση ναρκωτικών, δραπετεύει κατά τη μεταφορά της με το τρένο. Η Μίκα ονειρεύεται να πάει στον αδελφό της στο Παρίσι, αλλά μη έχοντας ούτε χρήματα ούτε διαβατήριο, αναγκάζεται να δεχτεί τη βοήθεια ενός πρώην κασκαντέρ, ο οποίος περιοδεύει σ' επαρχιακές πόλεις παρουσιάζοντας ένα πρωτόγονο θέαμα ροντέο. Καθ' οδόν, παίρνουν μαζί τους ένα αγόρι που αναζητά τον -από καιρό- χαμένο σκύλο του, ο οποίος έχει εκπαιδευτεί να ανεβοκατεβαίνει σε τρένα. Όταν ο νεαρός συνειδητοποιεί ότι ο Καουμπόη πρόκειται να παραδώσει τη Μίκα στην αστυνομία, της προτείνει να την πάει αυτός στο Βελιγράδι με τη μηχανή του. Εκεί, η Μίκα προσπαθεί ν' αγοράσει ένα διαβατήριο με χρήματα που έκλεψε απ' τον Καουμπόη, αλλά οι κακοποιοί φίλοι της την εξαπατούν και καταστρέφουν τη μηχανή του αγοριού. Απεγνωσμένη, η Μίκα προσπαθεί ν' απαλλαγεί απ' το τρυφερό αγόρι που εξακολουθεί να θέλει να τη βοηθήσει και ανεβαίνει σ' ένα διερχόμενο τρένο. Καθώς το αγόρι προσπαθεί να την προλάβει, τραυματίζεται και πέφτει. Κι ενώ η φρικιαστική σκηνή απομακρύνεται από τα μάτια της, η Μίκα βλέπει ότι το σκυλί του αγοριού συνταξιδεύει μαζί της στο τρένο.

*A girl named Mika, convicted of drug smuggling, escapes from the transport train. Mika dreams of going to her brother in Paris, but without money or a passport she is forced to accept the help of a former stuntman who is now touring provincial towns presenting primitive rodeo shows. On the road they pick up a boy in search of his long-lost dog that was trained to jump on and off trains. When the youngster realizes that the cowboy is going to turn Mika in to the police, he offers her a ride to Belgrade on his motorcycle. Once there, she attempts to get a passport with money she stole from the cowboy, but her criminal friends deceive her and the boy's bike is destroyed. In desperation, Mika tries to get rid of the affectionate boy who still wants to help her by jumping onto a passing train. Trying to catch up with her, the boy injures himself and falls under the train. With the horrific scene moving further and further away from her, Mika notices the boy's dog calmly riding her train.*



## Μοναχικές ψυχές στο δρόμο του Δημήτρη Κερκινού

Η ταινία δρόμου έχει την καταγωγή της στις ΗΠΑ, με το δρόμο ως θέμα να συνιστά ένα ουσιώδες στοιχείο της αμερικανικής κουλτούρας, εμπνέοντας τη μυθολογία του κινηματογραφικού είδους του γουέστερν. Παραδοσιακά, ο δρόμος εκφράζει μια αναζήτηση, μια επιθυμία για ελευθερία και αλλαγή, για ανακαλύψεις και νέες συναντήσεις. Με την εμφάνιση του *Ξένοιαστου Καβαλάρη* (Ντένις Χόπερ, 1969), οι ταινίες δρόμου, που συγγενεύουν με το πνεύμα του εμβληματικού μυθιστορήματος του Τζακ Κέρουακ, *Στο δρόμο* (1957), διαφοροποιούνται από την παράδοση του θέματος του δρόμου καθώς καταδεικνύουν την πνευματική παρέκκλιση της Αμερικής και τη βαθιά κρίση των αξιών της. Έτσι, το πιο ενδιαφέρον ταξίδι, το οποίο υποδηλώνεται από το δρόμο, δεν θα οδηγεί πλέον, όπως άλλοτε, στην υπέρβαση του εαυτού, της ανθρώπινης συνθήκης, αλλά θα επαναλαμβάνεται από το ένα στάδιο στο άλλο, χωρίς τελικά να οδηγεί πουθενά.<sup>1</sup> Το είδος αυτό έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για πολλούς σκηνοθέτες σε όλο τον κόσμο (Βιμ Βέντερς, Βάλτερ Σάλες, Αμπάς Κιארοστάμι, κ.ά). Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται κι ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς με το *Σκύλο που αγαπούσε τα τρένα* (1978), ταινία που εκτυλίσσεται στα τέλη της δεκαετίας του '70 στη σοσιαλιστική Γιουγκοσλαβία του Τίτο.

Ο *σκύλος που αγαπούσε τα τρένα* στηρίζεται σε μια απλή ιστορία στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται η Μίκα (Σβετλάνα Μπόικοβιτς), η οποία στην προσπάθειά της να αναζητήσει μια καλύτερη ζωή στο Παρίσι, αναμειγνύεται σε λαθρεμπόριο ναρκωτικών, καταδικάζεται και στη συνέχεια δραπετεύει. Μη έχοντας όμως χρήματα ή διαβατήριο αναγκάζεται να δουλέψει για ένα πρώην κασκαντέρ καουμποίκων ταινιών (Βελμίρ Μπάτα Ζιβόγινοβιτς) ο οποίος περιοδεύει στην επαρχία δίνοντας παραστάσεις ροντέο. Στο δρόμο συναντούν έναν ορφανό έφηβο (Ιρφαν Μενσούρ) που αναζητά το χαμένο του σκύλο, ο οποίος έχει εκπαιδευτεί ώστε να μπορεί να ψάξει στα τρένα. Οι ζωές των τριών αυτών απόκληρων διασταυρώνονται, όχι όμως και ο ψυχισμός τους ή οι ανάγκες τους: καθένας τους παραμένει μόνος, επιδιώκοντας μέσα από την περιπλάνηση και τις περιπέτειες την προσωπική ολοκλήρωση, χωρίς επιτυχία ωστόσο.

Η ταινία αποτελεί τόσο ένα σχόλιο πάνω στις απρόβλεπτες ανατροπές της ζωής όσο και μια κριτική ματιά πάνω στη γιουγκοσλαβική κοινωνία της περιόδου εκείνης, και συνομιλεί με το *Όταν θα 'μαι πια νεκρός* (1967) του Ζίκα Πάβλοβιτς. Και στις δύο ταινίες συναντούμε ήρωες γεμάτους ζωντάνια και δίψα για ζωή αλλά ηθικά απαθείς και αδιάφορους σε θέματα ιδεολογίας, ενώ γινόμαστε μάρτυρες ενός οικονομικά υποβαθμισμένου περιβάλλοντος και μιας σκληρής κοινωνικής πραγματικότητας, που αναδεικνύονται από τη νατουραλιστική, σχεδόν ντοκιμενταρίστικη, κινηματογράφηση των δύο σκηνοθετών. Ο Πασκάλιεβιτς επικεντρώνεται στους απόκληρους, ένα στοιχείο που διατρέχει όλο του το έργο, θεωρώντας πως «σε κάθε κοινωνία οι αουτσάιντερ δείχνουν συχνά την παρακμή της πολύ καλύτερα από ότι εκείνοι που έχουν πετύχει στη ζωή τους».<sup>2</sup> Ακολουθεί λοιπόν τη διαδρομή των κινηματογραφικών του χαρακτήρων και διερευνά το περιβάλλον τους, αναδεικνύοντας μέσα από αυτούς έναν κόσμο ατομιστικό, καχύποπτο, χωρίς αλληλεγγύη, όπου απουσιάζει η οικογένεια και αμφισβητείται η πατρική τιμή, κι όπου τα χρήματα αποτελούν το μοναδικό όχημα για την ευτυχία. Όπως χαρακτηριστικά λέει κι η Μίκα: «Χωρίς λεφτά, εδώ δεν είσαι τίποτα».

Με εξαίρεση το ορφανό αγόρι (το μοναδικό χαρακτήρα που διατηρεί ακόμα την αθωότητά του) που προειδοποιεί τη Μίκα για την επικείμενη προδοσία του καουμπού, όλοι σχεδόν δρουν με γνώμονα τον εαυτό τους: η ίδια η Μίκα σπρώχνει τη συγκρατούμενή της προκειμένου να γλιτώσει τη σύλληψή της, ο καουμπού, προκειμένου να μην μπλέξει, σχεδιάζει να καταδώσει τη Μίκα, η οποία έχει ήδη προδοθεί από τους συνεργάτες



της και στη συνέχεια προδίδεται ξανά από τον Ζούτι. Όπως χαρακτηριστικά λέει κι ο καουμπούι στη Μίκα: «Δεν πρέπει να εμπιστεύεσαι κανέναν. Σ' όλη μου τη ζωή προσπαθούν να μου πιούν το αίμα. Αλλά δεν θα τους αφήσω. Αν σπάσω τον λαιμό μου θα είναι για την πάρτη μου κι όχι για κάποιο σπαγγέτι γουέστερν». Αυτός ο κυνισμός βοηθά τόσο τον καουμπούι όσο και τη Μίκα να επιβιώνουν — «Η φυλακή με άλλαξε. Κανείς δεν θα με πιάσει ξανά» δηλώνει στην μητέρα της —, σ' αντίθεση με το αγόρι, το οποίο βρίσκει τραγικό θάνατο κυνηγώντας τη Μίκα από αθωότητα και μοναξιά.

Ο Πασκάλιεβιτς ούτε ηθικολογεί ούτε εξιδανικεύει τους χαρακτήρες του, αποφεύγοντας έτσι τα στερεότυπα. Τους παρουσιάζει με τα προτερήματα και τα μειονεκτήματά τους, αναδεικνύει τον ανθρωπισμό τους, τον πόθο τους για τη ζωή. Τους συμπονά και τους αγκαλιάζει με ζεστασιά, αναμειγνύοντας την τρυφερότητα με τη βία, το χιούμορ με το δράμα. Επηρεασμένη από τον ιταλικό νεορεαλισμό, η αισθητική του Πασκάλιεβιτς ενσωματώνει την πραγματικότητα στην ταινία — με την έσοχη κινηματογράφηση του Αλεξάνταρ Πέτκοβιτς που στηρίζεται στη λεπτομέρεια και προσφέρει σκηνές εξαιρετικής ομορφιάς και ατμόσφαιρας. Η σεκάνς με τις περιστρεφόμενες κούνιες, κατά την οποία ο καουμπούι «σαγηνεύει» τη Μίκα, ή το φινάλε της ταινίας, όπου τα άδεια βαγόνια οδηγούνται στις θερματικές τους γραμμές, παντρεύουν το ρεαλισμό με την ποίηση και λειτουργούν ως μεταφορές για την περιπλάνηση και το αδιέξοδο της ζωής των χαρακτήρων.

Ο σκύλος που αγαπούσε τα τρένα δεν ασκεί μόνο κοινωνική κριτική. Αποπνέει παράλληλα και μια έντονη υπαρξιακή διάθεση η οποία εκφράζεται ποικιλοτρόπως, μέσα από τη διαφορετικότητα, την αποξένωση, τη μάταιη προσπάθεια των χαρακτήρων να φθάσουν εκεί που επιθυμούν. Με τη ζωή να τους υπερβαίνει, γεμάτη ανατροπές και ειρωνεία, η μόνη βεβαιότητα που έχουν οι ήρωες της ταινίας είναι ο «δρόμος», ο μοναδικός τόπος όπου τελικά μπορούν να υπάρξουν. Έστω κι αν αυτό σημαίνει να βρίσκεσαι σ' ένα άδειο βαγόνι, χωρίς να ξέρεις που κατευθύνεται, παρέα με ένα σκυλί, έχοντας ηδηήσει στο τρένο κάποιου άλλου.

1. Vincent Pinel, 2006, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*. Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006: 52-54.

2. Στο Ron Holloway, *Goran Paskaljević. La Tragicomedia Humana*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996: 174.

Ιούλιος 2009

## Lonesome Souls on the Road

by Dimitri Kerkinos

Road movies originated in the USA, and the road subject-matter introduces a fundamental element of American culture that seeps into the mythology of Westerns as a cinema genre. Traditionally, the road represents a quest, a desire for freedom and change, for discoveries and new encounters. The film *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) marks a turning point: road movies made in the spirit of *On the Road* (1957) — Jack Kerouack's emblematic novel — bring a new element to the traditional road movie and reveal the difference of opinions prevailing in America as well as the country's deep spiritual crisis. Now the interior voyage represented by the road, doesn't lead anymore, as it used to, to a transcendence of the self and of human condition, but it keeps repeating itself from one leg of the journey to the next, and finally leads nowhere.<sup>1</sup> This genre has become a source of inspiration for many filmmakers across the world (Wim Wenders, Walter Salles, Abbas Kiarostami, and others), and among them Goran Paskaljević with his film *The Dog who Loved Trains* (1978), a film set at the end of the '70s in Tito's socialist Yugoslavia.



*The Dog who Loved Trains* is based on a simple story revolving around Mika (Svetlana Bojković), who in her efforts to leave for Paris to find a better life, gets enmeshed in drug dealing; caught once, she is imprisoned but manages to escape. However, she has no money or passport and is forced to work for a former stuntman in cowboy films (Velimir-Bata Živojinović) who tours the countryside with a rodeo show. On the way they meet a young orphan (Irfan Mensur) who is looking for his lost dog whom his father trained to jump on and off trains. Though the lives of these three outcasts intersect, their way of thinking and their priorities do not: each one remains alone, unsuccessfully seeking personal fulfilment in their travels and adventures.

The film is as much a commentary on the unexpected reversals of fortune in life as a critical look at the Yugoslav society of the time, and shares common points with Žika Pavlović's *When I am Dead and Pale* (1967). In both films, set against a background of slumped economy and harsh social reality which both filmmakers illustrate in a realistic, almost documentary-like, manner, we meet heroes full of vitality and thirsting for life but morally apathetic and uninterested in any kind of ideology. Paskaljević focuses on the outcasts throughout his film, believing that "outsiders in every society often show its decline much better than those who have succeeded in life".<sup>2</sup> He therefore follows his characters on their way, keenly noting their surroundings; what emerges is an self-centred world of individuals who are full of suspicion, a world in which solidarity, family and paternal respect have no place; a world where only money is believed to bring happiness: in Mika's typical comment, "You're nothing without money there."

With the exception of the young orphan boy (the only character to retain his innocence) who warns Mika of the cowboy's impending betrayal, practically all the other characters act selfishly: Mika herself pushes her prison mate in order to evade capture; the cowboy, wanting no trouble, plans to turn Mika in, and she herself has already been previously betrayed by her associates and is betrayed again by Zuti. The cowboy characteristically remarks to Mika, "You shouldn't trust anyone. All my life they've been trying to bleed me dry. But I won't let them. If I break my neck, it'll be for my own sake not for some spaghetti western." It is thanks to their cynicism that both the cowboy and Mika manage to survive – "Prison changed me. No one's going to catch me ever again," Mika tells her mother –, in contrast to the boy who, in his innocence and loneliness, finds a tragic end as he runs after Mika.

Paskaljević doesn't preach, he doesn't idealize his characters, he avoids all stereotypes. He presents them with their qualities and their shortcomings, highlighting their humanism, their desire for life. He feels empathy for them and embraces them warmly, mixing tenderness with violence, humour with drama. Paskaljević's aesthetics, influenced by Italian neo-realism, incorporate reality in the film – with Aleksandar Petković's superb shots that dwell on details and offer us scenes of unique beauty and mood. The sequence with the roundabout swings, in which the cowboy "charms" Mika, or the final scene of the film in which the empty wagons are being driven to their terminal lines, combine realism and poetry and metaphorically illustrate the aimless wandering and impasse in the life of the characters.

*The Dog who Loved Trains* is not only a critical look at society. It also radiates an intensive existentialist mood which is expressed in many ways, through diversity and alienation, and through the characters' vain attempt to reach the goal they have set themselves. Life, with its reversals and irony, outstrips them and the only certitude they possess lies in the 'road', which is the only place where they can continue to exist. Even if it means finding oneself in an empty wagon, ignoring where the train is going, and in the company of a dog who has just jumped into someone else's train.

July 2009

Translation into English: Maria Teresa von Hildebrand

1. Vincent Pinel, 2006, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Larousse, Paris, 2004.

2. Ron Holloway, Goran Paskaljević. *La Tragicomedia Humana*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996: 174.









...in an empty  
...in an empty

July 2004

...in an empty



## Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν [1979]

Zemaljski Dani Teku / These Earthly Days Go Rolling By

**Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay:** Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrgin

**Ήχος / Sound:** Rajko Smederevac

**Μουσική / Music:** Zoran Simjanović

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Dragoljub Ivkov

**Ηθοποιοί / Cast:** Dimitrije Vujović (Καπετάνιος / Captain),

Obren Helcer (συγκάτοικος / roommate), Sarlota Pesić (Charlota),

Mila Keca (κοινωνική λειτουργός / Social worker)

**Παραγωγή / Production:** Centar Film, Belgrade Television (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running time:** 85'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Ταινία της χρονιάς στη Γιουγκοσλαβία / Film of the Year in Yugoslavia.

**Διακρίσεις / Distinctions:** Διαγωνιστικό τμήμα - Φεστ. Βενετίας 1979 / In competition - Venice IFF 1979

Ένας ηλικιωμένος καπετάνιος ζει μόνος ενόσω μπορεί και τα βγάζει πέρα. Με τη σύνταξή του κι ένα μικρό εισόδημα που βγάζει ζωγραφίζοντας πορτρέτα, τα καταφέρει μια χαρά. Τώρα όμως έφτασε η στιγμή που πρέπει να μπει σε γηροκομείο. Παρ' όλα αυτά, ο Καπετάνιος δεν πτοείται, και μάλιστα το ακμαϊότατο ηθικό και το κέφι του μεταδίδονται σ' ολόκληρο τον οίκο ευγηρίας. Όλοι μαζί ετοιμάζουν τη γιορτή της παραμονής της Πρωτοχρονιάς στην οποία είναι καλεσμένοι και οι συγγενείς τους. Ακόμη κι ο αντικοινωνικός και γρουσουζής συγκάτοικος του Καπετάνιου μπαίνει σιγά σιγά στο κλίμα της προετοιμασίας.

An old sea captain has lived on his own as long as he has been able to. Between his pension and the portraits he paints for a little spending money, he has done all right. However, the day finally comes when he must enter an old folks home. Undaunted, his high spirits and zest for life infect the whole home with enthusiasm as they prepare a New Year's Eve party for visiting relatives. Even the Captain's withdrawn and sour old roommate at the home eventually joins in.

## Η ζωή είναι για να τη ζούμε

του Τζεφ Άντριου

Την πρώτη φορά που είδα το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* του Γκόραν Πασκάλιεβιτς νόμισα, τουλάχιστον μέχρι τις τελευταίες σκηνές, πως επρόκειτο πάνω-κάτω για ένα απλό ντοκιμαντέρ. Μόνο όταν μάθαμε ότι ο καπετάν Βούκοβιτς πέθανε σκέφτηκα πως ο θάνατος του κεντρικού ήρωα ήταν ίσως υπερβολικά βολική αφηγηματική εξέλιξη για μια ταινία απόλυτα μη-μυθοπλαστική. Παρόλα αυτά, παρέμεινα ελαφρώς αβέβαιος' το σωτηριό κλάμα του κυρίου Πρένιτς όταν έμαθε τα νέα για το τέλος του φίλου του έμοιαζε πολύ πιο «αληθινό» από τις περισσότερες κινηματογραφικές ερμηνείες. Κι όμως ήταν ηθοποιία –όπως έγινε σαφές κάποιες μέρες αργότερα όταν είδα τον κύριο



Πρέντιτς – ή μάλλον τον Όμπρεν Χέλσερ που είχε υποδυθεί τον Πρέντιτς – σ' ένα μικρό ρόλο στην *Ειδική θεραπεία*, που ο Πασκάλιεβιτς γύρισε ένα χρόνο μετά το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* κι όχι μόνο αυτό, αλλά εκεί επίσης, στην μετέπειτα ταινία, νάτος ξανά ο Ντιμίτρι Βούκοβιτς, ο υποτιθέμενα νεκρός καπετάνιος, που εμφανώς ήταν ακόμα σώος και αβλαβής.

Αυτή, λοιπόν, ήταν η απόδειξη πως το *Επίγειες μέρες που γοργά κυλούν* δεν ήταν «απλώς» ένα ντοκιμαντέρ. Κι ωστόσο η ταινία – που είχε γυριστεί αποκλειστικά με μη επαγγελματίες ηθοποιούς, σε δώδεκα μόνο ημέρες και σε 16mm – απεικονίζει ξεκάθαρα την πραγματικότητα της ζωής στον οίκο ευγηρίας που περιγράφει. Παρότι ασχολείται με το αντίκτυπο που έχει η άφιξη του Βούκοβιτς στους άλλους κάτοικους του σπιτιού, εκείνος αρχικά χρησιμεύει σαν ένα είδος φίλτρου μέσω του οποίου μαθαίνουμε λίγα πράγματα για το πώς λειτουργεί το συγκεκριμένο μέρος: οι πρώτες δύο σκηνές – οι ερωτήσεις που του κάνει η γυναίκα που διευθύνει το μέρος, και η ξενάγηση που του γίνεται σε διάφορους κοινόχρηστους χώρους πριν οδηγηθεί στο δωμάτιό του – όχι μόνο μας λένε κάποια πράγματα για την προϊστορία του Βούκοβιτς (πρώην ναυτικός και καπετάνιος ποταμόπλοιου, έχασε το σπίτι του μετά την κατάρρευση του γάμου του, και κατάντησε να ζει σε μια παράγκα), αλλά, μας δίνουν και μια ιδέα για την ήσυχη, επαναλαμβανόμενη μονοτονία της ζωής πολλών τρόφιμων του ιδρύματος. Στη συνέχεια, ωστόσο, ο Βούκοβιτς είναι λιγότερο ένα παθητικό υποκατάστατο για εμάς τους θεατές, και περισσότερο ένας εξαιρετικά ενεργός πρωταγωνιστής, καθώς η χαρά της ζωής που νιώθει – αγαπά το φαγητό, το ποτό, τη μουσική και μάλλον είναι κάπως ερωτύλος, αν κρίνουμε από την ανεπαίσθητα φλερταριστική του συμπεριφορά απέναντι σε κάποιες από τις γυναίκες τρόφιμους – αποδεικνύεται απρόσμενα μεταδοτική. Σχεδόν αμέσως προτείνει, σχεδιάζει και διοργανώνει ακροάσεις για το πάρτι της παραμονής της Πρωτοχρονιάς στο οποίο όλοι οι ένοικοι ενθουσιασμένοι να συμμετέχουν μ' όποιο τρόπο νομίζουν κατάλληλο. Κι όλοι μοιάζουν ενθουσιασμένοι – με μόνη εξαίρεση, λιγάκι ειρωνικά, του συγκάτοικου του Βούκοβιτς, κυρίου Πρέντιτς.

Εδώ είναι, απ' όσο μπορεί να πει κανείς, το σημείο που ο Πασκάλιεβιτς έχει επιβάλει κάποια μοιότητα με αφήγηση αν και το μεγαλύτερο μέρος των όσων βλέπουμε γίνεται να στηρίζεται στέρεα σε κάποιο είδος προϋπάρχουσας, εκτός οθόνης, πραγματικότητας, η αντίθεση ανάμεσα στους χαρακτήρες του Βούκοβιτς και του Πρέντιτς (τουλάχιστον έτσι όπως παρουσιάζεται στην οθόνη) προσφέρει μια ευκαιρία για δραματική ανάπτυξη. Ο Πρέντιτς, μαθαίνουμε, έχασε τη γυναίκα του δύο χρόνια πριν και εμφανώς ο γιος του δεν τον έχει επισκεφθεί ποτέ περνώντας τον περισσότερο χρόνο του ξαπλωμένος στο κρεβάτι, με το πρόσωπο στραμμένο στον τοίχο, θρηνώντας την υγεία του. Οι άλλοι ένοικοι του οίκου τον θεωρούν «δύσκολο» ο Βούκοβιτς, ωστόσο, παρότι ο Πρέντιτς του έχει καταστήσει απολύτως σαφές πως δε θεωρεί τη συγκατοίκηση στο ίδιο δωμάτιο ως καλοδεχούμενη εξέλιξη, αποφασίζει σιωπηλά να γίνει φίλος μαζί του και, αποτελεσματικά, να τον φέρει πίσω στη χώρα των ζωντανών.

Κι εδώ είναι το πρόβλημα: ο Πασκάλιεβιτς εμπλουτίζει επιτήδεια τη μικρή του «ιστορία» με πληροφορίες όλων των ειδών που συνδέονται με τα αλληλένδετα θέματα του χρόνου που περνάει, του εφήμερου της ευτυχίας, των συνεπειών της διαδικασίας του γήρατος και του θανάτου. Τραγουδία τραγουδιούνται, ποιήματα απαγγέλλονται, αστεία λέγονται, εμπειρίες αφηγούνται: σε κάποια στιγμή μέχρι που βλέπουμε τους τρόφιμους να παρακολουθούν τις τελευταίες σκηνές του *Θρύλου του Λάιπτο* – μια τηλεοπτική ταινία του 1972 που ο Πασκάλιεβιτς είχε γυρίσει για μια παλιότερη, σκληρότερη εποχή όταν οι ηλικιωμένοι των ορεινών χωριών, μόλις θεωρούνταν ότι δεν ήταν πλέον αρκετά παραγωγικοί για να συντηρηθούν, λιθοβολούνταν μέχρι θανάτου. Όλες αυτές οι λεπτομέρειες αλλοιώνουν τις ντοκιμενταρίστικες πλευρές της ταινίας με μια θεματική συ-



νοχή· επιπλέον, η προσέγγιση του Πασκάλιεβιτς δεν είναι αποκλειστικά «ρεαλιστική», αφού η ταινία βρίσκεται επίσης από στιγμές εύγλωττης κινηματογραφικής ποίησης. Η εναρκτήρια σκάνς, πριν από τους τίτλους της αρχής, όπου ο Βούκοβιτς ξεπροβάλλει από την καλύβα του δίπλα στο ποτάμι, για να χαιρετίσει ένα πλοίο που περνά μέσα στη χειμωνιάτικη καταχνιά, αποτελεί ήδη μια ήπια υπενθύμιση ότι η ζωή συνεχίζει να προχωρά ανεξάρτητα από οποιεσδήποτε αλλαγές μπορεί να μας συμβαίνουν ως άτομα· το πλάνο με τα μαύρα κοράκια, τόσο συχνά συσχετισμένα με το θάνατο, που υπερίππνται, ίσως και να αφήνει ένα υπονοούμενο πως κάποιες αλλαγές είναι οριστικές, και συμβαίνουν σε όλους μας.

Στιγμές που χρησιμεύουν ως υπενθύμιση θανάτου (*memento mori*) ράβονται χωρίς ραφή στο πλούσιο ύφασμα της παραπλανητικά ανεπιτήδευτης και σε ύψος ντοκιμαντέρ αφήγησης της ταινίας. Μια από τις λίγες φορές που ο Πρέντιτς αφήνει το δωμάτιό του για ένα περίπατο, τον βλέπουμε να περπατά μέσα σ' ένα νεκροταφείο πηγαίνοντας στον τάφο της γυναίκας του (το γεγονός ότι ο Βούκοβιτς, που τον ακολουθεί, σέβεται την ανάγκη του συγκατοίκου του για ιδιωτικότητα και φροντίζει να μην τον προφτάσει έγκαιρα είναι ένα μέτρο της δραματικής και ψυχολογικής ευαισθησίας της ταινίας)· αργότερα, τον βλέπουμε να επιστρέφει από έναν περίπατο, και καθώς στρέφει το πρόσωπό του και κοιτάει μέσα απ' το παράθυρο τους υπόλοιπους να διακαστούν το σπίτι για την Πρωτοχρονιά, μοιάζει σχεδόν σαν φάντασμα μέσα στην ψυχρή του απομόνωση. Πράγματι, κι ο ίδιος γνωρίζει πολύ καλά τη νεκρο-ζώντανη ύπαρξή του· όταν ο Βούκοβιτς αναζητώντας βοήθεια για να διαλέξει γουρουνάκια για το επερχόμενο φαγοπότι, αναφέρει ότι ο συγκατοίκος του ήταν παλιά έμπορος, ο Πρέντιτς λέει συνεσταλμένα με καταγρηστική συναίνεση: «Ήμουν κάποτε».

Η ταινία του Πασκάλιεβιτς είναι, λοιπόν, μια από εκείνες τις σπάνιες και θαρραλέες κινηματογραφικές δουλειές που τολμούν να παραδέχονται πως η ζωή και ο θάνατος είναι αδιαχώριστα: από τη στιγμή που γεννιόμαστε, η μόνη σίγουρη συνέπεια είναι ότι θα πεθάνουμε. Κι όμως η ταινία δεν αποτελεί απαισιόδοξο μοιρολόι· αντίθετα, επιμένει ότι η ζωή είναι εκεί για να τη ζήσουμε, κι όχι για να τη χάνουμε σε εγωκεντρική θλίψη. Η παρατεταμένη σκηνή του πάρτι, με τους ηλικιωμένους εορτάζοντας να γίνονται όλο και πιο εκδηλωτικοί στο τραγούδι, το ποτό, και το χορό τους, δεν είναι μόνο ένας υπέροχα εμψυχωτικός ύμνος στην ανθρώπινη ζωτικότητα και τη φιλία, αλλά και η φιλοδοξία του Βούκοβιτς, το σχέδιο «Λάζαρος» –η αποκατάσταση της ζωής στον Πρέντιτς– αποδεικνύεται επιτυχές. Ήταν μια αργή διαδικασία, που ο Βούκοβιτς έφερε εις πέρας με μικρά, προσεκτικά βήματα – με το τραγούδι μιας μπαλάντας στην ησυχία του δωματίου τους, για το εφήμερο της ζωής· με τον αργό, σιωπηλό περίπατο μαζί με τον Πρέντιτς δίπλα στο ποτάμι· με τον μεσονύκτιο δίσκο με το φαγητό και το ποτό που του φέρνει στο κρεβάτι πείθοντάς τον να συντροφιάσει τους εορτάζοντες στο κάτω πάτωμα (πράγμα που τελικά εκείνος κάνει μ' ένα απρόσμενα και έξοχα παθιασμένο στιλ, μ' ένα τραγούδι για έναν άνδρα που αρνείται να πάρουν το γιο του για τον πόλεμο). Το τελευταίο στάδιο, της πνευματικής οδύσσειας του Πρέντιτς καθίσταται, φυσικά, δυνατό από το θάνατο του Βούκοβιτς. Όταν ακούει τα νέα στο νοσοκομείο, ο καθαρός, συγκλονισμένος πόνος του Πρέντιτς του θυμίζει πόσο ζωντανός εξακολουθεί να είναι. Δεν είναι να απορεί κανείς, λοιπόν, πως καθώς περπατά για το σπίτι, μόνος δίπλα στην όχθη του ποταμού, και βλέπει ένα άλλο πλοίο να περνάει μέσα στην καταχνιά χαμογελάει. Κι η ζωή συνεχίζεται.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου



## Life is for Living

by Geoff Andrew

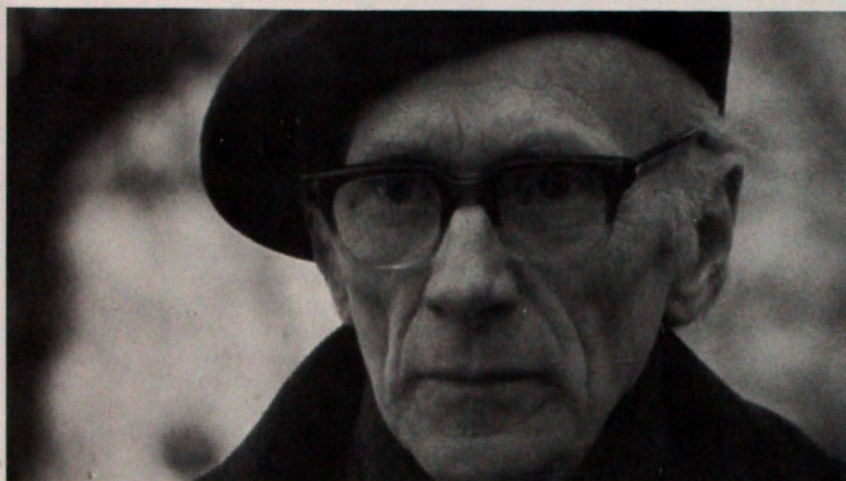
The first time I saw Goran Paskaljević's *These Earthly Days Go Rolling By*, I felt – at least until the final scenes – that it was more or less a straightforward documentary. Only when we learned that Captain Vujović had died did I think that the central character's death was probably too neat a narrative development for a film that was wholly non-fiction. Even so, I remained a little uncertain; Mr Predić's silent sobbing at the news of his friend's demise seemed far more "real" than most film acting. But acting it was – as became clear some days later when I noticed Mr Predić – or at least Obren Helcer, who had played Predić – in a small role in *Special Treatment*, which Paskaljević made a year after *These Earthly Days*; not only that, but there too, in the later film, was none other than Dimitrije Vujović, the allegedly dead captain, still very evidently alive and well.

Here, then, was proof that *These Earthly Days* was not "just" a documentary. Yet the film – made entirely with non-professionals in the cast, and shot in just 12 days on 16mm – clearly reflects the realities of life in the retirement home it depicts. Though it concerns the effect Vujović's arrival has on the home's other inhabitants, he initially serves as a kind of filter whereby we learn a little about how the place functions: the first two scenes – of his being interviewed by the woman who runs the place, and being shown various public spaces before he's taken to his room – not only tell us a little of Vujović's background (a former sailor and riverboat captain, he lost his home after the breakdown of his marriage, and was reduced to living in a shed) but give an idea of the hushed, repetitive monotony of life for many in the institution. Thereafter, however, Vujović is less a passive surrogate for us spectators than an extremely active protagonist, as his *joie de vivre* – he loves food, drink and music, and is probably something of a ladies man, judging by his faintly flirtatious behaviour with some of the female inmates – proves surprisingly infectious. Almost immediately he's proposing, planning and auditioning for a New Year's Eve party at which all the inhabitants are encouraged to perform in any way they see fit. And all seem enthusiastic – with the sole exception, somewhat ironically, of Vujović's roommate, Mr Predić.

It's here, as far as one can tell, where Paskaljević has imposed some semblance of a narrative; whereas most of what we see appears firmly grounded in some kind of pre-existing off-screen reality, the contrast in Vujović's and Predić's characters (at least insofar as it exists on screen) offers an opportunity for dramatic development. Predić, we learn, lost his wife a couple of years previously and is apparently never visited by his son; he passes most of his time lying in bed, face turned to the wall, bemoaning his health. The home's other inhabitants regard him as "difficult"; Vujović, however, despite Predić's having made it extremely clear that he doesn't view room-sharing as a welcome development, quietly determines to befriend him and, effectively, to bring him back into the land of the living.

And there's the rub: Paskaljević fleshes out his slight "story" with all manner of subtle details linked to the interrelated topics of time's passing, the transience of happiness, the consequences of growing old... and death. Songs are sung, poems recited, jokes told, experiences related; at one point we even see inmates watching the closing scenes of *The Legend of Lapot* – a 1972 TV film made by Paskaljević about an earlier, harsher era when the elderly in mountain villages, once deemed no longer productive enough to be supported, were stoned to death. All these details inflect the documentary aspects of the film with a thematic coherence; furthermore, Paskaljević's approach is not *exclusively* "realist", since the film also abounds in moments of eloquent cinematic poetry. The opening pre-credits sequence, of Vujović emerging from his riverside shed to wave at a boat passing in the wintry mist is already a gentle reminder that life keeps flowing on regardless of what





ever changes may befall us as individuals; a shot of black crows – so often associated with death – flying over might even drop a hint that some changes are final, and befall us all.

Moments that serve as a memento mori are sewn seamlessly into the rich fabric of the film's deceptively casual documentary-like narrative. On one of the few occasions when Predić leaves his room for a walk, he's seen walking through a cemetery to his wife's grave (the fact that Vujović, who's following him, respects his roommate's need for privacy and delays catching up with him until later is a measure of the film's dramatic and psychological delicacy); later, he's seen returning from a walk, and as his face stares in through a window at his colleagues decorating the home in preparation for the New Year, he looks almost ghostly in his chilly isolation. Indeed, he himself is all too aware of his living-dead existence; when Vujović, seeking help in the selecting of piglets for the coming feast, mentions that his roommate was in the trade, Predić demures by emphatic assent: "I *used* to be."

Paskaljević's film, then, is one of those rare and brave cinematic works that dare to acknowledge that life and death are inseparable: once we are born, the only certain consequence is that we shall die. But this is no miserabilist dirge; to the contrary, the film insists that life is there to be lived, rather than wasted in self-absorbed grief. Not only is the long party scene, with the senior celebrants becoming ever more exuberant in their singing, drinking and dancing, a wonderfully heartening hymn to human vitality and friendship, but Vujović's ambitious, Lazarus-like project – the restoration of life to Predić – turns out a success. It's a slow affair, achieved in small, careful steps – singing a ballad, in the quiet of their room, about life's transience; strolling silently with Predić by the river; bringing him a midnight tray of food and drink in bed and persuading him to join the celebrants below (this he finally does in surprisingly and superbly passionate style with a song about a man refusing to let his son be taken away to war). The final stage of Predić's spiritual odyssey, of course, is made possible by Vujović's death. When he hears the news at the hospital, Predić's sheer, shocked pain reminds him just how alive he still is. No wonder, then, that as, walking home alone along the riverbank, he sees another boat pass by in the mist, he smiles. And life goes on.

July 2009



IN COME  
CANNES

# SPECIAL TREATMENT

A FILM BY GORAN PASKALJEVIĆ

# poseban tretman



**Ειδική θεραπεία [1980]****Poseban Tretman / Special Treatment****Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević**Σενάριο / Screenplay:** Goran Paskaljević, Dušan Kovačević, Filip David**Φωτογραφία / Cinematography:** Aleksandar Petković**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrgin**Ήχος / Sound:** Siniša Jovanovic-Singer**Μουσική / Music:** Vojislav Kostić**Σχεδιασμός παραγωγής / Production Design:** Dragoljub Ivkov**Ηθοποιοί / Cast:** Ljuba Tadić (Δρ. Ίλιτς / Dr. Ilić),

Milena Dravić (κοινωνική λειτουργός / Social worker), Petar Kralj (ηθοποιός / actor),

Radmila Živković (πόρνη / prostitute), Milan Srdoc (γέρος / old man),

Bora Todorović (βιολιστής / violinist),

Velimir Živojinović (υπεύθυνος εστιατορίου / restaurant manager),

Pavle Vuisić (ο πατέρας του / his Father), Dušica Žegarac (Jelena),

Danilo- Bata Stojković (Stevo), Predrag Bjelić (Dejan)

**Παραγωγοί / Producers:** Milan Zmukić, Dan Tana**Παραγωγή / Production:** Centar Film (Yugoslavia), Dan Tana Productions (USA)**Διάρκεια / Running time:** 94'. Έγχρωμο / Color. 35mm**Βραβεία / Awards:** Βραβείο καλύτερης Β' γυναικείας ερμηνείας (Milena Dravić),

εξ ημισείας - Φεστ. Κανών 1980 / Best Supporting Actress Award (Milena Dravić),

ex aequo - Cannes IFF 1980

Βραβείο Golden Arena καλύτερου σκηνοθέτη / Golden Arena Award for Best Director - Pula FF 1980

Ταινία της χρονιάς στην Γιουγκοσλαβία / Film of the year in Yugoslavia

**Διακρίσεις / Distinctions:** Υποψήφιο για Χρυσή Σφαίρα καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας 1980 / Golden Globe Nomination for Best Foreign Film 1980

Επιχειρώντας έναν ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό σχολιασμό, η –συχνά ξεκαρδιστική αλλά πάντα διασκεδαστική– αυτή κωμωδία μάς παρουσιάζει το γιατρό και κρυφό πότη Ίλιτς, ο οποίος θεραπεύει τον αλκοολισμό των άλλων με σιδηρά πυγμή και μια εκκεντρική μέθοδο. Χρησιμοποιώντας τη μουσική του Βάγκνερ, μια ειδική δίαιτα με μήλα και ασκήσεις που μοιάζουν βγαλμένες από κινούμενα σχέδια, ο γιατρός είναι πεπεισμένος ότι οι ασθενείς του θα γιαντρεθούν. Αυτό που βασανίζει τους περισσότερους είναι η αιτία που τους οδήγησε εξ αρχής στον αλκοολισμό κι έτσι όταν ο γιατρός συνοδεύει έξι από αυτούς σ' ένα κοντινό ζυθοποιείο –θέλοντας μ' αυτό τον τρόπο ν' αποδείξει την επιτυχία της μεθόδου του– επέρχεται το χάος. Ένας ασθενής «ποτίζει» τα μήλα με αλκοόλ (βλέπουμε δύο ασθενείς να τσουγκρίζουν τα μήλα τους πανευτυχείς) και στη συνέχεια η διοίκηση του ζυθοποιείου και οι –επίσης– αλκοολικοί εργαζόμενοι του συμμετέχουν στα καραγκιοζιλίκια των ασθενών...

