



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

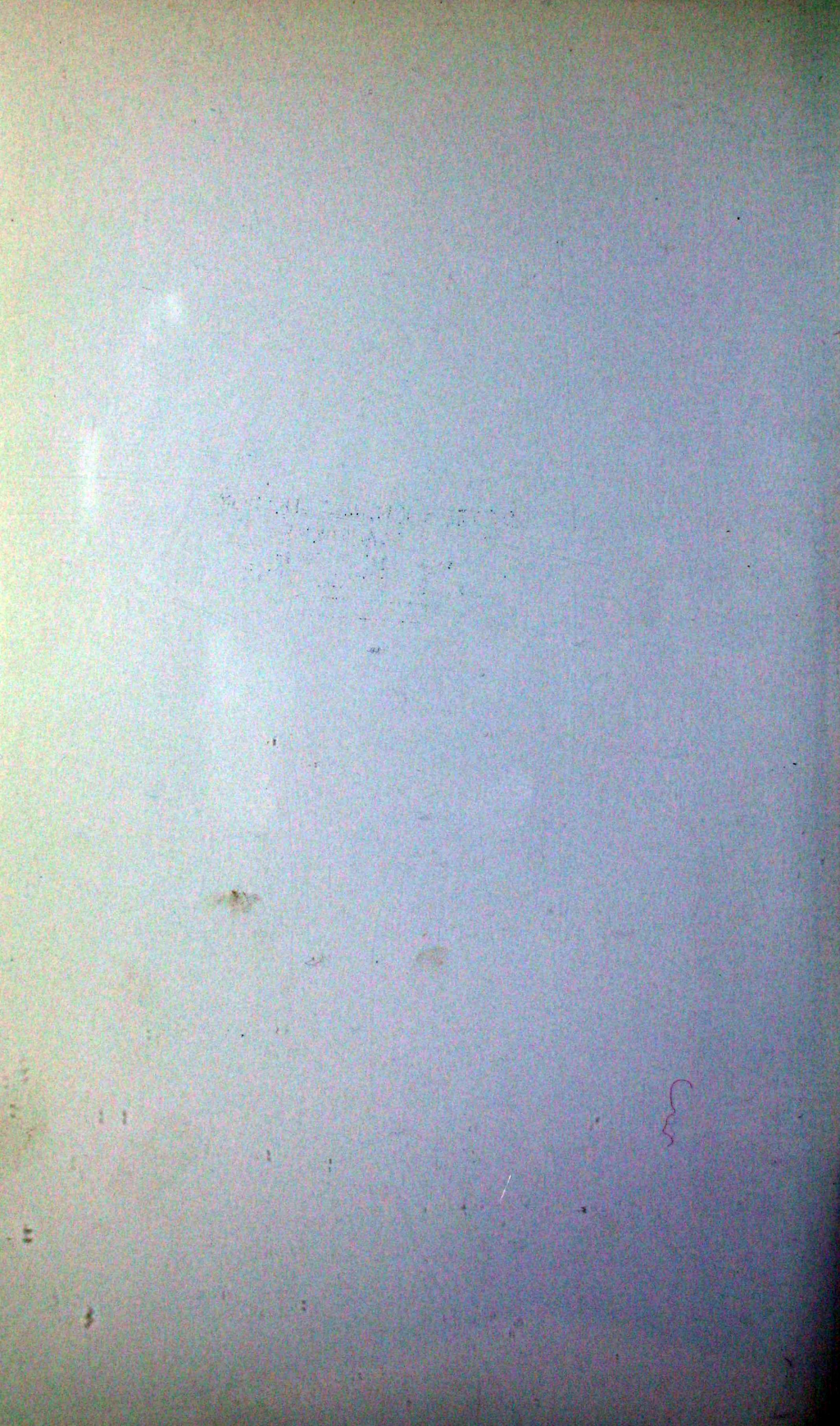


ΝΑΕ CARANFIL

Επιμέλεια / Editor ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΡΚΙΝΟΣ / DIMITRIS KERKINOS

ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΘΕΤ





II-000000005738

NAE CARANFIL

NAE CARANFIL

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

11789

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος του τμήματος «Ματιές στα Βαλκάνια» στον Nae Caranfil που διοργανώθηκε από το 48ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (16-25 Νοεμβρίου 2007).

The publication was compiled on the occasion of the Balkan Survey tribute to Nae Caranfil that was organized by the 48th Thessaloniki International Film Festival (November, 16-25, 2007)

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 / Publication editing: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Συντονισμός εκδόσεων / Publications Co-ordination: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou
Επιμέλεια κειμένων / Text editing: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos, Μιχάλης Ελευθερίου / Michael Eleftheriou
Μεταφράσεις / Translations: Ζωή- Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoi-Mirto Rigoroulou, Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris, Ελπίδα Καλλιντέρη / Elpida Kallinteri, Μαίρη Κιτρόεφ / Mary Kitroeff, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη / Lilly M. Papagianni
Συνοψεις ταινιών- Ζενερίκ / Film synopses- Credits: Μαίρη Κιτρόεφ / Mary Kitroeff, Ηλιάνα Λουκοπούλου / Iliana Loukopoulou

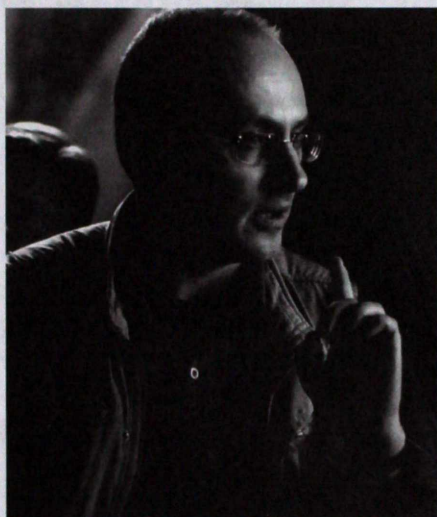
Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to: Frédéric Vitoux

Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover Design: Σωτήρης Μαργέλος
Καλλιτεχνική επιμέλεια / Design: 3dot ΕΠΕ
Παραγωγή εντύπου / Production: ΕΝΩΣΗ ΕΚΤΥΠΩΤΙΚΩΝ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ Α.Ε. (Κολωνού 12-14, Αθήνα)

Copyright © 2007, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival, Εκδόσεις ΟΞΥ / OXY Publications

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

NAE CARANFIL



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ / EDITOR
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΡΚΙΝΟΣ / DIMITRIS KERKINOS



Το υπόλοιπο είναι σιωπή / The Rest is Silence

If Romanian cinema today finds itself at the center of international interest, it owes this to a large degree to the work of Nae Caranfil, a director who seems to be the link between the great directors of the past and the new generation which claims its place in the international cinema scene. From his first impressive appearance in 1993 with *Don't Lean Out of the Window*, Caranfil managed to not only win critical acclaim but to establish that his approach had all the special characteristics to then place him amongst the top directors of European cinema. A multit talented and complete artist, Caranfil writes and directs films that distinguish themselves not only by their social observation and sensitivity toward reality but also by a particular and often extremely black sense of humor. Nae Caranfil is not unknown to the public of Thessaloniki, as *Philanthropy* was screened in 2002, but we believe that this year's tribute to his work presents a clear picture of his cinematic world and helps us understand his varied and enchanting talent in all its manifestations.

Despina Mouzaki

*Thessaloniki International
Film Festival's Director*

Nae Caranfil:

Ένας σύγχρονος λαϊκός δημιουργός

Ο Nae Caranfil ανήκει στη γενιά της μεταβατικής περιόδου του ρουμάνικου κινηματογράφου, συνδέοντας την προεπαναστατική περίοδο με το «νέο κύμα» που αναδείχτηκε με το ξεκίνημα του 21ου αιώνα. Το σινεμά του είναι καθ' όλα ένα σινεμά δημιουργού, καθώς γράφει, σκηνοθετεί και ενίοτε συνθέτει τη μουσική των ταινιών του, ενώ δεν διστάζει να ερμηνεύει μικρούς ρόλους. Η κινηματογραφική του οπτική σε συνδυασμό με την επιλογή των θεμάτων και τον προσωπικό τόνο που χαρακτηρίζει τις ταινίες του, τον καθιστούν ίσως τον σημαντικότερο ρουμάνο σκηνοθέτη της δεκαετίας του '90, προάγγελο του τωρινού νέου κύματος του ρουμάνικου κινηματογράφου.

Το 1993 γύρισε την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, το *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο*, όπου καταπνέεται με την καθημερινότητα των τελευταίων χρόνων του κομμουνισμού στην Ρουμανία. Ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει την ιστορία τριών νεαρών των οποίων οι ζωές διαπλέκονται, σπριζόμενοι σε μια πολυφωνική αφήγηση. Αν και την εποχή εκείνη οι αναφορές στο κομμουνιστικό παρελθόν είτε θεωρούνταν τραυματικές και αποφεύγονταν, είτε υποστήριζαν μια καθορισμένη άποψη που συνηγορούσε υπέρ της μίας ή της άλλης πλευράς, ο Caranfil προσεγγίζει την περίοδο με ξεχωριστή ευαισθησία, αναπαριστώντας την ατμόσφαιρα της εποχής με τρυφερότητα και χωρίς κανένα σημάδι θυμού. Επιστρατεύει χιούμορ και ειρωνεία για να μας μιλήσει για τη μοναξιά, τη ροπή στη φαντασίωση, την επιθυμία διαφυγής στη Δύση, τον ερωτικό πόθο των ηρώων του, στοιχεία που τους συνδέουν και λειτουργούν καταλυτικά στις ζωές τους, και τελικά αποκαλύπτουν τον τρόπο που αντιμετώπισε η γενιά του τη δύσκολα χρόνια του ολοκληρωτισμού. Η κινηματογραφική του προσέγγιση, καθώς και κάποια από τα θέματα που θίγει και επανέρχονται στις μετέπειτα ταινίες του, θα αποτελέσουν σημεία αναφοράς και έμπνευσης για τους νεότερους ρουμάνους σκηνοθέτες, όπως για παράδειγμα, στις *Δύση* (2002), *4 μήνες, 3 εβδομάδες, 2 μέρες* (2007) του Cristian Mungiu, *How I Spent the End of the World* (2006) του Catalin Mitulescu.

Στο *Ταγκό στην άσφαλτο* (1996), ο Caranfil αναδεικνύει τις αλλαγές που επήρξε η πτώση του κομμουνισμού με μια πικρή κωμωδία δρόμου, που σκιαγραφεί τις καταστροφικές πλευρές της «νέας τάξης» με επίκεντρο την κατάρρευση του θεσμού του γάμου μπροστά στην προοπτική της φυγής (και της εκπόρνευσης) στη Δύση. Παράλληλα, φιλοτεχνεί ένα πορτραίτο της μετά Τσαουσέσκου εποχής, αναδεικνύοντας τα κοινωνικά και ηθικά προβλήματα που ταλανίζουν την χώρα του.

Στη συνέχεια, θα γυρίσει την *Γλυκιά απραξία* (1998), σπριζόμενος στο μυθιστόρημα του Frédéric Vitoux, «La Comédie de Terracina», γύρω από έναν αντήρωα χωρίς στόχο που απλά παρακολουθεί τη ζωή να εξελίσσεται γύρω του. Αν και πρόκειται για ταινία εποχής, η στάση ζωής του χαρακτήρα έχει μια δια-

χρονικότητα και μια οικουμενικότητα που την καθιστούν σύγχρονη, με τον Κάρανφιλ να αντλεί στοιχεία από διαφορετικά κινηματογραφικά είδη προκειμένου να συνθέσει μια παιχνιδιάρικη και ατμοσφαιρική ιστορία για την ασυναρτησία της καθημερινότητας. Με την *Φιλανθρωπία* (2001), ο Caranfil επανέρχεται στη θεματική του κοινωνικού μετασχηματισμού και της χαμένης αθωότητας με την γνωστή ειρωνική και κωμική προσέγγιση που βρίσκεται από σεναριακά ευρήματα και ανατροπές, μέσα από τις οποίες σχολιάζει και σατιρίζει τα αποτελέσματα της μετά-κομμουνιστικής ελευθερίας. Με αφετηρία πραγματικά γεγονότα αφηγείται ένα σύγχρονο παραμύθι στο οποίο φέρνει αντιμέτωπο τον ρομαντικό παρελθοντολογικό κόσμο του ήρωα με την τωρινή πραγματικότητα του καπιταλισμού. Χωρίς ποτέ να καταφεύγει σε συναισθηματισμούς και κλισέ, μας δείχνει πώς σ' ένα κόσμο όπου οι άνθρωποι είτε πεινούν είτε ζουν μέσα στην επιδεικτική κατανάλωση και το εύκολο χρήμα, ακόμα κι ο ανθρώπινος πόνος είναι εμπορεύσιμος και επικερδής.

Στα *Υπόλοιπα είναι σιωπή* (2007), την μεγαλύτερη παραγωγή στην ιστορία του ρουμάνικου κινηματογράφου, ο Caranfil επικεντρώνεται στην εποχή της αθωότητας του σινεμά φτιάχνοντας μια ταινία που παρεκκλίνει για μια ακόμα φορά από τα ισχύοντα κινηματογραφικά δεδομένα της χώρας του. Εμπνεόμενος από πραγματικά γεγονότα, την δημιουργία της πρώτης ρουμάνικης ταινίας (*Ο αγώνας για την ανεξαρτησία*, 1912), ο Caranfil διαμορφώνει τη δική του μυθοπλασία σκιαγραφώντας τα πλαίσια μέσα στα οποία γεννήθηκε ο κινηματογράφος για να αναδείξει την αιώνια σύγκρουση μεταξύ καλλιτέχνη και παραγωγού.

Ο κινηματογράφος του είναι κατά βάση λαϊκός. Σπριζίζεται σε ευφάνταστα σενάρια με έξυπνους διάλογους και ελκυστικούς, αληθοφανείς χαρακτήρες, σε μεγάλο βαθμό στην επιλογή των ηθοποιών, αλλά και στην δεξιοτεχνική σκηνοθεσία και τη στρατηγική χρήση του μοντάζ. Το μαύρο ανατρεπτικό χιούμορ και η ελαφρότητα με την οποία προσεγγίζει δυσάρεστα κοινωνικά θέματα αλλά και τις ιστορίες του γενικότερα, συνιστούν επιπλέον σημεία αναφοράς του έργου του. Ο Caranfil καταφέρνει να κάνει ποιοτικές ταινίες που φέρουν το στίγμα του δημιουργού, αλλά που είναι ταυτόχρονα ιδιαίτερα δημοφιλείς με το ευρύ κοινό. Επίτευγμα που αποτελεί στόχο κάθε σκηνοθέτη που σέβεται την τέχνη του.

Δημήτρης Κερκινός
Υπεύθυνος Προγράμματος

Nae Caranfil: A Popular Filmmaker of Our Time

Nae Caranfil belongs to the generation of the transitional period of Romanian cinema, which links the pre-revolutionary period to the "New Wave" that emerged at the dawn of the 21st century. He is a true auteur, since he writes, directs and sometimes composes the music for his films, while he has no qualms about playing bit-parts. His cinematic viewpoint combined with the selection of his themes and the personal tone which is typical of his films, render him perhaps the leading Romanian filmmaker of the 1990s and a precursor of the present New Wave in Romanian cinema.

In 1993 he directed his first feature film, *Don't Lean Out the Window*, which dealt with everyday life in the last years of Communism in Romania. Using a polyphonic narration, Caranfil tells us the story of three young men whose lives are intertwined. At the time, references to the Communist past either were considered traumatic and were avoided, or they supported a specific view that was in favor of one or the other side. Caranfil approached the period with great sensitivity, recreating the atmosphere of that era with tenderness and no hint of anger. He uses humor and irony to speak about loneliness, the tendency towards fantasy, the desire to flee to the West, the sexual desire of his heroes and the things that keep them together and act as catalysts in their lives. In the end, the film reveals the way in which his generation dealt with the harsh years of totalitarianism. His cinematic approach, as well as certain subjects that he touches upon and which keep recurring in subsequent films, have served as points of reference and sources of inspiration for younger Romanian film directors, for example, Cristian Mungiu in his films *West* (2002) and *4 months, 3 weeks, 2 days* (2007), and Călin Mitulescu in *How I Spent the End of the World* (2006). In *Asphalt Tango* (1996), Caranfil illustrates the changes brought about by the fall of Communism in a bitter road-movie/comedy, which depicts the destructive aspects of the "new order" by focusing on the collapse of the institution of marriage before the prospect of fleeing to the West – and to prostitution. At the same time, Caranfil paints a portrait of the post-Ceaușescu era, highlighting the social and moral problems that torment his country. He then made *Dolce Far Niente* (1998), based on the novel by Frédéric Vitoux, "La Comédie de Terracina", about an antihero with no purpose, who simply watches life unfold around him. Even though it's a period film, the main character's life stance has a timelessness and a universality about it that render it contemporary, with Caranfil drawing on various cinematic genres as he puts together a playful, atmospheric story on the incoherence of everyday life.

With *Philanthropy* (2001), Caranfil returns to the

theme of social transformation and lost innocence with his familiar ironic and comical approach, full of screenwriting contrivances and reversals, through which he satirizes and comments upon the results of post-Communist freedom. Using actual events as his starting point, he tells a modern-day fairytale in which he sets the romantic, "old world" of the hero against the contemporary reality of capitalism. Without ever resorting to sentimentalism or cliché, he shows us that in a world where people are either hungry or living a life of overt consumerism and easy money, even human pain becomes a commodity, and indeed a profitable one.

In *The Rest is Silence* (2007), the biggest production in the history of Romanian cinema, Caranfil has focused on cinema's age of innocence and has made a film that, once again, diverges from the cinematic facts as they are known in his country. Inspired by actual events, the making of Romania's first film (*The War of Independence*, 1912), Caranfil creates a fiction of his own by outlining the framework within which cinema was born in such a way that brings to the fore the eternal conflict between the artist and the producer.

His cinema is basically popular. It relies on imaginative screenplays with witty dialogue and attractive, believable characters; on the choice of actors, to a large extent; but also on his masterly direction and the strategic use of editing. His dark, subversive sense of humor and the lightness with which he tackles unpleasant social issues and his stories in general, are also salient features of his work. Caranfil succeeds in making quality films that bear the mark of the auteur, but which are, at the same time, very popular with a wide public. And that achievement should be the goal of every filmmaker that respects his art.

Dimitris Kerkinos
Programme Coordinator

Μια κατηγορία από μόνος του

του Andrei Gorzo

Η πρώτη ταινία του Nae Caranfil, *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο*, έκανε πρεμιέρα το 1993 στο Φεστιβάλ των Κανών και προβλήθηκε στη Ρουμανία μετά από δύο ολόκληρα χρόνια – καθυστέρηση που λείει πολλά για το χάος που επικρατούσε εκείνη την εποχή σε όλους τους τομείς της ρουμάνικης κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τοποθετημένη σε μια μικρή παραμεθόρια πόλη προς το τέλος της εποχής Τσαουσέσκου, η ταινία χωρίζεται σε τρία μέρη και πραγματεύεται τις διασταυρούμενες ζωές τριών ανθρώπων: ενός άρραγου, ανήσυχου γυμνασιοκόριτσου (Nathalie Bonnifay) που ονειρεύεται τη σκηνή· ενός καταπονημένου, δευτεροκλασάτου, γοητευτικού αλλά παρακμάζοντος ηθοποιού (George Alexandru) που μετά από μια (ανοκλήρωτη) περιπέτεια της μιας βραδιάς με την κοπέλα, ανακαλύπτει μέσα του τη θέληση να αναζητήσει μια νέα ζωή κάτω από λιγότερο απονικτικούς ουρανούς· και ενός νευρικού, ξενέρωτου νεαρού (Marius Stanescu) που μάταια ποθεί ένα κορίτσι ενώ ταυτόχρονα υπομένει τις τελευταίες ημέρες της στρατιωτικής του θητείας. Τα σκιαγραφήματα της στρατιωτικής και της (επαρσιακής) θεατρικής ζωής και το κωμικό στοιχείο του ανανταπόδοτου πόθου μοιάζουν ιδιαίτερος αυτοβιογραφικά, αλλά, η μετατόπιση της οπτικής γωνίας (έτσι ώστε καθένας από τους τρεις κύριους ήρωες να εμφανίζεται τόσο ως πρωταγωνιστής της δικής του ιστορίας όσο και ως απλός κομπάρσος στις ζωές των άλλων) χαρίζει στην ταινία μια αίσθηση ευθύτητας και ευρηματικής ευρύτητας – των άλλων ζωνών που συνεχώς περνούν δίπλα απ' τις δικές μας – πολύ σπάνια για αυτοβιογραφική δουλειά νέου καλλιτέχνη. Ο Nae Caranfil (που γεννήθηκε το 1960) έχει μνημονεύσει το *Άμαρκορντ* του Fellini ως σημαντική πηγή έμπνευσης, ο δικός του θόνος όμως είναι πιο ευκίνητος, ο λυρισμός του πιο συγκρατημένος – πιο κοντά στον Fellini των *Βιτελλόνι*, ή εν προκειμένω, στον Truffaut που γύρισε τα *400 χτυπήματα*. Σαν τις ταινίες αυτές το *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* μοιάζει παραπλανητικά ελαφρό – αφορά εξ' ολοκλήρου τις μικρές απολαύσεις και τις συνθηθισμένες δυστυχίες – κι ωστόσο το τελικό του αποτέλεσμα (όπως και το δικό τους) είναι παραδόξως σπαραξικάρδιο. Οι σύγχρονες ρουμανικές κριτικές συνέδεσαν τη θλίψη αυτή με το παγίδευμα των πρώων στην κομμουνιστική Ρουμανία και την λαχτάρα τους για ελευθερία και, φυσικά, εν μέρει η ταινία αφορά ακριβώς αυτό. Παρόσο, αυτό που συντελεί στη μελαγχολία της ταινίας είναι κάτι πιο βασικό και πιο σπουδαίο από την θλίψη της ζωής που ανακαλεί· αυτό που δρα εδώ είναι η βασική κινηματογραφική ψευδαίσθηση των στιγμών που αιχμαλωτίζονται ενώ ακόμα συμβαίνουν, καθώς κι η ικανότητα του Caranfil να δημιουργεί στιγμές που ρέουν τόσο εύκολα, τόσο αβίαστα, και με τέτοια πληρότητα ζωής, ώστε το πέρασμά τους να αφήνει πίσω του μια αίσθηση απώλειας. Το συνολικό αποτέλεσμα μοιάζει μάλλον με εκείνο της τελευταίας φράσης της «Αισθηματικής

Αγωγής» του Flaubert, όπου αφού αναπολεί μαζί μ' έναν παλιό φίλο μια περασμένη περιπέτεια τους σε ένα μπортέλο στην οποία αφού είχαν περιμένει για ώρες τη σειρά τους ξαφνικά το έβαλαν στα πόδια πανικόβλητοι, ο ήρωας ήρεμα – και απρόσμενα – καταλήγει: «Τότε ήταν που ήμασταν πραγματικά ευτυχισμένοι».

Τέτοια ελαφρά αγγίγματος σε μια πρώτη δουλειά σπανίζει σε οποιαδήποτε εποχή και σε οποιαδήποτε κοuluτούρα. Για τον ρουμανικό κινηματογράφο της αρχής της δεκαετίας του 1990, ήταν κάτι σχεδόν απίστευτο. Οι ρουμανικές ταινίες έπρεπε να περιμένουν άλλα 13 χρόνια πριν ένας άλλος σκηνοθέτης – ο πιο νέος Catalin Mitulescu, δημιουργός του *How I Spend the End of the World* – αντιμετωπίσει ξανά την καθημερινή ζωή της κομμουνιστικής εποχής με κάτι που να μοιάζει με την οξυδερκή, χιουμοριστική και διακριτικά συμπονετική αποδοχή του Caranfil ότι, παρ' όλη τη μονοτονία και την ανελευθερία της, για τους περισσότερους ανθρώπους που την ζούσαν ήταν απλώς αυτό: μια συνθησισμένη ζωή. Όπως να έχει, ο Mitulescu κάνει τόσες πολλές αναφορές στον Τσαουσέσκου ώστε να δίνει την εντύπωση ότι όλοι οι άνθρωποι (συμπεριλαμβανομένων και μερικών επτάχρονων παιδιών) τον σκέφτονταν διαρκώς, ενώ ο Caranfil, είχε επισημάνει ότι, τότε όπως και πάντα, οι σκέψεις των ανθρώπων έτειναν να περιστρέφονται γύρω από το σεξ, τη διασκέδαση, την ικανοποίηση της ματαιοδοξίας τους και άλλα «επιπόλαια» ζητήματα, και πως στην ίδια αυτή «επιπολαιότητα» – στην ευκολία ενός στρατιώτη να το σκάσει απ' το στρατόπεδο μπροστά την πιθανότητα να κάνει σεξ, στην ανικανότητα ενός ηθοποιού να μην βάλει τα γέλια σε ένα προπαγανδιστικό έργο – βρίσκεται ο λόγος για τον οποίο ο κομμουνισμός δεν θα μπορούσε ποτέ να πετύχει. Εξ' ου και το καταπληκτικό τελευταίο πλάνο στο οποίο, μόλις περνούν την πόρτα του στρατοπέδου, μετά την απόλυσή τους από στρατιώτες, και παρ' ότι διατάχθηκαν να παρελάσουν μια τελευταία φορά δια μέσου της πόλης ως υπερήφανοι στρατευμένοι, οι άνδρες χαλάνε τις γραμμές τους και αρχίζουν να ζητωκραυγάζουν την αποκαταστημένη τους ελευθερία.

Το υπέροχα εύκρατο συναισθηματικό κλίμα του *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* απέχει παρασάγγας από το αδιέλπειτο τριέιμο των δοντιών και το ξεγύμνωμα των πληγών που λάμβαναν χώρα σε μια τυπική ρουμάνικη ταινίας της εποχής εκείνης. Μια τυπική ρουμάνικη ταινία εκείνης της εποχής έμοιαζε σαν να είχε δραπετεύσει από το άσυλο: υστερική, επιθετική, αφρίζουσα από θυμό, μεθυσμένη από όλη εκείνη τη νέα ελευθερία να δείχνει σεξ και να χρησιμοποιεί βρισιές και να φωνάζει την απελπισία της στα ουράνια, παραπαίοντας ανεξέλεγκτη από τη φιλοδοξία της να οδηγήσει το ακροατήριο σε μια ολοκληρωμένη περιήγηση της μωλωπισμένης ρουμάνικης ψυχής. Φυσικά, η ίδια η Ρουμανία είχε δραπετεύσει προ-



σφάτως από ένα είδος ασύλου· οι ταινίες της απλώς αντικατόπτριζαν τη σύγχυση, την ατημελησία, την αστάθειά της – την υστερία της. Μόνο που στην πραγματικότητα δεν την αντικατόπτριζαν – τους έλειπε η απαραίτητη απόσταση· αποτελούσαν μέρος της, ακόμα κι οι καλύτερές τους. Αποτελούσαν ξεσπάσματα – οι Ρουμάνοι της επέτρεπαν να δρα ανεξέλεγκτη στις ταινίες τους, έτσι ακριβώς όπως έκαναν και στο δρόμο ή την τηλεόραση. Μερικές από τις ταινίες που γυρίστηκαν με τον αποκαλυπτικό αυτό τρόπο είναι αξιοσημείωτες – επιτυγχάνουν ένα είδος κατακλυσμιαίας ζωτικότητας, μιας δύναμης που τα εξαγνίζει όλα μέσω της φωτιάς – ακόμα κι οι καλύτερες τους όμως μοιάζουν γραφικές σήμερα, ενώ το πολιτισμένο και τεχνικά στρωτό *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο*, δεν έχει αποκτήσει ούτε ρυτίδα.

