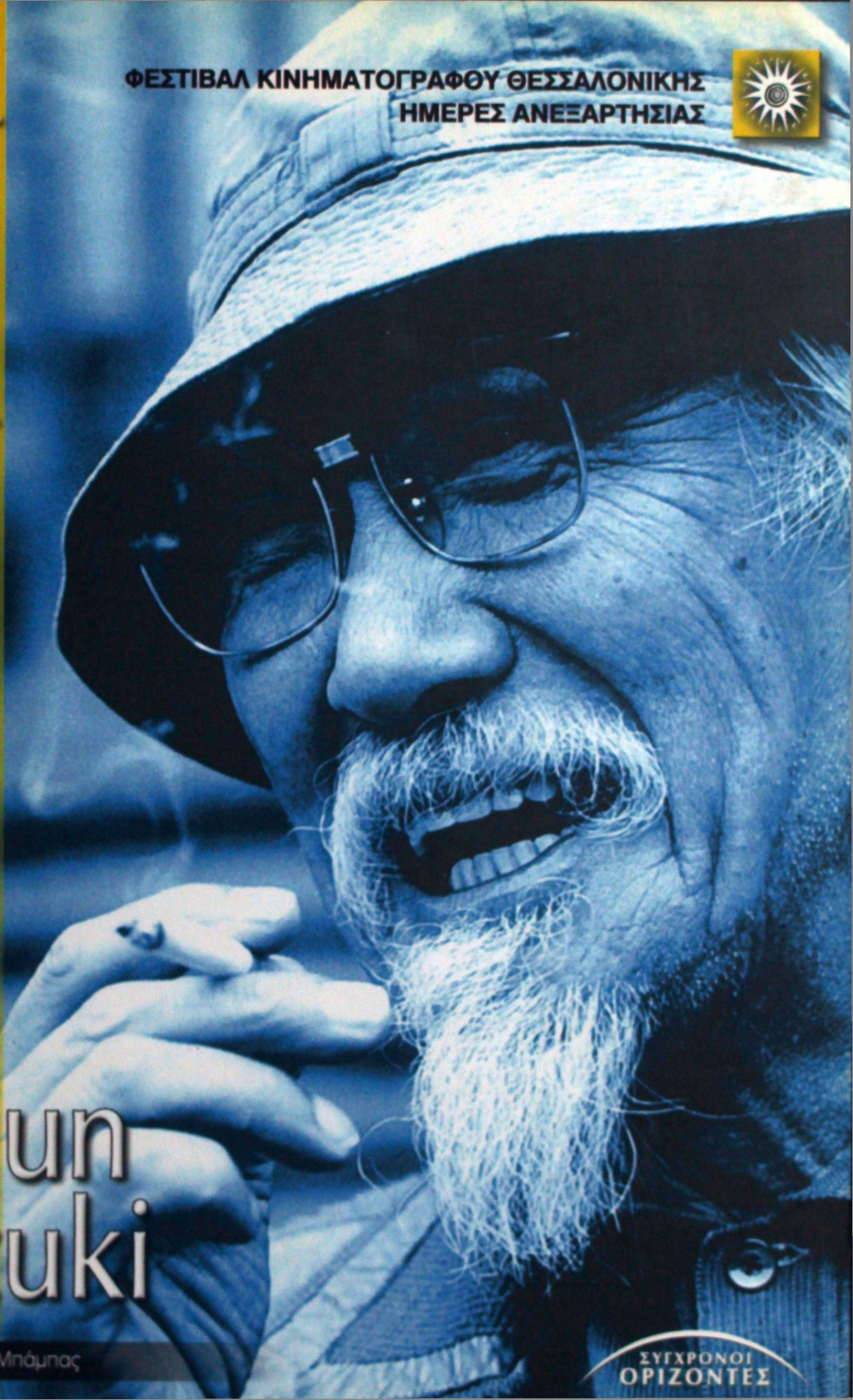
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΗΜΕΡΕΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑΣ

鈴木清順

Seijun Suzuki



Επιμέλεια : Δημήτρης Μπάμπας

ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

II-000000006386

SEIJUN SUZUKI

鈴木清順

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΠΡΟΕΔΡΟΣ: ΠΩΡΓΟΣ ΧΩΡΑΦΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Seijun Suzuki, που οργανώθηκε από το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-27 Νοεμβρίου 2005) στα πλαίσια του προγράμματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας». Το αφιέρωμα περιλαμβάνει την προβολή 7 ταινιών του σκηνοθέτη.

Καλλιτεχνική επιμέλεια αφιερώματος: Λευτέρης Αδαμίδης
Συντονισμός αφιερώματος: Κατερίνα Κακλαμάνη
Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ευχαριστούμε τους: Παναγιώτη Ευαγγελίδη, Rachel DiNitto, Eric Derobert, Νίκο Σαββάτη, Θωμά Λιναρά.
Επίσης ευχαριστούμε τους: Κίρα Κιτσοπανίδου (Paris III – Sorbonne Nouvelle), Νίκο Μυλωνά (Studio Παράλληλο Κύκλωμα), Kiyomi Horiguchi (Little More), Atsuko Fukuda (Kawakita Memorial Film), Marie Suzuki (Institute Japan Foundation), Yasue Nobusawa (Nikkatsu), Tetsu Osaki (Dentsu Tec Inc).

Ευχαριστούμε τους: Max Tessier, Stephen Teo, Tadao Sato, Thierry Jousse, Tony Rayns, το περιοδικό Cahiers du Cinema, το Φεστιβάλ του Rotterdam, το Institut of Contemporary Arts του Λονδίνου, τις εκδόσεις Kodansha International (Τόκιο) και L'Herminier (Παρίσι), καθώς και το δικτυακό τόπο Senses of Cinema για την αναδημοσίευση κειμένων τους.

Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από τα αρχεία των: Institute Japan Foundation (Τόκιο), Nikkatsu (Τόκιο) και Bibliothèque du film (Παρίσι).

Επιμέλεια: Δημήτρης Μπάμπας
Επιμέλεια κειμένων: Ιφιγένεια Ταξοπούλου
Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Έφη Στρουσοπούλου, Άννα Μεντζελοπούλου, Κατερίνα Κρανούλη και Δημήτρης Μπάμπας.

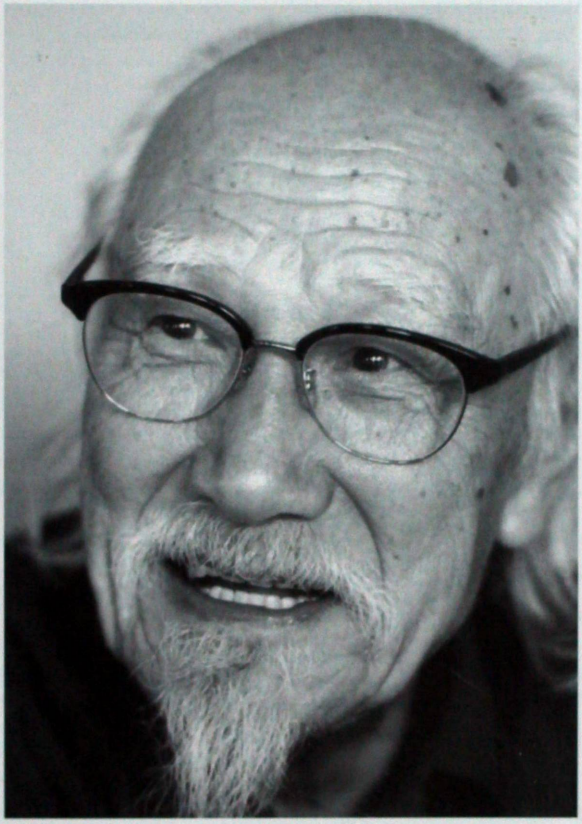
Τα σχόλια του Σέιτζουν Σουζούκι και των συνεργατών του μετέφρασε ο Δημήτρης Μπάμπας.
Η βιβλιογραφία, η φιλμογραφία, το βιογραφικό σημείωμα του Σέιτζουν Σουζούκι, τα ζενερίκ και οι συνόψεις έχουν συντα-χθεί από τον Δημήτρη Μπάμπα.

Συντονισμός εκδόσεων: Αθηνά Καρτάλου

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Γραφεία Θεσσαλονίκης: ΟΛΥΜΠΙΟΝ, Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23, Θεσ/νίκη, Τηλ.: 2310 37 84 00, Fax: 2310 28 57 59
Γραφεία Αθηνών: Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473, Αθήνα, Τηλ.: 210 87 06 000, Fax: 210 64 48 143
http://www.filmfestival.gr/

Σχεδίαση εξωφύλλου - Επιμέλεια παραγωγής: Γρηγόρης Τρύφου
Ηλεκτρονική επεξεργασία φωτογραφιών: Κική Παπαδοπούλου
Ηλεκτρονική σελιδοποίηση: Δήμητρα Δούμπλα
Τυπογραφικές διορθώσεις: Μαρία Φωτακέλη

Copyright © 2005, εκδόσεις «Σύγχρονοι Ορίζοντες» – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
ISBN 960-398-180-X



Επιμέλεια: Δημήτρης Μπάμπας
Επιμέλεια κειμένων: Ιφιγένεια Ταξοπούλου

Περιεχόμενα

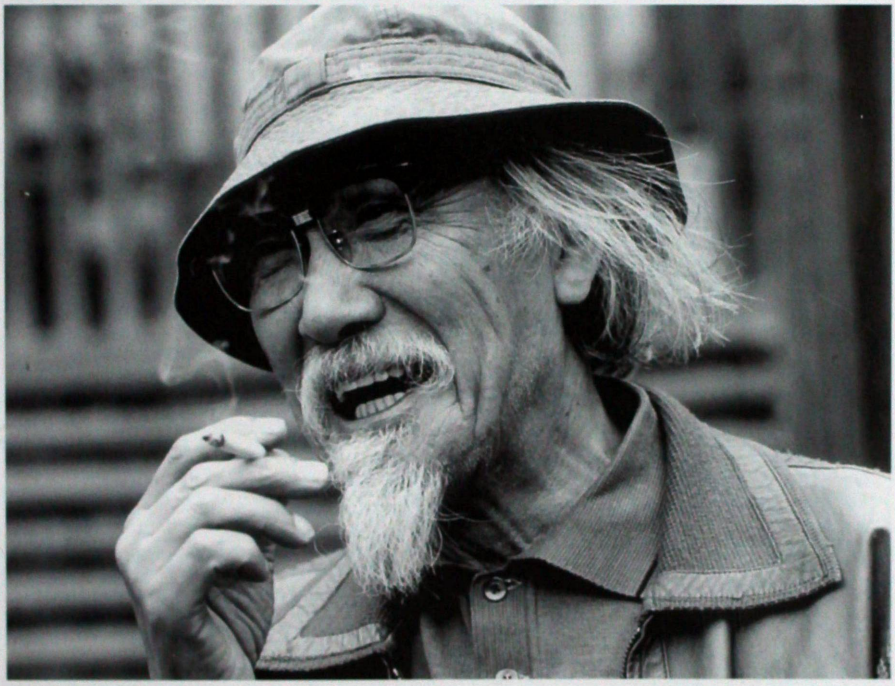
Χαιρετισμός, της *Δέσποινας Μουζάκη* 6
Σέιτζουν Σουζούκι: Ένας θρύλος του ιαπωνικού σινεμά, *του Λευτέρη Αδαμίδη* 7

Κείμενα για τον Σέιτζουν Σουζούκι
Σέιτζουν Σουζούκι: Ο αλήτης της Nikkatsu, *του Max Tessier* 10
Ο παράγοντας *κιόκα*: Απολαμβάνοντας τον Σέιτζουν Σουζούκι, *του Tony Rayns* 19
Αποδομώντας τον Σέιτζουν Σουζούκι, *του Thierry Jousse* 25
Σέιτζουν Σουζούκι: Το κύρος της μειοψηφίας, *του Stephen Teo* 29
Η καταγωγή του Σέιτζουν Σουζούκι, *του Τάνταο Σάτο* 35
Οι διαφορετικοί κόσμοι του Σέιτζουν Σουζούκι, *του Τακέο Κιμούρα* 41

Κείμενα και απόψεις του Σέιτζουν Σουζούκι
Πριν από το σινεμά 46
Για τον κινηματογράφο 50
Σελίδες ημερολογίου 57
Η έρημος κάτω από την κερασιά: μια συνέντευξη του Σουζούκι στον Σουζούκι 61

Οι ταινίες του αφιερώματος
Άγρια νιότη 68
Ιστορία μιας πόρνης 70
Ο αλήτης του Τόκιο 72
Γεννημένος δολοφόνος 74
Τσιγγάνικη μελωδία 76
Πίστολ Όπερα 78
Πριγκίπισσα Ρακούν 80

Βιογραφικό σημείωμα του Σέιτζουν Σουζούκι 83
Φιλμογραφία 86
Εκδόσεις DVD 89
Βιβλιογραφία 92



Χαιρετισμός

Το αφιέρωμα στο έργο του Ιάπωνα σκηνοθέτη Σέιτζουν Σουζούκι που διοργανώνουν οι «Ημέρες Ανεξαρτησίας» είναι μια πολύ σημαντική πτυχή στο πρόγραμμα του 46ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Με ιδιαίτερη χαρά υποδεχόμαστε στη Θεσσαλονίκη το έργο αυτού του πάντα ρηξικέλευθου, τολμηρού και διαρκώς ανήσυχου δημιουργού.

Δέσποινα Μουζάκη
Διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Σέιτζουν Σουζούκι: Ένας θρύλος του ιαπωνικού σινεμά

Όταν τον περασμένο Μάιο, στις Κάννες, μαζευόμασταν στην αίθουσα Buñuel για να δούμε την εκτός συναγωνισμού *Πριγκίπισσα Ρακούν*, δε φανταζόμασταν ότι στη σκηνή θα εμφανιζόταν αυτοπροσώπως ο 82χρονος και με σοβαρά προβλήματα υγείας Σέιτζουν Σουζούκι, αναγκάζοντας μια ολόκληρη αίθουσα να χειροκροτεί όρθια. Αυτή η μοναδική στιγμή συνάντησης με ένα ζωντανό θρύλο του ιαπωνικού σινεμά ήταν αρκετή για να πυροδοτήσει την ιδέα ενός, μικρού έστω, αφιερώματος σε ένα σκηνοθέτη που παραμένει άγνωστος στη χώρα μας. Ίσως γιατί δε θεωρήθηκε ποτέ αρκετά «σοβαρός» ώστε να ασχοληθεί κάποιος μαζί του – αν και είμαι σίγουρος ότι έχει το μικρό, φανατικό του κοινό.

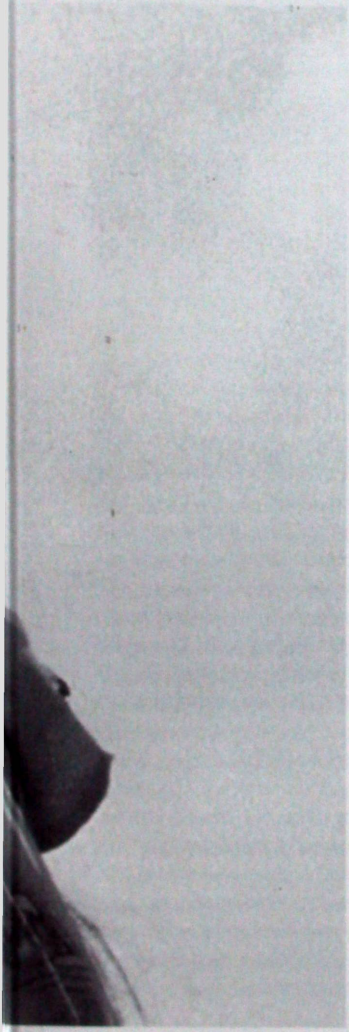
Κάποιοι, βέβαια, ίσως αναρωτηθούν: Γιατί ένα αφιέρωμα σε έναν γηραιό πλέον και «εμπορικών» προδιαγραφών σκηνοθέτη, στην πρώτη μάλιστα εμφάνιση ενός τμήματος που ορκίζεται πίστη στη διαρκή αναζήτηση του καινούργιου; Μα, γιατί αυτός ο σοφός, «αιωνίως νεανίας», βρίσκεται ακόμη στην εμπροσθοφυλακή της κινηματογραφικής πρωτοπορίας και γιατί αντιπροσωπεύει και φωτίζει όσο ελάχιστοι τον όρο *ανεξάρτητος δημιουργός*.

Ο Σουζούκι ανδρώθηκε τη δεκαετία του '60 στα στούντιο της εταιρίας Nikkatsu, όπου και δημιούργησε το μεγαλύτερο όγκο του έργου του (47 από τις 56 ταινίες του), φτιάχνοντας, κατά παραγγελία, φτηνές γκανγκστερικές ταινίες *γιακούζα*, μελό και περιπέτειες εποχής, B-movies προορισμένα να γεμίσουν διπλές προβολές, με κοινό εισιτήριο. Και όμως, δουλεύοντας σε ένα τόσο ασφυκτικό πλαίσιο, όπως ο κοντινός «συγγενής» του, Sam Fuller, ξεπέρασε τους περιορισμούς και τις συμβάσεις των ειδών που κλήθηκε να υπηρετήσει και έπλασε ένα *sui generis* παραισθητικό σύμπαν, με σήμα κατατεθέν την καταστρατήγηση της γραμμικής αφήγησης και την επαναστατική χρήση σκηνικών και χρωμάτων. Χωρίς, βέβαια, να λείπει κάτω από τον αισθητικό παροξυσμό των εικόνων του μια οξυδερκής ανατομία της ιαπωνικής κοινωνίας.

Οι εφτά επιλογές του αφιερώματος, τρία μετά- noir αριστουργήματα, ένα εκπληκτικό μελόδραμα (;) από την πιο παραγωγική του περίοδο στη δεκαετία του '60, η μεγάλη επιστροφή του, το 1980, με το βραβευμένο στο Βερολίνο *Ταιγγάνικη μελωδία* και οι δύο πιο πρόσφατες δημιουργίες του, αποδεικνύουν, νομίζουμε, περίτρανα ότι έχουμε να κάνουμε με έναν διαχρονικά ανορθόδοξο σκηνοθέτη, που ξεφεύγει πεισματικά την κατηγοριοποίηση. Σήμερα, ο «διασκεδαστής» Σουζούκι αναγνωρίζεται επιτέλους ως ένας προφήτης του μεταμοντέρνου, ένας cult δημιουργός, ή ο σκηνοθέτης που άνοιξε το δρόμο για το ιαπωνικό νέο κύμα της δεκαετίας του '60, σύμφωνα με τον Ναγκίσα Όσιμα. Λατρεύεται από σκηνοθέτες όπως ο Jim Jarmusch, ο John Woo, ο Buz Luhrmann, ή «αντιγράφεται» από το φανατικό του θαυμαστή Quentin Tarantino. Ευτυχώς, την ίδια στιγμή εξακολουθεί να παραμένει, κυρίως, μια γνήσια «ένοχη» απόλαυση και ένας αληθινός «απόβλητος» ανατροπέας.

Η παρούσα έκδοση αποτελεί ένα αναπόσπαστο συμπλήρωμα στο μικρό αυτό αφιέρωμα, μια πολύτιμη προσθήκη στη σχεδόν ανύπαρκτη βιβλιογραφία για τον Σουζούκι και, κυρίως, ιδανική αφετηρία για μια βαθύτερη γνωριμία με το απρόβλεπτο έργο του.

Λευτέρης Αδαμίδης
Διευθυντής Προγράμματος «Ημέρες Ανεξαρτησίας»



Κείμενα για τον Σέιτζουν Σουζούκι

Σέιτζουν Σουζούκι: Ο αλήτης της Nikkatsu

Max Tessier

Όταν, το Μάιο του 1968, ο Σέιτζουν (αλλιώς γνωστός ως Κιγιονόρι) Σουζούκι απολύεται από την εταιρεία Nikkatsu, από τον ίδιο τον πρόεδρό της Κιγιουσάκου Χόρι, που θεωρεί προσβλητικό το να παράγονται στην εταιρεία του ταινίες τόσο «ακατανόητες» και «επαίσχυντες», ο ίδιος ο Σουζούκι είναι ήδη στο απόγειο της φήμης του στην Ιαπωνία, και έχει γίνει μύθος ακόμα και στην Ευρώπη. Η απόλυσή του προκαλεί βίαιες αντιδράσεις διανοούμενων και φοιτητών, σε μια περίοδο που η εξέγερση υποβόσκει και θα καταλήξει στις ταραχές του 1969-1970. Διαδηλώσεις στο Τόκιο, που υποκινούνται από ριζοσπαστικές ομάδες φοιτητών, όπως η *Ζενγκακούρεν*,[1] συμπίπτουν χρονικά με το γεγονός αυτό και γίνονται αφορμή ώστε η υπόθεση Σουζούκι να χαρακτηριστεί ως «υπόθεση Langlois της Ιαπωνίας».[2] Ακολουθεί μια μακροχρόνια και επεισοδιακή δίκη εναντίον της Nikkatsu, που ο Σουζούκι θα κερδίσει... το 1976. Αυτό είναι κατά κάποιον τρόπο και το τέλος ενός μύθου, μια που, μετά από αναρίθμητες προβολές και ολονύχτιες, ενθουσιώδεις συγκεντρώσεις των πιο ετερόκλητων θαυμαστών, οι ταινίες του Σουζούκι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, δεν προβάλλονται πια στις κινηματογραφικές αίθουσες του Τόκιο. Κι όμως, ο Σουζούκι υπήρξε το είδωλο μιας ολόκληρης γενιάς φοιτητών και νέων, που αναγνώρισαν τον εαυτό τους στο εκκεντρικό και εξαιρετικά ευρηματικό έργο του.

Ο δυτικός θεατής, που σε γενικές γραμμές δε γνωρίζει τίποτα, ή σχεδόν τίποτα, για το έργο του Σουζούκι – η μόνη ταινία που έχει συμβάλει στη φήμη του είναι *Τα κορίτσια της χαράς* (1964), που προβλήθηκε στο Βέλγιο – μπορεί να αναρωτηθεί ποια ήταν η καλλιτεχνική του εμβέλεια στην Ιαπωνία και για ποιο λόγο σημαντικοί κινηματογραφιστές ή διανοούμενοι αναφέρονται σ' αυτόν με διάφορους τρόπους. Η φήμη του είναι, πράγματι, μάλλον όψιμη σε σχέση με τη συνολική του σταδιοδρομία στη Nikkatsu. Στο βιβλίο του *Ιστορία των ιδεών στον ιαπωνικό κινηματογράφο*, ο κριτικός και ιστορικός Τάνταο Σάτο επισημαίνει ότι μια από τις πρώτες ταινίες του Σουζούκι που τράβηξε την προσοχή του κοινού ήταν *Η άνοιξη που δεν ήρθε* (1958), όπου εμφανίζεται το ζευγάρι των ηθοποιών Σασίκο Χιντάρι και Ακίρα Κομπαγιάσι σε μια από εκείνες τις ιστορίες ανήλικων εγκληματιών, οι οποίες ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στην Ιαπωνία την εποχή Ταϊγιοζόκου (Γενιά του Ήλιου).[3] Όμως, συνεχίζει ο Σάτο, μόλις το 1963 και με την ταινία *Άγρια νιότη*, καταφέρνει ο Σουζούκι να «διαμορφώσει το προσωπικό του ύφος», δηλαδή, τέσσερα μόνο χρόνια πριν από το σκάνδαλο και τη δίκη και ύστερα από είκοσι επτά ταινίες που έχει γυρίσει ήδη από το 1956 μέχρι το 1963! Ο Σουζούκι ήταν πράγματι ένας απ' αυτούς τους σκηνοθέτες που, με την πληθωρική παραγωγή ταινιών (τέσσερις με πέντε το χρόνο), εξασφαλίζει το ψωμί του και τη θέση του στην εταιρεία με την οποία συνδέεται με συμβόλαιο. Άλλωστε, όπως σωστά παρατηρεί ο Σάτο, ο Σουζούκι έγινε γνωστός με «ταινίες δράσης» συμμοριών, «επειδή η Nikkatsu γνώρισε την εμπορική επιτυχία με ταινίες δράσης», αλλά ότι «για τον ίδιο, που αντιπαθούσε τα *εποικοδομητικά* θέματα, οποιοδήποτε κινηματογραφικό υλικό μπορούσε να είναι κατάλληλο, αρκεί να μην είχε εποικοδομητικό χαρακτήρα. Για κάποιον που είχε συχνά βρεθεί στα σύνορα ζωής-θανάτου, και που είχε ήδη ανακαλύψει τον κωμικό χαρακτήρα μιας τέτοιας κατάστασης, συνιστούσε έναν τρόπο ζωής το να αποδέχεται ανεπιφύλακτα το υλικό που του έδιναν να σκηνοθετήσει και να αναδεικνύει από μέσα του το στοιχείο του γελοίου».

Μια cult μορφή, με διαβρωτικό χιούμορ

Από εκείνη, λοιπόν, την εποχή (1963), ο Σουζούκι γίνεται σιγά-σιγά αυτό που στις Η.Π.Α. θα αποκαλούσε κανείς «cult figure» (όπως, π.χ. ο Roger Corman ή ο Russ Meyer). Οι ξένοι κριτικοί τον γνωρίζουν αποκλειστικά από τις τελευταίες του ταινίες, καθώς οι υπόλοιπες είναι πρακτικά απρόσιτες στα κυκλώματα αυτά, ενώ κά-

Ο αλήτης του Τόκιο

πρια αντίτυπα έχουν εξαφανιστεί. Από το 1963 μέχρι το 1968, χρονιά που απολύθηκε, ο Σουζούκι θα γυρίσει ακόμη δεκατέσσερις ταινίες για τη Nikkatsu, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται και οι πιο διάσημες και αντιπροσωπευτικές του.

Ρομαντικός και χωρίς αυταπάτες, αμοραλιστής αλλά και ηθικός, ο Σέιτζουν Σουζούκι χαρακτηρίζεται από ένα σπάνιο προσόν για Ιάπωνα σκηνοθέτη, ή και, γενικότερα, για Ιάπωνα: το χιούμορ και τη διάθεση να χλευάσει τις προκαταλήψεις και τους καθιερωμένους κώδικες. Στόχος του χλευασμού του είναι μάλλον το είδος και η συγκεκριμένη ηθική, παρά οι ίδιοι οι χαρακτήρες, για τους οποίους τρέφει κάποια συμπάθεια, παρά τη γελοία και μάταιη πλευρά τους: οι πόρνες στην ταινία *Τα κορίτσια της χαράς* ή στην *Ιστορία μιας πόρνης* (1965), οι σπουδαστές στην *Ελεγεία της βίας* (1966), κερδίζουν τη συνενοχή του Σουζούκι εναντίον της κοινωνίας, παρά την ακραία τους συμπεριφορά – ή και εξαιτίας της. Ακόμα και ο χαρακτήρας του Τετσούγια Ουατάρι στον *Αλήτη του Τόκιο* (1966), ή του δολοφόνου που ενσαρκώνει ο Τζο Σίσιντο στο *Γεννημένος δολοφόνος* (1967), που γελοιοποιούνται απίστευτα και παραδέρνουν σαν μαριονέτες σε μια υπερκατασκευή του χλευασμού, δεν είναι απόλυτα αρνητικοί· ο Σουζούκι τούς αποδίδει μια συγκινητική, τυπικά γιαπωνέζικη, ανθρωπιά.

Για τον Τάνταο Σάτο, στις ταινίες του Σουζούκι «το χιούμορ υποκαθιστά την κάθαρση», ενώ στις σειρές *γιακούζα* ο εξαγνισμός του θεατή γίνεται μέσα από μια «ηθική», συνδεδεμένη με μια «δίκαιη» βία και το σχεδόν θρησκευτικό σεβασμό στους κώδικες. Στο έργο του Σουζούκι, αντίθετα, ο χλευασμός εξαγνίζει τους διεφθαρμένους και χωρίς νόημα κώδικες. Στις καλύτερες ταινίες του, και ειδικά τις τελευταίες, ο σκηνοθέτης, συνειδητά και με ταλέντο, κινείται προς μια θεατρικότητα που εκφράζεται με τα στυλιζαρισμένα σκηνικά, τις καταστάσεις ή τους ηθοποιούς-μαριονέτες, που ενσαρκώνουν στερεότυπα στα οποία ο Σουζούκι αρνείται κάθε αξιοπιστία. Την ίδια στιγμή, άλλοι σκηνοθέτες αγωνίζονται να διαιωνίσουν τα ίδια αυτά στερεότυπα.

Ο αλήτης του Τόκιο είναι ένα λαμπρό παράδειγμα που εξωθεί στα άκρα αυτή την τεχνική: με αφετηρία ένα γνωστό τραγούδι την εποχής εκείνης, που έδωσε και τον τίτλο στην ταινία, ο Σουζούκι παρασύρει τον τραγουδιστή-βεντέτα Τετσούγια Ουατάρι, ένα κακέκτυπο Ιάπωνα Elvis Presley, σε ένα ψυχεδελικό ταξίδι, απ' όπου

εξοβελίζεται ο ρεαλισμός. Το βασικό μοτίβο του τραγουδιού είναι ο καταλύτης που επαναλαμβάνεται κάθε φορά που ο ήρωας θριαμβεύει – και θριαμβεύει σε κάθε περίσταση. Το σενάριο, απίστευτα περίπλοκο και παράλογο, είναι σχεδόν εξίσου ακατανόητο με ορισμένες ταινίες του Όσιμα, για διαφορετικούς λόγους, αλλά με παρόμοια λογική. Αριστουργηματικά «ποπ» και αυθεντικά «κιτς», αποτελεί θρίαμβο του δημιουργικού πνεύματος του Σουζούκι, ο οποίος ακροβατεί πάνω στα στερεότυπα της εταιρείας: στη διάρκεια των καβγάδων, ένα τεράστιο στυλιζαρισμένο μπαρ αλλάζει χρώμα κάθε φορά που εμφανίζεται ένας γκάγκστερ ή κάθε φορά που πέφτει ένας πυροβολισμός, περνώντας από το κόκκινο στο άσπρο, από το κίτρινο στο μαβ· όλα χρώματα με ιδιαίτερη σημασία στην Ιαπωνία, αλλά και στη συμβολική γλώσσα του δημιουργού. Σε όλη τη διάρκεια της εν λόγω ταινίας, εμφανίζονται χαρακτήρες-στερεότυπα των ταινιών *γιακούζα*, με μοναδικό λόγο ύπαρξης τη μυθική υπόστασή τους: ένας σημαδεμένος δολοφόνος που αυτοκτονεί με μια σφαίρα στο κεφάλι, απόλυτα στυλιζαρισμένοι γκάνγκστερ, μια υπερβολικά συναισθηματική και ρομαντική ηρωίδα (η απίστευτη Ταιέκο Ματσουμπάρα) που τραγουδά με κάθε ευκαιρία, χωρίς να αναφέρουμε τον ηρωικό Τετσού, αήττητο και πάντα έτοιμο να σιγοτραγουδήσει το βασικό μοτίβο του τραγουδιού στις κρίσιμες στιγμές. Σε μία από τις πιο αναπάντεχες και αστείες σκηνές της ταινίας, ο Τετσού μονομαχεί με πιστόλι πάνω στις χιονισμένες σιδηροδρομικές γραμμές, ενώ ένα τρένο έρχεται από μακριά, απειλώντας εκείνον που πρόκειται να πιτηθεί... Το τέλος υπερθεματίζει, ενισχύοντας το μύθο του ήρωα, που πάντοτε *κάκκο-ii* (γεμάτος αυτοπεποίθηση) απομακρύνεται προς τη φωτισμένη με νέον συνοικία της Ακασάκα, πιάνοντας και πάλι το τραγούδι της ταινίας, μαζί με τους θεατές...

Ωστόσο, είναι στην ταινία *Γεννημένος δολοφόνος* (1967) όπου ο Σουζούκι υπονόμευσε πιο φανερά τους κώδικες και τα στερεότυπα του γιαπωνέζικου film noir. Η πρόθεση είναι ήδη φανερή από το σενάριο-παρωδία (του Χάτσιρο Γκουρίγιου),[4] που υιοθετεί και κυριολεκτικά κοροϊδεύει τη θεματολογία των ταινιών *γιακούζα*, είδος στο οποίο ειδικευόταν η Nikkatsu, με δεκάδες παραγωγές το χρόνο.