*Providing a larger social and political commentary, this occasionally hilarious but consistently funny comedy looks at a closet alcoholic, Dr. Ilich, who treats alcoholism in others with an iron hand and a zany therapeutic approach. Between the music of Wagner, a diet in which apples figure prominently, and exercises that look like a chicken trying to take off and fly, the doctor is convinced his patients will be cured. What really ails most of them is*



*what caused their alcohol problem in the first place, so when the eccentric doctor takes six of his patients to a nearby brewery to demonstrate the success of his treatment, chaos results. First the apples taken on the trip are spiked by one patient (two of them "clink" their apples in joy) and then the brewery management and its own alcohol-addicted crew add to the patients' antics...*

## Άνθρωποι δίχως φτερά του Νίκου Σαββάτη

Αφού αναμφίβολα ο άνθρωπος δεν είναι πουλί, τότε γιατί ο δόκτωρ Ίλιτς, ο πρωταγωνιστής της *Ειδικής θεραπείας* και εφευρέτης μιας «πειραματικής» μεθόδου απεξάρτησης από το οινόπνευμα, επιμένει να βάζει τους έξι ταλαίπωρους ασθενείς του να τρέχουν σε κύκλους πασχίζοντας να πετάξουν; Γιατί απλά το πέταγμα του πουλιού είναι η πιο κοινότυπη μεταφορά της απελευθέρωσης του αλκοολικού από το πάθος, της οριστικής θεραπείας του. Και ο Ίλιτς, που επιχειρεί να την επιτύχει με τη βίαιη επιστροφή του αλκοολικού στη φύση, είναι μάστορας όχι μόνο της κοινοτοπίας αλλά και της αυταπάτης. Η μεθοδολογία του ανατρέχει στην αρχαιολογία της ψυχιατρικής, στον 18ο αιώνα και τις απόπειρες θεραπείας μέσα από «τη θεατρική αναπαράσταση». Στην πράξη αυτό σημαίνει ότι οι ασθενείς, εκτός από τη σπαρτιάτικη πειθαρχία, την υγιεινή διατροφή με μήλα, την μουσική προπόνηση στην κίνηση του πουλιού που μαθαίνει να πετά, πρέπει βασικά να υφίστανται τη σκηνική αναπαράσταση του τραύματος και του ξεπεσμού τους: να παίζουν τους εαυτούς τους ξανά και ξανά, σε θεατρικά ντεκόρ και με «ειδικά εφέ».

Μέσα κι έξω από τη σκηνή αυτού του μικρού θεάτρου κυριαρχεί ο σκηνοθέτης-γιατρός: με το επιβλητικό παράστημα, τον τραχιά άμεσο λόγο και το βαθύ βλέμμα του, ολοφάνερα σημάδια αυστηρής αυτορύθμισης, ερμηνεύει το ρόλο ενός όψιμου, ντισεϊκού υπεράνθρωπου. Προπαγανδίζοντας αδιάκοπα τη δύναμη της θέλησης και χορηγώντας μια υπερδοσολογία εκστατικής βαγκνερικής μουσικής, καταφέρνει να κρατάει τους ασθενείς του δέσμιους της θεραπείας. Στο πρώτο τέταρτο της ταινίας όλη αυτή η επίδειξη δύναμης, παρά την ευανάγνωστη υποκριτική της, μοιάζει να έχει φέρει αποτελέσματα. Οι ασθενείς δείχνουν αρκετά καλά ρυθμισμένοι στο κατώφλι της απεξάρτησης κι έτσι κερδίζουν το προνόμιο της εξόδου από την κλινική για να μεταφέρουν, σαν θίασος σε περιοδεία, την παράστασή τους στη σκηνή μιας επιτυχημένης ζυθοποιίας. Ο στόχος τους συνδυάζει το τερπνόν μετά το ωφέλιμο: όχι μόνο θα αποδείξουν ότι έχουν νικήσει τους πειρασμούς του οιονπνεύματος, άρα δικαιούνται να πάρουν εξιτήριο, αλλά και θα μεταφέρουν ένα ηχηρό αντιαλκοολικό μήνυμα στο προσωπικό της επιχείρησης, το οποίο τη ζημιώνει με την ανεξέλεγκτη τάση του προς το ποτό.

Όμως εκτός των τειχών της κλινικής ο πραγματικός κόσμος είναι μια ζούγκλα της υπερβολής και οι ασθενείς, που κυκλοφορούν με ομοιόμορφες στολές και τα σημάδια της καταπιεστικής αγωγής ολοφάνερα στο σώμα και τη συμπεριφορά τους, μοιάζουν εκτός τόπου και χρόνου: σαν γερασμένα νευρόσπαστα του κατηχητικού. Όταν σταματούν σ' ένα επαρχιακό εστιατόριο, μελαγχολικοί και ανόρεχτοι, μπορούν να παραγγείλουν μόνο μεταλλικό νερό, ενώ στο διπλανό τραπέζι κάποιος βαλκάνιος Γαργαντούας καταβροχθίζει ένα ολόκληρο ψητό γουρουνόπουλο, πίνει τον άμπακο και τελικά μεταφέρεται σηκωτός από τη μεθυσμένη και θορυβώδη παρέα του. Το χειρότερο είναι ότι πριν ο θεατής προλάβει να δεχτεί ότι η άχαρη αποστέρηση των μεταννημένων αλκοολικών τουλάχιστον σημαίνει τη σωτηρία τους από τέτοια θεαματική αυτοκαταστροφή, το αντιαλκοολικό μέτωπο έχει ήδη διαρραγεί σε δυο σημεία. Πρώτα ο γιατρός κατεβάζει ένα ποτηρι μύρα έξω από το οπτικό πεδίο των ασθενών του, ενώ μπροστά στα μάτια τους, με μια έντονα θεατρική χειρονομία χύνει



στο πάτωμα το ποτήρι που τού φέρνει το γκαρσόνι για να αποδείξει την αυτοκυριαρχία του. Ύστερα ο πρώην λαχειοπώλης Τσέντα, ο πρεσβύτερος της ομάδας και ανεπίδεκτος θεραπείας, κλέβει ένα μπουκάλι αλκοόλ από το μαγαζί και το πείραμα γλιστράει στην απορρύθμιση και το χάος.

Πώς αλλιώς θα μπορούσε να εξελιχθεί η ιστορία σε μια ταινία που απεικονίζει τον αλκοολισμό ως σύμπτωμα μιας βαθύτερης και ανιάτης κοινωνικής διαταραχής και όχι όπως τον αντιλαμβάνεται ο Ίλιτς, ως αδυναμία της ανθρώπινης φύσης; Όταν το μικρό νοσοκομειακό λεωφορείο φτάνει στην έδρα της ζυθοποιίας, μια ανησυχητική εικόνα, που θυμίζει οικονομικό κραχ ή πόλεμο, υποδέχεται τους επιβάτες. Το μόνο σημείο ζωής στην άδεια και μελαγχολική πόλη είναι μια τεράστια ουρά ανθρώπων, που, παρά τη βροχή, περιμένουν ανυπόμονα για ένα ποτήρι μπίρας, προσφορά της επιχείρησης, όπου ο γιατρός πρόκειται να παρουσιάσει τη μέθοδό του. Στο δείπνο που παρατίθεται προς τιμήν του, ο Ίλιτς παρατηρεί ότι μια τέτοια πρακτική ενθαρρύνει επικίνδυνα – αν δεν προωθεί ξεκάθαρα – τον αλκοολισμό και ο φανατικός καλοφαγάς και πότης διευθυντής της ζυθοποιίας αντλέγει αδιάφορα: «Είναι μια παλιά παράδοση». Λίγο αργότερα ο πατέρας του τελευταίου, με εμφάνιση γραφικού επαρχιώτη μπекρή, καταστρέφει την πολιτισμένη ατμόσφαιρα του δείπνου: Ξεφυτρώνει από το πουθενά για να ζητήσει δανεικά από το γιο του και καταλήγει να διαπληκτιστεί με το γιατρό. Ακόμα πιο κραυγαλέο δείγμα σοσιαλιστικού μάρκετινγκ είναι ένα γιγαντιαίο ποτήρι γεμάτο μπίρα που δεσπόζει στην είσοδο της εταιρείας. «Είναι το μεγαλύτερο στον κόσμο», ισχυρίζεται περήφανα η Κάτσα, η γοητευτική υπεύθυνη πολιτιστικών εκδηλώσεων της εταιρείας σαν να ξαναγεί τους προσκεκλημένους στον πύργο του Άιφελ, ενώ υποκρίνεται στον ανδρισμό του Ίλιτς με την πρώτη ματιά.

Σε σύγκρουση με την παντοδύναμη βρόμικη πραγματικότητα των παθών και της εμπορίας τους, η αθηνική ιλαροτραγωδία της καθαρότητας που πασχίζει να στήσει ο «θιάσος» των αλκοολικών, δεν έχει καμιά τύχη. Ιδιαίτερα όταν παίζεται μέσα «στο στόμα του λύκου», στις εγκαταστάσεις μιας ζυθοποιίας όπου οι εργάτες δουλεύουν κρατώντας μια μπίρα στο χέρι με προκλητική ανεμελιά, είναι μόνο ζήτημα ελάχιστου χρόνου να περάσει η απαγορευμένη ουσία στο σώμα των καλεσμένων. Κι αυτό συμβαίνει το ίδιο κιόλας βράδυ, ενώ ο ανύποπτος γιατρός φλερτάρει συγκατακείμενος με την Κάτσα στην επιστροφή τους από το δείπνο με το διευθυντή της ζυθοποιίας. Ο αμετανόητος Τσέντα, με μια πελώρια σύριγγα, μεταγγίζει στα μήλα των συντρόφων του το περιεχόμενο της μπουκάλας που έχει κλέψει από την ταβέρνα και τούς τα μοιράζει τελετουργικά. Όταν δοκιμάζουν τα αλκοολούχα φρούτα, όλοι παθαίνουν ένα μικρό σοκ, αλλά κανείς δε διαμαρτύρεται. Μάλιστα η πρώην πόρνη Μίλα, που έχει μπει απολύτως στο νόημα, συνοψίζει με μια χειρονομία την πικρή ειρωνεία της σκηνής: τσουγγρίζει *μήλα* (σαν κρασοπότηρα) με τον αλιτήριο κεραστή.

Από τη στιγμή που η «κερκόπορτα» του αντιαλκοολικού φρουρίου έχει ανοίξει διάπλατα, τα πάθη των πρωταγωνιστών αναδύονται ανεξέλεγκτα στην επιφάνεια. Η ακατανίκητη επιθυμία του Τσέντα για ποτό, που τελικά θα καταφέρει να τινάξει τη θεραπεία όλων στον αέρα. Ο ανικανοποίητος πόθος του Στέβο, οδηγού τού λεωφορείου και χαφίε τού Ίλιτς, για τη δύστυχη Γελένα, που θρηνεί την απώλεια της κηδεμονίας των παιδιών της. Η απελπισία του ηθοποιού Μάρκο, που μόνο μεθυσμένος μπορεί να παίξει χωρίς να τραυλίζει, αλλά όταν πίνει, ξεχνάει τις ατάκες του. Η ανασφάλεια της Μίλα, που την εμποδίζει να ενδώσει στην απόλαυση μιας εφήμερης περιπέτειας. Η αυτοπεριφρόνηση του μουσικού Μάρκο, που αδυνατεί να λειτουργήσει σε ευπόληπτο επαγγελματικό περιβάλλον, κι όχι σε κατὰ γωγία και πορνεία, όπου μπορεί να παίξει μεθυσμένος. Και τέλος η οργή του Ίλιτς για την εγκατάλειψή του από τη γυναίκα του, που προτίμησε να αφήσει «τέτοιον άντρα», όπως λέει ο Στέβο καμαρώνοντάς τον, για να ακολουθήσει κάποιον αφερέγγυο καλλιτέχνη, έρμαιο των παθών, στη Γαλλία. Σε συνδυασμό, όλες αυτές οι αρνητικές δυνάμεις θα διαλύσουν την τεχνητή συνοχή της ομάδας και θα φέρουν το πείραμα του γιατρού πίσω στο μηδέν.



Την επόμενη και μοιραία μέρα, λίγο πριν παρουσιαστεί η καλά προετοιμασμένη και διδακτική παράσταση των ασθενών, μια «αυτοσχέδια» και μηδενιστική ανθρώπινη κωμωδία κορυφώνεται σε μικροεπεισόδια που το παράλληλο μοντάζ τα αντιπαράθετε μεθοδικά. Ξαφνικά ο Στέβο κάνει πρόταση γάμου στη Γελένα μέσα σ' ένα πεζό, γεωμετρικό σκηνικό από στοίβες με πολύχρωμα καφάσια, μόνο για να εισπράξει την ταπεινωτική απόρριψή της. Ταυτόχρονα ο Ίλιτς πίνει εκλεκτά ποτά και ερωτοτροπεί με την Κάτσα στο πολυτελές, ημιφωτισμένο γραφείο της που μοιάζει με κάβα μπαρ. Χωρίς επιτήρηση, οι υπόλοιποι αρπάζουν την ευκαιρία να μεθύσουν με τους εργάτες της ζυθοποιίας. Είναι η στιγμή του Μάρκο, του μοναδικού ηθοποιού της παρέας να λάμψει. Μέσα στη γενική ευχία, αρχίζει να απαγγέλλει ένα μονόλογο από τον *Ερρίκο τον 4ο* του Πιραντέλο τόσο καλά που η φράση «...είστε σαν κοπάδι πρόβατα, πουλερικά, διστακτικά και εφήμερα...» ηχεί σαν άμεση κριτική των μεθυσμένων ακροατών του. Όμως πολύ σύντομα η μνήμη του τον προδίδει. Αμέσως μετά έρχεται η σειρά της Μίλα να δείξει ότι η θεραπεία της έχει δώσει κάποιο αυτοέλεγχο, γιατί ενώ αφήνεται κοκέτια να παρασυρθεί σε μια μικρή αποθήκη από έναν νέο και ερωτύλο εργάτη, αρνείται να υποκύψει στη φευγαλέα επιθυμία μιας στιγμής και δηλώνει ότι αναζητεί σταθερή σχέση. Αντίθετα ο Ίλιτς χαρίζει στην Κάτσα έναν μεγάλο οργασμό και στη συνέχεια, χωρίς να χάσει ούτε ίχνος από τη ναρκισσιστική ακαμψία του, ρίχνει κολλύριο στα μάτια του. Η απροσδόκητη χειρονομία, ερμηνευμένη με την εξαιρετή δεξιοτεχνία του Λιούμπα Τάνιτς, γίνεται παράξενα διφορούμενη. Μπορεί να σημαίνει πολύ βαθύτερα πράγματα για το χαρακτήρα εκτός από το προφανές, ότι προσπαθεί να σβήσει τα σημάδια του γλιστρήματός του στο κρυφό του πάθος, που έχει βαλθεί να ξεριζώσει από τους άλλους.

Όμως ο αναμφισβήτητος πρωταγωνιστής αυτού του κωμικού μωσαϊκού είναι ο Στέβο. Τυφλωμένος από οργή για τη χυλόπιτα που εισέπραξε από τη Γελένα, ανακαλύπτει τους υπόλοιπους μισόγυμνους και στουπί στο μεθύσι μέσα στα ντους, όπου τελικά ο Τσέντα τον κλειδώνει και πετάει το κλειδί. Όταν, ακούγοντας από τη μικροφωνική του εργοστασίου τη φωνή του κυρίου του, συνειδητοποιεί ότι ο Ίλιτς, παρά την απελπισία του από το χάλι των ασθενών, έχει αρχίσει την παράσταση χωρίς αυτόν, ο Στέβο καταβάλλει υπεράνθρωπη προσπάθεια να ελευθερωθεί από τη φυλακή του, χάνεται στο λαβύρινθο των εγκαταστάσεων του εργοστασίου και καταλήγει να κάνει μακροβούτι στο πελώριο ποτήρι μπίρας. Πολύ αργά όμως: οι «ηθοποιοί» έχουν εκτροχιαστεί από τους ρόλους τους και ο γιατρός, που στη θέση του Στέβο χειρίζεται άτσαλα τα ειδικά εφέ, έχει πνίξει το ακροατήριο σε καπνούς και πασχίζει μάταια να το κρατήσει στην αίσουσα με ένα αντιπαθητικό, μοραλιστικό λογύδριο που μοιάζει ανησυχητικά με φασιστικό παραλήρημα.

Σε δεύτερο επίπεδο, αυτή η αφήγηση της σταδιακής πτώσης ενός επηρμένου και υποκριτή κομπογιαννίτη, που αποτυγχάνει οικτρά, όταν αποπειράται να ελέγξει την ψυχή και το σώμα των ασθενών του, αρθρώνει μια διάφανη πολιτική παραβολή για την αποτυχία της ηγεσίας της μεταπολεμικής Γιουγκοσλαβίας να συνδυάσει τα θετικά του ανατολικού σοσιαλισμού και του δυτικού καπιταλισμού σ' ένα νέο μοντέλο, λίγα χρόνια πριν τον τραγικό αποκεφαλισμό της χώρας. Το φιάσκο της «θεραπείας με ανθρώπινο πρόσωπο» του Ίλιτς υπονοεί ότι στη σύλληψη των δύο συστημάτων βγήκαν στην επιφάνεια τα αρνητικά τους: ο φασίζων αυταρχισμός, η εκμετάλλευση του ατόμου, η διαφθορά, η ισοπεδωτική γραφειοκρατία. Ακόμα πιο απαισιόδοξα, η πικρή κατάληξη της ταινίας δείχνει ότι ο απώτερος σκοπός του «προοδευτικού» μοντέλου ήταν μόνο η διαιώνιση μιας νέας μορφής τυραννίας που εξουδετέρωνε τα υποκείμενά της σε μια μορφή παιδίαστικής παθητικότητας. Για να μη συσκοτίσει αυτή την ανάγνωση, η σκηνοθεσία του Πασκάλιεβιτς κρατάει από την αρχή ως το τέλος της ταινίας τη νηφάλια παρατηρητικότητα της, την αφηγηματική ρευστότητα μιας καθατής φόρμας που δεν υπερτονίζει τις κωμικές καταστάσεις και ανατροπές, ούτε παρασύρεται σε μελοδραματικές συγκινήσεις ή σε προσφιλείς στο βαλκανικό σινεμά στιλιστικές υπερβολές. Ωστόσο δεν αποφεύγει να κλείσει την ταινία μ' έναν σύντομο συναισθηματικό-ποιητικό επί-



λογο. Όταν ο φαύλος κύκλος της θεραπείας ξαναρχίζει, ο Ίλιτς, εξοργισμένος από την προδοσία των ασθενών του, σταματάει το λεωφορείο που τους φέρνει πίσω στην κλινική, τους βγάζει σ' ένα πράσινο, βροχερό τοπίο και τους κάνει γυμναστική. Μέσα από τα τζάμια του λεωφορείου όπου τα ρυακία της βροχής κυλούν σαν ασυγκράτητα δάκρυα, ο μικρός γιος του γιατρού που εκών άκων έχει συρθεί σ' όλη την εκτριμματική εκστρατεία του πατέρα του, παρακολουθεί τις κωμικοτραγικές φιγούρες τους να κάνουν κάμψεις. Ύστερα τις βλέπει να χάνονται πίσω από ένα ύψωμα, ανεβοκατεβάζοντας τα χέρια σαν ατροφικές φτερούγες. Βγάζει τα γυαλιά, σκουπίζει τα μάτια και στρέφει το βλέμμα προς τα πάνω. Με cut, στον άξονα του βλέμματος του παιδιού περνάμε στην τελευταία εικόνα: στον απειλητικό, συννεφιασμένο ουρανό, έξι πουλιά (όσα και οι άνθρωποι δίχως φτερά του Ίλιτς) πετούν πανέμορφα, περήφανα και ελεύθερα.

Σεπτέμβρης 2009

## Humans without Wings

by Nikos Savvatis

Given that man is not a bird, why does Doctor Ilić, the protagonist of *Special Treatment* and inventor of an "experimental" alcohol treatment method, insists in making his six miserable patients run around in circles flapping their arms and vainly attempting to fly? Simply because a bird's flight is the most hackneyed metaphor of an alcoholic's liberation from addiction, and signifies the final cure. And Ilić, who tries to hit on this final cure by violently sending his patients "back to nature", is master of both cliché and delusion. His therapy is based on "theatrical enactments", a method that dates back to the very beginnings of psychiatry in the 18th century. Actually what this therapy mainly consists in – besides putting the patients through a Spartan discipline, a healthy diet of apples and farcical callisthenics – is having them enact their own downfall and degradation over and over again, in theatrical sets complete with special effects.

On and off this small theatre the stage director-cum-doctor reigns supreme. With his imposing bearing, his harsh directness of speech and his deep gaze – elements that underline an austere self-control, he plays the role of a post-Nietzschean *übermensch*. Continually propagandising willpower and prescribing an overdose of grandiose Wagnerian music, he manages to rein in his patients with his therapy. In the first quarter of the film all this exhibition of power, though obviously hypocritical, apparently achieves its goal: the patients seem to be making good progress on the road to sobriety and eventually acquire the privilege to leave the clinic and take, like a troupe of «travelling players», their «show» to a flourishing brewery. The purpose is twofold: one, to prove to themselves their own personal achievement – they are now strong enough to resist the temptation to drink and therefore have rightly gained their exit ticket from the clinic-, and two, to deliver a strong anti-alcohol message to the brewery staff, whose uncontrolled drinking on the job is harming the firm's productivity.

However, beyond the clinic walls real life is a jungle, and the patients, who go about in uniforms with the marks of their harsh discipline stamped on their faces and behavior, appear to be out of place and time- like a group of aged Sunday school puppets. Sad and cheerless at a provincial restaurant, they are allowed to order only mineral water, while at a nearby table a Balkan Gargantua is consuming an entire roasted pig and drinking himself unconscious until his boisterous companions finally carry him away. The worst part is that even before the film viewer has come round to admitting that the depressing privations the repented alcoholics are being put through will at least result in saving them from such spectacular self-destruction, the anti-alcohol front has *already* suffered two ruptures. First, the doctor surreptitiously swallows



down a glass of beer at the bar, but a little later, in front of his patients, he ostentatiously pours out the beer from the mug he had ordered in a demonstration of willpower. Then, the eldest in the group, Ceda, a former lottery seller who has remained impervious to the cure, steals a liquor bottle and from then on the entire experiment goes haywire and finally collapses into chaos.

The inexorable progression of the doctor's project to ruin is the logical course of a narrative in which alcoholism is presented as the symptom of a deeper social ailment and not, as Doctor Ilić sees it, as a weakness of human nature. When the hospital van reaches the brewery town, the patients are met by an eerie sight reminiscent of war or a financial crash: in the empty and dismal town, the only sign of life is a long queue of people standing in the rain, impatiently waiting for a glass of beer – courtesy of the very brewery where the doctor has come to prove the success of his new method. At the dinner given in his honor, Ilić remarks that this practice dangerously encourages – even promotes – alcoholism. To this the business manager, an unrepentant *bon vivant*, simply replies: "It's an old tradition". A little later his father, a picturesque local drunkard, wrecks the atmosphere of the refined dinner party by suddenly appearing on the scene to borrow money from his son, and an altercation with the doctor ensues. An even more blatant example of socialist marketing is represented by the gigantic beer mug standing at the entrance of the brewery. "This is the largest in the world" Kaça, the charming P.R. lady of the company, proudly informs her visitors like an Eiffel Tower tour guide while she falls for the doctor's manliness at first glance.

In contrast to the invincible dirty reality of passion and its mongering, the weak farce of wholesomeness that the "theatre troupe" of alcoholics tries to put on does not have even the slightest chance. In particular as it is taking place in the lion's den: the brewery itself where the carefree employees provocatively hold a beer mug in one hand as they work. Inevitably, it is only a question of time until the forbidden substance finds its way into the visitors' hands and down their throats. This is exactly what happens that same evening when the unsuspecting doctor is busy flirting discreetly with Kaça after the dinner party. The unrepentant Ceda uses a monstrous hypodermic needle to inject the contents of the liquor bottle he has stolen earlier at the restaurant into the apples which he then ritually offers to his companions. All of them feel a slight shock at the first bite but nobody breathes a word. Only Mila, an ex-prostitute, quickly realises what is going on and ironically sums up the scene by clinking her apple – as if it were a wine glass – with that of their mischievous companion.

From the moment the anti-alcohol fortress gate bursts open, the restrained passions of the protagonists uncontrollably gush forth: Ceda's invincible need for drink – which causes the final disruption of the group therapy; the unsatisfied passion of Steva, the van driver and Ilić's stool-pigeon, for the unhappy Jelena who grieves because as an alcoholic she's lost her children's custody; the despair of Marko, the actor who can only overcome his stammer when he is drunk, but when he drinks he forgets his lines; Mila's deep insecurity which impedes her from enjoying an ephemeral love affair; the self-contempt of Rade the musician who is incapable of performing in respectable venues, and can only play music when drunk in wine cellars and brothels; and finally Ilić's anger at his wife who left him – "such a man" as Steva admiringly puts it – for a good-for-nothing totally unreliable artist somewhere in France. All this negative energy accumulates until it causes the disintegration of the artificially coherent group bringing the doctor's experiment back to zero.

On the next, and crucial, day, just as the edifying performance is all set to take place, an impromptu and nihilistic comedy, staged in short episodes which are juxtaposed by parallel editing, reaches its climax. Out of the blue, Steva, against a prosaic, geometrical background made by piles of colourful crates, asks Jelena to marry him, but she refuses him meekly. At the same moment, Ilić, in the subdued light of Kaça's luxurious office that looks more like a cosy bar, is flirting with her and drinking a choice brandy. Realising that their watchdogs are away, the rest



of the patients grab the opportunity to get drunk with the brewery workers. This is when Marko, the only actor in the troupe, comes into his own: amidst the general partying he begins to recite a monologue from Pirandello's *Henry the Fourth*, so brilliantly that the line "... you are just a flock of sheep, poultry, hesitant sheep..." rings as a direct criticism of his drunken companions' sorry state. But then suddenly his memory fails him. It is then Mila's turn to show that the therapy has offered her some sort of self-control: she willingly follows a young flirtatious worker into a small depot but refuses to give in to a passing moment of pleasure and tells him she is looking for a lasting relationship. In the meantime, Ilić offers Kača a strong orgasm and then, without for an instant losing his phlegmatic narcissism, puts some drops in his eyes. Through the impressive mastery of Ljuba Tadić's acting, the unexpected gesture becomes strangely ambivalent. It reveals a much deeper truth about Ilić's character than just the obvious: a desperate attempt to cover up the traces of his relapse into the passion he wants to uproot from his patients.

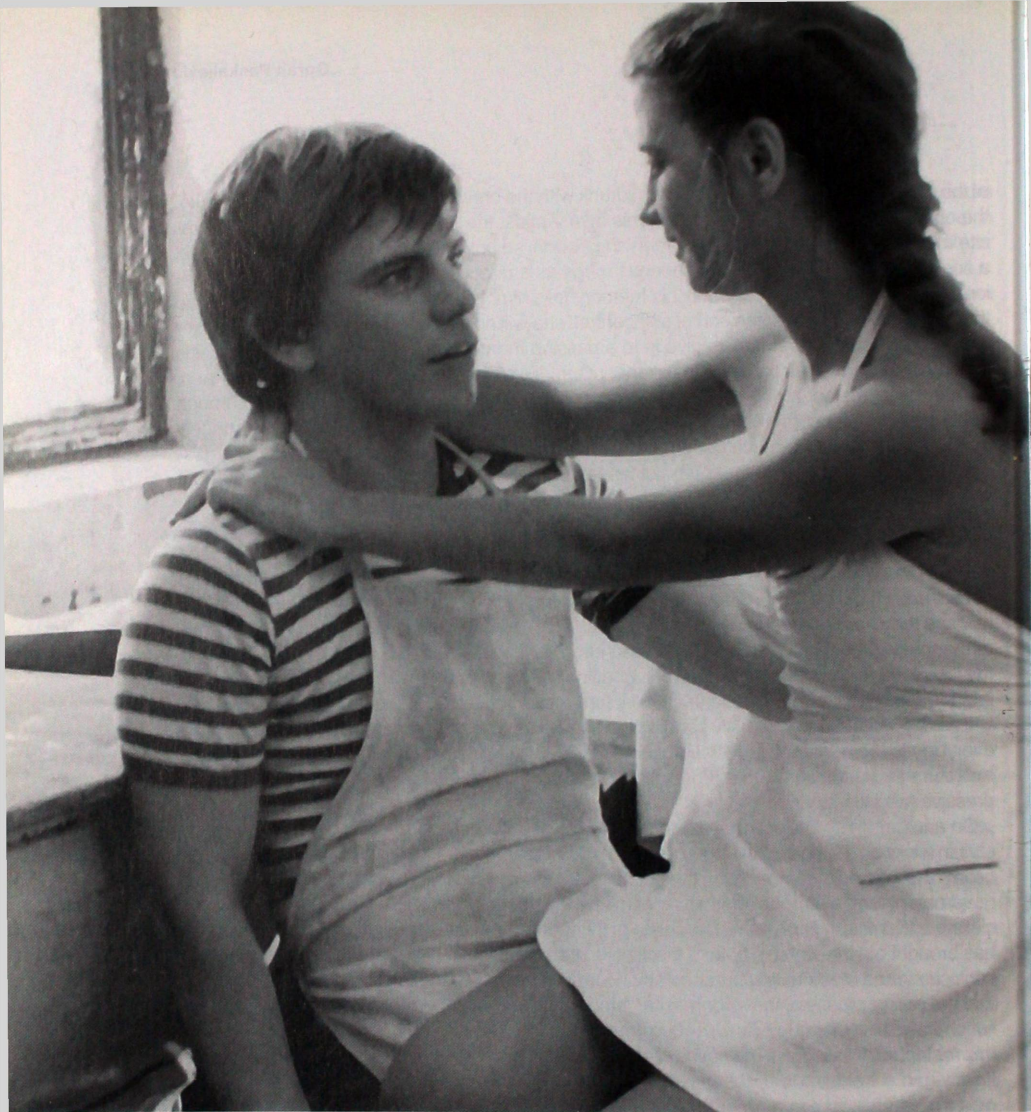
Unmistakably, however, the funniest character in this comical mosaic is Steva. He walks away in blind fury after Jelena's refusal and finds the rest of the group frolicking half-naked and blind drunk in the showers of the brewery; Ceda manages to lock Steva in the shower-room and throws away the key. When Steva hears his master's voice on the brewery loudspeakers, he realises that Ilić, despite the desperate state of his patients, has decided to carry out the performance; without him. With a superhuman effort, he breaks free from his prison, gets lost in the labyrinthine corridors of the brewery, and finally has no other means of escape but to dive into the gigantic beer mug. Too late: the "actors" have strayed from their roles and the doctor, who in Steva's absence clumsily handles the special effects, has managed to practically choke everyone in the audience in a cloud of smoke. They all start to leave as a frenzied Ilić tries to recapture their attention with a moralistic exhortation that sounds a little too much like an aggressive fascist speech.

On another level, this account of the gradual fall of a hypocritical charlatan, who fails miserably in his efforts to control the body and soul of his patients, is a clear substitute – a few years before the tragic dismembering of the country – for the political failure of the Yugoslav post-war government to find a model that would combine the best of two worlds: eastern European socialism and western capitalism. The fiasco of the therapy implies that the fusion of both systems has brought out the worst in both: a fascist-like authoritarianism, the exploitation of individuals, corruption, and steamrolling bureaucracy. More depressingly, the bitter end of the film shows that the main purpose of the "progressive" model was only to perpetuate a new form of tyranny which neutralises its subjects by reducing them to childish passivity. In order not to obscure this metaphor, Paskaljević maintains throughout the film an observational sobriety, a narrative fluidity and a clarity of form that never insists on the comical situations and twists of the plot, never gives in to melodrama or to the stylistic extravagance characteristic of Balkan cinema. Nevertheless, he can't resist closing the film with a short, touching and poetic, epilogue. Ilić, furious at his patients' betrayal, stops the van that is taking them back to the clinic and orders them to start exercising in a green and wet landscape: the therapy's vicious circle is resumed. Inside the van, behind the windows on which the rain drops glide like so many tears, the doctor's small son – who willy-nilly has followed his father on his demented campaign – watches the funny yet tragic figures exercising in the rain. He then sees them disappear behind a small hill, flapping their arms like atrophied fowl. He takes off his glasses, wipes his eyes and looks upwards. A cut on the boy's eyeline brings us to the last image: in a menacingly overcast sky, six birds (as many as Ilić's wingless patients) are soaring high, free and beautiful.

September 2009

Translation into English: Maria Teresa von Hildebrand







## Απατηλό καλοκαίρι του '68 [1984] Varljivo Leto '68 / Illusive Summer '68

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Gordan Mihić

**Φωτογραφία / Cinematography:** Aleksandar Petković

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrgin

**Ήχος / Sound:** Siniša Jovanović-Singer

**Μουσική / Music:** Vojislav Kostić

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Miljen Kreka Kljaković

**Ηθοποιοί / Cast:** Slavko Štimac (Petar), Danilo- Bata Stojković (πατέρας / Father),

Mira Banjac (μητέρα / mother), Mija Aleksić (παππούς / grandfather),

Sanja Vejnović (θεία / aunt), Ivana Mihić (Ivana),

Dragana Varagić (δάσκαλος / teacher)

**Παραγωγός / Producer:** Goran Paskaljević

**Παραγωγή / Production:** Centar Film (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running time:** 88'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Μεγάλο Βραβείο & Βραβείο Κοινού / Grand Prix & Public Prize - Orléans FF 1984

Μεγάλο Βραβείο της Επιτροπής/Grand Jury Award - Bastia IFF 1984

Με ιστορικό φόντο τη Γιουγκοσλαβία του Στρατάρχη Τίτο κατά τη διάρκεια των απελευθερωτικών κινημάτων του 1968, η κωμωδία αυτή μας παρουσιάζει τον Πέταρ καθώς ενηλικιώνεται και αναζητά την αγάπη – τώρα που ανακάλυψε την ύπαρξή της. Ο πατέρας του είναι ένας απόμακρος άνθρωπος που θέλει ο Πέταρ να επικεντρωθεί στους βαθμούς του έτσι ώστε να εξασφαλίσει ένα καλό μέλλον (και να γίνει καλός μαρξιστής), όμως ο τζογαδόρος παππούς του τον καταλαβαίνει και του δίνει τις κατάλληλες συμβουλές. Στο μεταξύ, ο Πέταρ ερωτεύεται τη νεαρή καθηγήτριά του και παρά λίγο να τινάξει στον αέρα τις σπουδές του όταν προσπαθεί να την εκδικηθεί επειδή έκανε μπάνιο στο ποτάμι με το φίλο της. Αλλά το συναισθηματικό αυτό πλήγμα λησμονιέται γρήγορα όταν ο Πέταρ γνωρίζει μια χαριτωμένη κοπέλα, η οποία επισκέπτεται την πόλη με μια νεανική ορχήστρα. Και τότε ο έρωτας ανοίγει τα φτερά του.

Set against the backdrop of liberalization in Marshal Tito's Yugoslavia in 1968, this comedy is about the coming of age of Petar as he looks for love just about anywhere, now that he has discovered it exists. His father is a distant sort who wants him to focus on his grades so he will have a chance at a good future (and be a good Marxist), but Petar's card-shark of a grandfather understands and offers him the advice he needs. Meanwhile, Petar has a crush on his beautiful teacher and wreaks havoc with his academic standing by trying to get back at her for bathing in the river with her male companion. This affront to his feelings is soon forgotten when he meets a charming young woman who is visiting the town with a youth orchestra – and love takes off from there.



## Φόρος τιμής σε μια εφηβεία της Ντουμπράβκα Λάκιτς

Όταν βγήκε το *Απατηλό καλοκαίρι του '68*, ήταν μόλις η έκτη ταινία του Πασκάλιεβιτς, κι η πιο «τσέχικη» από όλες τις προηγούμενες του όσον αφορά τη δομή του περιεχομένου της. Η εντύπωση αυτή δεν δημιουργήθηκε μόνο επειδή ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς είναι ένας από τους πιο παραγωγικούς και πιο επιτυχημένους Σέρβους μαθητές της FAMU της Πράγας, αλλά, μάλλον, επειδή η ανεπαίσθητη εδραίωση της μονότονης επαρχιακής ατμόσφαιρας στην ταινία του, η χιουμοριστική απεικόνιση των τοπικών χαρακτηριστών, η ακολουθία των νοσταλγικών αναμνήσεων, καθώς και η τοποθέτηση της επιβίωσης της προσωπικής ζωής των ηρώων της ταινίας στο επίκεντρο της, συνδέονται άμεσα με τις δημιουργίες των δασκάλων του επονομαζόμενου «Τσέχικου Νέου Κύματος» (Μένζελ, Φόρμαν, Πάσερ...).

Το γεγονός είναι, πως οι πραγματικές συγγένειες και οι δημιουργικοί στόχοι του Πασκάλιεβιτς – όπως το πιο προσωπικό ξέσπασμα που ενσαρκώνεται στην αυθόρμητη φύση και το μελαγχολικό πεπρωμένο των ηρώων – είναι ξεκάθαροι και προφανείς στις προηγούμενες ταινίες του, αλλά φαίνεται ότι στο *Απατηλό καλοκαίρι του '68* έχουν βρει το δικαιωματικό τους σπίτι.

Η πένθιμη ανάκληση του παρελθόντος, της ταραχώδους και έντονης χρονιάς κατά τη διάρκεια της οποίας ο ίδιος ο δημιουργός αποχαιρέτησε την αθωότητα της παιδικής του ηλικίας, ωριμάζοντας στη σκιά των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων, έδωσε ζωή σ' αυτή τη σχεδόν αυτοβιογραφική ταινία, όπου ο σεναριογράφος Γκόρνταν Μίχιτς κι ο σκηνοθέτης Γκόραν Πασκάλιεβιτς βρήκαν πολύ εύκολα μια κοινή γλώσσα, δημιουργώντας μια ρομαντική και πολιτική κωμωδία, ή ακριβέστερα, μια λυρικό-πολιτική σάτιρα της δραματικής και αστείας χρονιάς του 1968.