Το θέμα της αμιγούς κινηματογραφικής τεχνικής πρέπει να τονιστεί· δεν ήταν απλά η περιήλωση μετά-κομμουνιστική πραγματικότητα αυτό που δεν μπορούσαν να αντιμετωπίσουν οι περισσότεροι ρουμάνοι σκηνοθέτες· οι περισσότεροι τους – βεταranοι και αρχάριοι ομοίως – δεν είχαν την τεχνική να αντιμετωπίσουν καμία απολύτως πραγματικότητα. Μεγαλώνοντας με τον ζουρλομανδύα της κομμουνιστικής προπαγάνδας, και με τη βεβαιότητα ότι το ντίπιο κοινό θα συνέχιζε να πηγαίνει στις αίθουσες γιατί δεν είχε τίποτα καλύτερο να κάνει με το χρόνο του, ο ρουμανικός κινηματογράφος είχε γίνει αφύσικα άκαμπος, επιτηδευμένος, και τεχνικά άτασλος – ήταν σχεδόν αδύνατο να δημιουργήσει ακόμα και την παραμικρότερη ψευδαίσθηση αληθοφάνειας. Οι αντιλήψεις του για τη λαϊκή ψυχαγωγία ήταν φρικτά απολιτικές. Το ίδιο συνέβαινε και με τις αντιλήψεις του

για την υψηλή τέχνη: ασαφείς αλληγορίες (αποδράσεις από την επικίνδυνη δουλειά της παρατήρησης του πραγματικού κομμουνιστικού κόσμου), ανέκφραστη «έντεχνη» κινηματογράφηση, πολύς αναφομοίωτος Tarkovsky και Fellini.

Λοιπόν, κι ο νεαρός Caranfil ερωτεύτηκε εξίσου τον Fellini, αλλά ερωτεύτηκε επίσης τη γυαλάδα και το στυλ του παλιού Χόλιγουντ, κι ιδιαίτερα την ενέργεια και τη σπιρτάδα των σπουδαίων του κωμωδιών. Χάρη στον πατέρα του, τον πασίγνωστο κριτικό Tudor Caranfil, μπόρεσε να δει πολλά περισσότερα απ' όσα μπορούσαν να δουν τότε οι ρουμάνοι κινηματογράφοι. Επίσης, σύχναζε στην Αμερικάνικη Βιβλιοθήκη (μέρος όχι ιδιαίτερα πολυσύχναστο στις κομμουνιστικές χώρες). Καθώς ο ρουμάνικος κινηματογράφος απομονωνόταν όλο και περισσότερο από τις σύγχρονες τάσεις και τα ρεύματα, ο Caranfil επιμελώς εκπαιδεύσε τον εαυτό του να σκέφτεται σαν διεθνής σκηνοθέτης. Έτσι, αφού σπούδασε σκηνοθεσία στην Ακαδημία Κινηματογράφου της Ρουμανίας (από την οποία αποφοίτησε το 1984), το 1988 άρπαξε την ευκαιρία να σπουδάσει συγγραφή σεναρίου στην Δύση (στο Βέλγιο), με έναν αμερικάνο επαγγελματία. Τα νέα της ρουμάνικης επανάστασης τον βρήκαν στη Γαλλία T35

αμέσως δρομολόγησε την επιστροφή του στην πατρίδα. Έτσι, ενώ η χώρα του σκόνταφτε μισοκλείνοντας τα μάτια μπροστά στη λήψη του Ελευθέρου Κόσμου, εκείνος επέστρεψε ως πολίτης του ίδιου αυτού κόσμου. Στην διάρκεια της κατοπινής του καριέρας θα περιέγραφε συχνά τον εαυτό του στους συνεντευξιαστές ως έναν αμερικάνο σκηνοθέτη της εποχής των στούντιο που τύχχανε να ζει και να δουλεύει στην μετά-κομμουνιστική Ρουμανία.

Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Caranfil, *Ταγκό στην Ασφαλο* (1996), αφορά ένα συνεσταλμένο, σκληρό εργαζόμενο άνδρα (Mircea Diaconu) που τρέχει ξοπίσω απ' τη γυναίκα του (Catalina Răhianu) – μια κλασική χορεύτρια που τον εγκατέλειψε για ν' ανέβει, παρ'ά με άλλες όμορφες ρουμάνες χορεύτριες, σ' ένα λεωφορείο για τη Γαλλία έχοντας κλείσει ένα διετές συμβόλαιο για να χορεύει σε μπαρ. Η (όπως υπονοείται ο άνδρας και όχι η γυναίκα) να «χορεύει» σε μπαρ. Η γυναίκα εξακολουθεί να αγαπά τον άνδρα της, οι εποχές όμως είναι σκληρές (ο ρουμάνικος καπιταλισμός στην άγρια, όλα-παίζονται φάση του) και απλώς χρειαζόταν περισσότερα χρήματα από εκείνα που μπορούσαν να βγάλουν και οι δύο μαζί από τις παλιομοδίτικες δουλειές τους (εκείνος είναι μηχανικός αυτοκινήτων). Η ταινία του Caranfil έχει εμφανείς συγγένειες με τις γρήγορες, γεμάτες τσαγανό αμερικάνικες κωμωδίες της εποχής της Ύψωσης, ειδικά με τις αποκαλούμενες «κωμωδίες επανασύνδεσης» στις οποίες χωρισμένα αντρώγα επιδίδονταν σε κάτι που έμοιαζε με άγριο πόλεμο, αλλά που στην ουσία ήταν ένα δεύτερο φλερτάρισμα. Η ταινία στερείται το συναισθηματικό πλούτο του *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* – δεμεύεται περισσότερο από το είδος της, μοιάζει περισσότερο με εισπρακτική μηχανή, και μερικά από τα αιχμηρά, εύστοφα σχόλιά της για την κατάσταση του έθνους έχουν την επικαιρότητα σατιρικού περιοδικού [κοινή στις περισσότερες ρουμάνικες ταινίες της εποχής] στην οποία ο χρόνος δεν έχει φερθεί καλά -, καταφέρνει όμως ακόμα να επιφέρει πολλές χαρακτηριστικές βολές με την επιμονή του άνδρα στο κυνηγητό να αποκτά σταδιακά μια καρτούνιστική τρέλα και μαζί μια ιπποκίτη λαμπρότητα, καθώς το (κλεμμένο) αμάξι του συνεχίζει να ξεπροβάλλει από τη στροφή του δρόμου στον μπροστινό καθρέφτη του λεωφορείου. Η πεισματική συζυγική αφοσίωση αυτού του έντιμου και ιδεαλιστή ανθρώπου συνταιριάζει όμορφα με την ανυπερήβλητη γοντεία της κοσμοπολίτισσας Charlotte Rampling, που υποδύεται την γαλλίδα εργοδότρια των κοριτσιών. Εκείνος εκπροσωπεί την άγνοια και την συγκινητική απλοϊκότητα μιας χώρας που έχει μόλις βγει από μια μακρόχρονη φυλάκιση 45 ετών, ενώ ο οδηγός του λεωφορείου (Constantin Cotimanis) και η ρουμάνη ιμπρεσάριο των κοριτσιών (Florin Calinescu) ενσαρκώνουν τη λιγότερο εκκυστικά της χαρακτηριστικά: τον πρωτογονισμό, τη διαφθορά, την ανελήγη λαχτάρα για κάθε ελευθερία που είχαν στερηθεί τόσο καιρό. Το γρήγορο και εύθυμο δράμα του Caranfil για μια ζαλιμένη, άπληστη ανθρωπότητα που τρέχει ολοταχώς προς τη Δύση μέσα σε ένα λεωφορείο που δεν σταματά να τραντάζεται, επιθυμώντας διακαώς να αποκτήσει το καθυ-

στερημένο της μερίδιό στην υλική ευημερία, τον χρίζει τον πιο ψυχραιμο παρατηρητή των πρώιμων ψηλαφίσεων κι αδραγμάτων της ελευθερίας από τη χώρα του, κι έναν από τους κινηματογραφικούς διάδοχους του Billy Wilder. Κι, ακριβώς όπως κι ο Wilder δεν δίστασε να τοποθετήσει μια κωμωδία – το *Φλόγα και Πάθος* του 1948 – ανάμεσα στα χαλάσματα και τους κομπιναδόρους του μετά-πολεμικού Βερολίνου, ο Caranfil τοποθετεί τη δικιά του *Φιλανθρωπία* (2001) σε ένα στιλιζαρισμένο (αλλά καθόλου φανταστικό) Βουκουρεστί των ζητιάνων και των εκατομμυριοχών (με τα αδέσποτα σκυλιά ως τη μόνη μεσαία τάξη), στο ναδίρ της επώδυνα παρατεταμένης «μεταβατικής περιόδου» της Ρουμανίας.

Στον ρουμάνικο μετά-κομμουνιστικό κινηματογράφο δεν υπήρχε έλλειψη αποκαλυπτικών (τα περισσότερα δεν βλεπόντουσαν) οραμάτων για μια χώρα στην οποία τα ευγενέστερα ανθρώπινα συναισθήματα είχαν καταστεί άχρηστα. Στη *Φιλανθρωπία*, που κατορθώνει να είναι πιο αποκαλυπτική ταινία απ' τις περισσότερες άλλες ενώ δεν παύει ποτέ να είναι έξοχα, αναζητώντας ευχάριστη στη θέαση, ο Nae Caranfil κάνει κάτι ακόμα καλύτερο: μας δείχνει μια Ρουμανία στην οποία τα ευγενέστερα ανθρώπινα συναισθήματα εξακολουθούν να είναι πολύ χρήσιμα – σε εκείνους που ξέρουν πώς να βγάλουν χρήματα απ' αυτά. Για παράδειγμα, ο ανθρωπίνος οίκτος είναι μια σπουδαία πηγή κέρδους για τον κύριο Πέπε (Georghe Dinica), «το συγγραφέα των Ζητιάνων» – τον άνθρωπο που τους παρέχει συγκινητικές συμφορές, ιστορίες και ατάκες, με αντάλλαγμα ένα μερίδιο των κερδών του. Ο κύριος Πέπε είναι το μόνο είδος επιτυχημένου συγγραφέα που μπορεί να παράγει ένας τέτοιος κόσμος. Το ακριβώς αντίθετό του είναι ένας τσακισμένος δάσκαλος και αποτυχημένος μυθιστοριογράφος (ο Mircea Diaconu του *Ταγκό στην Ασφαλο* με το έντιμο πρόσωπό του) που, μπλεδύνοντας τον κύριο Πέπε με έναν ευεργέτη καλλιτεχνών καταφεύγει σε εκείνον για βοήθεια. Και ο κύριος Πέπε διδάσκει τον δάσκαλο πώς να βγάλει κέρδος από την άχρηστη ευπρέπειά του. Ναι, κάθε άχρηστη ευπρέπεια μπορεί να βγάλει κέρδος στον υπέροχο κόσμο του κύριου Πέπε: το μόνο που πρέπει να κάνει είναι να παίξει τον εαυτό του, να κάνει τον εαυτό του θέαμα. Ο τίμιος και τσακισμένος δάσκαλος πρέπει μόνο να πάει σε ένα (προσεκτικά επιλεγμένο) εστιατόριο, να παίξει το ρόλο του τίμιου και τσακισμένου δάσκαλου που δεν μπορεί να πληρώσει το φαγητό του, και να παρασύρει την πελατιά ώστε να πληρώσει γι αυτόν (οι σερβιτόροι αποτελούν μέρος της πλεκτάνης). Όλα αυτά παρουσιάζονται με τέτοιο ζήλο και ηγαίο ταλέντο (βεβαίως, εν μέρει είναι μια ταινία για το ταλέντο) ώστε, ο θεατής θα νιώσει ίσως τραγμμένος χωρίς να καταλαβαίνει το γιατί. Έχει ειπωθεί για τον Wilder (που πάντα επέμενε στο καθήκον της ταινίας να είναι αστεία) ότι το αστείο στις ταινίες του μοιάζει με επίθεση, κι αυτό ισχύει και για τη *Φιλανθρωπία*. Ο πολυεπίπεδος, περίπλοκος δομημένος μύθος του Caranfil μας δείχνει έναν κόσμο στον οποίο κάθε ανθρώπινο ον μετατρέπεται σε μπιζνες και ρυπαίνεται με δαιμόνιο τρόπο. Κι αυτό είναι αστείο. Ανάμεσα στο *Ταγκό στην Ασφαλο* και τη *Φιλανθρωπία*



Το υπόλοιπο είναι σιωπή / The Rest is Silence

πία, ο Nae Caranfil, έγραψε και σκηνοθέτησε τη *Γλυκιά Απραξία* (1998) μια γαλλο-ιταλική παραγωγή, διασκευή του βραβευμένου μυθιστορήματος του Frédéric Vitoux. Η ιστορία τοποθετείται στην Ιταλία, το 1816, και ο ήρωας είναι ένας γάλλος ταξιδευτής ονόματι Χένρι Μπέιλ (François Cluzet), πρώην αξιωματικός του στρατού του Ναπολέοντα που σύντομα θα γινόταν συγγραφέας με το όνομα Σταντάλ. Ο Μπέιλ βρίσκεται στο δρόμο προς το Βασίλειο της Νάπολης (το οποίο ελέγχει ο αυστριακός στρατός) αλλά οι δρόμοι είναι γεμάτοι ληστές (ή μαχητές της ελευθερίας), οπότε αναγκάζεται να περάσει μερικές μέρες στην Τερασάιν, μια πόλη όπου ποτέ δεν συμβαίνει τίποτα. Τη στιγμή εκείνη όμως η πόλη βρίσκεται από ραδιοουργίες, τόσο ερωτικές όσο και πολιτικές: υπάρχουν οι μαχητές της ελευθερίας που δρουν καταχθόνια ενάντια στον αυστριακό δυνάστη· υπάρχει ένα ερωτικό γαϊτανάκι που εμπλέκει τον γενναίο Κόμη Νενταίνι (Giancarlo Giannini), την όμορφη γυναίκα του Γκαμπριέλα (Margherita Buy), την ωραία της ξαδέλφη Τζοσεφίνα (Isabella Ferrari) κι έναν άνευρο επιβήτορα ονόματι Ροσίνι (Pierfrancesco Favino), περισσότερο γνωστό ως συνθέτη. Ο Μπέιλ είναι ο μόνος που κατορθώνει να μην καταλάβει τίποτα απ' τα όσα συμβαίνουν. Ο Σταντάλ του Caranfil είναι ένα είδος πρωταγίστη στην κινηματογραφική απεικόνιση καλλιτεχνών – ένας άπραγος ήρωας εξίσου απελπιστικός και ως παρατηρητής – δεν μπορούμε παρά να θαυμάσουμε το κουράγιο ενός ρουμάνου σκηνοθέτη που μπόρεσε να οικειοποιηθεί ένα γαλλικό κίνημα με τέτοιο τρόπο. Γιατί αυτός ο Σταντάλ, με την περιπλοκότητα του, την αναποτελεσματική γοητεία του και την πένθιμη, κορυφούμενη κατανόηση της α-σοβαρότητας της ζωής, είναι εμφανώς ένας ήρωας του Caranfil. Παρά

την φαινομενική απόσταση που αντικειμένου από την εμπειρία του σκηνοθέτη, η ταινία δεν είναι λιγότερο προσωπική από το *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο*. Και οι δύο δουλειές είναι τόσο ευκίνητες, τόσο εναρμονισμένες με την απόλαυση, αποπνέουν τόσο πολύ καλοκαιρινή ηρεμία, ώστε μοιάζουν με εξόχως ανυπόστατα ειδύλλια, κι ωστόσο υπάρχει κάτι σ' αυτά – στις αβίαστες κινήσεις της κάμερας και στην έξοχη αίσθηση της οπτικής ρίμας – μια επικούρεια μελαγχολία που διαπερνά ακόμα και τις πιο ελαφρές στιγμές και τις εμποτίζει με μια επίγνωση της προσωρινότητάς τους, της ίδιας της ανυποστασίας της ζωής. Για να δανειστούμε μια φράση από μια ταινία του Max Ophüls (κάτι από τη χάρη του οποίου μοιάζει να εμπνέει τις κινήσεις της κάμερας του Caranfil σ' αυτές τις εικόνες) μοιάζουν «επιφανειακές μόνο επιφανειακά».

Με την επισημάνση ότι η *Γλυκιά Απραξία* δεν έχει καμία σχέση με τον ρουμάνικο κινηματογράφο της εποχής δεν λέμε και τίποτα ιδιαίτερο, αφού στα τέλη της δεκαετίας του 90 δεν είχε απομείνει τίποτα από τον ρουμάνικο κινηματογράφο. Η πνευματική και αισθητική ομίχλη δεν είχε ακόμη διαλυθεί. Τα χρήματα για τον κινηματογράφο (που εξακολουθούσαν να προέρχονται από το κράτος φυσικά) είχαν αρχίσει να ελαττώνονται και τα λίγα που δίνονταν διανεμόταν με βάση τα συμφέροντα διαφόρων ομάδων ή ανεξίτηλες ιδιοτροπίες. Οι περισσότεροι κινηματογράφοι της χώρας είχαν κλείσει. Ανάμεσα στην 1η Ιανουαρίου και την 31η Δεκεμβρίου του 2000, δεν προβλήθηκε ούτε μια ρουμανική παραγωγή. Από το πρώτο κύμα σκηνοθετών που ξεκίνησαν τις καριέρες τους στην ελευθερία, ο Caranfil ήταν ο μόνος που επέζησε μετά τη δεύτερή του ταινία.

Μετά το 2000, ενώθηκαν μαζί του αυτοί που έγιναν διεθνώς γνωστοί ως το Νέο Κύμα των ρουμάνων σκηνοθετών: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Catalin Mitulescu, ο εκλιπών Cristian Nemescu και όλοι οι άλλοι αρχιτέκτονες της εκπληκτικής αναγέννησης που κορυφώθηκε χωρίτερα φέτος με τον θρίαμβο του Χρυσού Φοίνικα του Mungiu. Η επανάσταση ήταν νεορεαλιστική στο πνεύμα και καθοδηγείται από τον σκηνοθέτη Cristi Puiu, που με την μέθοδο (δική του αλλά και του συν-σεναριογράφου του Razvan Radulescu) διαμόρφωσης και σκηνοθεσίας μιας ιστορίας έτσι ώστε να φαίνεται σαν αληθινή ζωή καταγραμμένη στην κάμερα, ενώ ταυτόχρονα προβάλλει μια θρίλερικού τύπου αθρομνία και μια αίσθηση βαρυσήμαντων ηθικών διακυβεύσεων. Η *Οδύσσεια του κυρίου Λαζαρέσκου* (2005) του Puiu ήταν μια ταινία με τέρσαστα επιρροή (και σπουδαία επίσης): έδειξε στους άλλους ρουμάνους σκηνοθέτες πώς να αναζητούν την αλήθεια, με ντοκιμενταρίστικη επαγρύπνηση, στις πιο απλές μυθοπλασίες, και πώς να κάνουν την αναζήτηση αυτή συναρπαστική. Μια τέτοια αισθητική ήταν ότι ακριβώς χρειαζόταν ο ρουμάνικος κινηματογράφος: προσέφερε μια λύση στους περιορισμούς του προϋπολογισμού του· επέμεινε στο μινιμαλισμό, την ακρίβεια και τη διαύγεια (σε αντίθεση με τη μεγαλορρημοσύνη, την αοριστία και την υστερία)· πάνω απ' όλα, επέμεινε στο καθήκον της ταινίας απέναντι στην πραγματικότητα – στην συγκεκριμένη περίπτωση ένα μακρόχρονα παραμελημένο καθήκον.

Όλα αυτά κάνουν τον Caranfil τόσο εξαιρεση όσο ήταν και το 1990. Γιατί, παρ' ότι θαυμάζει τον *Κύριο Λαζαρέσκου* και τις άλλες σπουδαίες ταινίες που γεννήθηκαν από το παράδειγμά του, ο πουριτανισμός τους – ο τρόπος τους να αγνοούν τις περισσότερες παραδοσιακές κινηματογραφικές πηγές, να πρεσβεύουν την απολυταρχία του ντοκιμενταρίστικου βλέμματος και να απορρίπτουν τη μουσική ως χειραγωγική – βρίσκονται μακράν της δικιάς του άποψης για τον κινηματογράφο. Από τους σκηνοθέτες που ξεκίνησαν μετά το 2000, μόνο ο Cristian Nemescu (που πέθανε σε ηλικία 27 ετών λίγο μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του, *California Dreamin'*) συμμεριζόταν τη στιλιστική ζωντάνια του Caranfil, την αγάπη του για την κινηματογραφική ικανότητα παρουσίασης ενός θεάματος. «Θέλω να δείξω όλες τις μάχες, καταλαβαίνετε, το πώς έγιναν, με τις σημαίες και τα όπλα και τα οχυρά που πέφτουν και όλους εκείνους τους ήρωες που πεθαίνουν για την πατρίδα τους...» Τάδε έφη ο Γκριγκόρ Ουρσάσε, η εκδοχή του Caranfil για τον υπαρκτό ρουμάνο σκηνοθέτη Grigore Brezeanu, που η επική του ταινία του 1912 *Ο αγώνας για την ανεξαρτησία* ήταν η πιο φιλόδοξη ταινία που είχε γυριστεί στη Ρουμανία μέχρι τότε. Η τελευταία ταινία του Caranfil, *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή* που πρόκειται σύντομα να προβληθεί στις αίθουσες είναι μια μυθοπλαστική περιγραφή του γυρίσματος της ταινίας εκείνης. Κι αυτή επίσης έχει μια επική διάσταση και μπορεί να είναι η πιο ωραία ρουμανική ταινία που γυρίστηκε ποτέ. Σίγουρα δεν σκοπεύει να είναι μια μομφή στην πουριτανική ακαμψία πολλών σύγχρονων ρουμάνων

σκηνοθετών (ο Caranfil έγραψε το σενάριο πριν το 1990). Είναι όμως ένας εορτασμός των πραγμάτων εκείνων που προσέλκυσαν τους ανθρώπους στην θέαση κινηματογραφικών ταινιών, και ένας εορτασμός των ανθρώπων εκείνων που θέλγονταν να τις φτιάχνουν: τρελοί, τυχοδιώκτες, ασυγκράτητοι σόουμαν, τα οράματα και τα εγώ των οποίων δεν θα χωρούσε καμία σκηνή. Πάνω απ' όλα, είναι ένας εορτασμός του θεάματος σε όλες του τις μορφές, και στις μορφές που θα δούμε στην ταινία περιλαμβάνονται: μια θεατρική παράσταση του «Άμλετ»· η πνευματώδης παρωδία από τον Caranfil ενός κινηματογραφικού Άμλετ με πρωταγωνίστρια τη Sarah Bernhardt· μια αυθεντική φαρσοκωμωδία «μιας μόνο μομφής»¹· η αναπαράσταση μιας επικής μάχης, το γύρισμα της οποίας καταλήγει επίσης σε φαρσοκωμωδία· περισσότερη φαρσοκωμωδία καθώς τον σκηνοθέτη-ήρωα κυνηγά κραδαίνοντας τη ζώνη του ο πατέρας του που είναι θεατρικός ηθοποιός και περιφρονεί τον κινηματογράφο· περισσότερο θέατρο· μια παράσταση της όπερας· μια σεκάνς κινουμένων σχεδίων· ένας χορός μεταμφιεσμένων· ένας παραδοσιακός ρουμάνικος χορός· η δίκη μιας δισσημότητας· και οι κηδείες δύο δισσημοτήτων. Η πλούσια και μαγική αυτή ταινία είναι επίσης η πρώτη μείζονα ρουμανική ταινία εδώ και πολύ καιρό (από την επανάσταση του 1989 για την ακρίβεια) που είναι εντελώς ελεύθερη από το ρουμάνικο αυτό-μίσος. Αντίθετα, ακτινοβολεί μια μελαγχολική στοργή (που ποτέ δεν εξιδανικεύει, ή λυπάται τον εαυτό της) για εκείνη τη Ρουμανία του 1911 που ένοιωθε ισάξια με οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή δύναμη, και στην οποία ένας θεοπάλαβος κινηματογραφικός παραγωγός μπορούσε πολύ σοβαρά να δηλώσει, με το σπαθί στο χέρι: «Θα κατακτήσουμε τον κόσμο με τις ταινίες μας.» Κι έπειτα πάλι, ίσως ο τρελός να μην ήταν τόσο τρελός τελικά.

Οκτώβριος 2007

Μετάφραση Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

1. Σ.τ.μ. Έτσι λέγονταν οι ταινίες που είχαν μόνο μια μομφή και συνήθως διαρκούσαν από δέκα λεπτά και κάτω.



Γλυκιά απροζία / Dolce Far Niente

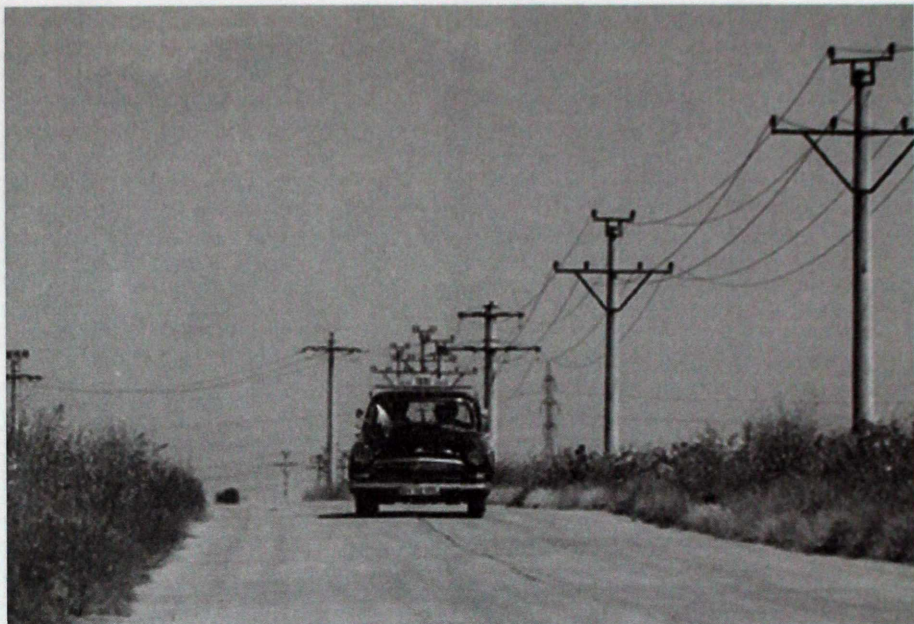
In a class of his own

by Andrei Gorso

Nae Caranfil's first feature film, *Don't Lean Out of the Window*, premiered in 1993 at the Cannes Film Festival and finally opened in Romanian cinemas two years later – a delay that says a lot about the chaos then prevailing in every sector of the Romanian film industry. Set in a small border town towards the end of the Ceaucescu era, the film is split into three sections and deals with the intersecting lives of three people: a fresh, restless high school girl (Nathalie Bonniyay) who dreams of the stage; a dispirited, second-rate, over-the-hill matinée idol (George Alexandru) who, after an (unconsummated) one night stand with the girl, discovers within a will to seek a new life under less oppressive skies; and a fidgety, geeky young man (Marius Stanescu) who vainly lusts after the girl, while suffering the last days of his military service. The sketches of military and (provincial) theatrical life and the comedy of unrequited lust feel strongly autobiographical, but, by shifting the point of view around (so that each of the three principals emerges both as the protagonist of his or her own story and as a walk-on in the others' lives), the film gains a feeling of openness and imaginative breadth – of other lives constantly brushing against ours – that is very rare in young artists' autobiographical works. Nae Caranfil (who was born in 1960) cited Fellini's *Amarcord* as an important inspiration, but his own tone is nimbler, his lyricism more understated – closer to the Fellini of *I Vitelloni* or, for that matter, to the Truffaut who made *The 400 Blows*. Like those

films, *Don't Lean Out of the Window* feels deceptively light – it's all about small pleasures and unexceptional miseries –, yet its final effect (like theirs) is oddly heart-rending. Contemporary Romanian reviews related that heartache to the characters being entrapped in Communist Romania and to their longing for freedom, and, of course, the film is partly about that. But at work in its melancholy is something both more basic and more important than the dreariness of the life it evokes; what's at work is the basic cinematic illusion of moments caught even as they happen, and Caranfil's ability to create moments which flow so easily, so casually, and with such a fullness of life, that their passing leaves a sense of loss behind. The over-all effect is rather like the effect of the final line of Flaubert's *A Sentimental Education*, when, after reminiscing with an old friend about an adventure long ago in a brothel, when they ran away in sudden panic after waiting their turn for hours, the hero gently – and startlingly – concludes: "That's when we were happiest".