Το μέτρο δίνεται από την υπέρτατη φιλοδοξία του κινηματογραφικού ήρωα, Γκόρο Χάναντα,[5] να αναρριχηθεί στην ιεραρχία των γιαπωνέζων γκάγκστερ και να σκοτώσει ο ίδιος το «Νούμερο Ένα». Όλη του η δράση συνδέεται με τους ιεραρχικούς κώδικες των πληρωμένων δολοφόνων στην Ιαπωνία, καθρεφτίζοντας μία μόνο από τις όψεις ενός έθνους, όπου όλα τα επαγγέλματα είναι επίσης ιεραρχημένα βάσει της αρχαιότητας ή της ισχύος (εργοδότες, γκέισες, ηθοποιοί, κ.λπ.). Η έμμονη ιδέα του Χάναντα είναι απολύτως φανταστική και οι διάφορες περιπέτειες, στις οποίες εμπλέκεται, είναι πρόσχημα για να φτάσει σ' αυτό τον ιδεατό στόχο και να αποκτήσει λόγο ύπαρξης.

Το εικαστικό ύφος του Σουζούκι συγγενεύει με τα underground κινούμενα σχέδια που είναι, ούτως ή άλλως, πηγή έμπνευσης για το σενάριο: οι νεκροί κατρακυλούν στριφογυρίζοντας είκοσι φορές και μετά ξανασηκώνονται, εκτελώντας έναν εξωπραγματικό χορό, όπου κάθε πράξη είναι ένα «γκαγκ» συχνά παράλογο. Μια από τις δολοφονίες του Χάναντα αποτυγχάνει εξαιτίας μιας πεταλούδας που κάθεται πάνω στον τηλεφακό του την ώρα που πυροβολεί, ενώ η κάμερα καδράρει τα αναγνωρίσιμα σημάδια του θεμελιώδους παραλογισμού μιας πόλης τόσο πολύπλοκης όπως το Τόκιο. Μερικές φορές μας θυμίζει μερικά από τα πιο παράλογα αμερικανικά καρτούν του Tex Avery ή του Bob Clampett.[6] Ένα από τα σατιρικά στοιχεία της ταινίας, που μάλλον δεν άρεσε καθόλου στη διοίκηση της Nikkatsu, είναι η γελοιοποίηση της λογοκρισίας από τον Σουζούκι, ο οποίος υπερτονίζει τις γελοίες μεθόδους της: κατά τη διάρκεια μιας ολόκληρης σκηνής, παράξενα μαύρα σχήματα εμφανίζονται στην άκρη της «Nikkatsu-scope» και διασχίζουν την οθόνη για να εξαλείψουν τις σχεδόν γυμνές γυναίκες που εμφανίζονται στην άλλη άκρη... Φανταστικός λαβύρινθος, διάσπαρτος με πτώματα, πεταλούδες, μυστηριώδεις χαρακτήρες και ανησυχητικές σκιές, όπου η λογική της πράξης είναι ανεξιχνίαστη, όπως και στα έργα του Chandler.[7] Η ταινία *Γεννημένος δολοφόνος* είναι η λογική κατάληξη μιας «αρνητικής και αυτοκτονικής» πορείας, της οποίας τις συνέπειες ο Σουζούκι θα πληρώσει.

Με τον ίδιο τρόπο, σε μια παλιότερη ταινία, τη *Σημαδεμένη ζωή* (1965), ο Σουζούκι ακυρώνει ένα σχετικά συμβατικό σενάριο, στήνοντας θεατρικά και με εξαιρετικό τρόπο το αναμενόμενο φινάλε, όπου ο ήρω-

Τα κορίτσια της χαράς

ας, τον οποίο ενσαρκώνει ο Κότζι Τακαχάσι, πρέπει να εκδικηθεί για το θάνατο του αδερφού του, που δολοφονήθηκε από τους *γιακούζα*. Το αδυσώπητο πεπρωμένο υπογραμμίζεται βίαια με θεατρικά μέσα, που χρησιμοποιούνται στο μέγιστο της εκφραστικής τους ισχύος: την ώρα που πεθαίνει ο αδερφός, η οθόνη λούζεται με κόκκινο φως, ενώ ο Τακαχάσι τρέχει να πάρει την εκδίκησή του, στην καρδιά της καταιγίδας. Ο ρυθμός της ταινίας επιταχύνεται ξαφνικά και η αναμενόμενη σκηνή παίρνει μια ασυνήθιστη διάσταση, χάρη στη μαγεία της σκηνοθεσίας. Η κάμερα του Σουζούκι σε κάθετο πλονζέ, κινηματογραφεί συρόμενες πόρτες σε εξωπραγματικούς φωτισμούς, ενώ ο ήρωας, που αποκάλυψε το μυστικό του τατουάζ, ορμάει στους αντιπάλους του κραδαίνοντας το σπαθί του. Με το ρυθμό, την ανάπτυξη ενός πλαστικού πλούτου και το απόλυτο στυλιζάρισμα, ο Σουζούκι αποφεύγει τις παγίδες τυποποίησης αυτού του κινηματογραφικού είδους, αλλά ο χλευασμός φαίνεται ότι ακόμα απλώς υποβόσκει.

Ματαιώσεις και απώθηση

Ωστόσο, τα πιο προσωπικά έργα των τελευταίων ετών του Σουζούκι στη Nikkatsu απομακρύνονται από το στυλιζάρισμα που τον έκανε διάσημο στην Ιαπωνία.

Η *Ελεγεία της Βίας* (1966), σε σενάριο του Κανέτο Σίντο,[8] είναι μάλλον μια ρομαντική, γεμάτη ζωντάνια αναφορά στην εφηβεία του ίδιου του Σουζούκι, που διαδραματίζεται στην περιοχή Οκαγιάμα γύρω στο 1935. Την εποχή εκείνη, που οι στρατιωτικοί κυριαρχούσαν ήδη στις τύχες της Ιαπωνίας οδηγώντας την σε έναν ιμπεριαλιστικό πόλεμο, ο Σουζούκι περιγράφει εξαιρετικά την ανάγκη των σπουδαστών για σωματική βία: ο Κίροκου, ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, τσακώνεται διαρκώς με τους συμφοιτητές του, σε μια ατμόσφαιρα διαρκούς βίας, συγκαλυμμένης ή απροκάλυπτης.

Όπως και ο Όσιμα, αλλά με διαφορετικά μέσα, ο Σουζούκι δείχνει με ποιον τρόπο η νεολαία ξοδεύει σημαντική ενέργεια στους καβγάδες και πώς αυτή η βία δεν είναι στην πραγματικότητα παρά μια διέξοδος για τις καταπιεσμένες σεξουαλικές επιθυμίες. Για παράδειγμα, ο Κίροκου τρέφει έναν «ιδανικό» έρωτα για

Ιστορία μιας πόρνης

την Μίτσικο, το «αγνό κορίτσι», κλασική γιαπωνέζα και, επιπλέον, χριστιανή. Μην τολμώντας να την αγγίξει, της γράφει ποιήματα: *Είσαι αγνή σαν την Ιωάννα της Λορένης ή την Παρθένο Μαρία*... Μια από τις πιο παράξενες σκηνές της ταινίας τον παρουσιάζει να παίζει μια ρομαντική μελωδία στο πιάνο, ενώ η κάμερα υποδηλώνει ότι κινεί τα πλήκτρα με το γεννητικό του όργανο. Ολόκληρη η ταινία είναι ένα διαρκές πηγαινέλα ανάμεσα στην ανεκπλήρωτη επιθυμία και τη «βαλβίδα ασφαλείας» της βίας, ενώ ο Σουζούκι δεν χάνει την ευκαιρία να σαρκάσει τα ακραία εθνικιστικά φοιτητικά κινήματα που πολλαπλασιάζονταν την εποχή εκείνη. Τον διακατέχει πάντοτε ο δαίμονας της παρωδίας και διανθίζει την ταινία με επινοήσεις των μαθητών, που γεννάνε συνέχεια καινούργιες ιδέες για να τελειοποιήσουν τους τσακωμούς: τσόκαρα με καρούλια, βραχιόλια με καρφάκια και άλλα, εξίσου επιτηδευμένα εργαλεία. Οι χαρούμενοι καυγάδες του έχουν, όμως, τραγική έκβαση όταν οι σπουδαστές στρατολογούνται για τον πόλεμο στην Κίνα. Σε κλίμα έντονα φορτισμένο συναισθηματικά, το τέλος παρουσιάζει τους σπουδαστές-στρατιώτες να παρελαύνουν βυθίζοντας έναν εσταυρωμένο στο χιόνι, ενώ η Μίτσικο μένει μόνη στην καταιγίδα, βλέποντας να απομακρύνεται το τρένο του Κίροκου, για τον οποίο θα παραμείνει η ιδανική εικόνα σε έναν κόσμο ανδρών. Περίεργο μείγμα πικρού ρομαντισμού και συντριπτικού χιούμορ, σε μια ταινία όπου ο Σουζούκι θέλησε να αποκαλυφθεί πιο πολύ από ποτέ. Εισάγει επίσης μια πολιτική διάσταση, γυρίζοντας μια σκηνή που δεν υπάρχει στο σενάριο, με τη σύντομη εμφάνιση σε ένα πανδοχείο του Ίκκι Κίτα, θεωρητικού του εθνικισμού με εξαιρετικά ισχυρή επιρροή, ο οποίος αργότερα θα γίνει ο κεντρικός ήρωας της ταινίας *Πραξικόπημα* (*Κάιγκενρεϊ*, 1973) του Γιοσίντα. Ο Κίροκου επηρεάζεται βαθιά από την παρουσία του και συνειδητοποιεί πόσο παιδιάστικη ήταν η ζωή του σπουδαστή. Ωστόσο, ο Σουζούκι δεν ενδίδει ούτε για μια στιγμή στον πειρασμό της θεωρητικοποίησης και η *Ελεγεία της βίας* παραμένει μια ταινία σε πρώτο επίπεδο, με κύριο προσόν το δυναμισμό και τη συνεχή δράση μιας εφευρετικής σκηνοθεσίας.

Ο Σουζούκι, σκηνοθέτης του υπαρκτού ονείρου, χαρακτηρίζεται για τη φυσική, σωματική αντίληψη των καταστάσεων, προσέγγιση που αναμφίβολα γοήτευσε το ευρωπαϊκό κοινό της ταινίας *Τα κορίτσια της χαράς*

(1964). Διασκευή ενός πετυχημένου μυθιστορήματος του Τάιτζιρο Τάμουρα, η ωμή, δίχως συστολές ματιά του στην προσπάθεια επιβίωσης μερικών ιερόδουλων στο Βούρκο του Τόκιο μετά την ήττα, επικρίθηκε έντονα στην Ιαπωνία για τις υπερβολές, τα σαδομαζοχιστικά της στοιχεία και την έλλειψη «ανθρωπιάς», σε μια περίοδο για την οποία η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος είχαν διαμορφώσει διαφορετική εικόνα. Μια άλλη όψη της ταινίας ήταν ο αντιαμερικανισμός της (βιασμός ενός μαύρου πάστορα, ακολασία των G.I.), που πλησιάζει την οπτική του Ιμαμούρα στο φαρμακερό *Γουρούνια και Θωρηκτά / Μπούτα το γκουνκάν* (1961). Κάθε στιγμή, με τη δυναμική χρήση των χρωμάτων, του ήχου, του γρήγορου μοντάζ (καινοτομία για το γιαπωνέζικο κινηματογράφο της εποχής εκείνης, ακόμα και για τις σειρές). Ο Σουζούκι επιβάλλει τη δική του οπτική για τα τέσσερα κορίτσια που μοιράζονται τον Σιν-Σαν, ένα λιποτάκτη στρατιώτη που τον θαυμάζουν για τον ανδρισμό του, σε μια βίαιη και φορτισμένη με ερωτισμό ατμόσφαιρα. Το κάθε κορίτσι συμβολίζεται από ένα χρώμα (κόκκινο, πράσινο, μοβ, κίτρινο) που κυριεύει την οθόνη, χρώματα στα οποία ο Σουζούκι αποδίδει ιδιαίτερο ρόλο, πιο σημαντικό απ' ό,τι στην ταινία *Ο αλήτης του Τόκιο*: «Στα τέσσερα έγχρωμα πλάνα, συμβόλισα με το πράσινο την ειρήνη. (...) Στη συμβολική μου γλώσσα, το πράσινο αντιπροσωπεύει την ειρήνη, την ηρεμία· το κόκκινο, τον αιφνιδιασμό και το φόβο· το κίτρινο είναι καλοσύνη και συμβιβασμός και το μοβ μια εσωτερική απώθηση. Πρόσφατα, έδωσα στο λευκό την έννοια της μοναξιάς και της αβεβαιότητας.»

Μια από τις πολλές συγκλονιστικές σκηνές στην ταινία είναι η σχεδόν τελετουργική σφαγή ενός βοδιού από το λιποτάκτη, σε μια γιορτή με αρκετά ειδωλολατρικά στοιχεία, κατά την οποία τα πάθη αναζωπυρώνονται και παρασύρουν τα κορίτσια σε νέες αντιζηλίες. Η σκηνή δημιούργησε σκάνδαλο στην Ιαπωνία «επειδή το βόδι», όπως αναφέρει ο Σουζούκι, «θεωρείται βοηθός στην εργασία του ανθρώπου και ο ρόλος του αποκτά σημασία εντελώς διαφορετική απ' ό,τι στην Ευρώπη». Άλλωστε, καθώς η τιμή του βοδινού κρέατος στην Ιαπωνία είχε ανέβει υπερβολικά, το σκάνδαλο είχε ίσως και οικονομική χροιά. Αυτό που αποτέλεσε επίσης σκάνδαλο, ήταν το γεγονός ότι, είκοσι χρόνια μετά την ήττα, ο Σουζούκι αρνιόταν να επικαλεστεί τη «συνείδηση του θύματος» των Γιαπωνέζων, επιλέγοντας το «εγώ», την πρωτοκαθεδρία του σώματος και την ωμότητα, αντί για κάποιο πνευματικό και ηθικό στοιχείο. Το σεξ και το φονικό ένστικτο είναι άμεσα συνδεδεμένα, όπως συμβαίνει και με τις ταινίες του Όσιμα ή του Ιμαμούρα, μα εδώ, όλα τα στοιχεία αναμειγνύονται σε μια αισθητική μπαρόκ και μια υπερ-θεαματική αίσθηση της σκηνοθεσίας, που αποτελεί θεμελιώδη λειτουργία της ταινίας. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την αντίθεση στον ανθρωπισμό του Κουροσάουα και των προοδευτικών σκηνοθετών της εποχής, όπου ο άνθρωπος ξαναγεννιέται μέσα από την ελπίδα, τη στιγμή που ο Σουζούκι τονίζει τα βασικά ένστικτα, την ανυπαρξία ιδανικών και ηθικής.

Ο Σουζούκι χρησιμοποιεί και πάλι αυτή την οπτική σε μια άλλη ταινία, διασκευή του έργου του Τάιτζιρο Τάμουρα, που γυρίζει ένα χρόνο αργότερα: στην *Ιστορία μιας πόρνης* (1965), μια φανταχτερή ταινία μελό, ζωγραφισμένη στα χρώματα του πόθου, ο Σουζούκι επιστρέφει στη θεματολογία της ματαίωσης. Η σχέση μεταξύ της Χάρουμι, πόρνης των στρατοπέδων, που στάλθηκε στη Μαντζουρία κατά τη διάρκεια του σινο-ιαπωνικού πολέμου, και του απλού στρατιώτη Μικάμι είναι μια συνεχής πρόκληση στην έννοια της στρατιωτικής πειθαρχίας και έχει κάτι κοινό με τον «τρελό έρωτα» που εκθειάζουν οι σουρεαλιστές στην Ευρώπη. Εγκλωβισμένοι ανάμεσα σε δύο πυρά (τα ιαπωνικά και τα κινέζικα), οι δυο εραστές υπακούουν μόνο στις επιθυμίες τους, και ο διπλός τους θάνατος, μια «συμπτωματική» και δικφορούμενη διπλή αυτοκτονία, γίνεται αναπόφευκτος όσο εξελίσσεται η ταινία. Και πάλι, ο Σουζούκι δείχνει πώς μια καταπιεσμένη ζωτικότητα, στην περίπτωση αυτή από τους στρατιωτικούς και τον αυτοκρατορικό μύθο, μπορεί να μεταμορφωθεί σε σεξουαλική ενέργεια με τη συνάντηση δύο «αγνών», με τον τρόπο τους, υπάρξεων. «Άνθρωπος των εικόνων», πάντοτε, ο Σουζούκι εκφράζει τη σεξουαλική επιθυμία μέσα από υπέροχες ονειρικές σκηνές, όπου η κάμερα αναλαμβάνει μια εκπληκτική στη θεατρικότητά της σκηνοθεσία. Η υπερ-εκτεθειμένη φωτογραφία των ασπρόμαυρων σκηνών cinemascope, εμφανίζει εδώ ένα χαρακτήρα σκοπίμως σεξουαλικό, σε αντίθεση με τον ωμό ρεαλισμό της υπόλοιπης ταινίας, που αποτελεί μιαν ανελέητη περιγραφή της στρατιωτικής ζωής στη φρουρά της Μαντζουρίας.

Παρά τη μέτρια επιτυχία της ταινίας *Μια πένθιμη ιστορία* (1977), που γυρίστηκε μετά το τέλος της δίκης, ο Σουζούκι εξακολουθεί να διατηρεί σημαντική θέση στο σύγχρονο ιαπωνικό κινηματογράφο, γιατί (όπως συνέβη και με ορισμένους σκηνοθέτες του Χόλιγουντ) μπόρεσε να οικειοποιηθεί στοιχεία ενός λαϊκού κινηματογραφικού είδους, ανατρέποντας τα στερεότυπά του και δημιουργώντας ένα προσωπικό έργο. Αν έγινε μυθικό πρόσωπο στην Ιαπωνία, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η υπονομευτική και εν πολλοίς αρνητική στάση του εξέφρασε συχνά το πνεύμα της γενιάς του '60, που επιθυμούσε όσο τίποτα να «ξεκόψει με το παρελθόν». Η ιδέα της καταστροφής γοήτευε τον Σουζούκι, χωρίς όμως ποτέ να φτάνει στον απόλυτο μηδενισμό, χάρη στην εξαιρετική ζωτικότητα που εμψυχώνει τους χαρακτήρες του. Σε μια συνέντευξη που καταγράφει ο Τάνταο Σάτο, ο σκηνοθέτης ορίζει αυτή την αρνητική στάση με τα παρακάτω λόγια: «(...) όταν ένα πράγμα υπάρχει, δεν έχουμε συναίσθηση της ύπαρξής του· απλώς εγγράφεται στο βλέμμα μας. Μόνο όταν καταστραφεί, γεννιέται η συνείδηση της ύπαρξής του. Γι' αυτόν το λόγο, από πολιτισμική άποψη, η καταστροφή ενέχει μια ισχυρή δύναμη. (...) Πιστεύω ότι ο κόσμος θα ήταν καλύτερα να κοιμάται. Επειδή προσπαθούμε να χτίσουμε κάτι, η χώρα αυτή, η Ιαπωνία, μπορεί να ζήσει, και η εξουσία μπορεί κι αυτή να ζήσει...»

Αυτός είναι ένας ακόμη λόγος που ο Σουζούκι δεν μπόρεσε να συνεχίσει την «αρνητική» του στάση στους κόλπους της επιχείρησης, όπου όλα, αντιθέτως, προσανατολίζονται στην παραγωγή θετικών, δημιουργικών θεμάτων. Γι' αυτό και, λίγα χρόνια μετά την αποχώρηση του Όσιμα από τη Shochiku, ο Σουζούκι έχει την ίδια τύχη στη Nikkatsu, επειδή παραβίασε υπερβολικά τους κανόνες της. Ωστόσο, αντίθετα με πολλούς συναδέλφους του, δε θέλησε ποτέ να ιδρύσει δική του ανεξάρτητη εταιρεία. Θεωρούσε τον εαυτό του ικανό να δουλέψει αποκλειστικά και μόνο στο πλαίσιο ενός κινηματογραφικού είδους (δράσης, *γιακούζα*) και δε θέλησε ποτέ να γυρίσει «ταινίες τέχνης», έξω από ένα σύστημα, του οποίου τις αντιφάσεις μπόρεσε να χρησιμοποιήσει με τον καλύτερο τρόπο. Με τον Σουζούκι θα εξαφανιστεί ο τελευταίος πραγματικός, μοναχικός μάστορας ενός αγελαίου συστήματος.

Απόσπασμα από το βιβλίο *Le Cinéma Japonais au présent* (β΄ έκδοση), Lherminier, Παρίσι 1984.
(*Μετάφραση: Έφη Στρουσοπούλου*)

Από τα γυρίσματα της ταινίας *Ιστορία μιας πόρνης*

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Ζενγκακούρεν*. Ακρωνύμιο της Εθνικής Ομοσπονδίας Ανεξάρτητων Φοιτητικών Συλλόγων. Ιδρύθηκε το 1948 και έπαιξε σημαντικό ρόλο στις κινητοποιήσεις των δεκαετιών του '50 και του '60. Αργότερα, η ομοσπονδία οδηγήθηκε σε διάσπαση. (Σ.τ.Ε.)

2. Συνιδρυτής και διευθυντής της Cinémathèque Française. Η απόλυσή του, το 1968, από το Γάλλο υπουργό Πολιτισμού, André Malraux, προκάλεσε μια άνευ προηγουμένου κινητοποίηση σκηνοθετών και κινηματογραφόφιλων. (Σ.τ.Ε.)

3. Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη νέα γενιά της δεκαετίας του '50. Ο όρος επίσης χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα είδος ταινιών που γυρίζονταν στα στούντιο των εταιρειών Nikkatsu και Daiei, με ήρωες την άγρια νεολαία της εποχής. (Σ.τ.Ε.)

4. «Χάτσιρο Γκουρίγιου» είναι το συλλογικό ψευδώνυμο όσων, πιθανόν, συνεργάστηκαν στη συγγραφή του σεναρίου: ο ίδιος ο Σουζούκι, ο Τζίκου Γιαματόγια (που συχνά συνεργαζόταν με τον Κότζι Ουκαμάτσου), ο Γιούκι Μιγιάτα (κειμενογράφος κόμικς) και ίσως ο Τσουσάι Σόνο, μελλοντικός σκηνοθέτης *ρόμαν-πόρνο* στην εταιρεία Nikkatsu.

5. Ερμηνεύεται από τον Τζο Σίσιντο, Βεντέτα των ταινιών της Nikkatsu από τη δεκαετία του 1950, που εμφανίζεται σε πολλές ταινίες του Σουζούκι, όπως *Γραφείο ντετέκτιβ 23* (1963), *Τα κορίτσια της χαράς* (1964).

6. Tex Avery και Bob Clampett. Από τις πιο σημαντικές μορφές στο χώρο των αμερικανικών κινουμένων σχεδίων. Στη δεκαετία του '40, συνεργάστηκαν με τα στούντιο της Warner και υπήρξαν υπεύθυνοι για το άγριο και συχνά παράλογο στυλ των κινουμένων σχεδίων της. Είναι υπεύθυνοι για τη δημιουργία χαρακτήρων όπως οι Daffy Duck και Bugs Bunny. (Σ.τ.Ε.)

7. Raymond Chandler. Μαζί με τον Dashiell Hammett, ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων, που καλλιέργησε το ύφος noir. (Σ.τ.Ε.)

8. Κανέτο Σίντο. Συνεργάτης των Κένζι Μιζογκούτσι και Κον Ιτσικάουα. Εκτός από σεναριογράφος είναι και σκηνοθέτης με πολύ σημαντική φιλμογραφία. Ξεχωρίζουν, μεταξύ άλλων, οι ταινίες του *Τα παιδιά της Χιροσίμα / Γκεμπάκου νο κο* (1952), το βραβευμένο στο Φεστιβάλ της Μόσχας *Γυμνό νησί / Χάντακα νο σίμα* (1960), *Ονιμπάμπα* (1965) και *Κουρονέκο* (1968). (Σ.τ.Ε.)

Ταγγάνικη μελωδία

Ο αλήτης του Τόκιο

Ο παράγοντας *κιόκα*: Απολαμβάνοντας τον Σέιτζουν Σουζούκι

Tony Rayns

Η καριέρα του Σουζούκι ως σκηνοθέτη χωρίζεται σε δύο άνισα μέρη. Πρώτα είναι τα δώδεκα χρόνια που δούλεψε για την εταιρεία Nikkatsu ως έμμισθος σκηνοθέτης, στη διάρκεια των οποίων γύρισε σαράντα ταινίες. Ακολουθούν τα είκοσι έξι χρόνια της καριέρας του ως ανεξάρτητου σκηνοθέτη, στη διάρκεια των οποίων έκανε πέντε ταινίες μεγάλου μήκους και μερικές ταινίες για την τηλεόραση. Σχεδόν όλες του οι ταινίες για τη Nikkatsu ήταν παραγωγές-αστραπή, ταινίες που ανήκαν σε κάποιο κινηματογραφικό «είδος», παραγωγές χαμηλού προφίλ, με μικρό προϋπολογισμό και στενά χρονοδιαγράμματα, σχεδιασμένες έτσι ώστε να αποτελέσουν το δεύτερο μέρος σε μια διπλή κινηματογραφική προβολή. Ακολούθησε το δύσκολο δρόμο, ως άνθρωπος για όλες τις δουλειές, σκηνοθετώντας οτιδήποτε του ανέθεταν. Σε αυτό το, κατά κύριο λόγο, χέρσο έδαφος άνθισε. Εν μέρει χάρη στο γεγονός ότι συνάντησε συνεργάτες με κατανόηση, βρήκε σταδιακά τη δική του ξεχωριστή «φωνή» και την αυτοπεποίθηση που χρειαζόταν για να εκφραστεί. Ως αποτέλεσμα, οι τελευταίες δεκατρείς ταινίες που έκανε για τη Nikkatsu – από την *Άγρια νιότη* του 1963 ως το *Γεννημένος δολοφόνος* του 1967 – συγκαταλέγονται μεταξύ των καλύτερων και πιο καινοτόμων ταινιών «είδους» που έχουν γίνει ποτέ, με μια αμείωτη δύναμη να συνεπαίρνουν και να εκπλήσσουν. Οι μεταγενέστερες ανεξάρτητες ταινίες του δημιουργήθηκαν χωρίς τους περιορισμούς ενός κινηματογραφικού είδους, αλλά και χωρίς την υποστήριξη του συστήματος ενός στούντιο εν λειτουργία. Αυτές οι ταινίες αναπτύσσουν ορισμένες οπτικές και δομικές ιδέες που υπήρχαν στα φιλμ της Nikkatsu, αλλά είναι ουσιαστικά «προϊόντα θερμοκηπίου» ενός διαφορετικού είδους.

Δεν είναι τόσο δύσκολο να βρει κανείς ανάλογα δυτικά παραδείγματα σε μια τέτοια καλλιτεχνική διαδρομή, και ειδικά στο Χόλιγουντ. Η σχετική βιβλιογραφία είναι γεμάτη με παραδείγματα σκηνοθετών που έλαμψαν όταν εργάζονταν υπερπαραγωγικά σε οργανωμένα στούντιο και έπειτα βρέθηκαν περισσότερο ή λιγότερο έρμαιοι των περιστάσεων, όταν το σύστημα των στούντιο κατέρρευσε. Αλλά ο Σουζούκι, παρότι έχει κάνει σχετικά λίγες ταινίες αφότου ήρθε σε ρήξη με τη Nikkatsu, επιβίωσε στη μετάβαση προς την ανεξαρτησία πολύ καλύτερα απ' ό,τι οι περισσότεροι: οι ταινίες του είναι ακόμη ζωντανές, γεμάτες νιότη και ερωτισμό, ενώ οι τρεις που συνθέτουν την *Τριλογία Τάισο – Τσιγγάνικη μελωδία, Το θέατρο των ψευδαισθήσεων, Γιουμέτζι* – δε συγκρίνονται με τίποτε ανάλογο στην ιστορία του κινηματογράφου. Παραδόξως, ο Σουζούκι φαίνεται να είναι πιο κοντά σε ανορθόδοξους καλλιτέχνες όπως ο Sam Fuller και ο Joseph Losey (οι οποίοι ποτέ δεν αισθάνθηκαν άνετα σε οποιοδήποτε σύστημα στούντιο), απ' ό,τι στο πλήθος των μισθωτών σκηνοθετών της κατά παραγγελία δημιουργίας. Το κλειδί για την κατανόηση των δύο φάσεων της καριέρας του μπορεί να είναι το γεγονός ότι ο Σουζούκι τοποθετούσε πάντοτε την εικόνα και το θέαμα πιο πάνω από το θέμα και την πλοκή. Ή μπορεί, ακόμη, να είχε δίκιο ο νεότερος αδελφός του Σουζούκι, ο Κένζι, όταν έγραψε: «Και οι δυο μας σταματήσαμε να επηρεαζόμαστε από τον έξω κόσμο λίγο μετά τα είκοσί μας χρόνια, οπότε και οι ταινίες του και τα δικά μου δοκίμια παραμένουν έντονα σημαδεμένα από τα συναισθήματα της εφηβείας μας. Τώρα είμαστε μεσήλικες, αλλά οι σκέψεις μας πηγάζουν ακόμη από τον τρόπο που αισθανόμασταν όταν ήμασταν είκοσι χρονών.» (από ένα δοκίμιο που εκδόθηκε για το γιαπωνέζικο περιοδικό *Art Theatre*, το 1981).

Η δημόσια θέση του Σουζούκι είναι ότι ποτέ δεν υπήρξε τίποτε άλλο παρά ένας διασκεδαστής. Κανένας άλλος σκηνοθέτης δεν είχε τέτοια ικανότητα να αποφεύγει τους υπαινιγμούς για «καλλιτεχνία» ή «αισθητισμό»

στο έργο του. Επίσης, αρνείται ότι υπήρξε κάποια «θεωρία» που καθόρισε τη δουλειά του, αποκηρύσσει οποιαδήποτε επιθυμία να «διδάξει» το κοινό του ή να εκφράσει τις προσωπικές του εμπειρίες μέσα από τις ταινίες του και εκφράζει με ευγενικό τρόπο την αμηχανία του σε προσπάθειες που γίνονται να συνδεθεί το έργο του με το έργο άλλων σκηνοθετών. Πριν από δέκα χρόνια, σε ένα μικρό φεστιβάλ στην Ιταλία, κάποιος του ζήτησε να απαριθμήσει πέντε ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου που θα έπρεπε να σωθούν. Αφού τόνισε ότι όλα τα φιλμ υπόκεινται σε φθορά (εφόσον το ίδιο το υλικό τους είναι εξαιρετικά φθαρτό), απάντησε ότι ή έπρεπε να σωθούν όλες οι ταινίες ή καμία. Εν ολίγοις, ο Σουζούκι δεν είναι ούτε ματαιόδοξος, ούτε υποκριτής. Ίσως έχει δει πάρα πολλούς από τους Ιάπωνες συγχρόνους του να παίρνουν στα σοβαρά τον εαυτό τους ως καλλιτέχνες, για να πέσει και ο ίδιος σ' αυτή την παγίδα. Ή ίσως, πολύ απλά, είναι έτσι φτιαγμένος.

Κατά τη δική του άποψη, τα οπτικά και δομικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις ταινίες «είδους» που έκανε στη δεκαετία του '60 γεννήθηκαν από ένα μείγμα ανίας («Όλα τα σενάρια των εταιρειών ήταν τόσο ίδια! Αν έβρισκα έστω και μια πρωτότυπη πρόταση, κάπως θα μπορούσα να την αξιοποιήσω») και αυτοσυντήρησης («Αφού όλοι εμείς οι σκηνοθέτες, που έχουμε συμβόλαια, δουλεύαμε με τα ίδια ακριβώς σενάρια, ήταν σημαντικό να βρούμε έναν τρόπο να ξεχωρίσουμε από το πλήθος»). Την περίοδο εκείνη, τα σενάρια της Nikkatsu, παρόλο που συνήθως υπογράφονταν από ένα συγγραφέα, αναπτύσσονταν στην πραγματικότητα από μια επιτροπή. Εφόσον ένα σενάριο γινόταν δεκτό από τη διεύθυνση, καταρτιζόταν ο προϋπολογισμός και γινόταν η διανομή των ρόλων. Η επιλογή του σκηνοθέτη ερχόταν τελευταία και οι έμμισθοι σκηνοθέτες, εάν αρνούνταν κάποια ανάθεση, το έκαναν με τον κίνδυνο της απόλυσης (ο Σουζούκι θυμάται ότι αρνήθηκε πράγματι δύο ή τρία σενάρια στη διάρκεια της συνεργασίας του με την εταιρεία). Αν ανατρέξουμε στο παρελθόν, είναι φανερό ότι οι πρώτες ταινίες του Σουζούκι περιείχαν αναρίθμητα υπαινικτικά σημάδια μιας δυσφορίας για το υλικό του, που συνήθως εκφραζόταν οπτικά μέσα από ένα εκκεντρικό καδράρισμα ή μια απροσδόκητη τοποθέτηση των ηθοποιών. Αυτή η υφέρπουσα δυσφορία τελικά ξέσπασε το 1963, χρονιά κατά την οποία ο Σουζούκι εισήγαγε ένα περίτεχνα στυλιζαρισμένο ύφος στο είδος *γιακούζα* (*Άγρια νιότη*) και σκηνοθέτησε την πρώτη του – εκτός κάποιου κινηματογραφικού «είδους» – διασκευή ενός «σοβαρού» βιβλίου (*Ο Μπάσταρδος*). Αυτές οι δύο ταινίες λειτούργησαν ως μοντέλο για τα υπόλοιπα τέσσερα χρόνια της παραμονής του στη Nikkatsu, στη διάρκεια των οποίων σκηνοθέτησε φαντασμαγορικά γκαγκστερικά θρίλερ αλλά και περιθωριακές λογοτεχνικές διασκευές.