Το *Απατηλό καλοκαίρι του '68* είναι η λυρική ιστορία ενός απλού νεαρού, του Πέταρ, που, σε κάποιες πλευρές, μοιάζει με τον *Μάυρο Πήτερ* του Φόρμαν, κι ο οποίος περνάει το καλοκαίρι της αποφοίτησής του από το σχολείο στην ιδιυλλιακή πατριαρχική σέρβικη εξοχή, όπου αρχίζει να ακούγεται η ηχώ των πολυτάραχων, διεθνών τάσεων. Ο κόσμος του Πέταρ είναι ταυτόχρονα φανταστικός κι αληθινός, κατοικείται από γυναίκες, αυτά «τα σκοτεινά αντικείμενα του πόθου ενός νεαρού άντρα», γυναίκες παντρεμένες, ντροπαλά συνομήλικα κορίτσια, προκλητικές δασκάλες, γεροδεμένες εργάτριες... Οι αδέξιες ερωτικές προσεγγίσεις του και η καλοκαιρινή του ωρίμανση, συνδέονται, οικοδομούνται και ενώνονται μέσα από επεισόδια της ζωής στην μικρή πόλη, τα οποία επηρεάζονται, ωστόσο, από τις εικόνες των μαθητικών αναταραχών στη Σορβόνη, στο Παρίσι, από τις φλόγες των βομβών ναπάλμ στο Βιετνάμ, από την συντριβή της «Ανοιξης της Πράγας» και την ανατροπή του Ντούμπσεκ, από τις μαζικές διαδηλώσεις της νεολαίας που τις σταμάτησαν μπροστά από τη γέφυρα του Νέου Βελιγραδίου εν αναμονή του λόγου του Στρατάρχη Τίτο...

Αλλά όσο εμφανή κι αν είναι τα γεγονότα αυτά στην προσωπική ζωή κάποιων ηρώων, κι ειδικά στου πατέρα του Πέταρ, η ταύτισή τους μ' αυτά είναι μόνο επιφανειακή, κι όχι η βάση ή η κύρια αιτία των προβλημάτων της οικογένειας στο σπίτι, όπου ανθίζουν, μερικές φορές οδυνηρά, οι νεανικές πηλές του πάθους και της αναποφασιστικότητας του Πέταρ (Σλάβκο Στίματς).

Το διαβόητο εκείνο έτος, 1968, κι όλα τα γεγονότα του δεν είναι παρά ένα ευχάριστο βοηθητό με το οποίο ο δημιουργός ακολουθεί όλες τις μεταυώσεις και τα εσωτερικά συναισθήματα του Πέταρ. Ο Πασκάλιεβιτς αναφέρεται σε όλα αυτά με μια ήπια ειρωνεία, και χαμογελά καλοπροαίρετα στη νοοτροπία των ενηλίκων της μικρής πόλης, ενώ, με τη χρήση που κάνει στους κανόνες της φάρσας, δίνει έμφαση στις πολιτικές εξελίξεις



της εποχής. Περισσότερο απ' οπουδήποτε, το είδος αυτό του εμπαιγμού φαίνεται καλύτερα στο χαρακτήρα του πατέρα (Ντανίλο-Μπάτα Στόικοβιτς), ενός αιώνια ανασφαλή επαρχιώτη υπαλλήλου, μιας αλθηθινής βαλκανικής «κεφαλής της οικογένειας», καθώς επίσης και σ' αυτόν της μητέρας (Μίρα Μπάνιατς) η εξουσία της οποίας περιορίζεται στα «βαλκανικά» μέτρα μιας μικρής πόλης. Την ιστορία εμπλουτίζει η παρουσία του παππού του Πέταρ (Μίχα Αλεκσίτς), ενός γοητευτικού επικούρειου, που προσδίδει μια ακόμα διάσταση στην ταινία. Η σχέση του με τον Πέταρ είναι ουσιώδης και ζωτικής σημασίας για το ξεδίπλωμα της μοίρας των πρωταγωνιστών. Αφήνοντας εκτός τον πατέρα και δημιουργώντας μια γέφυρα επικοινωνίας μεταξύ παππού κι εγγονού, ο Πασκάλιεβιτς καλεί το θεατή να προβληματιστεί πάνω στη σύγκρουση των γενεών, στις ηθικές προκλήσεις και τις συνέπειές της.

Η ιστορία των γονιών του Πέταρ, οι σύντομες αναδρομές στις διεθνείς πολιτικές αναταράξεις, η αναχώρηση της όμορφης νεαρής τσέχας – του νεανικού πάθους του Πέταρ, οι προκλήσεις της φουρνάρισσας, της βιβλιοθηκαρίου και της φαρμακοποιού, όλα αυτά τα θαυμαστά μιας μικρής πόλης, αποτελούν ψηφίδες με ανθρώπινες μορφές σε ένα μοναδικό μωσαϊκό. Η βασική ψηφίδα είναι εκείνη στο κέντρο, εκείνη που συμβολίζει την καταπληκτική σκηνή στην οποία ο πατέρας, με δάκρυα από καθαρή ανθρώπινη αδυναμία, διακηρύσσει ότι αξίζει μια καλύτερη ζωή, αλλά δεν επιθυμεί καμία πολιτική αλλαγή. Ο φόβος είναι πιο δυνατός απ' όλα...

Το *Απατηλό καλοκαίρι του '68* είναι η συναισθηματική παρατήρηση του δημιουργού για τη συμπεριφορά των απλών ανθρώπων κατά τη διάρκεια μιας πολύ σημαντικής ιστορικής χρονιάς, στην οποία, αν τη δούμε από την ματιά των νέων, δεν της οφείλουν τίποτα το ιδιαίτερο. Είναι μια καλοπροαίρετη ταινία, πλημμυρισμένη με την ατμόσφαιρα του Φόρμαν και του Μένζελ, που μαρτυρά τις ακαδημαϊκές καταβολές του Πασκάλιεβιτς κι επίσης ότι ο ίδιος, ως δημιουργός, ανήκει σε μια ηθική και λυρική εμπειρία που δεν θα γεράσει ποτέ.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Πλατιώτης

## A Tribute to an Adolescence

by Dubravka Lakić

When the *Illusive Summer '68* appeared, it was only Paskaljević's sixth film, and the most "Czech" of all of his earlier works as far as the structure of its content was concerned. This was not achieved only because Goran Paskaljević is one of the most productive and most successful Serbian students of Prague's FAMU, but rather because the subtle monotonous provincial atmosphere in his film, the humorous portrayal of local characters, the succession of nostalgic memories, and making the intimate survival of the film's characters focus point, are directly associated with creations of the masters of the so-called "Czech New Wave" (Menzel, Forman, Passer...).

The fact is that Paskaljević's real affinities and creative objectives – such as the intimistic surge that embodies itself in the spontaneous nature and melancholic fates of the characters – are clear and obvious in his former films, but it seems that in *Illusive Summer* they have truly found their rightful home.

The mournful evocation of the past, of one turbulent and intense year during which the author himself bade farewell to his own innocent childhood, reaching maturity in the shadow of social-political events, gave birth to this semi-autobiographical film where scriptwriter



Gordan Mihić and director Goran Paskaljević easily found a common language, at the same time creating a romantic and political comedy, or more precisely, a lyrical-political satire of the dramatic and humorous year that was 1968.

The *Illusive Summer '68* is the lyrical story of one simple young man, Petar, similar in some ways to Forman's *Black Peter*, who spends his post-high school summer, in the idyllic patriarchal Serbian countryside where the echo of tumultuous and worldly tides is beginning to be heard. Petar's world is both imaginary and real, populated with women, those "dark objects of a young man's desire", married women, shy girls of his own age, provocative teachers, busty workers... His awkward advances and maturation over the summer are connected, built and linked through episodes of small-town life, which are nevertheless affected by images of student unrest at the Sorbonne in Paris, napalm bomb flames in Viet-Nam, the downfall of the "Prague Spring" and the toppling of Dubček, the massive youth protests that were stopped in front of New Belgrade's overpass to await Marshal Tito's speech...

But however present these events are in the intimate lives of certain characters, especially in Petar's father's, the identification of these same happenings are only external, and not the basis nor the main cause of the family troubles at home, where sometimes painfully, Petar's (Slavko Stimac) youthful wounds of passion and indecision have blossomed.

That notorious 1968 with all its events is only a pleasant hum with which the author follows all of Petar's frustrations and internal feelings. Paskaljević refers to all this with mild irony, and smiles good-naturedly at small town adult mentality, while by his use of the conventions of farce, the accent is placed on the political realities of the times. Above all, this kind of ridicule is seen through the character of the father (Danilo-Bata Stojković), an eternally insecure provincial clerk, the true Balkan "head of the family," and also the mother (Mira Banjac) whose authority is reduced to the true "Balkan" and small-town scale. The story was enriched by the presence of Petar's grandfather (Mija Aleksić), a charming epicurean who adds an extra dimension to the film. His relationship with Petar is vital and crucial to the unfolding of the protagonists' destinies. Leaving out the father by creating a bridge between grandfather and grandson, Paskaljević calls upon the viewer to reflect on the conflict of generations and on its ethical challenges and consequences.

The story of Petar's parents, rapid flashbacks of worldwide political turbulence, the departure of the beautiful young Czech girl – Petar's youthful passion, the provocations of the baker woman, the librarian, and the pharmacist, all those small town wonders, all those are pebbles with human profiles in a unique mosaic. The key pebble is the one in the middle, the one that symbolizes the startling scene in which the father, with tears brought on by pure human helplessness, declares that he is for a better life, but not for political change. Fear is stronger than everything...

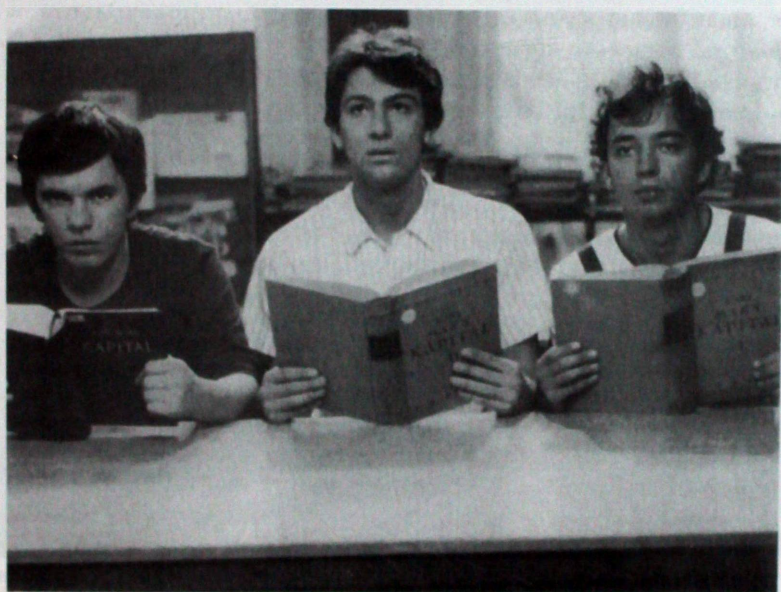
The *Illusive Summer '68* is the author's sentimental observation of the behavior of ordinary people during one important year in history, to which, when looked upon from a youthful viewpoint, its contemporaries owe nothing in particular.

This is a good-natured film, full of Forman and Menzel's atmosphere, that testifies to Paskaljević's academic roots, and to the fact that as a creator, he also belongs to an ethical and lyrical experience which will never grow old.

July 2009

Translation into English: Patricia Andjelković





The young men are sitting at a table in a library, each holding a copy of Karl Marx's 'Das Kapital'. They are all looking directly at the camera with serious expressions. The man on the left is wearing a dark sweater, the man in the middle is wearing a light-colored button-down shirt, and the man on the right is wearing a striped shirt. The background is slightly out of focus, showing what appears to be a library or study area with bookshelves.







## Φύλακας άγγελος [1987] Andjeo Ćunar / Guardian Angel

**Σκηνοθεσία-Σενάριο / Direction-Screenplay:** Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrigin, Olga Obradov

**Ήχος / Sound:** Siniša Jovanović-Singer

**Μουσική / Music:** Zoran Zimjanović

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Milenko Jeremić

**Ηθοποιοί / Cast:** Ljubiša Samardžić (Dragan), Jakup Amzić (Chayne),

Neda Arnerić (Μίλα, η κοιν. Λειτουργός / Mila, the social worker),

Šaban Bajramović (ο πατέρας του Τσαϊνέ / Chayne's Father),

Mejaz-Majo Pasić (Junko)

**Παραγωγός / Producer:** Goran Paskaljević

**Παραγωγή / Production:** Singidnum Film, Jugoart, Morava Film (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running Time:** 88'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Βραβείο CIFEJ / CIFEJ Prize - Rio de Janeiro 1987

**Διακρίσεις / Distinctions:** Συμμετοχή στο Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών - Φεστ.

Κανών 1987 / Participation in the Director's Fortnight - Cannes IFF 1987

Ο φύλακας άγγελος σ' αυτή τη σκληρή ταινία είναι αυτός που δεν προστατεύει τα μικρά παιδιά των τσιγγάνων από το να πωληθούν σκλάβοι στις συμμορίες οργανωμένων ζητιάνων, πορτοφολάδων και κλεφτών σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Από τη στιγμή που θα μπουν στη «δουλειά», αυτά τα παιδιά αντιμετωπίζονται με βάνανσο τρόπο και η παραμικρή απείθεια πληρώνεται με ακραία σαδιστικά βασανιστήρια. Στην ταινία βλέπουμε πως ακόμη κι όταν κάποιος ενδιαφερθεί γι' αυτά τα παιδιά και τα βοηθήσει να ξεφύγουν απ' αυτή την κατάσταση, ελάχιστα μπορούν να κατορθώσουν αφού, ακόμα κι αν ένα παιδί επιστρέψει στο χωριό του, σύντομα πείθεται να πωληθεί και πάλι για να μπορέσει η οικογένειά του να τραφεί.

*The guardian angel in this harrowing film is the one who doesn't protect gypsy children from being sold into virtual slavery with gangs of organized beggars, pickpockets, and thieves all over Europe. Once "on the job", these young children are treated viciously, and even the mildest disobedience is met with extremely sadistic tortures. However, in this film, even when someone from outside takes an interest in an individual child and tries to help him escape this situation, there is little he can do, because even when the boy is returned to his home village, he is persuaded to sell himself again so his family can eat.*



## Λαχτάρα για δικαιοσύνη της Ντέμπορα Γιανγκ

Η αβάσταχτη, συχνά μαιτωμένη, λαχτάρα για δικαιοσύνη που κυριεύει ολόψυχα τους ήρωες του Γκόραν Πασκάλιεβιτς φτάνει σ' ένα συγκινητικό αποκορύφωμα στον *Φύλακα Άγγελο* του 1987. Ιδωμένη από μια απόσταση 22 χρόνων, η ταινία εξακολουθεί να είναι καυστική και καταπληκτική, τυλιγμένη σε μια μυστηριώδη αύρα μελαγχολίας που αμέσως υποδηλώνει πως πολλά περισσότερα κρύβονται πίσω απ' την επιφάνεια της ιστορίας. Φαινομενικά, αφορά το εμπόριον των παιδιών των τσιγγάνων, που απαγονται, πωλούνται, ή «δανειζονται» από τους συγγενείς τους σε λευκούς δουλεμπόρους στην Ευρώπη, όπου τα εκμεταλλεύονται άσπλαχνα ως ζητιάνους και κλέφτες. Κατ' αυτή την έννοια η ταινία είναι προάγγελος του ρομαντικοποιημένου είδους για τους ευτυχισμένους και τους δυστυχισμένους νομάδες που σύντομα θα εμφανιζόταν (ο *Καιρός των Τσιγγάνων* του Κουστουρίτσα βγήκε τον επόμενο χρόνο) και προλέγει την πληθώρα των ταινιών που διερεύνησαν το θέμα της παράνομης μετανάστευσης από την Ανατολή και το Νότο μια δεκαετία αργότερα. Είναι σχεδόν μοναδική στο πως απεικονίζει το αντικείμενό της ως ένα ξένο πολιτισμό οι νόμοι του οποίου δεν μπορούν να ενταχθούν σε ή να γίνουν αποδεκτοί από τη Δυτική κοινωνία.

Αν και η ταινία αποτελεί ένα δυνατό κοινωνιολογικό σχόλιο, είναι, ωστόσο, πάνω απ' όλα η ιστορία του δημοσιογράφου Ντράγκαν, ενός έντιμου άνδρα, ενός (αυτόπτη) μάρτυρα, και ενδεχομένως του φύλακα αγγέλου του τίτλου. Ο Ντράγκαν, τον οποίο υποδύεται ο Λιουμπίτσα Σάμαρτζιτς (έννας δημοφιλής ηθοποιός που γρήγορα έγινε πολύ γνωστός παραγωγός και σκηνοθέτης), είναι ένας γοητευτικός, εκλεπτυσμένος βελιγλασός, που ξέρει πώς καπνίζουν το τσιγάρο και πώς φορούν την καπαρντίνια. Τα γελαστά του μάτια συνδυάζονται μ' ένα μικρό, μόνιμο χαμόγελο που συχνά μοιάζει εκτός τόπου – αφού, σε τελική ανάλυση, παίρνει συνεντεύξεις από μικρά παιδιά που έχουν απαχθεί από τις οικογένειές τους και έχουν πλήρως υποταχθεί. Μετά από λίγο, το φιλικό αυτό χαμόγελο αποκτά ένα είδος απόκοσμης σημασίας, σαν ο Ντράγκαν να ήταν κάτι περισσότερο από απλός ρεπόρτερ, κάτι πιο κοντά σ' έναν προστάτη άγιο. Όταν γίνεται φίλος με τον Τσάιν, ένα άγριο παιδί που ο αλκοολικός του πατέρας το πούλησε στον μονόχειρα δουλεμπόρο Μούσα, ξεκινά μια καλοπροαίρετη ανθρωπιστική αποστολή με απρόβλεπτο αποτέλεσμα.

Σε άλλο επίπεδο, ο Ντράγκαν είναι κι ο ίδιος ένας πληγωμένος άνδρας που ζει μόνος, χωρίς να έχει επαφή με την αποξενωμένη γυναίκα και το γιο του. Η εμμονή του να «βοηθήσει» τον Τσάιν να βρει μια καλύτερη ζωή μπορεί να εξηγηθεί ως μια ασυνείδητη αναζήτηση ενός αντικαταστάτη γιου για να υποκαταστήσει εκείνον που έχασε. Όταν πρωτοσυναντά το αγόρι σε μια ομαδική συνέντευξη υπό την εποπτεία μιας κοινωνικής λειτουργού, ο Τσάιν – τον οποίο υποδύεται χωρίς ήχους συναισθηματισμού ή συστολής ο Γιακούπ Αμζίκ, που προέρχεται και στην πραγματικότητα από μια τσιγγάνικη κοινότητα – είναι το πιο επιθετικό από τα παιδιά, το λιγότερο συνεργάσιμο. Ο Ντράγκαν μαθαίνει πως το παιδί είναι ταλαντούχος μουσικός, σαν τον πατέρα του, και η περιέργειά του τον οδηγεί στο μυστηριώδες μέρος που, στην ταινία, είναι γνωστό ως η Πόλη των Τσιγγάνων, μια φτωχογειτονιά από χαμόσπιτα, σωρούς σκουπιδιών και αδέσποτα γουρούνια όπου μισόγυμνα παιδιά με βρόμικα πρόσωπα παίζουν και άνθρωποι ζουν όσο καλύτερα μπορούν, έχοντας μετατρέψει ένα παλιό εβραϊκό νεκροταφείο σε προσωρινό μέρος διαβίωσης.

Στο σουρεαλιστικό αυτό χώρο, που συνυπάρχει με τις προσεγγμένες, βαρετά όμοιες σειρές οπικών του κομμουνιστικού Βελιγραδίου, ο Ντράγκαν έχει τις πρώτες του αψιμαχίες με τον τοπικό προϊστάμενο, που αρνείται σθεναρά ότι γίνεται εμπόριο παιδιών. Όπως και να έχει, ο Τσάιν δεν είναι εκεί. Επόμενη στάση, Ιταλία, όπου ο Ντράγκαν κάνει κάποιες έρευνες στην πε-



ριοχή Βένετο και ανακαλύπτει το αγόρι υποδουλωμένο στον αφέντη του, Μούσα. Αντί να εξαγοράσει τον Μούσα, όπως θα ήθελε ο Τσάιν, στήνει μια παγίδα σε συνεργασία με την ιταλική αστυνομία· ο Μούσα όμως ξεγλιστρά εύκολα από τα δίκτυα τους αφού πρώτα βασανίσει το αγόρι. Είναι η στιγμή που ο Ντράγκαν ξεγελάει τον εαυτό του ότι ένα ευτυχισμένο τέλος είναι δυνατόν· επιβιβάζεται σε ένα τρένο για το Βελιγράδι μαζί με τον μωλωπισμένο, αλλά ευγνώμονα προστατευόμενο του, νομίζοντας ότι θα ζήσουν μαζί ευτυχισμένοι για πάντα.

Οι ταινίες του Πασκάλιεβιτς δεν αναζήτησαν ποτέ τις εύκολες λύσεις, όμως, και ο Φύλακας Άγγελος, από αυτή τη στιγμή, εισάγει μια άλλη καταγραφή της πραγματικότητας. Ενώ πριν η 35mm κάμερα κινηματογραφούσε τις τσιγγάνικες φαβέλες, ως ένα κομμάτι υψηλού επιπέδου ντοκιμαντέρ, τώρα η σκηνή μεταβάλλεται σε έναν καπνισμένο, ονειρικό νυχτερινό κόσμο που πάλλεται από την υπνωτική μουσική του Ζόραν Σιμζάκοβιτς. Ο μέθυσος πατέρας του Τσάιν τραγουδάει το καθηλωτικό μουσικό θέμα της ταινίας για το πώς αρρώστησαν η γυναίκα του κι ο γιος του κι εκείνος ήταν πολύ φτωχός για να τους βρει θεραπεία, μέχρι που ένας φύλακας άγγελος του εμφανίστηκε σ' ένα όνειρο και του παρήγγειλε να σφάξει ένα καθαρόαιμο, άσπρο κριάρι. Τραγουδισμένο εκτός του αφηγηματικού πλαισίου όλων των ηρώων της ταινίας, το υπερφυσικό αυτό μουσικό ιντερλουδίο αναγκάζει το θεατή να σκεφτεί τις αιτίες της φτώχειας. Επίσης, εισάγει την τελική παρατεταμένη σεκάνς της ταινίας στην οποία ο Ντράγκαν πηγαίνει για τελευταία φορά στην Πόλη των Τσιγγάνων και απορροφάται εντελώς, όπως στα *Παιδιά του Παραδείσου*, από την εκστατική μουσική, το χορό και τους εορτασμούς. Η αίσθηση κινδύνου που καρδοκούσε σε όλη τη διάρκεια της ταινίας μετατρέπεται σε καθαρό τρόπο στον στενό λαβύρινθο των γεμάτων καπνών δρόμων και του μεθυσμένου ξεφαντώματος.

Η ταινία τελειώνει, μετά από 85 έντονα λεπτά στα οποία κάθε γωνία της κάμερας και κάθε γραμμή του διαλόγου μετράει, με μια αντιστροφή της λήψης πλονζέ από γερανό που άνοιξε την ταινία. Εδώ έγκειται το μυστήριο· αν στο αρχικό πλάνο που ξεκινάει από τον ουρανό και φτάνει στο σπίτι του Τσάιν, η οπτική γωνία είναι αυτή του Αγγέλου, ποιανού οπτική γωνία είναι αυτό το τελικό πλάνο που προκαλεί ανατριχίλα; Τέτοιες ερωτήσεις θέτουν μόνο οι σπουδαίες ταινίες στις οποίες η διαδικασία της κινηματογραφησης είναι αναπόσπαστα δεμένη με το νόημα της ιστορίας που περιγράφεται. Ο Φύλακας Άγγελος είναι σίγουρα μια από αυτές.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## Yearning for Justice

by Deborah Young

The searing, often frustrated yearning for justice that fills Goran Paskaljević's characters with heart and soul reaches a poignant climax in *Guardian Angel* of 1987. Seen at a distance of 22 years, the film is still pungent and astounding, enveloped in a mysterious aura of melancholy that insistently suggests much more lying below the story's surface. It is, ostensibly, about the human traffic of gypsy children who are kidnapped, sold or "rented" by their relatives to white slave traders in Europe, where they are mercilessly exploited as beggars and thieves. In this sense the film is a precursor of what was shortly to become a romanticized genre about happy and unhappy nomads (Emir Kusturica's *Time of the Gypsies* was released the following year) and forecasts the explosion of investigative films about illegal immigration from the East and the South a decade later. It is almost unique in depicting its subject as an alien culture whose laws cannot be contained within or co-opted by Western society.



Though the film is a powerful sociological statement, however, it is above all the story of the journalist Dragan, an honest man, a witness, and presumably the guardian angel of the title. Played by Ljubiša Samardžić (a popular actor soon to become a well-known producer and director in his own right), Dragan is a charming, sophisticated Belgrader who knows how to smoke a cigarette and wear a trench coat. His laughing eyes are matched by a small, constant smile that often seems out of place – he is, after all, interviewing young children who have been kidnapped from their families and beaten into submission. After a while, this friendly smile takes on a kind of otherworldly significance, as though Dragan were more than a mere reporter and something closer to protective saint. When he befriends Chayne, a wild boy whose alcoholic father may have sold him to the one-armed trafficker Musa, he launches into a well-intentioned humanitarian mission of unpredictable outcome.

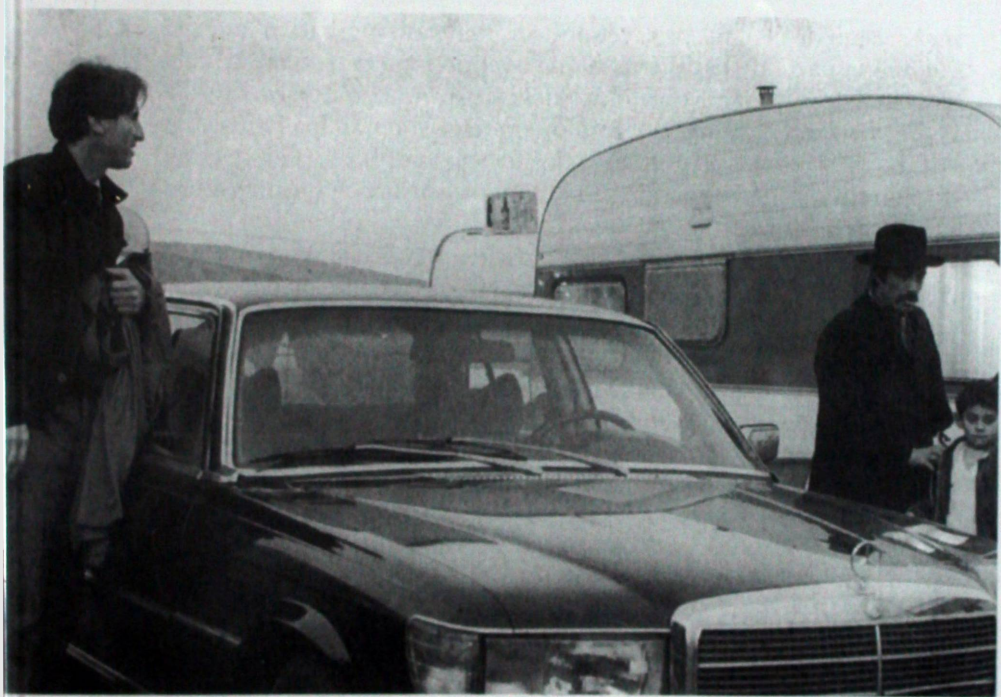
On another level, Dragan is himself a wounded man who lives alone, out of touch with his estranged wife and son. His obsession with “helping” Chayne to find a better life can be explained as an unconscious search for a surrogate son to replace the one he has lost. When he first meets the boy in a group interview under the supervision of a social worker, Chayne – played without a trace of sentimentality or self-consciousness by Jakup Amzić, who comes from a real gypsy community – is the most aggressive of the children, the least cooperative. Dragan learns he is a talented musician, like his father, and his curiosity leads him to the mysterious place known in the film as Gypsy Town, a shantytown of hovels, garbage heaps and unfenced pigs, where half-naked tykes with dirty faces play and people live as best they can, even turning an old Jewish cemetery into makeshift living quarters.

In this surreal space, co-existing with the neatly boring row houses of Communist Belgrade, Dragan has his first skirmishes with the local boss, who vehemently denies children are being sold. In any case, Chayne is not there. Next stop, Italy, where Dragan does some investigating in the Veneto area and finds the boy enslaved to his master Musa. Instead of buying him off Musa, as Chayne would like, he lays a trap with the Italian police; but Musa easily slips through the net after torturing the boy. This is the moment when Dragan illudes himself a happy ending is possible; he boards a train for Belgrade with his bruised but grateful protégé, imagining they will live together happily ever after.

Paskaljević's films have never gone for the easy solution, however, and *Guardian Angel*, from this point on, enters another register of reality. Whereas before the 35mm camera filmed the gypsy favelas like a slice of heightened documentary, now the scene shifts to a smoky, dreamlike night world pulsing with Zoran Simjanović's haunting music. Chayne's drunkard father sings the film's haunting theme song about how his wife and son are sick and he was too poor to find a cure, until a guardian angel appears to him in a dream and orders him to slaughter a pure white ram. Sung outside the narrative framework to all the characters in the film, this eerie musical interlude forces the viewer to consider the reasons of poverty. It also introduces the film's long final sequence in which Dragan goes to Gypsy Town for the last time and finds himself immersed, *Children of Paradise*-style, in trance-like music, dancing and festivities. The sense of danger that has been lurking throughout the film turns into sheer fright in the narrow labyrinth of smoke-filled streets and intoxicated revelry.

The film ends, after an intense 85 minutes in which every camera angle and every line of dialogue count, with a reversal of the high-angle crane shot that opened the story. Herein lies the mystery: if, in the opening shot that starts in the sky and tracks into Chayne's house, the point of view is that of the Angel, whose is that shiver-inducing closing shot? Questions like these are only raised by great films in which the filming process is inextricably bound to the meaning of the story being told. *Guardian Angel* is certainly one of them.











## Ο καιρός των θαυμάτων [1990]

Vreme Čuda / Time of Miracles

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Goran Paskaljević, Borislav Pekić  
(Βασισμένο στο ομώνυμο βιβλίο του / based on his novel)

**Φωτογραφία / Cinematography:** Radoslav Vladić

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrigin, Olga Jovanović

**Ήχος / Sound:** Siniša Jovanović-Singer

**Μουσική / Music:** Zoran Simjanović

**Σχεδιασμός παραγωγής / Production Design:** Miodrag Nikolić

**Ηθοποιοί / Cast:** Pedrag Miki Manojlović (Nicodimos), Dragan Maksimović (Lazarus), Svetovar Cvetković (ο νεαρός Μεσσίας / young Messiah), Mirjana Karanović (Martha), Danilo-Bata Stojković (Ian), Mirjana Joković (Maria)

**Παραγωγοί / Producers:** Goran Paskaljević, Biljana Prvanović

**Παραγωγή / Production:** Singidunum Film (Yugoslavia), Channel Four, Metropolitan Pictures (UK)

**Διάρκεια / Running Time:** 98'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Award - San Sebastián IFF 1990  
Ταινία της χρονιάς στη Γιουγκοσλαβία / Film of the year in Yugoslavia

**Διακρίσεις / Distinctions:** Συμμετοχή στο Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών - Φεστ. Καν-νών 1990 / Participation in the Director's Fortnight - Cannes IFF 1990

Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος έχει μόλις τελειώσει. Οι κομμουνιστές βρίσκονται στην εξουσία. Μετά τη νίκη του φασισμού, ο επόμενος στόχος τους είναι ξεκάθαρος: η εξάλειψη του Θεού – μια διαδικασία γνωστή ιστορικά κι από άλλες επαναστάσεις. Σε μια μικρή γιουγκοσλαβική πόλη, όταν το τοπικό σχολείο καίγεται και αποφασίζεται στο εξής τα μαθήματα να γίνονται στην εκκλησία, ο τοπικός κομματάρχης επιμένει –παρά τις διαμαρτυρίες– στην επικάλυψη των αγιογραφιών και τοιχογραφιών. Σύντομα οι εικόνες αποκαλύπτονται και πάλι πίσω απ' το σοβάτισμα και ο δάσκαλος Λάζαρους, ο οποίος πέθανε από εγκαύματα που υπέστη στην πυρκαγιά, ανασταίνεται. Ή μήπως τελικά δεν είχε πεθάνει; Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς καταπιάνεται με τις διάφορες μορφές πίστης –θρησκευτικής και κοσμικής–, και με το ζήλο που αυτές δυνάμει γεννούν.

*World War II has just ended. The communists have come to power. With fascism defeated, their next task is clear: the eradication of God, a process historically familiar from many revolutions. In a small Yugoslav town, when the local school burns down and classes are moved into the town church, the local Party leader insists – despite protests – that the church's icons and murals be painted over. But soon the icons begin to reappear through the whitewash, and the schoolteacher Lazarus, who died of injuries sustained in the fire, rises from the dead. Or could it be he didn't die at all? Goran Paskaljević plays with the clash of faiths – religious and secular –, and the fervor they engender.*



## Μετεώρη εποχή του Αντρίανου Πικάρντι

Το έργο του Γκόραν Πασκάλιεβιτς έχει συνεισφέρει σημαντικά, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, στην κατανόηση της γιουγκοσλαβικής κοινωνίας. Ένα σινεμά που, διαμέσου της ιδιαίτερης περιγραφής της υφής των κοινωνικών σχέσεων, καθώς και αυτών μεταξύ των γενεών, μπόρεσε να εξηγήσει τις δυσκολίες καθώς και τις διαφαινόμενες πιθανές ελπίδες μέσα σ' ένα ιστορικό πλαίσιο πλούσιο σε αντιφάσεις.<sup>1</sup> Η ένθερμη προσήλωση του στα άτομα, κρατώντας όμως τις αποστάσεις από τα όποια καθησυχαστικά συμπεράσματα: αυτά εξάλλου δεν ήταν και τόσο δύσκολο να τα αλιεύσει στα αναδυόμενα συμπτώματα που προέκυπταν από τις πιο χαμερπείς και περιθωριακές καταστάσεις: για παράδειγμα, μια ριζική δυσπιστία προς τους πατέρες και από την άλλη μια επιφυλακτικότητα προς τους νέους, που όντας παιδιά και θύματα μιας γενιάς υπερβολικά κομφορμιστικής, φάνταζαν μόνο ως θεματοφύλακες αβεβαιότητας, ματαιοδοξίας και ψευδαισθήσεων. Μια ιστορική και ηθική πραγματικότητα που είχε προδιάθεση στις πιο τραγικές παρεκκλίσεις και ίσως με υπερβολική σιγουριά στην ορθή κρίση, όπως θα μπορούσαμε να προσθέσουμε εκ των υστέρων.

Στο εισαγωγικό του κείμενο για τον Γκόραν Πασκάλιεβιτς, στο πλαίσιο του αφιερώματος στο έργο του που διοργάνωσε το Bergamo Film Meetings το 1988, ο Giuseppe Ghigi τόνισε μεταξύ άλλων: «Καμία από τις επτά μεγάλου μήκους ταινίες του δεν ασχολείται με τον πόλεμο της απελευθέρωσης, την κολεκτιβοποίηση των καλλιεργήσιμων εδαφών, τη ρήξη με τον Στάλιν, τα μεγάλα προβλήματα της εδραίωσης του σοσιαλισμού (η πιο συγγενική με το θέμα αυτό είναι η ταινία *Ειδική θεραπεία*). Το βλέμμα του σκηνοθέτη στρέφεται αλλού, στην «ασήμαντη», σύγχρονη πραγματικότητα, στα μικρά υπαρξιακά δράματα που εμπλέκουν νέους και γέρους, στον καθημερινό μόχθο για επιβίωση, στην περιθωριοποίηση». Κι είναι όλα αληθινά, όσο είναι αληθινό και το γεγονός ότι πίσω από εκείνο το βλέμμα, τόσο στέρεα αγκιστρωμένο στη σύγχρονη εποχή, δεν μπορεί παρά να είναι αυτονόητη η ύπαρξη μιας οπτικής σκοπιάς καλά εδραιωμένης στο να κρίνει το περιεχόμενο των γεγονότων που τη δημιούργησαν. Κι αν η ύπαρξη αυτής της άποψης δεν «μεταφράστηκε» ποτέ σε εικόνες, αυτό οφείλεται επίσης στο γεγονός ότι, παραδοσιακά, η ενασχόληση με εκείνη την ιστορική περίοδο ανήκε στο επονομαζόμενο «λευκό σινεμά», τον κινηματογράφο του «γιουγκοσλάβου μπαμπά», που στις δεκαετίες του '60 και του '70, βρισκόταν σε επίσημη αντιπαράθεση με το «μαύρο σινεμά», που ήταν νεανικό, οργισμένο κι επιθετικό προς τα σύγχρονα προβλήματα.

Όταν ο Πασκάλιεβιτς αποφάσισε να ασχοληθεί με το ασυνήθιστο γι' αυτόν θέμα, η κατάσταση είχε ήδη επιδεινωθεί, και η χώρα του είχε βυθιστεί στην άβυσσο που όλοι γνωρίζουμε. Ο κινηματογραφιστής το αποφασίζει λίγο πριν από την τελική πτώση, ωθούμενος από την ανάγκη να αναλογιστεί τις βαρύτερες αιτίες μιας αποσύνθεσης που είχε ήδη αρχίσει. «Τη ταινία πρέπει να την δει κανείς ως τραγωδία της τύφλωσης που οδηγεί στο φανατισμό, στην αναβίωση της ανθρωπίνης βλακειάς, αλλά και ως μια εισαγωγή στη σημερινή κατάσταση: στην πτώση ορισμένων ιδεολογιών και στην αναγέννηση κάποιων άλλων οι οποίες, χρησιμοποιώντας τα ίδια μέσα, αποδεικνύονται εξίσου επικίνδυνες».<sup>2</sup>

Ο Πασκάλιεβιτς, λοιπόν, διαλέγει γι' αυτή την οδυνηρή κατάδυση στο παρελθόν μια ξεκάθαρα αλληγορική προσέγγιση. Τα ιστορικά γεγονότα αποτελούν το φόντο (βρισκόμαστε στον Σεπτέμβριο του 1945, ο πόλεμος μόλις έχει τελειώσει), μαζί με τις πολιτικές και ιδεολογικές επιπτώσεις που τα συνοδεύουν: οι ζώες όμως των κατοίκων του χωριού σύντομα μπαίνουν σε μια «μετέωρη εποχή» (εποχή οραμάτων, αποκαλύψεων, θαυμάτων), όπου όλα τα ενδεχόμενα συγκρούονται για μια τελευταία φορά, πριν η επι-



βολή της ομαλότητας από τους νικητές, όποιοι κι αν είναι αυτοί, υποδειξεί ποιες πόρτες θα πρέπει να παραμείνουν οριστικά κλειστές. Και είναι τελικά, σ' αυτήν την εποχή, η οποία λειτουργεί ως ιστορική διαχωριστική γραμμή, που τα άτομα, οι πράξεις και τα λόγια αναδεικνύονται μέσα από μια πολύπλοκη απεικόνιση, το τελικό νόημα της οποίας, όπως πολύ σωστά παρατήρησε ο Paolo Vecchi<sup>3</sup>, δεν μπορεί να είναι αυτό ενός προπαγανδιστικού φυλλαδίου με πολιτικό περιεχόμενο. «Η αλληγορία αποκαλύπτει (...) την απουσία νοήματος που ενεδρεύει στο νόημα (...), τις καταστροφικές δυνάμεις που δρουν στην Ιστορία. Η σχέση ανάμεσα στα σημεία και στο νόημα γίνεται προβληματική. Υπάρχουν τα σημεία αλλά το νόημά τους καταρρέει. Το σημείο παρουσιάζεται ως απόσπασμα, σπάραγμα, θραύσμα, συντρίμμι. Γίνεται, δηλαδή, ακριβώς ένα αλληγορικό σημείο»<sup>4</sup>. Ακολουθώντας λοιπόν αυτό το μονοπάτι, *Η εποχή των θαυμάτων* φέρνει σε σύγκρουση τις μέρες της Ιστορίας με το στοίχημα του Ιερού, αφήνοντάς μας στο τέλος να αναλογιστούμε πάνω στα απομεινάρια του κοινού τους ναυαγίου.