Such lightness of touch in a first work is a rarity at any time and in any culture. In the Romanian cinema of the early 1990s, it was nothing short of miraculous. Romanian films had to wait another 13 years before another director – the even younger Catalin Mitulescu, maker of *How I Spent the End of the World* – could look back at ordinary life in the Communist era with anything approaching Caranfil's clear-eyed, humorous and discreetly



Ταγκό στην άσφαλτο / Asphalt Tango

rueful acceptance that, in spite of its drabness and lack of freedom, for most of the people living it it was just that: *ordinary* life. If anything, it is Mitulescu who piles on the references to Ceaucescu, leaving the impression that everyone (including some seven-year olds) thought about him all the time, whereas Caranfil made the point that, then as always, people's thoughts tended to turn to sex and entertainment, the satisfaction of their own vanity and other 'frivolous' matters, and it was in this very 'frivolity' – a soldier's readiness to go over his barracks' wall for a chance of getting laid, an actor's inability to keep a straight face in a propaganda play – that the reason why Communism could never succeed lay. Hence the wondrous final shot in which, as soon as they cross the barracks' checkpoint back into civilian life, and despite being ordered to march through the town one last time like proud servicemen, the men break ranks and begin cheering their restored freedom.

The wonderfully temperate emotional climate of *Don't Lean Out of the Window* is worlds away from the incessant teeth-gnashing and wound-baring of a typical Romanian film of the time. A typical Romanian film back then was like something that had escaped from an asylum: hysterical, bellicose, frothing at the mouth, drunk with all the new freedom to show sex and use swear words and shout its despair to heavens, flailing all over the place in its ambition to take the audience on a complete tour of the bruised Romanian soul. Of course, Romania itself had recently escaped from a sort of asylum, and its films were merely reflecting its confusion, raggedness and volatility – its hysteria. Only, lacking the necessary distance, they didn't really reflect it, they were *part* of it – even the

best of them; outbursts in which Romanians let rip just as they were doing on the street or on TV. Some of the films made in this apocalyptic mode are remarkable, achieving a kind of swarming vitality, a cleanse-it-all-by-fire power, but while even the best of them now look quaint, the urbane and technically smooth *Don't Lean Out of the Window* hasn't got so much as wrinkle.

Film technique should be stressed: it wasn't just the bewildering post-Communist reality that most Romanian filmmakers couldn't cope with; most of them – veterans and beginners alike – lacked the technique to cope with *any* reality. Growing up in the straitjacket of Communist propaganda, and with the certainty that the domestic audience would keep coming because it has nothing else to do, the Romanian cinema had become both unnaturally stiff and stilted, and technically sloppy; indeed, almost unable to produce the slightest illusion of lifelikeness. Its notions of popular entertainment were horribly unsophisticated. So, for the most part, were its notions of high art: hazy allegory (an escape from the dangerous business of looking at the real Communist world), dumbly 'arty' camerawork, a lot of undigested Tarkovsky and Fellini.

Well, the young Caranfil fell in love with Fellini, too, but he also fell in love with the slickness and style of Old Hollywood and the zip and crackle of its great comedies in particular. Thanks to his father, the well-known film critic Tudor Caranfil, he got to see more than the ordinary Romanian filmgoer of the time. He also frequented the American Library (not a very frequentable place in a Communist country). As Romanian cinema became more and more cut off from contemporary trends and tides, he assiduously trained himself to think like an

international filmmaker. So, after studying directing at the Romanian film school (graduating in 1984), he jumped at the chance to study script writing in the West (in Belgium) in 1988 with an American professional. News of the Romanian Revolution found him in France; he immediately headed home. So, while his country was stumbling blinking into the glare of the Free World, he was returning to it as a citizen of that world. In the course of his subsequent career, he would sometimes describe himself to interviewers as an American filmmaker of the studio era who happened to live and work in post-Communist Romania.

Caranfil's second feature, *Asphalt Tango* (1996), is about a modest, hard-working man (Mircea Diaconu) who goes chasing after his wife (Catalina Rahaianu), a classical dancer who has run out on him and joined a busload of Romanian beauties leaving for France with a two-year contract to dance in bars. Or (as the husband suspects and the wife doesn't) 'dance' in bars. The wife still loves her husband, but these are hard times (Romanian Capitalism in its wild, anything-goes phase) and she simply needs more money than they can scrape together from their old-style jobs (he's a garage mechanic). Caranfil's film has obvious affinities with the speedy, tough-minded American comedies of the Depression era, especially with the so-called "comedies of remarriage" in which estranged spouses engaged in what appeared to be an all-out war, but which was really a second courtship. It lacks *Don't Lean Out of the Window's* fullness of heart – it's more genre-bound, more of a box-office machine, and some of its barbed repartee about the state of the nation has a satirical-magazine topicality (shared with most other Romanian films of its era) that hasn't aged well –, but it still manages to strike plenty of grace notes, with the husband's persistence in the chase gradually acquiring both a cartoon madness and a chivalric splendour, as his (stolen) car keeps reappearing around the bend in the bus's rearview mirror. The stubborn marital devotion of this square and unworldly man is beautifully matched with the peerless woman-of-the-world allure of Charlotte Rampling, who plays the girls' French employer. He stands for the unknowingness and touching unsophistication of a country that has just emerged from a 45-year long imprisonment, while the bus-driver (Constantin Cotimanis) and the girls' Romanian impresario (Florin Calinescu) embody its less appealing traits: the primitivism, the corruption, the ruthless lunging at all the freedoms that were denied it for so long. Caranfil's fast and gleeful vision of a dizzy, greedy shard of humanity hurtling towards the West in a lurching bus, desperate to belatedly secure its piece of material well-being, recommends him both as the most cool-headed observer of his country's early gropings and grapplings with freedom, and as a cinematic heir of Billy Wilder. And just as Wilder didn't hesitate to set a comedy – his 1948 *A Foreign Affair* – amid the ruins and racketeering of post-war

Berlin, Caranfil set his own *Philanthropy* (2001), in a stylized (but far from imaginary) Bucharest of beggars and millionaires (with stray dogs as the only middle class) at the nadir of Romania's painfully protracted "transition era".

Romanian post-Communist cinema hadn't exactly been lacking in apocalyptic (and mostly unwatchable) visions of a country in which the finer human emotions were becoming useless. In *Philanthropy*, which manages to be more apocalyptic than most while never ceasing to be brilliantly, exhilaratingly watchable, Nae Caranfil goes one better: he shows us a Romania in which the finer human emotions are still very useful – to those who know how to make money out of them. For example, human pity is a great source of profit for Mr Pepe (Gheorghe Dinica), "the beggars' writer" – the man who provides them with affecting afflictions, background stories and lines, in exchange for a slice of their earnings. Mr Pepe is the only type of successful writer that such a world can produce. His opposite number is a battered schoolteacher and unsuccessful novelist (*Asphalt Tango's* honest-faced Mircea Diaconu) who, mistaking Mr Pepe for a patron of the arts, comes to him for help. And Mr Pepe teaches the teacher how to make a profit out of his dusty decency. Yes, even dusty decency can make a profit in Mr Pepe's wonderful world: all it has to do is play itself, turn itself into a performance. The decent and battered teacher only has to go to a (carefully chosen) restaurant, play the part of the decent and battered teacher who can't pay for his meal, and trick the clientele into paying for him (the waiters are part of the scheme). All of this is presented with such zest and showmanship (of course, it is partly a film *about* showmanship), that a viewer may feel shaken without understanding why. It has been said of Wilder (who always insisted on film's duty to be fun) that fun in his films feels like an attack, and it is also true of *Philanthropy*. This multilayered, intricately structured fable shows us a world in which every human value is turned into a business and ingeniously defiled. And it is fun.

Between *Asphalt Tango* and *Philanthropy*, Nae Caranfil wrote and directed *Dolce Far Niente* (1998), a French-Italian co-production adapted from an award-winning novel by Frédéric Vitoux. The story is set in Italy in 1816, and the hero is a French traveller named Henri Beyle (François Cluzet), a former officer in Napoleon's army who would soon become a writer under the pseudonym Stendhal. Beyle is on his way to the Kingdom of Naples (controlled by the Austrian army), but the roads are infested by brigands (or freedom fighters), so he has to spend a few days in Terracina, a town where nothing ever happens. The town is actually teeming with intrigue, both amorous and political: there are the freedom fighters agitating darkly against the Austrian oppressor; there is a love roundelay involving the gallant Count Nencini (Giancarlo Giannini), his beautiful wife Gabriella (Margherita

Buy), her beautiful cousin Joséphine (Isabella Ferrari) and a spineless stud named Rossini (Pierfrancesco Favino), better known as a composer. It is Beyle who manages to miss everything that happens. Caranfil's Stendhal is something of a first in cinematic portrayals of artists – an inaction hero who's *also* hopeless as an observer – and one can only marvel at the courage of a Romanian filmmaker who could appropriate a French monument in such a way. For this Stendhal, with his perplexity and bungled seductions, his mournful, climactic recognition of the unseriousness of his life, is recognizably a Caranfil hero. Despite the subject's apparent remoteness from the director's experience, this film is no less personal than *Don't Lean Out of the Window*. Both works are so agile, so attuned to pleasure, so redolent of summery ease, that they can feel like deliciously insubstantial idylls, yet there's something in their air – in the gliding camera movements and the exquisite sense of visual rhyme – an epicurean melancholy that permeates even the lightest moments and infuses them with an awareness of their own transience, of life's own insubstantiality. To borrow a line from a film by Max Ophüls (something of whose grace seems to inform Caranfil's camera movements in these pictures), they "only seem superficially superficial".

To say that *Dolce Far Niente* is like nothing in the Romanian cinema of its time isn't saying much, because by the end of the 90s there was nothing left of the Romanian cinema. The intellectual and aesthetic fog still hadn't lifted. Film money (still coming from the state, of course) had become scarce, and the little that still came was distributed according to group interests or unfathomable whims. Most of the country's cinemas had closed. Not one Romanian production was released between January 1st and December 31st 2000. Out of the first wave of Romanian directors who were able to begin their careers in freedom, Caranfil is the only one who survived past his second film.

After 2000, he was joined by what became internationally known as the New Wave of Romanian filmmakers: Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Catalin Mitulescu, the late Cristian Nemescu and all the other architects of the astonishing renaissance which culminated earlier this year with Mungiu's *Palme d'Or* triumph. The revolution was Neorealist in spirit and it was led by director Cristi Puiu, with his (and co-writer Razvan Radulescu's) method of shaping and staging a story so that it would feel exactly like real life recorded on camera, while also summoning a thrillerish urgency and a sense of momentous moral stakes. Puiu's *The Death of Mr. Lazarescu* (2005) was a hugely influential film (as well as a great one): it showed other Romanian filmmakers how to pursue truth with documentary-like vigilance in the simplest of created stories, and how to make that pursuit exciting. This aesthetic was exactly what the Romanian cinema needed: it offered a solution to its budgetary constraints; it insisted on minimalism,

exactitude and lucidity (as opposed to grandiloquence, vagueness and hysteria); above all, it insisted on film's duty towards reality – in this case, a long-neglected duty.

All of which makes Caranfil as much of an odd man out as he was in the 1990s. For, although he admires *Mr. Lazarescu* and the other major films born of its example, their puritanism – their way or ignoring most of the traditional cinematic resources, absolutizing the documentary look and rejecting music as manipulative – lies far from his own view of cinema. Of the directors who started after 2000, only Cristian Nemescu (who died at the age of 27, shortly after completing shooting his first feature, *California Dreamin'*) shared his stylistic exuberance, his delight in film showmanship.

"I want to show all the battles, you see, the way they were, with the flags and the horses and the falling redoubts and all those heroes dying for their country..." This is Grigore Ursache, Caranfil's version of real-life Romanian filmmaker Grigore Brezeanu, whose 1912 epic *War of Independence* was the most ambitious film made in Romania to date. Caranfil's soon-to-be-released *The Rest Is Silence* is a fictionalized account of the making of that picture. It, too, has an epic sweep, and it may be the most good-looking Romanian film ever made. Though it certainly isn't meant as a rebuke to the puritanical rigors of so much contemporary Romanian filmmaking (Caranfil wrote the script before 1990), it is a celebration of the kind of things that originally drew people to the pictures, and a celebration of the kind of people who were originally drawn to make them: madmen, adventurers, irrepressible showmen whose visions and egos could not be contained on any stage. Above all, it is a celebration of spectacle in all its forms, the forms on display including a stage production of "Hamlet"; Caranfil's witty parody of a cinematic *Hamlet* starring Sarah Bernhardt; an authentic slapstick one-reeler; the reconstruction of an epic battle, the shooting of which also turns into slapstick; more slapstick, as the filmmaker-hero is chased around by his belt-whipping, film-despising, stage-actor father; more theatre; an opera performance; an animated sequence; a masked ball; a Romanian folk dance; a celebrity trial; and two celebrity funerals. This rich and magical film is also the first major Romanian film in a long while (since the 1989 Revolution, in fact) to be entirely free of Romanian self-hatred. Indeed, it radiates a melancholy affection (never idealizing, never self-pitying) for that 1911 Romania which felt itself equal to any European power, and in which a big fool of a film producer could solemnly declare, sword in hand: "We shall conquer the world with our films." Then again, maybe the fool wasn't such a fool after all.

October 2007



Mircea Diaconu: Φιλανθρωπία / Philanthropy

Το χιούμορ ως αντίδοτο στην μυωπία

συνέντευξη του **Nae Caranfil** στον **Δημήτρη Κερκινό**

Θα ήθελα να μου μιλήσετε για το κινηματογραφικό σας υπόβαθρο. Τι σας έστρεψε στον κινηματογράφο, ποιες είναι οι βασικές καλλιτεχνικές και κινηματογραφικές σας επιρροές, σε ποιόν θεωρείτε ότι οφείλετε ως καλλιτέχνης;

Είναι παράξενο... Καθώς ο πατέρας μου ήταν κριτικός κινηματογράφου, θα έπρεπε κανονικά να μισώ το σινεμά! Αστεϊεύομαι, φυσικά. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, στη Ρουμανία του Τσαουσέσκου, ο κινηματογράφος ήταν μεγάλο κομμάτι της ζωής, για την οικογένειά μου αλλά και γενικά. Ήταν χρόνια σχετικής ύφεσης του ψυχρού πολέμου κι έτσι, μαζί με τις σοβιετικές ταινίες και τις ταινίες των χωρών δορυφόρων της Σοβιετικής Ένωσης, μας επιτρεπόταν επιλεκτικά να βλέπουμε αμερικάνικες, γαλλικές, ιταλικές και βρετανικές παραγωγές. Σε καμία στιγμή λοιπόν δεν «στράφηκα» στον κινηματογράφο, απλώς «ωθήθηκα» σ' αυτόν. Αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του '70, όταν με υπερηφάνεια ανακοίνωσα την πρόθεσή μου να σπουδάσω σκηνοθεσία, ο πατέρας μου ένοιωσε τον κίνδυνο και με προειδοποίησε. Είπε: «Δεν πρόκειται να περάσεις τις εισαγωγικές εξετάσεις. Η επιτροπή εισαγωγής αποτελείται από σκηνοθέτες τους οποίους έχω επανειλημμένως τσακίσει στις κριτικές μου, νομίζεις λοιπόν πως θα χάσουν την εξαιρετική αυτή ευκαιρία για εκδίκηση; Ακόμα κι αν, από θαύμα, κατόρθωνες να τρυπώσεις στην Σχολή Κινηματογράφου, θα διασφάλιζαν ότι δεν θα μπορούσες να την τελειώσεις. Κι ακόμη κι αν

αποφοιτούσες και έπαιρνες δίπλωμα, κανείς δεν θα σε άφηνε να κάνεις την πρώτη σου ταινία. Κι αν ακόμη την έκανες, σκέψου το είδος των ταινιών που θα ήσουν αναγκασμένος να κάνεις, τους συμβιβασμούς που θα έπρεπε να αποδεχτείς (είμαστε στα μέσα της δεκαετίας του '70 και το πολιτικό κλίμα γίνεται χειρότερο ώρα με την ώρα!). Κι αν ακόμη όλοι ήταν αφηρημένοι και τύχαινε να κάνεις μια καλή ταινία, θα την λογόκριναν του θανάτου! Κι αν ακόμη δεν το έκαναν, θα σιγούρευαν ότι δεν θα μπορούσε να προβληθεί πουθενά στο εξωτερικό. Κι αν ακόμη ήσουν αρκετά τυχερός ώστε να κάνεις μια διεθνή επιτυχία, μέχρι να τα καταφέρεις θα είχες καταστρέψει την υγεία σου, οπότε ποιο το όφελος;

Ήταν ένα «αλάνθαστο» επεχείρημα για τον εκστατικό έφηβο που ήμουν τότε· έκτοτε η σκηνοθεσία ήταν για μένα το μόνο μέλλον που θα μπορούσα να φανταστώ.

Πως προσεγγίζετε τις ταινίες σας; Ποια είναι τα ποιο σημαντικά στοιχεία όταν κάνετε μια ταινία; Έχετε μια συγκεκριμένη μέθοδο εργασίας που χρησιμοποιείτε όταν προετοιμάζετε μια ταινία;

Μου παίρνει πολύ χρόνο και δεν έχω απολύτως καμία μέθοδο όταν ψάχνω μια καλή ιστορία. Δεν κρατάω σημειωματάριο, μεταπηδώ από τη μια ιδέα στην άλλη και ξανά στην πρώτη, γίνομαι εμφανώς καταθλιπτικός ή γεμάτος ευφορία, μιλώ σε όλους γύρω μου και εκλαμβάνω τις αντιδράσεις τους ως

την ύψιστη ετυμηγορία (ή, αντίθετα, αγνώω πλήρως τα πολύτιμα κομμάτια της ανατροφοδότησης που μου προσφέρουν), εν συντομία, είμαι υπερβολικός και εξοργιστικός για πολλούς μήνες κατά την άγρια ιστορίαν. Όταν καταλήξω σε μια συγκεκριμένη ιστορία, ωστόσο, γίνονται οργανωτικός. Αρχίζω να χρησιμοποιώ τον χρόνο μου αποτελεσματικά, επενδύω ένα μήνα στο γράψιμο μιας επεξεργασίας του σεναρίου, κι έπειτα άλλους δύο στο να φτιάξω το πρώτο προσέχιο του σεναρίου. Τις περισσότερες περιπτώσεις, στο τέλος της περιπέτειας αυτής, είμαι αρκετά χαρούμενος με το αποτέλεσμα, ακόμα κι αν ξέρω πως κατά πάσα πιθανότητα θα πρέπει να ξαναγράψω το σενάριο τουλάχιστον δύο φορές ακόμα. Δεν είμαι όμως απ' εκείνους που πετάνε 120 σελίδες στη φωτιά! Ίσως τις 120 σελίδες άλλων ανθρώπων, αλλά όχι τις δικές μου...

Όταν κάνουμε την παραγωγή, επιλέγω προσεκτικά τις τοποθεσίες και τους ηθοποιούς. Φυσικά, όλοι το κάνουν αυτό, είναι κομμάτι της δουλειάς! Με κάποιο τρόπο όμως πρέπει να τονίσω την αποσιωπητικότητα της συγκεκριμένης προσέγγισης γιατί – Α. Οι τοποθεσίες πυροδοτούν τη φαντασία μου από το στάδιο της συγγραφής: για μένα είναι η αρχή της κινηματογραφικής μαγείας – και Β. οι ηθοποιοί πρόκειται να εκφωνήσουν τους διαλόγους μου: και οι διάλογοι, σ' αυτό το στάδιο της προ-παραγωγής είναι κάτι για το οποίο είμαι ιδιαίτερα περήφανος. Τυχάνει να πιστεύω πως ο κινηματογράφος είναι κάτι περισσότερο από τα οπτικά του. Το να λένε τα λόγια μου στο σωστό ρυθμό και να τα κάνουν να ακούγονται αληθινά δεν είναι πάντα εύκολο για τους ρουμάνιους ηθοποιούς, καθώς οι περισσότεροι είναι επηρεασμένοι από την θεατρική τους εκπαίδευση. Έτσι κάνουν πολλά δοκιμαστικά, ακόμα και με τους πιο γνωστούς. Με μερικούς ηθοποιούς, αυτό καταλήγει σε ψυχρότητα χρόνων, καθώς θεωρούν ότι υπήρξαν γενναϊόδωροι με το να δεχθούν να κάνουν δοκιμαστικό και ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι πραγματικό κάθαρμα για να τους πει μετά ότι δεν τους θέλει.

Πως επιλέγετε τα θέματά σας; Υπάρχει κάποιος συνδυασμός κρίκος στην δουλειά σας;

Δεν προσεδάσα ποτέ ένα συγκεκριμένο σύνολο δουλειάς, παρ' ότι ενστικτωδώς πάντα προσπαθώ να δημιουργώ ένα προσωπικό ύφος. Το χιούμορ είναι το κύριο όπλο μου και το χρησιμοποιώ όποτε μπορώ: και την ποίηση. Όταν το χιούμορ και η ποίηση δουλεύουν μαζί ταυτόχρονα είναι δυναμική! Είμαι άραγε συγγραφέας κωμωδιών; Στα κρυφά, θεωρώ τον εαυτό μου για τέτοιο, παρ' ότι δεν επιδιώκω τα συνεχή γέλια και μερικές φορές αφήνω το δράμα να κυριαρχήσει και να κάνει κουμάντο. Έχω επανερχόμενα θέματα, αλλά δεν έχω αυτό-επίγνωση όταν τα χρησιμοποιώ, απλώς τυχάνει να εμφανίζονται στα ξαφνικά κάποιες στιγμές... Το αγόρι που χάνει το κορίτσι. Τα ιφενικά τρίγωνα που αντιμετωπίζονται σαν κωμειδύλλια. Η εξουσία που φαίνεται επικίνδυνη και κλίθια ταυτόχρονα. Ο συμβιβασμός. Αυτό μ' ενδιαφέρει πολύ. Οι κύριοι ήρωές μου έρχονται συχνά αντιμέτωποι με τον συμβιβασμό σε κάποιο στάδιο. Σχεδόν πάντα τον αποδέχονται. Ντροπή τους.

Συχνά γράφετε τα σενάρια των ταινιών σας και δίνετε ιδιαίτερη σημασία στους διαλόγους. Επίσης συνθέτετε τη μουσική των ταινιών σας. Αυτό σας καθιστά κυριολεκτικά έναν συνθέτη της όπερας! Αγαπάτε το ίδιο και τα δύο; (θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι η μουσική δεν επικοινωνεί με το θεατή τόσο όσο ο διάλογος. Παρ' όλα αυτά, εσείς προσπαθείτε να επικοινωνήσετε πράγματα και με τη μουσική σας;)

Το γεγονός ότι γράφω τα σενάρια μου, κι ότι τα γράφω μόνος μου, με καθιστά σεναριογράφο, τουλάχιστον στα μάτια μου. Με τη μουσική, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Θα μου άρσε να βρω έναν συνθέτη και να εδραιώσω με μακροχρόνιο γάμο, να έχω τον δικό μου Nino Rota για παράδειγμα. Δεν έχει συμβεί ακόμα, κι έτσι σε δύο περιπτώσεις επέλεξα να γράψω ο ίδιος τη μουσική, χρησιμοποιώντας τις ψήγματα της μουσικής εκπαίδευσης που είχα ως έφηβος. Δεν το έκανα όμως προκειμένου να αυξήσω την εξουσία μου. Όταν γύριζα την *Γλυκιά Απραξία* στην Ιταλία ανειρευνόμουν να κλείσω τον Nicola Piovani για την ταινία – και τελικά τα κατάφερα. Με τη *Φιλανθρωπία*, επέλεξα να δώσω την πρώτη του ευκαιρία σε ένα νέο τσιγγάνο μουσικό. Για *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή*, χρησιμοποίησα ένα γάλλο συνθέτη με μεγάλο ταλέντο στην εννοχάρωση (το οποίο εγώ στερούμαι παντελώς). Είναι άλλο πράγμα κάθε φορά, είναι όμως αλήθεια πως η μουσική είναι βασική για τη σκηνοθεσία μου. Στο μυαλό μου, οι εικόνες μεταφέρουν την ιστορία ενώ η μουσική μεταφέρει το θέμα. Οι νέοι σκηνοθέτες, ειδικά εκείνοι που αναζητούν τη δόξα των Φεστιβάλ, προσπαθούν συνεχώς να αποφεύγουν την «αναίτια» μουσική: την περιφρονούν σαν να είναι ένα «δεκανίκι», ένα φτηνό τέχνασμα, ένας τεχνητός τρόπος επιβολής του συναισθήματος στο ακροατήριο... Δεν συμφωνώ μ' αυτή την καθαρολογική προσέγγιση. Αν οι ταινίες έπρεπε να λένε τις ιστορίες 100% οπτικά, τότε ας εγκαταλείψουμε και το διάλογο κι ας επιστρέψουμε στην εποχή του θωβού! Και πάλι όμως, ακόμα κι οι βουβές ταινίες προβάλλονταν με τουλάχιστον ένα πιάνο για μουσική υπόκρουση. Ας πυροβολήσουμε και τον πιανίστα λοιπόν! Ξεχάστε τον Fellini, ξεχάστε τον Chaplin, ξεχάστε τον Hitchcock και τον Kieslowski και τον Coppola (όλοι τους χρησιμοποίησαν «αναίτια» μουσική, οι απατεώνες!). Δεν είμαι ενάντιος στην αφήγηση μιας ιστορίας χωρίς καθόλου μουσική, αν πραγματικά κάποιος πιστεύει ότι αυτός είναι ο καλύτερος τρόπος να την πει, είμαι ενάντια στο να απορρίπτεται κανείς τη μουσική ως κινηματογραφικό εργαλείο γενικά, να κάνει την προσωπική αυτή επιλογή «μόδα» και να γίνεται δικτατορικός σε σχέση μ' αυτό.

Την τελευταία φορά που ήσασταν στην Θεσσαλονίκη για να παρουσιάσετε τη *Φιλανθρωπία* το 2002, κάνατε ένα σχόλιο που έμοιαζε σαρκαστικό αλλά τελικά αποδείχθηκε προφητικό: «Πίστευα πάντα πως ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος θα έπρεπε να προστατευτεί από την πολιτιστική εισβολή των ρουμάνικων ταινιών». Το κοινό γέλασε και έπειτα τους ρώτησατε πότε ήταν η τελευταία φορά που είχαν δει ρουμάνικη ταινία, για να έρθετε αντιμέτωπος με τη σιωπή

τους. Το 2007, η ξαφνική άνοδος του ρουμάνικου κινηματογράφου μπορεί να συγκριθεί με εκείνη του κορεάτικου ή του ιρανικού κινηματογράφου καθώς το κοινό, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά σε ολόκληρο τον κόσμο έχει δει πλέον πολλές ρουμάνικες ταινίες. Πόσο συναίσθηση είχατε όταν κάνατε εκείνο το σκότλο;

Δεν είχα καμία. Το 2002, υποτίθεται ότι ήταν απλά ένα αστείο. Αν ήξερα τι επρόκειτο να επακολουθήσει, θα είχα βιαστεί να κάνω την επόμενη ταινία μου εκεί και τότε. Εν τούτοις, φαίνεται πως μπορεί να έχω προφητικές δυνάμεις ακόμα κι αν δεν το καταλαβαίνω...