Οι δυτικοί θεατές των ταινιών που έκανε ο Σουζούκι με τη Nikkatsu τείνουν να θεωρήσουν ως δεδομένο ότι οι περισσότερες από αυτές ήταν φτιαγμένες με ένα πνεύμα παρωδίας. Είναι αλήθεια ότι οι ταινίες έχουν στοιχεία παρωδίας (*Η Κάρμεν από το Καουάτσι* δεν έχει και τίποτε άλλο...), αλλά ο Σουζούκι δεν ήταν ποτέ τόσο αφελής ώστε να παρωδήσει το ίδιο το υλικό. Πιστός στο ρόλο του έμμισθου σκηνοθέτη, θέλει οι ταινίες του να λειτουργήσουν ειδολογικά ως θρίλερ, κωμωδίες, ρομάντζα... οτιδήποτε. Ο στόχος του είναι να βρει τρόπους να τις κάνει περισσότερο ενδιαφέρουσες για τον ίδιο και για το κοινό του – ένας στόχος που δύσκολα θα μπορούσε να επιτευχθεί με το να ανατρέπει τις ειδολογικές συμβάσεις πάνω στις οποίες ήταν χτισμένες οι ταινίες. Έτσι ο Σουζούκι, παρακινούμενος από το σκηνογράφο Τακέο Κιμούρα, τον κινηματογραφιστή Κάζουε Ναγκατσούκα και τον μαθητή του Σιγκεγιόσι Μίνε, δίνει ζωή σε ένα βαρετό υλικό, καταργώντας τους μη ουσιώδεις συνδέσμους στις αφηγηματικές δομές, υπερβάλλοντας με γνώση σε άλλα στοιχεία της πλοκής και διακοσμώντας το σύνολο με στυλιζαρισμένα χρώματα και τολμηρά θεατρικά οπτικά εφέ. Στη γιαπωνέζικη ορολογία, ο Σουζούκι και οι συνεργάτες του άρχισαν από τον τυχαίο τρόπο με τον οποίο το πλαίσιο του cinemascope ταιριάζει στο σχήμα της σκηνής του θεάτρου *Καμπούκι*,[1] και μετά έψαξαν για *σικάκε*[2] – τεχνάσματα που θα έκαναν πιο δυναμική τη θεμελιώδη ψευδαίσθηση του θεάματος. Και τα βρήκαν. Το κτίσημα του ξίφους που μετατρέπει το άσπρο χιόνι σε κόκκινο στην ταινία *Ο αλήτης του Κάντο*, ο χρωματικός κώδικας των τεσσάρων γυναικών στα *Κορίτσια της χαράς*, οι ανεξήγητες ριπές του ανέμου στην *Ιστορία μιας πόρνης*, οι ανώμαλες αλλαγές εποχής στον *Αλήτη του Τόκιο*...: ο κατάλογος είναι κυριολεκτικά ατελείωτος, επειδή η εφευρετικότητα σε αυτές τις ταινίες είναι ανεξάντλητη. Ο Σουζούκι πετάει

Ταιγγάνικη μελωδία

από εδώ και από εκεί οπτικές και δομικές ιδέες που άλλοι σκηνοθέτες θα παρακαλούσαν να έχουν για να τις χρησιμοποιήσουν σε στιγμές κορύφωσης των έργων τους. Ο Σουζούκι είναι σπάταλος με το ταλέντο του. Λίγοι σκηνοθέτες έχουν αποζημιώσει τόσο καλά το κοινό τους για τα λεφτά που πληρώνει.

Ο ίδιος ο Σουζούκι αναγνωρίζει δύο παράγοντες που διαμόρφωσαν τις προτιμήσεις και τις απόψεις του. Πρώτον, παραδέχεται ευχαρίστως ότι είναι ένας τυπικός *Εντόκκο* (δηλαδή, γέννημα θρέμμα του Τόκιο. Έντο είναι η παλιά ονομασία του Τόκιο). Ο *Εντόκκο*, όπως ορίζεται από τον Σουζούκι, είναι ένας άνθρωπος θορυβώδης και φωνακλάς, που εκδηλώνει έντονα τον ενθουσιασμό και τις αντιδράσεις του. Ακόμη, ο Σουζούκι ταυτίζεται με τις παραδόσεις Έντο του ελεύθερου λόγου και της εξέγερσης, παρότι αναγνωρίζει ότι «εξέγερση» σημαίνει συνήθως κάτι μάλλον εσωστρεφές και προσωπικό, παρά επιθετικό ή καταστροφικό. Δεύτερον, παραδέχεται τη βαθιά γοητεία που του άσκησε η ταραχώδης κουλτούρα της ιαπωνικής εποχής Τάισο (1912-1926),[3] που συμπίπτει με την περίοδο και της δικής του γέννησης. Ακόμη περισσότερο απ' ό,τι στην προηγούμενη εποχή Μέιτζι,[4] η Ιαπωνία του Τάισο ήταν ένα καζάνι νέων και «επικίνδυνων» ιδεών, πολλές από τις οποίες προερχόμενες από το εξωτερικό, είχαν αφομοιωθεί μέσω της μεταφρασμένης λογοτεχνίας και φιλοσοφίας και των εισαγόμενων ταινιών του βωβού κινηματογράφου. Αυτή η κουλτούρα παρήγαγε ένα ισχυρό αναρχικό/τρομοκρατικό ρεύμα, το οποίο ακόμη γοητεύει τον Σουζούκι. Ο Γιουμέτζι Τακεχίσα, κεντρικός χαρακτήρας της τελευταίας από τις ταινίες της *Τριλογίας Τάισο* του Σουζούκι, είχε μια περιφερειακή ανάμειξη στο παραπάνω ρεύμα.

Στην *Τριλογία Τάισο* ο Σουζούκι βρίσκεται στις πιο ελεύθερες και παιγνιώδεις στιγμές του. Δουλεύοντας εκτός των όρων/περιορισμών ενός καθιερωμένου είδους, ο Σουζούκι δημιουργεί τις δικές του συμβάσεις και τους δικούς του βασικούς κανόνες για να δομήσει και να ενοποιήσει τις τρεις ταινίες, ενώ χτίζει με σύνεση επάνω στο παιχνίδι των εικόνων, το οποίο είχε αναπτύξει στη διάρκεια της συνεργασίας του με το στούντιο. Ενδεικτικές συμβάσεις: χαρακτήρες που ακολουθούν τις επιθυμίες τους λησμονώντας τα όρια μεταξύ ζωής και θανάτου, προειδοποιητικά όνειρα τα οποία ανακυκλώνονται, σχέσεις που θεμελιώνονται στην κι-

νούμενη άμμο των αμφισημιών, αμφιβολία και έλλειψη εμπιστοσύνης. Και πρωταγωνιστές που προσπαθούν να αποσπαστούν από τις κοινωνίες τους και να ακολουθήσουν προσωπικούς ηθικούς κώδικες, που αποδεικνύονται υπερβολικά μηδενιστικοί για να τους υπομείνουν. Εάν αναλύσουμε με τον τρόπο αυτό τα θέματα της *Τριλογίας* και τους βασικούς της κανόνες, γίνεται φανερό ότι βρισκόμαστε στην ίδια σε γενικές γραμμές περιοχή με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο των δημιουργών των πρόσφατων δεκαετιών: Bergman, Resnais, Antonioni και Bertolucci (μεταξύ πολλών άλλων) μοιράζονται αυτά τα ενδιαφέροντα όσον αφορά τις ιδιοτροπίες της επιθυμίας, την αβεβαιότητα των εννοιών, την ηθική σε κρίση. Υπάρχει, όμως, μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στον Σουζούκι και τους Ευρωπαίους συγχρόνους του, κι αυτό έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την υποδομή του Σουζούκι ως έμμισθου σκηνοθέτη. Η προσέγγιση του Σουζούκι στους χαρακτήρες και τα συναισθήματα που τον βασανίζουν ως εμμονές παραμένει πειραματικά μη διανοούμενη. Οι ταινίες *Τσιγγάνικη μελωδία, Το θέατρο των ψευδαισθήσεων* και *Γιουμέτζι* είναι όλες ραψωδίες, και διασπείρονται κάτω από τον αστερισμό του παραλόγου. Είναι αδύνατον να αποκωδικοποιήσουμε τα μυστήριά τους γιατί το μυστήριο το ίδιο είναι ο πυρήνας της γοητείας τους.

Προφανώς, είναι αναγκαίο να κάνουμε ένα διαχωρισμό μεταξύ της επιμονής του Σουζούκι στο μη λογικό και του ευρέως διαδεδομένου μυστικισμού που ακόμη θολώνει τη αντίληψη των Δυτικών για τις ιαπωνικές ταινίες και την ιαπωνική λαϊκή τέχνη γενικότερα. Η γιαπωνέζικη κουλτούρα, με τις πολλαπλές και βαθιά ριζωμένες διαφορές από τις δυτικές παραδόσεις, θα είναι πάντοτε ένα πεδίο μελέτης για τους μη Γιαπωνέζους. Κάθε τι γύρω από αυτόν τον πολιτισμό, από την ίδια τη γλώσσα μέχρι τις κοινωνικές και φιλοσοφικές ιδιαιτερότητες, εξακολουθούν να προκαλούν δέος στον μη ειδικό. Το πρόβλημα είναι ότι αυτές οι πολιτισμικές διαφορές έχουν επιτρέψει να γίνει η Ιαπωνία *εξωτική* – να οριστεί σαν κάτι το εξωγήινο, το άγνωστο, το «άλλο» –, ένα σύνδρομο το οποίο η ίδια η Ιαπωνία έχει συχνά με ευχαρίστηση ενστερνιστεί. Τις περισσότερες φορές, αυτός ο φετιχισμός του γιαπωνέζικου εξωτισμού στη Δύση είναι απλά ζήτημα μόδας. Αλλά γίνεται πρόβλημα για την κινηματογραφική κουλτούρα, ιδιαίτερα όταν βάζει παρωπίδες στους διανομείς και τους κριτικούς της Δύσης, εμποδίζοντάς τους να δουν τις πραγματικές συνθήκες της γιαπωνέζικης κινηματογραφίας και, κατά συνέπεια, διαστρεβλώνοντας την ικανότητα του κοινού να γνωρίσει και να κατανοήσει τον γιαπωνέζικο κινηματογράφο. Γιατί ο κόσμος δεν είχε δει τις ταινίες του Σουζούκι με τη Nikkatsu, γιατί δεν είχε γραφτεί κάτι για αυτές και γιατί δεν είχαν διανεμηθεί στο εξωτερικό την εποχή που γυρίστηκαν; Διότι το κατεστημένο του δυτικού κινηματογράφου σνόμπαρε τα ξένα κινηματογραφικά «είδη», ανεξάρτητα από την εξαιρετική αισθητική που μπορεί να διέθεταν. Και γιατί η *Τριλογία Τάισο* του Σουζούκι δεν έχει τύχει καμιάς σοβαρής προσοχής έξω από την Ιαπωνία την τελευταία δεκαετία; Διότι σχεδόν κανένας στη Δύση δεν ήξερε από πού προέρχονταν αυτές οι ταινίες. Είναι περιττό να προσθέσω ότι αυτά τα προβλήματα δεν υπήρξαν ποτέ στην ίδια την Ιαπωνία. Όταν η Nikkatsu απέλυσε τον Σουζούκι το 1967, δήθεν επειδή έκανε ακατανόητες ταινίες, ένα μεγάλο κίνημα υποκινούμενο από φοιτητές διαμαρτυρήθηκε στα γραφεία της εταιρείας και υποστήριξε τον Σουζούκι στην παρατεταμένη δικαστική του υπόθεση εναντίον της απόλυσής του. Και οι Γιαπωνέζοι κριτικοί, σε μια πρόσφατη ψηφοφορία για το περιοδικό *Κινέμα Τζουνπό*, ψήφισαν την *Τσιγγάνικη μελωδία* ως την καλύτερη ταινία της δεκαετίας του '80.

Το παρόν κείμενο υποστηρίζει τη θέση ότι δεν είναι τόσο δύσκολο να γνωρίσει και να κατανοήσει κανείς το έργο του Σουζούκι. Σίγουρα δεν υπάρχει ακριβές δυτικό ισοδύναμο της δικής του φανταχτερής αισθητικής, αλλά αυτό είναι ένα μέτρο του ταλέντου του και όχι της «ξενικότητάς» του. Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες εργάστηκε ως έμμισθος σκηνοθέτης σε στούντιο τη δεκαετία του '60, ήταν σε μεγάλο βαθμό ανάλογες με τους όρους δουλειάς πολλών σκηνοθετών στα δυτικά στούντιο. Και η κατάστασή του ως ανεξάρτητου κινηματογραφιστή στις δεκαετίες του '80 και του '90 είναι ακριβώς η ίδια με αυτή αναρίθμητων μεταβιομηχανικών κινηματογραφιστών σε άλλες χώρες. Όλα αυτά είναι εύκολο να τα συλλάβει κανείς.

Κι ακόμη, δεν είναι περισσότερο δύσκολο το να ορίσει κανείς πού ακριβώς έγκειται η «ιαπωνικότητα» του Σουζούκι. Η μονολιθική, «επίσημη» ή τυπική κουλτούρα της Ιαπωνίας είχε πάντοτε την ανάποδη όψη της: ένα

Ιστορία μιας πόρνης

υπογάστριο από άγρια και τρελή τέχνη βασισμένη στη γελοιοποίηση, την ειρωνεία και την ασέβεια. Αυτή η τέχνη είναι κωμική, παρωδική, ερωτική, γκροτέσκα, παρακμιακή και, πάνω απ' όλα, γήινη. Το θέατρο *Καμπούκι* είναι ένα βασικό, δημοφιλές παράδειγμα αυτής της τέχνης (ένα είδος που ο Σουζούκι αγαπά και από το οποίο εμπνέεται), αλλά πολύ μακριά πια από την πραγματικότητα του 20ου αιώνα ώστε να λειτουργήσει ως ένα άμεσο σημείο αναφοράς σε μια συζήτηση για τον Σουζούκι. Ίσως η ποίηση να προσφέρει μια καλύτερη αναλογία. Στο πλαίσιο της γιαπωνέζικης ποιητικής παράδοσης (*ουάκα*)[5] παραμονεύει μια αντι-παράδοση κωμικών στίχων γνωστών ως *κιόκα* (κυριολεκτικά, «τρελά *ουάκα*»).[6] Τα *κιόκα* είναι συχνά άμεσες παρωδίες των σοβαρών *ουάκα*, σχεδιασμένα για να υπονομεύσουν το στόμφο και την υποκρισία. Είναι όλα ανεξαιρέτως κωμικά (τουλάχιστον στις προθέσεις τους), προκλητικά και εξόχως επηρμένα. Αυτός είναι ο Σουζούκι. Είναι ο παράγοντας *κιόκα* στις γιαπωνέζικες ταινίες.

Το κείμενο δημοσιεύτηκε στην έκδοση *Branded to thrill: the delirious cinema of Suzuki Seijun*, Institute of Contemporary Arts, Λονδίνο 1994.
(*Μετάφραση: Κατερίνα Κρανούλη*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δημοφιλές είδος του ιαπωνικού θεάτρου, που εμφανίστηκε στα τέλη του 16ου αιώνα. Είναι εξέλιξη του θεάτρου *No* και συνδυάζει μουσική, χορό και παντομίμα. Χαρακτηρίζεται από έντονο στυλιζάρισμα. Το όνομα του είδους αποτελείται από τρεις ιαπωνικούς χαρακτήρες: *κα* (τραγούδι), *μπου* (χορός) και *κι* (ικανότητα). Το *Καμπούκι* ήταν το θέατρο των κατοίκων της πόλης. Στις απαρχές του είχε πολύ κακή φήμη επειδή οι ηθοποιοί ήταν πολύ συχνά πόρνες. Σήμερα όλοι οι ηθοποιοί του *Καμπούκι* είναι άνδρες. (Σ.τ.Ε.)
2. Τα ειδικά εφέ στο θέατρο *Καμπούκι*. (Σ.τ.Ε.)
3. Περίοδος της ιαπωνικής ιστορίας κατά την οποία αυτοκράτορας ήταν ο Γιοσιχίτο (1879-1926). Στη διάρκεια αυτών των χρόνων, η Ιαπωνία εμφανίζεται με πιο έντονο τρόπο στη διεθνή σκηνή, ενώ στο εσωτερικό επικρατεί ένα φιλελεύθερο πνεύμα εκδημοκρατισμού. Δημιουργούνται πολιτικά κόμματα και εφαρμόζεται μια εργατική νομοθεσία. Αυτή την εποχή, η Ιαπωνία πιέζει την παραπαίουσα Κίνα για παραχωρήσεις και διευκολύνσεις. Το τέλος αυτής της ιστορικής περιόδου σημαδεύεται από την οικονομική ύφεση. (Σ.τ.Ε.)
4. Φωτισμένη δεσποτεία. Ο όρος περιγράφει την περίοδο της διακυβέρνησης του αυτοκράτορα Μουτσουχίτο (1868-1912). Είναι μια εποχή έντονου εκσυγχρονισμού και εκδυτικοποίησης. Καταργείται η φεουδαρχική διαίρεση της χώρας, δημιουργείται εθνικός στρατός, υποστηρίζεται η υφαντουργία, αναπτύσσεται σιδηροδρομικό δίκτυο, αναμορφώνεται η εκπαίδευση. (Σ.τ.Ε.)
5. Η αυλική ποίηση που επικράτησε από τον 6ο μέχρι τον 14ο αιώνα. Ο όρος χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του *τάνκα* (σύντομο ποίημα), μιας βασικής μορφής της ιαπωνικής ποίησης. (Σ.τ.Ε.)
6. Ένα μωρολόγο στιχούργημα, ένα *τάνκα* με χυδαιολογίες. (Σ.τ.Ε.)

Ελεγεία της βίας

Αποδομώντας τον Σέιτζουν Σουζούκι

Thierry Jousse

Η τέχνη του Σουζούκι είναι, πριν απ' όλα, τέχνη της παραλλαγής και της αποδόμησης. Εντάσσεται, στο μεγαλύτερο μέρος της, στο είδος των ταινιών *γιακούζα*, σημαντικό είδος του γιαπωνέζικου κινηματογράφου, με δύο αξιόλογες εξαιρέσεις: την ταινία *Τα κορίτσια της χαράς, ρόμαν-πόρνο*[1] με θέμα την πορνεία, που εξακολουθεί, όμως, να συγγενεύει οριακά με τις ταινίες *γιακούζα*, και, προπάντων, το υπέροχο μελόδραμα *Ιστορία μιας πόρνης*, με στοιχεία που θυμίζουν το έργο του Μιζογκούτσι. Άλλοτε ο Σουζούκι αγγίζει το είδος των ταινιών δράσης με σπαθιά, τις *τσαμπάρα*[2] (ιδίως στις ταινίες *Λουλούδια και κύματα* και *Ελεγεία της Βίας*), είδος που προηγείται χρονικά των ταινιών *γιακούζα*. Αλλά, κατά βάθος, ο Σουζούκι δεν επιδιώκει να ανήκει σε κάποιο είδος. Σήμερα που οι φανατικοί οπαδοί του αστυνομικού μυθιστορήματος και των κόμικς τείνουν να εγκλωβίσουν τα είδη σε ένα μυθοποιημένο και βιομηχανοποιημένο κέλυφος, τέτοια ερωτήματα ανάγονται σε δομικό και φαντασιακό διακύβευμα. Όμως, την εποχή του Σουζούκι, το κινηματογραφικό είδος, *γιακούζα* ή όποιο άλλο, ήταν κάτι το αυτονόητο, σαν τον αέρα που ανέπνεαν οι σκηνοθέτες των στούντιο και έπρεπε να εγκλιματιστούν στους αυστηρούς κανόνες τους, πράγμα που ο Σέιτζουν Σουζούκι έκανε θαυμάσια, εισάγοντας ταυτόχρονα ρωγμές και παρεκκλίσεις στο τετριμμένο υλικό που είχε στη διάθεσή του.

Στη διάρκεια των «swinging sixties», ο Σουζούκι συμπεριφέρθηκε σταθερά ως στυλίστας, εισάγοντας έναν τρόπο επεξεργασίας των χρωμάτων, που εξωθεί τις ταινίες του στην υπερβολή, το πυροτέχνημα, ακόμη και το λυρισμό, ένα ιδεοληπτικό και επινοητικό πλαίσιο, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τους περισσότερους από τους μεγάλους Ιάπωνες σκηνοθέτες: μια διακοσμητική τρέλα μπαρόκ, που δεν εμποδίζει σε τίποτα τη σπασμωδική κίνηση των B-movies, μια διαρκής ειρωνεία προς το κινηματογραφικό είδος και προς την εξύμνηση του ανδρισμού που το χαρακτηρίζει, ένα αναρχικό και παραβατικό πνεύμα που υπονομεύει από τα μέσα τους καθιερωμένους κώδικες των ταινιών αυτού του είδους, μια εικονοκλαστική επιθυμία να ξεσκεπάσει τα τεχνάσματα του κινηματογράφου και να τα στρέψει ενάντια στον ίδιο τους τον εαυτό. Στην ταινία *Τα κορίτσια της χαράς*, οι τέσσερις ηρωίδες πόρνες αντιπροσωπεύονται η κάθε μία από ένα έντονο, σχεδόν επιθετικό χρώμα. Το μοβ, το κόκκινο, το κίτρινο, το πράσινο συνθέτουν μια χρωματική συμφωνία ποπ, που συμπαρασύρει την ταινία σε ονειρικές όχθες, αναιρεί το ρεαλισμό των χαρακτήρων και τους μεταμορφώνει σε οργισμένα σύμβολα μιας θηλυκότητας χωρίς συμπλέγματα απέναντι στον ανδροκρατούμενο κόσμο.

Η ταινία εκτυλίσσεται στην πυρετώδη ατμόσφαιρα της μεταπολεμικής Ιαπωνίας, όπου αναμειγνύονται μικροαπατεώνες, αμερικανοί στρατιώτες, πόρνες, έμποροι, ακόμα και ένας μαύρος ιερέας. Όλα σε ένα φόντο παράνομων συναλλαγών κάθε είδους και γενικευμένης μαύρης αγοράς. Το χαώδες περιβάλλον και η ασφυκτική ατμόσφαιρα της εποχής αποδίδονται εξαιρετικά από τον Σουζούκι, ο οποίος όμως γρήγορα ξεφεύγει από την απλή περιγραφή και παρασύρει την ταινία σε ένα φεμινιστικό παραλήρημα, χωρίς ίχνος κακομοιριάς. Όπως και ο Godard την ίδια εποχή, ο Σουζούκι αγαπά τις στιλπνές και επίπεδες επιφάνειες, και η περίφημη φράση του Jean-Luc, «δεν είναι αίμα, είναι κόκκινη μπογιά», θα του ταίριαζε γάντι. Στην *Άγρια νιότη*, μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές ταινίες του στυλ του Σουζούκι, χρησιμοποιεί καθρέφτες χωρίς επαργύρωση, κάδρο μέσα στο κάδρο, κάνει ιδιαίτερη χρήση της ηχητικής μπάντας για να δώσει την αίσθηση της αποστασιοποίησης, συχνά αστεία έως και γελοία, αλλά πάντα εξαιρετική. Η θεατρικότητα είναι παντοχού παρούσα σε όλες τις ταινίες του, ιδίως με τη χρήση του cinemascope, το συνεχές παιχνίδι των κινήσεων της κάμερας, τη χρήση του στούντιο και τη σκηνογραφία, στυλιζαρισμένη μέχρι το πιο εκπληκτικό οπτικό παραλήρημα. Για τον Σουζούκι, που διεκδικεί απόλυτα την επιρροή του παραδοσιακού *καμπούκι*, τα πάντα είναι

Σημαδεμένη ζωή

αναπαράσταση, μέχρι τα τελευταία πλάνα στο *Γεννημένος δολοφόνος*, ταινία περιέργως γυρισμένη σε ασπρόμαυρο, όπου τα ελάχιστα ψήγματα ρεαλισμού, που μπορεί να παρατηρήσει κανείς σε παλιότερες ταινίες του, εξαφανίζονται προς όφελος ενός τελείως αυτόνομου σύμπαντος και μιας παρέκκλισης προς το παράλογο, που αποτελεί ταυτόχρονα βίαιη κριτική στο γιαπωνέζικο ανταγωνιστικό πνεύμα και έναν τρόπο να συντρίψει τους κώδικες του είδους, όπως σπάνια συναντάμε στην ιστορία του κινηματογράφου. Μ' αυτή την ταινία, ο Σουζούκι επιστρέφει στη Nikkatsu την εικόνα της ίδιας της τής αλαζονείας, και υπονομεύει από τα μέσα την προσδοκία του θεατή, ο οποίος βρίσκεται αντιμέτωπος με την αυτοαμφισβήτηση του κινηματογράφου, σμίγοντας και πάλι με τον Godard εκείνης της εποχής. Κι αυτό, βέβαια, η εταιρεία δεν θα του το συγχωρέσει ποτέ.

Στις περισσότερες ταινίες του Σουζούκι βρίσκουμε τον ίδιο ηθοποιό-φετίχ, τον περίεργο Τζο Σίσιντο, αντισυμβατικό μείγμα Κουασιμόδου και Marlon Brando. Με τον Σίσιντο, ο δημιουργός του *Αλήτη του Τόκιο*, πλάθει μια εικονοκλαστική φιγούρα της παραβατικότητας και της επιθυμίας, ένα χαρακτήρα βίαιο και ασεβή, που εναντιώνεται στην εξουσία, έναν αλήτη απόλυτα ελεύθερο και αστείο, που ενσαρκώνει τη διαρκή ειρωνεία του Σουζούκι. Στην *Άγρια νιότη*, ο Σίσιντο συνθέτει ένα ρόλο ανεξέλεγκτου *γιακούζα* (στην πραγματικότητα, είναι αστυνομικός που έχει διεισδύσει στο κύκλωμα), που ανήκει ταυτόχρονα σε δύο συμμορίες, στρέφοντας τη μία εναντίον της άλλης, μέχρι την τελική αποκάλυψη. Ο κυνισμός και η οργή είναι το διαβατήριό του. Η ελευθερία κινήσεων, που του εξασφαλίζουν, τον κάνουν ανεξέλεγκτο, αδύνατο να τον εντοπίσεις, παρόντα εκεί που δεν τον περιμένεις. Αυτός ο σαρκαστικός και κατεξοχήν επιτηδευμένος χαρακτήρας θυμίζει κάπως τον Clint Eastwood εκείνης της εποχής, στις πρώτες ταινίες του Sergio Leone, και ιδιαίτερα στο *Για μια χούφτα δολάρια*. Εμπνέεται ταυτόχρονα από τον Αρλεκίνο, στον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* του Γκολντόνι, και κυρίως από το *Γιοζίμπο* του Κουροσάουα. Ο συσχετισμός δεν είναι τυχαίος, γιατί μπορεί να πει κανείς χωρίς υπερβολή ότι ο Σουζούκι επιβάλλει στο *τσαμπάρα* (με εξαίρεση την ταινία *Λουλούδια και κύματα*, όπου, περιέργως, σέβεται τους κανόνες του είδους, αν και κατά βάθος διαφαίνεται ο ενδόμυχος αναρχισμός που

χαρακτηρίζει τις υπόλοιπες ταινίες του) και στις γιαπωνέζικες γκανγκστερικές ταινίες, τις ίδιες ακρότητες που ο Leone επιβάλλει στο γουέστερν. Αυτή η θεωρία του χάους, αυτή η λογική της αντιστροφής των καθιερωμένων αξιών, αυτή η γελοιοποίηση του κόσμου θεμελιώνουν το σύμπαν των περισσότερων από τους μεγάλους μανιεριστές σκηνοθέτες της εποχής, όπως εκτός από τον Leone και τον Σουζούκι ο Peckinpah, ο Bava ή ο Argento, χωρίς να ξεχάσουμε τον Ιάπωνα Τάι Κάτο, που την ίδια εποχή υπονομεύει τις ταινίες *τσαμπάρα* με ευρήματα εξίσου λαμπρά μ' αυτά του δημιουργού της *Σημαδεμένης ζωής*.

Η ολοκληρωτική αποδόμηση και το χλευαστικό ύφος θα επανέλθουν, πολλά χρόνια αργότερα, σε νεότερους μανιεριστές σκηνοθέτες όπως ο Tarantino, ο Κιτάνο ή ο Jarmusch. Ο Jarmusch, στην ταινία του *Ghost Dog: Ο τρόπος του σαμουράι* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*), που πρόκειται για πραγματικό φόρο τιμής στον Σουζούκι, θα κάνει πολλές αναφορές στο *Γεννημένος δολοφόνος*, με τρόπο πιο στοχαστικό και φτηνό, απ' ό,τι στο υπερβολικό, παιχνιδιάρικο και αστραφτερό σύμπαν του Σουζούκι. Όσο για τον Κιτάνο, ακόμα κι αν αρνείται οποιαδήποτε επιρροή, κληρονομεί στοιχεία από τον πρεσβύτερό του, τραβώντας όμως σε μάκρος τις καταστάσεις με τη μέθοδο του slow burn, ενώ ο Σουζούκι αγαπούσε πάνω απ' όλα την ταχύτητα, την πρωτόγονη παρωδία και τη σύγχυση. Ειδικότερα, οι χαρακτήρες που ερμηνεύει ο Τακέσι Κιτάνο στις ταινίες *Βίαιος μπάτσος* (*Σόνο ότοκο, Κιγιομπό νι τσούκι / Violent Cop*, 1989), *Σημείο Βρασμού* (*3-4X Τζουγκάτσου / Boiling Point*, 1990) και *Σοματίνα* (*Sonatine*, 1993), συγγενεύουν εκπληκτικά με τους διάφορους χαρακτήρες που ενσάρκωσε ο Σίσιντο, αν τους προσθέσουμε την αυτοκτονική παρόρμηση και το παιδιάστικο πνεύμα. Το πνεύμα του Σουζούκι συνεχίζεται....

Απόσπασμα από το κείμενο του Thierry Jousse, «Deconstructing Suzuki», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 573, Νοέμβριος 2002.
(*Μετάφραση: Έφη Στρουσοπούλου*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Ρόμαν-πόρνο* ή *πινκ έιγκα* ή *πινκού*. Είδος ελαφρού πορνό που εμφανίστηκε στο ιαπωνικό σινεμά τη δεκαετία του '60. Άνθισε στο περιβάλλον των στούντιο και αρκετοί σκηνοθέτες το χρησιμοποιήσαν ως χώρο άσκησης πριν περάσουν στις «κανονικές» ταινίες. Ο πιο σημαντικός σκηνοθέτης του είδους είναι ο Κότζι Ουκαμάτσου. (Σ.τ.Ε.)
2. *Τσαμπάρα*. Είδος ιστορικών ταινιών (*τζιντάι γκέκι*) που κατέχει κεντρική θέση στο ιαπωνικό σινεμά. Οι ταινίες διαδραματίζονται την εποχή Έντο (17ος αιώνας), έχουν ως κεντρικούς ήρωες *σαμουράι* και επικεντρώνονται στις ξιφομαχίες. Ως κινηματογραφικό είδος γνώρισε την ακμή του στις δεκαετίες του '60 και του '70. (Σ.τ.Ε.)
3. Τάι Κάτο. Γεννήθηκε το 1916. Σπούδασε μηχανικός και ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο δίπλα στο θείο του, Σάνταο Γιαμάνκα, έναν από τους πιο σημαντικούς Ιάπωνες σκηνοθέτες. Πριν από τον πόλεμο, ασχολήθηκε βασικά με τα ντοκιμαντέρ. Σκηνοθέτησε, επίσης, το τρέιλερ της ταινίας *Ρασομόν* του Ακίρα Κουροσάουα. Αντιμετώπισε διώξεις λόγω των αριστερών του φρονημάτων και της συνδικαλιστικής του δράσης. Τη δεκαετία του '50 ξεκίνησε να σκηνοθετεί ταινίες μεγάλου μήκους και η φιλμογραφία του περιλαμβάνει κυρίως ταινίες *σαμουράι*, *γιακούζα* και μελοδράματα. (Σ.τ.Ε.)