Ο Πασκάλιεβιτς δεν επινοεί, ούτε προσφέρει φρούδες ελπίδες παρηγοριάς. Στο μικροσκοπικό κι εμβληματικό χωριουδάκι της Βιτάνιγια δεν συγκρούονται δύο διαφορετικά συμφέροντα (όταν μπαίνει στην μέση το συμφέρον μια ανασυγκρότηση, έστω και προσωρινή, είναι πάντα δυνατή), αλλά δύο κοσμοθεωρήσεις για τον κόσμο, δύο ιδέες που δεν αποδέχονται συμβιβασμό με τους αντιπάλους, παρά μόνο την υποταγή του.

Η τύφλωση που δεν επιτρέπει στους ανθρώπους να έρθουν αντιμέτωποι με την εμπειρία, και να επωφεληθούν απ' αυτήν, ακόμα και από την πιο ασυνήθιστη, εκδηλώνεται ως μεταφορά μέσω της παραβολής των τοιχογραφιών που καλύπτουν τους τοίχους της μικρής εκκλησίας του χωριού. Η πράξη που επικυρώνει την επερχόμενη κοινωνική χειραφέτηση, είναι η επικάλυψή τους με ένα στρώμα ασβέστη, έτσι ώστε να σταματήσουν να μεταδίδουν το ευαγγελικό τους μήνυμα στις επόμενες γενιές, όπως είχαν κάνει με όλες τις προηγούμενες. Το τελευταίο (ακόμα κι αν ήταν το μοναδικό, θα ήταν ήδη αρκετό) από μία σειρά θαυμάτων, που αποτελεί τον επίλογο της ταινίας, είναι η οριστική τους αυτό-εξαφάνιση, σε αντιστοιχία με την απόφαση της κοινότητας: την επιλογή τους να μην βλέπουν αντί να αφήσουν ανοιχτό – διαθέσιμο τον εαυτό τους στην αμφιβολία.

Ωστόσο, και στο άλλο στρατόπεδο τα πράγματα δεν είναι καλύτερα. Η σκόπιμη σιωπή-μουγγαμάρα του ερημίτη, του αινιγματικού αυτού «μεσσία» που έρχεται για να κλονίσει τον επαναστατικό ενθουσιασμό των χωρικών (τουλάχιστον όχι των πιο αδιάλλακτων) είναι ήδη ένα σημάδι άρνησης επικοινωνίας, το οποίο οδηγεί αναπόφευκτα στη σύγκρουση και στην επικείμενη ήττα. Τι μέλλον μπορεί να έχει μια αποκάλυψη που αποποιείται τη δύναμη του λόγου και εμπιστεύεται μονάχα την απειλητική ισχύ των γεγονότων; Ακόμη και τα θαύματα μπορούν να πληγώσουν όταν συμβαίνουν χωρίς διάλογο ο οποίος να μπορεί να τα αιτιολογεί και να υποστηρίξει τη διάδοσή του νοήματός τους. Κι είναι ακριβώς αυτό που συμβαίνει. Στο τέλος ο μυστηριώδης προσκυνητής πέφτει στην παγίδα της προκατάληψης των χωρικών, οι οποίοι δεν το σκέφτονται δεύτερη φορά να τον τιμωρήσουν με τον πιο σκληρό τρόπο, από τη στιγμή που δεν ανταποκρίθηκε στις προσδοκίες τους...

*Cineforum*, τχ. 334, Μάιος 1994.

Μετάφραση από τα ιταλικά: Κωνσταντίνος Πλατιώτης

1. Βλ. A. Piccardi, "Personale Goran Paskaljević - Un cinema di sentimenti per comprendere la vita", στο *Cineforum*, τχ. 276, Ιούλιος - Αύγουστος 1988.

2. Γκόραν Πασκάλιεβιτς, από το press book της ταινίας.

3. Βλ. κριτική από τις Κάνες του Paolo Vecchi, στο *Cineforum*, τχ. 295, Ιούνιος 1990.

4. Benjamin, *l' allegoria e la tradizione del marxismo*, συνέντευξη του Guido Guglielmi στον Romano Luperini στο *Allegoria*, τχ. 2/1989, σελ. 130.



## Suspended Time

by Adriano Piccardi

From the mid '70s until the end of the '80s, the cinema of Goran Paskaljević has contributed valuable information to our understanding of Yugoslavian society: a cinema that, through its distinctive description of the texture of social and generational relations, could elucidate the difficulties, as well as the apparent possible hopes in a historical context that is rich in contradictions.<sup>1</sup> His devout attention to people also kept him from setting his mind at rest by coming to any reassuring conclusions. Those were easy to find through the emerging symptoms caused by the most humble or marginal situations; for example, a significant disbelief towards the fathers and a mistrust towards young people, who, as the children and victims of a generation too devoted to conformism, understandably seemed to be the bearer only of uncertainties, pretensions and illusions. A historical and moral condition predisposed towards the most tragic deviations and, as can be added in retrospect, with a much too easy sense of the future.

At the opening of Goran Paskaljević's tribute, which took place at the Bergamo Film Meeting in 1988, Giuseppe Ghigi said: "None of his seven feature films deal with the War of Liberation, the land collectivization, the break off with Stalin, or about the big problems of the consolidation of socialism (the most explicit is *Special Treatment*). The director is looking elsewhere, towards the "inconsequential" contemporary reality, the small existential dramas which involve both the old and the young, the everyday labor of life, marginalization". And it is all true, as it is true that behind a gaze so firmly focused on the present day, there has to exist a viewpoint that evaluates the content of the events that produced it in the first place. And if this point of view hasn't been rendered through images, it is due to the fact, that traditionally, the treaty of this historical period belongs to the so-called "white cinema", the cinema of the Yugoslav father who, during the '60s and the '70s, was officially in opposition to "black cinema", young, angry and aggressive in its treatment of the present day issues.

When Paskaljević decided to deal with this, unusual for him, subject, his country had already sunk in the abyss that we are all aware of. An instant before everything plunged into disaster, the filmmaker decides, urged by the need to meditate on the deeper causes of a degeneration already in progress. "The film has to be perceived as the tragedy of the blindness leading to fanaticism, as the revival of human stupidity and as an introduction to the present situation: the collapse of certain ideologies and the rebirth of certain others, that, by the use of similar weapons, appear to be equally dangerous."<sup>2</sup>

So Paskaljević chooses, for this painful submersion to the past, a clearly allegorical approach. The historical facts are the background (it's September 1945, the war has just ended) together with the political and ideological implications that accompany them, but the lives of the village inhabitants end up being caught in a sort of "suspended time" (a time of apparitions, revelations and miracles), where all possibilities are clashing one last time, before the normalization imposed by the occasional winners will finally show which doors will have to stay permanently shut. And it is finally in this era, which works as a historical line of division, that people, actions and words are highlighted through a complex representation; its final meaning, as Paolo Vechi<sup>3</sup> so correctly noticed, cannot be that of a political propaganda pamphlet. "The allegory reveals (...) the absence of meaning that in turn entraps the meaning itself (...), the destructive powers that operate on History. The relation of the sign to the meaning is lost. The sign is set as a fragment, a splinter, a ruin. It becomes an allegorical sign".<sup>4</sup> Following this path, *Time of Miracles* causes a collision between the days of History and the stake of the Sacred, and leaves us in the end to contemplate on the remnants of the common failure.





Paskaljević doesn't fabricate or propose any consolatory hopes. In the tiny and emblematic village of Vitanija it's not two different interests that are colliding (when interests are at stake, a reconstitution, even if temporary, is always possible), but two different world-views, which leave no space for compromises with the enemy, apart from its surrender.

The blindness that keeps humans from confronting (even the most unusual) experience and benefiting from it, is figuratively presented by the parable of the frescoes that cover the walls of the small church. The act that sanctions the oncoming social emancipation is the covering of the frescoes with quicklime, which won't allow them to keep on exercising their evangelical function as they did for the previous generations. The last (even if it were the only one, it would be enough) of the miraculous events, which also closes the film, is their definitive auto-deletion, in accordance with the decision of the community: the choice not to see, instead of allowing themselves to be open to doubt.

Meanwhile, in the other camp things aren't much better. The intentional silence of the hermit, this mysterious "messiah" who arrives to shake the revolutionary enthusiasm of the villagers (especially those who aren't fanatics) is already a sign, the one of a negated communication that inevitably leads to conflict and to defeat. What kind of a future can a revelation have when it renounces the power of speech and relies only upon the intimidating force of the facts? Even miracles can cause traumas, if they lack a dialogue that drives and supports the transmission of their meaning. And that's exactly what happens. In the end, the mysterious pilgrim falls in the trap of the peasants' superstition, who don't have a second thought about punishing him in the cruelest way, once he has not fulfilled their expectations ...

*Cineforum*, 334, May 1994

*Translation from Italian into English: Konstantinos Platiotis*

1. Cfr. A. Piccardi, "Exhibition Goran Paskaljević – A cinema of sentiments in order to understand life", in *Cineforum*, n. 276, July-August, 1988.

2. Goran Paskaljević, from the press book of the film.

3. Cfr. Recensione da Cannes di Paolo Vecchi, in *Cineforum*, n.295, June 1990.

4. Benjamin, *The allegory and the tradition of Marxism*, Guido Guglielmi interviewed by Romano Luperini in *Allegoria* n. 2/1989, p. 130.







## TANGO ARGENTINO [1992]

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Gordan Mihić

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Olga Skrigin

**Ήχος / Sound:** Siniša Jovanović-Singer

**Μουσική / Music:** Zoran Simjanović

**Σχεδιασμός παραγωγής / Production Design:** Miodrag Nikolić

**Ηθοποιοί / Cast:** Nikola Žarković (Nikola), Predrag "Miki" Manoljović (πατέρας / Father),

Ina Gogalova (μητέρα / mother), Mija Aleskić (κύριος Πόποβιτς / Mr. Popovic),

Predrag "Pepi" Laković (Galitch), Mica Tomić (δήμαρχος / mayor),

Rahela Ferrari (Nana), Čarna Manoljović (αδελφή / sister),

Svetozar Cvetković (νεαρός / young man)

**Παραγωγοί / Producers:** Dragana Ilić, Goran Paskaljević

**Παραγωγή / Production:** Singidunum Film, Vans (Yugoslavia)

**Διάρκεια / Running Time:** 93'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Βραβείο Κοινού / Audience Award - Venice IFF 1992.

Μέγα Βραβείο / Grand Prix, Βραβείο Κοινού / Audience Award, San Francisco IFF, 1993

Ο δεκάχρονος Νικόλα είναι πολύ πιο προσγειωμένος, πιο θετικός και πιο επαγγελματίας απ' όσο οι γονείς του. Ο πατέρας του, δάσκαλος μουσικής που κερδίζει τη ζωή του παίζοντας σε γάμους, τσακώνεται συνέχεια με τη γυναίκα του για το σπίτι, τις δουλειές της, τις χρόνιες ημικρανίες της κόρης τους και την ακατανίκητη έλξη του προς τις χοντρές. Η μητέρα του Νικόλα ψάχνει απεγνωσμένα για δουλειά. Προς το παρόν βγάζει τα προς το ζην φροντίζοντας ηλικιωμένα άτομα στο σπίτι τους με τη βοήθεια του γιου της. Σύμφωνα, όλη η δουλειά πέφτει στον Νικόλα, κι εκείνος την κάνει με πραγματική αγάπη. Φέρνει τους ηλικιωμένους σε επαφή τον έναν με τον άλλον, τους βγάζει από την απομόνωση, τους εμπνέει κέφι για τη ζωή. Σε αντάλλαγμα, οι καινούργιοι παππούδες δίνουν στο παιδί την αγάπη και φροντίδα που στερείται από τους γονείς του – ιδιαίτερα ο αρχηγός της γεροντοπαρέας που, ως παλιός τραγουδιστής και Λατίνος εραστής, ξέρει να ζει τη ζωή του. Εξετάζοντας με λεπτότητα το θέμα των ηλικιωμένων και της δίψας τους για ζωή μέσα από το πρίσμα του ενθουσιασμού του αγοριού, η ταινία διηγείται μια συγκινητική ιστορία με θέμα ένα διάλειμμα από τη σκληρή πραγματικότητα της τρίτης ηλικίας.

*Ten-year-old Nikola is much more down to earth, positive and professionally-minded than his father, a music teacher who makes his living playing at wedding parties. He is constantly quarreling with his wife over the house, her job, their daughter's chronic migraines and his insatiable lust for fat women. Nikola's mother is in desperate need of a job. For the time being she earns her keep by looking after old people at their homes with her son's help. Soon, the job load falls on Nikola who puts a lot of love into it. He brings the old people together, pulls them out of their isolation and rekindles in them the desire to enjoy life. In return, the new "grandpas" give the boy the tenderness and attention he lacks from his parents. That is especially true of the leader of the "Grandfather gang", an ex-singer of tangos and a Latin lover who knows how to live life to the full. Delicately exploring the subject of elderly people and their wish to live as seen through the child's exuberance, the film narrates a moving story about a break in the everyday harsh reality of the third age.*



## Στρατηγικές της ψυχής του Άντζελο Σινιορέλι

Στην περίπτωση του Πασκάλιεβιτς, θα μπαίναμε στον πειρασμό να μιλήσουμε κατά κάποιον τρόπο για την κατάσταση της πρώην Γιουγκοσλαβίας, για τον πόλεμο που καταστρέφει τη χώρα, για τις βιαιότητες που καθημερινά διαπράττονται σε βάρος των γυναικών, των παιδιών, των ηλικιωμένων. Θα μπορούσαμε ν' αναφερθούμε στη σέρβικη καταγωγή του σκηνοθέτη, να εντοπίσουμε εύκολες αντιθέσεις, να παίξουμε με την υποτιθέμενη αδράνεια του διανοούμενου, με την επιλογή του να μένει έξω από τα πράγματα, με τις φαινομενικές φυγές του. Η προφανής καταστροφή είναι τόσο δυνατή, οι εικόνες της συμφοράς μπήκαν τόσο επίμονα στην καθημερινή ζωή μας, που δυσκολευόμαστε να σκεφτούμε ότι μπορεί να υπάρχει κάτι άλλο [...]

[...] Στο Tango argentino ο πόλεμος δεν υπάρχει. Υπάρχουν όμως, τόσα πράγματα που ο πόλεμος σκοτώνει· και τόσα πράγματα που είναι κατά του πολέμου, εναντίον οποιουδήποτε πολέμου. Υπάρχουν η φαντασία, η αθωότητα, η ανάγκη κατανόησης, η ευθραυστότητα, η αδυναμία, η ένδεια, ο φόβος, ο αυτοσχεδιασμός, η διαθεσιμότητα, η θλίψη, το θάρρος, η μνήμη, η νοσταλγία, η στοργή, το κλάμα, η διασκέδαση, η ελπίδα, τα χρώματα, το βλέμμα... Πράγματα που «περιέργως» συχνά πρέπει να ξαναβρούν το δικαίωμα να υπάρχουν, επειδή το ενδιαφέρον του κόσμου είναι αλλού, απασχολημένο στη δημιουργία του πόνου. Του ακραίου, του απόλυτου πόνου. Η επιβολή του νικητή, ή καλύτερα, εκείνου που για να νικήσει αναγκάζει το διαφορετικό από τον εαυτό του – κι αυτό το από περιλαμβάνει μια τεράστια απόσταση – να στερηθεί το πρωταρχικό δικαίωμα να ζήσει τη ζωή. Γι' αυτό μπορούμε να δούμε την ταινία και «από τη σκοπιά του πολέμου». Επειδή κατά βάση είναι το σημείο εκκίνησης των συστημάτων που θεμελιώνουν τη νομιμοποίησή τους στην έλλειψη ανοχής, στην καταπίεση των αδυνάτων και των διαφορετικών, στη μέχρις εσχάτων υπεράσπιση των οικονομικών συμφερόντων που συνδέονται με τα προνόμια.

Ο κινηματογράφος του Πασκάλιεβιτς αντανάκλα μια συνέπεια που ποτέ δεν έλειψε στη διάρκεια της δεκαπενταετούς διαδρομής του. Συνεπώς κι αυτή, η τελευταία του ταινία, παρόλο που φαινομενικά αποστασιοποιείται από τη βιαιότητα των γεγονότων, μπορεί να ιδωθεί ως ακόμη μία από τις πολλές πράξεις αντίστασης απέναντι σε μια κοινωνία, η οποία παρά τις εμφανείς αλλαγές, συνεχίζει να αντιμετωπίζει τις συγκρούσεις στο εσωτερικό της με τη λογική της καταστολής και του εξοβελισμού τους. [...]

[...] Ο σέρβος σκηνοθέτης δε δίστασε ποτέ να αποδομήσει με ευφυΐα και ειρωνεία του ιδεολογικούς μηχανισμούς της εξουσίας, αλλά και την ουσιαστική και χυδαία ηλιθιότητά τους. Και το έκανε πηγαίνοντας με το μέρος των αδυνάτων, των περιθωριοποιημένων, των αλλόκοτων και των τρελών. Αυτών, που ευτυχώς, δεν έχουν τη δυνατότητα να συμμετέχουν στην αδράνεια των θεσμών, στη ρουτίνα της προσαρμογής στους κυρίαρχους κανόνες. Αυτών όμως, που πάνω τους ξεσπούν οι διακρίσεις, παρόλο που, αν το καλοεξετάσουμε, είναι φορείς μιας κριτικής υπαρξιακής στάσης, συχνά ριζοσπαστικής.

Δικαιωματικά ανήκουν σ' αυτήν την ομάδα τα παιδιά και οι ηλικιωμένοι. Τα πρώτα επειδή είναι ανυπεράσπιστα, συχνά παραμελημένα και χρειάζονται βοήθεια που δύσκολα συμβιβάζεται με τις δραστηριότητες των ενηλίκων. Οι δεύτεροι επειδή είναι πλέον άχρηστοι, χρειάζονται πολλή φροντίδα αφού δεν είναι σε θέση να αυτοεξυπηρετηθούν, ζωντανοί μάρτυρες μιας παρακμής δίχως ελπίδα. Τα μεν και οι δε επιβαρύνουν, σπαταλούν χρόνο, είναι ενοχλητικά εμπόδια για τους ενήλικες, που είναι υπερβολικά απασχολημένοι με τις ίντριγκες της οικονομίας και των ερώτων. Έτσι, μπορεί να συμβεί να συναντηθούν οι δύο ηλικίες και να επινοήσουν από κοινού μια μελαγχολική συμβίωση, μια περιήγηση στην ελπίδα για ν' αντέξουν ευκολότερα την εγκατάλειψη και τη λησμονιά.



Το *Tango argentino* αφηγείται ένα παραμύθι που μας βοηθά να ξαναβρούμε την αίσθηση της κατανόησης και της αποδοχής των αδυνάτων. Το μέσο είναι ένα παιδί που μας διδάσκει τις στρατηγικές της ψυχής και μας καθοδηγεί ανάμεσα στις εκπλήξεις που εμμένουν πίσω από τον πρόωρα αναγγελθέντα θάνατο. Την πραγματικότητα τη γνωρίζουμε καλά. Ο υπαρκτός σοσιαλισμός είναι μακρινή ανάμνηση, η αγορά επιβάλλει τα απαραίτητα δικαιώματά της. Ο Νικόλα, ο μικρός πρωταγωνιστής της ταινίας, είναι πρώτ' απ' όλα και άθελά του το θύμα της γενικευμένης μανίας των ανθρώπων ν' αποκτήσουν χρήματα. Ο πατέρας, τον παίρνει μαζί του μερικές φορές, στις διάφορες εκδηλώσεις όπου πάει να παίξει μουσική, μάλλον για να συγκαλύψει τους σεξουαλικούς περισπασμούς του. Η μητέρα είναι πολύ απασχολημένη με τις φιλοδοξίες της να κάνει καριέρα για να την απασχολούν οι απαιτήσεις του γιου της, που επιπλέον τον επιβαρύνει με το καθήκον της βοήθειας προς τους ηλικιωμένους, που η ίδια ανέλαβε όχι βέβαια από φιλάνθρωπη διάθεση, αλλά για να κερδίσει κάποια παραπάνω χρήματα. Ο Νικόλα είναι ένα θλιμμένο αγόρι που το στέλνουν συνεχώς εδώ κι εκεί, που οι γονείς το χρησιμοποιούν για τα δικά τους συμφέροντα, στερημένο από τη φροντίδα και την προσοχή από την οποία, όπως όλα τα παιδιά, έχει απόλυτη ανάγκη.

Οποσδήποτε, είναι τρομακτικό να βρίσκεται κανείς τόσο νωρίς μόνος, όταν ενστικτωδώς χρειάζεται την προστασία του ενήλικου και μαζί μ' αυτήν μια σταθερή και συμπονετική καθοδήγηση για ν' αντιμετωπίσει τις αναποδιές και τις δυσκολίες της ζωής. Πιθανότατα, ο Νικόλα δεν καταλαβαίνει όλη αυτή την αναστάτωση για πράγματα που στα μάτια του δεν έχουν αξία, σίγουρα όμως ξέρει ότι του λείπει κάτι πολύ σημαντικό και αυτό τον κάνει να αντιλαμβάνεται ένα τεράστιο κενό. Όμως, δεν μπορεί να κάνει τίποτε, επειδή η εξουσία των ενηλίκων είναι υπερβολικά μεγάλη και δε θα τον εξυπηρετούσε σε κάτι η προσπάθεια να προσελκύσει αυτούς που είναι συνειδητά πολύ απασχολημένοι με τις ανταγωνιστικές σχέσεις. Το πρώτο μέρος της ταινίας είναι η περιγραφή ενός κόσμου που αποτελείται από ανθρώπους απόμακρους μεταξύ τους, από την άποψη της φυσικής υπόστασης, αλλά κυρίως συναισθηματικά και ηθικά. Στο Νικόλα, ακριβώς επειδή βρίσκεται στη θέση του εξλαστήριου θύματος – κι αυτό είναι ακόμη πιο πειστικό αν λάβουμε υπόψη το νεαρό της ηλικίας του – ανατίθεται το καθήκον να φέρει στο φως το πλέγμα του εγωισμού και των διαπλοκών και μαζί μ' αυτό την αθλιότητα και το αίσθημα διάλυσης που διαπερνούν τις κοινωνικές σχέσεις.

Ο Πασκάλιεβιτς δε δείχνει τρυφερότητα ούτε απέναντι στον κόσμο που αλλάζει, όπως δεν το έκανε ούτε απέναντι στο προηγούμενο καθεστώς, μολονότι σ' εκείνο συναντούσε κανείς χαρακτήρες εξαιρετικά συμπαθείς κι ανακάλυπτε, εδώ κι εκεί, μεγάλες ρωγμές ανθρωπιάς και ανατρεπτικής αυθεντικότητας. Αντιθέτως, μοιάζει να θέλει να πει ότι δεν πρέπει να έχουμε καμιά αυταπάτη, ότι τα πάντα εξελίσσονται άσχημα, ότι η κατάρρευση της ιδεολογίας αντικαθίσταται από την πολιτισμική ένδεια, από την ισοπέδωση που φέρνει ο καταναλωτισμός και από τα μικρά και χυδαία καιροσκοπικά ιδεώδη. Και σ' αυτή την ταινία, επιβεβαιώνεται η απαισιόδοξη διάθεση του σέρβου σκηνοθέτη, η πεποίθηση ότι τα μεγάλα συστήματα προκαλούν σε κάθε περίπτωση μια ισοπέδωση προς τα κάτω. Έτσι, κινείται ανάμεσα στο ενοχλητικό γεγονός, παίζοντας και το χαρτί της απιθανότητας και της πρόκλησης, όπως στην ταινία *Ο καιρός των θαυμάτων*, και σ' εκείνες τις περιοχές του περιθωρίου που βρίθουν από φωνές που δεν ακούγονται, από καταπιεσμένες επιθυμίες και αγνοημένα βάσανα· περιοχές όμως όπου επιβιώνουν και το παράξενο, το παράλογο, η ψευδαίσθηση, η δυσπιστία, το όνειρο.

Ο μικρός Νικόλα μαθαίνει να γνωρίζει τους ηλικιωμένους και να συμβιώνει μαζί τους. Αρχικά τους προσεγγίζει μόνο επειδή η μητέρα του χρειάζεται κάποιον να την αντικαταστήσει. Εν συνεχεία μοιράζεται τη ζωή του μαζί τους, προσθέτοντας τη μοναξιά του στη δική τους. Μ' αυτόν τον τρόπο, το παιδί ανακαλύπτει μια πραγματική κοινωνία, κα-



τανοεί ότι αυτοί οι άνθρωποι δεν έχουν πάψει να ζουν, πως είναι σαν βιβλία που δεν έχουν ακόμα διαβαστεί ως το τέλος και οι λίγες σελίδες που απομένουν συνεχίζουν να είναι γεμάτες από την έκπληξη των συναισθημάτων, της επινόησης, των αναμνήσεων. Μ' αυτούς άλλωστε, μπορεί να βιώσει μια σχέση έντονης αμοιβαιότητας. Την ανάγκη του παιδιού που νιώθουν οι ηλικιωμένοι αντισταθμίζεται από την ανάγκη που νιώθει το παιδί γι' αυτούς και μόνο για το γεγονός, έστω, ότι αναπληρώνουν κατά κάποιον τρόπο την απουσία των γονιών. Ο Νικόλα ξεφεύγει από την αστάθεια της οικογενειακής εστίας και βρίσκει καταφύγιο σ' έναν άγνωστο πλανήτη που σιγά σιγά κερδίζει νικά τη δυσπιστία του. Αυτό που για τη μητέρα του ήταν μια απασχόληση σαν οποιαδήποτε άλλη, για κείνον γίνεται η οικογένεια που ποτέ του, ίσως, δε γνώρισε. Ανακαλύπτει την αδυναμία, αλλά και τα τεχνάσματα που εκείνη χρησιμοποιεί για να μην παραιτηθεί απ' το να είναι μέσα στα πράγματα. Διαπιστώνει πως μπορεί ν' αποδιώξει την παραίτηση, πως στη μοναξιά μπορεί ν' ανοίξει μια χαραμάδα, ακόμα κι όταν η αντίσταση σ' αυτήν κοντεύει να εξαντληθεί. Μαθαίνει ότι η ανάμνηση δεν είναι μόνο οπισθοδρομηση, ότι η νοσταλγία δεν είναι μόνο ακινησία, αλλά ότι αυτές μπορούν να κρατήσουν τη σκέψη ζωντανή και το βλέμμα στραμμένο στον κόσμο. Αντιλαμβάνεται ότι ο άνθρωπος, ο κάθε άνθρωπος, έχει δυνατότητες που πραγματώνονται ή μένουν στο συρτάρι, αλλά σε κάθε περίπτωση, όσο είναι ζωντανοί, βρίσκονται με το ένα πόδι στο μέλλον. Μόνον ο θάνατος ανακόπτει την ύπαρξη και την τοποθετεί ανάμεσα στα αντικείμενα που υπήρξαν, και πολλά από τα οποία, σχεδόν όλα, καταλήγουν να χαθούν στο τίποτα. [...]

[...] Υπάρχει κάποια μελαγχολική συμπάθεια στον Πασκάλιεβιτς, η συναισθηση ότι οι ήρωές του δεν είναι σε θέση ν' αλλάξουν και πολλά πράγματα και ότι ποτέ δε θα τραβήξουν πάνω τους την προσοχή του κόσμου. Υπάρχει όμως σ' αυτούς η τόλη του τρελού που διηγείται τις ιστορίες του χωρίς να λαμβάνει υπόψη του την υποχρέωση της αληθοφάνειας. Πιστεύουν στην πραγματικότητα των φαντασιώσεών τους, στην υποσταση των ονείρων τους, μέχρι να επενδύσουν μ' αυτές το παρόν της ύπαρξής τους, ανατρέποντας το παρελθόν με τον παραλογισμό της επιθυμίας. Η ταινία τελειώνει αλλωστε, ακριβώς μ' ένα όνειρο, όπου ο Νικόλας φαντάζεται, ή ίσως βλέπει στ' αλήθεια, -αφού το βλέμμα του μοιάζει κάπως μ' εκείνο του κινηματογράφου- όλη την οικογένειά του να χορεύει ευτυχισμένη κάτι που δεν το είχε δει ποτέ πριν.

Cineforum, τχ. 334, Μάης 1994.  
Μετάφραση από τα ιταλικά: Πάνος Ράμος

## Strategies of the Soul

by Angelo Signorelli

In Paskaljević's case, we could be tempted to discuss, in a way, the state of ex-Yugoslavia, the war that is ravaging the country, the violent acts committed every day against women, children and the elderly. We could mention the director's Serbian ancestry, we could pinpoint easy contradictions or play with the intellectual's supposed inertia, with his stance to stay removed from things and his ostensible retreats. The obvious destruction is so powerful and the images of devastation have so ardently entered our daily lives that it is difficult for us to think that anything else may exist. [...]

[...] In *Tango Argentino* the war doesn't exist. What exists, however, is a multitude of things that are killed by the war; and so many things that are against the war, against any war. There's imagination, the need to be understood, vulnerability, weakness, poverty, fear, improvisation, availability, grief, courage, memory, nostalgia, affection, crying, fun, hope,



colours, the gaze... Things that, "oddly" enough, need to regain the right to exist, because people's concerns lie elsewhere, in the creation of pain; of extreme, absolute pain. The winner's enforcement, or rather the enforcement by the one who, in order to win, makes those that are different from him – and this *from* encompasses a huge expanse – forfeit the basic right to live life. This is why we can look at the film from "under the light of the war"; because, deep down, it is the starting point of those systems that base their justification in a lack of tolerance, in the oppression of the weak and the different, in the abject defence of the financial interests that are connected to privileges. The cinema that Paskaljević makes reflects a consistency that has never been absent in his 15-year journey. Consequently, this one, his most recent film, although it appears to be detached from the violence of the events, can be viewed as one from many acts of resistance against a society that, despite its apparent changes, keeps dealing with its internal conflicts by suppressing and ostracizing them. [...]

[...] The Serbian filmmaker never hesitated to deconstruct with intelligence and irony the ideological mechanisms of power, as well as its substantial and vulgar idiocy. And he did that by taking the side of the weak, the outsiders, the weird and the mad; those who, thankfully, do not have the capability to be a part of the inactivity of the establishment and the routine of adjustment to the dominant rules. Those who, however, prejudices attack, although – if we think about it better – they are also the carriers of a critical existential position, often radical.

In this group children and elderly belong rightfully. The first because they are defenceless, often neglected and in need of help that adult activities seldom accommodate. The latter because they are no longer useful [and] require a lot of care, since they are in no position to service themselves, alive witnesses of deterioration without hope. Both act as burdens, take up time, are bothersome obstacles for adults, who are exceedingly busy with the intrigues of finance and love. In this manner, the two ages may meet and jointly invent a melancholic symbiosis, a perambulation in hope, so that they can better withstand the abandonment and forgetfulness.

*Tango Argentino* narrates a tale that helps us rediscover a sense of understanding and acceptance of the weak. The medium is a child that teaches us the strategies of the soul and leads us amongst the surprises that wait behind the prematurely announced death. We know the reality well. Actually existing socialism is a distant memory; the market dictates its inviolable rights. Nicola, the film's young protagonist, is first and foremost the victim of people's generalized obsession with making money. The father takes him with him on occasion, to the various events where he plays music, probably to cover up his sexual distractions. The mother is too occupied with her ambitions for a career to care about her son's demands, who also encumbers her with the duty to help the elderly that she herself undertook; of course, not because of a charitable intention, but in order to gain some extra money. Nicola is a sad boy who gets sent here and there, whose parents use for their own interests; [he is] deprived of care and attention that, like all children, is an absolute need of.

It is undoubtedly terrifying to find oneself so alone so early, when instinctively one needs the adult's protection and, along with that, a steady and compassionate guidance in order to face the trials and tribulations of life. It is possible that Nicola does not understand the disarray about things that in his eyes are worthless, but he definitely knows that he is missing something very important; and that makes him perceive an immense void. He cannot, however, do anything, since the power of the adults is too great and the attempt to attract those concerned with competitive relationships would not serve him one bit. The first part of the film is the description of a world comprised of people that are distant, in a physical sense, but mainly emotionally and morally. To Nicola, precisely because he is in the position of the scape-



goat – and this is even more convincing if we think about how young he is – falls the duty to bring to light the grid of egoisms and complexities, as well as the disgrace and sense of demise that penetrates social relationships.

Paskaljević shows no tenderness for the changing world, much as he didn't for the previous regime, although in the latter, one would meet exceptionally likeable characters and would discover, here and there, large cracks of humanity and subversive authenticity. On the contrary, he seems to want to say that we should not have any delusions, that everything turns out badly [and] that the collapse of ideology is being replaced by cultural poverty, the equalization of consumerism and the small, vulgar opportunist ideals. In this film too, the pessimistic mood of the Serbian director is confirmed, his belief that large systems cause in every case a downward equalization. He thus moves between the bothersome fact – playing the cards of improbability and challenge like in the film *Time of Miracles* – and those areas of the periphery, full of unheard voices, of suppressed desires and neglected sufferings; those areas where, nevertheless, the strange, the irrational, the delusion, the disbelief, the dream survive.

Young Nicola learns to understand the elderly and to live with them. In the beginning he only approaches them because his mother needs someone to replace her. Later on, he shares his life with them, adding his loneliness to theirs. In this way, the child discovers a real society, understands that these people haven't stopped living, that they are like books that haven't been read to the end and that the few pages remaining are still full of the surprise of emotion, invention and memories. With them he can experience a relationship of intense reciprocity. The need that the elderly have for the child is counterbalanced with the need that the child has for them, if only for the fact that they compensate in a way for the lack of parents. Nicola escapes the instability of his home and finds refuge in an unknown planet that slowly wins him over. That which for his mother was an occupation like any other, for him becomes the family that perhaps he has never known. He discovers weakness, but also the tricks that it uses so as not to quit being up-to-date. He finds out that he can banish the resignation, that he can open a crack in the loneliness, even when the resistance to it is almost exhausted. He learns that reminiscence is not just regression, that nostalgia is not only inertia, but that they can keep thought alive and the gaze turned towards the world. He realizes that man, any man, has capabilities that are either fulfilled or stay on the shelf, but, in any case, while we are alive we have one foot in the future. Only death stops existence and places it in-between the things that existed, many of which, almost all, end up getting lost into nothing. [...]

[...] There is a melancholic sympathy within Paskaljević, the awareness that his heroes are in no position to change many things and that they will never attract the world's attention. There is in them, however, the audacity of the madman who tells stories without caring about the obligation to verisimilitude. They believe in the reality of their fantasies, in the essence of their dreams, until they invest with them the present of their existence, overthrowing the past with the irrationality of desire. Furthermore, the film ends precisely with a dream, in which Nicola imagines or maybe really sees – since his gaze is a bit like the gaze of cinema – his whole family happily dancing, something he has never seen before.

Cineforum 334, May 1994.

Translation from Italian into English: Lilly M. Papagianni



## Ο πολιτικός αντίκτυπος μιας μη-πολιτικοποιημένης ταινίας του Κλάους Έντερ

Ο Νικόλα είναι 10 ετών. Ο πατέρας του διδάσκει σε μουσικό σχολείο. Για να κερδίσει μερικά επιπλέον χρήματα παίζει πότε-πότε μουσική σε γάμους. Η μητέρα του, επαγγελματίας μεταφράστρια από τα βουλγάρικα, είναι διαρκώς στο τρέξιμο καθώς κάνει ταυτόχρονα και περιστασιακές δουλειές. Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς μας παρουσιάζει μία μέση σέρβικη οικογένεια, καθώς και τις πραγματικότητες της ζωής σε μία χώρα που έχει κλονιστεί από τη φτώχεια, τη διαφθορά, την πολιτική καταπίεση και τις διαδηλώσεις – η Σερβία των αρχών της δεκαετίας του '90 είναι μια χώρα που έχει κηρύξει των πόλεμο ενάντια στους γείτονες της πρώην Γιουγκοσλαβίας. Αυτό δεν φαίνεται πουθενά στο φόντο, απλά το αισθάνεσαι. Υποβόσκει στις εικόνες και την ατμόσφαιρα.

Η ταινία επικεντρώνεται όλο και πιο πολύ στον Νικόλα. Αναλαμβάνει μερικές από τις δουλειές της μητέρας του: προσέχει μοναχικούς ηλικιωμένους, τους πηγαίνει την εφημερίδα, τους ετοιμάζει πρωινό και καθαρίζει τα σπίτια τους. Δεν τους προσέχει μόνο τυπικά, ωστόσο, αρχίζει να ενδιαφέρεται γι' αυτούς, να τους φέρνει σε επαφή μεταξύ τους και να τους βοηθά να χαρούν την τελευταία περίοδο της ζωής τους. Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς λέει ότι επειδή τον μεγάλωσαν οι παππούδες του αισθάνεται συμπάθεια για τους ηλικιωμένους ανθρώπους. «Κουβαλάνε μαζί τους όλη αυτή την σοφία!», λέει. Σε καμία άλλη από τις ταινίες του δεν φέρνει τη διάθεση για ζωή και τον πόνο, τη χαρά και τη μελαγχολία, τη ζωή και το θάνατο τόσο κοντά μεταξύ τους όσο σε αυτή, χάρη και στην υπέροχη μουσική του μόνιμου συνθέτη των ταινιών του Ζόραν Σιμζάνοβιτς, ενός εκ των καλύτερων (αλλά όχι τόσο γνωστού) Ευρωπαίων συνθετών κινηματογραφικής μουσικής.

Θα ήταν δύσκολο να αποκαλέσουμε το *Tango Argentino* πολιτική ταινία. Δεν υπάρχει ούτε ένα «πολιτικό αντικείμενο» (πέρα απ' τη διαπίστωση ότι η σέρβικη κοινωνία, όπως κι όλες οι άλλες κοινωνίες, δεν ενδιαφέρεται πραγματικά για τους ηλικιωμένους ανθρώπους). Το *Tango Argentino* είναι απλά η ιστορία ενός παιδιού που γίνεται φίλος με μια παρέα ηλικιωμένων αντρών.

Μόνο οι περιστάσεις έκαναν την ταινία πολιτική. Ο Πασκάλιεβιτς τη γύρισε στο Βελιγράδι το 1991 – την (idia χρονιά με τις σφοδρές διαδηλώσεις ενάντια στον Σλόμπονταν Μιλόσεβιτς (τον τότε Πρόεδρο της χώρας). Η πρεμιέρα έγινε στη Σερβία τον Φεβρουάριο του 1992, στο Βελιγράδι. Ήταν η περίοδος των πολέμων που προκλήθηκαν από την εθνικιστική και ξενοφοβική πολιτική του Μιλόσεβιτς, για να διατηρήσει τον έλεγχο όσων περισσότερων πρώην Γιουγκοσλαβικών δημοκρατιών ήταν δυνατόν. (Ο Μιλόσεβιτς θεωρήθηκε υπεύθυνος για το ξεκίνημα του πολέμου ενάντια στη Σλοβενία, την Κροατία, το Κόσοβο και, τον Μάρτιο του 1992, ενάντια στη Βοσνία. Ο πόλεμος εναντίον της τελευταίας προκάλεσε τρία χρόνια αργότερα τον βομβαρδισμό του Βελιγραδίου από το ΝΑΤΟ.)