Τι πιστεύετε ότι συνετέλεσε στην άνθιση του ρουμάνικου κινηματογράφου αυτό τον αιώνα; Ήταν η επιτυχία των πρόσφατων ρουμάνικων ταινιών που βοήθησε την ρουμανική κινηματογραφική βιομηχανία;

Δύο πράγματα που συνδυάστηκαν με ευτυχή τρόπο: νέα ταλέντα από μέσα, νέα γεω-πολιτική απ' έξω.

Οι περισσότερες ταινίες σας πραγματεύονται κοινωνικά θέματα, που με τη σειρά τους αντιμετωπίζονται με το ιδιαίτερο χιούμορ σας. Πιστεύετε ότι το ίδιο το χιούμορ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο στον κοινωνικά προσανατολισμένο κινηματογράφο κι αν ναι, τι προσφέρει στη σχέση της ταινίας με το θεατή;

Μίλησα ήδη για τη σημασία του χιούμορ στην υπολογική μου ατζέντα, πρέπει όμως να παραδεχθώ ότι δεν το θεωρώ ως κοινωνικό θεραπευτή. Δεν είμαι τόσο ιδεαλιστής. Εξάλλου, δεν θεωρώ πραγματικά την δουλειά μου ως κοινωνικά προσανατολισμένο κινηματογράφο. Χρησιμοποιώ κοινωνικό σχολιασμό, φυσικά, προκειμένου να κινητοποιήσω τους ήρωες και να αυξήσω την αίσθηση της πραγματικότητας, αλλά στη συνέχεια προσπαθώ να φτάσω ένα βαθύτερο επίπεδο με παρατηρήσεις ποιητικής ή/και φιλοσοφικής περισσότερο φύσης. Επιπλέον, δεν χρησιμοποιώ το γέλιο ως εργαλείο για να βοηθήσω το μήνυμά να φτάσει στο θεατή. Δεν προσχεδιάζω την προσβασιμότητα. Στο μυαλό μου, το χιούμορ είναι μέρος του μηνύματος. Είναι ο τρόπος με τον οποίο βλέπω τον κόσμο. Είναι οι φακοί που βάζω στα γυαλιά μου για να διορθώσω τη μυωπία μου...

Το πρώτο σας έργο, *Μην κρέμεστε απ' το Παράθυρο* (1993), ήταν η πρώτη ταινία που μίλησε για την ρουμανική επιθυμία της μετανάστευσης στη Δύση, ένα θέμα που εμφανίστηκε ξανά στο *Ταγκό στην Άσφαλτο* (1996) αλλά και σε άλλες σύγχρονες ρουμάνικες ταινίες όπως τη *Δύση* του Cristian Mungiu και το *The Way I spend the end of the world* του Catalin Mitulescu (2006). Ποιες είναι οι σκέψεις σας για το θέμα αυτό σήμερα;

Το όνειρο δραπέτευσης από τη Ρουμανία ήταν μια μαζική εμμονή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80. Ως νεαρός σπουδαστής κινηματογράφου, θεωρούσα κρυφά τον εαυτό μου ως ένα εξαγώνιμο προϊόν - και προσπαθούσα να προετοιμαστώ και να αποκτήσω ωραίο περιτύλιγμα για τη μεγάλη μέρα της δραπέτευσης! Έφυγα από τη Ρουμανία το 1988, πεπει-

σμένος ότι ήταν για καλό. Ποιος μπορούσε να φανταστεί μια αλλαγή του καθεστώτος εκείνη την εποχή; Πέρασα δύο χρόνια στη Δύση, κι ήταν η καλύτερη επένδυση που έκανα σε όλη μου τη ζωή. Τώρα τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η εγκατάλειψη της χώρας έπαψε να είναι μια περιπέτεια- έγινε спор. Εξακολουθεί να είναι ένα θέμα που πραγματεύονται πολλοί ευρωπαίοι σκηνοθέτες, καθώς τους δίνει τη δυνατότητα να μιλήσουν για ανθρώπους που πηγαίνουν να δουλέψουν στο εξωτερικό, για διασπασμένες οικογένειες κλπ. Όλα αυτά όμως τώρα πια είναι πολύ «κοινωνικά», έχασαν εκείνη τη σχεδόν μυστηριακή γοητεία εκείνων των εποχών, όπου οι Ρουμάνοι έλεγαν ανέκδοτα όπως: «ο τελευταίος που θα φύγει από τη χώρα να κλείσει το φως...»

Πως κατευθύνετε τους /τις ηθοποιούς σας; Πως είναι να δουλεύετε με ξένους, αναγνωρισμένους ηθοποιούς, όπως η Charlotte Rampling και ο Giancarlo Giannini;

Απ' όσο ξέρω υπάρχει μόνο μια συνταγή για να δουλεύεις με ηθοποιούς κι αυτή είναι να τους παίρνεις ανά περίπτωση, όπως τους αρρώστους σε ένα νοσοκομείο. Επισκέψομαι μια ειδική σχέση με τον καθένα τους (και καμιά φορά και με μερικούς από τους κομπάρσους!). Εν τούτοις, έχω την δικιά μου εμπειρική μέθοδο: τους ζητώ να μαθαίνουν πάντα τα λόγια τους έτσι ακριβώς όπως είναι γραμμένα. Σπανίως δέχομαι να αλλάζουν λέξεις ή να «προσαρμόζουν» τα λόγια στο να ταριάζουν στο στόμα του ηθοποιού», κι αυτό γίνεται για ένα πολύ απλό λόγο: Έχω σπαταλήσει πολύ περισσότερο χρόνο και ιδρώτα στο διάλογο απ' ότι εκείνοι. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η ανάγκη ενός ηθοποιού να αλλάξει τα λόγια προέρχεται από την απροθυμία του να παραδεχθεί πως δεν έκανε πραγματικά τη δουλειά του, να καταλάβει και να μάθει τα λόγια αυτά. Έτσι προσπαθεί να το απλοποιήσει, ψάχνοντας έναν εύκολο τρόπο να ξεφύγει.

Τώρα, όταν δουλεύεις με έναν/μια διεθνή star υπάρχει μια διαφορά: δεν έχεις την πολυτέλεια να του/της ζητήσεις να κάνει δοκιμαστικό για το ρόλο. Είναι σαν να πηγαίνεις σε ραντεβού στα τυφλά. Εμπιστεύεσαι το ένστικτό σου και ελπίζεις για το καλύτερο. Αν έχεις να κάνεις με έναν έμπειρο επαγγελματία, μπορείς με έκπληξη να ανακαλύψεις ότι είναι πιο μετρίφων, καλοπροαίρετος και εύκολος στη συνεργασία από πολλούς άλλους του συνθησιμένου καστ. Η Charlotte Rampling πέρασε έξι περίπου εβδομάδες γυρισμάτων στη Ρουμανία, σε μια εποχή που δεν μπορούσα με να της διαβέσωμε ούτε καν ένα δικό της τροχόσπιτο. Δεν παραπονέθηκε ούτε μια φορά που έπρεπε να περνά ατελείωτες ώρες γυρισμάτων σε ένα υπερθερμασμένο, γεμάτο κόσμο λεωφορείο. Πληρωνόταν λίγο, δούλευε σε μια ξένη χώρα με έναν άγνωστο σκηνοθέτη, της άρεσε όμως το σενάριο και ήθελε να αποδείξει ότι μπορούσε να παίξει κωμωδία. Το απέδειξε μαζί με πολλά άλλα πράγματα, συμπεριλαμβανομένου του ότι είναι ένας σπάνιος άνθρωπος.

Ήταν δύσκολο να κλείσω τον Giannini για τη *Γλυκιά Απραξία*, γιατί στα τέλη της δεκαετίας του '90 είχε ήδη πολλά συμβόλαια στο Χόλιγουντ. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ήταν τόσο σίγουρος, τόσο άνετος με



Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο / Don't Lean Out the Window

τον εαυτό του και με όλους τους άλλους, τόσο επαγγελματίας από κάθε πλευρά της παρουσίας του στο σενάριο ώστε ένας άλλος ηθοποιός (που έπαιζε τον κύριο ρόλο) άρχισε να τον μισεί. Πιθανώς ένοιωσε τρωτός απέναντι στην αυτοπεποίθηση του Giannini και φοβήθηκε ότι θα κατέληγε σε χαμηλότερη θέση.

Στο Ταγκό στην Άσφαλτο η τελική σεκάνς απομυθοποιεί την ιδέα του γάμου, αλλά επίσης και στις περισσότερες από τις ταινίες σας υπάρχει μια σατιρική ή μια πεσιμιστική άποψη των σχέσεων ή του γάμου: στο *Μην κρέμεστε από το Παράθυρο* ο στρατιώτης δεν κερδίζει ποτέ την αγαπημένη του και του προσφέρεται μια «πρώτη νύχτα» με μια πόρνη. Ούτε στη *Γλυκιά Απραξία* όμως, ο ήρωας δεν πραγματώνει την ερωτική φαντασίωσή του ενώ υπάρχει και το στοιχείο της απιστίας. Πρόκειται για απλά κινηματογραφικά ευρήματα ή συνδέονται με μια πιο προσωπική στάση απέναντι στις σχέσεις;

Οι ήρωές μου είναι συνήθως losers, επειδή είναι ποιητές, ιδεαλιστικά ανθρωπάκια... Έτσι, σταθερά «χάνουν το κορίτσι». Δεν είναι όμως απαραίτητα για το χειρότερο· μερικές φορές η ήττα σε ένα επίπεδο μπορεί απλά να υπονοεί νίκη σε ένα άλλο, όπως είναι η περίπτωση με το τέλος στο *Ταγκό στην Άσφαλτο* και στη *Φιλανθρωπία*.

Η *Γλυκιά Απραξία* (1998) πραγματεύεται τη συνάντηση δύο σπουδαίων μορφών του καλλιτεχνικού κόσμου του 19ου αιώνα: του συγγραφέα Stendhal και του συνθέτη Rossini. Πώς αποφασίσατε να γυρί-

σετε αυτή την ταινία;

Ο γάλλος παραγωγός Antoine de Clermont-Tonnerre είχε πάρει τα δικαιώματα για το μυθιστόρημα του Frédéric Vitoux «La Comédie de Terracina» και αφού είδε την ταινία μου *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* με ρώτησε αν ήθελα να κάνω την κινηματογραφική μεταφορά. Το βιβλίο ήταν ένας εφιάλτης για τον σκηνοθέτη, ιδιαίτερα στοχαστικό και μαρκόκ υπολογικά, με πολύ λίγα στοιχεία ιστορίας μέσα του. Η ατμόσφαιρα όμως ήταν γοητευτική και ξαφνικά ένοιωσα να μεταφέρομαι σε εκείνο το μέρος και την εποχή. Επιπλέον, η προοπτική να κάνω γυρίσματα στην Ιταλία ξύπνησε το μικρό Fellini μέσα μου. Συνεπώς, έβαλα πολύ από τον εαυτό μου στο σενάριο, πράγματα που δεν ήταν στο μυθιστόρημα και προς έκπληξή μου, ο συγγραφέας ήταν πολύ ευχαριστημένος με τις περισσότερες επιλογές μου.

Ποια είναι η γνώμη σας για την κινηματογραφική μεταφορά λογοτεχνικών έργων; Υπάρχουν περιορισμοί στην διαδικασία;

Όσο μένεις πιστός στο πνεύμα της αρχικής πηγής, δεν υπάρχουν όρια. Ακόμη κι αν δεν μείνεις πιστός στο πνεύμα, απλώς ακολούθησε το ένστικτό σου και αν το τελικό αποτέλεσμα αξίζει από μόνο του, μπορούν πάντα να βάλουν στους τίτλους του τέλους κάτι σαν: «εμπνεύστηκε αμυδρά από τον Τάδε...» Η πραγματικά αυτοκτονική επιλογή είναι να είσαι πιστός στο «γράμμα», ελπίζοντας ότι η καλή λογοτεχνία θα αυτόματα μεταφερθεί στην οθόνη.

Παρ' ότι η Φιλανθρωπία σχολιάζει την μετάβαση της ρουμανικής κοινωνίας από τον κομμουνισμό στον καπιταλισμό αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό την κατάσταση των πραγμάτων σε πολλές από τις λεγόμενες «αναπτυσσόμενες» χώρες. Πως νοιώθετε για αυτή τη μετάβαση και πόσο πιστή είναι η πραγματικότητα της ταινίας στη σημερινή κατάσταση της Ρουμανίας;

Παραθέτω ένα απόσπασμα από το σημείωμα του σκηνοθέτη που τα λέει όλα: «Ζω σε μια χώρα που, τα τελευταία δέκα χρόνια η μετάβαση στην ελεύθερη αγορά έχει οδηγήσει το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού στα πρόθυρα νευρικής κατάρρευσης. Οι αντιθέσεις προβάλλονται στους δρόμους με μια αναίδεια κοντινή στην επιδειξιμανία· ο πλούτος και η φτώχεια συνυπάρχουν και δημιουργούν ένα μοναδικό θέαμα, γκροτέσκο και τραγικό-κωμικό. Σήμερα, στο Βουκουρέστι, ένας άνθρωπος δεν είναι πλέον ένας άνθρωπος: είναι μάλλον ένα κοστούμι, ένα αυτοκίνητο μάρκας, ένα διαμέρισμα – ή ένα απλωμένο χέρι, ένα λευκό μπαστούνι, ένα ξυπόλητο πόδι. Υπολογίζουμε τους ανθρώπους σύμφωνα με τα αξεσουάρ τους – και επιλέγουμε τα αξεσουάρ μας ώστε να μας υπολογίζουν. Σχεδόν πάντα, το όλο πράγμα είναι ντροπή: τα εκατομμύρια του Μπίγκκο σόου, οι τίτλοι ιδιοκτησίας, αλλά επίσης τα κομμένα μέλη ή οι απεργίες πείνας. Χωρίς να γινόμαστε πολύ δραματικοί, ας πούμε απλά ότι ένας νέος κόσμος αναδύεται στην ανατολική Ευρώπη, ένας νέος, σφριγηλός, σαρκοφάγος κόσμος, όπου η διακριτικότητα και η σεμνότητα δεν έχουν μεγάλη αξία. Προκειμένου να επιζηήσει κάποιος, πρέπει να επιδεικνύεται και λίγο».

Παρ' ότι είσατε μια από τις σπουδαιότερες επιρροές για τους νέους ρουμάνους σκηνοθέτες, το ύφος σας είναι πολύ διαφορετικό από το δικό τους. Για παράδειγμα, στο *Τα υπόλοιπα είναι Σιωπή*, είναι μια ταινία εποχής, μια μεγάλη παραγωγή και η ιστορία αφηγείται –παρ' ότι αποτελεσματικά– με «κλασιμοδίτικο» τρόπο. Θα θέλατε να σχολιάσετε την κινηματογραφική σας σχέση με το «νέο κύμα» του ρουμάνικου κινηματογράφου;

Μπορούμε μόνο να είμαστε περήφανοι για αυτή την πρόσφατη σειρά επιτυχιών. Δέκα χρόνια πριν, ο ρουμανικός κινηματογράφος ήταν κάτι σαν αστείο, ενώ σήμερα όλοι μιλάνε για «θαύμα». Ο κίνδυνος εδώ είναι πως όλο και περισσότερο «τα νεαρά λιοντάρια», διψασμένα για τρόπαια, μηχανικά υιοθετούν το ίδιο μιμηλιστικό, τύπου ντοκιμαντέρ ύφος. Σύντομα θα έχουμε μια μεγάλη σειρά από ταινίες κλώνους και τα φεστιβάλ θα αρχίσουν να παθαίνουν λόξυγκα τρώγοντας το ίδιο φαγητό ξανά και ξανά. Κι έτσι έχουμε ένα παράδοξο: όσο περισσότερο ο ρουμανικός κινηματογράφος θα θριαμβεύει στο εξωτερικό, τόσο λιγότεροι Ρουμάνοι θα πγαίνουν στις αίθουσες. Μοιάζει σαν να έχουν βαρεθεί το αρνητικό, καταθλιπτικό βλέμμα στην καθημερινή τους ζωή, κι ακόμα κι αν μερικές φορές (αθέλντα) μπορούτάρουν λαμπρές ταινίες (*Η οδύσσεια του κυρίου Λαζαρέσκου*, *Ήταν ή δεν ήταν*), υπάρχει ένας κρυφός λόγος σ' αυτό: γιατί να πληρώσουν χρήματα να δουν την ίδια ζοφερή πραγματικότητα που μπορούν να δουν κοιτώντας απλώς έξω απ'

το παράθυρο; Γιατί να αγοράσουν ένα εισιτήριο για να θυμηθούν ότι πρέπει να πληρώσουν το νοίκι; Προσπαθώ να μένω πιστός στον δικό μου κινηματογράφο που ήταν πάντα ένα μείγμα κινηματογράφου του δημιουργού και υψηλής ψυχαγωγίας. Αυτό που κάνω μπορεί να μην είναι ταινίες φεστιβαλικών προδιαγραφών, αλλά τα πρότυπά μου, άνθρωποι που θεωρώ ότι ήταν κολοσσοί σκηνοθέτες, ήταν λαϊκοί καλλιτέχνες, που δούλευαν με μια λαϊκή μορφή τέχνης. Οι Chaplin, Fellini, Ford, Truffaut και Wilder έκαναν «φιλικές προς το ακροατήριο» ταινίες όχι γιατί αποδέχονταν τη δικτατορία του ταμείου, αλλά γιατί το να εκφράζουν τον εαυτό τους σε μια κατάμεστη αίθουσα αντί σε μια άδεια ήταν ο ίδιος ο λόγος της ύπαρξής τους.

Ο τίτλος της τελευταίας σας ταινίας, *Τα υπόλοιπα είναι Σιωπή*, είναι μια φράση παρμένη από τον «Άμλετ» του Σαίξπηρ. Ποια είναι η σύνδεση με τον «Άμλετ», γιατί την επιλέξατε;

«Τ' άλλα 'ναι Σιωπή» είναι τα τελευταία λόγια του Άμλετ, λίγο πριν πεθάνει. Κι ο θάνατος είναι ένα περίπλοκο θέμα στην ταινία μου. Όλοι οι κύριοι ήρωες πεθαίνουν στο τέλος. Και τι μένει μετά το θάνατό τους; Μια βουβή ταινία. Ο κινηματογράφος στις αρχές του ήταν κάτι περισσότερο από μια αναδυόμενη μορφή τέχνης: στα μάτια των σκηνοθετών ήταν μια απόπειρα για αθανασία. Είμαστε στις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Οι παραστατικές τέχνες εξαφανίζονται. Λαμπρές ερμηνείες, διάσημες θεατρικές παραγωγές, σπουδαίες φωνές της όπερας, όλα τελικά γίνονται αμυδρές αναμνήσεις. Ο Άμλετ πεθαίνει. Οι ταινίες επιζούν.

Μετάφραση Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

1. Σ.τ.μ. Με τον όρο «αναιτία» μουσική ο σκηνοθέτης εννοεί την μουσική που δεν προέρχεται από πηγή που παρουσιάζεται στην οθόνη, όπως για παράδειγμα από ένα ράδιο, μια τηλεόραση ή μια ζωντανή ορχήστρα, και άρα κατά μερικούς δεν έχει αιτία ύπαρξης, μιας και λειτουργεί απλά ως συναισθηματικό στήριγμα της δράσης.



Ταγκό στην άσφαλτο / Asphalt Tango

Humor as a cure for nearsightedness

Nae Caranfil interviewed by Dimitris Kerkinos

I would like you to tell me about your cinematic background. What turned you to cinema, what are your major artistic and cinematic influences, to whom do you consider that you own as an artist?

It's strange... My father being a film critic, I was supposed to *hate* movies! I'm joking, of course. In the middle of the 60s, in Ceaușescu's Romania, cinema was a big part of life, in my family and in the streets. These were years of relative thaw, so we were selectively allowed to see American, French, Italian and British productions, along with the Soviet films and those of the socialist satellite countries. So I wasn't at any point *turned* to cinema, I was simply *pushed* into it. Later on, in the middle of the 70s, when I proudly announced my intention to study filmmaking, my father sensed the danger and gave me a warning lecture. He said: "You won't pass the entrance exam. The admission council is formed by film directors whom I've constantly murdered in my reviews, how do you think they'll miss this golden opportunity for revenge? And even if, by miracle, you succeeded in sneaking into the Film School, they'd make sure you won't get to finish it. And even if you graduated and got a diploma, nobody would let you make your first movie. And even if you made it, think about the kind of movie you'd be forced to make, the compromises you'd have to accept (We're in the late 70s and the political climate gets nastier by the hour!). And even if they were all absent-minded and you happened to make a good film,

they'd censor it to death! And even if they didn't, they'd make sure that it doesn't get to be seen anywhere abroad. And even if you were lucky enough to obtain an international hit, by that time you'd have ruined your health, so what's the point?" It was a "surefire" argument for the exalted teenager that I was; from that moment on, filmmaking was for me the only imaginable future.

How do you approach your films? What are the most important elements when you are making a film? Do you have a particular working method that you use when you are preparing a film?

I take a long time and completely lack method when I'm looking for a good story. I don't keep notebooks, I switch from one idea to another and back again, I become overly depressive or overly euphoric, I talk to everybody around me and take their reaction as an ultimate verdict (or, on the contrary, completely ignore the precious bits of feed-back they're offering me), in short I am excessive and exasperating during months and months of story-hunting. Once I settle on a particular story, though, I get organized. I start using my time efficiently, invest one month on writing a treatment, then two others on putting down the first draft of the script. In most cases, at the end of this saga, I'm reasonably happy with the result, even though I know I will probably have to do at least two rewrites. But I'm not the kind who throws 120 pages into the fireplace! Maybe other people's 120

pages, not mine...

When we go into production, I carefully choose locations and actors. Of course, everybody does that, it's part of the job description! But somehow I need to emphasize the importance of this approach because: a) locations are already firing my imagination from the writing stage; for me, they are the beginning of movie magic – and b) actors are supposed to deliver my dialogue; and dialogue, at this stage of preproduction, is something I am most proud of. I happen to believe that cinema is more than just visuals. Delivering my lines at the right tempo and making them ring true is not always easy for Romanian actors, as most of them are affected by their stage training. So, I do a lot of screen tests, even with the most prestigious ones. With some of them, this leads to years of cold terms, as certain actors consider that if they had agreed to do a screen test, they have been generous, and the director has to be a real son of a bitch to pass on them.

How do you choose your themes? Is there a connecting link that runs through your work?

I've never planned a coherent body of work, although instinctively I'm always striving to create a personal style. Humor is my main weapon and I use it whenever I can; poetry too. Humor and poetry working together at the same time, that is dynamite! Am I a comedy author? Secretly I consider myself so, even if I don't go for laughs at every minute and sometimes I let drama take over and run the show. I have recurrent themes, but I don't use them self-consciously, they just happen to pop in at certain moments... The boy who loses the girl. Love triangles treated as vaudeville. Authority, seen as dangerous and stupid at the same time. Compromise. I'm most interested in that. My main characters are often confronted with compromise at a certain stage. They almost always accept it. Shame on them.

You often write the scripts of your films and you pay special attention to the dialogues. You also compose music for your films. That practically makes you an opera composer! Are you equally passionate about both? (One might think that music doesn't convey to the viewer as much as the dialogue. However, do you try to communicate things through the music as well?)

The fact that I'm writing my own scripts, and that I write them alone, makes me an author, at least in my own eyes. With music, things are different. I would love to find a composer and establish a long-term professional marriage, to have my own Nino Rota, for example. It didn't happen yet, so in two cases I choose to write the music myself, using the bits of musical training I had as a teenager. But I haven't done that in order to enhance my authorship. When I made *Dolce Far Niente* in Italy, I dreamed of signing Nicola Piovani – and eventually succeeded. With *Filanthropy* I chose to give a first-time opportunity to

a young gypsy musician. For *The Rest Is Silence*, I used a French composer with great orchestration skills (which I completely lack). So it's a different story every time, but it's true that music is essential to my filmmaking. In my mind, visuals are carrying the story while music is carrying the theme. Young directors, especially those who seek festival glory, make it a point to avoid "unmotivated" music; they disregard it as being a "crutch", a cheap device, a way of artificially forcing emotion upon the audience... I don't go for this purist approach. If movies were supposed to tell stories 100% visually, than let's drop dialogue too and go back to the silent era! But then, even the silent movies were screened with at least a piano score. So let's shoot the pianist too! Forget Fellini, forget Chaplin, forget Hitchcock and Kieslowski and Coppola (they all used "unmotivated" music, the crooks!).

I am not against telling a story without any music, if you really believe this is the best way to tell it, I am against dismissing music as a cinematic tool in general, make this personal choice look "trendy" and become dictatorial about it.

Last time you were in Thessaloniki to present *Philanthropy*, in 2002, you made a comment that then seemed sarcastic but has now turned out to be prophetic: "I have always thought that European cinema should protect themselves from the cultural invasion of Romanian films". The audience laughed and then you asked them what was the last time they had seen a Romanian film, only to come face to face with their silence. In 2007, the Romanian cinema boom can be compared to this of the Korean or the Iranian cinema and audiences, not only in Greece but all over the world have now seen a lot of Romanian films. How conscious were you when you made this comment?

I was not. In 2002, it was supposed to be just a joke. Had I known what was lying ahead, I would have rushed to make my next film there and then. Still, it might be that I have premonition powers I'm not even conscious of...

What do you think has contributed to this blossoming of Romanian cinema in this century? Has this success of recent Romanian films helped the Romanian film industry?

Two things, combined in a happy way: new talent from inside, new geo-politics from outside.

Most of your films deal with social issues, which in turn are dealt with your particular brand of humor. Do you think that humor itself can be used as a tool in socially-oriented cinema and, if so, what does it offer to the relationship between the film and its audience?

I already spoke about the importance of humor in my stylistic agenda, but I have to admit I don't see it as a social healer. I am not that idealistic. Besides, I don't really consider my work as socially-oriented cinema either. I'm using social commentary, of

course, in order to motivate the characters and increase the feeling of reality, but then I try to reach a deeper level with observations more of a poetic and/or philosophical nature. Moreover, I don't use laughter as a tool to help the message reach the audience. I don't plan accessibility. In my mind, humor is part of the message. It's the way I see the world. It's the lenses I put on my spectacles in order to correct my short-sightedness...

Your opera prima, *Don't Lean Out of the Window* (1993), was the first film that approached the Romanian wish to immigrate to the West, a theme that reappeared in *Asphalt Tango* (1996) but also in contemporary Romanian films, such as *Occident* by Cristian Mungiu (2002), *The way I spent the end of the world* by Catalin Mitulescu (2006). What are your thoughts about this subject today?

The dream of fleeing Romania was a mass obsession during the 80s. As a young film student, I was secretly considering myself an exportation product - and tried to get ready and nicely wrapped for the big fleeing day! I left Romania in 1988, convinced that it was for good. Who would have imagined a change of regime in those times? I've spent two years in the West, and they were the best investment I made in my whole life. Now things are different. Leaving the country ceased to be an adventure; it became a sport. It's still a theme many Eastern European filmmakers deal with, for they can talk about people going to work abroad, split families, etc. But all this is now very "social"; it lost that almost mystical fascination of those times, when Romanians were cracking jokes like: "The last one to leave the country turns off the light..."

How do you direct your actors/ actresses? How is it to work with foreign recognized actors/ actresses, such as Charlotte Rampling or Giancarlo Giannini?

As far as I know, there is only one recipe for working with actors and that is - you take them case by case, like sick people in a hospital. You invent a special relationship with each and everyone of them (and sometimes even with some of the extras!). Still, I have my own rule of thumb: I always ask them to learn their lines exactly as they're written. I rarely accept switching words or "adapting the line to fit in the actor's mouth", and that is for a very simple reason: I've spent more time and sweat on the dialogue than they had. In most cases, an actor's urge to change the line comes from his reluctance to admit that he hasn't really done his homework, understanding and learning that line. So, he tries to simplify it, looking for an easy way out.