Ο αλήτης του Τόκιο

Σέιτζουν Σουζούκι: Το κύρος της μειοψηφίας

Stephen Teo

Το γεγονός ότι οι ταινίες του Σουζούκι μπορούν να εκτιμηθούν περισσότερο τώρα απ' ό,τι στην εποχή που έγιναν, είναι απόδειξη του προδρομικού, διορατικού ταλέντου του. Οι ταινίες του σήμερα φαίνονται σαν δομικά σχέδια του μοντερνιστικού κινήματος στον κινηματογράφο, το οποίο προέκυψε από τα υπερβατικά οράματα της αποξένωσης στο σύγχρονο τρόπο ζωής (Antonioni, Bergman, Bresson) και από τη μεταφορά τους στη μεταμοντέρνα τέχνη, αρχής γενομένης με τον Godard, καθώς και με τον σύγχρονο του Σουζούκι, Ναγκίσα Όσιμα. Τα έργα του Σουζούκι φαίνεται να είναι ακόμη πιο προδρομικά και πιο προκλητικά απ' ό,τι του Godard ή του Όσιμα. Ο Σουζούκι δείχνει να γεφυρώνει την κινητική διάθεση του Godard με τους πιο σοβαρούς τόνους του Όσιμα. Σήμερα, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι ο Σουζούκι – και όχι ο Godard ή ο Όσιμα – είναι προφανώς ο πρόγονος ορισμένων σύγχρονων σκηνοθετών, όπως οι Wong Kar-wai, Σαμπού,[1] John Woo και Jim Jarmusch.

Οι εκδοχές των θρίλερ *γιακούζα* που γύρισε ο Σουζούκι, σκόπιμα φτιαγμένες με τον τρόπο των B-movies, τον τοποθετούν πλάι στον Samuel Fuller, το Δυτικό σκηνοθέτη που ανακαλεί κανείς κατά κανόνα όταν γίνεται αναφορά στο όνομα του Σουζούκι. Αλλά ο Σουζούκι, ως στυλίστας του ιαπωνικού trash, θα μπορούσε επίσης να συγκριθεί με τον Mario Bava,[2] τον μεγάλο στυλίστα του ευρωπαϊκού trash. Πράγματι, ο Σουζούκι μπορεί να συγκριθεί με οποιονδήποτε από τους μεγάλους ανορθόδοξους καλλιτέχνες, που ανατρέπουν το σύστημα των στούντιο, επανεφευρίσκοντας και αναδομώντας μέσα από το προσωπικό τους ύφος οικείες και δημοφιλείς συμβάσεις του κινηματογράφου, αλλά και καταφέρνοντας να μην υποστούν ιδιαίτερες συνέπειες (σκεφτείτε τον Welles, σκεφτείτε τον Corman, σκεφτείτε τον Melville). Τα έργα τέτοιων σκηνοθετών αμφισβητούν «μεγαλοπρεπώς» την ιδέα της κλασικής τελειότητας και αποπνέουν μια πληθωρική ζωτικότητα, σχεδόν σαν αυτό να είναι αυτοσκοπός.

Χωρίς αμφιβολία, ταινίες όπως *Άγρια νιότη* (1963), *Ο αλήτης του Τόκιο* (1966), και *Γεννημένος δολοφόνος* (1967), λειτουργούν στην ουσία ως οραματικές επιτομές του είδους των γκανγκστερικών φιλμ (ακόμη και στην εποχή τους, τη δεκαετία του '60), που δε θα μπορούσαν παρά να αφήσουν τα σημάδια τους σε νεότερες γενιές κινηματογραφιστών. Σκηνοθέτες όπως οι John Woo και Wong Kar-wai έχουν σίγουρα δεχτεί την επίδραση του Σουζούκι στις δικές τους αναδομήσεις του γκανγκστερικού είδους: ο Woo με την εμμονή του στο θέμα του *γι*, την κινέζικη έννοια του ηθικού και ενάρετου,[3] η οποία έχει την ίδια χροιά με την ιαπωνική έννοια του *γκίρι* (συνήθως μεταφράζεται ως «υποχρέωση»), αυτόν τον κώδικα της οργάνωσης *γιακούζα* που αποδίδει ο Σουζούκι με την ακρίβεια της ψιλοβελονιάς· και ο Wong με τις αναδιατάξεις του χρόνου και του χώρου, δύο διαστάσεων της αφήγησης τις οποίες ο Σουζούκι ενορχηστρώνει με διαβολική ευστροφία και κομψότητα. Όσον αφορά το στυλ, ο Σουζούκι φαίνεται να είναι ακόμη πιο γεωμετρικός ή κατακερματισμένος από τον Woo και τον Wong, κι εδώ έχουμε μια περίπτωση όπου το έργο του δασκάλου αντιστέκεται στη μίμηση περισσότερο απ' όσο υποδεικνύει η επιρροή του. Τελικά, το πνεύμα και η ουσία του Σουζούκι έχουν μεγαλύτερη σημασία από το στυλ του, αν και πρέπει να θεωρηθεί μέγιστος θρίαμβος που το στυλ του παραμένει τόσο προσωπικό.

(...) Η καριέρα του Σουζούκι ως οργισμένου νέου, ενός αιώνιου αντάρτη του ιαπωνικού σινεμά, είχε σαν αποτέλεσμα να μην του δοθεί ποτέ αρκετός χρόνος ή χώρος. Ο Σουζούκι είχε περίπου δέκα χρόνια για να αποδείξει τι άξιζε ως σκηνοθέτης, από την εποχή που έκανε το ντεμπούτο του το 1956, ως την εποχή του *Γεννημένος δολοφόνος*, που προβλήθηκε το 1967. Αυτά τα δέκα χρόνια τα πέρασε δουλεύοντας στο στούντιο

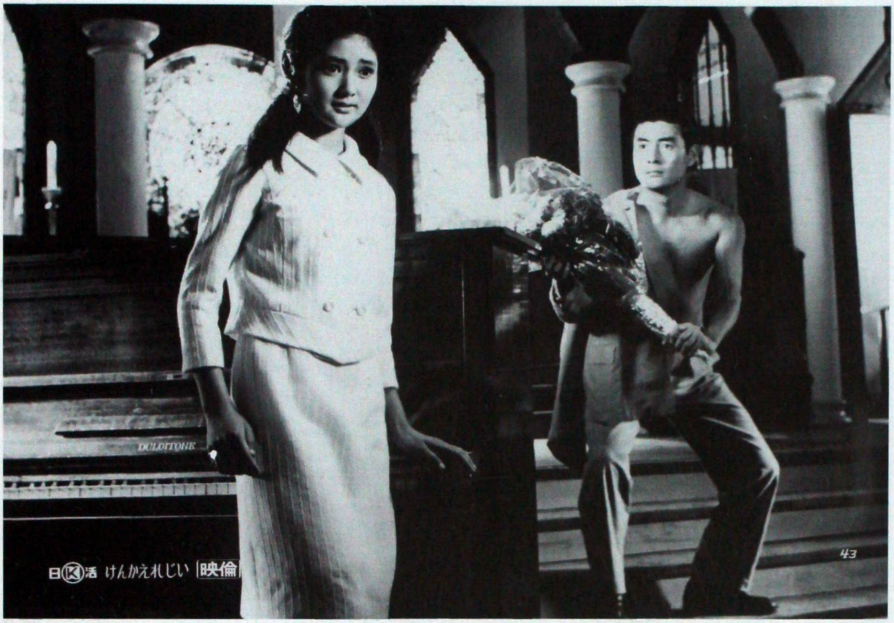
Nikkatsu, του οποίου το αφεντικό, ο Κιγιουσάκου Χόρι, είχε πει κάποτε στη δεκαετία του '50 ότι οι ταινίες ήταν «μια ήσσονος σημασίας επιχείρηση».[4] Η καριέρα του Σουζούκι μέσα στη Nikkatsu, το ανορθόδοξο στυλ του και το χιούμορ του θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως η απάντηση ενός καλλιτέχνη στα λόγια του αφεντικού του. Στις ταινίες που έκανε για τη Nikkatsu έβαλε τη σφραγίδα της πολύ προσωπικής του εκδοχής του παραλόγου, και αυτό το «στυλ Σουζούκι» αποτελεί πράγματι μια εξαιρετική παρωδία της «ήσσονος σημασίας επιχείρησης».

Ακόμη και όταν ωρίμασε ως καλλιτέχνης, ο Σουζούκι πιεζόταν να δουλεύει με αυστηρούς προϋπολογισμούς και σφιχτά χρονοδιαγράμματα, αλλά κατάφερε παρ' όλ' αυτά να διατηρήσει άθικτη, στις περισσότερες παραγωγές του, την καλλιτεχνική του ζωντάνια. Το 1967, μετά την ολοκλήρωση του *Γεννημένος δολοφόνος*, ο Σουζούκι απολύθηκε από το στούντιο επειδή έκανε «ακατανόητες ταινίες». Πολλά χρόνια αργότερα, ο Σουζούκι δήλωνε σε μια συνέντευξη: «Γιατί να κάνει κανείς μια ταινία για κάτι που είναι απόλυτα κατανοητό; Κάνω ταινίες για πράγματα που δεν καταλαβαίνω, αλλά που θέλω να κατανοήσω.»[5] Παρόλο που κατέφυγε στα δικαστήρια εναντίον του στούντιο για παράνομη απόλυση και κέρδισε κάποια διευθέτηση του ζητήματος, η καριέρα του Σουζούκι πέρασε σε μια περίοδο λήθης και ο ίδιος δε γύρισε άλλη ταινία παρά μόνο δέκα χρόνια αργότερα.

Το «στυλ Σουζούκι» θεωρείται τώρα σχεδόν μυθικό, σαν κάτι που εμφανίστηκε από το πουθενά. Για ένα δεκτικό κοινό (και στην εποχή του ο Σουζούκι είχε πιστούς θαυμαστές μεταξύ των φοιτητών), οι ταινίες του έχουν κάτι περισσότερο από έναν αυθόρμητο πειραματισμό: μια σκόπιμη τάση να κόβει την κανονική ροή της αφήγησης και ένα επιβλητικό ύφος που απαιτεί συμβολική χρήση των χρωμάτων ή μονοχρωμία υψηλής αντίθεσης, υπερβολικά σκηνικά και φωτισμούς, και στυλιζαρισμένη ηθοποιία. Η σταθερή φόρμα της σκηνοθεσίας του δείχνει ότι ο Σουζούκι δεν ήρθε από το πουθενά. Θα υποστήριζα ότι ο Σουζούκι ήταν ένας μαέστρος του σχεδιασμού και ότι δε θα είχε φέρει σε πέρας ένα τέτοιο έργο εάν δε γνώριζε σε κάποιο βαθμό εκ των προτέρων τι ήθελε να κάνει. Εξάλλου, ο ίδιος υποστήριξε ότι είχε ως μοντέλο για τις ταινίες του το παραδοσιακό θέατρο *Καμπούκι* και τα τρία βασικά δομικά του στοιχεία: την ερωτική σκηνή, τη σκηνή του φόνου και τη σκηνή της μάχης. «Μεταφρασμένα στη γλώσσα του κινηματογράφου, αυτά τα τρία στοιχεία αποτελούν τα βασικά συστατικά της ψυχαγωγίας».[6]

Εκεί ακριβώς έγκειται η δυσκολία της κριτικής αποτίμησης του Σουζούκι. Παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζεται ως ένας ριζοσπάστης καλλιτέχνης, ο Σουζούκι είναι βασικά ένας διασκεδαστής. Επενδύει τις εικόνες του με την αισθητική της pop art ψευδαίσθησης, και με αληθινά ταχυδακτυλουργικό στυλ βλέπει τον εαυτό του ως «προφήτη» μάλλον παρά ως καλλιτέχνη. Ίσως γι' αυτό ο Σουζούκι έχει κάτι το παράδοξο. Το μικρό του όνομα, το Σέιτζουν, προέρχεται από τα *κάντζι*[7] και σημαίνει «καθαρίζω» και «ρέω». Με τον ίδιο τρόπο οι αφηγήσεις του, παρά την ολοφάνερη μη γραμμικότητα, όντως αναλύονται καθαρά και ρέουν (σε τέτοιο βαθμό που αν κάποιος προσεγγίσει τις ταινίες του Σουζούκι με την προκατάληψη ότι είναι ακατανόητες, θα μείνει στο τέλος τους να αναρωτιέται προς τι όλη αυτή η φασαρία). Σε ένα πρώτο επίπεδο, ο Σουζούκι καλεί το κοινό του να δει τις ταινίες του ως εμφανώς αδόμητα σύνολα ή κολάζ, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο οι εικόνες του είναι εκπληρώσεις, επιφοιτήσεις και, ναι, κάποιου είδους προφητείες.

Ο Σουζούκι είναι πράγματι ένας μεταμοντέρνος οραματιστής για δύο κινηματογραφικά είδη κλειδιά: την γκαγκστερική ταινία και την ταινία δρόμου (road movie). Αξίζει να επαναλάβουμε ότι είναι ο πρόδρομος του κατακερματισμένου αφηγηματικού noir ύφους, που εξερευνά τις παρόδους και τα σοκάκια στην καρδιά του film noir (απόδειξη: ο Wong Kar-wai, ο Quentin Tarantino). Οι ταινίες του αποτελούν αστικές μυθολογίες που προηγούνται της εποχής τους. Έτσι, *Ο αλήτης του Τόκιο* είναι στην πραγματικότητα ένα γουέστερν, ή η ταινία που παίζει περισσότερο με τη μυθολογία του γουέστερν, περιλαμβάνοντας συμβάσεις όπως καβγάδες σε μπαρ και πιστολίδι. Η *Ελεγεία της Βίας* (1966) είναι μια νεανική ταινία που με έναν περίεργο τρόπο λειτουργεί προδρομικά για τις ιεροτελεστίες μετάβασης του *American Pie* (Paul Weitz, 1999) και του *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), ενσωματώνοντας συμβάσεις όπως οι εφηβικές φαντασιώσεις, οι τελετουργίες



Ελεγεία της βίας

του αυνανισμού και τα ψυχολογικά συμπλέγματα που οικοδομούνται γύρω από την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα και επιθυμία.

Οι ταινίες, όμως, του Σουζούκι είναι μοναδικές και για έναν άλλο λόγο. Οι αναφορές στο γουέστερν ή σε άλλα αμερικανικά κινηματογραφικά είδη δεν μπορούν στην πραγματικότητα να κρύψουν την «ιαπωνικότητα» των ταινιών του Σουζούκι και τις παρατηρήσεις τους για την ιαπωνική ψυχή σε ακραίες καταστάσεις (π.χ. στον πόλεμο ή τον έρωτα). Η *Ιστορία μιας πόρνης* (1965) και η *Ελεγεία της βίας* είναι μελοδράματα για τον ιαπωνικό μιλιταρισμό, που απεικονίζουν με ξεκαρδιστικές και γελοίες σκηνές την άνοδο του ιαπωνικού φασισμού διαμέσου του θεσμού της εκπαίδευσης και του στρατού, καθώς και μέσα από την υποταγή της ιδεολογίας και τη διαστροφή της σεξουαλικής επιθυμίας, στην προσπάθεια να ηγεμονεύσει σε όλη την Ανατολική Ασία. Ως μελέτες του ιαπωνικού μιλιταρισμού και του μιλιταριστικού τρόπου σκέψης, που προκάλεσε τόσο πόνο και δυστυχία, αυτά τα δύο έργα δημιουργούν είδος από μόνα τους, αφού δεν μπορούν να συγκριθούν με καμία άλλη ιαπωνική ταινία από όσες έχω δει. Η *Ιστορία μιας πόρνης* είναι επιπλέον μια έκθεση του προβλήματος των «εύκολων γυναικών» κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με φόντο το σινοϊαπωνικό πόλεμο. Η ιστορία μιας Κινέζας πόρνης και το πάθος της για ένα νεαρό Ιάπωνα στρατιώτη είναι αλληγορική και ρομαντική, με υπερρεαλιστικές πινελιές, που ευφυώς αναδεικνύουν την ψυχολογική σημασιολογία των έργων του Σουζούκι.

Οι ταινίες *Τα κορίτσια της χαράς* και *Ιστορία μιας πόρνης* (δεν έχω δει ακόμη το τρίτο μέρος αυτής της τριλογίας, με τον τίτλο *Η Κάρμεν από το Κασυάτσι* (1966)), μαζί με την *Ελεγεία της βίας*, μου φαίνονται οι λιγότερο τυπικές δημιουργίες του «στυλ Σουζούκι», οι οποίες αναδεικνύουν περισσότερο την άποψη του σκηνοθέτη για την Ιαπωνία και για το αίσθημα της διανοητικής ανησυχίας που προκαλείται από την ιστορία της. Ακόμη και μέσα στην ασυνήθιστη περιρρέουσα ατμόσφαιρα του έργου του Σουζούκι, αυτές οι ταινίες είναι κάπως παράφωνες σε σχέση με τις υπόλοιπες, αν όχι στο στυλ τους, τουλάχιστον ως προς το θέμα τους. Με δεδομένη την απρόβλεπτη φύση της τέχνης του Σουζούκι, τέτοια συμπεράσματα διατυπώνονται με επι-

Ο αλήτης του Κάντο

φύλαξη, στο βαθμό που εξαρτώνται από το αν θα ανακαλύψουμε περισσότερα πράγματα για το έργο του σκηνοθέτη. Στη Δύση, τουλάχιστον, η φήμη του Σουζούκι μοιάζει να είναι θεμελιωμένη σε μια σειρά θρίλερ *γιακούζα*, στα οποία η δράση μοιάζει αληθινή αν και είναι δοσμένη με πολύ ασυνήθιστο τρόπο. Ταινίες όπως *Ο αλήτης του Κάντο* (1963), *Άγρια νιότη*, *Ο αλήτης του Τόκιο* και *Γεννημένος δολοφόνος* θεωρούνται τώρα τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα της δουλειάς του Σουζούκι. Ενώ, όμως, τις ταινίες αυτές μπορεί κανείς να τις απολαύσει ως καθαρόαιμες κινηματογραφικές περιπέτειες, είναι ταυτόχρονα έργα που αποδεικνύουν γιατί είναι προβληματικά και γιατί οδήγησαν τον Σουζούκι στο σκοτάδι και στο περιθώριο του κινηματογραφικού κόσμου για τόσον πολύ καιρό. Υπό μία έννοια, η καριέρα του Σέιτζουν Σουζούκι αντικατοπτρίζει ξεκάθαρα το πρόβλημα με τους οραματιστές σκηνοθέτες, το γεγονός δηλαδή ότι φτάνουν σε αδιέξοδο πολύ νωρίτερα από τους άλλους ομότεχνούς τους.

Ο Σουζούκι γύρισε πολύ περισσότερες ταινίες *γιακούζα* απ' όσες έχω καταφέρει να δω, αλλά από τον *Αλήτη του Κάντο* μέχρι το *Γεννημένος δολοφόνος* μπορούμε να δούμε καθαρά μια εξέλιξη προς την αυτοπαρωδία του κινηματογραφικού αυτού είδους και προς την αυτοπεριφρόνηση του ιαπωνικού σινεμά. Οι ταινίες συνδέονται άμεσα με τη δουλειά του Σουζούκι εντός του συστήματος των στούντιο και αποτελούν εμφανώς ασεβείς μελέτες του είδους *γιακούζα*. Ο *Αλήτης του Κάντο* διατηρεί πολλά στοιχεία από το παλιό στυλ των ταινιών *γιακούζα* και είναι κατά κάποιον τρόπο ταινία κλασική στο είδος της – μια λεπτομερής μελέτη της γκαγκστερικής ηθικής που διαμορφώνει τις σχέσεις και τις συμμαχίες, η οποία χαρακτηρίζει και τις υπόλοιπες ταινίες *γιακούζα* του Σουζούκι. Με την *Άγρια νιότη* ο Σουζούκι μετακινήθηκε προς την παρωδία – αφού η αίσθηση του pastiche[8] είναι τόσο προφανής στην κλιμάκωση της δράσης, όπου ο ήρωας πρωταγωνιστής (Τζο Σίαντο) είναι κρεμασμένος ανάποδα από έναν πολυέλαιο και παρά ταύτα κατορθώνει να βγει από τη δύσκολη θέση παίρνοντας ένα όπλο και σκοτώνοντας τους κακούς. Αλλά η αστυνομική ιστορία μυστηρίου στην οποία βασίζεται η ταινία (από ένα μυθιστόρημα που έγινε μπεστ σέλερ) λειτούργησε ως ασπίδα προστασίας απέναντι στον αυτοσαρκασμό, που έμελλε να γίνει πιο έκδηλος καθώς ο σκηνοθέτης δια-

πίστωνε ότι έχανε σταδιακά τη στήριξη του στούντιο. Παρομοίως, με τον *Αλήτη του Τόκιο*, οι παιγνιώδεις αναφορές στο γουέστερν αποτελούν μια υπενθύμιση διπλής κατεύθυνσης για το πώς μπορεί κανείς να επωφεληθεί χρησιμοποιώντας τις συμβάσεις ενός είδους, κι έτσι ο αυτοσαρκασμός περνάει με πιο ήπιο τρόπο.

Το *Γεννημένος δολοφόνος* είναι η πιο κυνική από όλες τις ταινίες, ένα πραγματικό γιουχάισμα. Πρόκειται για την ιστορία ενός τρίτης κατηγορίας επαγγελματία δολοφόνου (τον υποδύεται ο Τζο Σίσιντο, με τα φουσκωτά μάγουλα), με ένα διεστραμμένο φετίχ για τη μυρωδιά του μαγειρεμένου ρυζιού, ο οποίος φιλοδοξεί να γίνει ο Νούμερο Ένα εκτελεστής. Το έργο αποτελεί την απόλυτη έκφραση της περιφρόνησης που τρέφει ο Σουζούκι για το στούντιό του και πιθανώς για το εν λόγω κινηματογραφικό είδος. Αυτή η ταινία κινείται βαθμιαία προς έναν πολιορκημένο χώρο, με τον ήρωα να είναι παγιδευμένος μέσα σε μια αβέβαιη τελική αναμέτρηση με τη δική του νέμεση, το Νούμερο Ένα (που αντανακλά τη διανοητική κατάσταση πολιορκίας του Σουζούκι σε σχέση με το στούντιό του).

Η ταινία τελειώνει σε ένα ριγκ πυγμαχίας, με ενθουσιώδη μουρμουρητά που επαναλαμβάνουν «Είμαι ο πρωταθλητής!» στην ηχητική υπόκρουση, και με τον ήρωα να εξαφανίζεται εκτός πλάνου, νεκρός ή ετοιμοθάνατος. Το *Γεννημένος δολοφόνος* μπορεί να είναι αριστούργημα, αλλά είναι ένα αδιέξοδο αριστούργημα, και είναι διδακτικό να σημειώσουμε ότι ο Σουζούκι δεν ξαναγύρισε άλλη ταινία *γιακούζα*. Στην πραγματικότητα, όπως γνωρίζουμε, δεν γύρισε καμιά ταινία για τα επόμενα δέκα χρόνια.

Απόσπασμα από το άρθρο «Seijun Suzuki: Authority in Minority». Δημοσιεύτηκε στην ηλεκτρονική τοποθεσία http://www.sensesofcinema.com/.
(*Μετάφραση: Κατερίνα Κρανούλη*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σαμπού. Ψευδώνυμο του Ιάπωνα σκηνοθέτη και ηθοποιού Χιρογιούκι Τάνακα. Οι ταινίες του είναι συνήθως παρωδίες των ταινιών *γιακούζα* και το ύφος του διακρίνεται για την έντονη ειρωνεία του. Οι γνωστότερες ταινίες του, *Monday* (2000) και *Postman Blues / Ποσουτόμαν μπούρουσου* (1998), προβλήθηκαν στην ελληνική τηλεόραση. (Σ.τ.Ε)
2. Mario Bava (1914-1980). Ιταλός σκηνοθέτης και διευθυντής φωτογραφίας. Ως διευθυντής φωτογραφίας συνεργάστηκε με τους Jacques Tourneur και Riccardo Freda. Οι ταινίες του, που χαρακτηρίζονται από μια ιδιαίτερη γοτθική ατμόσφαιρα, ανήκουν στο είδος του φανταστικού (ταινίες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας). Θεωρείται, επίσης, ένας από τους προδρόμους των ταινιών giallo. Γνωστότερες ταινίες του: *La Maschera del Demonio* (1960), *Ercole al centro della terra* (1961), *I tre volti della paura* (1963), *Sei donne per l'assassino* (1964), *Terrore nello spazio* (1965), *Operazione Paura* (1966), *Diabolik* (1968). (Σ.τ.Ε.)
3. Το *γι* (γΐ) έχει την έννοια της πίστης στη φιλία, της αδελφοσύνης, της δικαιοσύνης και της τιμής. Ο όρος δηλώνει έναν ιπποτικό κώδικα συμπεριφοράς και καθορίζει τη συμπεριφορά των ηρώων στις ταινίες με σπαθιά στο σινεμά του Χογκ Κογκ. Ο κώδικας πέρασε αργότερα και στις γκαγκστερικές ταινίες. (Σ.τ.Ε.)
4. Βλ. Joseph L. Anderson and Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1982, σελ. 242.
5. Συνέντευξη στην Katherine Monk, «Japanese Legend Sees Himself as Simple Chronicler», *The Vancouver Sun*, 16 Οκτωβρίου 1991.
6. Βλ. παραπάνω.
7. *Κάντζι* λέγονται οι κινέζικοι χαρακτήρες (ιδεογράμματα) που χρησιμοποιούνται στη γραφή της ιαπωνικής γλώσσας. (Σ.τ.Ε.)
8. Pastiche. Ο όρος περιγράφει την ανάλαφρη αλλά καθόλου ειρωνική απομίμηση ενός τρόπου και ενός ύφους. (Σ.τ.Ε.)

Γιουμέτζι

Η καταγωγή του Σέιτζουν Σουζούκι

Τάνταο Σάτο

Η γενιά του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου μεγάλωσε αναγκαστικά μέσα σε ένα πνεύμα γενικευμένου μιλιταρισμού, με αποτέλεσμα νεαροί διανοούμενοι, ανάμεσά τους και ο Σουζούκι, να καταλήξουν να μισήσουν την ανούσια και βάρβαρη φύση του. Μοναδικό τους καταφύγιο ήταν η μελέτη των Ιαπώνων κλασικών, αφού τα περισσότερα ευρωπαϊκά και αμερικανικά έργα τέχνης και λογοτεχνίας ήταν καταδικασμένα ως προϊόντα του εχθρού. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, ο τρόπος σκέψης τους έγινε αναπόφευκτα πιο αφηρημένος, καθώς ήταν προτιμότερο να υιοθετήσουν τη φιλοσοφική άποψη που πρεσβεύει ότι η ζωή βασίζεται στη μοίρα, πάρα να προσπαθήσουν να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα. Οι εμπειρίες τους από το στρατό και η μετέπειτα ήττα της Ιαπωνίας ενίσχυσε αυτή τους την άποψη, εφόσον φαινόταν πιο λογικό να αδιαφορείς για την πραγματικότητα παρά να συμμετέχεις σε αυτήν.

Ο ίδιος ο Σουζούκι συνόψισε αυτή τη φιλοσοφία σε μια συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στο δεύτερο τεύχος του περιοδικού *Cinema '69*:

> «Να το ονομάσω «εικόνα»; Τελοσπάντων, νομίζω ότι αυτό που παραμένει στη μνήμη μας δεν είναι η «κατασκευή» αλλά η «καταστροφή». Δεν έχει σημασία το πώς θα φτιάξεις κάτι, αλλά η δύναμη που θα το καταστρέψει. Για παράδειγμα, όταν ο Τσουσόντζι, ο γνωστός Βουδιστικός ναός που βρίσκεται στο Χιράιζουμι, στεκόταν ακόμα όρθιος, οι τουρίστες απλώς τον προσπερνούσαν. Νομίζω ότι άρχισαν πραγματικά να τον προσέχουν από τη στιγμή που καταστράφηκε. Αυτό που στέκεται τώρα εκεί, στην ουσία δεν υπάρχει. Είναι απλά η αντανάκλαση των ματιών μας. Μόνο όταν ο ναός γκρεμίστηκε, άρχισε ουσιαστικά να διαμορφώνεται η αίσθηση ότι βρίσκεται ή ότι βρισκόταν εκεί. Με τον ίδιο τρόπο, ακόμα και σε ό,τι αφορά στον πολιτισμό και την κουλτούρα, η δύναμη της καταστροφής είναι πιο ισχυρή. Συνεπώς, δεν μου αρέσουν ταινίες όπως *Ο ήλιος πάνω από το Κουρόμπε Γκόργε*.[1] Απλά, δεν μου αρέσει η ιδέα της κατασκευής, της δημιουργίας. Για να πω την αλήθεια, την περιφρονώ. Όλοι υποστηρίζουν ότι πρέπει να παραμένεις εν υπνώσει. Μόνο έτσι μπορείς να επιτύχεις αυτά που επιθυμείς. Αυτή η ευλογημένη Ιαπωνία υπάρχει στα αλήθεια. Υπάρχει επίσης και η εξουσία. Αλλά δεν χρειάζεται να φορέσουμε κόκκινο κράνος (σαν αυτό που φορούν οι ακτιβιστές φοιτητές) για να εναντιωθούμε σε αυτή. Εννοώ ότι είναι καλύτερα να μην κάνεις τίποτα απολύτως. Με αυτό τον τρόπο οι μόνοι που θα ανησυχούν είναι εκείνοι που κατέχουν την εξουσία.»

Όταν ο Σουζούκι υποστηρίζει, χρησιμοποιώντας το παράδειγμα των ερειπίων στο Χιράιζουμι, πως ό,τι καταστρέφεται επηρεάζει τον πολιτισμό, γίνεται έκδηλη η επιρροή που άσκησε στη σκέψη του η μελέτη των Ιαπώνων κλασικών, καθώς τα θεμέλια του ναού χτίστηκαν την εποχή Χέιαν (794-1185). Εμφανής, όμως, είναι και η επιρροή του διάσημου στοχαστή Χίντεο Κομπαγιάσι.[2] Η αντίληψη του Κομπαγιάσι για το εφήμερο (*μούτζο-καν*) ήταν η κυρίαρχη ιδεολογία κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Δίνοντας έμφαση στη ρευστότητα όλων των πραγμάτων, βοήθησε τους νέους και έξυπνους άντρες να αποδεχτούν το θάνατο και την καταστροφή στο πεδίο της μάχης. Ο Χίντεο Κομπαγιάσι πίστευε ότι η ήττα της Ιαπωνίας ήταν σαφώς μια ακόμη εκδήλωση αυτής της ρευστότητας και ότι οι άνθρωποι έπρεπε να ξεχάσουν τους θρήνους και τη δυστυχία και απλώς να προσαρμοστούν στην παρούσα κατάσταση. Ωστόσο για κάποιους, ανάμεσά τους και ο Σουζούκι, κάτι τέτοιο θα ισοδυναμούσε με προδοσία της θλιβερής νεαρής τους ηλικίας. Είχαν πιστέψει στο

δόγμα της ρευστότητας και ουσιαστικά το είχαν βιώσει στο πεδίο της μάχης, όπου βρέθηκαν μεταξύ ζωής και θανάτου. Όταν επέστρεψαν από τον πόλεμο, θεώρησαν ότι και οι υπόλοιποι θα έπρεπε να τον γνωρίσουν, ιδιαίτερα αυτή του τη διάσταση της απόλυτης καταστροφής. Επιπλέον, όταν οι άνθρωποι άρχισαν να συζητούν για μια νέα εποχή δημιουργίας που θα διαδεχόταν την προηγούμενη της καταστροφής, ο Σουζούκι και η γενιά του πιθανώς να αισθάνθηκαν προδομένοι για άλλη μία φορά. Τα συναισθήματά τους μπορούν να παρομοιαστούν με εκείνα των σκηνοθετών κινηματογραφικών ταινιών της μεταπολεμικής γενιάς Κέι Κούμαϊ,[3] Κικίρο Ουραγιάμα[4] και Μασαχίρο Σινόντα,[5] που πίστεψαν ακράδαντα στη μεταπολεμική δημοκρατία, αλλά τελικά προδόθηκαν από αντιδραστικά κινήματα, όπως η κόκκινη εκκαθάριση και οι Δυνάμεις Αυτοάμυνας.