Η γερμανική πρεμιέρα του *Tango Argentino* πραγματοποιήθηκε την 4η Ιουλίου του 1992, στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μονάχου. Την ίδια εκείνη μέρα 120.000 άνθρωποι διαδήλωσαν εναντίον του Μιλόσεβιτς στους δρόμους του Βελιγραδίου και έκλεισε το αεροδρόμιο του Σαράγεβο. Η αντίδραση της Γερμανίας, και γενικά της Δύσης, ήταν μια σφοδρή αντιπάθεια για την πολιτική Μιλόσεβιτς. Η κοινή γνώμη, σε μεγάλο βαθμό, στράφηκε εναντίον της Σερβίας.

Η προβολή λοιπόν, μιας σέρβικης ταινίας υπό τέτοιες συνθήκες και μέσα σε μια τόσο φορτισμένη ατμόσφαιρα ήταν ένα αμφιλεγόμενο εγχείρημα. Είχα προσκαλέσει το *Tango Argentino* στο φεστιβάλ του Μονάχου (ήμουν τότε υπεύθυνος προγράμματος) γιατί μου άρεσε πολύ η ταινία: η άνεση και η ακρίβεια της σκηνοθεσίας, η συγκινητική ερμηνεία των



ηθοποιών και η σχεδόν ντοκιμενταριστική ενόραση της καθημερινής πραγματικότητας των Βαλκανίων. Πιθανότατα, είχα υποτιμήσει τις πολιτικές αντιδράσεις που θα προκαλούσε η ταινία – αρχικά δεν θεωρήθηκε σαν μια ταινία του Γκόραν Πασκάλιεβιτς, αλλά σαν μια ταινία από τη Σερβία. Η συμπερίληψη λοιπόν της ταινίας στο τελικό πρόγραμμα, λίγες εβδομάδες πριν την έναρξη του φεστιβάλ (για να εκτυπωθεί ο κατάλογος και τα άλλα έντυπα του Φεστιβάλ), προκάλεσε αρκετές συζητήσεις. Υπάρχει μια ηλιθιότητα στον κόσμο που προφανώς δεν μπορεί να εξαλειφθεί. Οι γερμανοί διανοούμενοι (και σίγουρα όχι μόνον αυτοί) είχαν εκείνη την περίοδο την τάση να θεωρούν ότι κάθε σέρβικη ταινία αντιπροσώπευε και τη σέρβικη κυβέρνηση – λες κι ο ίδιος ο Μιλόσεβιτς την είχε κάνει και την είχε στείλει. Με τον ίδιο τρόπο, οι ρώσικες, οι γεωργιανές κι οι λιθουανικές ταινίες εκλαμβάνονταν, για δεκαετίες, ως εκπρόσωποι του σοβιετικού συστήματος. Θα μπορούσε άραγε η προβολή μιας σέρβικης ταινίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μονάχου το 1992 να χρησιμοποιηθεί ως μία καλοδεχούμενη πρόφαση για διαδηλώσεις, είτε κατά είτε υπέρ του Μιλόσεβιτς (ιδιαιτέρως αν λάβουμε υπόψη τον μεγάλο αριθμό μεταναστών από την πρώην Γιουγκοσλαβία που ζούσαν κι εργάζονταν στο Μόναχο); Αποφασίσαμε λοιπόν να προβάλουμε το *Tango Argentino* μία και μόνο φορά, την τελευταία βραδιά του φεστιβάλ, σε ένα απομονωμένο κινηματογράφο με την παρουσία αστυνομικών με πολιτικά ανάμεσα στο κοινό.

Συνέβη το καλύτερο που μπορούσε να συμβεί: απολύτως τίποτα.

Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς, όντας κι ίδιος ορκισμένος εχθρός του Σλόμπονταν Μιλόσεβιτς, δεν τόλμησε να γυρίσει στο Βελιγράδι. Φοβόταν να παίξει με το θάνατο. Πήρε λοιπόν τον δρόμο της εξορίας (κυρίως στη Γαλλία). Η επόμενη του ταινία, *Η Αμερική κάποιου άλλου*, γυρίστηκε τρία χρόνια αργότερα, το 1995, στις ΗΠΑ, το Μεξικό, το Μαυροβούνιο, την Ελλάδα, τη Γερμανία και τη Γαλλία: η μοίρα του εξόριστου κινηματογραφιστή. Μόλις το 1998 μπόρεσε να επιστρέψει στο Βελιγράδι και να γυρίσει την *Πυριτιδαποθήκη*, μία από τις πιο πικρές ταινίες για τις επιπτώσεις που είχαν οι πόλεμοι στους ανθρώπους της Σερβίας. Η προβολή της στο Βελιγράδι, τον Οκτώβριο του 1998, εξακολουθούσε να αποτελεί πράξη αντίστασης.

Οι καιροί ήταν συναρπαστικοί.

Αύγουστος 2009

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Πλατιώτης

## The Political Impact of a Non-political Film

by Klaus Eder

Nikola is ten. His father teaches at a music school. To earn a little additional money he occasionally plays popular music at weddings. His mother, a professional translator of Bulgarian, works herself with casual jobs to the ground. Goran Paskaljević introduces us to an average Serbian family, and he introduces us to the realities of life in a country shaken by poverty, corruption, political repression and demonstrations – Serbia in the beginning of the '90s, a country waging war on its neighbours of former Yugoslavia. You don't see this background, you feel it. It's in the images, in the atmosphere.

The film focuses more and more on Nikola. He takes on some of his mother's jobs: he looks after lonely elderly people, brings the newspaper, prepares breakfast, cleans the homes. He does not only look after them, he starts to care about the old people, brings them into contact with each other, makes them enjoy the very last period of their lives. Goran Paskaljević says that he had been raised by his grandparents and would therefore have always felt an affinity for old people. "They carry all that wisdom around with them!" he says.



In none of his films he brings zest for life and pain, cheerfulness and melancholy, life and death so close together as here, thanks also to the wonderful music written by his permanent composer Zoran Simjanović, one of the best (and at least known) European film composers.

It would be difficult to call *Tango Argentino* a political movie. There's no ounce of a "political subject" (besides the realization that the Serbian society, as all other societies, does not really care about old people). *Tango Argentino* is, simply, the story of a kid who becomes friends with a gang of old men.

Only, the circumstances made the film political. Paskaljević shot it in Belgrade in 1991 – in the same year of vehement demonstrations against Slobodan Milošević (then the President of the country). The Serbian premiere took place in February 1992, in Belgrade as well. It was the period of wars, triggered off by the nationalistic and xenophobic politics of Milošević, to keep control over as many as possible republics which had earlier formed Yugoslavia. (Milošević was said to have initiated the wars against Slovenia, Croatia, Kosovo and, in March of 1992, against Bosnia. The war against Bosnia provoked three years later the NATO to throw bombs over Belgrade.)

The German premiere of *Tango Argentino* took place on the fourth of July, 1992, in the framework of the Munich International Film Festival. On the same day, the fourth of July, 120.000 people protested against Milošević on the streets of Belgrade; and the airport of Sarajevo was closed. The reaction in Germany, and generally in the West, was a vehement antipathy to the politics of Milošević. The public opinion had widely been stirred up against Serbia.

To show a Serbian film under such attendant circumstances and in such an emotionally charged atmosphere was a controversial undertaking. I had invited *Tango Argentino* to the Munich Festival (which I programmed at the time) because I loved the film: the ease and preciseness of its mise-en-scène, the touching performance of the actors, and the almost documentary insight in a Balkan everyday reality. Probably, I had underrated the political provocation the film would be causing – it was, then, at a first sight not a film by Goran Paskaljević but a film from Serbia. Scheduling the film within the complete program, a few weeks prior to the festival (to print the catalogue and other festival publications) turned however out to cause discussions. There's stupidity in the world which obviously cannot be eradicated. German intellectuals (and for sure not only German ones) tended, at the time, to take a Serbian film for an official representation of the Serbian government – as if Milošević himself would have made and sent the film. In the same way, Russian or Georgian or Lithuanian films had been taken, for decades, as representatives of the Soviet system. Would the projection of a Serbian film at the Munich Film Festival of 1992 therefore be used as a welcome pretext for demonstrations, against or for Milošević (in particular considering the numerous people from Ex-Yugoslavia living and working in Munich)? We decided to screen *Tango Argentino* only once, on the very last evening of the festival, in a stand-alone cinema and with police in civilian clothes among the public.

It happened the best that could have happened: nothing.

Goran Paskaljević, himself a determined enemy of Slobodan Milošević, didn't dare to return to Belgrade. He was afraid to dice with death. He went into exile (mostly in France). His next film, *Someone Else's America*, was shot three years later, in 1995, in the USA, in Mexico, Montenegro, Greece, Germany and France: the fate of a filmmaker in exile. Only in 1998, he could return to Belgrade and make *The Powder Keg*, one of the bitterest films on the human consequences the wars had caused to the Serbians. To screen it in Belgrade, in October of 1998, was still an act of resistance.

Those were exciting times.







## Η Αμερική κάποιου άλλου [1995]

### Tudja America / Someone Else's America

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Gordan Mihić

**Φωτογραφία / Cinematography:** Yorgos Arvanitis

**Μοντάζ / Editing:** William Diver

**Ήχος / Sound:** François Groult, Christian Wangler, Aad Wirtz

**Μουσική / Music:** Andrew Dickson

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Wolf Seesselberg, Mile Jeremic

**Ηθοποιοί / Cast:** Tom Conti (Alonso), Predrag "Miki" Manojlović (Bayo),

Maria Casarès (η μητέρα του Αλόνσο / Alonso's mother),

Zorka Manojlović (η μητέρα του Μπάγιο / Bayo's mother), Sergej Trifunović (Luka),

Jose Ramon Rosario (Panchito), Lanny Flaherty (οδηγός / guide),

Predrag Ajdus (γιατρός / doctor), Niu Chia-Ching (Κινεζούλα / Chinese Girl),

Lazar Kalmić (Pepo), Amanda Ellis (/Afis),

Μιχάλης Γιαννάτος / Michalis Yannatos (Έλληνας πράκτορας / Greek Agent)

**Παραγωγοί / Producers:** Antoine de Clermont-Tonnerre, David Rose, Helga Bahr

**Παραγωγή / Production:** Mact Production (France), Intrinstica Films (UK), Lichtblick

Filmproduktion (Germany), Stefi 2 (Greece)

**Διάρκεια / Running Time:** 95'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Βραβείο Κοινού, Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών - Φεστ. Κανών 1995 / Audience Award, Director's Fortnight - Cannes IFF 1995

Μεγάλο Βραβείο καλύτερης ταινίας / Grand Prix (Golden Spike) for Best Film - Valladolid IFF 1995

Κεντρικό θέμα αυτής της γλυκόπικρης κωμωδίας είναι η ζωή κάποιων φίλων, μεταναστών σε μια γκρίζα γωνιά του Μπρούκλιν, καθώς αναζητούν το αμερικανικό όνειρο. Ο Αλόνσο είναι Ισπανός και ιδιοκτήτης του ρημαγμένου μπαρ «Ο Παράδεισος», όπου ζει με την τυφλή μητέρα του και όπου ο φίλος του Μπάγιο, παράνομος μετανάστης από τη Γιουγκοσλαβία, δουλεύει ως πορτιέρης με αμοιβή ένα δωρεάν δωμάτιο. Οι δυο επιστήθιοι φίλοι πιστεύουν ότι θα επιτύχουν στη Γη της Επαγγελίας, παρά τις πάμπολλες ενδείξεις για το αντίθετο. Η οικογένεια του Μπάγιο φεύγει από το Μαυροβούνιο για να τον βρει στην Αμερική, αλλά ο αγαπημένος μικρότερός του γιος πνίγεται στο Ρίο Γκράντε στη διάρκεια του επικίνδυνου ταξιδιού. Μη μπορώντας να αποδεχτεί αυτό το θάνατο, ο Μπάγιο κατηγορεί τον πρωτότοκο γιο του, Λούκα, για την τραγωδία. Ωστόσο, ο Λούκα θα αποδειχθεί η σωτηρία τόσο του πατέρα του όσο και του Αλόνσο, αφού θα μεταμορφώσει τον «Παράδεισο» σ' ένα μοδάτο έθνικ εστιατόριο και θα παντρευτεί μια Κινεζοαμερικανίδα για να αποκτήσει την αμερικανική υπηκοότητα.

*Immigrant friends living in a shabby corner of Brooklyn while they pursue the American Dream are at the center of this comedy-drama. Alonso, a Spaniard and owner of the "Paradiso", a run-down bar where he lives with his blind mother and where his friend Bayo, an illegal immigrant from Yugoslavia, works as a janitor in exchange for a free room. The best of friends, Alonso and Bayo are united in believing that they'll succeed in the Land of Opportunity, despite much evidence to the contrary. Bayo's family then follows him to New York from Montenegro, but his beloved youngest son is drowned in the Rio Grande during*



*the dangerous journey. Unable to cope with his grief, Bayo blames his eldest son Luka for the tragedy. Luka, however, turns out to be the salvation of both his father and Alonso, transforming "Paradiso" into a trendy ethnic restaurant and marrying a young Chinese-American woman in order to gain citizenship.*

## **Ένας κόκορας λαλεί στο Μπρούκλιν** του Θωμά Λιναρά

Οι ήρωες της ταινίας ανήκουν σε ό,τι ονομάζουμε «ξεχασμένη κοινωνία», καθώς αγωνίζονται να επιβιώσουν στον σκουπιδοτόπο του αμερικανικού ονείρου. Σ' αυτή την υποβαθμισμένη φτωχογειτονιά του Μπρούκλιν, που το κινηματογραφικό βλέμμα του Γκόραν Πασκάλιεβιτς μεταμορφώνει σ' έναν τόπο μαγικό (χωρίς να χάνει ούτε στιγμή το ρεαλιστικό της υπόβαθρο), κατοικεί ουσιαστικά η ίδια η πραγματικότητα, με όλες τις αντιφάσεις της. Το motto που διαπερνά αλλά και τροφοδοτεί συνεχώς με «καύσιμο» την ταινία είναι το «we no surrender» που επαναλαμβάνει στις κρίσιμες στιγμές ο Μαυροβούνιος Μπάγιο (εξαιρετική ερμηνεία από τον Μίκι Μανόλοβιτς). Και είναι πάνω σ' αυτό το motto που κτίζεται η υπέροχη φιλία του με τον Ισπανό Αλόνσο (επίσης εξαιρετική ερμηνεία από τον Τομ Κόντι). Μια σχέση γύρω και μέσα από την οποία περιστρέφεται ο κεντρικός αφηγηματικός άξονας αυτής της ταινίας, που στρέφει το ανθρωποκεντρικό της βλέμμα στα περιθώρια της ζωής, στις παρυφές της πραγματικότητας, εκεί όπου οι ήρωες ζουν με την πλάτη κολλημένη στον τοίχο (αμετακίνητη σταθερά στο έργο του Πασκάλιεβιτς). Γιατί είναι ακριβώς αυτοί οι ήρωες που ενδιαφέρουν τον κινηματογραφικό δημιουργό από την Σερβία: άνθρωποι ξεριζωμένοι, αποδιωγμένοι, θαμώνες των συνόρων (γεωγραφικών και υπαρξιακών), που προχωρούν στη ζωή ανυπεράσπιστοι, γυμνοί, χωρίς δίχτυ ασφαλείας, με μοναδικό τους εφόδιο το ένστικτο της επιβίωσης, σε μια κοινωνία που τους αντιμετωπίζει σαν παρίες. Μέσα από τη σχέση Μπάγιο-Αλόνσο ξετυλίγεται ένας μικρόσκοπος που σιγά σιγά γίνεται ο κόσμος όλος, μ' όλα του τα βάσανα και τους καημούς: αγώνας για την επιβίωση και αγωνία για την επόμενη μέρα, αστείες και οδυνηρές οικογενειακές ιστορίες, ματαιωμένες προσδοκίες, ανέφικτοι έρωτες, χαρές και λύπες, ναυαγισμένες ψευδαισθήσεις, το ανθισμένο χαμόγελο στο παιδικό πρόσωπο της Σάβκα, μικρές παρεξηγήσεις και μεγάλες πίκρες, η παρηγοριά του τραγουδιού και της μουσικής, ο βαρύς θάνατος (ο χαμός του Πέπο), ο ανάλαφρος θάνατος (η ισπανίδα μάνα)... εν ολίγοις αυθεντικές περιπέτειες συναισθημάτων, ζυμωμένα στο καμίνι της αληθινής ζωής, που μετατρέπουν το μίζερο σοκάκι (που θα μπορούσε να βρισκεται σε οποιαδήποτε πόλη του κόσμου) σε μια πραγματική αυλή των θαυμάτων.

Στην ταινία δεν υπάρχει το παραμικρό ίχνος καλλιγραφίας του περιθωρίου ή της εξάλειψης, ενώ η ετικέτα του επονομαζόμενου βαλκανικού μαγικού ρεαλισμού που κάποιοι κόλλησαν στο φιλμ, δεν είναι άλλο από την ποιητική του αύρα που στεφανώνει τις εικόνες. Η *Αμερική κάποιου άλλου* δεν είναι επ' ουδενί μονάχα μια ταινία καλών προθέσεων ή ένα γλυκόπικρο μελόδραμα ή μια τραγική κωμωδία. Το αναμφισβήτητο κωμικό της βλέμμα, δεν συγκαλύπτει την τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας και η συμπάθεια με την οποία αντιμετωπίζει το πρωταγωνιστικό της ντούετο, δεν είναι παρά η καίρια υπενθύμιση ότι η συμπόνια και η αλληλεγγύη στο σύγχρονο κόσμο, είναι συναισθήματα υπό εξαφάνιση. Ο Πασκάλιεβιτς τολμά να κάνει μια ταινία στην καρδιά του Μεγάλου Μήλου, επιλέγοντας να αποκλείσει από τις εικόνες του τα πολύχρωμα φώτα της Νέας Υόρκης (ποτέ δεν τους βλέπουμε να διασχίζουν τη γέφυρα). Το κινηματογραφικό του βλέμμα είναι αποκλειστικά επικεντρωμένο στο μικρό, αλλά διαυγές φως που αναβοσβήνει στον μέσα κόσμο των ηρώων του. Στην Αμερική των άλλων, των ανεπιθύμητων και των αποκλεισμένων το χρήμα, η επι-



τυχία και η κοινωνική καταξίωση μετράνε πολύ λιγότερο από την ψυχική γενναιοδωρία και τη συντροφικότητα. Ο ένας δίπλα στον άλλο. Και στα εύκολα: όταν αρπάζονται για ένα κι-κιρίκου, ο Μπάγιο φεύγει από το σπίτι, με τον υπό κατηγορία κόκορά του υπό μάλης και ο Αλόνσο τον ακολουθεί με τη φοβερή του σακαράκα (κινητή διαφήμιση ισπανικής ταυρομαχίας) για να τον πείσει να γυρίσει πίσω, σε μια σκηνή που ποτίζει τους δρόμους του Μπρούκλιν με γνήσια ισπανο-σλαβική τρέλα· αλλά και στα δύσκολα: όταν ο Αλόνσο χάνει την όρεξή του για ζωή (έρωτας είναι η αιτία), ο Μπάγιο είναι εκεί για να τον στηρίξει, ή όταν ο Μαυροβούνιος χάνει το θάρρος του, χάνοντας το μικρό του γιο στο Ρίο Γκράντε (πύλη εισόδου αλλά και ανυπέρβλητο όριο) είναι ο Ισπανός που κρατά ζωντανό το «we no surrender».

Είναι διαπιστωμένη η εξαιρετική αυτοσαρκαστική και ειρωνική φλέβα του Γκόραν Πασκάλιεβιτς, ο τρόπος του να εντάσσει το δραματικό φορτίο σ' ένα χιουμοριστικό πλαίσιο αποφορτίζοντας το, χωρίς όμως αυτό να χάνει σε τίποτα από τη βαρύτητα και τη σημασία του. Το κόλλημα του Μπάγιο με τον κόκορα, ονόματι Μίτα (είναι σε απόγνωση γιατί δεν μπορεί να του βρει μια κότα και γι' αυτό του κατασκευάζει μια ξύλινη, για συντροφιά), δεν είναι μονάχα μια βαλκανική σουρεαλιστική πινελιά, ούτε και μια πτηνοειδής μεταφορά του γενέθλιου τόπου, αλλά ένα είδος ομφάλιου λώρου με την πατρίδα, ο οποίος ενισχύεται, έτι περαιτέρω, από τη μεγαυχολία της γιαγιάς που νιώθει μοναξιά στην Νέα Υόρκη, επειδή της λείπει η κατσικούλα της! Ο κόκορας δεν είναι λοιπόν μια συγκυριακή ευρηματική επινόηση, αλλά συμμετέχει ουσιαστικά σε βασικούς αφηγηματικούς κόμβους της ταινίας, όπως στη σύγκρουση πατέρα-γιου. Στη σκηνή με την κοκορομαχία, εκεί όπου το ρήγμα ανάμεσά τους αναδεικνύεται και γλωσσικά, αφού είναι η πρώτη φορά που ο Λούκας απευθύνεται στο πατέρα του στα αγγλικά, δηλώνοντας έτσι την πρόθεσή του να ενταχθεί και να πετύχει στο νέο τόπο. (Το χάσμα των γενεών είναι επίσης μια από τις σταθερές παραμέτρους του έργου του Πασκάλιεβιτς). Ο Μπάγιο, παρά τη φαινομενική συμφιλίωση στο τέλος, δεν θα συγχωρήσει ποτέ τον Λούκας, αφού βαθιά μέσα του πιστεύει ότι το εισιτήριο που πλήρωσε ο μεγάλος γιος για να μπει στην Αμερική ήταν ο θάνατος του μικρού. Εδώ διαφαίνεται και μια κριτική στάση απέναντι στη νεότερη μεταναστευτική γενιά, αφού έμμεσα η ταινία «κατηγορεί» τον Λούκας για κυνισμό σχετικά με την απόκτηση της «πράσινης κάρτας», μέσω του βιαστικού γάμου του με την Κινέζα γειτονοπούλα.

Το εξαιρετικά πυκνό και καλογραμμένο σενάριο εξακτινώνεται με δεξιοτεχνία στις διάφορες μικροιστορίες, οι οποίες συνδέονται και «βιδώνουν» τέλεια μεταξύ τους, γιατί σπριζονται στο στέρεο αφηγηματικό άξονα της σχέσης Μπάγιο-Αλόνσο. Όσο οι χαρακτήρες τους αναλύονται και καταγράφονται με σχολαστική λεπτομέρεια, τόσο περισσότερο αναδεικνύονται οι διαφορές τους, καθώς ο ένας είναι το άκρο αντίθετο του άλλου.<sup>1</sup> Αυτή η οξυδερκής σκηνοθετική επιλογή αρμονικής συνύπαρξης των αντιθέτων (κάτι καθόλου εύκολο), αφενός μεν αποκλείει το αλληλοσυμπλήρωμα (η στερεότυπη λύση), αφετέρου δε τονίζει το ουσιώδες της σχέσης τους: δύο ξένοι σε μια ξένη πόλη ανακαλύπτουν, μέσα από την ετερότητά τους, έναν κοινό τόπο στον οποίο η ανάγκη επικοινωνίας και ανθρωπίνης επαφής μοιάζει να είναι μεγαλύτερη κι απ' την ίδια τη ζωή και προεικάζει την εμφάνιση του θαύματος.

Έτσι λοιπόν στο φανταστικό τέλος, σαν σε παραμύθι του παλιού καιρού, ο Πασκάλιεβιτς – και με την συνεργασία του Γιώργου Αρβανίτη στην έξοχη φωτογραφία της ταινίας – απογειώνει (κυριολεκτικά) τους δύο φτωχοδιαβόλους στο λαμπερό ουράνιο της Νέας Υόρκης, λαθρεπιβάτες μιας ονειρικής πτήσης με προορισμό την άγνωστη χώρα της καρδιάς.

1. Ο ένας τυπικός λατίνος, ονειροπόλος, ερωτάρης, ψυχοπονιάρης, χαλαρός, εργένης, κολλημένος στην αυταρχική μάνα «που έχει πάντα δίκαιο», και με την κιθάρα πάντα στο χέρι. Ενώ ο άλλος ορεσίβιος Σλάβος, αεικίνητος, ενεργητικός, παρορμητικός, τσαμπουκάς, πάτερ-φαμίλιας με κατοικίδιο έναν κόκορα.



## A Rooster Crows in Brooklyn

by Thomas Linaras

The heroes of this film, who belong to what we call a "forgotten society", strive to survive in the ruins of an American Dream. Reality resides, with all its contradictions, in the slums of Brooklyn which Paskaljević's talent transform into a magic place (yet they never for an instant lose touch with reality). The leitmotiv in the film, one that fuels the film from beginning to end, is: «we no surrender», which in moments of crisis is invoked by the Montenegrin Bayo (Miki Manojlović gives us a wonderful performance of this character). Montenegrin Bayo and Spanish Alonso (another first-rate performance, this time by Tom Conti) build their great friendship on this motto. The story of the film winds its way in and out of their friendship and the filmmaker's look centres on man, focusing on the margins of life and of reality with heroes who live with their back to the wall (a physical constant in Paskaljević's work). For it is precisely this type of characters that interest the Serb filmmaker: uprooted individuals banished from their countries, familiar with borders everywhere, hovering between countries and living on the verge of existence itself, leading unprotected lives, exposed and naked with no security web to fall back on, with as only resource an instinct for survival in a society that treats them as pariahs. A micro-world begins to rise through the friendship between Bayo and Alonso, and it eventually becomes an entire world of itself with all its pain and sorrows: struggle for survival and apprehension for the future, funny and painful family stories, aborted ambitions, unattainable love, joys and sorrows, lost illusions, the childish smile that blossoms on Savka's lips, small misunderstandings and much bitterness, solace found in song and music, the heaviness of death (Pepo) and the lightness of death (the Spanish mother)... In a word, genuine feelings that grow out of an all too real life and which transform the wretched little alley (similar to all other wretched alleys in big cities across the world) into an authentic Court of Miracles.

There isn't the slightest trace of embroidery in the way the film presents marginalisation and squalor, and the label of what has come to be known as Balkan magic realism that some have stuck to this film is simply the poetic aura of the images. *Someone Else's America* cannot possibly be classified as just a film with good intentions, a sweet-'n-sour melodrama or a tragic comedy. The unquestionably comic element in the film does by no means hide the tragedy of human fate, and the obvious warmth with which the protagonist duet is presented is nothing more than a timely reminder that understanding and solidarity in our modern world are in danger of extinction. Paskaljević dares to make a film in the heart of the Big Apple choosing not to film the multi-coloured lights of New York (we never see his characters cross the bridge). The filmmaker's look is exclusively focused on the small – but transparent – light which flickers inside his heroes' world. In this America of others, of the undesired and the banished, money, success and social standing matter far less than true generosity and companionship. To stick to each other, as much in good times: as when they fight over a rooster and Bayo leaves the house with the cock under his arm with Alonso following him in his terrible rattle-trap (a motion ad for Spanish bullfights) to persuade him to come back, in a scene that overflows into the Brooklyn streets spilling out its Spanish and Slav craziness, as in bad ones: when – because of unrequited love – Alonso loses his taste for life, Bayo stands by him; and when the Montenegrin feels his courage fail him after losing his small son in the Rio Grande (an entrance gate but also an insuperable boundary), it is the Spanish Alonso who makes him stick to their motto «we no surrender».

Goran Paskaljević's marvellous feeling for self-mockery and irony is well known: his way of alleviating the burden of drama by giving it a humorous touch yet without lessening in any way the actual import and impact. Bayo's infatuation with his rooster – called Mita and



for whom Bayo, in despair because he can't find him a mate, builds a wooden hen to keep him company – is not just a surrealist Balkan touch, nor a winged metaphor for his birthplace, but a sort of umbilical cord that links him to his country, and which is made even stronger by the homesick granny who feels lonesome in New York because she misses her little goat... The rooster is therefore not a chance invention on the part of the filmmaker, but is an essential contribution to part of the fundamental narrative elements in the film, such as the conflict between father and son. During the cock fight scene the dialogue they exchange widens the gap between them as this is the first time that Lucas addresses his father in English and reveals his intention to integrate and succeed in this new world (generational gap is another constant in Paskaljević's work). Bayo, despite an apparent reconciliation at the end, will never forgive Lucas since deep down inside he believes that if his older son has made it to America, it is at the cost of his younger son's life. Here there emerges a critical look on the new generation of immigrants and the film indirectly points out Lucas' cynicism, when, in order to get his green card, he hurriedly marries a young Chinese neighbour.

This extremely dense and well-written scenario skilfully projects the various small stories which are linked and masterfully fit into one another because they are all propped on the main narrative of Bayo and Alonso's friendship. As their two characters are carefully and accurately recorded, their basic differences emerge all the more plainly and it becomes clear that they are the exact opposite of one another<sup>1</sup>. Harmoniously placing these contrasts side by side denotes a keen choice on the part of the filmmaker and is something not at all easy to achieve. It allows him, on the one hand, to avoid the stereotype solution of "complementary temperaments", and, on the other, it emphasizes the very essence of their relationship: two foreigners in a strange city discover, through their differences and otherness, a common place where the need for communication and human contact seems to be larger than life itself and holds the promise of a miracle.

This is why at the end, as in a fairytale of old, Paskaljević – with the excellent collaboration of cameraman Yorgos Arvanitis – rewards us with the vision of the two poor devils taking off (quite literally) into the shiny New York sky, two stowaways on a dreamland flight to the mysterious country of the heart.

*Translation into English: Maria Teresa von Hildebrand*

1. One of them is the Latin type: a dreamer, flirtatious, compassionate, easy-going, single, tied to his mother's apron strings – a bossy mother who "is always right" – and always with his guitar. The other one is a proud Slav from the mountains, restless, brimming with energy, hot-headed and a bully, as well as a paterfamilias who keeps a rooster as pet.









**Η πυριτιδαποθήκη [1998]****Bure Baruta / The Powder Keg (aka Cabaret Balkan)****Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević**Σενάριο / Screenplay:** Dejan Dukovski, Goran Paskaljević, Filip David, Zoran Andrić**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić**Μοντάζ / Editing:** Petar Putniković**Ήχος / Sound:** Nedad Vukadinović, Branko Neskov**Μουσική / Music:** Zoran Simjanović**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Milenko Jeremić**Ηθοποιοί / Cast:** Lazar Ritovski (μποξέρ / Boxer), Predrag "Miki" Manojlović (Mane),

Vojislav Brajović (Τόπι, ο τοπικός Τσε Γκεβάρα / Topi, the local Che Guevara),

Milena Dravić (η κυρία με το καπέλο στο λεωφορείο / lady with hat on bus),

Sergej Trifunović (νέος στο λεωφορείο / youth on bus),

Nebojsa Glogovac (ταξιδιτζής / taxi driver), Bogdan Diklić (οδηγός VW / VW driver),

Dragan Nikolić (ο φίλος του μποξέρ / the boxer's friend),

Nebojsa Milovanović (ο γιος του οδηγού του λεωφορείου / the bus driver's son),

Aleksandar Bercek (Ντιμίτρι, ο σακατεμένος πρώην μπάτσορ / Dimitri, the crippled ex-

cop), Mirjana Karanović (Natalia), Nikola Ristanovski (Μπόρις, ο καλλιτέχνης του κα-

μπαρέ / Boris, the cabaret artist), Ana Sofrenović (νεαρή στο τρένο / young woman on

train), Mirjana Joković (Άννα, το «φλερτ» στο λεωφορείο / Ana, the 'flirt' on the bus),

Toni Mihajlovski (Τζόρτζ, ο φίλος της Άννας / George, Ana's boyfriend)

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Milenko Jeremić**Παραγωγοί / Producers:** Antoine de Clermont-Tonnerre, Goran Paskaljević**Παραγωγή / Production:** Mact, Ticket (France), Gradski Kina (FYROM), Stefi 2

(Greece), Mine Film (Turkey)

**Διάρκεια / Running Time:** 100'. Έγχρωμο / Color. 35mm.**Βραβεία / Awards:** Βραβείο FIPRESCI - Φεστ. Βενετίας 1998 / FIPRESCI Award - Venice IFF 1998

Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Award - European Film Academy 1998

Βραβείο Golden Anchor / Golden Anchor Award - Haifa IFF 1998

Μεγάλο Βραβείο / Grand Prize - Antalya Golden Orange IFF 1998

Βραβείο Χάλκινη Κάμερα 300 (Milan Spasić) / Bronze Camera 300 (Milan Spasić) - ICFF Manaki Brothers 1998

Ταινία της χρονιάς στη Γιουγκοσλαβία / Film of the Year in Yugoslavia

Μια από τις 5 καλύτερες ξενόγλωσσες ταινίες / One of the Top 5 Best Foreign Films - American National Board of Review 1999

Βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας / World Prism Award for Best Foreign Film - Santa Barbara IFF 1999

Η συμμετοχή της Γιουγκοσλαβίας για το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας - Αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου / Yugoslavia's submission for Foreign Language Film - American Academy Awards 1999

Πλαισιωμένη από έναν τελετάρχη βγαλμένο απ' τον κόσμο του καμπαρέ, η ταινία, που διαδραματίζεται το Φεβρουάριο του 1998, όταν ξεκίνησαν οι ταραχές στο Κόσοβο, είναι μια γυμνή αναπαράσταση της κόλασης που έχει γίνει η Γιουγκοσλαβία καθώς ακολου-



θεί διάφορους χαρακτήρες (οι δρόμοι κάποιων από τους οποίους τελικά σμίγουν) στη διάρκεια μιας παγωμένης χειμωνιάτικης νύχτας στο Βελιγράδι. Ένας νεαρός που κατά λάθος πέφτει πάνω στο αυτοκίνητο ενός άλλου δέχεται επίθεση στο σπίτι του από κακοποιούς, οι οποίοι καταστρέφουν ευχαρίστως τη μοναδική φωτογραφία της νεκρής μητέρας του. Ένας αστυνομικός, άγρια χτυπημένος, έρχεται αντιμέτωπος με τον άνθρωπο που τον ξυλοκόπησε. Ένας απεγνωσμένος νταξί σκοτώνει τον κολλητό του μ' ένα μπουκάλι κι ύστερα αυτοκτονεί με μια χειροβομβίδα, παίρνοντας μαζί του στο θάνατο κι ένα βασανισμένο κορίτσι. Ένα ταξίδι με λεωφορείο μετατρέπεται σε εφιάλτη και, όπως στις περισσότερες σκηνές, η κινηματογράφηση γίνεται με αδικαιολόγητη, ανεξλέγκτη βιαιότητα. Μια οδυνηρή σκηνή, που περιλαμβάνει τον πνιγμό ενός πρώην αρραβωνιαστικού, δείχνει το ανέφικτο του έρωτα...

Bookended by a cabaret-style master of ceremonies, the film (set in February 1998, when the troubles started in Kosovo) is a stark illustration of the hell-hole that Yugoslavia has become as it follows assorted characters (some of whose paths eventually cross) during a freezing winter's night in Belgrade. A young man who accidentally bumps into another's car is assaulted at home by thugs who are happy to smash the only photograph of his dead mother; a policeman, whose body has been badly broken, faces the man who smashed him up; a desperate bruiser murders his best friend with a bottle before killing himself and a troubled girl with a grenade; a bus journey turns into a nightmare ride and, as with most other scenes, is shot through with pointless, uncontrolled violence; one harrowing scene, which includes the drowning of an estranged ex-fiancé, points to the impossibility of love...

## Η χαμένη τιμή των Σέρβων της Φρανσουάζ Οντέ

Με την *Πυριτιδαποθήκη*, ο σέρβος κινηματογραφιστής Γκόραν Πασκάλιεβιτς, σημερινός κάτοικος Παρισιού, δείχνει τη χώρα του με μια ονειρική, αιχμηρή ματιά που, χωρίς αμφιβολία, μόνο η εξορία και η απόσταση έχουν καταστήσει δυνατή. Η παράλληλη πορεία όλων αυτών των ηρώων –που οι υπάρξεις τους διασταυρώνονται τυχαία στη διάρκεια μιας νύχτας στο Βελιγράδι– μας παρασύρει, με τη βία και τα γκαγκ, σ' ένα λαβύρινθο όπου συγκατοικούν ο θάνατος και η τρυφερότητα. Σ' αυτό το σημαντικό έργο, πάνω απ' το οποίο πλανάται η σκιά αδελφοκτόνων συγκρούσεων, ξνασυναντιέται η πλειοψηφία των σημαντικότερων γιουγκοσλάβων ηθοποιών, τα πρόσωπα μερικών από τους οποίους τα έχουμε ήδη θαυμάσει στον Κουστουρίτσα.

Ο κομφερανσιέ του «Μπαλκάν», του καμπαρέ που δεσπόζει στη νύχτα του Βελιγράδιου, είναι φτιασιδωμένος σαν τη Μέδουσα του Αλεξέι Ζαουλένσκι, το τρελό αυτό πορτρέτο ενός ζωγράφου που βυθίζεται στην παραφροσύνη. «Απόψε θα σας γαμήσω» λέει. Η αλληγορική του παρουσία εξακοντίζεται πάνω απ' τα μονοπάτια της κεντρικής Ευρώπης ή της «σλάβικης ψυχής» με την κοινή τους προτίμηση στις απομυθοποιητικές δηλώσεις, την οποία εξορκίζει ο λυρισμός των συναισθημάτων και της μουσικής. Δεν είναι τα καλύτερα μονοπάτια. Την αυγή, μετά το ξέσπασμα των απαίσιων αυτών καταστάσεων στις οποίες είχαμε προσκληθεί, ο προφητικός αυτός ηθοποιός, με το ποτήρι στο χέρι, απευθύνεται για τελευταία φορά στους θεατές: «Στην υγεία μας», λέει, η χειρονομία του όμως δεν προσαλεί στη συνενοχή. Συνοδεύει τον αυτοειπιδιαικτικό σαρκασμό του απόλυτου χλευασμού. Το απόλυτο του αδιεξόδου της Ιστορίας. Παγωνιά. Τα Βαλκάνια νίκησαν τη σλάβικη κουλτούρα, η έκρηξη ήταν λευκή σαν εκείνη της Χιροσίμα. Η ορχήστρα δεν παίζει πια.



Ταινία-διαθήκη γυρισμένη από ένα σκηνοθέτη απόλυτο κάτοχο της τέχνης του –μας θυμίζει την ενοποιητική αποτελεσματικότητα του Ρόμπερτ Άλτμαν στα *Στιγμιότυπα*–, η *Πυριτιδαποθήκη*, όπως πολλές σύγχρονες ταινίες που δεν αγαπούν το παρόν του παγκοσμιοποιημένου και συρρικνωμένου στους τοπικισμούς του πλανήτη μας, λειτουργεί αντίθετα από την καλή θέληση των θεατών. Αυτά που βλέπουμε προκαλούν εμετό.