Now, when you're working with an international star, there is a difference: you can't afford to ask him/her to do a screen test for the character. It's like accepting a blind date. You trust your instincts and hope for the best. If you're dealing with an experienced professional, you might find with surprise that he is more modest, good-natured and

easy to work with than many of the ordinary cast. Charlotte Rampling spent about six shooting weeks in Romania, at a time when we couldn't even afford a trailer for her. She never once complained about having to shoot hours and hours in an overheated, overcrowded bus. She was underpaid, she was working in a foreign country with an unknown director, but she loved the script and wanted to prove that she could play comedy. She proved that and a lot of other things, including that she is an exceptional human being.

Giannini was hard to sign for *Dolce Far Niente*, because in the late 90s he already had lots of contracts in Hollywood. During the shooting he was so confident, so easy with himself and with everybody else, so professional in every aspect of his presence on the set that another actor (who played the main part) actually started to hate him. He probably felt vulnerable by Giannini's self-assurance and was afraid he would possibly land in a lower position.

In *Asphalt Tango* the final sequence demystifies the idea of marriage, but also, in most of your films there is a satirical or a pessimistic view on relationships or marriage: In *Don't Lean Out of the Window* the soldier never gets his loved one and is offered a "first night" with a hooker. In *Dolce Far Niente*, the hero doesn't fulfill his love fantasy either and the element of infidelity is also present. Are these mere cinematic devices or are they connected with a personal attitude towards relationships?

My heroes are usually losers, because they're poets, idealistic little chaps... So invariably they "lose the girl". But this is not necessarily for the worse: sometimes defeat on a certain level may imply victory on another, as it's the case with the endings of *Asphalt tango* and *Philanthropy*.

***Dolce Far Niente* (1998), deals with the meeting of two great figures of the 19th century art world: writer Stendhal and composer Rossini. How did you decide to make this film?**

French producer Antoine de Clermont-Tonnerre had optioned Frédéric Vitoux's novel "La Comédie de Terracina", and after seeing my *Don't Lean Out of the Window* asked me if I want to adapt it to film. The book was a filmmaker's nightmare, highly speculative and stylistically baroque, with very few story elements in it. But the atmosphere was fascinating and all of a sudden I felt parachuted into that place and time. Furthermore, the prospect of shooting in Italy awakened the little Fellini in me. Subsequently, I put a lot of myself into the script, things that were not in the novel - and to my surprise, the author was happy with most of my choices.

What is your opinion in adapting from literary sources to the screen? Are there any limitations in this process?

As long as you stay true to the spirit of the original

source, sky's the limit. And even if you don't stay true to the spirit, just follow your instincts and if the final result is worthy in itself, they can always put on the credits something like: "remotely inspired by XY...". The real suicidal choice is to be faithful to the letter, hoping good literature will transpher itself into film.

Although *Philanthropy* comments on the transition of Romanian society from communism to capitalism, it greatly reflects the state of things in a lot of the so called 'developing' countries. How do you feel about this transition and how faithful is the film's reality to today's situation in Romania?

Here is a quote from the Director's note that says it all: "I live in a country where, for the past ten years, transition to market economy eventually led most of the population on the verge of a nervous breakdown. Contrasts flaunt on the streets with an impudence close to exhibitionism; wealth and poverty coexist and create a unique show, grotesque and tragicomic. Today in Bucharest, a person is no longer a person: it is rather a suit, a car make, an apartment - or a reaching hand, a white cane, a barren foot. We assess people on account of accessories - and we chose our accessories in order to be assessed. All too often, the whole thing is a shame: the billions of Euro Bingo Show, property certificates, but also missing limbs or hunger strikes. Without being too dramatic, let's say it is a new world emerging in Eastern Europe, a young, exuberant and carnivorous world, where discretion and modesty have very little value. In order to survive, one must show off a little."

Although you have been a major influence for the new Romanian directors, your style is quite different from theirs. For example, *The Rest is Silence*, is a period piece, a big production and the story is narrated - although efficiently - in an "old fashioned" way. Would you like to comment on your cinematic relationship to the "new wave" of Romanian cinema?

One can only be proud of this recent string of successes. Ten years ago, Romanian cinema was internationally seen as a joke, while today everybody talks about "miracle". The danger here is that more and more "young lions", eager for trophies, mechanically adopt the same minimalistic, documentary-like style. Skon, we will have a long line of clone films and festivals will start having hiccups while swallowing the same dish over and over. Then you have a paradox: the more Romanian cinema triumphs internationally, the less Romanians go to movie theaters. They seem to be fed up with the negative, depressive look on their everyday life, and even if they sometimes (unwillingly) boycott brilliant films (*The Death of Mr. Lazarescu*, *12:08 East of Bucharest*), there is a hidden reason in that: why pay money to see the same grim reality that you can see by simply looking out the window? Why buy a ticket to be remembered



Φιλανθρωπία / Philanthropy

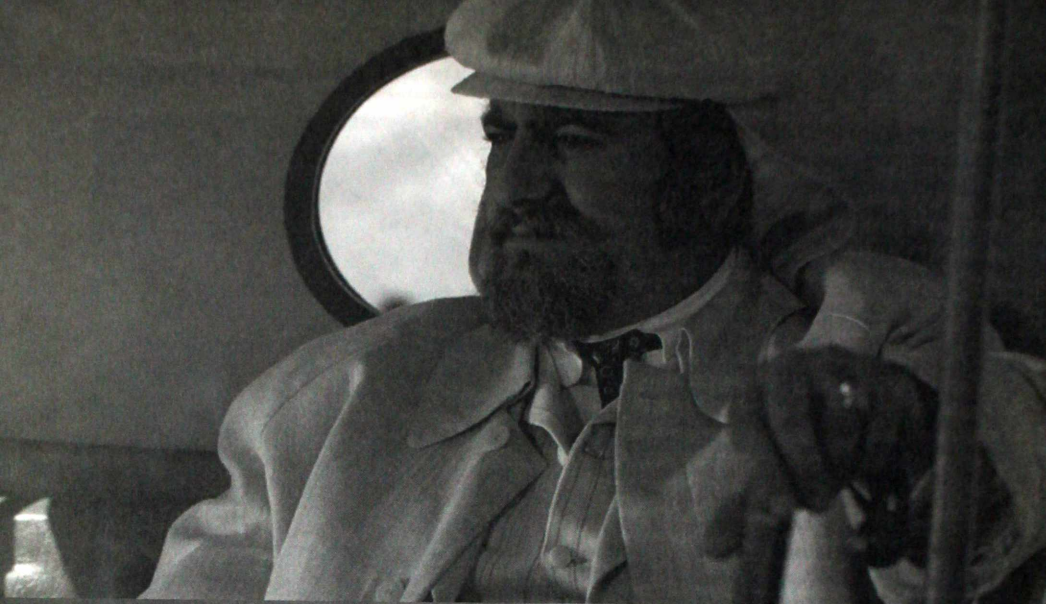
that you have to pay the rent?

I try to stay true to my own cinema, which has always been a blend of "film d'auteur" and high entertainment. What I do may not be festival-calibrated films, but my role models, people I consider to be giant filmmakers, were popular artists, working within a popular art form. Chaplin, Fellini, Ford, Truffaut and Wilder made "audience-friendly" films not because they were accepting the box-office dictatorship, but because expressing themselves to a full house as opposed to an empty one was the very reason of their living.

The title of your latest film, *The Rest is Silence*, is a line taken from Shakespeare's *Hamlet*. What's the connection with *Hamlet*, why did you choose it?

The Rest is Silence are Hamlet's last words, just before he dies. And death is a tricky issue in my film. All the main characters die at the end. And what remains after their death? A silent movie. Cinema, at its beginnings, was more than an emerging form of art; in the eyes of the movie-makers, it was an attempt to immortality. We're at the beginning of the 20th century. Performing arts vanish. Brilliant performances, famous stage productions, great opera voices, all eventually become dim memories. Hamlet dies.

Films survive.





ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ THE FILMS

DATE

SCENE

TAKE

Φιλμογραφία / Filmography

- | | |
|------|--|
| 1983 | Venice in September (μμ/short) |
| 1984 | Thirty Years of Insomnia (μμ/short) |
| 1988 | Backstage (ντοκ./doc.) |
| 1993 | É pericoloso sporgersi/Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο / Don't Lean Out the Window |
| 1996 | Asfalt Tango / Asphalt tango / Ταγκό στην άσφαλτο |
| 1998 | Dolce far niente / Γλυκιά απραξία |
| 2001 | Filantropica / Φιλανθρωπία/Philanthropy |
| 2007 | Restul e tacere/Τα υπόλοιπα είναι σιωπή / The Rest is Silence |



Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο

É pericoloso sporgersi / Don't Lean Out the Window

Ρουμανία - Γαλλία / Romania - France 1993

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Nae Caranfil

Φωτογραφία/ Cinematography: Cristian Comeaga

Μοντάζ/Editing: Victorita Nae

Ήχος/Sound: Anusavan Salamanian

Μουσική/Music: Nae Caranfil, Anton Suteu

Καλλιτεχνική διεύθυνση / Art Direction: Gloria Papura

Παραγωγός/Producer: Titi Popescu

Παραγωγή/Production: Compagnie des Images, France & Filmex, Romania

Διάρκεια/ Duration: 104'. Έγχρωμο/Color. 35mm

Ηθοποιοί/Cast: Natalie Bonifay (Κριστίνα/Cristina), Giorgin Alexandru (Ντίνο/Dino),

Marius Stanescu (Οράτιος/Horatiu), Valentin Teodosiu (Ζαβ/ Jean),

Florin Calinescu (Λοχαγός Γκρανέκα/Lt. Graneca), Liviu Topuzu (Μινζάτου/ Minzatu),

Marius Florea (Βιζάντε/ Vizante)

Διακρίσεις - Βραβεία / Distinctions - Awards:

Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών / Quinzaine des Realisateurs – Cannes 1993,

Βραβείο Κριτικών / Critics Award – Montpellier Mediterranean FF 1993,

Μέγα Βραβείο / Grand Prize – Bratislava 1993, Βραβείο Κριτών/ Jury Award – La Baule, 1994

Ο στρατιώτης Οράτιος ονειρεύεται να κάνει έρωτα. Η Κριστίνα, μαθήτρια ακόμη στο γυμνάσιο, δεν έχει πρόβλημα μ' αυτό αλλά όχι πριν τον αρραβώνα. Αυτή είναι η αρχή της. Τη μέρα όμως που ο Ντίνο, επίδοξος ηθοποιός, αρχίζει να την προσεγγίζει η ιστορία αλλάζει. Η μνημειώδης αντίστασή της δεν κρατάει για πολύ, ο Ντίνο όμως δεν είναι και σε πολύ καλή φόρμα εκείνη τη νύχτα. Τρεις ζωές σε τρία μέρη, όπου η ίδια ιστορία λέγεται από την πλευρά καθενός από τους χαρακτήρες, σαν μια κωμική εκδοχή του *Ρασομόν* όπου εγκλήματα και κλοπές πραγματοποιούνται υπό το κράτος της σεξουαλικής ματαιώσης. Πράγματι, υπάρχουν κάποιες μέρες που κανείς εύχεται να είχε να αντιμετωπίσει μόνο τη συνηθισμένη του ρουτίνα...

Soldier Horatio dreams about having sex. Cristina, still in high school, has nothing against that, but not before they become engaged. It's a matter of principle. But when would-be actor Dino starts making moves on her... it's a whole different story. Her glorious resistance doesn't last very long; even though, that night, Dino is not in top form. Three lives told in three parts, where the same story is told from the point of view of each of the three characters, like a comical version of *Rashomon*, where all the crimes and thefts are committed in the grip of sexual frustration. There are indeed days when one would rather have to deal simply with the usual routine...

Η μαθήτριά, ο στρατιώτης και ο ηθοποιός

του Στράτου Κερσαντίδ

Στη Ρουμανία του Τσαουσέσκου η θλίψη ήταν, θαρρείς, εγγενής συνθήκη του καθεστώτος. Τα χρόνια του σταλινισμού –και όχι κομμουνισμού, όσο κι αν επιμένουν κάποιοι να τον αποκαλούν έτσι– δεν ήταν απλώς δύσκολα, αλλά χρόνια στα οποία η καθημερινότητα κυλούσε μέσα σε έναν γελίο παραλογισμό. Οι άνθρωποι γελούσαν με γέλιο σφιγμένο, ανάπηρο. Ονειρευόντουσαν κιόλας – πώς αλλιώς θα λεγόντουσαν άνθρωποι; – μόνο που τα όνειρά τους ήταν η προσωπική αντικαθεστωτική στάση του καθενός. Στην ατμόσφαιρα υπήρχε ένας διαταγμός, αποτέλεσμα του διακεδόμενου φόβου. Άλλωστε η παντοδύναμη κρατική ασφάλεια, η φοβερή και τρομερή Σεκουριτάτε (Securitate) ήταν πανταχού παρούσα. Ήταν τόσο καλά οργανωμένη που κανένας δε γνώριζε ποιος κάρφωνε ποιον. Έχοντας ζήσει εκείνη την περίοδο στη Ρουμανία ως φοιτητής, δεν είναι υπερβολή να σας ότι μπορεί δυο άνθρωποι οι οποίοι τη μια μέρα συζητούσαν, την επόμενη να κάρφωναν ο ένας τον άλλον! Πώς μπορεί να βίωναν την πραγματικότητα των άγριων εκείνων χρόνων μια νεαρή μαθήτριά λυκείου, ένας νεαρός στρατιώτης και ένας γνωστός ηθοποιός; Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η επιλογή του Nae Caranfil, αυτών των τριών χαρακτήρων στην πρώτη του μεγάλου μήκους ταινίας *Μην κρέμεστε από το παράθυρο*.

Όνειρο, η απόδραση

Τι είναι εκείνο που συνδέει αυτούς τους τρεις ανθρώπους; Η μαθήτριά ονειρεύεται μια καλύτερη ζωή μακριά από τη μικρή επαρχιακή πόλη στην οποία ζει. Ο στρατιώτης ονειρεύεται τη μέρα που θα απολυθεί. Ο ηθοποιός ονειρεύεται να φύγει στο εξωτερικό. Έχουν, λοιπόν μια κοινή εμμονή: την απόδραση! Η μικρή επαρχιακή πόλη κοντά στο Δούναβη, την οποία δεν ονομάζει ο σκηνοθέτης αλλά θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε ρουμανική επαρχιακή πόλη, συμπεκνώνει όλη την πραγματικότητα της χώρας. Αποσπείνεται μια μιζέρια, υπάρχει μια περιρρέουσα ύπνωση, μια ηρεμία αποπνικτική η οποία πηγάζει από την αίσθηση πως όλα είναι προδιαγεγραμμένα, προγραμματισμένα μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια. Η πόλη είναι μια μικρογραφία της χώρας, η οποία είναι ουσιαστικά ένα στρατόπεδο. Τι κρίμα για τους ανθρώπους, τι κρίμα για τα όνειρά τους!

Σε αυτό το θλιβερό σκηνικό συναντούμε τους τρεις χαρακτήρες της ταινίας, η οποία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια: «Η μαθήτριά», «Ο ηθοποιός» και «Ο στρατιώτης», το κάθε ένα από τα οποία βασίζεται στην ίδια ιστορία, ιδωμένη, όμως, μέσα από τα μάτια του καθενός από τους τρεις χωριστά.

Η μαθήτριά η οποία ετοιμάζεται για να δώσει εξετάσεις στο πανεπιστήμιο, προετοιμάζεται με τη βοήθεια του στρατιώτη, κάνοντας μαθήματα σε ένα βαγόνι τρένου. Ο στρατιώτης, ερωτευμένος μαζί της προσπαθεί να την πείσει να τον παντρευτεί μόλις τελειώ-

σει τη θητεία του. Στο μεταξύ, όμως, φθάνει στην πόλη ο ηθοποιός με έναν θίασο, η μαθήτριά γοητεύεται, κάνουν έρωτα, ο στρατιώτης ζηλεύει. Ένα τηλεφώνημα αναστατώνει τον ηθοποιό, η μαθήτριά νομίζει πως είναι η γυναίκα του, εκείνος νομίζει πως είναι η ασφάλεια. Τελικά, αυτός που τηλεφωνεί είναι ο στρατιώτης, ο οποίος προσπαθεί να τον απομακρύνει από την αγαπημένη του.

Η ταινία είναι μια πικρή κομεντί στην οποία οι αιχμές εναντίον του σταλινικού καθεστώτος δεν είναι εμφανείς, αλλά υπονοούνται διαρκώς. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στο σχολείο, όταν μία καθηγήτριά ανακαλύπτει ένα κουτί αντισυλληπτικά στα χέρια των μαθητών, κάτι που απαγορευόταν στη Ρουμανία επειδή η παράνοια του κόμματος είχε θέσει ως έναν από τους μεγάλους της στόχους την αύξηση της γεννητικότητας. (Δεκατέσσερα χρόνια μετά, ο Cristian Mungiu θα πάρει τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Κανών με το 4 μήνες, 3 εβδομάδες και 2 ημέρες, ταινία που επικεντρώνεται στο θέμα της άμβλωσης την εποχή εκείνη.) Ακόμα, την ώρα της παράστασης στο θέατρο ο ηθοποιός μπερδεύει τις λέξεις και αντί να πει «αιγουριά», χρησιμοποιεί τη λέξη «ασφάλεια», με αποτέλεσμα να χειροκροτηθεί, επειδή όλοι την εξέλαβαν ως πράξη αντίστασης.

Απόδραση στη μοναξιά

Πρόκειται για ένα θαυμάσιο δείγμα ενός λαϊκού, αλλά όχι λαϊκίστικου κινηματογράφου, με μοντέρνα γραφή που βασίζεται σε ένα καλοδοσούμενο σενάριο και μια σκηνοθεσία χωρίς πλατειασμούς, με ρυθμό τέτοιο που κρατά το ενδιαφέρον αμείωτο. Η ιδέα να δοθεί η ιστορία ιδωμένη από τρεις διαφορετικές οπτικές, εκείνες των τριών βασικών χαρακτήρων, δικαιώνει απόλυτα τον Caranfil και δημιουργεί ένα ενδιαφέρον στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται το ερώτημα: ποιος τηλεφώνησε στον ηθοποιό και ο τελευταίος εξάφανίστηκε;

Στο φινάλε οι τρεις ήρωες καταφέρνουν την πολυπόθητη απόδραση, αλλά εκείνο με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι είναι η μοναξιά. Η μαθήτριά μόλις μαθαίνει πως ο θίασος έχει φύγει αγοράζει ένα εισιτήριο δεύτερης θέσης και φεύγει για το Βουκουρεστί προκειμένου να αναζητήσει τον ηθοποιό. Ο στρατιώτης απολύεται και ψάχνει να βρει την αγαπημένη του. Ο ηθοποιός, τρομαγμένος από το τηλεφώνημα, περνά τα σύνορα κολυμπώντας. Τελικά δεν συναντιούνται ποθενά: «είναι επικίνδυνο να δεσμεύσεις», αλλά καμιά φορά μπορεί να είναι και οδυνηρό.

Η ατμόσφαιρα της εποχής αποτυπώνεται με απόλυτη ακρίβεια, οι ηθοποιοί κινούνται μέσα στο μουντό τοπίο της τσαουσέσκικής Ρουμανίας, όπως ακριβώς οι περισσότεροι άνθρωποι εκείνα τα χρόνια. Να πώς μπορείς, αν έχεις το ταλέντο, να κάνεις μια ταινία για μια ιστορική περίοδο, χωρίς φωνασκίες και υπερβολές. Γιατί ο Caranfil καταφέρνει, ενσυνείδητα πιστεύω, να αποτυπώσει και την αθωότητα των ανθρώπων της εποχής, σε μία αντιπαράθεση της υποκρισίας που ακολούθησε την πτώση του σταλινισμού. Είναι διακριτικός, δεν αφορίζει, ούτε γίνεται διδακτικός. Αντίθετα, αντιμετωπίζει με τρυφερότητα ανθρώπους και καταστάσεις, γίνεται άλλοτε σαρκά-

στικούς κι άλλοτε αστείους, άλλοτε πικράς κι άλλοτε αισιόδοξος, άλλοτε σκληρός κι άλλοτε γλυκός. Δεν προδίδει την Ιστορία της πατρίδας του αλλά μάλλον προσπαθεί κι αυτός να κατανοήσει πράγματα, όχι πολυλογώντας, αλλά μιλώντας για ανθρώπινες ζωές. Υπάρχει κάτι πιο σημαντικό από αυτό:

Οκτώβριος 2007

The School Girl, the Soldier and the Actor

by Stratos Kersanides

In Ceaușescu's Romania, one would think that sadness was endemic to the state of being. The Stalinist years – not the communist years, in spite of what certain people insist on calling it – were not just difficult, but they were years in which every day life flowed through a ridiculous insanity. People's laughter was forced, crippled. They even dreamed – how else could one call them human? – but their dreams stood for their personal resistance to the state. There was a hesitation in the air, the result of the general fear. The almighty state security force, the frightening and terrible Securitate was everywhere. It was so well organized that no one could know who betrayed whom. Having lived in Romania during that time as a student, it is no exaggeration to say that two people could be chatting with each other one day and the next day turn each other in!

How did a young lyceum student, a young soldier and a known actor experience the reality of those savage years? Nae Caranfil's choice of these three characters for his first feature film *Don't Lean Out of the Window* is particularly interesting.

The Dream, an Escape

What connects these three people? The schoolgirl dreams of a better life away from the small town in which she lives. The soldier dreams of the day he is relieved of duty. The actor dreams of leaving the country. So, they have a common obsession: escape! The small town near the Danube, which the director never names, but which could be any small Romanian town, concentrates the entire reality of the country. It reeks of misery, there is an atmosphere of sleepiness, a suffocating calmness which stems from the fact that everything is preordained, programmed, right up to the slightest detail. The town is a microcosm of the country, which is in essence a concentration camp. What a shame for the people, what a shame for their dreams! In this depressing landscape we meet the film's three characters. The film is divided into three chapters: "The Schoolgirl", "The Actor" and "The Soldier". Each one of them is based on the same story, but seen separately through each one's eyes.

The schoolgirl is getting ready for her university entrance exams, she is preparing with the help of the soldier, taking lessons in a train compartment. The soldier, in love with her, is trying to convince her to

marry him as soon as his service is over. But in the meantime, the actor arrives in town with a troupe, the schoolgirl is enchanted, they make love, the soldier is jealous. A telephone call upsets the actor, the schoolgirl thinks it's from his wife, he thinks it's from the Securitate. Finally, the one who calls is the soldier, who is trying to get him away from his beloved.

The film is a bitter comedy in which the jabs against the Stalinist state are not obvious, but are continually hinted at. The scene at the school is characteristic, when a teacher finds a box of birth control pills in the hands of the students, something illegal in Romania since the party's insanity had set as one of its highest goals the increase of the birth rate. (Fourteen years later Cristian Mungiu would win the Golden Palm at the Cannes Festival with his *4 Months, 3 Weeks and 2 Days*, a film on the subject of abortion during those years). Moreover, during the theatre performance, the actor gets his words mixed up and instead of saying "security" says "Securitate", resulting in a round of applause from the audience, because they all believed this as an act of resistance.

Escape to Loneliness

This is an admirable example of a popular but not low-brow cinema, with a modern approach, based on a well written script and a directing style without platitudes, and with a rhythm that keeps one's interest. The idea of having the story seen through three different points of view justifies Caranfil absolutely and creates an interest at whose center is the question: who called the actor who then disappeared?

At the end the three heroes manage to achieve their much sought-after escape, but then they have to face loneliness. As soon as the schoolgirl learns that the troupe has left she buys a second class ticket and leaves for Bucharest in order to meet the actor. The soldier is released and searches for his beloved. The actor, frightened by the telephone call crosses the border swimming. Finally, they don't meet anywhere: "It is dangerous to commit yourself", but sometimes it can also be painful.

The atmosphere of the time is reproduced with absolute accuracy, the actors move through the dull landscape of Ceaușescu's Romania, just as most people did at that time. This is how you can, if you have the talent, make a film about a historical period without hysterics and hyperboles. Because Caranfil manages, I believe consciously, to record the innocence of the people as well, as opposed to the hypocrisy that followed the fall of Stalinism. He is discreet, does not make generalizations, nor is he didactic. Quite the opposite, he treats people and situations with tenderness, sometimes he becomes sarcastic, sometimes funny, sometimes bitter, sometimes optimistic, sometimes hard and sometimes sweet. He does not betray the History of his country, but rather tries to understand things, not through wordiness, but by speaking about human lives. Is there anything more important than that?

October 2007

Translated by Tina Sideris



Ταγκό στην άσφαλο

Asfalt Tango / Asphalt Tango

Ρουμανία - Γαλλία / Romania - France 1996

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Nae Caranfil

Φωτογραφία/Cinematography: Cristian Comeaga

Μοντάζ/Editing: Mircea Ciocaltei

Ήχος/Sound: Anusavan Salamanian

Μουσική/Music: Nae Caranfil, Reinhardt Wagner, Anton Suteu

Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction: Christian Niculescu

Κοστούμια/Costumes: Viorica Petrovici

Παραγωγή/Producer: Marc Ruscart

Παραγωγή/Production: Domino Film, Romania

Συμπαράγωγή/Co-production: France 3 Cinema

Διάρκεια/Duration: 100' **Έγχρωμο/Color:** 35mm

Ηθοποιοί/Cast: Charlotte Rampling (Μάριον/Marion), Mircea Diaconu (Αντρέι/ Andrei),

Florin Calinescu (Ζιζί/Gigi), Constantin Cotimanis (σοφέρ/driver), Catalina Rahaianu (Ντόρα/Dora),

Marthe Felten (Φελίσια/ Felicia)

Η Ντόρα, Φελίσια, Γκρατσιέλα, Βαλεντίνα και οι άλλες ρουμανές καλλονές έχουν μπαφιάσει πια μ' αυτή τη χώρα όπου τα λεφτά βρίσκονται πάντα στις τσέπες των άλλων και η ευτυχία αναβάλλεται διαρκώς γι' αργότερα. Φεύγουν λοιπόν για το Παρίσι, με σκοπό να επιδείξουν το ταλέντο τους –και όχι μόνο αυτό– στα καμπαρέ της τρίτης ζώνης. Συνδυασμός καλλιτεχνικού ατζέντη, κέρβερου και υπερηροστατευτικής μαμάς, η Μάριον είναι αρχηγός της αποστολής. Αλλά υπάρχει μια λεπτομέρεια που αγνοεί: ο άντρας της Ντόρας, Αντρέι, θα κάνει τα πάντα για να ξανακερδίσει τη γυναίκα του. Η Ντόρα δεν αρνεί να γίνει η αδυναμία της Μάριον, η οποία χρησιμοποιεί κάθε τρόπο για να μπει ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα του. Αλλά και ο Αντρέι δεν θα μείνει άπραγος, φτάνοντας μέχρι και την παρανομία για να διεκδικήσει την αγαπημένη του...

Dora, Felicia, Graziella, Valentina and a few more Romanian beauties are fed up with this country where the money is always in someone else's pocket and happiness is constantly being postponed till later. So they take off for Paris, intent on showing off their talent – and that's not all – in the cabarets of the third zone. Marion – their agent-cum-watchdog-cum-mother-hen – is heading the expedition. But there's something she's unaware of: Dora's husband, Andrei, is determined to get his wife back at any cost. Dora soon becomes Marion's favorite, and the older woman will stop at nothing to come between the man and his wife. However, Andrei is no pushover and will not hesitate to break the law in order to get back his beloved...