Εκτός από την καταστροφή, το χιούμορ είναι επίσης ένα σημαντικό συστατικό της ρευστότητας για τον Σουζούκι, όπως είναι σαφές και από την απάντησή του στην ερώτηση: Γιατί οι σκηνές φόνου στις ταινίες σας φαίνονται κωμικές;

> «Όταν πηγαίνεις στον πόλεμο αποκτάς αυτό το συναίσθημα. Μπορεί να είναι απαράδεκτο να το λέει κανείς, αλλά είναι πράγματι αστείο. Για παράδειγμα, όταν κάποιος τραυματιζόταν στη θάλασσα, τον διέσωζε κάποιο πλοίο του Αυτοκρατορικού Ναυτικού, από το οποίο του πέταγαν ένα σκοινί. Το έδενε γύρω από το σώμα του και εκείνοι τον τραβούσαν επάνω. Καθώς, όμως, το σκοινί κουνιόταν πέρα δώθε, αυτός χτυπούσε στο πλαϊνό μέρος του πλοίου. Οι άντρες που τους ανέβαζαν με αυτό τον τρόπο στο πλοίο, είχαν καρούμπαλα σε όλο τους το σώμα και φαίνονταν πολύ αστείοι. (...) Μια φορά, ήταν περίπου δέκα νεκροί άντρες ανάμεσα στους περισυλλεχθέντες και όλοι οι αξιωματικοί του ναυτικού, από τον πιο χαμηλόβαθμο έως τον πιο υψηλόβαθμο, διατάχθηκαν να συγκεντρωθούν. Όταν ανεβήκαμε στη γέφυρα, είδαμε ένα σαλπιστή και τα πτώματα που ήταν τοποθετημένα στο κατάστρωμα. Κάθε λίγο, πλησίαζαν δύο ναύτες και σήκωναν τα πτώματα, κρατώντας ο ένας από το κεφάλι ο άλλος από τα πόδια. Η σάλπιγγα ηχούσε και αυτοί πετούσαν τα πτώματα στη θάλασσα. Κάθε φορά που ακούγαμε τον ήχο της σάλπιγγας, ακολουθούσε ο ήχος του σώματος που έπεφτε στη θάλασσα. Το ταρατατά της σάλπιγγας και ο ήχος της πτώσης δεν ταίριαζαν καθόλου ακουστικά. Ήταν πραγματικά αστείο.» (*Cinema '69*, τεύχος 2)

Για όσους έβλεπαν τα πράγματα από έξω, όπως στην περίπτωση του Χίντεο Κομπαγιάσι, ο δρόμος για την εξόντωση ήταν όμορφος μόνο όταν συνοδευόταν από μια δραματική ή θλιβερή λάμψη. Ωστόσο, για τον Σουζούκι, ο οποίος είχε βιώσει τη διαδικασία της εξόντωσης, ήταν απαραίτητο να βλέπει κανείς τον εαυτό του αντικειμενικά, ακόμα και όταν η ρευστότητα εκδηλωνόταν με μια διάσταση θλιβερή αλλά και κωμική ταυτόχρονα. Επιπλέον, ίσως και να ήταν απαραίτητο να ανακαλύψει κανείς μια κάποια μαζοχιστική ευχαρίστηση στην παράλογη φύση μιας συνταρακτικής εμπειρίας, και γι' αυτό το λόγο οι καλύτερες ταινίες του Σουζούκι μοιάζουν με μαζοχιστικά καρτούν.

Η μαζοχιστική συμπεριφορά του Σουζούκι πιθανώς ενισχύθηκε από τη δουλειά που ανέλαβε μετά το τέλος του πολέμου ως σκηνοθέτης του εμπορικού κινηματογράφου. Προτού το προσωπικό του ύφος αναδυθεί με την ταινία *Άγρια νιότη* (1963), ο Σουζούκι γύρισε 27 ταινίες B-movies, που ήταν γι' αυτόν αναθέσεις ρουτίνας. Εάν είχε κάνει το κινηματογραφικό του ντεμπούτο στο Shochiku, όπου μαθήτευσε ως βοηθός σκηνοθέτη, θα είχε γυρίσει με την ίδια ευκολία «γυναικεία μελοδράματα». Καθώς δεν του άρεσαν τα θέματα «κατασκευής/δημιουργίας», ήταν τυχερός που η κινηματογραφική εταιρεία, στην οποία εργαζόταν, ειδικευόταν σε σύγχρονες ταινίες δράσης – αν και θα μπορούσε να τα έχει καταφέρει σε οτιδήποτε. Μπορούσε να φέρει σε πέρας τις δουλειές που του ανέθεταν γιατί έβλεπε την αστεία πλευρά των καταστάσεων, όπου οι χαρακτήρες έρχονταν αντιμέτωποι με το θάνατο. Ωστόσο, το να ασχολείται αδιαμαρτύρητα με βαρετές ταινίες, που συμβάδιζαν με την πολιτική της κινηματογραφικής εταιρείας, δεν ήταν σε καμία περίπτωση μια εύ-

Τα κορίτσια της χαράς

κολη και ευχάριστη εργασία – άλλωστε, ούτε η συμμόρφωση στο πεδίο της μάχης, μπροστά στον κίνδυνο του θανάτου, ήταν εύκολη και ευχάριστη. Στο *Cinema '69* (τεύχος 2) δήλωσε σχετικά τα εξής:

> «Στην πραγματικότητα, το να γυρίζω ταινίες ήταν μια επίπονη εργασία, όπως συχνά έλεγα στη γυναίκα μου. Είχα ήδη νιώσει – τέσσερα πέντε χρόνια πριν – την επιθυμία να παραιτηθώ. Της είπα ότι απεχθανόμουν αυτή την ανόητη και κουραστική διαδικασία. Μου απάντησε είπε ότι δεν έπρεπε να λέω τέτοια πράγματα ... και ότι αν μιλούσα κατ' αυτόν τον τρόπο, στο τέλος θα επαληθευόμουν. Και τελικά έτσι συνέβη. (Εδώ υπαινίσσεται την άδικη απόλυσή του από την εταιρία Nikkatsu το 1968) Αυτό για μένα ήταν μια ανακούφιση. Ένιωσα έτσι από την πρώτη στιγμή.»

Παρά την απέχθειά του για τις ταινίες, ο Σουζούκι κατάφερε τελικά να αναπτύξει ένα πρωτότυπο ύφος, το οποίο αναδεικνύεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στις ακόλουθες σκηνές της ταινίας *Ο αλήτης του Κάντο* (1963), που ανήκει στο είδος *γιακούζα*. Ο πρωταγωνιστής (Ακίρα Κομπαγιάσι), πορτιέρης σε μια χαρτοπαικτική λέσχη, ζει ακολουθώντας τον ιπποτικό κώδικα *γιακιόντο*. Για λόγους τιμής αναγκάζεται να τα βάλει με δύο σκληροτράχηλους τύπους που ετοιμάζονται να ανοίξουν καβγά μέσα στη λέσχη. Όταν ο γυμνόστηθος ήρωας καρφώνει ξαφνικά το σπαθί του και οι δύο *γιακούζα* πέφτουν κάτω με ένα γδούπο, όλοι το βάζουν στα πόδια και το *σότζι* (το χαρτί που καλύπτει τις συρόμενες πόρτες) του μεγάλου δωματίου πέφτει με μια εντυπωσιακή κίνηση. Τότε, ο διάδρομος που περιβάλλει το χώρο αποκαλύπτεται λουσμένος με ένα λαμπερό κόκκινο φως. Το σκηνικό αλλάζει στην επόμενη σκηνή και η οθόνη γεμίζει χιόνι. Στο μεταξύ, στη σκιά μιας χάρτινης ιαπωνικής ομπρέλας, ο ήρωας κάνει ένα βήμα μπροστά για να αντιμετωπίσει τους εχθρούς του μόνος του.

Οι παραπάνω σκηνές ήταν τόσο αναπάντεχα θεατρικές ώστε έκαναν τις υπόλοιπες – οι οποίες σε καμία περίπτωση δεν ήταν υποδεέστερες σε ένταση – πιστευτές, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τις δύο

Ο αλήτης του Κάντο

αυτές υπέροχες στιγμές του ήρωα. Την ίδια στιγμή που οι θεατές αισθάνονταν μαγεμένοι και απορροφημένοι από το θέαμα, δεν μπορούσαν και να μη γελούν με τον ίδιο τους τον εαυτό που ξεγελάστηκε από τέτοιους ακραίους θεατρινισμούς. Ο Berthold Brecht χρησιμοποίησε επίσης ακραίους θεατρινισμούς: στη διάρκεια ενός ρεαλιστικού έργου παρενέβαλλε ξαφνικά επεξηγηματικές ατάκες, χρησιμοποιούσε τραγούδια, μάσκες, έβαζε τους ηθοποιούς να κάνουν μηχανικές κινήσεις, και ούτω καθεξής. Ο ίδιος ονόμαζε τις μεθόδους αυτές «τεχνικές της αποστασιοποίησης» (verfremdung effekt), οι οποίες απέτρεπαν τη συναισθηματική ταύτιση του κοινού, έτσι ώστε να διατηρείται η αντικειμενικότητα σε όλη τη διάρκεια του έργου.

Με την πρώτη ματιά, οι αιφνίδιοι θεατρινισμοί στις ταινίες του Σουζούκι, από τον *Αλήτη του Κάντο* και μετά, φαίνονται να είναι μια μετεξέλιξη των «τεχνικών της αποστασιοποίησης» του Brecht. Ενώ, όμως, ο Brecht τις χρησιμοποιεί για να εμποδίσει την ταύτιση και να απορρίψει την κάθαρση, ο Σουζούκι τις επιστρατεύει για να τονίσει την αξιοθρήνητη ομορφιά της προσπάθειας των ηθοποιών να επιφέρουν την ταύτιση. Ωστόσο, το συναισθηματικό ξέσπασμα που ακολουθούσε δεν κορυφωνόταν με την τραγική κάθαρση. Ενώ οι θεατρικές αυτές ερμηνείες ήταν γεμάτες πάθος, δεν ήταν τίποτα περισσότερο από όμορφες στιγμές, τόσο φευγαλέες όσο και οι λάμψεις των πυροτεχνημάτων στο νυχτερινό ουρανό. Επιπλέον, αυτές οι ερμηνείες ήταν κωμικές, όχι τόσο για λόγους σάτιρας αλλά για λόγους ανακούφισης, καθώς για τον Σουζούκι το χιούμορ αποτελεί τη μοναδική λύτρωση για εκείνους που γνωρίζουν τη ρευστότητα, την έννοια του εφήμερου όλων των πραγμάτων.

Ο Σουζούκι είχε εμμονή με την ιδέα ότι όλα τα ανθρώπινα εγχειρήματα είναι ανόητα. Εάν, όμως, κάποιος τονίζει αυτή την ανοησία, την καθιστά ακόμη πιο ενδιαφέρουσα. Έτσι, ο Σουζούκι αναζήτησε νόημα στο χιούμορ που περιέχει η έννοια της ρευστότητας και στις ταινίες του το χιούμορ αντικατέστησε την κάθαρση. Όσον αφορά το χιούμορ του εφήμερου, η πιο αξιοσημείωτη ταινία του Σουζούκι είναι *Ο αλήτης του Τόκιο*, διότι η υπερβολή των χρωμάτων, αλλά και ο κωμικός, εκκεντρικός του ρυθμός, στην ουσία μετέτρεψαν την ταινία σε έκθεση έργων της pop art. Η ταινία ήταν βασισμένη σε ένα δημοφιλές τραγούδι με τον ίδιο

τίτλο, και η παράλογη αλλά διασκεδαστική της υπόθεση χτίστηκε πάνω στο μοντέλο ενός ευπώλητου εμπορικού βιβλίου. Ο πρωταγωνιστής, ένας σύγχρονος *γιακούζα* τον οποίο υποδύθηκε ο Τετσούγια Ουατάρι, βρίσκεται να περιπλανιέται στην επαρχία εξαιτίας μιας διαμάχης που έχει ξεσπάσει στους κόλπους της συμμορίας του στο Τόκιο. Σε κάθε δραματική του στιγμή – καθώς αιμορραγεί σε μια συμπλοκή, ή όταν στέκει ακίνητος σε ένα έρημο, χιονισμένο χωράφι, ή όταν ξεκινά ξαφνικά για ένα ταξίδι– ακούγεται το τραγούδι των τίτλων. Ο ρυθμός με τον οποίο επανέρχονται αυτές οι στιγμές δεν είναι σταθερός. Μοιάζουν περισσότερο με λάμψεις εφήμερης ομορφιάς και χιούμορ στην επιφάνεια ενός μαγικού φανού.

Η άποψη του Σουζούκι για τη ρευστότητα φαίνεται με τον καλύτερο τρόπο στην *Ελεγεία της βίας* (1966), ένα αξέχαστο αριστούργημα στην παράδοση του *γκεσακούσα*.[6] Η ιστορία τοποθετείται στις επαρχίες Οκαγιάμα και Άιζου τη δεκαετία του 1930, κατά τη διάρκεια της ανόδου του μιλιταρισμού. Αρχικά, ο πρωταγωνιστής, ο Κίροκου Νανμπού, ένας έφηβος εγκληματίας, τον οποίο υποδύθηκε ο Χιντέκι Τακαχάσι, διαμένει σε ένα συγγενικό σπίτι στην Οκαγιάμα και πηγαίνει στο τοπικό λύκειο. Ερωτεύεται την κόρη της οικογένειας, η οποία πηγαίνει επίσης στο σχολείο και είναι χριστιανή. Ο πλατωνικός του έρωτας διαφέρει αισθητά από αυτόν των συνομηλίκων του, καθώς για τον Κίροκου ισοδυναμεί με τη σεξουαλική επιθυμία. Η επιθυμία του αυτή ανακουφίζεται μόνο μέσα από καβγάδες με άλλους νεαρούς και με το να ονειρεύεται τον μεγαλειώδη έρωτα ενός ιππότη για μια κοπέλα ευγενικής καταγωγής. Μετά από κάθε εκτόνωση, η σεξουαλική παρόρμηση επιστρέφει δριμύτερη κι έτσι ο Κίροκου μπλέκεται συνεχώς σε καυγάδες, μέχρι που γίνεται ιδιαίτερα επιδέξιος στη συγκεκριμένη τέχνη.

Καθώς ο Κίροκου είναι ένας αγνός στην καρδιά νέος, η περηφάνεια του δε θα του επιτρέψει να εκτονώνεται μόνο με εφηβικούς καβγάδες, γι' αυτό και υιοθετεί επιπλέον μια επαναστατική συμπεριφορά στο σχολείο. Αφού γελοιοποιεί τον στρατιωτικό εκπαιδευτή κατά τη διάρκεια μιας σχολικής άσκησης, αναγκάζεται να εγκαταλείψει την Οκαγιάμα. Πηγαίνει να μείνει σε συγγενείς του στην Άιζου και συνεχίζει να επαναστατεί, αλλά επειδή ο εκεί διευθυντής του σχολείου συμπαθεί τους νέους με άποψη, η εξέγερσή του δεν παίρνει τη μορφή ανοιχτής αντιπαράθεσης. Έτσι, μαζεύει τους συμμαθητές του και αρχίζουν να καυγαδίζουν με τους μαθητές του γειτονικού σχολείου. Παρά το γεγονός ότι αυτοί οι τσακωμοί τον διασκεδάζουν, συνειδητοποιεί ταυτόχρονα ότι είναι παιδιάστικοι. Μια μέρα, ανταλλάσσει ματιές σε μια καφετέρια με έναν μεσήλικα με διαπεραστικό βλέμμα. Ενόσω αναρωτιέται ποιος να είναι αυτός, ανακοινώνεται η είδηση για το γνωστό Επεισόδιο της 26ης Φεβρουαρίου 1936, το πραξικόπημα που επιχειρήθηκε από ομάδα στρατιωτικών.[7] Ο Κίροκου ανακαλύπτει αργότερα ότι ο άντρας στην καφετέρια είναι ο Ίκκι Κίτα, ένας στοχαστής δεξιών πεποιθήσεων, ο οποίος ενεπλάκη στο Επεισόδιο και τελικά εκτελέστηκε. Η ταινία τελειώνει με τον Κίροκου να αναχωρεί για το Τόκιο, για να συμμετάσχει σε μια μεγαλύτερη μάχη που, χωρίς αμφιβολία, είναι ο Σινοϊαπωνικός Πόλεμος, ο οποίος ξεκίνησε τον επόμενο χρόνο (1937).

Αυτό το σκοτεινό, ειρωνικό τέλος μιας ταινίας γεμάτης αγριότητα, διασκεδαστικούς καβγάδες, φαντασία και χιούμορ προστέθηκε από τον ίδιο τον Σέιτζουν Σουζούκι, καθώς δεν υπήρχε στο πρωτότυπο κείμενο αλλά ούτε και στο σενάριο του Κανέτο Σίντο. Εκείνο που κατεξοχήν μένει στη μνήμη του θεατή είναι οι σκηνές που αποτυπώνουν τις σεξουαλικές απογοητεύσεις του νεαρού πρωταγωνιστή. Σε μια από αυτές βρίσκεται μόνος του στο σπίτι και έχει στύση. Σε κατάσταση αγαλλίασης, εκτονώνει την ένταση χτυπώντας με το πέος του τα πλήκτρα του πιάνου της πλατωνικής του ερωμένης. Σε μια άλλη σκηνή καταλαμβάνεται από το μαρτύριο της σεξουαλικής επιθυμίας, ορμάει, πλακώνει στο ξύλο κάποιους γεροδεμένους της γειτονιάς και επιστρέφει αμέσως στο δωμάτιό του, νιώθοντας ανανεωμένος στο σώμα και το πνεύμα. Κι όμως, τέτοιου είδους υπερβολικά αστείες σκηνές συνδυάζονται με τη μικρή σε διάρκεια και σοβαρή σε ύφος σκηνή όπου εμφανίζεται ο Ίκκι Κίτα, γεγονός που προσδίδει μιαν απόκοσμη αίσθηση αγωνίας και έναν αέρα ρομαντισμού στην ταινία.

Το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να οφείλεται στην ίδια την προσωπικότητα του Ίκκι Κίτα, καθώς ήταν ο άνθρωπος που είχε εμφυσήσει την επαναστατική φλόγα σε αρκετούς νεαρούς αξιωματικούς του στρατού, με

το δόγμα του για τον εθνικό σοσιαλισμό. Ωστόσο, επειδή ο Σουζούκι απεχθανόταν κάθε τι διδακτικό, ο λόγος που συμπεριέλαβε αυτή τη σκηνή δεν είναι σίγουρα το ενδιαφέρον του για την ιδεολογία. Πιθανώς, είδε στο πρόσωπο του Κίτα ένα αξιοθρήνητο σύμβολο για όλους εκείνους που ορμούσαν προς το θάνατό τους στον επικείμενο παγκόσμιο πόλεμο. Οι πολλές κωμικές καταστάσεις που βιώνει ο πρωταγωνιστής προτού συναντήσει τον Κίτα, υπαινίσσονται πιθανώς μια ενόραση της επερχόμενης καταστροφής, γι' αυτό και είναι τόσο ωραίες. Εδώ, σαν από τύχη, ρίχνουμε μια φευγαλέα ματιά στη σοβαρή πλευρά του Σέιτζουν Σουζούκι.

Απόσπασμα από το βιβλίο *Currents in Japanese cinema*, Kodansha International, Τόκιο 1982.
(*Μετάφραση: Άννα Μεντζελοπούλου*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ταινία του Κέι Κούμαϊ, γυρισμένη το 1968. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ένας μηχανικός, ο οποίος αναλαμβάνει τη διάνοιξη ενός τεράστιου τούνελ που θα βοηθήσει στην κατασκευή ενός φράγματος. (Σ.τ.Ε.)

2. Χίντεο Κομπαγιάσι (1902-1981). Ένας από τους πιο σημαντικούς λογοτεχνικούς κριτικούς της Ιαπωνίας. Σύμφωνα με μελετητές του έργου του, υπήρξε μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα αφού, παρά τις αισθητικές του ανησυχίες και την υπεράσπιση της μοντέρνας λογοτεχνίας, είχε απόψεις αντιδραστικές και κράτησε μια στάση υπέρ του πολέμου. (Σ.τ.Ε.)

3. Κέι Κούμαϊ. Γνωστότερες ταινίες του: *Πορνείο No. 8 / Σάντακαν No. 8* (1975, βραβείο στο Φεστιβάλ Βερολίνου), *Λαίδη Όγκιν / Όγκινσαγκα* (1978), *Ο θάνατος ενός τελετάρχη του τσαγιού / Σεν νο Ρίκιγιου* (1989, Αργυρός Λέοντας στο Φεστιβάλ Βενετίας) και η πρόσφατη *Η γκέισα και ο σαμουράι / Ούμι γουά μπέπα* (2003, σε σενάριο του Ακίρα Κουροσάουα). (Σ.τ.Ε.)

4. Κικίρο Ουραγιάμα. Γνωστότερες ταινίες του: *Κούπολα* (1962, σε σενάριο του Σοχέι Ιμαμούρα, που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ των Καννών), *Το κορίτσι που παράτησα / Ουτάσι γκα σουτέτα όνα* (1970) και *Τάτσου, ο μικρός Δράκος / Τάτσου νο κο τάρο* (1979, κινούμενα σχέδια). (Σ.τ.Ε.)

5. Μασαχίρο Σινόντα. Εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη με τον Γιασουτζίρο Όζου. Μαζί με τους Σοχέι Ιμαμούρα και Ναγκίσα Όσιμα, θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες του Ιαπωνικού νέου κύματος. Γνωστότερες ταινίες του: *Χλωμό λουλούδι / Καουίτα χάνα* (1963), *Διπλή αυτοκτονία / Σίντζι τεν νο αμπτζίμα* (1969), *Γκόνζα / Γάρι νο γκόνζα* (1986, Αργυρή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου), *Το κάστρο των μαχητών / Φουκούρο νοσίρο* (1999). (Σ.τ.Ε.)

6. *Γκεσακούσα*. Συγγραφέας λαϊκών, ελαφρών και μάλλον χυδαίων αναγνωσμάτων. (Σ.τ.Ε.)

7. Την 26η Φεβρουαρίου 1936, χίλιοι τετρακόσιοι νεαροί αξιωματικοί κατέλαβαν το Κοινοβούλιο, το υπουργείο Στρατιωτικών και το αρχηγείο της Αστυνομίας. Δολοφόνησαν τρεις υπουργούς και κατέλαβαν σχεδόν όλο το Τόκιο. Απαιτούσαν από την κυβέρνηση στρατιωτική επέμβαση στην Ασία. Ο αυτοκράτορας Χιροχίτο έδωσε εντολή για να κατασταλεί η εξέγερση. Μετά τα γεγονότα αυτά, η χώρα βυθίστηκε στον ακραίο εθνικισμό και το μιλιταρισμό. Τον επόμενο χρόνο η Ιαπωνία εισέβαλε στην Κίνα. (Σ.τ.Ε.)

Οι διαφορετικοί κόσμοι του Σέιτζουν Σουζούκι

Τακέο Κιμούρα[1]

Καθώς ο κόσμος ζει κλεισμένος στην καθημερινότητά του, είναι πολύ γοητευτικό να φαντάζεται κανείς με ποιον τρόπο θα μπορούσε να δημιουργήσει έναν άλλο, διαφορετικό κόσμο. Ο κ. Σουζούκι αναζητά τρόπους για να μας παρουσιάσει τέτοιους κόσμους. Ο κ. Σουζούκι είναι μάλλον εκκεντρικός. Είναι το είδος του ανθρώπου που μπορεί να μετατρέψει κάτι που δεν είναι συμβατικό και συνηθισμένο σε κάτι όμορφο.

Δεν περιορίζει τους ηθοποιούς ζητώντας τους να παίξουν μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο: αφήνοντάς τους να ερμηνεύσουν τους ρόλους τους με τον τρόπο που εκείνοι θέλουν, ο κ. Σουζούκι βρίσκει τη δική του φωνή ή έμπνευση. Ακόμα κι όταν δουλεύει με μια ηθοποιό, δε θα εστιάσει στο πιο όμορφο σημείο του σώματός της, την πλάτη, το λαιμό, τα μάτια ή τα δάχτυλά της, παρά θα βρει κάτι ξεχωριστό επάνω της, κάποια ιδιαίτερη κίνησή της.

Καταγόμαστε και οι δύο από το Τόκιο, και μοιραζόμαστε την ιδιοσυγκρασία του *Εντόκκο*.[2] Όταν καταλαβαίναμε ότι κάτι στην ταινία δεν λειτουργούσε, το εγκαταλείπαμε. Αναζητούσαμε νέες ιδέες, δεν ασχολούμασταν με τίποτε άχρηστο. Ήμασταν, λοιπόν, καλοί στο να παίρνουμε γρήγορες αποφάσεις: γι' αυτό και τα πήγαμε καλά μεταξύ μας.

Τις περισσότερες φορές δε συζητάμε τα σχέδιά του με τυπικά επαγγελματικό τρόπο. Βγαίνουμε έξω, πηγαίνουμε κάπου... Πηγαίνουμε στο σπίτι του κ. Σουζούκι, πίνουμε ένα ποτό και τρώμε το φαγητό που έχει ετοιμάσει η σύζυγός του. Πίνοντας, συζητάμε για διάφορα και, απ' αυτές τις συζητήσεις και από τα ποτά, όλο και κάποια θεματική ή κάποια άλλη διάσταση της ταινίας θα προκύψει. Ο κ. Σουζούκι θα μιλήσει γι' αυτή και εγώ, καθώς θα τον ακούω, θα παίρνω ιδέες. Έτσι, σιγά-σιγά, θα αρχίσει να σχηματίζεται στη σκέψη μου μια εικόνα.

Συνήθως, μια ταινία θεωρείται ότι έχει δραματικότητα όταν υπάρχουν καλοί ηθοποιοί που λένε τα λόγια τους με πειστικότητα. Ωστόσο, με τον κ. Σουζούκι τα πράγματα είναι διαφορετικά. Φυσικά και έχουμε ηθοποιούς που λένε τα λόγια τους. Όμως θέλουμε επίσης να συλλάβουμε τι συμβαίνει στο μυαλό τους. Είναι προφανές ότι ο κ. Σουζούκι θα κινηματογραφήσει τους ηθοποιούς καθώς αυτοί θα λένε τα λόγια τους, αλλά θα προσθέσει επιπλέον και ένα οπτικό επίπεδο για να δείξει τι συμβαίνει στο μυαλό τους. Στ' αλήθεια, δεν μπορώ να πω πώς το κάνει, ωστόσο αναμειγνύει αυτό το επιπλέον οπτικό επίπεδο με τις εικόνες που κινηματογραφήθηκαν κανονικά και έτσι αναδύεται μια πολύ μεγαλύτερη εικόνα απ' αυτή που θα υποδήλωνε μόνος του ο διάλογος. Ο κ. Σουζούκι είναι δημιουργικός μ' έναν τρόπο οπτικό.

Τακέο Κιμούρα

Για παράδειγμα, στην *Ιστορία μιας πόρνης* υπάρχει ένα πλάνο νυχτερινού ουρανού που φωτίζεται από μια έκρηξη. Αυτό το πλάνο δεν ήταν γραμμένο στο σενάριο, το παρενέβαλε, όμως, ανάμεσα στα διαλογικά πλάνα. Το συγκεκριμένο πλάνο είναι πολύ όμορφο, μένει στη μνήμη του θεατή και ταυτόχρονα αποδίδει την αίσθηση του πολέμου.

Σχετικά με την τελευταία σκηνή της ταινίας *Ιστορία μιας πόρνης*: Όταν θέλεις να ζωντανέψεις το σενάριο ή να δώσεις δραματικότητα και έμφαση, είναι αποτελεσματικό να χρησιμοποιείς τα φυσικά φαινόμενα, όπως κεραυνοί, άνεμος, βροχή ή φωτιά. Αυτά απογειώνουν το δράμα. Όλοι οι σκηνοθέτες σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο. Πάντα, όταν θέλουν να εκφράσουν μια εξαιρετικά βίαιη

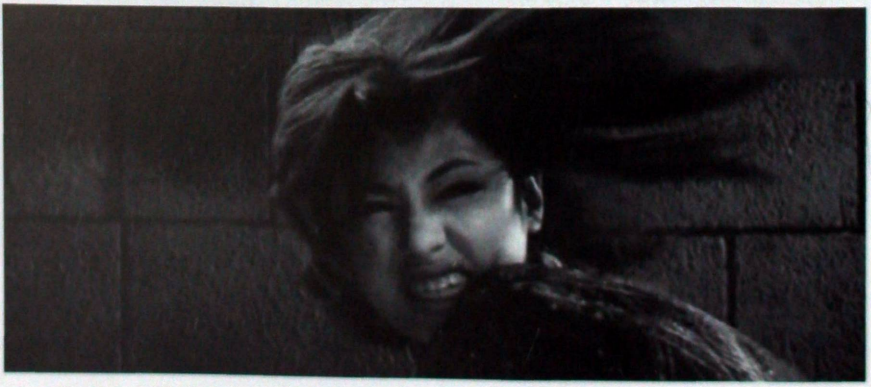
σκηνή, ενσωματώνουν φυσικά φαινόμενα. Τα φυσικά φαινόμενα δημιουργούν με μεγάλη αποτελεσματικότητα την οπτική εντύπωση ενός κόσμου στην ταινία, χωρίς να χρειάζεται να καταφύγει κανείς στο λόγο.

Ο Σέιτζουν Σουζούκι, μέσα από μια μέθοδο σκηνοθεσίας που είναι διαφορετική από την κοινή μέθοδο, μπόρεσε να δημιουργήσει στην οθόνη ένα σύμπαν ομορφιάς. Νομίζω ότι συνεισέφερα κάτι σ' αυτό. Αυτό είναι το μεγαλύτερο κέρδος που είχα από εκείνον.

Αποσπάσματα από δηλώσεις του Τακέο Κιμούρα στο DVD της ταινίας *Ιστορία μιας πόρνης*, έκδοση Criterion. (*Μετάφραση-απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο Τακέο Κιμούρα είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής στις περισσότερες ταινίες του Σέιτζουν Σουζούκι.
2. Έντο. Η παλαιότερη ονομασία του Τόκιο. Ο κάτοικος του Τόκιο θεωρείται πως έχει μια συμπεριφορά μάλλον φιλελεύθερη και ανυπότακτη. (Σ.τ.Ε.)



Ιστορία μια πόρνης

Πιστολ Όπερα

Κείμενα και απόψεις του Σέιτζουν Σουζούκι

Σέιτζουν Σουζούκι: Πριν από το σινεμά

Αναμνήσεις

Φαίνεται ότι υπάρχουν δύο κατηγορίες ανθρώπων: αυτοί που έχουν μόνο ευχάριστες αναμνήσεις κι αυτοί που έχουν μόνο άσχημες αναμνήσεις. Είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς ποια κατηγορία είναι η ευτυχέστερη, όμως γενικά οι άνθρωποι που έχουν μόνο ευχάριστες αναμνήσεις θεωρούνται πιο αξιοζήλευτοι από εκείνους που έχουν μόνο άσχημες και οδυνηρές αναμνήσεις. Παρ' όλ' αυτά, μια ανάμνηση είναι απλώς μια αποθήκη από ακατέργαστα γεγονότα και εντυπώσεις. Είναι καλύτερο να έχεις πολλές αναμνήσεις γιατί, χωρίς αμφιβολία, σε βοηθάνε σημαντικά να διαμορφώσεις μια ισχυρή προσωπικότητα.

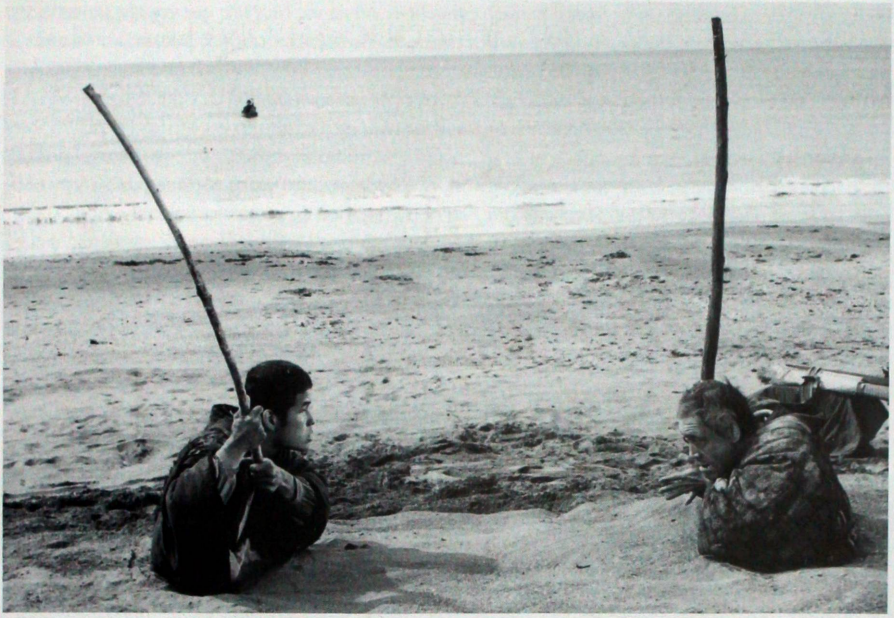
Από την άλλη υπάρχουν ορισμένοι ηλίθιοι που δεν έχουν καθόλου αναμνήσεις. Υπάρχει ένας άνθρωπος ο οποίος έχει τόσο κακή μνήμη, που δεν μπορεί να θυμηθεί τον τίτλο της ταινίας που είδε χθες, ή που ξεχνά τελείως το όνομα ή τη φυσιογνωμία κάποιου τον οποίο συνάντησε σήμερα για πρώτη φορά και με τον οποίο χώρισαν μόλις πριν από λίγο.