Κι όμως, φεύγουμε από την ταινία με τη σιγουριά ότι μεγαλώσαμε. Πέρα από την απέχθεια, συναντήσαμε την αξιοπρέπεια μια σκέψης που αντιπαλεύει την αναξιοπρέπεια. Χάρη στους δημιουργούς της που, με κάποιο τρόπο, σώζουν τη χαμένη τιμή των Σέρβων, μπορέσαμε να σκεφτούμε και τους είμαστε ευγνώμονες. Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς δούλεψε με αφετηρία ένα θεατρικό έργο του Ντέγιαν Ντουκόβσκι (ενός νεαρού Σκοπιανού, είκοσι οκτώ ετών). Κι οι δύο, γνωρίζουν περισσότερο, και καλύτερα από εμάς τι είναι η «σπείρα της βαλκανικής τρέλας» που παρασύρει τη σέρβικη κοινωνία. Μάλλον, η ελάχιστη αυτή απόσταση που κρατάνε, ευνοείται, για τον ένα (Πασκάλιεβιτς) από μια ημι-εξορία που του επιτρέπει να πηγαίνει συχνά στη χώρα του, και για τον άλλο από μια κατάσταση άμεσης γειτονίας. Δραπετεύουν από την ήττα των συνειδήσεων, είναι σαφές, όμως, πως ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς δεν ικανοποιείται από τη διαύγειά του.

Ο Μανέ, ο πιο ευπαρουσίαστος ήρωας της ταινίας (και ο πιο Σλάβος: μόλις φτάνει, τρέχει στην εκκλησία για να ανάψει τα κεριά μπροστά απ' το εικονοστάσι), είναι αναμφίβολα, στη μυθοπλασία, ο εκπρόσωπος του σκηνοθέτη, ο οποίος όμως δεν του χαρίζεται καθόλου. Μετανάστης, ο Μανέ επιστρέφει για να βρει τη Ναταλία, την αρραβωνιαστικιά του που κάποτε είχε εγκαταλείψει. Για να τον συγχωρέσει, της προσφέρει το συμφωνικό κονσέρτο μιας σπουδαίας ορχήστρας εγκατεστημένης σ' ένα πλοίο. Πάνω στο Δούναβη. Μια απρόσμενη εμφάνιση, το λευκό καράβι φωτίζεται ξαφνικά στη μέση της νύχτας. Συνοδευμένη από έναν καινούργιο αφασικό σύντροφο, η Ναταλία, που σκόπευε να αποδώξει τον Μανέ, βυθίζεται στη συγκίνηση. Ο Μανέ θέλει περισσότερα, (η Ναταλία) πρέπει να ανησυχήσει, να τον φωνάξει: πέφτει δήθεν να πνιγεί στο ποτάμι. Όταν βγάζει το κεφάλι του απ' το νερό, ο Κόστα, ο ηλίθιος που έχει πάρει τη θέση του, τον χτυπάει θανάσιμα μ' ένα κουπί. Ο σκηνοθέτης δε χαρίζει τη σωτηρία σ' εκείνον που έχει απομακρυνθεί από την κόλαση. Κανείς, εκτός από ένα ζευγάρι ηλικιωμένων, δεν έχει δικαίωμα στη σωτηρία. Ιλιγγιώδη τράβελινγκ που ακολουθούν την κίτρινη γραμμή των δρόμων συνδέουν μια διαδοχή συναντήσεων όπου το δειγματολόγιο των ηρώων είναι λιγότερο σημαντικό από το δραματικό νήμα των σκηνών. Σχεδόν όλες ξεκινούν με μια πράξη, που την ακολουθεί μια φυγή και στη συνέχεια μια επίθεση. Ή από την ανάκληση της σαδιστικής βίας, όπως στην περίπτωση του ανάπηρου αστυνομικού θύματος της εκδίκησης ενός ταξιτζή, που κι ο ίδιος υπήρξε θύμα (έμεινε στérρος) του ξυλοκοπήματός του από τον αστυνομικό.

Οι φόντοι είναι λιγότερο προμελετημένοι, απορρέουν όμως από τον ίδιο παραλογισμό της ανταπόδοσης. Δύο μποξέρ εξομολογούνται τις αμοιβαίες τους εξαπατήσεις, όταν όμως η αλήθεια μοιάζει να τους έχει συμφιλιώσει ο ένας τους ξεκοιλιάζει τον άλλο. Δεν υπάρχει δυνατότητα προσέγγισης. Ενόσω τα σπάει όλα στο σπίτι του υπεύθυνου του ατυχήματος (και έτοιμου να επανορθώσει) που προκάλεσε ζημιές στο αυτοκίνητό του, ο ιδιοκτήτης του αυτοκινήτου φωνάζει «Τίποτα δεν πρόκειται να τακτοποιηθεί».

Υπάρχει και χειρότερο, ο ηθοποιός του καμπαρέ το εκφράζει έτσι: «Ο θάνατος είναι ωραίος, ο κόσμος παράλογος». Ο οδηγός λεωφορείου, που έχει απαρνηθεί την ιδιότητα του ως καθηγητή, για να μη χρωστά τίποτα σ' όσους επωφελούνται απ' τον πόλεμο, σκοτώνει ένα νεαρό, εξημμένο άνδρα που το μόνο που έκανε ήταν να διαμαρτυρηθεί ενάντια στην παραίτηση ή την αδιαφορία των επιβατών. Για να τους προκαλέσει, πήρε το τίμوني. Πεθαίνει γιατί έπεσε πάνω σ' ένα σκουπιδοτενεκέ.

Πιο διφορούμενο είναι το παιχνίδι των προκλήσεων και των απειλών με το περίστροφο



που αντιτάσσει ένα ζευγάρι ερωτευμένων στον Τοπί, έναν μαστουρωμένο, παρανοϊκό, διεστραμμένο έμπορο ναρκωτικών, ντυμένο Τσε, που τελικά σκοτώνεται κι αυτός.<sup>1</sup> Η απελπισία οδηγεί στην αυτοκτονία που ο μποξέρ δολοφόνος επιβάλλει σε μια όμορφη χήρα στην οποία επιτίθεται σεξουαλικά στο τρένο. Εκείνη, για να αμυνθεί, εμφανίζει το ενθύμιο που της άφησε ο άνδρας της, μια χειροβομβίδα, που ο επίδοξος βιαστής αποπλίζει και αφήνει να εκραγεί. Αμείλικτη λογική και πάλι, όταν με φόντο τον καταυλισμό των προσφύγων, ένα λιντσάρισμα και μια γενικευμένη ανάφλεξη βάζουν τέλος στην βελιγγραδέζικη νύχτα. Προηγουμένως, όμως, όταν η Άννα κατηγορήθηκε άδικα από το ζηλιάρη εραστή της, σε τόνο πρόκλησης ή χλευασμού, πολλοί ήταν εκείνοι που ούρλιαξαν: «Είμαι ένοχος;» Το ερωτηματικό υποδεικνύει την άρνηση (όχι, δεν είσαι ένοχος). Σηματοδοτεί την ανικανότητα των ηρώων να τοποθετηθούν στο ηθικό πεδίο.

Το σχήμα της φυγής είναι το πιο αποκαλυπτικό των συμπεριφορών της ταινίας. Οι νέοι το σκάνε, το αγόρι που δεν έχει άδεια το σκάει, και, μακριά από το μάτι του κυκλώνα, αφήνεται να πενήνταχρονα κτήνη. Ο νεαρός Βόσνιος γοητευμένος από το μισότρελο έμπορο ναρκωτικών κάνει το γελωποιοό και καταλήγει καταδικασμένος, σταυρωμένος και λιθοβολημένος, ενώ φωνάζει τελικά μια αλήθεια: «Δεν είμαι ένοχος!». Ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς παραδέχεται την αθωότητα μόνο όσων είναι κάτω των τριάντα. Η συμπάθεια του στρέφεται στο δυστυχισμένο εκείνο που αναστατώνει όλους και όλα και τον οποίο σκοτώνει ο τίμιος καθηγητής που έχει γίνει οδηγός του νυχτερινού λεωφορείου. Ο σκηνοθέτης εκτείνει έτσι την καταδίκη του μέχρι τους πατέρες (ο πατέρας του αδέξιου νεαρού οδηγού είναι εξίσου αξιολύπητος με τον πατέρα εκείνου που έχει έρθει από το Σαράγεβο). Όσον αφορά τις γυναίκες, υπομένουν. Ο συνηθισμένος μισογυνισμός του κινηματογράφου της πρώην Γιουγκοσλαβίας εδώ λειτουργεί: οι γυναίκες είναι στους φούρνους, στα σπάργανα και, όμοια με τους άνδρες, το πεπρωμένο τους τις τάξει στην αποκάλυψη. Θριαμβεύει το παράλογο μάλλον παρά το άτοπο.

Στο Βελιγράδι, η βιαιότητα σκοτώνει και η αθωότητα είναι θανάσιμη. Όσο για το τελευταίο πλάνο, ο φτιασιδωμένος αγύρτης των «Βαλκανίων» τσουγκρίζει στο κενό, κι αντίθετα με τις δηλώσεις του σκηνοθέτη είμαι πεπεισμένη πως αυτό που πίνει είναι κώνειο.

Σε ποιον απευθύνεται ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς; Στους συμπατριώτες του στον όλεθρο;

Σε εμάς –στην Ευρώπη, δύο φορές παρούσα μέσα από τα ραδιοφωνικά της ανακρινωθέντα– που η αδιαφορία μας έχει κάνει δειλούς, κι η ακατανόηση μικρόψυχους; Στον ίδιο που εξοργίζει το βρομερό τέρας, το εμφανισμένο στην καρδιά της πατρίδας του; Σε ποιον; Η *Πυριτιδαποθήκη* δεν δίνει απάντηση. Δεν προσφέρει παρά τη δύναμη του κινηματογράφου και το ξανασμίξιμο με εξαίρετους ηθοποιούς. Η *Πυριτιδαποθήκη* είναι η λύσσα της απελπισίας. Η θεαματική και γοητευτική ενέργεια της απελπισίας.

*Positif*, τχ. 458, Απρίλιος 1999.  
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

1. Κρίμα που δεν υποτιτλίζονται οι στίχοι του τραγουδιού που, με την απειλή του όπλου στον κρόταφο, λέει ο νεαρός σκοπιανός εραστής ενόσω προσπαθούν να βιάσουν τη φίλη του μπροστά στα μάτια του. Είναι άραγε ένα άσεμνο τραγούδι ή ένας πατριωτικός, πολεμοχαρής ύμνος; Καθώς στερούμαστε πληροφοριών, η σκηνή δεν έχει ρατσιστικό υπονούμενο, μπορούμε όμως να είμαστε σίγουροι;

## The Serbs' Lost Honor

by Françoise Audé

With *The Powder Keg* the Serbian filmmaker, Goran Paskaljević, now living in Paris, offers us an oneiric and scathing vision of his country which clearly exile and distance alone have



made possible. In a continual crisscross, his characters – whose lives accidentally overlap in the course of one night in Belgrade – pitch us with violence and humor into a labyrinth where death and tenderness coexist. In this significant work, set under the shadow of fratricidal conflicts, we find most of the best Yugoslav actors, some of them already favourably known to us through Kusturica's films.

The ringmaster at the «Balkan» cabaret, king of the Belgrade night, uses make-up like Alexei Jawiinsky's Medusa, the mad portrait of an artist sinking into madness. "Tonight I'm going to fuck you", he says. Allegorically we see him set off on the paths of Central Europe or on that of the "Slav soul", with their common weakness for disabused statements exorcised however by the lyricism of feelings and music. These paths are not the best. When at dawn, after an outburst of horrors to which we have been invited, this visionary actor, a glass in his hand, turns to the audience for a last toast, his gesture is not one of connivance. It is a self-inflicted sarcasm of absolute derision. The absolute of deadlock in history. It's paralyzing. The Balkans have crushed Slav culture, in a white explosion like that of Hiroshima. The orchestra has stopped playing.

A testament-film directed by a filmmaker in full control of his talent –reminiscent of Robert Altman's unifying efficiency in his *Short Cuts*–, *The Powder Keg*, like many other contemporary films that don't appreciate present times in our globalized world on edge over its idiosyncrasies, achieves its end against the viewers' good will. We are sickened by what we see.

And yet we leave the film with a feeling of having grown up. Beyond the nausea, we have found the dignity of a mind grappling with indignity. Some authors, who in some way have rescued the Serbs' lost honor, have made us think again, and we are grateful for this. Goran Paskaljević has based his film on a play by Dejan Dukovski (a young Macedonian aged twenty-six). They both know, more and better than us, what the "spiral of Balkan folly" is that is sweeping away Serbian society. Probably, the minimal objectivity they enjoy is due to the fact, for Paskaljević, that he is a semi-exile which gives him the advantage of frequent returns, and for Dukovski, that he is a next-door neighbour. They manage to keep their consciousness safe from defeat, but it is clear that for Goran Paskaljević his lucidity is not enough.

Mané, the more respectable character in the film (and the one who feels his Slav identity the most: upon arrival he immediately goes to a church to light a candle in front of the iconostasis), is evidently the one who embodies the filmmaker in the story, and he is not spared. An émigré, Mané comes back for his girlfriend Natalia whom he deserted in the past. To gain her forgiveness, he offers her a symphonic concert played by a great orchestra on a boat. On the Danube. The white ship lights up like a vision in the middle of the night. Natalia has come with her new – aphasic – companion. Despite her efforts to the contrary, she can't help falling for Mané, once again. But this isn't enough, Mané wants more: he wants to frighten her, to make her call him, so he disappears in the river and pretends to drown. But when he surfaces, Kostas the moron who has taken his place fatally hits him on the head with an oar. The filmmaker offers no salvation to those who have left hell behind them. Nobody, with perhaps the exception of an old couple, has the right to salvation. Tracking shots dizzily follow the yellow line on the roads, the line that links a series of meetings in which the variety of characters is less significant than the dramatic thread connecting the scenes. Almost every scene starts out in action, and is followed by a flight and then an aggression. Or by the evocation of sadistic violence, as in the case of the invalid cop who has fallen victim to a taxi-driver's vengeance, himself the victim of the savage beating the cop once gave him (and which has left him sterile).

The murders are not so premeditated but they also stem from the irrationality of vengeance, an eye for an eye and a tooth for a tooth. Two boxers start telling each other



how each has repeatedly deceived the other, but just as it seems that truth has reconciled them, one of them knives the other. The gap cannot possibly be bridged. After breaking everything in the house of the boy who accidentally crashed into his car (and who is willing to get it fixed), the owner of the car raps out: "Nothing can be fixed."

But there's worse to come, as the cabaret actor exclaims: "Death is beautiful, the world is absurd." The bus driver, who has given up his professorship in order not to owe anything to those who are benefiting from the war, kills an impassioned young man whose only sin is to fight the passengers' spinelessness and resignation. To provoke them, the young man decides to drive the bus himself. He dies for having crashed against a garbage bin.

More ambiguous is the scene of challenges and threats at gunpoint that opposes two young lovers to Topi, a junkie drug dealer, a perverted paranoiac who dresses like the Che, and who finally also gets killed.<sup>1</sup> Despair drives the boxer murderer to suicide, a suicide he also enforces on a pretty widow that he aggresses on the train. To protect herself, she brandishes the gift her dead husband has left her, a grenade; the rapist pulls the pin out of the grenade and it explodes. Again with irreversible logic, against the background of a refugees camp, a lynching scene followed by a general explosion puts an end to the Belgrade night. But before that, just like Ana falsely accused by her jealous lover, many have howled in derision or provocation: "Am I to blame?". A question that begs a negative answer ("No, you're not guilty"). It indicates the characters' inability to place themselves on a moral level.

The most revealing thread throughout the various behaviour patterns in the film is flight. The young people flee, the boy who hasn't got a driving license flees, and from a safe distance he taunts his middle-aged thugs. The young Bosnian attracted to the mad drug dealer, clowns around until he is hunted down, crucified and lynched as he lets out a last cry, which for once is true: "I am not guilty". Goran Paskaljević only accepts the non-guiltiness of those under thirty. He sympathises with the imprecator who jostles people and things around, and who is killed by the respectable professor who has become a night bus driver. The filmmaker therefore extends his condemnation also to the fathers (the father of the young road hog is just as pitiable as the other father from Sarajevo). Women, well, they put up with it all. The usual misogynous attitude in previous Yugoslav films is clear: women are seen cooking, changing nappies, and, like the men, their lives are doomed to apocalyptic deaths. The triumph is more of the irrational than of the absurd.

In Belgrade, savagery kills and innocence is mortal. When on the last shot, the "Balkan" Cabaret smooth talker, his face caked in make-up, lifts his glass for an empty toast, I am convinced, despite the filmmaker's own declarations, that he swallows hemlock poison.

Who is Goran Paskaljević addressing? His doomed fellow-countrymen? Us – Europe is twice present in the film, on the radio news – that, for lack of interest and lack of understanding, cowardly keep away? Himself, revolted by the foul beast nesting at the heart of his country? Who? *The Powder Keg* doesn't provide us with an answer. The film simply gushes forth with the power of cinema and presents once again a number of first-rate actors. The Powder Keg is the fury of despair. The spectacular and fascinating energy of despair.

Positif, 458, April 1999.

Translation into English: Maria Teresa von Hildebrand

1. I missed the lyrics of the song in the film's English subtitles. The young Macedonian lover is made to sing out loud, a gun pointed at his head, while his girlfriend is being raped under his eyes. Is it a bawdy song, or a patriotic war hymn? Lacking information, it would seem that the scene has no racist connotations, but who knows.





## Το Βελιγράδι ως ψυχική κατάσταση

της Ντίνα Ιορντάνοβα

Η μόνη ταινία που κατάφερε να επικοινωνήσει τα αποτελέσματα της δυσφορίας και της παραφροσύνης στον έξω κόσμο ήταν η *Πυριτιδαποθήκη* του Γκόραν Πασκάλιεβιτς. «Νιώθω πως είναι τώρα σειρά μου να δείξω την παρούσα ψυχολογική κατάσταση των συμπατριωτών μου», εξήγησε ο σκηνοθέτης.<sup>1</sup> Ξεκομμένη από τον έξω κόσμο και ζώντας σ' ένα αδιάλλακτο και κτηνώδες καθεστώς, η πραγματικότητα της *Πυριτιδαποθήκης*, πλαισιωμένη από τους μονολόγους ενός παράλογα ειλικρινή διασκεδαστή του καμπαρέ, θυμίζει την έντονα απελπισμένη ατμόσφαιρα των ταινιών που διαδραματίζονταν στα φιλελεύθερα στέκια των πρώτων ναζιστικών χρόνων όπως το *Μέφιστο* (1981) του Ίσβαν Ζάμπο και το *Καμπαρέ* (1972)<sup>2</sup> του Μπομπ Φος. Δομημένη γύρω από αυτόνομες και μερικώς μόνο τεμνόμενες ιστορίες, μια από τις βασικές αφηγηματικές γραμμές της *Πυριτιδαποθήκης* παρακολουθεί τις προσπάθειες ενός Σέρβου εμικρέ, που έχει επιστρέψει από τη Δύση, να ξανακερδίσει τη γυναίκα που αγαπά. Είναι πολύ αργά, ωστόσο. Παρότι μπορεί να είναι έτοιμος να βοηθήσει τους παλιούς του φίλους να δραπέτεύσουν απ' αυτά τα «σκατά», τώρα πια είναι όλοι παράφορα και ανεπανόρθωτα τρελοί – «τρελαμένοι επειδή έμειναν», όπως το θέτει ένας από αυτούς, γιατί σύμφωνα με τα λόγια ενός ταξιτζή «όποιος είχε μυαλό έχει φύγει». Το επόμενο πρωί της επιστροφής του ο εμικρέ θα έχει σκοτωθεί. Σχεδόν υπονοείται πως πήγαινε γυρεύοντας – δεν



έπρεπε να έχει γυρίσει· δεν τον χρειάζονται στο Βελιγράδι. Όσοι έμειναν πίσω απεικονίζονται ως ανεξέλεγκτα και φρενιασμένα βίαιοι – ένας παρορμητικά επιθετικός άνδρας οργανώνει μια επίθεση στο σπίτι του νεαρού αγοριού που τυχαία του τράκαρε το αυτοκίνητό του λίγο πριν. Κατά τη διάρκεια ενός φιλικού ματς μποξ δύο παλιοί φίλοι αποκαλύπτουν με ποιο τρόπο έχουν προδοθεί μεταξύ τους μέσα στα χρόνια· ο ένας σκοτώνει τον άλλον, λίγο αργότερα αυτό-ανατινάζεται με μια χειροβομβίδα και σκοτώνει ένα κορίτσι που μόλις γνώρισε στο βαγόνι ενός τρένου. Ένας νέος άνδρας καταλαμβάνει ένα λεωφορείο και κατόπιν τρομοκρατεί τους αθώους επιβάτες του. Και τα βίαια περιστατικά συνεχίζονται, όλα συμβαίνουν μέσα στην ίδια νύχτα κάτω από το λιγοστό φως του εμπάρκο-αποκλεισμένου Βελιγραδίου. Η πικρία και η εκδικητικότητα, η τρέλα και η φρενίτιδα είναι έντονες και κενές. «Το Βελιγράδι ως ψυχική κατάσταση» μεταφράζεται σε εικόνες που μιλούν για μια τραγική και αποσταθεροποιητική απώλεια ουσίας, μια απώλεια που ενισχύεται από την απόρριψη της μετανάστευσης.

Απόσπασμα από το *Cinema of Flames. Balkan Film, culture and the media*.

BFI Publishing, 2001.

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

1. Μιλώντας στο 39ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το Νοέμβριο του 1998.

2. Στη Βόρεια Αμερική, η ταινία του Πασκάλιεβιτς βγήκε στις αίθουσες με τον τίτλο *Cabaret Balkan*. Η επίσημη δικαιολογία για την αλλαγή του τίτλου ήταν πως ο Κέβιν Κόσνερ είχε ήδη κατοχυρώσει τον τίτλο *Πυριτιδαποθήκη* για μια προσεχή δική του κινηματογραφική ταινία.

## Belgrade as a State of Mind

by Dina Iordanova

The only film which managed to communicate the effects of malaise and insanity to the outside world was Goran Paskaljević's *Powder Keg*. "I feel that it is now my turn to show the current state of mind of my people", explained the director.<sup>1</sup> Cut off from the outside world and living under an intolerant and brutal regime, the reality of *The Powder Keg*, framed by the monologues of an insanelly frank cabaret entertainer, is reminiscent of the intensely desperate atmosphere of films set in the liberal lairs of early Nazi times, like István Szabó's *Mephisto* (1981) and Bob Fosse's *Cabaret* (1972).<sup>2</sup> Structured around autonomous and only partially intersecting stories, one of the plot lines in *The Powder Keg* follows the attempts of a Serbian émigré who has returned from the West to recover the woman he loves. It is too late, however. Although he may be ready to help his former friends escape from this "shit", by now they are all impetuously and irretrievably mad – "fucked up by staying", as one of them puts it, because, in the words of a taxi driver, "anyone with any brains has left". By the morning after his return the émigré will be killed. It is almost implied that he was asking for it – he should not have returned; he is not needed in Belgrade. Those who have stayed behind are portrayed as uncontrollably and frantically violent – an impulsively aggressive man arranges an attack on the home of the young boy who has accidentally hit his car shortly before. During an amicable boxing match two old friends reveal how they have betrayed each other over the decades; one kills the other, soon after blowing himself up with a hand grenade and killing a girl he has just met in the train compartment. A young man seizes and then terrorizes the innocent passengers on a bus. And so the violent incidents go on, all happening within the same night in the scarce light of embargo-stricken Belgrade. The bitterness and the vindictiveness, the madness and the frenzy are intense and meaningless. "Belgrade as a state of mind" translates into images that



speak of a tragic and destabilizing loss of substance, a loss enhanced by the rejection of emigration.

Extract from *Cinema of Flames. Balkan Film, culture and the media.*

BFI Publishing, 2001.

1. Speaking at the 39th Thessaloniki International Film Festival, November 1998.

2. In North America, the film was distributed under the title *Cabaret Balkan*. The official reason for the change in the name was that Kevin Costner had already registered a forthcoming film project under the title *the Powder Keg*.









## Όνειρο χειμωνιάτικης νύχτας [2004] San zimske noći / Midwinter Night's Dream

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Filip David, Goran Paskaljević, βασ. σε διήγημά του / based on a short story by Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Petar Putniković

**Ήχος / Sound:** Velibor Hajduković, Branko Nesković

**Μουσική / Music:** Zoran Simjanović

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Tijana Marić

**Ηθοποιοί / Cast:** Lazar Ritoški (Lazar), Jasna Zelika (Jasna), Jovana Mitić (Jovana), Danika Ristoski (διευθύντρια κέντρου αναπήρων παιδιών / Director of the handicapped children center)

**Παραγωγοί / Producers:** Goran Paskaljević, Lazar Ritoški

**Παραγωγή / Production:** Nova Film, Zillion Film (Serbia), Zepter International (Monaco), Wanda Vision (Spain)

**Διάρκεια / Running Time:** 95'. Έγχρωμο / Color. 35mm

**Βραβεία / Awards:** Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής, Βραβείο SIGNIS / Special Jury Prize, SIGNIS Award - San Sebastián IFF 2004

Βραβείο Dreammaker καλύτερης μεγάλου μήκους ταινίας / Dreammaker Award for Best Feature Film - Nashville IFF 2005

Χρυσή Αντιγόνη καλύτερης μεγάλου μήκους ταινίας / Golden Antigone for Best Feature Film - Cinemed Montpellier 2005

Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Award - Tromsø IFF 2005

Σερβία, χειμώνας του 2004. Ο Λαζάρ γυρνάει στην πόλη του ύστερα από 10 χρόνια στη φυλακή. Εκεί ανακαλύπτει ότι το διαμέρισμα όπου ζούσε, έχει καταληφθεί από μια γυναίκα, την Γιάσνα, και τη δωδεκάχρονη αυτιστική κόρη της, Γιόβανα. Είναι βόσνιοι πρόσφυγες και δεν έχουν που αλλού να πάνε. Και ο Λαζάρ και η Γιάσνα προσπαθούν να γυρίσουν τη σελίδα και να αφήσουν πίσω τους ένα δύσκολο παρελθόν. Ο Λαζάρ συμπονά τη Γιάσνα και την αφήνει να μείνει στο σπίτι. Σιγά σιγά, οι τρεις τους αρχίζουν να συνδέονται όλο και πιο πολύ... Δοσμένη με την συνήθη οπτική κομψότητα και τη συναισθηματική πολυπλοκότητα του Πασκάλιεβιτς, η ταινία είναι από πολλές απόψεις μια αλληγορία για τη σκληρή πραγματικότητα της σημερινής Σερβίας.

Serbia, winter 2004. Lazar returns home after ten long years in prison. He discovers that the apartment where he used to live is now occupied by a woman, Jasna, the single mother of a 12-year-old autistic girl named Jovana. They are Bosnian refugees who have been squatting and have nowhere else to go. Both Lazar and Jasna are attempting to turn the page on difficult pasts. Lazar empathizes with Jasna and allows her and her daughter to stay. Little by little, these social castaways form a tight kinship as they grow closer together. With the visual elegance and emotional complexity that Paskaljević has accustomed us, the film is, in many ways, a metaphor for the harsh realities of modern-days Serbia.



## Εφιάλτης χειμωνιάτικης νύχτας

του Νταν Φαϊνάρου

Ο άμεσος πειρασμός είναι να διαβάσουμε την ταινία σαν μια μεταφορά των Βαλκανίων, σήμερα. Ο άντρας, στοιχειωμένος από αναμνήσεις του πολέμου, σκότωσε τον καλύτερο του φίλο, μεθυσμένος σε μια φιλονικία και πέρασε 10 χρόνια στη φυλακή, η γυναίκα έχει καταπατήσει το σπίτι του κατά την απουσία του, κι υπάρχει κι ένα αυτιστικό παιδί που επέλεξε να αποσυρθεί σ' ένα καλύτερο, δικό του κόσμο. Το παρελθόν, το παρόν και το αβέβαιο μέλλον, όλα μαζί, έχουν συνοψιστεί για το σκοπό αυτό σε 90 λεπτά. Ευτυχώς, ωστόσο, αντίθετα με τις περισσότερες μεταφορές που λειτουργούν μόνο ως μια συμπτυκνυμένη αναπαράσταση της πραγματικότητας αντανακλώνμενης στα μάτια του θεατή, στην περίπτωση αυτή, η ταινία είναι επίσης ένα δυνατό, ανθρώπινο και συχνά σπαρτακτικό δράμα από μόνον της, πολύ πιο πάνω απ' όλα τα πολιτικά μηνύματα που θα μπορούσαν να τη βαρύνουν.

Είναι αλήθεια, πως ο τίτλος μπορεί να αποβεί παραπλανητικός για οποιονδήποτε περιμένει μια βαλκανική εκδοχή της ανάλαφρης, σπουδαίας σεξπικρικής κωμικής φαντασίωσης, που κατά τύχη έλαβε χώρα και στα Βαλκάνια επίσης. Όπως ήταν αναμενόμενο, υπάρχει, προς το τέλος, ένα απόσπασμα του θεατρικού έργου, θλιβερά επίγειο κι ερμηνευμένο από ανάπηρα παιδιά. Εδώ, δεν υπάρχει τίποτα το ανάλαφρο ή το κωμικό, καμία φαντασίωση στην οποία να μπορείς να δραπετεύσεις και κανένας Πουκ δεν σπεύδει να εμφανιστεί με τα μαγικά του φίλτρα για να βάλει τα πράγματα στη θέση τους πριν να στραβώσουν εντελώς. Αν μη τι άλλο, τα φίλτρα του Πουκ εδώ έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα, γιατί στα Βαλκάνια του Πασκάλιεβιτς, τα βάλσαμα της χαράς είναι αυστηρά ενάντια στον κανόνα (για την ιστορία, η επόμενη του ταινία είχε τον τίτλο, *Οι Αισιόδοξοι*, και μόνο αυτό δεν ήταν).

Ο χρόνος είναι ο χεϊμώνας του 2004, το μέρος είναι η σέρβικη επαρχία, που φέρει τα καταστροφικά σημάδια ενός πολέμου που δεν έχει απόλυτα τελειώσει. Μετά από 10 χρόνια στη φυλακή, ο Λαζάρ (Λαζάρ Ριστόβοκι) επιστρέφει στη γενέθλια πόλη του, έναν βρομότοπο πλημμυρισμένο ήδη από αισάτες μετανάστες, γεμάτο ερείπια και σκουπίδια, που δείχνει όμως τα πρώτα σημάδια οικονομικής ανάκαμψης που σύντομα θα τον μετατρέψει σε ευχάριστο τόπο κυνηγιού για τους δυτικούς κερδοσκόπους. Στο σπίτι του, βρίσκει μια γυναίκα που δεν έχει ξαναδεί, τη Γιάνα (Γιάνα Ζάλικα) και τη νοητικά στερημένη κόρη της, Γιοβάν (Μίτσε), οι οποίες έχουν εγκατασταθεί εκεί, κατά τη απουσία του. Η πρώτη του παράρρηση είναι να τις πετάξει έξω, όταν όμως συνειδητοποιεί ότι δεν έχουν πουθενά να πάνε, αλλάζει γνώμη κι αποφασίζει να τις αφήσει να μείνουν. Κι αυτά είναι περίπου όλα όσα γίνονται σ' αυτή την ταινία, από άποψη πλοκής. Αν και φυσικά, υπάρχουν πολλά περισσότερα. Βαρύθυμος και σωτηρικός, οδηγός ταξί πλέον για να κερδίσει τα προς το ζην, κυνηγημένος από εφιαλτικές αναμνήσεις του παρελθόντος που ως στρατιώτη του σέρβικου στρατού, που τον κάνουν να ξυπνάει στη μέση της νύχτας ουρλιάζοντας λουσμένος στον ιδρώτα, ο Λαζάρ έλκεται αρχικά από την αξιανάπητη, αλλά εντελώς αποστασιοποιημένη όψη της Γιοβάν, που ζει στο δικό της, πολύ προσωπικό σύμπαν, το οποίο κανείς δεν μπορεί παρά να φανταστεί. Η γοητεία που του ασκεί το νεαρό κορίτσι και η άρνηση του να δεχτεί ότι δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να μπει στον κόσμο της και να αποκτήσει κάποιου είδους αληθινή επαφή μαζί της, τον φέρνει πιο κοντά στη Γιάνα, που ζει μόνη της από τότε που την εγκατέλειψε ο άνδρας της, επειδή δεν μπορούσε να ανεχτεί την κατάσταση της κόρης του. Η Γιάνα είναι εντελώς αφοσιωμένη στη Γιοβάν, αποδέχεται πλήρως την κατάσταση της και δεν επιτρέπει σε κανέναν, ούτε καν στον Λαζάρ, να προσπαθήσει να παρέμβει στο μυαλό του παιδιού, ακόμα κι αν έχει τις καλύτερες προθέσεις του κόσμου. Ενός όμως το τριό αυτό των απροσάρμοστων



διαπραγματεύεται τον τρόπο για ένα κοινό έδαφος στη σχέση τους, συντελείται η παρεμβάση του από μηχανής θεού, τη μόνη φορά που επιτρέπεται στη μεταφορά να παρεμφερήσει στην πλοκή, για να δώσει στην ιστορία την τελική της τραγική τροπή.

Γυρισμένη ψηφιακά και μεταφερμένη σε φιλμ, η ταινία συλλαμβάνει τέλεια το σκοτεινό, μελαγχολικό φως του βαλκανικού χειμώνα, και επιτρέπει έναν ρυθμό που υπαγορεύεται σε μεγάλο μέρος από την ανάγκη να μην επισπευστεί ποτέ και κατά οποιοδήποτε τρόπο η σχέση μεταξύ των τριών πρωταγωνιστών. Οι διάλογοι είναι ελάχιστοι, οι σιωπές είναι πολύ πιο εύγλωττες στην περίπτωση αυτή, αφού τόσο ο Λαζάρ όσο και η Γιάσνα έχουν να αντιμετωπίσουν τα δικά τους προσωπικά προβλήματα και φοβούνται εξίσου να διακινδυνεύσουν να πληγωθούν ξανά. Το κρυπτογραφικό μοντάζ καταργεί τις πρόδηλες λεπτομέρειες, καθώς προχωρά ελλειπτικά προς τα μπροστά εστιασμένο στα ουσιώδη. Δουλεύοντας πάνω σ' ένα σενάριο που έγραψε ο φίλος του, Φίλιπ Ντέιβιντ, ο Πασκάλιεβιτς κρατά τα συμβαίνοντα υπό αυστηρό έλεγχο, κυρίως με το να κατεβάζει τον τόνο των ηθοποιών του, ξεκινώντας από τον επιβλητικά λαμπερό Ριστόβσκι, που δίνει εδώ μια δυνατή ενδοστροφική ερμηνεία ως ένας άνδρας που βασανίζεται από τους δαίμονες του παρελθόντος του και δυσκολεύεται πολύ σε ό,τι αφορά στο παρόν του. Τον βοηθά γενναία η Γιάσνα Ζάλικα, με μια ισοζυγιασμένη, ώριμη ερμηνεία ως η γυναίκα που καταπάτησε το σπίτι του και η μοναδικά αυθεντική παρουσία της Γιοβάνια Μίπιτς που είναι και στην πραγματικότητα αυτιστική. Τόσο ο Ριστόβσκι όσο και η Ζάλικα δανείζουν τα πραγματικά τους ονόματα στους χαρακτήρες που υποδύονται, προκειμένου να μην μπερδέψουν τη Μίπιτς με το να πρέπει να απευθύνεται σ' ένα άτομο με δύο ονόματα. Η απόφαση να χρησιμοποιηθεί ένα αληθινά αυτιστικό άτομο για το ρόλο ήταν πολύ γενναία, και απαιτούσε ανεξάντλητη υπομονή από όλους στο πλατό μέχρι να επιτευχθεί κάποιο αποτέλεσμα, ανταμείβει όμως γενναϊόδωρα, καθώς καμία ηθοποιός δεν θα μπορούσε να φτάσει τη φυσική ένταση της Γιοβάνια στο ρόλο.

Δεν υπάρχει πόλεμος, ως τέτοιος, στην ταινία, με την εξαίρεση ενός πλάνου φλας μπακ που εύκολα θα μπορούσε να λείπει, κι ωστόσο η παρουσία του γίνεται αισθητή συνεχώς. Ο άγριος τρόμος πλανάται στην ατμόσφαιρα και στα μυαλά, είναι αδύνατον να τον αγνοήσεις ή να τον ξεχάσεις. Όσο για την μεταφορά, ο Πασκάλιεβιτς πιστεύει πως οι Σέρβοι, προκειμένου να επιβιώσουν από κάποιες από τις χειρότερες πλευρές της πολιτικής τους ζωής, έχουν μπει σ' ένα είδος αυτιστικής κατάστασης που τους έκανε απρόσβλητους σε κάποια, αν όχι σε όλα, τα πράγματα που συμβαίνουν γύρω τους.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## A Midwinter Night's Nightmare

by Dan Fainaru

The immediate temptation is to read this as a metaphor of the Balkans, these days. The man, haunted by war memories, has killed his best friend in a drunken brawl and spent ten years in jail, the woman has invaded his home while he was away and between them, there is an autistic child who has chosen to retreat into a better world of her own. The past, the present and the uncertain future, all encapsulated for this purpose in 90 minutes. Luckily, however, unlike most metaphors functioning only as a concentrated representation of reality reflected in the eye of the beholder, in this case, this is also a powerful, humane and often heartbreaking drama in its own right, way beyond all the political messages it might be burdened with.



True enough, the title may be misleading for anyone who expects a Balkan version of the frothy, great Shakespearean comedic fantasy, which incidentally took place in the Balkans as well. As expected, there is, towards the end, an excerpt of the play, pathetically earth-bound and interpreted by handicapped children. This is anything but frothy or comic, there is no fantasy to run away to and no Puck is rushing in with his magic drops to put things right before they go too wrong. If anything, Puck's drops here have the opposite effect, for in Paskaljević's Balkans, happy balms are strictly against the rule (for the record, his next film was entitled *The Optimists* and was anything but).

The time is winter 2004, the place is the Serbian countryside, bearing the ravaging signs of a war that hasn't really quite ended. After ten years in prison, Lazar (Lazar Ristovski) comes back to his home town, a dump already swamped with Asian immigrants, covered by rubble and refuse, showing the first signs of the economic boom that will turn it soon into a happy hunting ground for Western profiteers. At home, he finds a woman he has never met before, Jasna (Jasna Zalica) and her mentally handicapped daughter, Jovana (Mitić) have moved in, during his absence. His first impulse is to kick them out, but once he realizes they have nowhere to go, he changes his mind and decides to let them stay. And that's about all there is in this picture, plot-wise. Though of course, there is much more. Sullen and silent, driving a taxi to make a living, chased by the nightmarish memories of his past as a soldier in the Serb army, which wake him up in the middle of the night screaming in a cold sweat, Lazar is first drawn to the lovely but completely detached countenance of Jovana, who lives in her own intensely private universe, which he can only guess at. His fascination with the young girl and his refusal to accept that nothing can be done to break into her world and establish some kind of real contact with her, brings him closer to Jasna, living on her own since she was abandoned by her husband, who couldn't take his daughter's state. Jasna is fiercely devoted to Jovana, fully accepts her condition and will not permit anyone, not even Lazar, to try and tamper with the girl's mind, be it for the best intentions in the world. But just as this trio of misfits is negotiating its way towards a common ground in their relationship, in comes a Deus-ex-machina intervention, the one time the metaphor is allowed to intrude on the plot, to give the story its final tragic twist.