Χορεύοντας με είδωλα και μεταμορφώσεις

του Δημήτρη Χαρίτου

Μια απόλυτα κάθετη τομή χωρίζει τον πριν την πτώση του «Τείχους του Βερολίνου» (και ότι την ακολούθησε) κινηματογράφο των βαλκανικών χωρών του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού. Όλες, όμως, οι αλλαγές (πολιτικές και κοινωνικές) που ακολούθησαν ήταν τόσο γρήγορες και ανεξέλεγκτα ανατρεπτικές ώστε το 1990 να μοιάζει σήμερα γραφικά «προϊστορικό». Η πολιτική φιλελευθεροποίηση, η ακώλυτη πλέον επικοινωνία με τη Δύση άνοιξε την πόρτα και σε πολλούς άλλους «δαίμονες» κοινωνικής χειραφέτησης και ανοχής. Το, με οποιοδήποτε κόστος κατάκτησης δέλεαρ απόλαυσης των μέχρι χθες απαγορευμένων «αγαθών» του καπιταλιστικού μοντέλου βαθμυδόν κατάργησε την αναστολή που είχε επιβάλλει το «πειθαρχημένο» σοσιαλιστικό καθεστώς αλλά και οι πολύχρονοι κώδικες ηθών και εθίμων στις χώρες της χερσονήσου του Αίμου. Το όραμα του καταναλωτισμού ως κοινωνικής και πολιτιστικής καταξίωσης ήταν προ των πυλών και της Ρουμανίας. Λαός με βαθιά αίσθηση της αυτοκριτικής, έως τον αυτοσαρκασμό, της πραγματικότητας του, όπως του την διαμόρφωσαν οι μακράιωνες εθνοτικές του διεργασίες αλλά και αργότερα η στενή του επαφή με τη δυτική - ιδιαίτερα με τη γαλλική και την ιταλική - κουλτούρα (λαοτεχνία, θέατρο, εικαστικά και κινηματογράφο), είχε έτοιμο απόθεμα δυνάμεων για να επανέλθει, μετά την σαρανταπεντάχρονη «αναστολή» στο προσκήνιο. Ιδιαίτερα ο ρουμάνικος κινηματογράφος βρέθηκε έτοιμος να παρακολουθήσει από κοντά όλες τις μεταπολιτευτικές αλλαγές που από χρόνο σε χρόνο διαμόρφωσαν τη ρουμάνικη κοινωνία. Η αυτοκριτική σάτιρα και η διακωμώδηση του καθεστώτος του Τσαουσέσκου μέσα από την ανασπαράσση ευτράπελων περιστατικών εκείνης της σκληρής εποχής (ένας άλλος, δηλαδή, τρόπος να πεις το ξύδι, γλυκάδι). Χαρακτηριστικά παραδείγματα στάθηκαν *Ο Φαρανθός* Sinisa Dragin (2004), *Η Οδύσσεια του κυρί-ου Λαζαρέσκου* Cristi Puiu (2005) και η περσινή διεθνής επιτυχία του 32χρονου Corneliu Porumboiu (πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία), *Ήταν ή δεν ήταν*. Όλες τους, έντιμες αναζητήσεις και καταγραφές της μεταβατικής περιόδου του κοινωνικού μετασχηματισμού. Πρόδρομος της νέας αυτής γενιάς, ο Nae (Nicolae) Caranfil, μας είναι ήδη γνωστός στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης από την διεθνώς πολυβραβευμένη του ταινία *Φιλανθρωπία* (2002). Γεννημένος το 1960 στο Βουκουρέστι, θα τον βρουν εκεί, σχεδόν 30χρονο, τα μεγάλα γεγονότα της πτώσης του καθεστώτος του Τσαουσέσκου. Και είναι οι επιπτώσεις αυτών των αλλαγών οι οποίες καταγράφονται, συνήθως με γλυκόπικρο και σατιρικό τρόπο, στις μεγάλου μήκους ταινίες του. Το καλό καλλιτεχνικό του όνομα (ήδη θεωρείται ως ο πιο αντιπροσωπευτικός σκηνοθέτης του ρουμάνικου κινηματογράφου της δεκαετίας του '90) και η πρόσβαση του στα γαλλικά μέσα παραγωγής του στέκονται ουσιαστικοί βοηθοί ώστε να παρουσιάζει άρτια καλλιτεχνικά αποτελέσματα.

Το ταγκό της ασφάλτου είναι μια κωμωδία που αντιμετωπίζει όψεις αυτού του σύγχρονου κοινωνικού σκηνικού της Ρουμανίας, ηθών και συμπεριφορών όπως τα δια-

μορφώνει η αμφίδρομη «προσφορά και ζήτηση» σύγχρονων πολυσυλλεκτικών αναγκών. Η ανάνηψη (τα έργα και οι μέρες του Τσαουσέσκου) παραμένει, από χίλιες μορφές, πανταχού παρούσα και δύσπεπτα αναφομοίωτη.

Όστιν ταινία, έντεκα όμορφα κορίτσια, τα οποία νωρίς το βράδυ είναι χορεύτριες στην Κρατική Όπερα του Βουκουρεστίου, αλλά συνεχίζουν σε στριπτιζάδικο ή ως τόπλες γκασόνες σε μπορ, προορίζονται -όπως χιλιάδες από τις ανατολικές χώρες- για την αχόρτατη αγορά «λευκής σάρκας» της Ευρώπης και όχι μόνο. Ετούτη τη συγκεκριμένη φορά προορισμός είναι το Παρίσι και ατζέντης, ο παμπόνηρος Ρουμάνος Ζιζί σε συνεργασία με την κομψή Γαλλίδα «τσατσά» Μάριον (είναι η ερμηνεία της Charlotte Rampling). Αυτή είναι που θα ελέγξει την ποιοτική καταλληλότητα του «εμπορεύματος» αφού αυτή θα το διοικετεύσει στην αγορά. Θα συνοδεύσουν και οι δύο το πούλμαν με τις κοπέλες στο μακρύ ταξίδι τους. Ανάμεσα στις έντεκα συμπεριλαμβάνεται και η Ντόρα, γυναίκα του Αντρέι, ιδιοκτήτη και τεχνίτη συνεργείου αυτοκινήτων. Κουρασμένη από την αδιέξοδη μονοτονία της παντρεμένης εγκαταλείπει τη συζυγική εστία. Αναστατωμένος ο Αντρέι από τον εν αιθρία κεραυνό ακολουθεί με το αυτοκίνητο του το πούλμαν προσπαθώντας να μεταπείσει τη γυναίκα του, η οποία όμως παραμένει αμετάπειστη. Η πορεία του πούλμαν στην ύπαιθρο σε πόλεις της Ρουμανίας διακόπτεται κάθε τόσο από απρόσμενες αφορμές άλλοτε από το γραφικό πλέον, έτσι όπως εξελίσσεται, πείσμα του αγαθού ρουμάνου συζύγου και άλλοτε από τις ανάλογες αντιδράσεις της παρέας του πούλμαν.

Σιγά-σιγά, όμως, η «κωμική» πρόσοψη του αφηγήματος, έτσι όπως την εμπλουτίζει με καθ' οδόν άσχετα περιστατικά ο σεναριογράφος-σκηνοθέτης, μεταστοιχειώνεται, προτείνοντας παραλλαγές της κοινωνικής ανάνηψης. Οι κοπέλες αρχίζουν να «προσγειώνονται» τις αυριανές τους προσδοκίες ενώ ο Αντρέι, ανανήπει με τη βουελλώδη και γεμάτη ερωτικά «πυροτεχνήματα» «βοήθει» της συνόδου των κοριτσιών Μάριον, αλλά και των περιστατικών με τη Φελίσια, τη Ρουμάνα που αρνείται να μιλήσει πλέον ρουμάνικα, γλώσσα -όπως λέει- βάρβαρης κοινωνίας, αλλά μόνο τα ευγενικά γαλλικά. Μια αντίστροφη πορεία αρχίζει. Το ταμπού του ακατάλυτου δεσμού του γάμου κάνει την υπερασπιστική του ισχύ. Η απελευθέρωτη ζωή διεκδικεί την αυτοδιάθεσή της. Ο θεατής διαλέγει. Μετά τον Τσαουσέσκου -ή ενός κακού μύρια έπονται, ή ενός καλού, επίσης μύρια έπονται.

Ταινία πλούσια σε σεναριακά ευρήματα, σε ανεκδοτολογικό υλικό, σε αιφνιδιαστικά στιγμιότυπα τα οποία όμως δεν απομακρύνει τον θεατή από τον κεντρικό άξονα. Παρ' όλα αυτά, όσο ο χρόνος της ταινίας ωριμάζει, μπαίνεις στον πειρασμό να αναρωτηθείς μήπως ο Caranfil βάζει το ταξίδι των κοριτσιών και το λαχανιασμένο κυνηγό του απειλημένου συζύγου ως πρόχημα, ενώ το αληθινό αφήγημα είναι αυτή η «πινakoθήκη» του πλήθους των σύντομων επεισοδίων η οποία παρουσιάζει τους πλούσιους χυμούς της τρέχουσας ζωής, συχνά απροειδοποίητες, αλλά και ευδιάκριτο παζλ μιας καινούργιας, ανοιχτής, κοινωνίας, αμάλγαμα από στερεότυπα του παρελθόντος, των όσο να 'ναι, χαλαρών ηθών, και την προσπάθεια εισόδου στη γη της Χανσάν του παγκόσμιου καταναλωτισμού.

Ο Caranfil δεν προτείνει μια σοβαροφανή ταινία. Άφθονο

και εξαιρέτης ποιότητας χιούμορ διατρέχει την ταινία. Και είναι, όμως, αυτό που τον βοηθάει να πλασάρει ισόποση κριτική των σοβαρών προβλημάτων την οποία συνεπάγεται ο αφηνidiaσμός της νέας πολιτικής και κοινωνικής τάξης πραγμάτων η οποία διατρέχει την Ευρώπη.

Το ταγκό της ασφάλτου είναι μια καλλιτεχνική πρόταση κινηματογράφου αξιολογικά πέρα της Βαλκανικής χερσονήσου. Ήταν πέρα από τ' άλλα, η μουσική της ταινίας με περάσματα και τρόπους Nino Rota. Μια ταινία αισιοδοξίας.

Οκτώβριος 2007

Dancing with idols and metamorphoses

by Dimitri Charitos

An absolutely vertical line separates the cinema of the former socialist Balkan countries to that of before the Fall of the Berlin Wall and after. However, all the sociopolitical changes that followed were so rapidly and uncontrollably subversive that today the 1990's seem quaint and "prehistoric". Political liberalization and free communication with the West opened the door to a great many other "demons" of social emancipation and tolerance. The quest to acquire at any cost those things enjoyed by the capitalist model and until recently prohibited by the "virtuous" and "disciplined" Socialist moral codes and customs imposed for many years in the Balkan peninsula. This vision of consumerism as both a social and a cultural value was knocking at the gates of Romania as well.

A people with a deep sense of self-criticism bordering on self sarcasm, as to the reality that had been shaped by centuries long national processes as well as close contact with Western culture, particularly French and Italian (literature, theater, visual arts and cinema) had enough reserve power to make a comeback to the limelight after a 45 year hiatus. Romanian cinema had particularly followed closely the post war changes that from time to time altered Romanian society. Self critical satire ridiculing the Ceaucescu regime by representing the absurd incidents during those hard times (a way to call attention to the doublespeak of the times). Characteristic examples that stand out are *Pharaoh* by Sinisa Dragin (2004), *The Death of Mr. Lazarescu* by Cristi Puiu (2005), and last year's international success of 32 year old Corneliu Porumboiu's first feature length film *12:08 East of Bucharest*. All of these are honest explorations and recordings of a fleeting period of social transformation.

Nae Caranfil, a precursor of this new generation, was already known to the Thessaloniki International Festival by his international multi award winning film *Philanthropy* (2002). Born in Bucharest in 1960, the fall of Ceaucescu's regime finds him living there, almost 33 years old. It is the ramifications of these changes that are recorded, usually in a bittersweet and satirical way, in the films he has made. His good reputation as an artist (considered the most representative director of Romanian cinema in the '90s), and his access to French production tools are vitally important in helping him achieve excellent artistic results.

Asphalt Tango is a comedy that examines these aspects of the contemporary Romanian social scene, morals and behavior, shaped by the bilateral demand and supply of modern acquisitional needs. The memory of Ceaucescu era remains, ever present and difficult to digest.

In the film, some beautiful girls, who are dancers at the Government owned Opera of Bucharest, but later in the evening work at strip clubs or as topless waitresses in bars, are destined – as are thousands like them from Eastern European countries – for the ever growing "white slave" trade of Europe and elsewhere. This particular time the destination is Paris, the agent is the sly Romanian Gigi, working with the elegant French Madame Marion (acted by Charlotte Rampling). She is the one who will check the quality of the "merchandise" and then channel it to the market. They will both accompany the girls on their long bus journey. Among them is Dora, wife of Andrei, garage owner and worker. Fed up with the monotony of her marriage she leaves home. Andrei, upset and thunderstruck by this sudden turn of events, follows the bus in his car, trying to change his wife's mind, who remains unmoved. The journey of the bus in the Romanian countryside and cities is interrupted every so often by what has by now become the quaint stubbornness of the husband, and other times by the reactions of the passengers.

Gradually however, the "comical" facade of the narrative, as it is enriched by the various incidents by the screenwriter/director, changes, giving alternative readings to the social situation. The girls begin to lower their future expectations, while Andrei recovers, with the tempestuous and full of "erotic fireworks" help of Marion, the girls' chaperone, but also with the incidents with Felicia – the Romanian woman who refuses to speak Romanian any longer, a language she calls "barbaric", and will henceforth speak only French. A backwards journey begins. The taboo of the heretofore unbreakable bond of marriage loses its defensive power. Free life demands selfdetermination. The viewer can choose: post Ceaucescu – a million evils can come from one, or a million good things.

The film is rich with an inventive script, anecdotal material, unexpected snapshots which however do not remove the spectator from the central theme. In spite of all these, as the film goes on, one is tempted to wonder if Caranfil is using the girls' journey and the passionate chase of the husband as a device, while the genuine narrative is this "art gallery" of short episodes which represents the rich juices of life, often coming upon one unexpectedly, as well as the clearly visible jigsaw puzzle of a new, open, society, an amalgam of the stereotypes of the past, the more or less relaxed morals, and the effort to enter the Canaan of international consumerism. Caranfil does not offer a serious-seeming film. Abundant and excellent humor fills the film. And it is what helps him sell his critique of the serious problems involved in the sudden political and social changes in Europe. *Asphalt Tango* is an artistic cinematic offering beyond the Balkan peninsula. Aside from everything else, the music of the film is in the style of Nino Rota. It is an optimistic film.

October 2007

Translated by Tina Sideris



Γλυκιά απραξία

Dolce Far Niente

Γαλλία - Ιταλία - Βέλγιο / France - Italy - Belgium 1998

Σκηνοθεσία/Direction: Nae Caranfil

Σενάριο/Screenplay: Nae Caranfil, Βασ. στο μυθ. τού/based on the novel by Frédéric Vitoux

Φωτογραφία/Cinematography: Cristian Comeaga

Μοντάζ/Editing: Maryline Monthieux

Ήχος/Sound: Henry Morelle, Vittorio Relloni, Joel Raneon, Reine Wekstein

Μουσική/Music: Nicola Piovani

Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction: Elena Ricci Poccetto

Παραγωγός/Producer: Antoine de Clermont-Tonnerre

Παραγωγή/Production: Mact Productions, France

Συμπαραγωγή/Co-production: Sintra, Italy

Διάρκεια/Duration: 110'. Έγχρωμο/Color. 35mm

Ηθοποιοί/Cast: François Cluzet (Σταντάλ / Stendhal), Isabella Ferrari (Τζοσεφίνα/ Josephina), Margherita Buy (Γκαμπριέλα Νεντσίνι/Gabriella Necini), Giancarlo Giannini (Κόμης Νεντσίνι / Count Nencini), Pierfrancesco Favino (Τζοακίνο Ροσσίνι/ Gioacchino Rossini)

Βραβεία/Awards: Βραβείο Golden Bayard Καλύτερου Σεναρίου / Golden Bayard for Best Screenplay – Namur Int. Festival of French-Speaking Film 1998

Βρισκόμαστε στο έτος 1816. Ο Ανρί Μπέιλ, πρώην αισιστής στο στρατό του Ναπολέοντα, δεν έχει ακόμη υιοθετήσει το ψευδώνυμο Σταντάλ. Εγκαταλείπει τη Ρώμη και κατευθύνεται προς τη Νάπολη. Ο νεαρός και πολλά υποσχόμενος συνθέτης Τζοακίνο Ροσσίνι αφήνει τη Νάπολη και οδεύει προς τη Ρώμη. Οι δυο τους βρίσκονται παγιδευμένοι σε μια κωμόπολη στα σύνορα του Βασιλείου της Νάπολης. Στο μεταξύ, μια όμορφη συνταξιιδιώτισσά τους παίρνει υπό την προστασία της τον αριστοκρατικό Γάλλο, προσκαλώντας τον να μείνει στο φιλόξενο σπίτι του συγγενή της Κόμη Νεντσίνι, ο οποίος ζει εκεί εξόριστος. Ο αγαπημένος του κοινού, Ροσσίνι, θα φιλοξενηθεί στο τοπικό πανδοχείο. Οι ναπολεόντειες εκστρατείες έχουν τελειώσει και μια φαινομενική ηρεμία επικρατεί στην περιοχή. Δεν υπάρχει κάτι που να στέκεται εμπόδιο στις ίντριγκες και τις ερωτοδουλειές. Κι όμως, η νύχτα αντιλαλεί από τις κραυγές των εξεγερμένων που πυρπολούνται στο δάσος και υπόκεινται στην πιο βάναυση τιμωρία από τη φρουρά του βασιλιά.

The year is 1816. Henri Beyle, former quartermaster in Napoleon's army, has not yet assumed the pseudonym Stendhal. He leaves Rome and sets out for Naples. The young and promising composer Gioacchino Rossini leaves Naples and sets out for Rome. Both get stuck in a small town on the border of the Kingdom of Naples, but in the meantime a beautiful fellow passenger from the coach takes the courtly Frenchman under her wing and invites him to stay at the hospitable house of her relative, the Count Nencini who lives there in exile. That favorite of the public, Rossini, is put up at a local inn. The Napoleonic campaigns are over and on the surface a sleepy calm rules the land. It seems there is nothing to impede intrigues and affairs of love. But night resounds with the cries of rebels, burned in the forest by the king's guard and subjected to the cruelest of punishments.

Σημείωμα του σκηνοθέτη

Η κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Frédéric Vitoux ήταν μια πρόκληση για μένα.

Περίεργως, με γοήτευσε η ιδέα να δομηθεί μια ιστορία γύρω από έναν παθητικό ήρωα - έναν άνδρα που στερείται συγκεκριμένου στόχου, κι έχει για μοναδικό εχθρό τον εαυτό του. Ο νεαρός Σταντάλ είναι ένας ιδιαίτερα ασταίος και ασυνήθιστος κινηματογραφικός ήρωας - ανίκανος να βρει κατεύθυνση στη ζωή του, καθώς βαριέται κάθε προσωπική που ανοίγεται μπροστά του, και παραπλανά τον ίδιο του τον εαυτό κάνοντας χρήση της ευφυΐας και της διαύγειάς του μοναχά πάνω στους άλλους.

Γρήγορα κατάλαβα ότι πολλοί σημερινοί νέοι θα μπορούσαν να αναγνωρίσουν τους εαυτούς τους στον ήρωα αυτό του 19ου αιώνα. Όμοια με τον Ανρί Μπέιλ πολλοί από εμάς ονειρευτήκαμε να γυρίσουμε όλο τον κόσμο, αποδεδειγμένοι από τα κοινωνικά δεσμά, χωρίς να θέλουμε να παραδεχτούμε πως αυτό απ' το οποίο θέλαμε να ξεφύγουμε ήταν οι δικές μας αποτυχίες. Όπως κι ο Ανρί Μπέιλ πολλοί νέοι έχουν κάποια στιγμή δοκιμάσει την τύχη τους με μια «απροσπέλαστη» γυναίκα, εγκαταλείποντας τη μάχη στο πρώτο σημάδι απόρριψης, πολύ δειλοί για να διακινδυνεύσουν ένα ακόμα τραύμα! Πρόκειται για κοινοτοπίες της ζωής όπως όλοι μας τις βλέπουμε στην οθόνη. Υποτίθεται ότι οι κινηματογραφικοί ήρωες φτάνουν μέχρι το τέλος, επιτυγχάνουν τον στόχο τους ή πεθαίνουν στο πεδίο της μάχης. Οι ιστορίες δεν βασίζονται ποτέ στην ασυναρτησία της ανθρώπινης καθημερινότητας...

Ε, αυτή λοιπόν το κάνει!

Χρησιμοποιώντας το μυθιστόρημα προσπάθησα να δομήσω την πλοκή γύρω από τον κύριο ήρωα, χωρίς τη δική του εμπλοκή. Πραγματικά: ο Μπέιλ δεν θέλει να εμπλακεί στην ιστορία για έναν πολύ απλό λόγο: έχει αποφασίσει να μην εμπλέκεται πλέον πουθενά, να μένει εκτός του κόσμου τούτου και να στοχάζεται. Στα 33 του χρόνια, έχει απογοητευτεί από όλες τις προηγούμενες του ενασχολήσεις - το εμπόριο, τα οικονομικά, τον πόλεμο... Έτσι, χρίζει τον εαυτό του *παρρηρητής*.

Στο μικρό αυτό χωριό όμως με τις σκοτεινές πολιτικές, με τις άγριες δεισιδαιμονίες και με τις κρυφές αίθουσες βασανιστηρίων, στον τόπο αυτό όπου το φάντασμα του Ναπολέοντα δίνει μια τελευταία μάχη, θα τα καταφέρει άραγε να μείνει «παρρηρητής»;

Με έναν περίεργο τρόπο, βλέπω τους υπόλοιπους ήρωες του μυθιστορήματος να χορεύουν τριγύρω απ' τον Μπέιλ. Καθένας τους θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει κάτι που του λείπει: ο Κόμης, νοσταλγικός εξαιτίας του ακούσιου εξορισμού του, έχει ωστόσο την καταγωγή του, ενώ ο Ανρί αισθάνεται ξεριζωμένος. Η Τζοζεφίνα έχει την πίστη της, ενώ ο Ανρί παραινεί λογικός για να συλλάβει την ύπαρξη του Θεού. Η Γκαμπριέλα είναι πατριώτισσα - ο Ανρί δεν είχε ποτέ σχέση μ' αυτό το θέμα. Ο Rossini έχει την επιτυχία.

Αναπτύσσοντας το σενάριο, σκόπημα διάλεξα να μην δώσω στον Rossini την σπουδαιότητα που είχε στο

μυθιστόρημα. Για τον Frédéric Vitoux το «La Comédie de Terracina» διηγείται μια φανταστική συνάντηση ανάμεσα στον Stendhal και τον Rossini. Είναι ένα λογοτεχνικό παιχνίδι, σχεδόν μοιάζει με τοκ-σού. Μου φάνηκε λοιπόν πιο ταιριαστό να κρατήσω τον Μπέιλ για πρωταγωνιστή και να τον πλαισιώσω με χαρακτηριστές εξίσου σημαντικούς. Νοιώθω σίγουρος ότι η ιστορία δεν πρέπει να γεμίσει με πολιτιστικές αναφορές. Έτσι όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ, το *La Comédie de Terracina* δεν είναι καν μια ταινία πάνω στον Stendhal.

Είναι μια ταινία για έναν τύπο που τον λένε Ανρί.

Ή ακόμα μια ταινία πάνω στην πνευματική αδυναμία για δράση.

Η πραγματική πρωτοτυπία που προσπάθησα να επιτύχω ήταν μια ανάμιξη των ειδών. Δουλεύοντας με ένα πλήθος υπό-πλοκών, με παρεμβαλλόμενες ιστορίες και μ' ένα είδος συμφωνικής δομής, το αποτέλεσμα έπρεπε να έχει μια παράξενη και εξωτική γεύση! Κωμειδύλλιο, περιπέτεια, θρίλερ εποχής, ρομαντική κωμωδία, ευρωπαϊκό γούεστερν, το κοινό θα έπρεπε να βρει κάτι απ' όλα αυτά στην ταινία. Η εποχή και ο τόπος είναι τα πιο ελκυστικά στοιχεία και δημιουργούν ένα εντυπωσιακό και συνάμα αισθησιακό δυναμικό για το φως και την δουλειά με την κάμερα.

Α, ναί! - νομίζω πως ένας νέος συνθέτης ονόματι Τζοακίνο Ροσίνι έχει ήδη γράψει τη μουσική της ταινίας...

Μετάφραση Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Director's Statement

Adapting Frédéric Vitoux's novel for film was a challenge for me. Strangely, I was charmed by the idea of basing a story on a passive hero; a man without a specific goal, whose only enemy is himself. The young Stendhal is a particularly funny and unusual film hero - unable to find a direction in his life, since he is bored by every prospect that presents itself, and deludes himself using his genius and clarity only on others.

I quickly understood that many of today's young people would be able to recognize themselves in this 19th century hero. Like Henri Beyle, many of us have dreamed to travel the world, free from social ties, without being willing to admit that what we are trying to get away from was our own failures. Just like Henri Beyle many young people have at some point tried their luck with an unavailable woman, abandoning the battle at the first sign of rejection, too cowardly to risk one more wound. These are the pedestrian things of life, but we seldom see them on the screen. Film heroes are supposed to go to the end, achieve their goals or die on the field of battle. Stories are never based on the incongruity of human everyday life...

Well, this one is!

Using the novel I tried to build the plot around the main character, without involving him. Beyle really



doesn't want to get involved in the story for a very simple reason: he has decided to not get involved with anything, to stay out of this world and to contemplate. At 33 years of age he has been disappointed by all his previous activities – trade, economics, the war... So he calls himself an *observer*.

But in this little village, with its dark politics, its savage superstitions and its secret torture chambers, in this place where the ghost of Napoleon gives a final battle, will he be able to remain an "observer"?

In a strange way, I see the rest of the novel's heroes dancing around Beyle. Each of them could have represented something missing: the Count, nostalgic because of his exile, still has his descent, while Henri feels rootless. Josephina has her faith, while Henri is too logical to understand the existence of God. Gabriella is a patriot – Henri has never had anything to do with this subject. Rossini has success.

Developing the script, I purposely chose to not give Rossini the importance he has in the novel. For Frédéric Vitoux, the "La Comédie de Terracina" narrates an imaginary meeting between Stendhal and Rossini. It is a literary game, it almost resembles a talk show. So it seemed to me more fitting to keep Beyle as the protagonist and frame him by characters who are just as important. I am sure that the story must not be filled with cultural references. The way I understand it *La Comédie de*

Terracina is not even a film about Stendhal.

It is a film about a guy named Henri.

Or even a film about the spiritual weakness to act.

The truly innovative thing I tried to achieve was a mixing of genres. Working with many subplots, with back stories and a kind of symphonic structure, the result should have had a strange and exotic taste! A comic idyll, adventure, period thriller, romantic comedy, European western, the public should have been able to find something of all of these in this film. The age and the place are the most attractive elements and create an impressive and sensual dynamic for lighting and camera work.

Oh yes! – I believe a young composer named J. Rossini has already written the film's musical score...

Translated by Tina Sideris

Πως διασκευάστηκε ένα από τα βιβλία μου

του **Frédéric Vitoux**

Είναι σύνθετος φαινόμενο. Οι συγγραφείς απογοητεύονται από τις διασκευές των βιβλίων τους. Προδοσία! Όλοι θυμόμαστε την νευρική κρίση της Marguerite Duras όταν γυρίστηκε *Ο εραστής* του Jean- Jacques Annaud. Όπως ο Victor Hugo απαγόρευε την μελο-

ποίηση των στίχων του, έτσι από εδώ και πέρα και οι συγγραφείς απαγορεύουν τα τράβελινγκ κατά μήκος των σελίδων τους (αφού εισπράξουν πρώτα τα δικαιώματά τους...). Ξεκινούν ότι η ιστορία της τέχνης είναι φτιαγμένη από αποτυπώματα, αντιμεταθέσεις και παραλλαγές. Ο Αίσωπος ενέπνευσε τον La Fontaine, ο Haydn τον Brahms, η Βίβλος εμπνέει όλον τον κόσμο, ο Δάντης τον Botticelli, ο Beaumarchais εμπνέει τον Mozart και τον Rossini... Άλλα ας επανέλθουμε σε πιο προσιτά παραδείγματα.