Αυτός ο άνθρωπος είμαι εγώ. Μου είναι τρομερά κουραστικό το να θυμάμαι διάφορα πράγματα για τη δουλειά μου, ή κάτι που μου συνέβη πριν από είκοσι πέντε χρόνια είτε πρόκειται για ευχάριστες αναμνήσεις, είτε όχι. Για κάποιον που ξεχνά όπως εγώ, η δουλειά, ο τρελός έρωτας, η αγάπη, η συμβίωση, ο γάμος και ο θάνατος δεν είναι παρά μια ριπή του ανέμου που περνάει μέσα από το κεφάλι. Μόλις περάσει, ξεχνιέται αμέσως. Γι' αυτό δε θα πρέπει να περιμένετε η ιστορία που ακολουθεί να 'ναι απόλυτα αληθινή. Όχι επειδή είμαι ένας ξεχασιάρης ψεύτης, αλλά επειδή τα πάντα σ' αυτό τον κόσμο αποτελούνται από πενήντα τοις εκατό ψέματα και πενήντα τοις εκατό αλήθεια.

Ο στρατός

Η καριέρα μου ξεκίνησε στο στρατό. Κλήθηκα να υπηρετήσω όταν ήμουν σπουδαστής· δεν ήμουν όπως οι επαγγελματίες στρατιώτες ή οι υψηλόβαθμοι αξιωματικοί, που προσφέρθηκαν εθελοντικά να υπηρετήσουν τη θητεία τους. Ωστόσο, ήμουν κάτι ανάλογο, με την έννοια ότι πληρώνεσαι για να κάνεις μια δουλειά. Μιλάμε για τους τελευταίους μήνες του 1943. Πέρασα τις εξετάσεις του στρατού (ήταν εξετάσεις στην ιαπωνική γλώσσα και στην αριθμητική), τοποθετήθηκα στο 83ο Τάγμα στο Ανατολικό Άμπικο στη νομαρχία Τσίμπα, έγινα υπαξιωματικός και νομίζω ότι κέρδιζα δυόμισι γεν. Πολύ παλιά, λόγω της θεωρίας ότι στο στρατό δε χρειαζόταν να ανησυχείς για φαγητό, διαμονή και ντύσιμο, παρουσιάζονταν συνήθως ως εθελοντές μόνο οι νέοι από τα πολύ φτωχά χωριά – ωστόσο, η θεωρία αυτή δεν άντεχε και πολύ εν καιρώ πολέμου.

Η πρώτη μου δουλειά, λοιπόν, ήταν αποτέλεσμα της ανησυχίας μου για τις βασικές μου ανάγκες: φαγητό, στέγη, ντύσιμο. Αυτές οι ανησυχίες ποτέ δε με εγκατέλειψαν: ακόμα και σήμερα δεν αισθάνομαι άνετα όταν η δουλειά μου δεν μου προσφέρει οικονομική εξασφάλιση. Είναι σαν να στέκεσαι σ' ένα μαλακό βαλτώδες έδαφος, όπου πολύ εύκολα μπορείς να χάσεις το βηματισμό σου. Αν όμως νομίζεις ότι, μόλις παραιτηθείς από τη δουλειά σου, θα βρεθείς να περπατάς σε έναν ομαλό, ασφαλτοστρωμένο δρόμο, τότε κάνεις λάθος. Ένας ασφαλτοστρωμένος δρόμος δεν είναι μόνον ευθεία, έχει και λακκούβες. Ο προορισμός σου είναι ένα κατάμαυρο σκοτάδι γεμάτο κινδύνους, και αν δεν είσαι προσεκτικός θα πέσεις σε μια τρύπα και θα χτυπήσεις. Ό,τι και να κάνεις η αβεβαιότητα παραμένει. Η αβεβαιότητα της ύπαρξης σου προσφέρει αρκετούς λόγους για να ανησυχείς κι όμως, εσύ συνεχίζεις να ζεις μια ζωή χωρίς νόημα, σαν να πρόκειται για παράσταση με έναν πρωταγωνιστή. Και το γεγονός ότι δεν μπορείς να ξεπεράσεις το φόβο της αυτοκτονίας είναι επίσης κομμάτι αυτής της μοναχικής καριέρας που αποκαλείται ανθρώπινη ζωή. Επιπλέον, δεν έχει νόημα να σκέφτεσαι, «Μακάρι να είχα πεθάνει στο στρατό», επειδή είναι πια πολύ αργά και γιατί το καθήκον



Ταγγάνικη μελωδία

σου να πεθάνεις για τον αυτοκράτορα, κάτι που δεν μπορούσες να αποφύγεις εκείνο τον καιρό, ήταν ένας αβέβαιος παράγοντας.

Παρότι έμεινα στο στρατό διότι φοβόμουν ότι θα εκτελεστώ ως λιποτάκτης μόλις θα παρατούσα το όπλο μου και θα άρχιζα να τρέχω, δεν άργησα να προαχθώ σε εκπαιδευτή αξιωματικό με μισθό δωδεκάμισι γεν, που εκείνη την εποχή μπορούσε να συγκριθεί με το μισθό ενός τμηματάρχη στον κόσμο των επιχειρήσεων. Πήγα στις Φιλιππίνες, όπου ο πόλεμος είχε μια άσχημη εξέλιξη για μας. Έπειτα μετατέθηκα στην Ταϊβάν, όπου στρατοπέδευσα σ' ένα απομονωμένο αεροδρόμιο στους πρόποδες ενός βουνού μαζί με άλλους δώδεκα άνδρες. Οι μισθοί μας μοιράζονταν σε δεκατρία ίσα μέρη: ένα τέλειο κομμουνιστικό σύστημα. Το στρατιωτικό επιτελείο, για να αποφύγει το ξέσπασμα μιας εξέγερσης λόγω σεξουαλικής στέρησης, δε μας παρείχε μόνο φαγητό, διαμονή και ντύσιμο, αλλά επίσης θεώρησε στρατηγικά αναγκαίο να μας εφοδιάσει με τρεις στρατιωτικές πόρνες. Δεν είναι μια πολύ εποικοδομητική ιστορία, ωστόσο δεν μπορώ να την αποφύγω: δαπάνησα όλα μου τα χρήματα στο ποτό και στις γυναίκες και όταν έφθασα στο λιμάνι του Τάναμπε, ένα χρόνο μετά την απελευθέρωση, ήμουν τελείως άφραγκος. Τα δέκα γεν που πήρα εκείνο το καλοκαίρι, όταν παρουσιάστηκα στο γραφείο αποστράτευσης στην Μιγιακεζάκα, ήταν όλη κι όλη η σύνταξή μου από τον αυτοκρατορικό στρατό. Όταν άκουσα και είδα ότι οι συγγενείς του πρώην πρωθυπουργού Χιντέκι Τότζο[1] και το στρατιωτικό επιτελείο πήραν γενναιόδωρες συντάξεις, που τους επέτρεπαν να διάγουν άνετη ζωή, απογοητεύτηκα. Ένας άλλος λόγος ήταν ότι η δουλειά γραφείου που έκανα ήταν καταδικασμένη εξαρχής σε αποτυχία και η κακοτυχία με κυνηγούσε παντού.

Βοηθός σκηνοθέτης

Η δεύτερη δουλειά μου ήταν στα στούντιο της Shochiku στην Οφούνα. Έχω την αίσθηση ότι την ημέρα των εξετάσεων τριγυρνούσα στην είσοδο του σταθμού της Οφούνα. Δε θυμάμαι αν ήταν ηλιόλουστη ή συννεφιασμένη μέρα – ίσως και να έβρεχε. Ένα πλήθος έβγαινε από το σταθμό, άνθρωποι που, όπως εγώ, θα

συμμετείχαν στις εξετάσεις για τις θέσεις βοηθού σκηνοθέτη. Λόγω της άσχημης οικονομικής κατάστασης αμέσως μετά τον πόλεμο, άνθρωποι με πτυχίο πανεπιστημίου δε βρίσκανε αμέσως δουλειά και το απολυτήριό μου του λυκείου δεν ήταν επαρκές προσόν για να προσληφθώ ούτε καν στη Mitsui και τη Mitsubishi. Επιπλέον, εκείνη την εποχή είχα μια φιλενάδα και οι γυναίκες δε μένουν μαζί σου αν είσαι άνεργος. Μια μάντισσα από την Καμακούρα με προειδοποίησε ότι θα με κυνηγούσε η κακοτυχία για όλη μου τη ζωή αν έμενα μ' αυτή την κοπέλα. Οπότε δεν ήμουν σε καλή διανοητική κατάσταση και δυσκολεύτηκα με τις εξετάσεις. Με απασχολούσε η σκέψη αυτής της κοπέλας και δεν είχα προετοιμαστεί για τις εξετάσεις. Μου ήταν αδύνατο να απαντήσω σε ερωτήσεις γενικής φύσης, για πράγματα που δε χρειάζεται να τα θυμάσαι, επειδή μπορείς εύκολα να ανοίξεις ένα βιβλίο και να τα βρεις. Έτσι, πίστεψα ότι θα απορριφθώ, αντιθέτως, όμως, μου είπαν ότι προσλαμβάνομαι. Φαίνεται ότι η σχολική στολή μου είχε κάνει πολύ καλή εντύπωση. Επίσης, είχα κάνει τον εξεταστή να γελάσει με την έκθεσή μου για τη φιλενάδα μου, η οποία του θύμισε τη γυναίκα του. Ωστόσο, οι ψηλοί βαθμοί από το λύκειο με έβαλαν στην 22η θέση της κατάταξης και φαίνεται ότι ο επικεφαλής της επιτροπής παρενέβη προσωπικά για να προσληφθώ ως ο έβδομος από τους οκτώ που χρειάζονταν.

Το νέο της πρόσληψής μου ήρθε σαν βροχή μετά από μια μακρά περίοδο ξηρασίας, σαν ένας φίλος σε μια κατάσταση ανάγκης: υπέφερα από μια σοβαρή κατάθλιψη λόγω της φίλης μου και της αποτυχίας μου στις εισαγωγικές εξετάσεις για το πανεπιστήμιο. Έβαλα το τηλεγράφημα με τα νέα της αποδοχής μου στο *καμιντάνα*,[2] στάθηκα μπροστά του μαζί με τη μητέρα μου, χτύπησα τα χέρια μου και ήμουν πολύ ευτυχισμένος. Ο μισθός των δύο χιλιάδων γεν κατά τη διάρκεια της μαθητείας μου, που διπλασιάστηκε μόλις έγινα κανονικός εργαζόμενος, μετά βίας μου επέτρεπε να τα βγάζω πέρα μ' αυτήν τη δύσκολη γυναίκα. Πήγαινα στο στούντιο ντυμένος με την παλιά, εντελώς φθαρμένη στρατιωτική μου στολή, ενώ όλοι οι άλλοι ήταν ντυμένοι με την τελευταία λέξη της μόδας. Μετά τη δουλειά πηγαίναμε κάπου για να πιούμε *σότσου* (φθηνό λικέρ). Με τα μακριά, αχτένιστα μαλλιά μου, σκοντάφτοντας στα φτωχικά *γκέτα* (ξύλινα τσόκαρα), κολλούσα στη λάσπη κάθε τόσο φωνάζοντας το όνομα της γυναίκας που αγαπούσα. Ήμουν ένας μελαγχολικός μέθυσος και σε λίγο έγινα γνωστός ως ένας σχετικά άχρηστος βοηθός σκηνοθέτη. Σε μια μεγάλη εταιρεία, όπως η Mitsui ή η Mitsubishi, αυτά θα είχαν οδηγήσει στην απόλυσή μου, ειδικά εκείνες τις εποχές· ωστόσο, καθώς το στούντιο και οι βοηθοί σκηνοθέτες εργάζονταν έχοντας τη λάθος αντίληψη ότι ήταν λαμπροί καλλιτέχνες, σχεδόν τα πάντα γίνονταν ανεκτά εκτός του εμπρησμού, της κλοπής και του φόνου. Έτσι, μάζευα λουλούδια για τη σύζυγό μου σε ώρα εργασίας κι όταν ήμασταν σε γύρισμα έμενα μέσα στο λεωφορείο. Η δουλειά δεν ήταν και τόσο καλοπληρωμένη, αλλά δε χρειαζόταν να γλείφεις τους ανωτέρους σου και μπορούσες να κάνεις ό,τι ήθελες. Επιπλέον, υπήρχαν πολλές όμορφες γυναίκες και μπορούσαμε να περνάμε καλά.

Πριν το καταλάβουμε είχαν περάσει επτά χρόνια, στη διάρκεια των οποίων δεν είχαμε διαβάσει ούτε ένα βιβλίο, δεν είχαμε δει ούτε μια ταινία και δεν είχαμε σκεφτεί την πολιτική ή τη ζωή μας γενικότερα. Αν και ο μηνιαίος μου μισθός είχε αυξηθεί, ακόμη ζούσα σε ένα νοικιασμένο δωμάτιο. Άρχισα να καυγαδίζω όλο και πιο συχνά με τη σύζυγό μου, λόγω του ότι η κακοτυχία της με τραβούσε προς τα κάτω, αν και εγώ προσωπικά είχα υπάρξει τυχερός. Όταν η Nikkatsu ξανάνοιξε, μου ζήτησαν να πάω να δουλέψω γι' αυτούς και διπλασίασαν το μισθό μου. Πήγα στη Nikkatsu αφού προηγουμένως υποκλίθηκα βαθιά στο διευθυντή στον οποίο η στολή του σχολείου μου είχε κάνει τόσο καλή εντύπωση. Αυτή ήταν η τρίτη μου δουλειά. Σύντομα χαλάρωσα, και σε λίγο κατάντησα και πάλι ο μέθυσος, ξέγνοιαστος βοηθός σκηνοθέτη που άφηνε τα πάντα στην τύχη.

Από το βιβλίο του Σέιτζουν Σουζούκι, *Haka Jikoku* (*Χάκα τζικόκου / Λουλούδια της κόλασης*), Hokuto Shobo, Τόκιο 1979.
(*Μετάφραση-απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χιντέκι Τότζο. Στρατηγός που συμμετείχε στον σινοϊαπωνικό πόλεμο. Εξέχον μέλος της ομάδας των στρατιωτικών που ώθησαν την Ιαπωνία στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Υπουργός Πολέμου και αργότερα πρωθυπουργός, ουσιαστικά υπήρξε ένας αληθινός δικτάτορας κατά την περίοδο του πολέμου. Λόγω των ηττών στο μέτωπο του Ειρηνικού, οδηγήθηκε σε παραίτηση το 1944. Μετά τον πόλεμο καταδικάστηκε ως εγκληματίας πολέμου και εκτελέστηκε. (Σ.τ.Ε.)

2. Σιντοϊστικός οικιακός βωμός (ένα είδος εικονοστασίου), όπου τοποθετούνται πίνακες και φωτογραφίες των προγόνων. Οι άνθρωποι προσφέρουν φαγητό και ποτό στα πνεύματα των προγόνων τους για να είναι ευτυχισμένοι και τους ενημερώνουν για σημαντικά γεγονότα.

Ο αλήτης του Κάντο

Σέιτζουν Σουζούκι: Για τον κινηματογράφο

Η εποχή στη Nikkatsu

Άλλαξα εταιρεία και πήγα από τη Shochiku στη Nikkatsu, επειδή εκείνη την εποχή η Nikkatsu πλήρωνε τρεις φορές περισσότερο από τη Shochiku. Αυτό ήταν ένα δέλεαρ. Η Nikkatsu δεν μου πρόσφερε κάποια θέση σκηνοθέτη ή κάτι ανάλογο. Ο κύριος στόχος μου δεν ήταν να γίνω σκηνοθέτης, αλλά να βιοποριστώ.

Εργαζόμουν ως σκηνοθέτης με μισθό και αν απέρριπτα πολλά σενάρια θα απολυόμουν. Έτσι, όποτε είχα πρόβλημα με κάποιο σενάριο, μιλούσα στον παραγωγό και του έλεγα: «Αν κάνω αυτό το σενάριο, φοβάμαι ότι θα φτιάξω μια κακή ταινία κι αυτό δε θα ήταν καλό για την εταιρεία». Μ' αυτόν τον τρόπο το απέφευγα. Θυμάμαι, βέβαια, ότι αυτό το έκανα μόνο μία ή δύο φορές. Γενικά, δεν απέρριπτα πολλά σενάρια. Εξάλλου, όλες οι ταινίες ήταν ψυχαγωγικές. Για το είδος τους, δε συναντάς σενάριο που να μην μπορείς να το γυρίσεις ταινία. Προσπαθείς να το κάνεις όσο πιο ψυχαγωγικό γίνεται. Πράγμα που δεν είναι δύσκολο. Ούτε οι άλλοι σκηνοθέτες της Nikkatsu απέρριπταν συχνά σενάρια.

Σχετικά με τους χρόνους παραγωγής στα στούντιο Nikkatsu... Έβγαιναν δύο ταινίες την εβδομάδα. Το σενάριο ήταν ήδη ολοκληρωμένο όταν παραδινόταν στους σκηνοθέτες. Και μετά ξεκινούσαν τα γυρίσματα. Επειδή κυκλοφορούσαν δύο ταινίες την εβδομάδα, ο χρονικός προγραμματισμός ήταν αυστηρός. Είχαμε κατά μέσο όρο 25 ημέρες για το γύρισμα της ταινίας και τρεις ημέρες για το μοντάζ και τη μείξη του ήχου. Συνήθως, η όλη παραγωγή διαρκούσε 28 ημέρες. Πριν απ' αυτό, η επεξεργασία του σεναρίου διαρκούσε μία εβδομάδα. Αυτό ήταν το χρονικό πλαίσιο για την παραγωγή μιας ταινίας.

Ο προϋπολογισμός διέφερε από ταινία σε ταινία. Η *Ελεγεία της βίας* θα γυριζόταν έγχρωμη. Αυτή ήταν η εντολή από το στούντιο, λόγω, όμως, του προϋπολογισμού γυρίστηκε τελικά ασπρόμαυρη. Τα χρήματα για τις ασπρόμαυρες ταινίες που έκανα ήταν τα μισά απ' ό,τι για τις έγχρωμες.

Τι πιστεύω για τις ταινίες μου; Δύσκολη ερώτηση. Ο λόγος που ξεκίνησα να δουλεύω για τα στούντιο Nikkatsu ήταν για βιοπορισμό. Έμαθα να κάνω ταινίες από τους συναδέλφους μου που εργάζονταν στη Nikkatsu. Το να κάνω ταινίες ήταν ο τρόπος μου για να κερδίζω χρήματα. Δεν ήμουν σκηνοθέτης με κανένα ιδιαίτερο πάθος.

Είμαι καλλιτέχνης ή τεχνίτης; Ξεκίνησα ως σκηνοθέτης ταινιών από αυτές που συμπληρώνουν το πρόγραμμα των κινηματογράφων, κι αυτές οι ταινίες ήταν αποκλειστικά για ψυχαγωγία. Γι' αυτό και τα σενάρια που έπαιρνα από το στούντιο δεν ήταν καλλιτεχνικά. Έτσι, δεν υπήρχε καμιά ελπίδα να προκύψει ταινία τέχνης από ένα τέτοιο σενάριο. Το μόνο που μπορούσα να ελπίζω ήταν να φτιάχνω πραγματικά ψυχαγωγικές ταινίες. Οι κριτικοί λένε ότι οι ταινίες πρέπει να κάνουν κάποιο κοινωνικό σχόλιο, να έχουν μια ανθρωπιστική οπτική γωνία. Ωστόσο, αυτό στο οποίο στόχευα εγώ ήταν να κάνω μια ταινία για διασκέδαση. Έτσι, δοκίμασα πολλές διαφορετικές ιδέες και πολλά διαφορετικά στυλ για να πετύχω κάτι τέτοιο.

Ο λόγος που απολύθηκα από τη Nikkatsu ήταν ότι οι ταινίες μου «δεν έβγαζαν νόημα και δεν έβγαζαν χρήματα». Αυτοί ήταν οι λόγοι που επικαλέστηκαν. Εκείνη την εποχή είχα συμβόλαιο με το στούντιο, όμως ο πρόεδρος της Nikkatsu το αγνόησε και με απέλυσε. Γι' αυτό τους έκανα μήνυση. Έκανα τη μήνυση επειδή ήθελα να προστατεύσω την αξιοπρέπειά μου. Χωρίς να θέλω να φανώ σνομπ, απλώς δεν ήθελα να κάνω οτιδήποτε μου επέβαλλε το στούντιο.

Μια μέθοδος εργασίας

Δεν έκανα ποτέ ταινία χωρίς από πριν να έχω επεξεργαστεί το σενάριο. Πιστεύω ότι αν ένα σενάριο είναι τέλειο, δεν υπάρχει λόγος να γυριστεί ταινία. Έτσι, όταν πάρω για πρώτη φορά ένα σενάριο στα χέρια μου,

Ελεγεία της Βίας

ξεκινώ τις αλλαγές. Έτσι αρχίζω. Αλλάζω αρκετά πράγματα. Δεν αλλάζω τους διάλογους, αλλά γεμίζω τα χαρτιά με τις σημειώσεις μου για αλλαγές στη δράση.

Η σκηνοθεσία είναι... Καταρχήν, ο σκηνοθέτης έχει να κάνει με τους ηθοποιούς: το πώς να ελέγξεις τους ηθοποιούς είναι η πρώτη σου δουλειά σε μια ταινία. Για να ωθήσεις τους ηθοποιούς να αφιερωθούν σ' ένα ρόλο, το πρώτο που θα πρέπει να κάνεις είναι να τους δώσεις ένα κοστούμι. Νομίζω ότι για τον ηθοποιό το να φορέσει το κοστούμι του είναι το πρώτο βήμα για να κατακτήσει ένα ρόλο.

Οι ηθοποιοί έχουν μια κοινωνική ζωή. Όταν περπατάνε μέσα στο σκηνικό της ταινίας, αν δουν κάτι φυσιολογικό, κάτι οικείο, δεν εκπλήσσονται καθόλου. Αν όμως φτιάξεις ένα σκηνικό ιδιαίτερο, τότε λένε: «Ω αυτό είναι υπέροχο». Έτσι μεταμορφώνονται και περνούν, από την καθημερινή τους ζωή, στη ζωή του ρόλου που υποδύονται. Αυτό μπορεί να το κάνει ένα εξαιρετικό σκηνικό. Δεν υπονοώ κάτι κακό, ωστόσο ένα μέσο καθημερινό δωμάτιο, όπως είναι τα δωμάτια στις ταινίες του Όζου, δε θα λειτουργούσε στις δικές μου ταινίες. Το σκηνικό μου πρέπει να δίνει μια ώθηση στους ηθοποιούς, πρέπει να είναι κάτι διαφορετικό από τη ζωή που ζουν. Υπάρχουν, λοιπόν, πολλές σκηνοθετικές τεχνικές, ωστόσο τα κοστούμια που μετατρέπουν τους ηθοποιούς στους χαρακτήρες που υποδύονται και τα ιδιαίτερα σκηνικά που κεντρίζουν τους ηθοποιούς, είναι για μένα οι πιο σημαντικές τεχνικές.

Ποτέ δεν έχω κάνει προσχέδια των πλάνων (storyboards). Καταρχήν, δε σχεδιάζω καλά και οι ταινίες μου έχουν αυθορμητισμό: η έμπνευση θα πρέπει να περνά από το σκηνικό στην ταινία. Προσχεδιασμένες και υπολογισμένες από πριν ταινίες δεν είναι ενδιαφέρουσες. Είναι πολύ πιο ενδιαφέρον να προσαρμόζεσαι στις αλλαγές του καιρού ή στις αυθόρμητες κινήσεις των ηθοποιών: αυτά είναι που δημιουργούν τα ενδιαφέροντα συμβάντα. Αν τα πάντα ακολουθούσαν κάποιο προσχέδιο, τότε τα απροσδόκητα περιστατικά δε θα μπορούσαν να συμβούν. Δε μου αρέσει λοιπόν η προετοιμασία. Η αυθόρμητη έμπνευση είναι που γεννάει την ταινία. Αυτό συμβαίνει στην πλειοψηφία των ταινιών μου.

Ο άλλος λόγος που δεν κάνω προσχέδια είναι ότι, αν τα έχεις κάνει, τότε οι ηθοποιοί και το συνεργείο

θα ξέρουν τι πρόκειται να συμβεί· αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει αυτονομία του σκηνοθέτη. Το μόνο πρόσωπο που γνωρίζει τι πρόκειται να συμβεί πρέπει να είναι ο σκηνοθέτης και αυτή είναι η μαγεία του επαγγέλματος. Αυτό το προνόμιο δεν ήθελα να το παραχωρήσω. Γι' αυτό και ποτέ δεν έκανα προσχέδια, ώστε ούτε το συνεργείο ούτε οι ηθοποιοί να γνωρίζουν τι θα συμβεί. Τους λέω τι θα συμβεί στον τόπο του γυρίσματος. Αυτός είναι ο πιο μαγικός τρόπος για να δημιουργήσεις ένα πλάνο. Αυτό πιστεύω.

Το σχήμα του κάδρου στο cinemascope ταιριάζει τέλεια με το σχήμα της σκηνής του θεάτρου *Καμπούκι*. Οι ηθοποιοί υποχρεωτικά κινούνται παράλληλα. Κατασκευάζουμε το σκηνικό με βάση αυτές τις κινήσεις. Συζητώντας με το σκηνογράφο συμφωνούμε να μη χρησιμοποιήσουμε σκηνικά που έχουν φτιαχτεί για άλλους σκηνοθέτες. Με τον ίδιο τρόπο δουλεύω πάντα και με έναν από τους δύο διευθυντές φωτογραφίας μου. Πάντα τους ζητώ να κάνουμε αυτά που δε γίνονται. Για παράδειγμα, αν ένας ηθοποιός ψάχνει κάτι σε μια γέφυρα, σχεδιάζω έναν κύκλο στο κέντρο της και ζητώ από τον ηθοποιό να μην εγκαταλείψει τον κύκλο. Να πάει στη γέφυρα και να βρει αυτό που ψάχνει χωρίς να εγκαταλείψει τον κύκλο. Εξάλλου, ο ηθοποιός παλεύει ενάντια στο σκηνικό. Εφόσον ένας ηθοποιός έχει έμπνευση, τον αφήνω να παίξει. Πάντα λέω στους ηθοποιούς μου: «εάν ένας ηθοποιός είναι πάνω από τριάντα χρονών, τότε πρέπει να έχει την ευθύνη του ρόλου του». Μου αρέσει να αφήνω τα πράγματα στην τύχη. Όταν ένας ηθοποιός παίζει πάντα προκαθορισμένα ή παραμένει πιστός στο σενάριο, αυτό δεν έχει κανένα ενδιαφέρον. Έτσι κι εγώ δεν αποκαλύπτω το σενάριο στους ηθοποιούς παρά μόνο την τελευταία στιγμή.

Ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι να δημιουργήσει ένα καλό κλίμα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Νομίζω ότι ο ρόλος του είναι να ζωντανεύει την ατμόσφαιρα, έτσι που το γύρισμα να κυλά ομαλά.

Η γραμματική του κινηματογράφου

Δήλωσα πριν από πολύ καιρό ότι δεν υπάρχει γραμματική για την κινηματογραφική γλώσσα. Βασικά υπάρχουν τα «ανοιχτά» και τα «κλειστά» πλάνα, υπάρχει το πλάνο από αντίθετη οπτική γωνία, το πλάνο πάνω από τον ώμο, και ούτω καθεξής. Αυτοί είναι οι βασικοί κανόνες του κινηματογράφου και αυτούς νομίζω ότι τους ξέρουν οι πάντες. Είπα ότι δεν υπάρχει γραμματική, γιατί νομίζω ότι δεν υπάρχει σταθερός χρόνος και χώρος σε μια ταινία. Στις κανονικές ταινίες φροντίζουν να δείξουν και το χρόνο και το χώρο: αυτός είναι ο βασικός κανόνας. Ωστόσο, στις ταινίες μου οι χώροι και οι τόποι μεταλλάσσονται. Για παράδειγμα, σε ένα πλάνο υπάρχουν δύο χαρακτήρες, ενώ στο πλάνο από αντίθετη οπτική γωνία υπάρχει ένα πρόσωπο· αυτό το πρόσωπο θα μπορούσε να βρίσκεται σε έναν τελείως διαφορετικό τόπο. Και παρ' όλ' αυτά η ταινία βγάζει νόημα. Επιπλέον, μπορείς να κλέψεις το χρόνο στο μοντάζ. Νομίζω ότι αυτή είναι η δύναμη των ψυχαγωγικών ταινιών: μπορείς να κάνεις οτιδήποτε θέλεις, αρκεί αυτά τα στοιχεία να κάνουν την ταινία ενδιαφέρουσα. Αυτή είναι η θεωρία μου για τη γραμματική του σινεμά.

Μοντάζ σε μια μέρα

Οι ταινίες μου θα μπορούσαν να μονταριστούν μέσα σε μια μέρα. Νομίζω ότι πιο πολύ έχω επηρεαστεί από το σκηνοθετικό στυλ των στούντιο Shochiku. Μας διδάσκουν να κινηματογραφούμε μόνο τα αναγκαία πλάνα και να μην κινηματογραφούμε κάτι που δε χρειαζόμαστε. Αυτή ήταν η παράδοση στα στούντιο της Shochiku και νομίζω ότι με έχει επηρεάσει έντονα. Δε γυρίζω πλάνα που δε θα μπουν στο μοντάζ. Στις ταινίες μου κόβω τα πρώτα και τα τελευταία καρέ της κάθε σκηνής που έχω γυρίσει, και το υπόλοιπο υλικό το ταξινομώ σύμφωνα με την αρίθμηση του σεναρίου. Μετά απ' αυτό, το μοντάζ έχει τελειώσει. Φυσικά, υπάρχουν λήψεις που έχουν απορριφθεί ή λήψεις που αλληλοεπικαλύπτονται, οπότε πρέπει να επιλέξουμε κάποια απ' αυτές. Στη συνέχεια, η διαδικασία του μοντάζ είναι πολύ απλή. Δε σπαταλώ πολύ χρόνο στο μοντάζ της ταινίας.

Καθορίζοντας το πλάνο

Η χρήση των προβολέων τύπου spotlight και το μονοχρωματικό φόντο στις ταινίες μου δεν έχει κάποιο ιδιαί-

Τα κορίτσια της χαράς

τερο νόημα. Βασικά, ο σημαντικότερος λόγος που τα χρησιμοποιώ είναι για να τραβήξω την προσοχή του κοινού στη σκηνή, να τους προκαλέσω έκπληξη με αυτό το εφέ. Αυτός είναι ο σκοπός μου. Πιστεύω ότι η ταινία θα πρέπει να προκαλεί έκπληξη στους θεατές. Αυτό σημαίνει διασκέδαση. Και νομίζω ότι αυτό είναι το νόημα πίσω από τέτοιου είδους εφέ. Επιπλέον, δουλεύω με το κάδρο του cinemascope, του οποίου οι αναλογίες είναι πολύ θεατρικές. Μέσα σε ένα τέτοιο κάδρο, το να κινείς το χαρακτήρα σου σε πρώτο πλάνο δεν είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό. Έτσι χρησιμοποιώ τον προβολέα τύπου spotlight για να κάνω την κίνηση πιο δραματική. Πιστεύω ότι με αυτό το εφέ καλύπτω την αδυναμία του κάδρου cinemascope.

Τα κινηματογραφικά είδη, οι επιρροές και η τεχνολογία

Δεν με ενδιαφέρει πραγματικά το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αλλά ο χαρακτήρας του *γιακούζα* ή του δολοφόνου. Η περιπλάνηση ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο. Ως πρόσωπα, αυτοί οι χαρακτήρες είναι πολύ πιο ενδιαφέροντες από τους κανονικούς ανθρώπους. Ζουν μια ζωή πολύ κοντά στο θάνατο, γι' αυτό και μπορούμε να περιγράψουμε το πώς, το πού και το ποια στιγμή πεθαίνουν. Σου δίνουν τη δυνατότητα για ένα πιο ευρύ πεδίο, που διαφορετικά δε θα το είχες αν απεικόνιζες ένα φυσιολογικό πρόσωπο.