Shot digitally and transferred to film, the picture perfectly captures the murky, melancholy light of the Balkan winter, and allows for a pace dictated to a great extent by the need to never rush the relationship between the three protagonists in any sense. The dialogs are minimal, silences being far more eloquent in this case, for both Lazar and Jasna have their own personal problems to deal with and are both equally fearful of risking to be hurt again. Cryptic montage does away with obvious details, as it elliptically proceeds forward focusing on essentials. Working from a script written with his friend, Filip David, Paskaljević keeps the proceedings under tight control, particularly by toning down his performers, starting with the massively flamboyant Ristovski, who offers here a powerfully introvert performance as a man obsessed by his own demons of the past and having a hard time with every aspect of the present. He is valiantly assisted by Jasna Zalica, in a rounded, mature performance as the woman who took over his home and by the uniquely authentic presence of Jovana Mitić, who is a real autistic person. Both Ristovski and Zalica are lending their own personal names to the characters they play, to prevent confusing Mitić by having to face one person bearing two names. The decision to use a real-life autistic person for the part was a pretty brave one, requiring infinite patience from everybody on set before achieving any results, but pays off handsomely, since no actress could have matched Jovana's natural intensity in the role.

There is no war, as such, in the film, with the exception of one flashback shot that could have been easily eliminated, and yet its presence is felt every step of the way. The savage



horror is in the air and in the minds, impossible to ignore or forget it. As for the metaphor, Paskaljević believes the Serbs, in order to survive some of the worst aspects of their political life, have entered a kind of autistic state which made them immune to some, if not all, of the things going on around them.

July 2009

## Μια ταινία χωρίς χιούμορ της Ιρένε Μπινιάρντι

Είναι αλήθεια αυτό που ο Γκόραν Πασκάλιεβιτς είπε σε μια συνέντευξη: «Είναι η μόνη μου ταινία χωρίς χιούμορ». Είναι αλήθεια, και δεν είναι αρνητικό σχόλιο. Το Όνειρο Χειμωιάτικης Νύχτας είναι γεμάτο από τόσα διαφορετικά και σπουδαία συστατικά – συμπίνα, αφοσίωση, πραότητα, παράδοση αγωνία, κοφτερό μάτι για την πραγματικότητα, ανοιχτά αυτιά στο πώς άνθρωποι μιλούν ή μένουν σιωπηλοί, ικανότητα παρατήρησης των μικρών λεπτομερειών της καθημερινής ζωής κάτω από ασυνήθιστες καταστάσεις – και διαδραματίζεται σε ένα τόσο ψυχρό φόντο που το χιούμορ δεν μπορεί να έχει θέση εδώ. Και δεν μας λείπει.

Τοποθετημένη στη μεταπολεμική Σερβία, τον μετά-Μιλόσεβιτς χειμώνα του 2004, σε ένα άχαρο χωριό όπου ο ήλιος δεν λάμπει ποτέ κι όλα είναι λασπωμένα και υγρά, η ταινία ξεκινά με τον Λαζάρ, έναν άνδρα λίγο πριν τα πενήντα, που επιστρέφει σπίτι του μετά από δέκα χρόνια. Γιατί; Που ήταν; Με ποιον; Είναι δυνατός και σκληρός· για κάποιο λόγο, όμως, και παρότι δεν ξέρουμε πολλά πράγματα γι αυτόν, τον εμπιστευόμαστε. Όταν μπαίνει στο παλιό του σπίτι και το βρίσκει καταπατημένο από τη Γιάσνα και την παράξενη, δωδεκάχρονη κόρη της, Γιοβάνα – δύο πρόσφυγες από την Βοσνία που δεν έχουν μέρος να επιστρέψουν – μπαίνει στον πειρασμό, στην αρχή, να τις πάει σ' ένα άσυλο για πρόσφυγες. Τελικά, όμως, θα τις κρατήσει μαζί του· και θα δημιουργήσουν ένα παράξενο τρίγωνο, μια ένωση δημιουργημένη από το γεγονός ότι όλοι τους έχουν παρόμοια ταπεινωθεί από τα βάσανα των ζωνών τους.

Είναι μέσω της πατρικής του στοργής για το κορίτσι – γλυκό, αξιαγάπητο, αυτιστικό, κι άρα πηγή μεγάλου άγχους για τη μητέρα και μεγάλης, αθώας χαράς για το Λαζάρ·, και αργότερα μέσω της έλξης του για τη μητέρα, που μια ήπια παύση συντελείται σ' αυτόν τον ψυχρό κόσμο, και ξεκινά ένα πείραμα στην κανονικότητα και μια ζωή διαχωρισμένη από την περιβάλλουσα πραγματικότητα.

Εγγενής στο Λαζάρ είναι μια τραγωδία, η αντίθεσή του με τον πόλεμο που πολέμησε, ο φόνος ενός φίλου, η οδύνη και η μεταμέλεια του. Ανακαλύπτουμε τα γεγονότα αυτά, λίγο-λίγο, μέσα από χειρονομίες και καταστάσεις κι όχι από λόγια, μέσα από μια αφήγηση σιωπών αντί διαλόγων. Κι εμείς, οι θεατές, γνωρίζουμε από πολύ πριν ότι τα πράγματα θα εξελιχθούν άσχημα. Δεν μπορεί να υπάρξει ειρήνη, ούτε ισορροπία σ' αυτό τον καταραμένο κόσμο όπου ο φτωχός και ο άπορος μάχονται ενάντια στον φτωχότερο και τον πιο άπορο. Και, το πιο σημαντικό, το παρελθόν επιστρέφει, μεταμφιεσμένο με την όψη της αγάπης και της καλοσύνης, που άντ' αυτού γίνεται βία, τυχαίος θάνατος, έλλειψη ελπίδας. Ή μήπως να είναι ότι το κορίτσι φυγάζ, μόνο τώρα με φόντο τα δέντρα που ανθίζουν, αναπαριστά την ελπίδα αυτή;

Η επαναπροσαρμογή στη νέα πραγματικότητα της μεταπολεμικής Σερβίας είναι δύσκολη, ειδικά για εκείνους που –όπως ο Λαζάρ, η Γιοβάνα και η Γιάσνα– δεν πίστεψαν στη φιλοσοφία της σύγκρουσης. Αυτό τους κάνει διαφορετικούς. Τους κάνει πιο τρωτούς. Αυτό ενδυναμώνει το πεπρωμένο του οποίου είμαστε μάρτυρες – ένα τέλος που δεν άρεσε



σε κάποιους κριτικούς, αποτελεί όμως τη φυσική κατάληξη μιας διαδικασίας πεσιμιστικής (και ρεαλιστικής) αίσθησης της πραγματικότητας, ένα όνειρο που γίνεται εφιάλτης.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## A Film without Humor

by Irene Bignardi

It is true what Goran Paskaljević said in an interview: "This is my only film without humor". It is true, and it is not a negative remark. *A Midwinter Night's Dream* is full of so many different important ingredients – pity, pietas, gentleness, paradoxical suspense, an eye for reality, an ear for how people speak or stay silent, an ability to observe the small bits of daily life under uncommon circumstances – and is set against such a bleak background that humor cannot have a place here. And we do not miss it.

Set in Serbia in the post-war, post-Milošević winter of 2004, in a non-descript village where the sun never shines and everything is muddy and wet, the film opens with Lazar, a man in his late forties, coming back home after ten years. Why? Where has he been? With whom? He's strong and tough; but for some reason and, despite the uncertain ground on which we find ourselves, we trust him. When he enters his old house and finds it occupied by a woman, Jasna, and her strange twelve-year-old daughter, Jovana – two refugees from Bosnia who have no place to go back to – he is tempted, in the beginning, to take them to a home for refugees. But in fact he will keep them with him; and they will form a strange triangle, a union created by the fact they have all been similarly humbled by their lives' sufferings.

It is through his paternal affection for the girl – sweet, lovely, autistic, and therefore a source of great anguish for her mother and of great, innocent joy for Lazar –, and later through his attraction to the mother, that a gentle pause occurs in this bleak world, starting an experiment in normality and a life separated from the surrounding reality.

Inherent in Lazar there is a tragedy, his opposition to the war he fought, the killing of a friend, his grief and his remorse. We discover these facts little by little, through gestures and situations rather than words, through a narrative of silences rather than dialogue. And we, the spectators, know way ahead that things are going to turn bad. There can be no peace, no balance in this damned world where the poor and the destitute fight against the poorer and the more destitute. And, what's more, the past comes back, disguised under the appearance of love and gentleness, which instead turns into violence, casual death, lack of hope. Or could it be that the runaway girl, now alone on a background of trees in bloom, represents that hope?

The readjustment to the new reality of postwar Serbia is difficult, especially for those – like Lazar, Jovana and Jasna – who did not believe in the philosophy of the conflict. This makes them different. This makes them more vulnerable. This builds up the destiny we witness – an ending some critics didn't like, but which is the natural conclusion of a process of a pessimistic (and realistic) sense of reality, a dream that turns into a nightmare.

July 2009



## Θολώνοντας τις διαφορές μυθοπλασίας και πραγματικότητας του Τζων Ορ

Το *Όνειρο Χειμωιάτικης Νύχτας* είναι μια από τις πιο δυνατές Βαλκανικές ταινίες του νέου αιώνα και μια από τις πιο ακαταμάχητες γύρω απ' τις συνέπειες του πολέμου, από την εποχή του *Λούστρου Παπουτσιών* (1946) και της *Γερμανίας, Έτος Μηδέν* (1948). Άλλες αξιόλογες ταινίες όπως το *No Man's Land* (2001) και το *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) έχουν στο επίκεντρό τους, τους Βαλκανικούς πολέμους της δεκαετίας του 1990, πολύ πιο έμμεσα, όμως, από το πως ο Πασκάλιεβιτς διερευνά την πικρή τους κληρονομιά. Κάτοικος της Σερβίας του σήμερα, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, Λαζάρ (Λαζάρ Ριστόβσκι) έχει περάσει δέκα χρόνια στη φυλακή για τον άσκοπο φόνο του καλύτερου του φίλου σ' έναν καυγά σ' ένα μπαρ. Επιστρέφει στο σπίτι της νεκρής μητέρας του στα παγερά, πλημμυρισμένα από νερό, περίχωρα του Βελιγραδίου για να το βρει καταπατημένο από δύο απρόσμενους καταληψίες, μια άγαμη μητέρα, τη Γιάσνα (Γιάσνα Ζαλίκα), και την αυτιστική έφηβη κόρη της, Γιοβάνα (Γιοβάνα Μίπτις), πρόσφυγες από την Βοσνία. Η ειδική μορφή αυτισμού απ' την οποία υποφέρει η Γιοβάνα ονομάζεται ηχολαλία, επαναλαμβάνει δηλαδή τις λέξεις ή των φράσεις των άλλων χωρίς να καταλαβαίνει το νόημά τους. Η μητέρα της λέει στον Λαζάρ πως η Γιοβάνα έγινε αυτιστική, από πολύ μικρή (συνέπεσε ίσως, με τον τυχαίο φόνο που διέπραξε ο Λαζάρ ή με την απαρχή των εμφυλίων πολέμων.) Ο Λαζάρ λυπάται τη μητέρα και την κόρη και τους επιτρέπει να μείνουν.

Ευθύς εξαρχής η μοίρα του ενώνεται μ' εκείνη της Γιοβάνα. Ο Λαζάρ λέει στην Γιάσνα ότι λιποτάκτησε από το Σέρβικο στρατό στον οποίο είχε στρατολογηθεί, όταν είδε την ταξιαρχία του να διαπράττει φρικαλεότητες. Βλέπει ακόμα εφιάλτες μ' αυτές τις φρικτές πράξεις. Επιστρέφοντας στην πόλη, ο Λαζάρ επισκέπτεται την ανοίκη, σιωπηλή μητέρα του δολοφονημένου φίλου του, και μετά τον έρημο χώρο του κατεδαφισμένου μπαρ, στις όχθες του Δούναβη, εκεί, που έγινε η δολοφονία. Όμοια με το αυτιστικό κορίτσι, αλλά πιο άμεσα, ο Λαζάρ είναι μια απώλεια του πολέμου, ακόμα πληγωμένος μια δεκαετία μετά το τέλος των σκοτωμών. Η στρατηγική του Πασκάλιεβιτς εδώ είναι να θυμίζει τις μαζικές δολοφονίες όχι μέσω φλασμπάκ, αλλά, μέσω της ανακλητικής δύναμης του ήρωα. Ο Λαζάρ, μιλάει λακωνικά και παραστατικά. Μόνο οι λέξεις αποδίδουν τις φρικαλεότητες, που εξακολουθούν να απουσιάζουν από την οθόνη. Στο τραγικό τέλος της ταινίας, η τοποθέτηση της βίας εκτός οθόνης συνεχίζεται, αντηχώντας τη συνήθεια των αρχαίων ελληνικών τραγικών που τοποθετούσαν όλες τις βίαιες πράξεις εκτός σκηνής. Ακούγεται ο ήχος ενός πυροβολισμού, τίποτα σχετικό με αυτόν, όμως, δεν εμφανίζεται.

Ο σκηνοθέτης παρεκκλίνει οριακά από τη στρατηγική του της απουσίας σε δύο βασικές στιγμές. Ο επαναλαμβανόμενος εφιάλτης του Λαζάρ είναι η μια. Σε αυτό που θα είναι το προσοίμιο μιας σφαγής, βλέπουμε ένα βοσνιακό γλέντι μέσα από ένα παράθυρο. Το ξεφάντωμα σταματάει αιφνίδια η λαβή ενός Καλάσνικοφ που εισβάλλει στο κάδρο και θρυμματίζει το τζάμι του παραθύρου. Η εικόνα αντηχεί επακριβώς τις προηγούμενες λεκτικές περιγραφές του Λαζάρ. Η δεύτερη παρέκκλιση είναι ένα πλάνο με τα επακόλουθα. Ένα απρόσμενο μαχαίρωμα έχει λάβει χώρα με τρόπο που αποτελεί παραπομπή στο φόνο του Βέρλοκ στο *Σαμποτάζ* (1936) του Χίτσκοκ. Δε βλέπουμε ποτέ τη διάπραξη του φόνου και δεν υπάρχει καμία υπόνοια ότι θα συμβεί μέχρι τη στιγμή που συμβαίνει. Αντί για αγωνία, βιώνουμε, για να χρησιμοποιήσουμε χιτσκοκικούς όρους, κινηματογραφικό σοκ.

Η ταινία έχει κι άλλη διάσταση – την επιθυμία του Λαζάρ να ιατρεύει τις πληγές του παρελθόντος. Προσκολλάται σε ένα ιδανικό που αυτομεταλλάσσεται σε άκαρπο εγ-



χείρημα που συντηρεί τα τελευταία απομεινάρια της ελπίδας: μια λανθασμένη, δονκιχοτική πίστη, ότι ο αυτισμός της Γιοβάνα μπορεί να θεραπευτεί. «Ξύπνα!», προτρέπει συνεχώς ο Λαζάρ τη θετή του κόρη. Παρότι εκείνη του αντιγυρίζει διαρκώς τις λέξεις, γνωρίζουμε ότι δεν πρόκειται «να ξυπνήσει» ποτέ. Από μια άλλη πλευρά όμως, ούτε κι εκείνος. Με ήπια, αλλά ιδανική ειρωνεία, το *Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας* του Σαίξπηρ γίνεται μια σπουδαία παράσταση από τα ανάπηρα παιδιά του σχολείου της Γιοβάνα. Το έργο κρατάει για λίγο εμάς και το κοινό του από συνεπαρμένους γονείς σε μια στιγμή μαγείας. Θα μπορούσε να είναι η αρχή ενός χολιγουντιανού τέλους, τύπου «νιώθω καλά», η ταινία όμως δεν αποτελεί μια βαλκανική εκδοχή του *Ανθρώπου της βροχής*. Τα διακυβεύματα είναι πολύ μεγάλα. Δεν υπάρχει επιστροφή ούτε για τη Γιοβάνα, ούτε για τον Λαζάρ. Το παρελθόν της μητέρας είναι κι αυτό υπό συζήτηση. Η αιφνίδια, τραγική της συνάντηση μ' έναν ενοχλητικό μεθυσμένο που είχαμε δει νωρίτερα στο μπαρ που δουλεύει εκείνη δημιουργεί ένα βασανιστικό ερώτημα. Θα μπορούσε να είναι άραγε ο άνδρας αυτός ο απών πατέρας της Γιοβάνα; Η ταινία δεν μας λέει, παραμένει αινιγματική και αόριστη, επιτρέποντάς μας να συνθέσουμε τις δικές μας απαντήσεις.

Η διαρκής ταλάντευση της αφήγησης ανάμεσα στην απώλεια και τη γοητεία υπηρετείται λαμπρά από τη μουσική του Ζόραν Σιμζάκοβιτς, που εναλλάσσει τα ξεσηκωτικά λαϊκά μοτίβα με τα λυπητερά μοιρολόγια. Ενόσω έκανε έρευνα για το ρόλο της Γιοβάνα, ο Πασκάλιεβιτς, έγινε φίλος με την οικογένεια του αυτιστικού κοριτσιού. Με μια αμφιλεγόμενη και παρακινδυνευμένη κίνηση, ζήτησε από τους γονείς να τον αφήσουν να δώσει σ' εκείνη το ρόλο. Το ένστικτό του υπηρέτησε την ταινία καλά και η επιλογή ενός αληθινά αυτιστικού κοριτσιού θαλώνει έντεχνα τις διαφορές ανάμεσα στο μυθοπλαστικό και το πραγματικό. Οι εξαιρετικές ερμηνείες του συμπαραγωγού του Πασκάλιεβιτς, Ριστόβσκι και της Βόσνιας ηθοποιού Γιάσνα Ζαλικά αυξάνουν τη συναισθηματική δύναμη της εκπληκτικής αυτής βαλκανικής μίξης ενός χειμωνιάτικου ονείρου μ' έναν εφιάλτη.

Cineaste, 22 Ιουνίου, 2007. cineaste@cineaste.com

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## Blurring the Distinctions between Fiction and Reality

by John Orr

*A Midwinter Night's Dream* (San simske noci, 2004) is one of the most powerful Balkan films of the new century and one of the most compelling about the consequences of war since *Shoeshine* (1946) and *Germany, Year Zero* (1948). Other notable films such as *No Man's Land* (2001) and *Ulysses' Gaze* (1995) have taken the Balkan wars of the 1990's as a central focus but far more obliquely than Paskaljević's examination of its bitter legacy. Set in present-day Serbia, the film's protagonist, Lazar (Lazar Ristovski), has spent ten years in prison for the pointless killing of his best friend in a barroom brawl. He returns to his dead mother's house on the wintry, waterlogged outskirts of Belgrade to discover it occupied by unlikely squatters, a single mother Marija (Jasna Zalica) and her autistic teenage daughter Jovana (Jovana Mitic), refugees from Bosnia. The special form of autism from which Jovana suffers is echolalia, the repetition of words or sentences spoken by others without recognition of their meaning. Her mother tells Lazar that Jovana has become autistic early in childhood (coinciding perhaps, either with Lazar's random act of killing or with the start of the civil wars). Taking pity on mother and daughter, Lazar allows them to stay.

Straightaway his fate is conjoined with Jovana's. Lazar tells Marija that after being con-



scripted into the Serbian army, he deserted when he witnessed atrocities committed by his brigade. Nightmares of those atrocities are still with him. Now, on his return to the city, Lazar visits the senile, silent mother of his murdered friend, and then the empty site of the demolished bar on the banks of the Danube where the killing took place. Like the autistic girl, but more directly, Lazar is a war casualty, still traumatized a decade after the killing has ended. Paskaljević's strategy here is to evoke mass murder not through flashback but through Lazar's powers of recall. He speaks tersely and graphically. Words alone convey the atrocities that remain absent from the screen. In the film's tragic ending, the placement of violence off screen continues, echoing the practice of the ancient Greek tragedians who placed all violent acts offstage. A revolver shot is heard but nothing involving the shot is seen.

The director departs marginally from his strategy of absence in two key moments. Lazar's recurring nightmare is the first. In what will be a prelude to a massacre, a Bosnian feast is seen through a window. The revelry is suddenly broken by the butt of a Kalashnikov invading the frame and shattering the windowpane. The image precisely echoes Lazar's earlier verbal description. The second departure is a shot of the aftermath. A sudden stabbing has taken place in what can be seen as a reference to Verloc's murder in Hitchcock's *Sabotage* (1936). We never see the actual murder and there is no inkling it will occur until the moment it happens. Rather than suspense, we experience, to use Hitchcockian terms, cinematic shock.

The film has another dimension – Lazar's desire to heal the wounds of the past. He clings to an ideal that transmutes itself into a fool's errand that nourishes the last vestiges of hope: a mistaken, quixotic belief that Jovana's autism can be cured. "Wake Up!" Lazar constantly exhorts his surrogate daughter. Although she throws his words back at him constantly, we know she will never "wake up." Neither, in another way, will he. With modest but ideal irony, the Bard's *A Midsummer Night's Dream* becomes a cameo performance by the disabled children in Jovana's school. The play briefly holds us and its audience of rapt parents in a moment of enchantment. This could have been the start of a Hollywood feel-good ending, but this film is not a Balkan version of *Rain Man*. The stakes are too high. There is no way back for either Jovana or Lazar. The mother's past is also in question. Her abrupt, tragic encounter with a harassing drunk, seen previously in the bar where she works, leaves a tantalizing question. Could that man be Jovana's absent father? The film does not tell us, remaining enigmatic and elusive, allowing us to compose our own answers.

The narrative's constant oscillation between loss and enchantment is served brilliantly by Zoran Simjanović's music, which alternates between stirring folk motifs and plaintive laments. While researching the character of Jovana, Paskaljević had befriended the family of an autistic girl. In a controversial and risky move, he asked the parents to let him cast their child as Jovana. His instinct served the film well and the casting of an actual autistic girl subtly blurs distinctions between the fictional and the real. Excellent performances from Paskaljević's coproducer Ristovski and Bosnian actress Jasna Zalica augment the emotional power of this amazing Balkan mix of a midsummer dream and nightmare.

Cineaste, June 22, 2007. [cineaste@cineaste.com](mailto:cineaste@cineaste.com)









## Οι αισιόδοξοι [2006] Optimisti / The Optimists

**Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević

**Σενάριο / Screenplay:** Vladimir Paskaljević, Goran Paskaljević

**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić

**Μοντάζ / Editing:** Petar Putniković

**Ήχος / Sound:** Velibor Hajduković, Branko Neskov

**Μουσική / Music:** Aleksandar Simić

**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Tijana Marić

**Ηθοποιοί / Cast:** Lazar Ristovski (υπνωτιστής, ο πατέρας της Μαρίας, νεκρός πατέρας, ο πατέρας του Δημήτρη, οδηγός / hypnotist, Maria's father, dead father, Dimitri's father, guide), Bojana Novaković (Marina), Petar Bozović (επιθεωρητής / Inspector), Viktor Savić (νεαρός τζογαδόρος / young gambler), Mira Banjac (γριά / old lady), Nebojša Glogovac (Δρ. Μίλο Πέτροβιτς / Dr. Milo Petrovic), Tihomir Arsić (ιδιοκτήτης χυτηρείου / foundry owner), Lazar Milošević (Dimitri), Nebojša Milovanović (φαλακρός νέος / bald youth),

Slavko Štimac (ο πατέρας του τυφλού κοριτσιού / blind girl's father)

**Παραγωγοί / Producers:** Goran Paskaljević, Madeleine & Philip Zepter

**Παραγωγή / Production:** Nova Film, Zillion Film (Serbia), Zepter International (Monaco), Wanda Vision (Spain), Swiss Effects (Switzerland)

**Διάρκεια / Running Time:** 95'. Έγχρωμο / Color. 35mm.

**Βραβεία / Awards:** Βραβείο της Νεαρής Επιτροπής, Βραβείο Golden Spike καλύτερης ταινίας, Βραβείο καλύτερης ανδρικής ερμηνείας (Lazar Ristovski) / Youth Jury Award, Golden Spike for Best Film, Best Actor Award (Lazar Ristovski) - Valladolid IFF 2006  
Βραβείο Reflet d'Or καλύτερης παραγωγής, Βραβείο FIPRESCI, Ειδική Μνεία της Νεαρής Επιτροπής / Reflet d'Or for Best Production, FIPRESCI Award, Special Young Jury Mention - Geneva Cinéma Tout Écran IFF 2006  
Βραβείο Κοινού / Audience Award - Τρόια IFF 2007

Οι πέντε ιστορίες των Αισιόδοξων είναι εμπνευσμένες απ' το σατιρικό μυθιστόρημα Καντίντν του Βολταίρου και το απόφθεγμα «Η αισιόδοξία επιμένει ότι όλα είναι μια χαρά όταν όλα είναι χάλια». Οι ιστορίες αφηγούνται τη ζωή στη Σερβία της νέας χιλιετίας, συνδυάζοντας κωμικά και δραματικά στοιχεία. Το σκηνικό στήνεται στο παρόν, στη Σερβία της μετά-Μιλόσεβιτς εποχής. Γεμάτες μαύρο χιούμορ, οι ιστορίες αυτές είναι ο καθρέφτης μιας εποχής γεμάτης ελπίδα και απόγνωση, πραγματική και επίπλαστη αισιόδοξια μιας εποχής όπου η πραγματικότητα και η μυθοπλασία συνυπάρχουν και πολλοί άνθρωποι πλέουν στα ταραγμένα νερά των χαμένων ψευδαισθήσεων. Ο διακεκριμένος ηθοποιός Λάζαρ Ριστόφσκι συμμετέχει και στις πέντε ιστορίες.

*The five stories in The Optimists are inspired by Voltaire's famous satirical novel Candide and its motto: "Optimism is insisting everything is good, when everything is bad." This film is about five tales of life in post-millennium Serbia in this provocative omnibus combining elements of comedy and drama. The setting is present day, post-Milošević Serbia. Painted with black humor, these stories reflect a time filled with hope and despair, real optimism and false; a time when fiction and reality co-exist side by side, and when many people fish in the troubled waters of lost illusions. The acclaimed actor Lazar Ristovski appears in each of the five stories.*



## Ένα πικαρέσκο ταξίδι στην ταλαιπωρημένη χώρα του Δρ. Πανγκλός του Λάρι Κάρντις

Οι Αισιόδοξοι, η προτελευταία ταινία του Πασκάλιεβιτς, διηγείται πέντε ιστορίες που μοιάζουν να συνδέονται μέσω του κοινού τους «πνεύματος», της τοποθεσίας και της παρουσίας σε όλες του επιβλητικού (ακόμα και ως πτώμα) ηθοποιού φετίχ του Πασκάλιεβιτς, Λαζάρ Ριστόβσκι, που συμπαρήγαγε την ταινία μαζί με το σκηνοθέτη. Τα αφηγήματα διαδραματίζονται στη Σερβία, γενέθλιο τόπο του Πασκάλιεβιτς και του Ριστόβσκι, και παρότι το ξετύλιγμά τους σίγουρα αντανακλά τα καταστροφικά γεγονότα στα Βαλκάνια της δεκαετίας του ενενήντα, για τα οποία, σε μεγάλο βαθμό, ευθύνεται ο σέρβικος εθνικισμός, οι ίδιες οι ιστορίες, από μόνες τους, δεν αφορούν μια συγκεκριμένη περιοχή, αλλά είναι οικουμενικές στο νόημα και τη σημασία τους. Για το σύγχρονο κοινό, παντού, η γνώση των πρόσφατων γεγονότων στην πρώην Γιουγκοσλαβία βαθιάει την κατανόηση της ταινίας, χάρη όμως στη φωτεινή απαισιοδοξία και τη μεγαλύτερη ευθυμία τους οι Αισιόδοξοι είναι ένα πλουσιοπάροχο τονωτικό και απόλυτα ακαταμάχητο πικαρέσκο ταξίδι στην ταλαιπωρημένη χώρα του Δρ. Πανγκλός.

Οι Αισιόδοξοι ξεκινούν με σηνές από μια πλημμύρα, έναν κατακλυσμό που κατέστρεψε ένα χωριό οι κάτοικοι του οποίου αναζητούν τώρα καταφύγιο. Εκείνοι που συνδέουν τον τίτλο της ταινίας με τη σάτιρα του Βολταίρου, του 1759, *Καντίντ ή η αισιοδοξία*, γνωρίζουν ίσως ότι κίνητρο του Βολταίρου για να γράψει το συφύ του μυθιστορήμα ήταν η δυσαρέσκεια του για την αντίδραση των φιλοσόφων της εποχής του στο τσουνάμι που ισοπέδωσε τη Λισαβόνα το πρωί της ημέρας των Αγίων Πάντων, το 1755. Την 1η Νοεμβρίου εκείνης της χρονιάς ένας σεισμός με επίκεντρο τον Ατλαντικό Ωκεανό έξω από τις ακτές της Πορτογαλίας γκρέμισε πολλά κτίρια στη Λισαβόνα, συμπεριλαμβανομένων και κάποιων εκκλησιών όπου οι πιστοί είχαν συγκεντρωθεί για να γιορτάσουν την άγια ημέρα. Περίπου σαράντα λεπτά μετά, ως απόρροια του σεισμού, ένα τεράστιο παλιρροιακό κύμα πλημμύρισε τη Λισαβόνα και έπνιξε πολλούς από τους επιζώντες του σεισμού. Μερικοί σκέφτηκαν ότι ο σεισμός και η πλημμύρα δεν είχαν καμία σχέση με το Θεό, άλλοι πίστεψαν ότι ήταν η τιμωρία μιας εκδικητικής θεότητας, και κάποιοι, συμφωνώντας με το σκεπτικό του Γκ. Β. Λάιμπνιτς σκέφτηκαν πως, παρά την φρικτότητα των όσων συνέβησαν, και παρότι δεν έγινε κατανοητό το γιατί, το τρομερό αυτό γεγονός ήταν για καλό. Στο κάτω κάτω, ο Θεός δεν μπορεί παρά να μας βοηθάει να φτιάξουμε τον καλύτερο δυνατό κόσμο και άρα ό,τι συνέβη σ' αυτόν είναι «όλα για καλό, στον καλύτερο από όλους τους δυνατούς κόσμους.»

Ο Βολταίρος ξεκινάει τον *Καντίντ* στη γερμανική Βεστφαλία, όπου ο Καντίντ ένας προνομίυχος νεαρός άνδρας, εκπαιδεύεται από τον «μεταφυσικό-θεολόγο-κοσμολόγο», Δρ. Πανγκλός που του εξηγεί πως ότι και να συμβαίνει (και πολλά θα συμβούν) είναι πράγματι για το καλό. Στους Αισιόδοξους ο χαρακτήρας του Δρ. Πανγκλός είναι ένας ξένος, ένας μεσεμεριστής, που εμφανίζεται ξαφνικά στο καταφύγιο που είναι μαζεμένοι οι απελπισμένοι χωρικοί. Δίνει υποσχέσεις για ένα λαμπρότερο μέλλον μέσω της ύπωσης, εκείνοι ακούνε, και με τη δύναμη της ρητορικής και της χαρισματικότητάς του, επιτρέπουν στους εαυτούς τους να πειστούν ότι όλα θα πάνε καλά. Το δεύτερο επεισόδιο, ίσως το πιο δραματικό απ' όλα, είναι η συναισθηματικά οδυνηρή ιστορία της ταπεινώσης ενός πατέρα στην προσπάθειά του να εκδικηθεί τον βιασμό της κόρης του από τον εργοδότη του. Η αισιοδοξία θρυμματίζεται καθώς γίνεται προφανές ότι τα χρήματα μιλούν δυνατότερα από το να κάνουν το σωστό. Η ελπίδα είναι πιο ώριμη και προσωπική στο τρίτο επεισόδιο όπου ένας νέος άνδρας παίζει στο καζίνο τα χρήματα που προο-



ρίζονταν για την κηδεία του πατέρα του. Η ιστορία που ακολουθεί είναι ένα μπουρλέσκ, αθυρόστομο και υπερβολικό, για ένα ντόπιο μεγαλόσχημο σφαγέα, ο έφηβος γιος του οποίου, ένα άγριο και στρουμπουλό παιδί, πρέπει να παραμείνει κλειδαμπαρωμένο. Αν αφεθεί ελεύθερο κόβει, χαρούμενα, λαίμους. Οι γονείς του ελπίζουν, εμφανώς παρ' ελπίδα, ότι μπορούν να συγκρατήσουν το γιο τους. Το τελευταίο επεισόδιο επανέρχεται στην ιδέα ενός έμπιστου άνδρα που οδηγεί «τον τυφλό», στη συγκεκριμένη περίπτωση ενός άνδρα που κατευθύνει ένα λεωφορείο γεμάτο ανάπηρους σε ένα μέρος, που ισχυρίζεται, πως έχει ιαματικά νερά. Όταν οι άρρωστοι φτάνουν στην υποτιθέμενη τοποθεσία διαπιστώνεται πως το μέρος δεν μοιάζει καθόλου με ό,τι τους είχαν υποσχεθεί. Οι ανάπηροι ωστόσο, ενάντια σ' όλα τα στοιχεία, πιστεύουν πως έφτασαν κάπου που γίνονται θαύματα.

Ο Πασκάλιεβιτς, που βρίσκει δύναμη, ομορφιά και σοφία στη μεταφορά, λέει πιθανόν κάτι για τη Σερβία του σήμερα, αυτό που μετράει όμως είναι η ελλοχεύουσα αντίληψη για μια βασική διχοτόμηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η ελπίδα, ακόμα και αντιμετώπιση με μια αντιφατική πραγματικότητα, αναβλύζει αιώνια: οι άνθρωποι δρουν με βάση την ελπίδα κι όχι κατ' ανάγκη ορθολογιστικά ή λογικά. Ή ίσως η «αισιοδοξία» αυτή να ισχύει και για τον ίδιο το σκηνοθέτη που έχει βιώσει διαδοχικά κύματα ελευθερίας και καταπίεσης, απελευθέρωσης και περιορισμού, φιλελευθερισμού και αυταρχισμού, οικουμενικότητας και τοπικισμού. Ο Πασκάλιεβιτς σπούδασε κινηματογράφο στην ακαδημία κινηματογράφου της Πράγας, τη FAMU, κατά τη διάρκεια της σύντομης περιόδου χάριτος της Τσεχοσλοβακίας από τη σοβιετική παρέμβαση και είδε την «άνοιξη» εκείνη να παγώνει με τη βίαιη επιστροφή της σοβιετικής ηγεμονίας. Οι πρώτες του ταινίες μεγάλο μήκος στη Γιουγκοσλαβία ήταν ανθρώπινες κωμωδίες, πικρές και θλιμμένες, για νέους ανθρώπους που προσπαθούν να τα καταφέρουν σ' ένα δύσκολο κόσμο, και άγγιζαν το κοινό παντού. Ο αυξανόμενος εθνικισμός και η άνοδος του Μιλόσεβιτς ανάγκασαν τον Πασκάλιεβιτς να πάει δύο φορές εξορία, γεγονός που δεν άμβλυσε όμως καθόλου την αίσθηση αγανάκτησής του όπως μαρτυρά η ταινία που έκανε στο Βελιγράδι στα ενδιάμεσα της απουσίας του, η *Πυριτιδαποθήκη* ή αλλιώς *Καμπαρέ Μπαλκάν*, όπου με ανήσυχο ύφος και δόμηση πικαρέσκο προεξοφλεί τους *Αισιόδοξους*. Όμοια με την *Πυριτιδαποθήκη*, οι *Αισιόδοξοι*, τους οποίους έγραψε μαζί με το γιο του Βλαντμίρ, καταλαβαίνουν τον κόσμο όχι με πανγκλοσικούς, αλλά, με χρομπεσιανούς όρους – ρυπαρούς, βάνουστους και σύντομους. Κι ωστόσο ο Πασκάλιεβιτς, ξέροντας καλύτερα και προεξοφλώντας το χειρότερο, αντέχει. Δόξα τω Θεώ.

Αύγουστος 2009

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## A Picaresque Journey into the Troubled Land of Dr. Pangloss

by Larry Kardish

*The Optimists*, Paskaljević's pentultimate film, tells five stories which appear to be related by spirit, location, and the presence in each of Paskaljević's forceful (even as a corpse) fetish actor, Lazar Ristovski who co-produced the film with the director. The narratives take place in Serbia, Paskaljević's and Ristovski's native land, and while their unfolding certainly reflects the catastrophic events in the Balkans in the nineties for which Serbian nationalism takes much of the blame, these tales are not in and of themselves site specific



but universal in meaning and implication. For contemporary audiences a knowledge of recent events in the former Yugoslavia deepens an appreciation of the film, but for all its bright pessimism and melancholy high spirits, *The Optimists* is an exuberantly tonic and absolutely compelling picaresque journey into the troubled land of Dr. Pangloss.

*The Optimists* opens with scenes of a flood, an inundation that has destroyed a village whose inhabitants now seek shelter. Those who connect the title of the film with Voltaire's 1979 satire, *Candide, ou l'Optimism* may know Voltaire's impetus for writing his acerbic novella was his annoyance with the then current philosophic reaction to the tsunami that devastated Lisbon on the morning of All Saints Day, 1755. On November 1st of that year an earthquake whose epicentre was in the Atlantic Ocean off the coast of Portugal brought down many buildings in Lisbon, including churches where the faithful had gathered to observe the holy day. About forty minutes later, as a result of the quake, an enormous tidal wave flooded Lisbon and drowned many of the earthquake's survivors. Some thought the quake and flood had nothing to do with God, some thought it was the punishment of a vengeful deity, and some, subscribing to the thought of G.W. Leibniz thought, in spite of the awfulness of what happened, although it was not understood why, that this terrible event was for the best. After all, God could not but help make the best possible world and therefore anything that happened in it was "all for the best in this best of all possible worlds".

Voltaire begins *Candide* in an Edenesque Westphalia where Candide, a privileged young man, is tutored by a "metaphysico-theologico-cosmologist", Doctor Pangloss who explains that no matter what happens (and a lot is just about to) it is indeed all for the good. In *The Optimists* the Dr. Pangloss character is a stranger, a mesmerist, who suddenly appears in the refuge where despairing villagers are gathered. He makes promises of a brighter future through hypnosis, they listen, and by the force of his rhetoric and charisma allow themselves to be convinced that things will work out. The second episode, perhaps the most dramatic of the group, is an emotionally painful story of a father's humiliation in his attempt to avenge the rape of his daughter by his employer. Optimism is shattered as it becomes evident that money speaks louder than doing the right thing. Hope is ripe and personal in the third episode in which a young man gambles with funds meant for his father's funeral. What follows is a burlesque, ribald and outrageous, about a local slaughterhouse bigwig whose pubescent son, a wild and chubby kid, needs to be kept under lock and key. If let loose he gleefully slits throats. His parents hope, apparently against hope, their son can be contained. The final episode returns to the idea of a confidence man leading "the blind", in this instance a man bringing a bus full of invalids to a place, he claims, of healing waters. When the sick arrive at the alleged destination it appears that the spot looks not at all what was promised. The invalids, however, against all evidence, believe they have arrived where miracles occur.

Paskaljević who finds strength, beauty and wisdom in metaphor may be saying something about Serbia today but what counts is the underlying notion of a basic dichotomy of human behaviour. Hope, even in the face of a contradictory reality, springs eternal: people act on that hope and not necessarily rationally or sanely. Or perhaps this "optimism" applies to the filmmaker himself who has experienced successive waves of freedom and repression, release and constraint, liberalism and authoritarianism, universality and provincialism. Paskaljević studied film at Prague's film academy, FAMU, during Czechoslovakia's short grace period from Soviet interference, and watched that "spring" freeze with the violent return of Soviet hegemony. His first features back in Yugoslavia were human comedies, wry and sad, about young people making their way in a difficult world, and they spoke to audiences everywhere. A growing nationalism and the ascendancy of Milošević obliged Paskaljević to go into exile twice which did not nothing to dampen his sense of outrage as



the film he made in Belgrade between his times abroad, *The Powder Keg* (aka *Cabaret Balkan*), which in restless tone and picaresque construction anticipates *The Optimists*, testifies. Like *The Powder Keg*, *The Optimists*, written with his son Vladimir, understands the world not in Panglossian terms but Hobbesian – nasty, brutal and short. And yet Paskaljević, knowing better and anticipating the worst, endures. Thank goodness.