O Antoine de Clermont- Tonnerre, θέλοντας να κάνει την παραγωγή μιας ταινίας βασισμένης στο «La Comédie de Terracina» (εκδόσεις Seuil) με ρώτησε αν θα ήθελα να κάνω ο ίδιος την διασκευή. Δεν το ήθελα καθόλου. Αν ο σκηνοθέτης επιθυμούσε να χρησιμοποιήσει το έργο μου σαν βάση για να στηρίξει το δικό του προσωπικό έργο δεν έβρισκα κάτι κακό σ' αυτό. Ο Nae Caranfil, ο νεαρός σκηνοθέτης από τη Ρουμανία του οποίου η πρώτη ταινία το 1993, *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* μου είχε αρέσει πολύ, προτίμησα να δουλέψω μόνοι του παρουσιάζοντας μου παρόλ' αυτά το σενάριο στα διάφορα στάδια του. Πρότεινα πολλές αλλαγές μόνο επειδή ο Caranfil δεν γνώριζε καλά τον Stendhal ούτε την Ιταλία των αρχών του 19ου αιώνα. Αυτό ήταν όλο. Έτσι το «La Comédie de Terracina» έγινε *Γλυκιά απραξία*.

Πριν το μυθιστόρημά μου υπήρχε ένα κείμενο, μια παράγραφος του «Rome, Naples et Florence» όπου ο Stendhal αναφερόταν στην συνάντησή του με τον Rossini στο πανδοχείο της Terracina τον Ιανουάριο του 1817. Η συνάντηση αυτή ήταν φανταστική. Ο Stendhal αντιλήφθηκε την επιθυμία του ως πραγματικότητα, πράγμα σοφό. Οπότε γιατί να μην αναπτύξει κανείς αυτό το ψέμα και να μην φανταστεί τους δύο αυτούς άντρες να περνούν πολλές μέρες σ' αυτήν την πόλη σταθμό στα σύνορα του βασιλείου της Νάπολης; Εγώ ήθελα να αποδώσω ένα κλίμα λίγο μελαγχολικό από όπερα μπουφά. Ο σκηνοθέτης, έχοντας μία τραγική προσέγγιση στην Ιστορία, από ψέμα σε ψέμα, τόνισε τις αντιθέσεις του βιβλίου. Η γκαρσόντα του πανδοχείου, ένας χαρακτήρας από τον χώρο της κωμωδίας, γίνεται στην ταινία μια μάγισσα ή παθιασμένη δολοφόνος. Ο σκηνοθέτης δεν διατάζει να ρίξει τον Stendhal (ερμηνευμένο από τον François Cluzet με μία φλογερή εσωτερικότητα) ακόμα και στην φυλακή. Γέλια και θασανιστήρια συνοπάρχουν στην Terracina του Nae Caranfil. Εν συντομία βρισκόμαστε λιγότερο στο φαντεζί κλίμα του Rossini και περισσότερο σε μελόδραμα του Verdi.

Μου αρέσουν αυτά τα άλματα της φαντασίας. Ο Beyle εφευρίσκει τον Rossini στο πρώτο βιβλίο που υπογράφει ως Stendhal. Έκτισα ένα μυθιστόρημα πάνω σε αυτό το εύρημα. Ένας σκηνοθέτης το χρησιμοποιεί για να φτιάξει μια ταινία με απάνθρωπη κομπόττα. Ποιος μυθιστοριογράφος, σκηνοθέτης, δραματουργός, χορογράφος ή μουσικός θα εμπνευστεί με τη σειρά του από το έργο του Caranfil;

How One of my Books Was Adapted

by Frederic Vitoux

It is a common phenomenon. Writers are disappointed by adaptations of their books. Betrayal! We all recall Marguerite Duras' nervous breakdown when Jean- Jacques Annaud's *The Lover* was shot. Just as Victor Hugo forbade the setting to music of his lyrics, writers forbid tracking shots of the length of their pages (after receiving payment for the rights...). They forget that the history of art is made up of traces, transpositions and variations. Aesop inspired La Fontaine, Haydn inspired Brahms, the Bible inspires the whole world, Dante inspired Botticelli, Beaumarchais inspired Mozart and Rossini... But let us get back to more approachable examples.

Antoine de Clermont- Tonnerre, wanting to produce a film based on «La Comédie de Terracina» (Seuil publications) asked me if I wanted to do the adaptation myself. I did not want that at all. If the director wished to use my work as a base from which to create his own work, I found nothing wrong with that. Nae Caranfil, the young Romanian director whose first film in 1993, *Don't Lean Out the Window* I had liked very much, preferred to work alone, nevertheless showing me the script in its various stages. I suggested many changes only because Caranfil did not know Stendhal well, nor the Italy of the beginning of the 19th century. That was all. So «La Comédie de Terracina» became *Dolce Far Niente*.

Before my novel there was a text, a paragraph from «Rome, Naples et Florence» where Stendhal referred to his meeting with Rossini at the Terracina inn in January, 1817. This meeting was fantastic. Stendhal handled his desire as a reality, which was a wise thing. So why not develop this lie and imagine these two men spending many days in this station town near the border of the kingdom of Naples? I wanted to give it a somewhat melancholy air, from opera buffa. The director, having a tragic understanding of the story, from lie to lie, stressed the contradictions of the book. The waitress at the inn, a comic character, becomes a witch in the film, or a maniacal murderess. The director doesn't even hesitate to throw Stendhal in prison (acted by François Cluzet with a burning inwardness). Laughter and torture coexist in Nae Caranfil's Terracina. In short, we are less in the flamboyant style of Rossini, and more in the melodrama of Verdi.

I like these flights of imagination. Beyle invents Rossini in the first book he signs as Stendhal. I built a novel on this invention. A director uses it to make a film of inhuman elegance. Which novelist, director, dramaturge, choreographer or musician will be in turn inspired by Caranfil's work?



Φιλανθρωπία

Philantropica / Philanthropy

Ρουμανία - Γαλλία / Romania - France 2001

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Nae Caranfil

Φωτογραφία /Cinematography: Vivi Dragan Vasile

Μοντάζ/Editing: Thierry Derocles, Tiberiu Teodoroscu

Ήχος/Sound: Jean Claude Brisson, François Domerc, Horea Murgu

Μουσική/Music: Marius Mihalache

Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction: Mihnea Mihailescu

Κοστούμια/Costumes: Svetlana Mihailescu

Παραγωγός/Producer: Cristian Comeaga, Antoine de Clermont-Tonnerre

Παραγωγή/Production: Domino Film, Romania & Mact Productions, France & Media Pro Pictures,

Romania. **Διάρκεια/Duration:** 110'. Έγχρωμο/Color: 35mm

Ηθοποιοί/Cast: Mircea Diaconu (Οβίντιου Γκορέα/ Ovidiu Gorea), Gheorghe Dinica (Mr Pepe), Mara Nicolescu (Μιρούνα/ Miruna), Viorica Voda (Ντιάνα Ντομπροβισέσκου/ Diana Dobrovicescu), Cristian Gheorghe (Ρόμπερτ Ντομπροβισέσκου / Robert Dobrovicescu).

Βραβεία/Awards: Βραβείο Κοινού / Audience Award – Paris FF 2002, Young European Jury Award – Mons Int. Festival of Love Films 2002, Ειδικό Βραβείο Επιτροπής / Special Jury Prize – Wiesbaden goEast 2002.

Βραβείο Κοινού / Audience Award – Würzburg Int. Filmweekend 2003, Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου / Best Screenplay Award – Newport Beach, 2003, Βραβείο Κοινού / Audience Award – Bratislava, 2003

Ο Οβίντιου είναι 35 χρονών, ανύπαντρος, και ζει ακόμα με τους γονείς του στο Βουκουρεστί. Εργάζεται ως δάσκαλος και ονειρεύεται μια μέρα να γίνει μεγάλος συγγραφέας, αν και βρίσκεται ακόμα στην πρώτη παράγραφο του μυθιστορηματός του. Η ζωή του κυλάει χωρίς απρόοπτα και χωρίς πολλά χρήματα, μέχρι τη μέρα που ερωτεύεται τη Ντιάνα, μια πανέμορφη εικοσάρα που κάνει μια διαφήμιση οδοντόκρεμας στην τηλεόραση. Η Ντιάνα, γνήσια εκπρόσωπος της πιο πραγματιστικής νέας γενιάς, δέχεται να βγει με τον Οβίντιου, αλλά οι επιθυμίες της είναι δυσβάστακτες για τα πενιχρά οικονομικά του μέσα. Αποφασισμένος να μην τη χάσει, ο Οβίντιου μπλέκεται μ' ένα περίεργο ίδρυμα που λέγεται «Filantropica» και προσφέρει τις υπηρεσίες του σε ομάδες που ανήκουν στη μαφία των ζητιάνων, παίρνοντας ποσοστά απ' τα κέρδη τους...

Ovidiu is 35 years old, single, and still living with his parents in Bucharest. He works as a school teacher and dreams of becoming a great writer, but he can't get beyond the first paragraph of his novel. His uneventful, modest life is turned upside down one day, when he falls in love with the beautiful, twenty-year-old Diana, who appears in a toothpaste commercial on TV. Diana, a true representative of a pragmatic younger generation, appears to go out with Ovidiu, but her desires put a significant strain on his meager finances. Determined not to lose her, Ovidiu becomes involved in a strange foundation called "Philantropica", which offers its services to various beggar Mafia groups and charges a percentage of their earnings...

Φιλανθρωπία Α. Ε

του Alex Leo Serban

Η *Φιλανθρωπία* (2001) του Nae Caranfil πραγματεύεται το ίδιο σχεδόν θέμα με το *Γερή Μπάζα* του Cristi Puiu το 2001 (δηλαδή μια αποσαθρωμένη από τη Μαφία Ρουμανία). Ο Caranfil δεν ενδιαφέρεται για δόγματα και δεν ονειρεύεται «να φέρει επανάσταση» στον κινηματογράφο. Είναι ένας κλασσικός σκηνοθέτης: προσεκτικός αλλά στέρεος. Απ' την άλλη, όσες φορές και να επαναλάβει κανείς την κοινοτοπία πως «κάθε ιστορία επιλέγει τη φόρμα της», δεν είναι μάλλον αρκετές. Η κάμερα στο χέρι ήταν ιδανική για την απεικόνιση της δράσης στη *Γερή Μπάζα*, όπως ακριβώς κι η «παλιομοδίτικη» αφήγηση ταιριάζει τέλεια με το ειρωνικό παραμύθι που είναι η *Φιλανθρωπία*: ένα είδος «Πλούσιων και Φτωχών» που βλέπουν τηλεόραση.

Ως καθαρός κινηματογράφος, η *Φιλανθρωπία* είναι ανώτερη του *Ταγκό στην Ασφαλή* (1996)· ως καθαρή αφήγηση είναι πολύ πιο συναρπαστική από το *Γλυκιά Απραξία* (1998)· κι όσον αφορά την καθαρή δράση υπερβαίνει κατά πολύ το *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* (1993). Σε κάθε περίπτωση, παρ' ότι μπορούμε να αντιμαχόμαστε για το πόσο καλά τα πήγε η *Φιλανθρωπία* σε σχέση με την πρώτη ταινία του Caranfil, ένα πράγμα μοιάζει σίγουρο: με την επιλογή του τίτλου, ο σκηνοθέτης αποκαθάρισε επιτυχώς το συναισθηματικό και το προσωπικό (του τύπου «Βασισμένο σε πραγματικές εμπειρίες») και διακινδύνευσε με επιτυχία—με το ίδιο είδος άσφογου σεναρίου και ελκυστικών ηρώων που υποβοηθήθηκε εδώ από την πραγματεία πάνω στην λογοτεχνική προσωποποίηση που ήταν η *Γλυκιά Απραξία*—στη σφαίρα της κοινωνικής κωμωδίας στην οποία κόλλησε μέχρι ένα βαθμό το *Ταγκό στην Ασφαλή*. Η *Φιλανθρωπία* μπορεί σίγουρα να περηφανεύεται πως ήταν μια εξαιρετικά εμπορική ταινία, και ταυτόχρονα ένα αUTEUR manifesto. Εν ολίγοις, είναι μια ζωντανή απόδειξη ότι οι σκηνοθέτες μπορούν να κάνουν ποιοτικό κινηματογράφο χωρίς να χάνουν το κοινό ή την ατομικότητά τους.

Με λίγα λόγια, η *Φιλανθρωπία* είναι ένας ζουμερός, μεταμοντέρνος μύθος εκπληκτικής επινοικότητας (η Ένωση των Ζητιάνων!), αξιολογούμετων διαλόγων, κι ενός τόνου τόσο διαφορετικού από εκείνον που επικρατεί στο σύγχρονο ρουμάνικο κινηματογράφο ώστε ο Caranfil θα έπρεπε να βραβευτεί—πρώτα απ' όλα, με το βραβείο «Βιταμίνη της χρονιάς» γιατί διέβλεψε μια κωμωδία του ενός εκατομμυρίου εκεί που οι άλλοι δεν θα έβλεπαν μακριότερα από μια δεκάρας δράμα. Επιδέξιος και έξυπνος σεναριογράφος, ο Caranfil αποφεύγει τα καθιερωμένα κλισέ, βγάζει δάκρυα γέλιου από την καθημερινή πεζολογία, και δεν ξεχνά ούτε για μια στιγμή πως η Εφευρετικότητα (και όχι η Μίμηση) είναι ο ασφαλέστερος τρόπος να κάνει κανείς αυτόν τον ιδιαίτερο κινηματογράφο που μένει στη μνήμη. Τέλος, η *Φιλανθρωπία* κερδίζει κοινό και κριτικούς σε μια χώρα στην οποία κι οι δύο επιζούν τρεφόμενοι μόνο με τηλεόραση...

Libertatea, 2002

Μετάφραση Ζωή-Μυρτά Πηγουούλου

Philanthropy Ltd

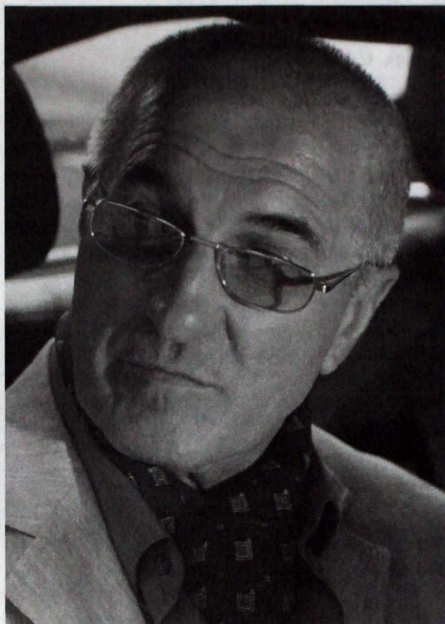
by Alex. Leo Serban

Nae Caranfil's *Philanthropy* (2001) deals with much the same subject as Cristi Puiu's *Stuff & Dough* from 2001 (namely, a Mafia-riddled Romania), though differently. Caranfil is not interested in dogmas and entertains no dreams of 'revolutionizing' the cinema. He is a classic filmmaker: safe, but solid. But then, can one repeat the truism that "every story chooses its form" too many times? The handheld camera was ideal for portraying the action in *Stuff & Dough*, just as 'old-fashioned' storytelling is perfect for the ironic fairytale that is *Philanthropy*: a sort of "The Prince and the Pauper" watch TV!

As pure cinema, *Philanthropy* is superior to *Asphalt Tango* (1996); as pure narrative, it's much more exciting than *Dolce Far Niente* (1998); and as far as sheer scope is concerned, it far outstrips *Don't Lean Out of the Window* (1993). In any case, though we can still debate how *Philanthropy* fares in comparison with Caranfil's debut feature, one thing seems certain: with his choice of title, the director has successfully purged the sentimental and the personal (of the "based on real experiences" sort) and ventured successfully—with the same brand of clockwork-script-&-endearing-characters, this time helped out by the essay on literary impersonation that was *Dolce Far Niente*—into the sphere of social comedy which was, to a certain extent, bogged down in *Asphalt Tango*... *Philanthropy* may surely claim the panache of being both a hugely popular movie entertainment and, paradoxically, an *auteur* manifesto. In short, it is living proof that directors can make quality cinema without losing either their public or their individuality.

In a nutshell, *Philanthropy* is a succulent postmodern fable of astonishing inventiveness (the beggars' Union!), memorable dialogue, and a tone so unlike that prevailing in current Romanian cinema that Caranfil should be awarded—first and foremost—with the "Vitamin of the year" award for seeing a million-dollar comedy where others see no further than two-penny dramas. A deft and intelligent scriptwriter, Caranfil sweeps away the accepted clichés, milks tears of laughter from everyday prose, and never forgets for a second that invention (rather than imitation) is the safest way to making that special cinema-to-remember. Ultimately, *Philanthropy* wins over both public and critics in a country in which both survive on a diet of TV...

Libertatea, 2002



Πουλώντας λίγη δυστυχία

Της **Λίλυ Μ. Παπαγιάννη**

Η καθυστερημένη πορεία της Ρουμανίας προς ένα ουσιαστικό καθεστώς δημοκρατίας έφερε ένα μεγάλο μέρος του κοινωνικού συνόλου της χώρας σε αμηχανία και δυσμενή θέση, στριμωγμένο για αρκετά χρόνια ανάμεσα σ' έναν παλιό και σ' έναν – μόνο εν δυνάμει – νέο κόσμο. Στη δεκαετία του '90 προέκυψε έτσι μια ευρεία κοινωνική τάξη, αρκετά συγκεκριμένη ηλικιακά, με φανερό απαισιοδοξία και ελάχιστες δυνατότητες για ευμάρεια. Στην *Φιλανθρωπία*, ο Πέπε – ερμηνευστής του ομώνυμου «ιδρύματος»– χτίζει το θέατρο των ζητιάνων πάνω σ' αυτό ακριβώς το τμήμα του κοινωνικού ιστού. Έχει επιπλέον κατανοήσει ότι στον 21ο αιώνα ακόμα και η πιο ασήμαντη φιλανθρωπία αποτελεί μέθοδο άφρασης αμαρτιών για πολλούς σύγχρονους ενοχικούς φλεονέκτες. Και ότι η προσωπική ατυχία μπορεί να είναι ένα νέο και ισχυρό εμπορικό όπλο: όχι μια διαφήμιση που παρακολουθείς με ευχαρίστηση –επειδή προσφέρει εικόνες μιας ωραιότερης ζωής– αλλά μια δυσφήμιση των ονείρων σου, που θα πληρώσεις ευχαρίστως για να αποφύγεις.

Στο γραφείο της *Filantropica*, και πίσω από τις κουρτίνες που απεικονίζουν τους Δίδυμους Πύργους, μια παραστατική και έμπυκτη θεατρική σκηνή απλώνεται στο δρόμο. Πάνω σε αυτήν περιμένουν για το ρόλο τους οι επάιτες και ο χειριστής τους πλάθει με ευθυμία τα αριστουργήματά του, δημιουργεί ιστορίες, συνθέτει κοστούμια, γράφει τραγούδια, αναθέτει χαρακτήρες, με τρόπο χαρισματικό και γελαστά απειλητικό. Η ίδια η Ρουμανία, πιστεύει ο Πέπε, έχει αποτύχει γιατί δεν ξέρει πώς να ζητιανέψει επιτυχημένα από τους εύπορους του πλανήτη –δεν διαθέτει τον απαραίτητο θεατρισμό και ταλέντο στο μάρκετινγκ. Μπορεί να είναι μια χώρα που σφύζει από υλικό

λύπης και συμφοράς, αλλά δεν έχει μάθει πώς να το πουλήσει σ' αυτόν τον καινούριο κόσμο της παγκοσμιοποίησης, με τα νέα δεδομένα και τις σκληρές απαιτήσεις. Το κλειδί για τον παράδεισο των δολαρίων του Ρερε και ο πυρήνας της διδαχής του, όμως, είναι οι ιστορίες του.

Με έναν πολύ καθοριστικό τρόπο, η φύση και η χρήση της τέχνης της αφήγησης, της φαντασίας και της κατάκτησης της γλώσσας μεταμορφώνεται ριζικά σε ένα τέτοιο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο όπως αυτό της *Φιλανθρωπίας*. Οι ιστορίες, οι οικογενειακές αφηγήσεις, οι μύθοι, παίζουν πάντα ρόλο στη διατήρηση της μνήμης και στην κατανόηση της υπόστασης ενός συνόλου οικογενειακού, φυλετικού, κοινωνικού, θρησκευτικού. Στην *Φιλανθρωπία*, σε μια κοινωνία αβεβαιότητας και συγκεχυμένων αξιών, οι ιστορίες γίνονται εργαλεία στην εμπορευματοποίηση της δυστυχίας –ο μέθυσος ποιητής του σταθμού απαγγέλλει τα δύο και μοναδικά του ποιήματα, για ένα σπηνάκι βότκα. Οι απολαβές του είναι υλικές, αλλά και ψυχικές. Θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς –με λίγο παραπάνω ιδεαλισμό– ότι ο ζητιάνος ποιητής γυρεύει ένα πηγάδι επικοινωνίας μέσα από το σύντομο άγγιγμα με τους ακροατές του. Τα ποιήματα όμως δεν είναι καν γραμμένα από τον ίδιο, καθιστώντας έτσι τον συναισθηματικό, ανθρώπινο τους ρόλο μια ωραία σκονοβετημένη πλάνη.

Αυτή όμως δεν είναι μόνο μια ιστορία μιζέριας, αλλά και μια ιστορία γλαφυρής εφευρετικότητας. Πράγματι, του ίδιου του Căganfil του αρέσει να επινοεί για τη χαρά της αφήγησης – υπάρχει εμφανής απόλαυση στην παιχνιδιάρικη ματιά του στην ιστορία, τραβηγμένη από μια παρατηρητική, σχεδόν καμική κάμερα, που μετακινείται ταχύτατα από το ένα πρόσωπο στο άλλο. Η ταινία δε βαρύνεται από τον κοινωνικό της προσδιορισμό, αλλά επιδεικνύει αγάπη για την ελαφρότητα και το ευτράπελο κι είναι θερμή απέναντι στους ήρωές της, που μόνο ήρωες δεν είναι.

Ο πρωταγωνιστής, ο Οβίντιου, είναι αποτυχημένος συγγραφέας, κι ο ίδιος εφευρέτης ιστοριών –που κανείς δε θέλει να διαβάσει–, κακομοίρης αλλά με αξιοπρέπεια. Για να τα βγάλει πέρα, γίνεται ο ίδιος χαρακτήρας μιας πλαστής αφήγησης, στην οποία αρχικά αντιστέκεται, μέχρι να αρχίσει να την απολαμβάνει, να την εκλογικεύσει και τελικά να μεταμορφωθεί σε αυτήν. Στην πρώτη του μεταμόρφωση, για να εντυπωσιάσει τη γυναίκα-φαντασίωση είναι, «ζητιάνος τις καθημερινές, πρίγκιπας τα Σαββατοκύριακα», τελικά όμως αφήνεται στον ήσυχο, χωρίς πολλά ρίσκα ρόλο που είναι πιο κοντά στον ίδιο του τον εαυτό. Αυτός είναι ο τρόπος να χωρέσει, έστω και πλαστά, στα όρια ενός κοινωνικού συμβολαίου που τον αφήνει απογυμνωμένο από αυθεντική προσωπικότητα, τον μεταμορφώνει σε αρχέτυπο –και στερεότυπο–, στερημένο από τις αληθινές του ιστορίες. Ο Οβίντιου και η Μιρούνα παραδίδονται στο παραμύθι που τους ενώνει, με ένα τρόπο λυπηρό, αλλά και τρυφερό: τουλάχιστον η συνενοχή στην αταξία και κάποια αυθεντικά συναισθήματα θα κάνουν υποφερτή τη συνύπαρξή τους στο ίδιο κρεβάτι.

Οκτώβριος 2007

Selling a bit of misery

By Lilly M. Papagianni

Romania's delayed journey towards a meaningful democratic regime dragged a large part of the country's social whole into an awkward and unfavorable place: crammed, for a period of many years, between an old and a not quite new world. During the 90s, a wide social class emerged, one that was quite age-specific, obviously disillusioned and which enjoyed little chance of prosperity. In *Philanthropy*, Pepe – the inspiration and driving force behind the 'institution' of the same name – builds his beggars' theatre on precisely this exact social stratum. He also understands that even the slightest gesture of philanthropy is the designated method for having one's sins absolved for many contemporary, guilt-ridden, greedy people. Individual misfortune becomes a new and powerful commercial weapon: not an advertisement you watch with pleasure as it proffers images of a better life, but a visualization of the collapse of your dreams. And you will gladly pay to avoid that.

In the *Filantropica* headquarters, behind the curtains depicting the Twin Towers, an vibrant theatrical stage sprawls onto the street. On it, the beggars await their entrance as their puppet master joyfully creates his masterpieces, concocts stories, makes costumes, composes songs and allocates roles in a charismatic and cheerfully menacing manner. According to Pepe, Romania itself has failed because it lacks the ability to purloin from the world's affluent; it does not possess the necessary theatricality and marketing talent. It may indeed be a country replete with the raw material for stories of wretchedness and misfortune, but it has no idea how to sell them to this new globalized world, with its new specifics and its new demands. The key to Pepe's dollar-heaven, and the core of his teachings, are his stories.

In a very determinative way, the nature, use and art of narration, imagination and the conquering of language are radically transformed into *Philanthropy's* social and historical context. Stories, family accounts and myths have always played a part in the preservation of memory and the understanding of the essence of a group, be it a family, ethnic, social or religious one. In *Philanthropy*, in a society of uncertainty and confused values, stories become tools in the commercialization of misery. The drunken train station poet recites his two and only poems for a shot of vodka each. His payoff is both material and psychological. Being overly idealistic, one could say that he is looking for a smidgen of human communication through interacting with his 'audience'. The poems, however, were not even written by the drunk himself, which establishes that their human and emotional role is that of a

well-staged fallacy.

But this is not a story of unrelenting gloom; it is also a tale of startling ingenuity. Indeed, Caranfil himself is keen on inventing, for the pleasure of storytelling itself. There is a perceptible delight in his playful perspective on the story, shot by an observant, almost comic camera which moves rapidly from one face to another. The film is not burdened down by its social orientation, but demonstrates a love of lightness and facetiousness, as well as warmth for its heroes—who are really anything but.

Ovidiu, the story's protagonist, is a failed writer, himself an inventor of stories, albeit stories nobody really wants to read: a poor—but dignified—sod. To make ends meet, he becomes the main character in a fake story to which he is initially opposed. Very soon he comes to enjoy and rationalize it; in the end, he becomes it. In his first transformation, in order to impress his ultimate fantasy woman, he is a "beggar during the week and a prince at the weekend". Ultimately, though, he will become a not-so-risky character who is closer to his own self and disposition. For him, this is the way to fit, even in a bogus way, into the framework of the social contract: the contract that strips him of an authentic personality and moulds him into the role of an archetype – and a stereotype – deprived of his real stories. Ovidiu and Miruna surrender to the fairytale that unites them, in a way that is both sad and tender: at least their complicity in this mischief and a degree of genuine emotion between them will make it either to sleep in the same bed.

October 2007



Τα υπόλοιπα είναι σιωπή

Restul e tacere / The Rest is Silence

Ρουμανία / Romania 2007

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Nae Caranfil

Φωτογραφία/ Cinematography: Marius Panduru

Μοντάζ/Editing: Dan Nanoveanu

Ήχος/Sound: Gelu Costache, Florin Tabacaru, Brian Riordan

Μουσική/Music: Laurent Couson

Καλλιτεχνική διεύθυνση/Art Direction: Calin Papura

Κοστούμια/Costumes: Doina Levintza

Παραγωγός/Producer: Cristian Comeaga

Παραγωγή/Production: Domino Film, Romania.