Όταν γυρίζω μια ταινία συχνά κοιτάζω εικόνες, σχέδια και πίνακες. Όχι μόνο της pop art, αλλά και ιαπωνικούς. Ο λόγος είναι ότι θέλω να δω τη φόρμα αυτών των έργων, και ειδικότερα τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζουν τις γυναίκες. Δεν μπορώ να καταλάβω γιατί αυτό στην περίπτωσή μου αποκαλείται pop art. Ίσως το τελικό αποτέλεσμα αυτού του τρόπου δουλειάς να καταλήγει να είναι pop art, κάτι τέτοιο, όμως, δεν ήταν στις προθέσεις μου. Απλώς έτσι βγήκε. Για να είμαι ειλικρινής, στην επιλογή των χρωμάτων δεν υπάρχει κάποιο ιδιαίτερο νόημα. Γενικά, μια ταινία συντίθεται από πολλά στοιχεία, που δημιουργούν ισχυρές εντυπώσεις στο θεατή. Αυτά τα αποκαλώ τρικ. Νομίζω ότι το χρώμα είναι ένα απ' αυτά.

Πιστεύω ότι η ταινία είναι κάτι χειροποίητο, γι' αυτό και δε μου αρέσει ιδιαίτερα η νέα τεχνολογία. Αν βάλεις το χρώμα στο σκηνικό, μπορεί να δείχνει ωραία. Αν, όμως, το κάνεις μετά, στο κομπιούτερ, τότε για μέ-

Άγρια νιότη

να αυτό είναι ψεύτικο. Ωστόσο, για πρώτη φορά στη ταινία *Πίστολ Όπερα*, είχα μια άμεση εμπειρία για το πώς η τεχνολογία των υπολογιστών μπορεί να είναι αρκετά χρήσιμη.

Το χρώμα και η φόρμα

Ο τρόπος που κινηματογραφώ καθορίζεται από την ιαπωνική καλλιτεχνική παράδοση. Όταν ήμουν νέος συνήθιζα να αντιδρώ σ' αυτή, τώρα όμως, χωρίς καταναγκασμό, επέλεξα να ζωντανεύω στις ταινίες μου αυτό το είδος αισθητικής και στυλ... Ωστόσο, λόγω τεχνικών δυσκολιών στην επεξεργασία των χρωμάτων, δεν κατόρθωσα να αποδώσω στην εντέλεια την άποψή μου για την «ομορφιά της φόρμας».

Στην ταινία *Τα κορίτσια της χαράς* το πράσινο συμβολίζει την ειρήνη, σε αντίθεση με το σκοτεινό πράσινο, το κίτρινο, το κόκκινο και το μοβ. Στο συμβολικό μου σύστημα το πράσινο συμβολίζει ειρήνη, ηρεμία, το κόκκινο αντιπροσωπεύει τις ξαφνικές εκρήξεις και το φόβο, το κίτρινο την ευγένεια και το συμβιβασμό και το μοβ τις εσωτερικές μεταπτώσεις. Προσφάτως, έχω χρησιμοποιήσει το λευκό για τη μοναξιά και την αβεβαιότητα...

Στην ερώτηση «γιατί χρησιμοποιώ το κόκκινο», μου είναι πολύ εύκολο να απαντήσω ότι αυτό γίνεται εξαιτίας ενός συγκεκριμένου σκεπτικού και, κατόπιν, για να αναπτύξω το συλλογισμό μου. Στην πραγματικότητα όμως, δεν μπορώ να βρω άλλη εξήγηση πέρα από το ότι μου είναι αδύνατο να χρησιμοποιήσω άλλο χρώμα. Επειδή αυτό το συγκεκριμένο χρώμα μού ταιριάζει καλύτερα. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιώ το χρώμα ενστικτωδώς. Στην ταινία *Ο αλήτης του Κάντο* χρησιμοποίησα πολύ έντονο κόκκινο, ενώ σε μια σκηνή πυγμαχίας, σε παλαιότερη ταινία, χρησιμοποίησα ένα σκοτεινό κόκκινο. Όταν ρωτώ τον κάμεραμαν ή το βοηθό του να μου πουν ποιο χρώμα εκφράζει «σκληρότητα» ή «πάθος», η άποψή τους στη διάρκεια των γυρισμάτων συνήθως συμφωνεί με τη δική μου. Ορισμένες φορές, όμως, συμβαίνει και το αντίθετο.

Σήμερα επικρατεί η άποψη ότι αυτό που είναι σημαντικό σε μια ταινία είναι η θέση που εκφράζει και οι ιδέες της, ότι αυτά προηγούνται των άλλων στοιχείων που τη συνθέτουν. Ωστόσο, η δική μου γνώμη είναι ότι η συγκεκριμένη ταινία, *Τα κορίτσια της χαράς*, δεν είναι τίποτε άλλο παρά φόρμα.

Αυτές τις ημέρες (Σ.τ.Ε.: 1968), όλοι έχουμε συνειδητοποιήσει τη φτώχεια των προπολεμικών ιδεολογιών. Η φύση του σώματος είναι η μεγαλύτερη δύναμη και δρα μόνο μέσα από την ανθρώπινη θέληση· δεν μπορούμε να βασιζόμαστε παρά μόνο στη φυσική δύναμη της σάρκας. Ποτέ δε θα μπορέσουμε να αγγίξουμε την ουτοπία. Αυτή ήταν η κινητήρια ιδέα πίσω από τις λεγόμενες «ταινίες της σάρκας» που ήταν στη μόδα μετά τον πόλεμο.

Όσον αφορά τη χρήση του κάλλους και της τέχνης του φανταστικού ως εκφράσεις της συνείδησης κάποιου, οι Γιαπωνέζοι έχουν αναπτύξει ένα δικό τους ύφος: πρόκειται για τα έργα του θεάτρου *No* και του θεάτρου *Καμπούκι*, που ακόμα επηρεάζουν την πολιτιστική ζωή της χώρας μας. Μέσα από το *No* και το *Καμπούκι* βλέπουμε την ομορφιά μιας ιδιαίτερης μορφής έκφρασης, που ενοποιεί χρώμα και φόρμα. Παραμένω ένας κατασκευαστής ψυχαγωγικών ταινιών, πάντα όμως προσπάθησα να αποτυπώσω στο έργο μου τις ιαπωνικές παραδόσεις σχετικά με το κάλλος.

Το αναπόφευκτο

Από πού προέρχεται αυτή η αίσθηση ότι όλα είναι μάταια (*μουνασίρα*); Γεννήθηκε την εποχή Τάισο (1912-1926), στο πλαίσιο της ρομαντικής σχολής που επικρατούσε εκείνη την περίοδο. Εν συντομία, αυτό νομίζω ότι είναι κάτι που δεν μπορεί να εκφραστεί σε μια ταινία. Υπάρχουν διάφοροι τύποι ταινιών: οι underground ταινίες, αυτές των πέντε μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών, κ.λπ. Είναι γεγονός: σήμερα τα πάντα κυκλοφορούν. «Πρέπει να κάνουμε αυτό», λέει ο ένας, «Πρέπει να κάνουμε εκείνο», λέει ο άλλος. Ωστόσο, λόγω αυτών των ταινιών ζούμε μέσα σε μια συνεχή ρευστότητα. Ποια απ' όλες αυτές τις ταινίες θα σημαίνει κάτι μετά από τριάντα χρόνια; Θεωρώ ότι είναι μάταιο να ανησυχούμε για την ποιότητα της υποκριτικής σε μια ταινία, αν θα πρέπει να είναι έτσι ή κάπως αλλιώς· οι ταινίες περιέχουν μια μορφή του αναπόφευκτου.

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής Τακέο Κιμούρα

Υπάρχουν διαφορετικοί τύποι καλλιτεχνικών διευθυντών. Ωστόσο ο Κιμούρα είναι πολύ καλός συζητητής. Είναι ενδιαφέρον να ακούς τις ιστορίες του. Δε βαριέσαι. Μπορώ λοιπόν να τον ακούω να μιλά για ώρες, ενώ εγώ σκέφτομαι τι θα κάνω με μια συγκεκριμένη σκηνή. Από αυτό το είδος επικοινωνίας, φθάνουμε σε ένα σημείο όπου συμφωνούμε. Με κάποιον τρόπο καταλήγουμε σε έναν κοινό τόπο, όπου οι ιδέες μας συναντιούνται. Ο κ. Κιμούρα είναι καλός στη συζήτηση, ενώ εγώ είμαι άνθρωπος λιγομίλητος.

Το ιαπωνικό σινεμά

Όταν ήμουν άσχετος με τη σκηνοθεσία δεν ήμουν αντί-Όζου. Την εποχή, όμως, που άρχισα να δουλεύω ως νεαρός βοηθός σκηνοθέτη, τότε όλοι μας θέταμε στόχους. Στη Shochiku, ο Όζου ήταν κεντρικό πρόσωπο. Έτσι, κάθε φορά που εμείς, οι νεαροί βοηθοί σκηνοθέτη, μαζευόμασταν για να πιούμε, λέγαμε ότι θα πρέπει να κάνουμε ταινίες που να αμφισβητούν τις ταινίες του Όζου. Τότε, τρία ήταν τα κεντρικά πρόσωπα στον ιαπωνικό κινηματογράφο: ο Κουροσάουα, ο Όζου και ο Μιζογκούτσι. Πιστεύω ότι εκείνη την εποχή όλοι οι βοηθοί σκηνοθέτη που δούλευαν σε κάποιο στούντιο ήθελαν να αμφισβητήσουν αυτές τις μεγάλες προσωπικότητες. Αυτή ήταν η νοοτροπία που επικρατούσε. Σήμερα δε συμβαίνει απολύτως τίποτα στον ιαπωνικό κινηματογράφο, πράγμα που νομίζω πως οφείλεται στην απουσία μεγάλων προσωπικοτήτων, που να προσφέρουν έμπνευση στους νέους σκηνοθέτες για να τους αμφισβητήσουν. Σήμερα δεν έχουμε κανένα μεγάλο δημιουργό που να συνεχίζει την παράδοση. Η παράδοση που δημιούργησαν αυτές οι τρεις κεντρικές μορφές δε συνεχίζεται, κι αυτό είναι το πρόβλημα με τους νέους Ιάπωνες σκηνοθέτες, που δεν εκδηλώνουν κανένα πνεύμα αμφισβήτησης.

Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Σουζούκι στα DVD των ταινιών *Ο αλήτης του Τόκιο* και *Γεννημένος δολοφόνος* σε έκδοση Criterion (Λος Άντζελες, Μάρτιος 1997)· στα περιοδικά *Cahiers du Cinéma* (τχ. 573), *Eiga Hyoron* (Νοέμβριος 1966), *Midi-Minuit Fantastique* (τχ. 18-19)· στην ηλεκτρονική τοποθεσία http://www.midnighteye.com/, καθώς και από δηλώσεις στο βιβλίο του Σέιτζουν Σουζούκι, *Kenka Erejii* (*Κένκα ερετζίι / Ελεγεία της βίας*), Sonichi Shobo, Τόκιο 1970.
(*Μετάφραση-απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας*)

Τα κορίτσια της χαράς

Σέιτζουν Σουζούκι: Σελίδες ημερολογίου

Ο άνεμος

Γιατί δεν υπάρχει μια έρημος στην Ιαπωνία; Αν βλέπαμε τον άνεμο να φυσά στην έρημο, τότε δε θα αμφισβητούσαμε ότι υπάρχει κάποια θεότητα. Ο Θεός είναι άνεμος. Υπερβαίνει τις ανθρώπινες υπάρξεις, που είναι μικροσκοπικές, σαν έντομα.

Τον Απρίλιο του 1964, ενώ έξω από το παράθυρο φυσά ένας άνεμος χρωματιστός, σαν κίτρινο χώμα, ο Σότζι Οζάουα βιάζει την Μινάκο Καζούμι, στην ταινία *Άγρια νιότη*. Το 1965, στην *Ιστορία μιας πόρνης*, οι Γιούμικο Νογκάουα και Τάμιο Καουάτσι αυτοκτονούν μαζί εν μέσω μιας αμμοθύελλας. Ο Κάζουε Ναγκατσούκα, ο οπερατέρ της ταινίας *Ιστορία μιας πόρνης*, εξοικειωμένος με τη συνήθειά μου να βάζω ξαφνικά έναν άνεμο να φυσά, μου υπενθύμισε: «Ο άνεμος θα πρέπει να φυσήξει τη σωστή στιγμή, σωστά;». Στο σενάριο, δεν υπάρχει καμία αναφορά σε άνεμο. Ωστόσο ο Ναγκατσούκα με πρόλαβε: «Οι άνθρωποι θα είναι λυπημένοι, φτωχοί, δυστυχείς, απεχθείς ή γελοίοι, ή μήπως θα μπορέσουν να υποτάξουν τον άνεμο με πράξεις πιο δυνατές από εκείνον, επαναστατώντας ενάντια στο Θεό;» Πίστευε ότι η Γιούμικο Νογκάουα ήταν μια από τις λίγες ηθοποιούς που θα μπορούσαν να υποδυθούν έναν τέτοιο ρόλο.

Στη διάρκεια των γυρισμάτων δίνω πολύ συχνά εντολή να φυσήξει άνεμος, όμως για τον κάμεραμαν τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Όταν φωνάζω «άνεμος!» ο κάμεραμαν πρέπει να αρχίσει τις προετοιμασίες. Πρέπει να αποφασίσει για τον αριθμό των ανεμιστήρων και για το πού θα τοποθετηθούν, για την ποσότητα και την ποιότητα του τσιμέντου που θα χρειαστεί, το χρώμα του καπνού, τη μορφή και τις διαστάσεις των σκηνών καθώς και για το πόσο φως χρειάζεται. Ύστερα πρέπει να γίνει η λήψη: οι ανεμιστήρες γυρνούν, η σκόνη του τσιμέντου και ο καπνός είναι στον αέρα, το φως από τους ανακλαστήρες γίνεται πιο κόκκινο και πιο θαμπό, όπως όταν η σκόνη παρεμβάλλεται ανάμεσα στη λάμψη του ήλιου και τη σκιά ενός μπαμπού. Οι δυστυχίες και οι δυσκολίες της ζωής: κάποιοι ταλαίπωροι περπατούν, ενώ στις άκρες του δρόμου η καταιγίδα κουνάει μανιασμένα τα φύλλα του μπαμπού. Ένα γύρισμα κολασμένο. Σ' αυτή τη σκηνή, με τη σκόνη κολλημένη επάνω μας, βραχνιάσαμε. Ο Κάζουε Ναγκατσούκα κινηματογράφησε τη δράση των ανθρώπων, ενώ εγώ κινηματογράφησα τη βιαιότητα του ανέμου. Επαναστάτησαν οι άνθρωποι ή απλώς ο άνεμος έπαιζε τα άγρια παιχνίδια του; Αυτό θα εξαρτηθεί από τη διανοητική κατάσταση των θεατών που θα δουν την ταινία. Εμείς κάναμε αυτό που μπορούσαμε.

Χιόνι και βροχή

Οκτώβριος 1963. Βρέχει έξω από ένα πανδοχείο στο Σίνσου. Η ηθοποιός Χιρόκο Ίτο, ντυμένη αισθησιακά, πετά σημαδεμένα ζάρια στο σκοτεινό δωμάτιο, όπου μόνο οι άκρες από το *τατάμι* φαίνονται καθαρά. Το μαύρο χιόνι γίνεται κόκκινο. Ο Ακίρα Κομπαγιάσι έχει σκοτώσει τον Τόρου Άμπε μ' ένα χτύπημα του ξίφους του. Ο οπερατέρ Σιγκεγιόσι Μίνε μετρά τη λευκότητα του χιονιού. Γνωρίζει καλύτερα από τον καθένα ότι το χιόνι γεννά κακό προαίσθημα για κάποιο επερχόμενο γεγονός. Η Χιρόκο Ίτο βρίσκεται εκεί, ακριβώς λόγω του χιονιού· και για τον ίδιο λόγο περιπλανιέται εκεί γύρω ο Ακίρα Κομπαγιάσι. Το χιόνι μοιάζει με τον εσωτερικό τους κόσμο. Ωστόσο, στο πλατό δε θα πρέπει να έχουν επίγνωση του χιονιού. Η μόνη τους έγνοια είναι τα τυχερά παιχνίδια και ο φόνος. Το χιόνι πρέπει να πέφτει ήσυχα, από μακριά, υπερβαίνοντας και εμπεριέχοντας τη δράση. Τολμώ να πω ότι το χιόνι είναι ο αληθινός πρωταγωνιστής. Σε μια πειραματική ταινία η Χιρόκο και ο Ακίρα θα περνούσαν στο φόντο, ενώ το χιόνι θα ερχόταν στο προσκήνιο, δίνοντας έτσι έμφαση στην αναπαράσταση του εσωτερικού τους κόσμου. Θα ήταν εύκολο! Αυτό που λέω εγώ είναι τελείως διαφορετικό. Χιονίζει γιατί κάτι πρέπει να συμβαίνει σ' αυτό το μέρος. Ο Σιγκεγιόσι Μίνε, ο γίγαντας, σκέ-

φτεται να τοποθετήσει την κάμερα ένα εκατοστό κοντύτερα ή δύο εκατοστά πιο μακριά από το αντικείμενο. Η διαφορά του ενός εκατοστού, αν και μηδαμινή, του επιτρέπει να εκφράσει την παρουσία του χιονιού, μέσω του οποίου κάτι πρόκειται να συμβεί. Φυσικά, ούτε η Χιρόκο ούτε ο Ακίρα μπορούν να αγνοηθούν, αφού ρισκάρουν τη ζωή τους. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά πρόσωπα της *γιακούζα*.

Νοέμβριος 1965. Στην ταινία *Σημαδεμένη ζωή* πέφτει ένα είδος στοχαστικής βροχής. Η ταινία είναι μια καλή ευκαιρία για να αφηγηθεί μια ιστορία. Όλη η βιαιότητα έχει μετατραπεί σε συναισθηματικές και ρομαντικές πράξεις. Είναι μια πολύ θηλυκή ταινία. Συγκινήθηκα όταν η Μασάκο Ιζούμι, μια ηθοποιός σπάνιας ομορφιάς στο σύγχρονο κινηματογράφο, χαμογέλασε. Ήμουν τυχερός γιατί ούτε ο Σιγκεγιόσι Μίνε ούτε ο Κάζουε Ναγκατσούκα ήταν εκεί. Αν αυτοί οι δυο «παππούδες» ήταν εκεί, δε θα μπορούσα να χαμογελάσω μπροστά της. Με κάποιον τρόπο, θα ήθελα να ξέρω ποιος θα γίνει εραστής της. Θα πάω και θα τον πλακώσω στο ξύλο. Σ' αυτή τη σκηνή δε θα βάλω βροχή. Όλα αυτά είναι γραφτό να συμβούν μια μέρα που οι κερασιές θα είναι ολάνθιστες.

Είναι πολύ όμορφες, δεν είναι; Αν δεν έχεις δει ποτέ σου τόσο όμορφα λουλούδια κερασιάς, πήγαινε να δεις τις κερασιές στο Γιόσινο, πριν πέσουν τα άνθη τους. Μου το πρότεινε ο Κάζουε Ναγκατσούκα, ο οπερατέρ της ταινίας *Άγρια νιότη*. Υπέροχο. Ένα δειλινό. Ένα ηλιοβασίλεμα που αντανακλάται σ' ένα λευκό τοίχο. Το κόκκινο χτένι της ηθοποιού Τσιέκο Ματσουμπάρα είναι σε αρμονία με την ατμόσφαιρα. Ο οπερατέρ κινηματογράφησε αυτή την εικόνα δύο φορές, αλλάζοντας φίλτρο. Σε κάποιες στιγμές άλλαξε το φίλτρο ακόμη και τρεις φορές.

Επρόκειτο για μια σκηνή στην ταινία *Λουλούδια και κύματα* (1964). (...) Ο Κάζουε Ναγκατσούκα είναι ο δάσκαλος του Σιγκεγιόσι Μίνε. Ο Μίνε τρέφει έναν υπέρμετρο σεβασμό για το δάσκαλό του, που αγγίζει το μη φυσιολογικό. Από την πλευρά του, ο Ναγκατσούκα αποδέχεται αυτόν το σεβασμό μάλλον με μεγαλοπρέπεια. Θυμούμενος την εποχή που ήταν βοηθός οπερατέρ, ο Μίνε λέει ότι ο Ναγκατσούκα ήταν ένας «αδιάλλακτος πατέρας», ενώ οι βοηθοί του Μίνε τον αποκαλούν «αδιάλλακτη πεθερά». Η φωτογραφία στις ιαπωνικές ταινίες έχει παρακμάσει επειδή εξέλιπαν οι αδιάλλακτοι άνθρωποι. Ο λευκός τόνος στην *Ιστορία μιας πόρνης*, η γλυκιά αίσθηση που προσφέρει το υλικό στην ταινία *Γεννημένος δολοφόνος*, όλα αυτά είναι καρποί του φερέγγυου βλέμματος ενός αδιάλλακτου τεχνίτη, κάποιου που δε χρειάζεται μετρητή για την έκθεση. Ο Μίνε ανησυχεί για το αν η κάμερα είναι κατά ένα εκατοστό σε λάθος θέση, ενώ ο Ναγκατσούκα ποτέ δεν την μετακινεί, αφού έχει μετρήσει τη σκηνή με γυμνό μάτι. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Μίνε είναι ένας οπερατέρ που του αρέσει το δράμα, ενώ ο Ναγκατσούκα το δράμα το καταλαβαίνει.

Μάρτιος 1966. Ταξιδεύω με τον Μίνε αναζητώντας χιόνι από το Τοκαϊμάτσι, στην επαρχία Νιιγκάτα, μέχρι το Ιιγιάμα, στην επαρχία Ναγκάνο. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής, που είναι υπεύθυνος για το χιόνι, είναι ο Τακέο Κιμούρα. Ο Κιμούρα έχει εμπιστοσύνη στο ταλέντο του Μίνε γιατί μαζί μπορούν να δημιουργήσουν εικόνες όπως ένα *σουμί-ε* (σχέδιο με μελάνι). Σαν χαρακτήρες, όμως, οι δύο άνδρες δεν ταιριάζουν. Ο Μίνε είναι παρορμητικός, ο Κιμούρα πιο περίπλοκος σαν προσωπικότητα. Έχουν ένα κοινό, ότι είναι και οι δύο εγωιστές. Όταν ο Κιμούρα λέει ότι θα κοιμηθεί σ' αυτό το πανδοχείο, ο Μίνε πηγαίνει και κοιμάται σ' ένα άλλο. Όταν πίνουν *σακέ*, οι εγωισμοί τους αναδύονται με μεγαλύτερη ένταση. Δε συζητούν για τις γυναίκες της Νιιγκάτα και του Ναγκασάκι. Συζητούν για τη φωτογραφία στην ταινία *Ο αλήτης του Τόκιο*, στην οποία το χιόνι είναι ο πρωταγωνιστής. Είμαι προσεκτικός. Περιμένω μέχρι να σταματήσουν να μαλώνουν. Ορισμένες φορές στρέφονται σε μένα, όμως δεν απαντώ: για μένα είναι αρκετό οι αποφάσεις να λαμβάνονται τη στιγμή που γίνονται τα γυρίσματα. Το χιόνι έχει ήδη επιδράσει σ' αυτούς τους δύο άνδρες, όποια μορφή του κι αν επικρατήσει τελικά. Το χιόνι συνεχίζει να πέφτει στα κεφάλια αυτών των δύο, σαν μια απόκοσμη πραγματικότητα.

Η βροχή είναι οικεία και υπαινικτική. Προκαλεί αντανακλάσεις. Το γεγονός ότι η βροχή ξεπλένει το αίμα εκφράζει πολύ καλά την ουσία της. Η βροχή πέφτει μετά τη δράση των *γιακούζα*. Δεν επιτίθενται λόγω της βροχής, μετά τη μάχη, όμως, βρίσκονται στη βροχή. Η βροχή συνοδεύεται πάντα από ένα συγκεκριμένο συναίσθημα: κι αυτό εξηγεί γιατί ταιριάζει στη γιαπωνέζικη αισθητική.

Αποσπάσματα από το βιβλίο του Σέιτζουν Σουζούκι, *Kenga Erejii* (*Κένγκα ερετζίι / Ελεγεία της βίας*), Sonichi Shobo, Τόκιο 1970.
(*Μετάφραση-απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας*)

Σημαδεμένη ζωή

Πριγκίπισσα Ρακούν

Η έρημος κάτω από την κερασιά: Μια συνέντευξη του Σουζούκι στον Σουζούκι

Τα άνθη της κερασιάς είναι ένα στοιχείο που συνεχώς επανέρχεται στις ταινίες σου· ποια είναι, όμως, η λειτουργία του;

Αν ρωτήσετε τον Κουροσάουα γιατί, ξαφνικά, βγαίνει από μια καμινάδα ροζ καπνός σε μια από τις ασπρόμαυρες ταινίες του (*Ο δολοφόνος του Τόκιο*, 1962), δε θα πάρετε κάποια ικανοποιητική απάντηση. Και ο Όζου, πιθανώς, δε θα μπορούσε να σας πει ακριβώς γιατί χρησιμοποιεί συχνά στις ταινίες του μια τσαγιέρα στο κόκκινο της φωτιάς. Οι σκηνοθέτες πάντα αναζητούν εκφραστικές εικόνες, όμως το πώς καταλήγουν σ' αυτές είναι δύσκολο να εκφραστεί με λόγια. Είναι ένα ζήτημα καθαρά συναισθηματικό. Αυτή είναι μια καθαρή διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

Στις πρώτες μου ταινίες, τα άνθη της κερασιάς ήταν απλώς ένα οπτικό εργαλείο, το σκηνικό για μια μάχη. Οι θεατές ίσως να απέδωσαν κάποια ιδιαίτερη σημασία στα πέταλα που πέφτουν στην ταινία *Ελεγεία της Βίας* (1966), ωστόσο κι αυτό ήταν απλώς ένα φόντο.

Τα άνθη της κερασιάς που πέφτουν είναι μια εικόνα από το θέατρο *Καμπούκι*. Στο *Ο Γιοσιτσούνε και οι χίλιες ανθισμένες κερασιές* (*Γιοσιτσούνε σενπόν ζακούρα*),[1] τα τελευταία λόγια του εχθρού του Γιοσιτσούνε είναι: «Όταν οι κερασιές στο Γιόσινο πάρουν πάλι φωτιά, ας δώσουμε άλλη μια γενναία μάχη, μέσα σε μια βροχή από σπινθήρες». Δε γνωρίζω αν τα λόγια προκύπτουν από το σκηνικό ή το σκηνικό από τα λόγια, αλλά κι εγώ βλέπω τα άνθη κερασιάς σαν λάμψεις στον αέρα.

Η πρώτη εικόνα που μου γεννούν τα άνθη κερασιάς είναι η εικόνα μιας μάχης. Και η πρώτη φορά που χρησιμοποίησα μια ανθισμένη κερασιά μ' αυτό τον τρόπο ήταν στην *Άγρια νιότη* (1963). Το γεγονός ότι η ιστορία διαδραματίζεται τον Απρίλη είναι δευτερεύουσας σημασίας. Καταρχήν, κινηματογράφησα τις ανθισμένες κερασιές κατά μήκος του ποταμού Έντο, και μετά κινηματογράφησα μια καταδίωξη αυτοκινήτων κάτω από κερασιές κατά μήκος του ποταμού Τάμα. (...) Ο πρώτος συσχετισμός που κάνω όταν βλέπω άνθη κερασιάς είναι μάχη, πόλεμος. Ο Μοτοτζίρο Κάτζιι,[2] όμως, περιγράφει στο μυθιστόρημά του *Κάτω από την κερασιά* (*Σακούρα νο κι νο σιτα νιγούα*) πώς μια κερασιά ανθίζει περισσότερο και γίνεται πιο όμορφη παρά ποτέ, επειδή τρέφεται από ένα νεκρό σώμα που βρίσκεται θαμμένο στις ρίζες της.

Το άνθος της κερασιάς προκαλεί διαφορετικούς συσχετισμούς στον καθένα, ωστόσο, ως σκηνοθέτης δεν αναζητώ τόσο πολύ το νόημα ή τις σχέσεις, αλλά ένα σκηνικό, ένα φόντο που να ταιριάζει με το αίσθημα συγκεκριμένων γεγονότων. Το άνθος της κερασιάς υπηρετεί αυτό το σκοπό τέλεια, καθώς προκαλεί ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων στους Ιάπωνες. Από πολύ παλιά ήδη, από τις αρχές ακόμη της εποχής Χέιαν (794-1192), το λουλούδι της κερασιάς το θεωρούσαν ως το άνθος των ανθών, και το ύμνησαν σε αμέτρητα *τάνκα* (πεντάστιχο ποίημα). Αυτό, όμως, που κάνει το άνθος κερασιάς τόσο ιδιαίτερο, εκφράζεται με σαφήνεια στο παρακάτω *τάνκα* του μοναχού και ποιητή Σάιγκιγο:[3] «Λαχταράω ένα θάνατο την άνοιξη, όταν το φεγγάρι είναι γεμάτο, κάτω από τα άνθη της κερασιάς».

Για μένα κανένα άλλο άνθος δε συμβολίζει το θάνατο καλύτερα από το άνθος της κερασιάς, επειδή πίσω από την ομορφιά του κρύβονται η έννοια της θνητότητας και του νιχιλισμού. Δεν είμαι ειδικός στην ιαπωνική αντίληψη περί του ωραίου, ωστόσο γνωρίζω ότι, για αιώνες, η διαδικασία του θανάτου και ο ίδιος ο θάνατος απεικονίζονταν με φόντο άνθη κερασιάς. Το άνθος της κερασιάς αντιπροσωπεύει το ωραίο και,

επίσης, μια άποψη για τη ζωή. Γι' αυτό και χρησιμοποιείται σε τόσα πολλά έργα. Είναι σχεδόν αναπόφευκτο να δείχνει κανείς άνθη κερασιάς σε μια ταινία, όχι ως μεταφορά, αλλά ως το φόντο για μια μάχη.

Έχει περάσει πολύς καιρός από τότε που χρησιμοποιήσατε άνθη κερασιάς για πρώτη φορά. Με τα χρόνια, έχει αλλάξει ο τρόπος που τα χρησιμοποιείτε;

Για αρκετό καιρό τα χρησιμοποιούσα απλώς σαν σκηνικό, αλλά μετά την τελευταία μου ταινία (Σ.τ.Ε.: *Τσιγγάνικη μελωδία*) έχω την έντονη αίσθηση ότι υπάρχει ζωή στα άνθη ή μάλλον κάτω από το δένδρο. Από μακριά φαίνεται όμορφο και αθώο, όμως υπάρχει μια μυστηριώδης ατμόσφαιρα στις ρίζες του. Αν περάσεις πολύ καιρό, όχι μία, αλλά πολλές ημέρες, κάτω από το δένδρο, κοιτάζοντας απλώς τα άνθη, θα νιώσεις σαν να βυθίζεσαι σε ένα απόλυτο τίποτα. Όλων των ειδών οι σκέψεις επιπλέουν στην επιφάνεια του μυαλού σου, η μοναξιά, ο νιχιλισμός, η ζωή, ο θάνατος. Το αν αυτές οι σκέψεις είναι πραγματικά οι δικές σου ή το αποτέλεσμα της μαγείας των ανθών, το γεγονός παραμένει ότι παράξενα οράματα εμφανίζονται. Μου προκαλεί το ενδιαφέρον αυτός ο μυστηριώδης κόσμος κάτω από τη κερασιά. Είτε πρόκειται για την εικόνα ενός πτώματος, του θανάτου, όπως στο έργο του Μοτοτζίρο Κάτζιι, είτε πρόκειται για την εικόνα του κενού, της ερήμου – και οι δύο εικόνες παραπέμπουν στο άπειρο.

Λέτε ότι χρησιμοποιείτε τα άνθη κερασιάς σαν φόντο για μάχες. Τι ακριβώς εννοείτε λέγοντας «μάχες»;

Κατά τη διάρκεια των ταραγμένων χρόνων της εποχής Καμακούρα (1185-1333, η χρυσή εποχή των *σαμουράι*) και της εποχής Μουραμάτσι (1338-1573), η Ιαπωνία ρημαζόταν από ατελείωτους πολέμους. Ο Τέικα,[4] ένας ευγενής στην Αυτοκρατορική Αυλή, έγραψε το παρακάτω *τάνκα*: «Όσο μακριά κι αν κοιτάξω κατά μήκος της παραλίας από το ταπεινό μου σπιτικό, όλα τα λουλούδια, όλα τα κιτρινισμένα φύλλα εξαφανίζονται στην κόκκινη λάμψη αυτού του φθινοπωρινού βραδινού».