August 2009









**ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥ ΜΕΛΙΤΟΣ [2009]****Honeymoons****Σκηνοθεσία / Direction:** Goran Paskaljević**Σενάριο / Screenplay:** Goran Paskaljević, Genc Permeti**Φωτογραφία / Cinematography:** Milan Spasić**Επικεφαλής του Μοντάζ / Chief Editor:** Petar Puticović**Μοντάζ / Editing:** Kristina Pozenel**Ήχος / Sound:** Velibor Hadjuković, Branko Neskov**Μουσική / Music:** Rade Krstic (τραγουδία / songs)**Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction:** Zeljko Antović and Durim Nejtin

**Ηθοποιοί / Cast:** Nebojsa Milovanović (Marko), Jelena Trkulja (Vera), Jozef Shiroka (Nik), Mirela Naska (Maylinda), Bujar Lako (Rok), Yllka Mujo (Vevo), Lazar Ristovski (ο θείος της Βέρας / Vera's uncle), Petar Bozović (ο πατέρας της Βέρας / Vera's father), Danica Ristovski (η μητέρα της Βέρας / Vera's mother), Fabrizio Buompastore (ιταλός αστυνομικός / Italian policeman), Domenico Mongeli (ιταλός επιθεωρητής / Italian inspector), Aron Balazs (ούγγρος επιθεωρητής / Hungarian inspector)

**Παραγωγοί / Producers:** Goran Paskaljević, Ilir Butka, Nikola Djivanović**Παραγωγή / Production:** Nova Film, Beograd Film (Serbia), Ska-ndal (Albania)**Διάρκεια / Running Time:** 95'. Έγχρωμο / Color. 35mm.

**Βραβεία / Awards:** Μεγάλο Βραβείο καλύτερης ταινίας, Βραβείο FIPRESCI / Grand Prix (Golden Spike) for Best Film, FIPRESCI AWARD - Valladolid IFF 2009.

Ευελπιστώντας σε μια καλύτερη ζωή, δύο ζευγάρια εγκαταλείπουν τις πατρίδες τους. Η Μελίντα κι ο Νικ φεύγουν με πλοίο από την Αλβανία για να μπορέσουν να ζήσουν τον απαγορευμένο έρωτά τους. Η Βέρα κι ο Μάρκο φεύγουν με τρένο για την Αυστρία μέσω Ουγγαρίας. Ο Μάρκο, ταλαντούχος τσελίστας, έχει την ευκαιρία να παίξει στην περίφημη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης. Όταν όμως φτάνουν στα σύνορα, παρόλο που οι βίζες τους είναι έγκυρες, αρχίζουν να αντιμετωπίζουν προβλήματα. Κι ενώ δεν έχουν καμία σχέση μ' ένα περίεργο συμβάν που έγινε την προηγούμενη μέρα στο Κόσοβο, εξαιτίας μιας ατυχούς αλληλουχίας συμπτώσεων η Βέρα κι ο Μάρκο συλλαμβάνονται. Οι ελπίδες για την πραγματοποίηση των ονείρων τους στην Ευρώπη –συνώνυμο της Γης της Επαγγελίας– εξαφανίζονται, όπως συμβαίνει συχνά σε νέους απ' τα Βαλκάνια που πληρώνουν τα λάθη προηγούμενων γενεών...

*In hope of a better life, two young couples leave their respective countries. Melinda and Nik leave Albania by boat for Italy, in order to be able to live out their forbidden love away from the social pressure. Vera and Marko leave Serbia by train for Austria, traveling through Hungary. Marko, a talented cellist, has the opportunity to enter the renowned Vienna Philharmonic Orchestra. But upon their arrival at the border, even though their visas are in order, their problems begin. Despite the fact that they have nothing to do with a serious incident that took place the night before in Kosovo, because of an unfortunate sequence of coincidences, they are arrested. Their hopes of realizing their dreams in Europe – a synonym for the Promised Land – go up in smoke. As is often the case with young people from the Balkans, they are paying for the mistakes of previous generations...*



## Πικρά ταξίδια του μέλιτος του Τζιόρτζιο Γκοζέτι

Η νέα ταινία του παθιασμένου βελιγραδέζου σκηνοθέτη Γκόραν Πασκάλιεβιτς μοιάζει με ειδωλο καθρέφτη, μόνο που ο καθρέφτης είναι θρυμματισμένος, κι αντανakλά χιλιάδες αντιφατικές εντυπώσεις πάνω στους τοίχους και τους χώρους του χρόνου, πάνω στο χώρο που ονομάζεται Ευρώπη, στη συμβολική του καρδιά που αποκαλείται «Νεκρή Ζώνη» και ο καθένας αξιώνει για δική του, η ίδια όμως δεν μπορεί να παραπονεθεί σε κανέναν, από φόβο μήπως αποκλειστεί από την Ευρωπαϊκή οικογένεια.

Το πετρωμένο δίο ζευγαριών που πρόκειται να παντρευτούν, συγκλίνει στη σκιά της βασανισμένης επαρχίας του Κοσόβου, της σπουδαίας αυτής Βαλκανικής καρδιάς, όπου η Δύση και τα μίντια φαίνεται ότι ήθελαν να τοποθετήσουν και να συμπυκνώσουν όλη τη φρίκη και τις διαστροφές αυτού που κάποτε ήταν η Γιουγκοσλαβία. Οι τέσσερις νεαροί άνθρωποι, την ιστορία των οποίων μας διηγείται ο Πασκάλιεβιτς, έχουν ένα και μόνο ελάττωμα: κατάγονται έμμεσα από το Κόσοβο, τη χρονική ακριβώς περίοδο όπου μια συμπλοκή στην εκεί περιοχή κατέληξε στο θάνατο δύο Ιταλών κυανόκρανων. Ένα νιόπαντρο ζευγάρι γιορτάζει το γάμο του στα Τίρανα εν μέσω ενός αλλόκοτου αχταρμά παρεξηγήσεων, ατυχών συμβάντων και μιας φυλετικής αντιπαλότητας. Το άλλο ζευγάρι ετοιμάζεται να φύγει από τη Σερβία πιστεύοντας ότι οι πύλες της Δύσης είναι ανοιχτές κι ότι ένα απλό ταξίδι με το τρένο θα τους οδηγήσει σε ένα καλύτερο μέλλον (όπως θα έπρεπε να κάνει κι η τύχη, μέσω της τέχνης και του πολιτισμού) στην παλιά βαλκανική καρδιά της Ευρώπης, τη Βιέννη.

Το πρώτο ζευγάρι αναζητά την ευτυχία σαλπάροντας για την Ιταλία. Φεύγουν ένα πρωινό γεμάτο χαρά, ταξιδεύουν σαν ελεύθεροι πολίτες, με τα διαβατήρια και τις απαραίτητες βίζες, και φτάνουν στα νότια σύνορα της Ιταλίας. Το άλλο ζευγάρι ταξιδεύει νύχτα προς τα ουγγρικά σύνορα. Δεν φοβούνται, δεν το σκάνε· θέλουν απλά μια καλύτερη ζωή. Ωστόσο, η ίδια τύχη περιμένει και τους τέσσερις τους: καθώς δεν καταλαβαίνουν τη γλώσσα, τη μακρινή και διαφορετική αυτή κοιλτούρα, γεννιέται η πρωταρχική δυσπιστία, ο φόβος αποδοχής ενός καινούργιου πράγματος.

Ο Πασκάλιεβιτς δεν κάνει εκπτώσεις, και δεν καταφεύγει ποτέ στην πολυχρησιμοποιημένη μέθοδο της πρόκλησης οίκτου ή του συναισθηματικού δράματος, για να πετύχει ένα εύκολο αποτέλεσμα. Δεν καταφεύγει στο φολκλόρ όταν μας παρουσιάζει τα σημερινά Τίρανα μέσα από τη ματιά ενός χωρικού. Ούτε, κι όταν μας παρουσιάζει τη ζωηράδα ενός βαλκανικού γάμου, στον οποίο ανακατεύονται οι πυροβολισμοί, τα δάκρυα και το γέλιο. Δεν χρησιμοποιεί κανένα κλισέ στο λιμάνι του Μπάρι όταν δείχνει την ιταλική αστυνομία ή τις χειροπέδες και τους φρουρούς στα ουγγρικά σύνορα. Η ταινία του, *Ταξίδια του μέλιτος*, είναι ένα σπάνιο παράδειγμα μέτρου και αρμονίας για την περιγραφή ενός κόσμου που έχει κάνει την τρέλα πρότυπο και τον αναίτιο πόνο σημαία.

Αν ήταν μόνο θέμα συμβολισμού –πρόκειται για την πρώτη σερβο-αλβανική συμπαραγωγή που πραγματοποιήθηκε τα παραγμένα εκείνα χρόνια– αυτό θα αρκούσε από μόνο του για να την κάνει αντικείμενο μεγάλου ενδιαφέροντος και μια δυνατή, μοναχική, ωστόσο, φωνή. Ωστόσο, η νέα αυτή δουλειά του σκηνοθέτη της *Πυριτιδαποθήκης* δείχνει ένα σημαντικό άλμα στην ποιότητα του δημιουργικού του δρόμου: είναι σαν η ταινία του να περιβάλλεται από μια λάμψη, ένα βάθος και μια ωριμότητα που προέρχεται από μια μακρά παρατήρηση αντικειμένων και προσώπων, που δεν έχει μειώσει όμως στο ελάχιστο τη διαύγεια των αντικατοπτρισμών τους.

Ο Πασκάλιεβιτς δε χάνει καθόλου χρόνο και δεν ενδίδει διόλου στον πειρασμό να κρύψει το οτιδήποτε, να το κάνει αποδεκτό, να το απαλύνει, ή, το αντίθετο, να προκαλέσει θυμό για να μας δώσει ένα ηθικό ή πολιτικό πολιτιστικό μάθημα. Μου φαίνεται πως, δια-



λέγει τη μεταφορά του θρυμματισμένου καθρέφτη, η συγκόλληση των θραυσμάτων του οποίου σε ένα όραμα δεν μπορεί μεν να είναι στην κυριολεξία της, νατουραλιστική, δεν αποτελεί όμως έκπτωση στους κανόνες της συμβολικής αφάιρεσης.

Οι εικόνες του είναι παλλόμενες, με σάρκα και οστά, και μας είναι οικείες Ωστόσο, η καθεμία τους μεταφέρει στην οθόνη ένα κομμάτι του εαυτού της, λες κι οι ρίζες τους να παραμένουν πάντα κάπου αλλού, θαμμένες σε ξεχασμένα μέρη που άδικα ψάχνουμε να ανακαλύψουμε για να μπορέσουμε να τις βγάλουμε στην επιφάνεια και να τις υιοθετήσουμε ως δικές μας, ή απλά να τις φέρουμε κοντύτερα.

Ευρισκόμενο ανάμεσα στην Αλβανία και τη Σερβία, το Κόσοβο είναι ένας κυματοθραύστης της θύελλας, και κανένας από εμάς στο Βελιγράδι, τα Τίρανα, το Μπάρι, τη Βιέννη ή τη Βουδαπέστη – δεν τολμάμε να ξεχάσουμε ότι υπάρχει στο χάρτη ή στο μυαλό μας. Ίσως σε αυτή τη χώρα τα θραύσματα του καθρέφτη να μπορούσαν να επανασυγκολληθούν αν όλοι –και ειδικά οι κάτοικοι του– δεν προσπαθούσαν να ξεφύγουν ή να διώξουν τις αναμνήσεις τους. Σε ποιον ανήκει αυτή η χώρα; Σε όσους γεννήθηκαν εκεί, σε όσους άφησαν πίσω τους οικογένεια και προγόνους, σε όσους σκοτώθηκαν εκεί, αλλά δεν καταλάβαιναν τη γλώσσα των ντόπιων, στους πολιτικούς που παλεύουν για εξουσία; Η ταινία δεν επανέρχεται στο παρελθόν, ούτε στο παρόν με το οποίο δεν συμφωνεί. Κοιτάζει όντως μπροστά και επιλέγει το περιβάλλον των νέων ανθρώπων για να βρει απαντήσεις στο πώς θα γινόταν να επισκευαστεί ο καθρέφτης, ώστε να μπορέσει να προσφέρει, τουλάχιστον, μια διαφορετική οπτική του κόσμου.

Αν στοχαστούμε πάνω στην ταινία, θα δούμε ότι ο ρεαλισμός της είναι άλλοτε αμεύκτος κι άλλοτε ποιητικός. Μας λέει ότι η ερώτηση αυτή που χρίζει απάντησης, κρατά τη μοίρα της Ευρώπης μας που δεν μπορεί να ξεφύγει από τον εαυτό της κι η οποία μένει αδρανής μπροστά στο ζήτημα του πολιτισμού που επιβάλλει η γενιά αυτή. Όταν θα μπορέσουμε να ανοίξουμε τα σύνορα, αντί να τα κλείνουμε με προκαταλήψεις, όταν θα είμαστε σε θέση να πιστέψουμε στον άνθρωπο και να σεβαστούμε τις ρίζες του, το δράμα του Κοσόβου δεν θα αποτελεί πλέον την απαίσια Ευρωπαϊκή αρένα του μίσους, αλλά την επιβεβαίωση των ανθρωπίνων αξιών. Αυτή είναι πραγματικά μια πολύ μεγάλη πρόκληση για το μέλλον, που η ταινία *Ταξίδια του μέλλοντος* μας κάνει ναιώσουμε δια μέσω της δύναμής της, των ξεκάθαρα (καθ)ορισμένων εικόνων της και τον εξαιρετο ποιητικό οίστρο ενός δημιουργού, που δίκαια κέρδισε μια θέση ανάμεσα στους μεγάλους του είδους του.

*Μετάφραση: Κωνσταντίνος Πλατιώτης*

## Bitterness in Honeymoons

*by Giorgio Gosetti*

The new film of the impassioned Belgrade director Goran Paskaljević is like an image in a mirror, except that the mirror is shattered, reflecting thousands of contradictory impressions over the walls and spaces of time, over the space called Europe in which is situated the symbolic center called No Man's Land that everyone claims as its own, but which cannot complain to anyone, lest it be excluded from the European family.

The destiny of two couples about to be married converge in the shadow of the troubled region of Kosovo, the great Balkan heart where the West and the media seemingly wanted to place and to condense all the horrors and aberrations of that which was once Yugoslavia. The four young people whose tale Paskaljević tells have only one fault: they indirectly originate from Kosovo just at a moment when in one incident there two Italian international peace-keeping soldiers perish. One married couple is celebrating their wedding in Tirana amidst a bizarre hodgepodge of



misunderstanding, unfortunate incidents, and quasi-tribal rivalry. The other married couple is preparing to leave Serbia, convinced that the gates of the West are open and that a simple train trip will take them toward a better destiny (as luck would have it, through art and culture) to the old Balkan heart of Europe, to Vienna via Budapest.

The first couple seeks happiness by sailing to Italy. They depart one joy-filled morning, traveling as free citizens, with passports and the necessary visas, and arrive at the southern Italian border. The other couple travels by night toward the Hungarian border. They are not afraid, they're not running away; they simply want a better life. However, the same fate awaits all four of them: not understanding the language, the distant and different culture, primal mistrust, the fear of accepting something new.

Paskaljević makes no concessions, and never uses the overused method of evoking pity, or emotional drama, for an easy effect. He does not resort to folklore when presenting modern-day Tirana seen through peasants' eyes. He does not do this through the boisterousness of a Balkan wedding where gunshots, tears and laughter are mixed; he uses no clichés at the port in Bari, with the Italian police, or with the shackles of savage desperation and the sentries on the Hungarian border. His film *Honeymoon* is a rare example of measures and harmony used to describe a world that has made madness its role model and gratuitous pain its flag.

If it were only a question of symbol – this is the first Serbian-Albanian production made during these troubled years – that would be enough to be a subject of great interest and a powerful yet lonely voice. However, this new work from the author of *The Powder Keg* marks an important leap in the quality of his creative path: it's as if his film is surrounded by a shine, depth, and maturity, originating from a long observation of objects and faces that has not lessened the lucidity of their reflections.

Paskaljević wastes no time, and not for one millimeter does he give in to the temptation to hide anything, to make it acceptable, to soften it, or, on the contrary, to provoke anger in order to teach a moral or political culture lesson. He chooses, it seems to me, the metaphor of the shattered mirror, whose assembly of shards of one vision can't be literally naturalistic, but which don't make any concession to the rules of symbolic abstraction.

His images are vibrant, of flesh and blood, and are familiar to us. However, every one of them brings to the screen a part of themselves, as if their roots always remain elsewhere, buried in forgotten places that we vainly try to discover in order to unearth them, to adopt them as our own, or only to bring them closer.

Stretched out between Albania and Serbia, Kosovo is a block of turmoil, which not one of us in Belgrade, Tirana, Bari, Vienna, or Budapest dares not forget on the map or in his mind. Perhaps in that country the shards of the mirror could be reassembled again if everyone – especially its inhabitants – wouldn't be trying to run away or at least to dispel memories. To whom does that country belong to? To the ones born there, to those who left behind family and ancestors, to those who died there but who didn't understand its language, to the politicians who are fighting for power? The film does not revert to the past nor to the present with which it does not agree. It does look forward, however, and chooses the young people's terrain to seek answers how the mirror could possibly be repaired to offer at least a different view of the world.

If we reflect upon this film, its realism is at times merciless, sometimes poetic. It tells us that this question that demands an answer holds the fate of our Europe, which isn't able to run away from itself and which is inactive before the question of the civilization that this generation imposes. When we are able to open the borders instead of closing them with prejudice, when we are in a position to believe in a man and respect his roots, the drama of Kosovo would not be Europe's horrible arena of hate, but an affirmation of human values. That is truly a great challenge for the future, but *Honeymoon* makes us feel it through its power, through its clearly defined images, and by the outstanding poetic ardor of an author who has justifiably fought for his place among the great ones.



## Όνειρα που διαλύονται σε εφιάλτες του Δημήτρη Εϊπίδη

Αφότου η Ευρώπη έγινε η νέα Γη της Επαγγελίας, η παρεμπόδιση του περάσματος των συνόρων έγινε η νέα Νήσος Έλις. Δύο ζευγάρια, ένα από την Σερβία κι ένα από την Αλβανία βλέπουν τα όνειρά τους να μετατρέπονται σε εφιάλτες όταν οι αρχές, εσφαλμένα, τα συλλαμβάνουν και τους απαγορεύουν προσωρινά την είσοδο στις χώρες της επιλογής τους. Τέτοια είναι η φύση του μήνα του μέλιτος του μετανάστη, όπως θα μπορούσαν εύκολα να σας πουν, οι παλιότερες γενιές των Ευρωπαίων για τη δική τους, πάλαι ποτέ, κάθοδο στο Μεγάλο Μήλο. Σήμερα η Ευρωπαϊκή Ένωση, που βλέπει το νόμισμά της να ανεβαίνει, κάνει ακριβώς το ίδιο σε όποιον είναι διατεθειμένος να το ανεχτεί: Άραβες, Τούρκους, μαύρους Αφρικανούς, Νότιο Ασιάτες, Κινέζους, Φιλιππινέζους, Λατινοαμερικάνους, και φυσικά σε όσους κατοίκους των Δυτικών Βαλκανιών, είναι ακόμα στην ουρά περιμένοντας να μπουν στην Ευρωπαϊκή συμμαχία, αλλά δεν τα έχουν ακόμη καταφέρει. Ο βετεράνος σκηνοθέτης Γκόραν Πασκάλιεβιτς, που έφυγε από τη Σερβία για τη Γαλλία κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του μακαρίτη πια Προέδρου Σλόμπονταν Μιλόσεβιτς, δεν ενδιαφέρεται να χτυπήσει απλώς την πόρτα του Παραδείσου. Θέλει να περάσει τις μαργαριταρένιες της πόρτες χέρι-χέρι με τον γείτονα του, εξ ου κι η πρώτη αλβανό-σέρβικη συμπαραγωγή στην ιστορία του κινηματογράφου. Παρά τις αμείωτες εντάσεις για την απόσχιση του Κοσόβου, τα *Ταξίδια του Μέλιτος* συμφιλιώνουν όμορφα τα δύο έθνη επισημαίνοντας τις ομοιότητες, αντί τις διαφορές τους. Οι νεόνυμφοι Βέρα και Μάρκο αποθέτουν τις ελπίδες τους για μελλοντική ευημερία στο μουσικό ταλέντο του τελευταίου. Μετά από έναν καβγά στον οποίο μόλις και διασώζει τα πολύτιμα χέρια του, ο Μάρκο παίρνει την σύζυγό του και φεύγει για την Ουγγαρία. Στη γειτονική Αλβανία η Μελίντα κι ο Νικ εγκαταλείπουν το απομονωμένο χωριό τους για την Ιταλία. Η Μελίντα, άλλοτε αρραβωνιαστικιά του νεκρού αδελφού του Νικ, ενστικτωδώς θέλει να υπαναχωρήσει από την περιπέτεια, αλλά ο Νικ βάζει πλώρη ολοταχώς. Διαρρηγνύοντας τους δεσμούς τους με την καταδυναστευτική οικογένεια και εξαγνιζόμενα από το παρελθόν, *Τα Ταξίδια του Μέλιτος*, μιλούν για δύο ζευγάρια που στέκονται στο κατώφλι της ευτυχίας. Παρόλο που ο Πασκάλιεβιτς επιμένει ότι δεν είχε πρόθεση να περάσει κάποια πολιτική άποψη μ' αυτή την ταινία, οι σέρβοι εθνικιστές τον κατηγορήσαν ως προδοτή πριν καν αρχίσει τα γυρίσματα, ενώ, από την άλλη, οι Αλβανοί, τόσο στα Τίρανα όσο και στο Κόσοβο, δεν καλοδέχτηκαν και τόσο την ιδέα. Αν μια απλή ιστορία αγάπης έχει τόσο σοβαρές επιπτώσεις, φανταστείτε τι θα γινόταν αν το περιεχόμενο ήταν πραγματικά πολιτικό! Αλλά πάλι, ίσως και να είναι.

Ιούλιος 2009

Μετάφραση: Κωνσταντίνος Πλατιώτης

## Dreams that Disintegrate into Nightmares by Dimitri Eipides

Since Europe has become the new Promised Land, hindered border crossing has become the new Ellis Island. Mistakenly detained by authorities, two couples, one from Serbia and one from Albania, are temporarily banned from entering their countries of choice, watching their dreams disintegrate into nightmares. Such is the nature of the immigrant honeymoon, as older generations of Europeans would readily tell you of their onetime descend upon The Big Apple. Now the European Union, currently riding on a currency high, is doing the exact same thing to anyone who's willing to take it: Arabs, Turks, Black Africans, South Asians, Chinese, Filipinos, Latin Americans and, of course, those from the Western Balkans, still in line to enter the European alliance,



but not quite there yet. Veteran director Goran Paskaljević, who fled Serbia for France during the rule of late President Slobodan Milošević, is not just interested in knocking on heaven's door. He wants to reach those pearly gates hand in hand with his neighbor - hence the first Albanian-Serbian co-production in the history of cinema. Despite undiminished tensions over breakaway Kosovo, *Honeymoon* beautifully reconciles the two nations by pointing out their similarities rather than their differences. Newlyweds Vera and Marko are banking on the latter's musical talent for future prosperity. Barely salvaging his precious hands from a small-town brawl, Marko gathers up his new bride and heads for Hungary. In neighboring Albania, Maylinda and Nik leave their isolated village for Italy. Maylinda, once betrothed to Nik's dead brother, instinctively shrinks from adventure but Nik forges full steam ahead. Severing bonds with overbearing family and cleansing themselves of the past, *Honeymoon* is about two couples standing on the brink of happiness. Though Paskaljević insists he wasn't trying to make any political point with this movie, Serbian nationalists had already accused him of being a traitor before he even started filming, while Albanians, both in Tirana and Kosovo, didn't exactly warm to the idea. If a simple love story has such powerful repercussions, imagine what would happen if this was really about politics! Then again, maybe it is.

July 2009

## Συμπέρασμα: αριστοτεχνική αφήγηση ιστοριών στην πρώτη σερβο-αλβανική συμπαραγωγή της Ντέμπορα Γιάνγκ

Σε συνέχεια της σέρβικης τριλογίας του Γκόραν Πασκάλιεβιτς, *Πυριτιδαποθήκη*, *Όνειρο Χειμωιάτικης Νύχτας* και *Αισιόδοξοι*, τα *Ταξίδια του Μέλιτος* πραγματεύονται, ως επακόλουθο, τη μετανάστευση της βαλκανικής νεολαίας, σε μια ιστορία για δύο νεαρά ζευγάρια, το ένα Σέρβοι και το άλλο Αλβανοί, που εγκαταλείπουν τις χώρες τους σε αναζήτηση καλύτερης τύχης στην Ευρώπη. Το θέμα είναι οικείο, ειπωμένο όμως με τόση αριστοτεχνική δεξιότητα ώστε να συμπαρασύρει βαθιά το κοινό στην κοινωνική και οικογενειακή κατάσταση των επίδοξων εμigréδων. Η ταινία έχει τον τιμή να είναι η πρώτη σερβο-αλβανική συμπαραγωγή και προσφέρει μια σπάνια ματιά πάνω στη σημερινή Αλβανία, που μόλις πρόσφατα άρχισε να κάνει την εμφάνισή της στη διεθνή κινηματογραφική σκηνή.

Το κοινό, που έχει ήδη εκτιμήσει τη διακριτική κινηματογραφική αφήγηση του σκηνοθέτη, θα εκπλαγεί ανακαλύπτοντας μια νέα απόχρωση βαλκανικού χιούμορ στο σέρβικο μέρος της ιστορίας, όχι τη σκληρή ειρωνεία των *Αισιόδοξων*, αλλά μια κωμωδία ενός πιο παραδοσιακού, ανοιχτόκαρδου είδους, όπου οι γκροτέσκα ρεαλιστικοί χαρακτήρες γίνονται λιγώμα σ' έναν κεφάτο γάμο που προεδρεύεται από τον ηθοποιό Λάζαρ Ριστόβσκι. Ο αλβανός συν-σεναριογράφος Τζενκ Περίμετι, αντίθετα, αντιπαραβάλλει τους εκ διαμέτρου διαφορετικούς τρόπους ζωής των ανθρώπων της επαρχίας και της πόλης σε μια χώρα που τρέχει μακριά από τη χειρότερη μορφή κομμουνισμού και φτάνει τρέχοντας σε μια σκάρτη Δύση.

Οι ιστορίες των δύο νεαρών ζευγαριών εξελίσσονται παράλληλα σε όλη την ταινία. Σε ένα απομακρυσμένο χωριό κάπου στην Αλβανία, μια μητέρα κλαίει για το γιο της, που αγνοείται από τότε που προσπάθησε να περάσει στην Ιταλία, χρόνια πριν, πάνω σε μια λαστιχένια σχεδία. Την αρραβωνιαστικιά του, Μελίλντα (Νιρέλα Νάσκα), που ισορροπεί ανάμεσα στην παράδοση και τον μοντέρνο κόσμο, πολιορκεί ο αδελφός του αγνοούμενου αγοριού, Νικ (Τζόσεφ Σινόκα). Λόγω της κατάστασης, όμως, είναι αδύνατον να παντρευτούν και, ως έσχατη λύση,



ο Νικ προμηθεύεται ιταλικές βίζες για τους δύο τους. Ενώ παρίστανται στο γάμο μιας εξαδέλφης τους στα Τίρανα, το σκάνε και κλέβονται.

Αν η αλβανική ιστορία είναι δραματική, η σέρβικη είναι πιο ήπια. Κάτοικοι Βελιγραδίου, η Βέρα (Γιελένα Τρκούλζα) και ο τσελίστας άνδρας της, Μάρκο (Νεμπόζσα Μιλοβάνοβιτς), επισκέπτονται την γενέθλια πόλη της Βέρας για το γάμο ενός ξαδέλφου της. Ο πατέρας της Βέρας (Πέτρα Μπόζοβιτς) και ο θείος της (Ριστόβσκι) έχουν διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις και διατηρούν μακρόχρονη έχθρα μεταξύ τους. Το πάρτι του θείου είναι ο κορδαμένος νικητής, εκείνο του πατέρα ο πικραμένος χαμένος, και ο γάμος δημιουργεί ακραίες εντάσεις.

Ο Πασκάλιεβιτς είναι δεξιτέχνης του καθραρίσματος και των μεγάλων σε διάρκεια λήψεων, στις οποίες το ένα συναίσθημα ακολουθεί το άλλο σαν κύματα στο ίδιο πλάνο. Οι γάμοι αναμειγνύουν επιδέξια το χιούμορ με το δράμα, τα κοντινά πλάνα με τις ομαδικές φωτογραφίες, την ελπίδα για συμφιλίωση με την άρνησή της. Το τελευταίο μέρος της ταινίας αποδεικνύεται ιδιοφυές τρομακτικό, καθώς περιγράφει, μ' ένα πιο προβλέψιμο αφηγηματικό πλαίσιο, το ταξίδι της Βέρα και του Μάρκο με τρένο στην Ουγγαρία, και το ταξίδι του Νικ και της Μείλιντα με πλοίο στην Ιταλία. Το γεγονός ότι τα δύο ζευγάρια δεν συναντιούνται ποτέ είναι άνευ σημασίας, αφού οι θεατές δεν θα δυσκολευτούν να παραλληλίσουν τις ιστορίες τους, συντομεύει όμως το αναμενόμενο συναισθηματικό αποκορύφωμα μ' ένα ευφυές, ανοιχτού τέλους φινάλε.

*The Hollywood Reporter*, 7 Σεπτεμβρίου, 2009.

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

## Bottom Line: Masterful Storytelling in the First Co-production between Serbia and Albania

by Deborah Young

Following in the wake of Goran Paskaljević's Serbian trilogy, *The Powder Keg*, *Midwinter Night's Dream* and *The Optimists*, *Honeymoons* addresses the Balkan youth drain, in a tale about two young couples, one Serbian and one Albanian, who leave their countries to seek greener pastures in Europe. The story is familiar but it is told with masterful skill that involves the audience deeply in the social and family context of the would-be émigrées. The film has the distinction of being the first Serbian-Albanian co-production and offers a rare glimpse into today's Albania, which has only recently begun to emerge on the international film scene.

Audiences who already appreciate the director's subtle cinematic storytelling will be surprised to find a new streak of Balkan humour in the Serbian part of the tale, not the cruel ironies of *The Optimists* but comedy of a more traditional, open-hearted kind, where grotesquely real characters get smashed at a jolly wedding presided over by actor Lazar Ristovski. Albanian co-scripter Genc Permeti, instead, contrasts the wildly different lifestyles of backwoods and city folk in a country rocketing out of the worst form of Communism and into a trashy West.

The stories of the two young couples run parallel throughout the film. On a remote mountain somewhere in Albania, a mother weeps for her son, who has been missing since trying to cross over into Italy years before on a rubber raft. His fiancée Maylinda (Nirela Naska), poised between tradition and the modern world, is courted by the missing boy's brother Nik (Jozef Shiroka). But their marriage is impossible under the circumstances and, as a last resort, Nik procures Italian visas for the two of them. While attending a cousin's wedding in Tirana, they sneak away and elope.

If the Albanian story is dramatic, the Serbian tale is more relaxed. Belgrade-dwellers Vera (Je-



Irena Trkulja) and her cellist husband, Marko (Nebojsa Milovanović), visit Vera's hometown for a cousin's wedding. Vera's father (Petar Bozović) and uncle (Ristovski) are on different political wavelengths and have been feuding for years. The uncle's party is the swaggering winner, the father's the bitter loser, and the wedding brings tension to a head.

Paskaljević is a master of framing and long takes, in which one emotion follows another like waves in the same shot. The weddings expertly blend humour and drama, close ups and group photos, hope for reconciliation and its negation. The last part of the film turns genuinely frightening as it details, in a more predictable narrative framework, Vera and Marko's train journey to Hungary and Nik and Maylinda's sea voyage to Italy. The fact that the two couples never meet is immaterial, since viewers will have no trouble paralleling their stories, but it does short-circuit the expected emotional payoff in a subtle, open-ended finale.

*The Hollywood Reporter*, September 7th, 2009.





## ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ / CONTRIBUTING AUTHORS

Ο Τζεφ Άντριου είναι επικεφαλής προγράμματος στο BFI του Λονδίνου, συντάκτης στο *Time Out London*, συγγραφέας πολλών κινηματογραφικών βιβλίων και τακτικός συνεργάτης του *Sight and Sound*. Geoff Andrew is Head of Film Programme at BFI, Contributing Editor of *Time Out London*, author of numerous books on the cinema and regular contributor to *Sight and Sound*.

Ο Μίρολιουμπ Βούκοβιτς είναι ο Διευθυντής του Σέρβικου Κέντρου Κινηματογράφου. Mirosljub Vucković is the Director of the Serbian National Film Center.

Η Ντέμπορα Γιάνγκ είναι επικεφαλής κριτικός στο *The Hollywood Reporter* και Διευθύντρια του Φεστιβάλ της Ταορμίνια στη Σικελία. Deborah Young is the Chief International Film Critic for *The Hollywood Reporter* and director of the Taormina Film Fest in Sicily.

Ο Τζιόρτζιο Γκοζέτι είναι κριτικός κινηματογράφου και διοργανωτής φεστιβάλ. Είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής του τμήματος Venice Days στο Φεστιβάλ της Βενετίας. Giorgio Gosetti is a film critic and festival organizer. He is now the Artistic Director of the Venice Days at the Venice Film Festival.

Ο Δημήτρης Εϊπίδης είναι Διευθυντής του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, προγραμματιστής στο Φεστιβάλ του Τορόντο και Υπεύθυνος προγράμματος στο Φεστιβάλ του Ρέικιαβικ. Dimitri Eipides is Director of the Thessaloniki Documentary Festival, programmer for the Toronto IFF and Programme Director of Reykjavik IFF.

Ο Κλάους Έντερ είναι κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας πολλών κινηματογραφικών βιβλίων, προγραμματιστής στο Φεστιβάλ του Μονάχου και γενικός γραμματέας της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου. Klaus Eder is a film critic, writer of numerous books on cinema, programmer of the Munich International Film Festival and the general secretary of FIPRESCI.

Η Ντίνα Ιορνάνοβα είναι καθηγήτρια κινηματογραφικής θεωρίας στο Πανεπιστήμιο St. Andrews στη Σκωτία, Διευθύντρια του Κέντρου Κινηματογραφικών Σπουδών, και συγγραφέας πολλών βιβλίων για τον κινηματογράφο. Dina Iordanova is Professor of Film Studies at the University of St. Andrews in Scotland, Director of the Centre for Film Studies, and writer of numerous books on cinema.

Ο Λάρι Κάρντις είναι διευθύνων έφορος στο κινηματογραφικό τμήμα του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στη Νέα Υόρκη. Laurence Kardish is Senior Curator at the Department of Film, The Museum of Modern Art, New York.

Ο Δημήτρης Κερκινός είναι Διδάκτωρ Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και υπεύθυνος του τμήματος Ματιές στα Βαλκάνια, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Dimitris Kerkinos has a Ph.D. in Social Anthropology and is the Programme Coordinator of TIFF's Balkan Survey section.

Η Ντουμπράβκα Λάκιτς είναι κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα *Πολίτικα*, μέλος της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου και προγραμματίστρια στο Φεστιβάλ Cinema City του Νόβι Σαντ. Dubravka Lakić is film critic for *Politika*, a member of FIPRESCI and programmer at Cinema City International Film Festival in Novi Sad.

Ο Θωμάς Λιναράς είναι συνεργάτης του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Thomas Linaras is an associate of Thessaloniki IFF.



Η Ιρένε Μπινιάρντι είναι κριτικός κινηματογράφου. Έχει διατελέσει Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Φεστιβάλ του Λοκάρνο (2000-2005).  
Irene Bignardi is a film critic. She was the Artistic Director of Locarno IFF (2000-2005).

Ο Πιέρ-Ανρί Ντελό είναι ο ιδρυτής της εταιρείας παραγωγής Filmoblic. Μαζί με τον Ρίτσαρντ Ντεμπό ίδρυσε το Δεκαπενθήμερο σκηνοθετών στο Φεστιβάλ των Κανών.  
Pierre-Henri Deleau is the founder of Filmoblic production company. He co-founded, with Richard Dembo, La Quinzaine des Realisateurs at the Cannes Festival.

Η Φρανσουάζ Οντέ ήταν κριτικός κινηματογράφου και συγγραφέας πολλών κινηματογραφικών βιβλίων. Πέθανε το 2005.  
Françoise Audé was a film critic and author of many books on cinema. She died in 2005.

Ο Τζων Ορ είναι επίτιμος καθηγητής στη Σχολή Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών στο Πανεπιστήμιο του Ενδιμβούργου. Έχει δημοσιεύσει εκτενώς πάνω στον κινηματογράφο και το σύγχρονο πολιτισμό.  
John Orr is Professor Emeritus in the School of Social and Political Studies at the University of Edinburgh and has published widely in many areas of Film Studies and Modern Culture.

Ο Αντριάνο Πικάρντι είναι κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας κινηματογραφικών βιβλίων και διευθυντής του Cineforum. Ήταν μέλος της ομάδας που ξεκίνησε το φεστιβάλ Bergamo Film Meetings.  
Adriano Piccardi is a film critic, author of film books and director of Cineforum. He was one of the founders of Bergamo Film Meetings.

Ο Νίκος Σαββάτης είναι δοκιμογράφος από το 1975, έχει επιμεληθεί δέκα μονογραφίες για τον κινηματογράφο και έχει εργαστεί ως σεναριογράφος, σκηνοθέτης και παραγωγός ραδιοφωνικών εκπομπών.  
Nikos Savvatis is an essayist since 1975, has edited ten monographs for the cinema and has worked as scriptwriter, director and radio producer.

Ο Άντζελο Σινιορέλι είναι κριτικός κινηματογράφου και επιμελητής πολλών κινηματογραφικών μονογραφιών. Ήταν μέλος της ομάδας που ξεκίνησε το φεστιβάλ Bergamo Film Meetings και διευθυντής του από το 2008.  
Angelo Signorelli is a film critic and Editor of numerous monographs for the cinema. He is one of the founders of Bergamo Film Meetings and its Director since 2008.

Ο Γιαν Τομπέν είναι κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας κινηματογραφικών βιβλίων και βασικός συνεργάτης του Positif.  
Yann Tobin is a film critic, author of books on cinema and vital stuff member of Positif.

Ο Νταν Φαϊνάρου είναι κριτικός κινηματογράφου. Γράφει στα *Variety* και *Screen International* και είναι επιμελητής του ισραηλινού *Cinémathèque*. Το διάστημα 1979-1982 ήταν Διευθυντής του Ισραηλινού Κινηματογραφικού Ινστιτούτου.  
Dan Fainaru is a film critic, he writes for *Variety* and *Screen International*. He is the editor of the Israelian *Cinémathèque*. From 1979-1982 he was the Head of the Israeli Film Institute.

Ο Ρον Χόλλογουεϊ είναι κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας πολλών κινηματογραφικών βιβλίων και ιδρυτής του περιοδικού *Kino*. Έχει γράψει μεταξύ άλλων στα *Variety*, *The Hollywood Reporter* και *Moving Pictures International*.  
Ronald Holloway is a film critic, author of numerous books on cinema, and founder of the journal *Kino*. He has contributed to, among others, *Variety*, *The Hollywood Reporter* and *Moving Pictures International*.







# GORAN PASKALJEVIĆ



50ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
50th THESSALONIKI  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL  
[www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)

---

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ  
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ  
HELLENIC  
MINISTRY  
OF CULTURE  
AND TOURISM

ISBN 978-960-436-294-3