Διάρκεια/ Duration: 140'. Έγχρωμο/Color: 35mm

Ηθοποιοί/Cast: Marius Florea Vizante (Γκριγκ/ Grig), Ovidiu Niculescu (Λεόν/ Leon), Mirela Zeta (Εμίλια/Emilia), Ioana Bulca (Αριστίτσα/Aristizza), Nicu Mihoc (Τόνυ/Tony)

Βραβεία/Awards: Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου / Best Screenplay Award - Paris FF 1995.

Δεύτερο Βραβείο / Second Prize - Hartley & Merrill Int. Scriptwriting Competition, Los Angeles 1999

Δεν είναι εύκολο πράγμα να έχει κανείς πλούσιο πατέρα. Ο Γκριγκ είναι ο δεκαεννιάχρονος γιος ενός σταρ του Εθνικού Θεάτρου στις αρχές του 20ου αιώνα. Οι προσωπικές του επιδόσεις είναι, παρ' όλα αυτά, κάπως απογοητευτικές... Υπερβολικά κοντός για τη σκηνή, υπερβολικά ντροπαλός με τις γυναίκες, υπερβολικά πληθωρικός στον τρόπο ζωής του, ο γιος ετοιμάζεται να κάνει το ένα και μοναδικό πράγμα που ο πατέρας του θεωρεί ασυγχώρητο λάθος: να σκηνοθετήσει μια ταινία για τον κινηματογράφο! Ονειρεύεται την πιο μεγάλη σε χρονική διάρκεια και μεγαλοπρεπή ταινία που έγινε ποτέ. Πρόκειται για την λεπτομερή εξιστόρηση του πολέμου με τους Τούρκους, κατά τον οποίο η Ρουμανία κέρδισε την ανεξαρτησία της, πριν από 35 χρόνια...

It's no easy thing to have a rich father. Grig is the 19-year-old son of a star of the National Theatre at the beginning of the 20th century. His own achievements are, however, slightly disappointing... Too short to get on the stage, too shy with women, too excessive in his lifestyle, the son is about to make the greatest mistake, to commit the one thing his father would consider an unforgivable sin: to direct a movie! He is dreaming of the most grandiose and long film to ever be made. It will be the exact retelling of the war against the Turks, in which Romania gained its independence, 35 years ago...

Σμείωμα του σκηνοθέτη

Για μένα, η (εν μέρει αληθινή) ιστορία του *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή* δεν είναι απλά ένα αθρόο αφιέρωμα στην «εποχή της αθωότητας» του κινηματογράφου. Το κίνητρό μου έχει να κάνει με την αιώνια περιπέτεια του καλλιτέχνη.

Ο κόσμος γυρνάει γύρω από εκείνους που δημιουργούν και από εκείνους που αγοράζουν. Οι μεν χρειάζονται τους δε. Μια τραγική αναταραχή επικρατεί πάνω από τη συμμαχία αυτή: ανάμεσα στην χωρίς αντίλλαγμα καλλιτεχνία και την πραγματιστική αγορά, ο πόλεμος είναι απλώς θέμα χρόνου. Διαμέσου των αιώνων, ο Καλλιτέχνης και ο Επίτροπος πάντα αλληλοσκοτώνονται. Πάνω όμως από τα δύο τους σώματα, τα αποτρόπαια καταβροχθισμένα από τα σκουλήκια, πάνω ακριβώς από την αποκρουστική αυτή σφαγή, στέκεται ΤΟ ΕΡΓΟ μέσα σε όλη τη δόξα του με ένα αιματοβαμμένο χαμόγελο στα χείλη του... Ναι, ξέρω: για μια ταινία που θεωρώ μπαρόκ και ενεργητική, συγκινητική και αστεία, επική και ελαφριά, τα λόγια μου μπορεί να ακούγονται κάπως πομπώδη, αν όχι εντελώς μακάβρια. Προσπεράστε τα: αυτό που έχουμε στην οθόνη είναι μια κλασική ιστορία επικεντρωμένη στην εκπληκτική περιπέτεια των Γκριγκ και Λεόν. Κανείς κινηματογραφόφιλος δεν θα πάρει λάθος μετρό για το σπίτι του, μπερδεμένος από τα μεταφυσικά μου σύμβολα. Αν μια αλληγορία για την κατάσταση του καλλιτέχνη πρόκειται να γίνει αντιληπτή στην ολοκληρωμένη ταινία, αυτή είναι μόνο με την μορφή ενός ασαφούς συναισθήματος, μιας ανατριχίλας, ενός μυστηρίου, κάτι δύσκολου να ονομασθεί, κοντινού σ' αυτό που συνηθίζαμε να αποκαλούμε «κινηματογραφική μαγεία».

Γιατί οι ταινίες, την εποχή που αρχίζει η ιστορία μας, μοιάζουν πραγματικά μαγικές! Είμαστε στο 1911. Μόλις έχουμε ξεπεράσει την πρώτη στιγμή πανικού, που έχει προκαλέσει η φοβερή ατμομηχανή που φαινόταν ότι θα συντρίψει τα πάντα. Τριγύρω υπάρχουν μάγοι: πιδίνουν εκδόσεις και τις κάνουν να κινούνται στους τοίχους. Στην άλλη πλευρά του ωκεανού, ένας κάποιος Griffith νιώθει ντροπή που κερδίζει τα προς το ζην με μια πανηγυριώτικη στραζιόν. Η «7^η Τέχνη» μένει να ανακαλυφθεί. Το κοινό όμως είναι ήδη εκεί, στο σκοτάδι... Κοιτάξτε! Κινείται!...

Μετάφραση Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Director's note

For me, the (partly true) story of *The Rest Is Silence* goes beyond a gentle homage to the "innocent age" of movie-making. There is something about the artist's eternal adventure which makes me tick. The world spins around those who create and those who buy. The ones need the others. A tragic confusion plans over this alliance: between gratuitous artistry and pragmatic purchase, war is just a matter of time. The Artist and the Commissioner have always killed each other through the ages. But on top of these two corpses atrociously devoured by worms, right over this

repelling butchery, The Oeuvre stands there in all its splendour, with a bloodstained smile on its lips...

Yes, I know: for a movie that I see as baroque and energetic, touching and funny, epic and light, my speech may seem somewhat pompous, if not downright morbid. Skip that: what we have on the screen is a classical story centered on Grig and Leon's fabulous adventure. No moviegoer will take the wrong subway going home, confused by my metaphysical symbols. If an allegory about the artist's condition is meant to become perceptible in the finished film, it is only in the form of an obscure emotion, a shudder, a mystery, something difficult to name, close to what we are used to call "movie magic".

For movies, at the time our story begins, look really magic! We are in 1911. We have hardly passed over the first moment of panic, created by that terrible steam engine which seemed to crush everybody. There are magicians around: they catch pictures and make them move on the walls. On the other side of the ocean, a certain Griffith feels ashamed to earn his living with a fair attraction. "The 7th Art" is still to be invented. But the audience is already there, in the dark...

Look! It's moving!...

Ημέρες Ανεξαρτησίας

του Λευτέρη Αδαμίδου

«Σαν δημιουργός, όπως και ο χαρακτήρας μου στην ταινία, αντιπροσωπεύω μια μικρή και εύθραυστη κουλτούρα. Δεν είναι εύκολο να κατακτήσεις τον κόσμο από το Βουκουρεστί». Με αυτά τα λόγια ο Nae Caranfil κλείνει το σημείωμά του για την τελευταία ταινία του στον κατάλογο του φεστιβάλ του Λοκάρνο. Σίγουρα δεν ήταν εύκολο στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, να όμως που το 2007 η Ρουμανία βρέθηκε στην κορυφή της κινηματογραφικής πρωτοπορίας κατακτώντας στην κυριολεξία τον κόσμο. Και όμως, ενώ οι κριτικοί παραμιλούν για τη ρεαλιστική γραφή και το μινιμαλισμό της νέας γενιάς των Ρουμάνων ο «νονός» του νέου ρουμάνικου σινεμά αποφασίζει να στραφεί σχεδόν στην προϊστορία του κινηματογράφου. Ίσως γιατί ο σκηνοθέτης που το 1993 έβαλε με το ντεμπούτο του *Μην κρέμαστε απ' το παράθυρο* ξανά την πατρίδα του στο διεθνή κινηματογραφικό χάρτη δεν αισθάνεται πια ότι έχει να αποδείξει τίποτε και επιστρέφει με αθωότητα στην πηγή της καθαρής κινηματογραφικής απόλαυσης, του λαϊκού θεάματος που ήταν κάποτε το σινεμά. Ίσως γιατί μπορεί πολλά πράγματα να έχουν αλλάξει από τότε, όμως η δημιουργία εξακολουθεί να αποτελεί ένα σισύφειο άθλο. *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή* ανοίγει και κλείνει με τη φόρμα μιας βουβής ταινίας και στο ενδιάμεσο επιστρατεύει τη μορφή μιας λαμπρής τοιχογραφίας, ένας γνήσιος όσο και νοσταλγικός φόρος τιμής στην εποχή των εφευρέσεων, της Sarah Bernhardt και του Houndini, της επέλασης του μοντερνισμού, στη μαγεία μιας περιόδου όπου ο κινηματογράφος και η

γλώσσα του ανακαλύπτονται από μηδενική αφητηρία, όπου η ταχυδακτυλουργία, αν θυμηθούμε το εκπληκτικό *The Prestige* του Christopher Nolan, λίγο διέφερε από αυτά τα πρώτα βήματα της τέχνης της εξαπάτησης. Είναι η εποχή που, όπως και στο *Καλημέρα Βαθμολώνια* των αδερφών Taviani, όλα μοιάζουν δυνατά, η νέα, έβδομη, τέχνη υπόκειται τη δυνατότητα να μεταμορφώσει τον κόσμο αναπαριστώντας τον. Είναι ακόμη η ιστορική στιγμή που οι αυτοκρατορίες καταρρέουν και δίνουν τη θέση τους στα ανεξάρτητα εθνικά κράτη.

Με τίτλο δανεισμένο καθόλου τυχαία από τις τελευταίες αινιγματικές λέξεις του «Άμλετ», ενός έργου που επανέρχεται πολλαπλά στην ταινία, *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή* είναι δραματουργικά ούτε λίγο ούτε πολύ ένα σεξπηρικό δράμα, ένα γαϊτανάκι από συγκρούσεις. Από τη μια έχουμε τον αγώνα του νεαρού καλλιτέχνη Γκριγκόρ να χειραφετηθεί, να ξεφύγει από τη θεατρική καριέρα και από το «Βασίλειο» που ο δεσποτικός, δίδσμος ηθοποιός πατέρας του θέλει να του κληρονομήσει, καθώς βλέπει υποτιμητικά τη νέα τέχνη. Από την άλλη η λυσασάλε πάλη ανάμεσα σε ένα νεαρό δημιουργό, που ετοιμάζεται να σκηνοθετήσει πριν τον Griffith τη μεγαλύτερη σε διάρκεια ταινία, και στον αθηγάγο μαϊκήνα Λεόν, έναν πρώιμο παραγωγό που διαλαλεί χωρίς ενδοιασμούς ότι προστατεύει την Τέχνη και όχι τους καλλιτέχνες, ότι να επενδύει δεν σημαίνει να δίνει, αλλά να παίρνει. Δύο ανθρώπων που γνωρίζουν ότι υπάρχει θέση μόνο για έναν από αυτούς στην Ιστορία. Για τον Caranfil δεν είναι παρά «η αιώνια διαμάχη ανάμεσα στους Μιχαήλ Άγγελους και του Πάπες αυτού του κόσμου» έτσι και αν δεν βρισκόμαστε μπροστά στην Καπέλα Σιζίνια του σινεμά. Πρόκειται όμως και για τον αγώνα ενός ανεξάρτητου παραγωγού απέναντι σε ένα πανίσχυρο στούντιο όπως ήταν τότε η γαλλική Gaumont, η εταιρεία που κατέγραψε μονοπωλιακά μέσα από τα επίκαιρα σε ένα μεγάλο βαθμό την ευρωπαϊκή ιστορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Είναι όμως και το κυνήγι, τέλος, μιας γυναίκας, γιατί όπως και στην ταινία μέσα στην ταινία η παρουσία μιας γυναίκας πάντα ενισχύει και κάνει πιο ενδιαφέρουσα την ίντριγκα. Και όμως όλες αυτές οι δραματικές συγκρούσεις αναβαπτίζονται τουλάχιστον σε κωμικοτραγικές μέσα από το ανατρεπτικό, μαύρο χιούμορ ενός σκηνοθέτη που γοητεύεται σταθερά από την ανθρώπινη κωμωδία και δεν πιστεύει και πολύ στις αγαθές προθέσεις των ανθρώπων, χωρίς όμως ποτέ να γίνεται κυνικός.

Ταυτόχρονα μας υπενθυμίζει ότι βρισκόμαστε σε ένα «πρωτόγονο» παρελθόν όπου η σημερινή παντοδυναμία της εικόνας μοιάζει ακόμη μακρινή, όσο για τη σκηνοθεσία της είναι εντελώς άγνωστη. Σε μια ευφυή σκηνή ο Βασίλειος της Ρουμανίας αναρωτιέται τι δουλειά μπορεί να κάνει ο σκηνοθέτης όταν υπάρχει χρηματοδότης, φωτογράφος και ηθοποιοί, για να εισπράξει δια στόματος Γκριγκόρ την αποστομωτική απάντηση: «Βασιλεύει». Και όμως το νεοσύστατο ρουμανικό κράτος αντιλαμβάνεται ότι η Ιστορία και η νέα του ταυτότητα για να υπάρξουν πρέπει να καταγραφούν πλέον και σε εικόνες, η αναπαράστασή τους είναι απαραίτητη. Και βέβαια το ίδιο σημαντικός είναι

ο έλεγχος αυτής της αναπαράστασης και το φιλτράρισμα της μέσα από την επίσημη εκδοχή. Η ρουμανική κυβέρνηση ρίχνει στην πυρά την αντίπαλη εκδοχή της Gaumont για τον πόλεμο της ανεξαρτησίας γιατί οι ηθοποιοί μοιάζουν υπερβολικά... Εβραίοι και ο ίδιος ο Βασίλειος αποφασίζει να επενδύσει σε μια εγχώρια παραγωγή όσο το δυνατόν πιο πιστή στα εθνικά πρότυπα και ιδεώδη. Ο Caranfil ωστόσο δεν ενδιαφέρεται τόσο για την πολιτική, ούτε στοχάζεται πάνω στο πώς εγγράφεται η Ιστορία. Ακόμα και οι σκηνές των βετεράνων στρατηγών που δεν μπορούν να καταλήξουν στο πώς ακριβώς δόθηκε η τελική μάχη απέναντι στα οθωμανικά στρατεύματα αποτελούν κυρίως κομμάτια κωμικής ανθολογίας.

Τον παρσούρει κυρίως η διαχρονική τραγική μάχη των δύο ηρώων του, δυο πιονέρων που αναλαμβάνουν να χαρτογραφούν ένα καινούριο κόσμο, δυο παθιασμένων ονειροπόλων που είναι έτοιμοι να καταστραφούν κυνηγώντας τις χίμαιρές τους και που δεν θα διστάσουν να εξοντώσουν ο ένας τον άλλον αγνοώντας την εφήμερη διάστασή τους. Σε κάποια σκηνή ο παραγωγός Λεόν αναρωτιέται αν το φιλμ φτιαγμένο από υλικό πολύ πιο εύφλεκτο από το χαρτί των βιβλίων ή τον ζωγραφικό καμβά είναι φτιαγμένο για να επιζήσει στο πέρασμα του χρόνου. Πέντε χρόνια μετά, το 1917 το Βουκουρέστι βρίσκεται πλέον κάτω από γερμανική κατοχή, οι εορτασμοί για τα 35 χρόνια από την ανεξάρτησή φαντάζουν πια αρκετά μακρινοί όπως και ο θρίαμβος της ίδιας της ταινίας. Ο θαυμαστός αιώνας που μόλις έχει ξεκινήσει θα αλλάξει το χάρτη της Ευρώπης πολλές φορές ακόμη σπέρνοντας στο πέρασμά του εκατόμβες νεκρών, ο Λεόν και ο Γκριγκόρ μοιραία θα χαθούν σταδιακά στην ανωνυμία. Και όμως το εύθραυστο αρνητικό της αυθεντικής *Indipendentia Romaniei*, της πρώτης ταινίας μυθοπλασίας στην ιστορία του ρουμανικού σινεμά θα κατορθώσει να διασωθεί εν μέρει ως τις μέρες μας στα ράφια της εθνικής ταινιοθήκης, ως ο απόλυτος και ο τελικός θριαμβευτής μια σχεδόν μεταφυσικής όσο και άνισης μάχης με το χρόνο όπου το έργο αποδεικνύεται πάντα ισχυρότερο από το δημιουργό. Όπως λέει σε κάποια σκηνή η σπουδαία ηθοποιός του θεάτρου που πείθεται να κάνει το ντεμπούτο της στο νέο ανυπόληπτο μέσο «μπορεί στο μέλλον να μην έχουν τη Φαίδρα μου, θα έχουν όμως την κινούμενη σκιά μου». Αν ο Άμλετ πεθαίνοντας από το δηλητηριασμένο ξίφος λυτρώνεται από το κυνήγι της φιλοδοξίας και των ανείρων του κληρονομώντας το θρόνο στον Φόρτινμπρας, εδώ η κληρονομία μεταφέρεται και διασώζεται σε μια ταινία ψάχνοντας τους δικούς της παραλήπτες. Και τα υπόλοιπα είναι πράγματι σιωπή...

Οκτώβριος 2007



Independence Days

by Lefteris Adamidis

"As an auteur, like my character, I represent a tiny culture: it is not that easy to take the world by storm from Bucharest". With these words, Nae Caranfil ends his note on his latest film in the Locarno Festival catalogue. Surely it was not easy at the beginning of the past century, but here we are, in 2007, with Romania at the forefront of cinematic innovation, literally conquering the world. While the critics rave about the realistic style and minimalism of the new generation of Romanians, the "godfather" of new Romanian cinema has decided to return almost to the prehistory of cinema. Perhaps because the director, who in 1993 with his debut film *Don't Lean Out of the Window* placed his country once more on the map of international cinema, no longer feels that he has anything to prove and returns with innocence to the source of pure

enjoyment of cinema, to the popular spectacle that once was cinema. Perhaps because many things might have changed since then, but filmmaking continues to be a feat of Syssifus.

The Rest is Silence begins and ends with the form of a silent film and in the middle uses the form of a brilliant mural, a genuine and nostalgic tribute to the age of inventions, of Sarah Bernhardt and Houdini, the invasion of modernism, the magic of an era where cinema and its language were being discovered from zero, where prestidigitation, referring to Christopher Nolan's amazing *The Prestige*, differed little from the first steps of the art of illusion. This was the age where, as in the Taviani brothers' *Good Morning Babylon*, everything seems possible, the new, seventh art promises the ability to transform the world by representing it. It is also the historical moment where empires crumble and give way to independent nations. With a title borrowed from the final worlds of "Hamlet", not at all by chance, a work which is

referred to multiple times in the film, *The Rest is Silence* is dramaturgically more or less a Shakespearian drama, a maypole of conflicts. On the one hand we have the struggle of the young artist Grigore to be emancipated, to escape the theatrical career and the "kingdom" of his despotic, famous actor father, who he wants him to inherit, as he has contempt for the new art. On the other hand is the rabid struggle between a young director, getting ready to direct the longest film before Griffith, and the greedy maecinas Leon, a budding producer who shamelessly declares that he is protecting the Art and not the artists, that investing does not mean giving, but taking. Two people who know that there is only room for one of them in History. For Caranfil, this is nothing but "the eternal battle between the Michelangelos and the Popes of this world", even if we are not speaking about the Sistine Chapel of cinema. It is however, also about the battle of an independent producer against a powerful studio, such as the French company Gaumont once was, the company that monopolized, through newsreels, to a large extent European history at the beginning of the 20th century. And it is also the chase of a woman, because just as in the film within a film the presence of a woman always reinforces and makes intrigue more interesting. Still, all these dramatic conflicts become at least tragicomic through the subversive, black humor of a director who is firmly charmed by the human comedy and doesn't much believe in people's pure intentions, without ever becoming cynical.

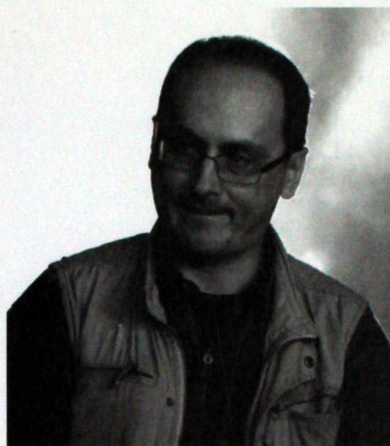
At the same time he reminds us that we are in a "primitive" past where the modern power of the image still seems remote, and her direction completely unknown. In a brilliant scene the King of Romania asks himself what sort of work would a director do when there is a financier, a photographer and actors, in order to be answered by Grigore: "he Rules". The newly founded Romanian nation understands that History and its new identity need to be recorded as images in order to survive and that their reproduction is crucial. And of course the control of this reproduction and the filtering through its official version is just as important. The Romanian government throws Gaumont's opposing version of the war of independence to the flames because the actors look too... Jewish and the king himself decides to invest in a national production as faithful as possible to the national standards and ideals. However, Caranfil is not so interested in politics, nor does he ponder on how History is recorded. Even the scenes of the veteran generals who couldn't decide on how exactly the final battle against the Ottoman legions was fought are basically pieces of the comedic anthology.

He is mainly swept up by the timeless tragic battle of his two heroes, two pioneers who take it upon themselves to map out a new world, two passionate dreamers ready to be destroyed chasing their chimeras, not hesitating to exterminate each other

and ignoring their ephemeral dimension. In one scene the producer Leon asks himself if the film, made of a much more flammable material than paper for books or canvas for painting is made to survive the passage of time. Five years later, in 1917 Bucharest is under German occupation, the celebrations for 35 years of independence seem very far away, as is the triumph of the film itself. The wonderful new century that has just begun will change the map of Europe many more times, leaving hecatombs of dead in its wake, Leon and Grigore will gradually be lost in anonymity. Yet the fragile negative of the authentic *The Independence of Romania*, the first fiction film in the history of Romanian cinema will manage to partially survive to our times on the shelves of the national cinematheque, as the absolute and final winner of an almost metaphysical and unequal battle with time where the work always proves to be stronger than its creator. As the famous theater actress who was convinced to make her debut in the new media "perhaps they will not have my Phaedra in the future, but they will have my moving shadow". If Hamlet, dying by the poisoned sword is redeemed from the hunt for ambition by bequeathing the throne to Fortinbras, here the heritage is passed and saved by a film looking for its own recipients. And the rest, is indeed, silence...

October 2007

Translated by Tina Sideris



Βιογραφικό

Γεννήθηκε στο Βουκουρέστι το 1960. Αποφοίτησε από την Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου του Βουκουρεστίου το 1984. Ξεκίνησε σκηνοθετώντας μικρού μήκους ταινίες που βραβεύτηκαν σε πολλά διεθνή φεστιβάλ. Αφού σκηνοθέτησε αρκετά θεατρικά έργα στην Ρουμανία, παρακολούθησε το πρόγραμμα σεναρίου FEMI στις Βρυξέλλες και εργάστηκε με τον Δόκτωρ Frank Daniel στο σενάριο του *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή*. Από το 1989 έως το 1991, έγραψε πολυάριθμα σενάρια για τη γαλλική εταιρεία παραγωγής Compagnie des Images. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, το 1993, *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* (μια γαλλορουμανική παραγωγή) προβλήθηκε στο Δεκαπενθέμερο των Σκηνοθετών στις Κάνες '93 και βραβεύτηκε στο Μονπελιέ, στο Λα Μπολ και στη Μηρατισλάβια. Οι επόμενες ταινίες του έλαβαν πολύ καλές κριτικές και ήταν εμπορικές επιτυχίες. Το 1996, σκηνοθέτησε την κωμωδία δρόμου, το *Ταγκό στην άσφαλτο*, άλλη μια γαλλορουμανική συμπαραγωγή, με τη Charlotte Rampling στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Η τρίτη του ταινία, *Γλυκιά απραξία* (1998), μια συμπαραγωγή της Γαλλίας, της Ιταλίας και του Βελγίου, με πρωταγωνιστές τους François Cluzet, Giancarlo Giannini, Isabella Ferrari και Marguerita Buy, μια ταινία εποχής που διαδραματίζεται στην Ιταλία του 19^{ου} αιώνα, παρουσιάστηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ του Κάρλοβι Βάρι και κέρδισε το βραβείο καλύτερου σεναρίου στη Ναμούρ. Η μαύρη κωμωδία *Φιλανθρωπία* (2001), κέρδισε το Βραβείο Κοινού στο Φεστιβάλ του Παρισιού και πολλά άλλα βραβεία σε Βιμπάντεν, Μον, Βούρτσμπουργκ, Μηρατισλάβια και Νιούπορτ Μπιτς. Η ταινία αυτή προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 2002. Το *Τα υπόλοιπα είναι σιωπή* έχει ήδη λάβει το Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου στο Φεστιβάλ του Παρισιού το 1995 και το δεύτερο βραβείο στο Διεθνές Διαγωνισμό Σεναρίου Hartley & Merrill στο Λος Άντζελες το 1999. Ο Nae Caranfil έχει γράψει το σενάριο σε όλες του τις ταινίες και έχει συνθέσει την μουσική στις *Μην κρέμεστε απ' το παράθυρο* και *Ταγκό στην άσφαλτο*. Είναι επίσης καθηγητής στην Ακαδημία Θεάτρου και Κινηματογράφου στο Βουκουρέστι.

Biography

He was born in 1960 in Bucharest, Romania. He studied at the Theater and Film Academy in Bucharest, which he graduated in 1984. He started his career directing short films, some of them winning awards in international festivals. After directing several stage productions in Romania, he went to follow the FEMI Scriptwriting Programme in Brussels and worked with script doctor Frank Daniel on the project "The Rest is Silence". Between 1989 and 1991 he wrote several screenplays for the French production company "Compagnie des Images". In 1993 he made his first feature film *Don't Lean Out the Window* a French-Romanian co-production shown at the Director's Fortnight in Cannes '93 and prize-winner in festivals such as Montpellier, Bratislava and La Baule. He went on with road movie comedie *Asphalt Tango* (1996), another French-Romanian comedy with Charlotte Rampling in the leading part. His third feature is the French-Italian-Belgian *Dolce Far Niente* (1999) starring François Cluzet, Giancarlo Giannini, Isabella Ferrari and Marguerita Buy, a costume piece set in 19th century Italy, presented in competition at Karlovy Vary International Film Festival and winner of the Best Screenplay Award in Namur. *Philanthropy* (2001) is again a Romanian-French co-production, a black comedy that won the Audience Award at Paris Int'l Film Festival and various other prizes in Wiesbaden, Mons, Würzburg, Bratislava, and Newport Beach. The film was also screened in Thessaloniki. The project "The Rest is Silence" has already won the Grand Prize for the Best Screenplay at Paris International Film Festival in 1995 and was 2nd Prize Winner at Hartley & Merrill International Scriptwriting Competition, Los Angeles 1999. Nae Caranfil has written the screenplay for all his films and worked on the music of the *Don't Lean Out the Window* and *Asphalt Tango*. He is currently also a professor at the Theatre and Film Academy in Bucharest.

ΝΑΕ CARANFIL

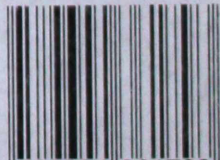


ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

ΜΑΤΙΕΣ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ
BALKAN SURVEY



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE



9 789604 361793
ISBN 978-960-436-179-3