Με αυτόν τον τρόπο ο Τέικα περιγράφει την καταστροφή του Κιότο. Προσποιείται ότι δεν ανησυχεί για την προέλαση των κόκκινων σημαιών (του Τάιρα, που πολεμούσε στο πλευρό του αυτοκράτορα), αν και στην πραγματικότητα θα πρέπει μάλλον να ανησυχούσε. Κι όμως, δεν υπάρχει ίχνος εσωτερικής ταραχής στο νιχιλιστικό, διαυγές *τάνκα*. Τα δοκίμια του Κάμο νο Τσομέι,[5] περιγράφουν με τον ίδιο λιτό τρόπο τα βάσανα των χτυπημένων από τον πόλεμο πολιτών του Κιότο. Ούτε ο Τέικα ούτε ο Τσομέι συμμετείχαν ενεργά στον πόλεμο, όμως τα γεγονότα της εποχής τους διέλυσαν εσωτερικά. Κι αυτό ένα είδος μάχης είναι. Ένας πόλεμος έχει επιπτώσεις, όχι μόνο σε αυτούς που μάχονται πραγματικά, αλλά και σε όσους κάθονται στην άκρη και παρατηρούν. Μια μάχη δε ζητά τη συμμετοχή σου: μια μάχη είναι κάτι από το οποίο κανένας δεν μπορεί να αποσυρθεί. Ο κινηματογράφος δεν είναι το κατάλληλο μέσο για να εκφραστούν εσωτερικές συγκρούσεις. Γι' αυτό υπάρχουν τα μυθιστορήματα, και οι σκηνοθέτες θα έπρεπε να μένουν μακριά απ' αυτό το πεδίο. Αντίθετα, γεγονότα και πράξεις ταιριάζουν τέλεια στον κινηματογράφο. Το *τάνκα* του Τέικα προφανώς ανήκει στην πρώτη περίπτωση, ωστόσο το *τάνκα* του Σάιγκιγο θα μπορούσε να μεταφερθεί στη μεγάλη οθόνη, αν χρησιμοποιούσε κανείς τα άνθη της κερασιάς ως μεταφορά για τα συναισθήματα των Ιαπώνων. Τέλος πάντων, προς το παρόν, ο κόσμος κάτω από την κερασιά είναι το πιο σημαντικό για μένα. Το πώς αυτό θα αναπτυχθεί εξαρτάται από τη διαίσθησή μου και ελπίζω ότι οι θεατές θα βλέπουν και με την καρδιά τους και με το μυαλό τους.

Όλοι γνωρίζουν το πάρκο Ντάιγκο στο Κιότο. Πουθενά αλλού δεν υπάρχει τέτοια αφθονία από άνθη κερασιάς και, ταυτόχρονα, τόση θλίψη και τόση κενότητα. Είναι μια αξέχαστη εικόνα. Πιστεύω ότι η ιαπωνική κουλτούρα έχει βρει εδώ την απόλυτη έκφρασή της. Νομίζω ότι το θέαμα των ανθών της κερασιάς στο πάρκο Ντάιγκο έχει καθορίσει μια για πάντα την ιαπωνική αίσθηση περί του ωραίου. Γι' αυτό, από γενιά σε γε-

Πιστολ Όπερα

νιά, η αίσθηση αυτή παραδίδεται και παραμένει αναλλοίωτη. Ακόμη και σήμερα, δεν υπάρχει κάποια καινούργια εικόνα του ωραίου που να καταστρέφει και να αντικαθιστά την παλιά. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι Ιάπωνες την έχουν χαρακτηρίσει ως παραδοσιακή: έννοιες όπως το εφήμερο, ο νιχιλισμός και η παρακμή αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του ιαπωνικού ψυχισμού εδώ και αιώνες. Κατά τη διάρκεια της εποχής Μέιτζι (1868-1912) και της εποχής Σόουα (1926-1989) τα στοιχεία αυτά ήταν λιγότερο εμφανή, από την άλλη πλευρά, όμως, τα χρώματά τους κυριάρχησαν κατά την εποχή Τάισο (1912-1926).

Ο νιχιλισμός εκφράζεται πολύ έντονα στο *Ορεινό πέρασμα* (*Νταιμποσάτσου τόγκε*), ένα μυθιστόρημα του Κάιζαν Νακαζάτο,[6] που γράφτηκε στις απαρχές της εποχής Τάισο. Το ρητό «Αν θέλεις να τραγουδήσεις, τραγούδα. Αν θέλεις να πεθάνεις, πέθανε» δε θα μπορούσε να είναι σαφέστερο. Ο νιχιλισμός εκφράζεται πολύ πιο άμεσα εδώ απ' ό,τι, για παράδειγμα, στο *τάνκα* του Τέικο. Δε γνωρίζω ποια είναι τα απώτατα όρια του νιχιλισμού, μου φαίνεται όμως ότι, μετά τις εποχές Χέιαν, Μουρομάτσι, Σένγκοκου (1467-1615) και των ιστορικών περιόδων όπου πρωταγωνιστούσαν οι στρατηγοί Όντα Νομπουνάγκα και Τογιοτόμι Χιντεγιόσι (16ος αιώνας), πήρε τη μορφή της αυτοκαταστροφής κατά τη διάρκεια της εποχής Τάισο. Μια συχνή απάντηση στο νιχιλισμό είναι η αναρχία και θα μπορούσε να πει κανείς ότι η εποχή Τάισο έγραψε το βιβλίο της αναρχίας. Ένα από τα αγαπημένα μου ρητά είναι: «Θαυμάζω το πνεύμα, αλλά απεχθάνομαι όλες τις θεωρίες γι' αυτό», του Σάκαε Οσούγκι.[7] Με εκφράζει απόλυτα. Εξάλλου, μόνο αυτό που προέρχεται κατευθείαν από το πνεύμα είναι αληθινό. Αν το ταξινομήσεις με βάση ένα συγκεκριμένο σύστημα ή μια θεωρία, αναπόφευκτα γίνεται ψεύτικο, μη πραγματικό. Έτσι, οι τρομοκρατικές πράξεις δεν είναι τίποτε άλλο παρά το αποτέλεσμα των παρορμήσεων που εκπορεύονται από το ανθρώπινο πνεύμα, όχι από κάποια θεωρία ή σύστημα. Το ίδιο συμβαίνει με τις ταινίες. Μια ταινία είναι το αποτέλεσμα μιας έκρηξης αισθήσεων και συναισθημάτων και είναι απολύτως άχρηστο να την εφοδιάζεις με επιχειρήματα. Αν το πνεύμα είναι έτοιμο για μια ταινία, τότε το μόνο που χρειάζεται για να τη φτιάξεις είναι αποφασιστικότητα και θάρρος. Σύμφωνα με το συνεργείο μου έχω αρκετό από το τελευταίο και, παρότι γνωρίζω ότι οι ταινίες μου δεν είναι εύκολα προσπελάσιμες, πιστεύω ότι το κοινό θα μπορέσει να αισθανθεί και να εκτιμήσει το πνεύμα που υπάρχει πίσω από αυτές.

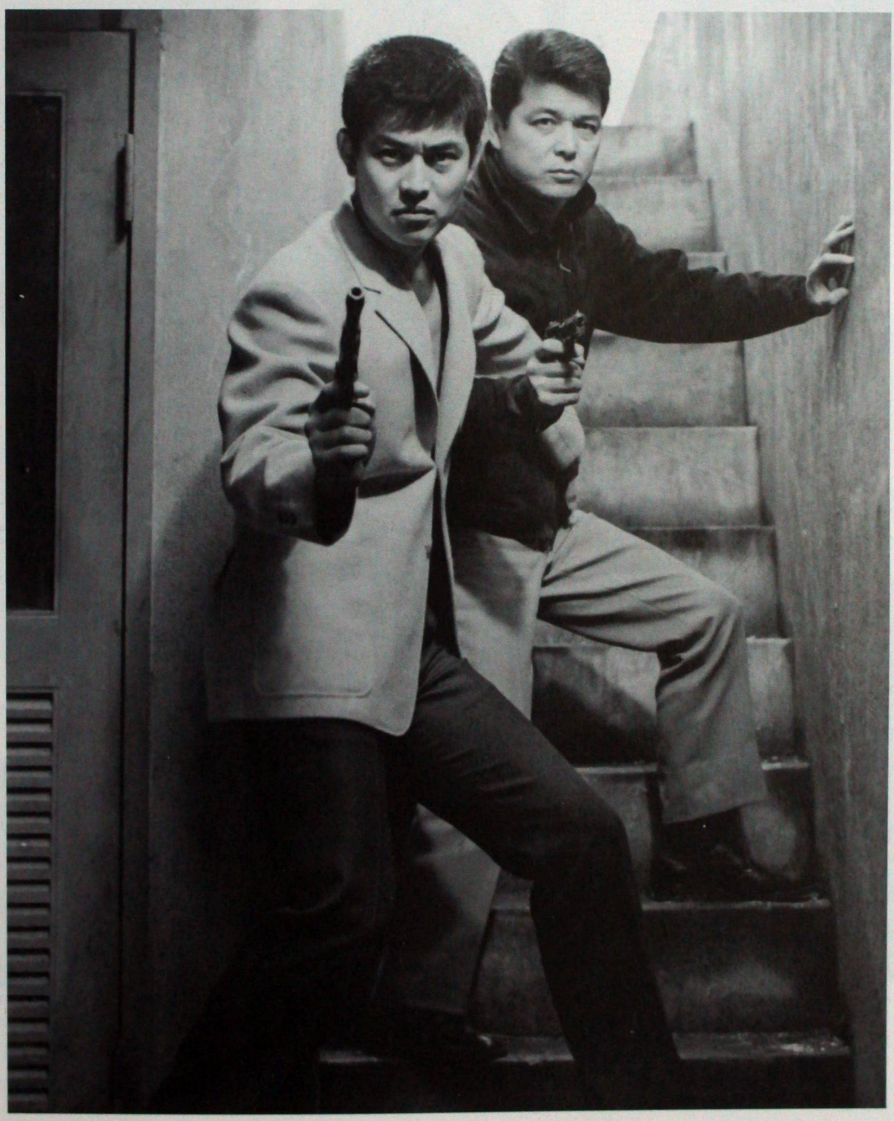
Αυτό που κάποτε με έλκυσε στον αναρχισμό ήταν το προαναφερθέν ρητό του Σάκαε Οσούγκι και η στάση των ανθρώπων γύρω του, που απλώς δρούσαν και άφηναν τις εξηγήσεις στον Οσούγκι. Οι τρομοκρατικές τους ενέργειες απέτυχαν όλες, εκείνοι όμως πίστευαν σ' αυτές μέχρι τέλους και συνέχιζαν να προσπαθούν, πράγμα που βρίσκω αξιοθαύμαστο. Ο Κιγιουτάρο Ουάντα[8] έγραψε επίσης ένα όμορφο *χαϊκού*. Ως αναρχικός ήταν πολύ ενεργός στο χώρο της πολιτικής, όμως το *χαϊκού* του δεν έχει καμιά σχέση μ' αυτό. Γι' αυτό τον σέβομαι πολύ ως άτομο.

Από το βιβλίο του Σέιτζουν Σουζούκι, *Koshu* (*Κόσου / Μοναχικές αντανακλάσεις*), Hokuto Shobo, Τόκιο 1980. (*Μετάφραση-απόδοση: Δημήτρης Μπάμπας*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Θεατρικό έργο του 18ου αιώνα που ανήκει στο ρεπερτόριο του *Μπουνράκου*, ενός είδος του ιαπωνικού θεάτρου με κούκλες. (Σ.τ.Ε.)
2. Μοτοτζίρο Κάτζιι (1901-1932). Γεννήθηκε στην Οσάκα και είχε φτωχική καταγωγή. Σπούδασε στο Αυτοκρατορικό Πανεπιστήμιο του Τόκιο. Το έργο του αποτελείται, κυρίως, από διηγήματα. Πέθανε από φυματίωση, σε ηλικία 31 χρονών. (Σ.τ.Ε.)
3. Σάιγκιγο (1118-1190). Καταγόταν από αριστοκρατική οικογένεια. Αρνήθηκε την οικογενειακή στρατιωτική παράδοση και έγινε μοναχός. Πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του σε ιερά, ή ταξιδεύοντας και συναναστρεφόμενος ανθρώπους των κατώτερων τάξεων. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ποιητές *ουάκα*. (Σ.τ.Ε.)
4. Τέικα (1162-1241). Ένας από τους πιο σημαντικούς Ιάπωνες ποιητές. Γιος του επίσης ποιητή Σουνζέι. Έζησε στην αυτοκρατορική αυλή και ταλαιπωρήθηκε λόγω ασθενειών και οικογενειακών προβλημάτων. (Σ.τ.Ε.)
5. Κάμο νο Τσομέι (1153-1216). Καταγόταν από οικογένεια σιντοϊστών ιερέων. Ξεκίνησε την καριέρα του ως ποιητής στην αυτοκρατορική αυλή και εθεωρείτο ως ένας από τους πιο σημαντικούς ποιητές της εποχής του. Έγινε βουδιστής μοναχός. Έγραψε, μεταξύ άλλων, δοκίμια για την ποιητική, για τη σημασία της μοναχικής ζωής και για την τέχνη. (Σ.τ.Ε.)
6. Κάιζαν Ναμαζάτο (1885-1944). Εργάστηκε ως τηλεφωνητής και δάσκαλος. Επηρεάστηκε από τον Ντοστογιέφσκι, τον Βίκτωρ Ουγκό, αλλά και από το χριστιανισμό και τις σοσιαλιστικές ιδέες. Το μυθιστόρημά του δημοσιεύτηκε σε συνέχειες σε εφημερίδα. Η συγγραφή του ξεκίνησε το 1913 και συνεχίστηκε για περισσότερες από τρεις δεκαετίες. Το έργο εκδόθηκε σε σαράντα ένα τόμους, αλλά τελικά έμεινε ανολοκλήρωτο λόγω του θανάτου του συγγραφέα. Σ' αυτό βασίστηκε και η ταινία *Κιχάτσι οκαμότο* (διεθνής τίτλος της ταινίας *The Sword of Doom*). (Σ.τ.Ε.)
7. Σάκαε Οσούγκι. Μια από τις πιο σημαντικές προσωπικότητες του ιαπωνικού αναρχισμού. Στα νιάτα του ήθελε να γίνει στρατιωτικός. Σπούδασε γαλλικά και μέσω αυτών ήρθε σε επαφή με τις αναρχικές ιδέες. Συνελήφθη και φυλακίστηκε αρκετές φορές. Το 1912 ίδρυσε το περιοδικό *Μοντέρνα Σκέψη*. Στις προσωπικές του σχέσεις έζησε μια ζωή με ελευθεριότητα. Δολοφονήθηκε μαζί με τη γυναίκα του, με στραγγαλισμό, στο μεγάλο σεισμό του 1923. Η ταινία *Έρως + Σφαγή / Έρως + γκουακουσάτσου* (1969), του σκηνοθέτη Γιοσισίγκε Γιόσιντα, βασίζεται στη ζωή του Οσούγκι. (Σ.τ.Ε.)
8. Κιγιουτάρο Ουάντα. Εξέχουσα σημαντική μορφή του ιαπωνικού αναρχισμού. Το 1919, μαζί με άλλους συντρόφους του, ίδρυσε την εφημερίδα *Εργατικά νέα* και το περιοδικό *Εργατικό κίνημα*, προσπαθώντας να συνδέσει το βιομηχανικό προλεταριάτο με τις ιδέες του αναρχισμού. Συμμετείχε ενεργά στο συνδικαλιστικό κίνημα. Το 1924 προσπάθησε να δολοφονήσει ένα στρατηγό, εκδικούμενος τις δολοφονίες του συντρόφου του Σάκαε Οσούγκι και της γυναίκας του. (Σ.τ.Ε.)

Ιστορία μιας πόρνης



Ο αλήτης του Τόκιο

Οι ταινίες του αφιερώματος

ΑΓΡΙΑ ΝΙΟΤΗ (1963)

ΠΑΤΖΟΥ ΝΟ ΣΕΪΣΟΥΝ / YOUTH OF THE BEAST

Σενάριο: Ίτσιρο Ίκεντα & Ταντάακι Γιαμαζάκι, βασισμένο σε ένα μυθιστόρημα του Χαρουχικό Ογιάμπου. **Φωτογραφία:** Κάζουε Ναγκατσούκα. **Μουσική:** Χάτζιμε Οκουμούρα. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Γιοσινάγκα Γίοκου. **Ηθοποιοί:** Τζο Σίσιντο (Τζο Μιζούνο), Ίτσιρο Κίτζιμα (Κόιτσι Τακεσίτα), Μίσακο Ουτανάμπε (Κούμικο, η χήρα του Κόιτσι Τακεσίτα), Μίζουμο Σουζούκι (Χιροκάουα), Σότζι Κομπαγιάσι (Τάτσουο Νόμοτο), Τάμιο Καουάτζι (Χίντεο Νόμοτο), Κίνζο Σιν (Σίνσουκε Ονόντερα), Έιτζι Γκο (Σίγκερου Τακέτσι). **Παραγωγός:** Κεϊνσούκε Κούμπο για τη Nikkatsu.

Διάρκεια: 91΄. Nikkatsu-Scope.

Ασπρόμαυρη-Έγχρωμη. Ιαπωνία.

Στο δωμάτιο ενός ξενοδοχείου, η αστυνομία ανακαλύπτει τα πτώματα ενός αστυνομικού και μιας γυναίκας. Σύμφωνα με το σημείωμα που βρίσκουν, η γυναίκα δολοφόνησε τον εραστή της και μετά αυτοκτόνησε. Μετά από μια βραδιά διασκέδασης σ΄ ένα νυχτερινό κέντρο, ένας άγνωστος αρνείται να πληρώσει. Προκαλεί φασαρίες και οι υπεύθυνοι του καταστήματος τον οδηγούν στον αρχηγό της συμμορίας. Αυτός, εντυπωσιασμένος από το θράσος και την επιθετικότητά του, τον προσλαμβάνει στη συμμορία Νόμοτο. Ο άγνωστος συστήνεται ως Τζο Μιζούνο. Ο Τζο πηγαίνει στην επιμνημόσυνη τελετή του αστυνομικού και γνωρίζεται με τη χήρα του. Αργότερα, συναντιέται με μια πόρνη η οποία του ζητά να σκοτώσει την αρχηγό ενός κυκλώματος μαστροπείας. Παράλληλα, προσεγγίζεται από την αντίπαλη συμμορία και τελικά δέχεται να γίνει κατάσκοπός τους. Ερευνώντας την υπόθεση του δικτύου μαστροπείας, ο Τζο ανακαλύπτει ότι ενδιάμεσος είναι ο Χίντεο, ο ομοφυλόφιλος αδελφός του αρχηγού της συμμορίας Νόμοτο. Ο Τζο συναντιέται με τον Χιροκάουα, έναν αστυνομικό στον οποίο αφηγείται τη σχέση του με το δολοφονημένο αστυνομικό, καθώς και τα σχετικά με την έρευνα που κάνει για να ανακαλύψει τι κρύβεται πίσω από το φόνο του. Ο Τζο δίνει στην αντίπαλη συμμορία την πληροφορία για μια συνάντηση ανάμεσα στον αρχηγό της συμμορίας Νόμοτο και σε ένα βαρόνο ναρκωτικών. Αυτοί, στην ενέδρα που στήνουν, κλέβουν τα χρήματα της αγοραπωλησίας. Η συμμορία Νόμοτο τον υποψιάζεται ότι είναι αστυνομικός. Ο Τζο, κατά τη διάρκεια της ανάκρισης, τους αποκαλύπτει ότι αποτάχθηκε από το σώμα. Μ΄ έναν τυχαίο τρόπο, ανακαλύπτει ότι πίσω από το κύκλωμα μαστροπείας βρίσκεται ο αρχηγός της συμμορίας. Σε μια συμπλοκή με ένα μέλος της αντίπαλης συμμορίας, ο σύντροφος του Τζο τραυματίζεται. Βρίσκουν καταφύγιο στο σπίτι της χήρας του δολοφονημένου αστυνομικού. Ο Τζο της αποκαλύπτει τα πάντα. Όταν επιστρέφει στο αρχηγείο της συμμορίας, ανακαλύπτει ότι ο ρόλος του αποκαλύφθηκε και συλλαμβάνεται. Οι δύο συμμορίες συγκρούονται. Ο Τζο αντιλαμβάνεται ότι προδόθηκε από τη χήρα, η οποία είναι αρχηγός του κυκλώματος μαστροπείας και δολοφόνος του άνδρα της αστυνομικού.

«Στον κύριο Σουζούκι αρέσει να βρίσκει τρόπους για να κάνει, μέσα στους περιορισμούς της αφήγησης, κάτι ασυνήθιστο και αντισυμβατικό. Κι αυτό γιατί επί μακρόν σκηνοθετούσε ταινίες που συμπλήρωναν το πρόγραμμα στους κινηματογράφους. Δεν ήταν στραμμένος προς ένα καλλιτεχνικό σινεμά, αλλά ήταν σαφώς προσανατολισμένος στις ψυχαγωγικές ταινίες. Στόχευε στο πώς να δημιουργήσει, μέσα στο είδος των ψυχαγωγικών ταινιών, ενδιαφέροντα πράγματα. Εμείς οι ηθοποιοί έχουμε γενικά μια αίσθηση της κατεύθυνσης που ακολουθεί ένας σκηνοθέτης σε μια ταινία. Η ποικιλία των κινηματογραφικών τεχνικών που χρησιμοποιεί ο κύριος Σουζούκι είναι εκπληκτική. Του αρέσει να είναι ευρηματικός.»

Τζο Σίσιντο

Ταινία που ανήκει στο είδος των γκαγκστερικών ταινιών *γιακούζα*, η *Άγρια νιότη* έχει στο κέντρο της δραματικής της πλοκής την προσωπικότητα του κεντρικού χαρακτήρα Τζο Μιζούνο. Η ένταση, η ορμή και η βιαιότητα αυτού του χαρακτήρα, αλλά και η

νευρικότητα με την οποία ξεκινά η δράση, εξηγούν γιατί οι περισσότεροι δυτικοί κριτικοί παρομοιάζουν συχνά το σκηνοθέτη με τον Samuel Fuller. Η αφήγηση δεν είναι παρά η σταδιακή ανακάλυψη των κινήτρων που ωθούν αυτόν το βίαιο και ατίθασο άνδρα να αναζητά το δολοφόνο ενός αστυνομικού, αλλά και η πορεία προς την αποκάλυψη του δολοφόνου. Ως προς την ηθική του, το πρόσωπο αυτό δεν απέχει πολύ από το χαρακτήρα που υποδυόταν ο Τοσίρο Μιφούνε στην ταινία του Ακίρα Κουροσάουα, *Γιοζίμπο:* όντας διχασμένος μεταξύ δύο αντίπαλων συμμοριών, υποδύεται πότε το μέλος της μιας και πότε της άλλης, για να τις οδηγήσει τελικά και τις δύο στη σύγκρουση και την καταστροφή. Ένας «μοναχικός λύκος» (όπως τον χαρακτηρίζει το τρέιλερ της ταινίας), έκφραση μιας ατομικής συνείδησης και ενός πνεύματος ανεξαρτησίας, πράγμα εξαιρετικά σπάνιο τόσο για το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, όσο και για μια χώρα όπου η τυφλή πίστη στους ανωτέρους και η υπακοή στην ομάδα συνιστούν τον κανόνα. Αυτό, εξάλλου, είναι και το θέμα που διατρέχει τη δραματική πλοκή και σε άλλες δημιουργίες του σκηνοθέτη, όπως στις ταινίες *Ο αλήτης του Τόκιο* και *Γεννημένος δολοφόνος*.

Άγρια νύφη

Αξίζει να επισημάνει κανείς το πώς ο σκηνοθέτης λύνει το ζήτημα του cinemascope σε αυτή την ταινία, της οποίας η δράση εντοπίζεται κυρίως σε εσωτερικούς χώρους: το κάδρο χωρίζεται σε δύο αυτόνομα, εν πολλοίς, πλάνα· το κάδρο συνεχώς γεμίζει από κάθετες διαχωριστικές γραμμές· στις σκηνές διαλόγου, το μοντάζ συνήθως απουσιάζει· κάποιες φορές, το πίσω μέρος του κάδρου λειτουργεί ως μια οθόνη, όπου προβάλλεται μια δράση διαφορετική απ' αυτή του φόντου (κάτι που λειτουργεί ως ένας σχολιασμός ή ένας διάλογος μεταξύ προσκήνιου και φόντου)· οι πλάγιες και παράλληλες προς το θεατή κινήσεις των χαρακτήρων· η χρήση του βάθους πεδίου· και, τέλος, το παράλληλο τράβελινγκ, κατά το οποίο ένα κάδρο που είναι οργανωμένο σε έναν παράλληλο προς το θεατή άξονα διαδέχεται ένα πλάνο οργανωμένο σε έναν κάθετο προς το θεατή άξονα.

Τοποθετημένη στο χώρο του υπόκοσμου, η ταινία δίνει την ευκαιρία στο σκηνοθέτη να διανθίσει τη δραματική πλοκή με κάποιες λεπτομέρειες, επουσιώδεις για την αφήγηση, αλλά πολύ ουσιαστικές για τη δημιουργία ατμόσφαιρας: ο κίτρινος άνεμος, η ναρκομανής πόρνη με το σύνδρομο στέρησης και ο βιασμός της από τον *γιακούζα*, η σκηνή της βροχής με τον ήρωα να αποκαλύπτει το παρελθόν στο αστυνομικό, τα ασπρόμαυρα πλάνα της αρχής διάστικτα από έγχρωμα αντικείμενα, η βιαιότητα του βασανισμού του ήρωα (αναμφίβολα, εδώ είναι το σημείο αφετηρίας για κατοπινούς σκηνοθέτες, όπως ο Τακάσι Μίικε). Αυτές οι παρεκβάσεις από την αφηγηματική γραμμή προαναγγέλλουν τη μετέπειτα στρατηγική του σκηνοθέτη ως προς το χειρισμό των συμβάσεων του είδους στις ταινίες *Ο αλήτης του Τόκιο* και *Γεννημένος δολοφόνος:* θα τις αντιμετωπίσει ως αφορμές για συναρπαστικές οπτικές συνθέσεις.

Το καλά οργανωμένο στις λεπτομέρειές του σενάριο είναι διασκευή ενός μυθιστορήματος του Χαρουχικό Ογιάμπου, που είναι επίσης ο συγγραφέας του μυθιστορήματος στο οποίο βασίστηκε και η προγενέστερη ταινία, *Γραφείο ΝτετέκτιΒ 23*.

Δ.Μ.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΡΝΗΣ (1965)

ΣΟΥΝΠΟΥ ΝΤΕΝ / STORY OF A PROSTITUTE

Σενάριο: Χάτζιμε Τακάιουα, βασισμένο σε ένα μυθιστόρημά του Τάιτζιρο Τάμουρα.

Φωτογραφία: Κάζουε Ναγκατσούκα. **Μουσική:** Ναοζούμι Γιαμαμότο. **Μοντάζ:** Ακίρα Σουζούκι. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Τακέο Κιμούρα. **Ηθοποιοί:** Τάμιο Καουάτζι (Σίνκιτσι Μικάμι), Γιούμικο Νογκάουα (Χάρουμι), Ίσαο Ταμακάουα (Υπολοχαγός Ναρίτα), Τόμικο Ισικάουα (Γιουρίκο), Καζούκο Ιμάι (Σάτσικο), Μέγκουμι Ουακάμπα (Σάκαε), Κάγιο Μάτσουο (Μιντόρι), Σόιτσι Οζάουα (Λοχίας Ακιγιάμα), Κένταρο Κάτζι (Ούνο). **Παραγωγός:** Κάνεο Ιουάι για τη Nikkatsu.

Διάρκεια: 96΄. Nikkatsu-Scope. Ασπρόμαυρη.

Ιαπωνία.

Η δράση τοποθετείται στην Κίνα, την περίοδο της Ιαπωνικής κατοχής. Η Χάρουμι, μια πόρνη, ζει στην πόλη Τιαντζίν. Ο άνδρας με τον οποίο είναι ερωτευμένη αποφασίζει να παντρευτεί μια άλλη γυναίκα και της προτείνει να συνεχίσει τη σχέση της μαζί του, τώρα πια ως παλλακίδα. Η Χάρουμι εξοργίζεται και τον τραυματίζει. Απογοητευμένη, πηγαίνει να δουλέψει ως πόρνη για τον ιαπωνικό στρατό κατοχής, σε μια μικρή πόλη κοντά στην περιοχή των συγκρούσεων. Σύντομα γίνεται αντικείμενο της προσοχής ενός ανώτερου αξιωματικού. Η Χάρουμι τον αποστρέφεται λόγω της βίαιης συμπεριφοράς του, ταυτόχρονα όμως έλκεται σεξουαλικά απ' αυτόν. Αποφασισμένη να τον εκδικηθεί, προσεγγίζει ερωτικά τον Μικάμι, την ορντινάντσα του αξιωματικού. Παρ' όλους τους δισταγμούς του, γρήγορα θα ολοκληρώσουν σεξουαλικά τη σχέση τους. Η κατάσταση στο στρατόπεδο της φρουράς είναι ασφυκτική και ο Ούνο, ένας αντιμιλιταριστής στρατιώτης, πηγαίνει στο πορνείο για να διαβάσει. Καθώς η δραστηριότητα των Κινέζων ανταρτών έχει αυξηθεί, ένα στρατιωτικό απόσπασμα βγαίνει για εκκαθαριστικές επιχειρήσεις. Σε ένα χωριό, όπου διαπιστώνουν ότι όλη η τοπική φρουρά έχει εξοντωθεί, σφάζουν σε αντίποινα τα γυναικόπαιδα. Ο Ούνο, απδιασμένος, λιποτακτεί. Στο μεταξύ, στο τοπικό πορνείο, μια νεαρή πόρνη παντρεύεται έναν Ιάπωνα έποικο. Ο Μικάμι φεύγει από το στρατόπεδο και πηγαίνει να συναντήσει τη Χάρουμι. Συλλαμβάνεται από μια περίπολο και κλείνεται στο πειθαρχείο. Το στρατόπεδο δέχεται επίθεση ανταρτών, ο Μικάμι βγαίνει από το πειθαρχείο και, κατά τη διάρκεια των συμπλοκών, τραυματίζεται. Η Χάρουμι και ο Μικάμι συλλαμβάνονται από τους αντάρτες και τους προτείνεται να προσχωρήσουν στις τάξεις τους. Συναντούν τον Ούνο που τους προτρέπει να το κάνουν. Ο Μικάμι αρνείται, καθώς θεωρεί ότι κάτι τέτοιο αποτελεί ατιμωτική προδοσία. Οι αντάρτες τους απελευθερώνουν, εκείνοι επιστρέφουν στο στρατόπεδο και ο Μικάμι συλλαμβάνεται. Ο αξιωματικός αποφασίζει ότι θα πρέπει να εκτελεστεί, αφού η παραπομπή στο στρατοδικείο θα κηλιδώσει την τιμή της μονάδας. Το στρατόπεδο δέχεται μια μεγάλη επίθεση και ο Μικάμι μαζί με τη Χάρουμι αυτοκτονούν. Κατά τη διάρκεια της αναφοράς, ενώ ένας αξιωματικός στηλιτεύει τη συμπεριφορά του Μικάμι και της Χαρούμι, οι στρατιώτες τους δικαιώνουν.

«Ήθελα να δημιουργήσω μια τελείως διαφορετική ταινία. Το ίδιο ίσχυε για τον κ. Σουζούκι. Προσπάθησα να την προσεγγίσω από μια οπτική γωνία εντελώς διαφορετική από τα συνηθισμένα. Η πρώτη συζήτηση που κάναμε αφορούσε τον κόσμο που θέλαμε να απεικονίσουμε. Στην ταινία δεν υπήρχε πραγματικό τοπίο της Κίνας. Για παράδειγμα, το σενάριο περιγράφει μια σκηνή όπου ο Καουάτζι είναι τραυματισμένος και έχει ξαπλώσει σε ένα μέρος με πολλά αγάλματα του Βούδα. Υπάρχουν πολλές τέτοιες τοποθεσίες στην Κίνα, όπου μορφές του Βούδα είναι σκαλισμένες μέσα στις σπηλιές βουνών, όπως στην Ντατόνγκ. Φτιάξαμε τη σπηλιά γι' αυτή τη σκηνή έχοντας κάτι τέτοιο στο μυαλό μας. Ο μικρός ναός είναι ένα σκηνικό, όμως στην πραγματικότητα οι αμμόλοφοι που απλώνονται μπροστά του κινηματογραφήθηκαν στο Όρος Μίχαρα. Αυτές οι δύο λήψεις, τοποθετήθηκαν μαζί στο μοντάζ με μεγάλη δεξιοτεχνία. Όλη η ταινία έγινε με τον ίδιο τρόπο. Επίσης, έπρεπε να σκάψουμε χαρακώματα για να ανα-

δημιουργήσουμε το τοπίο της πρώτης γραμμής στην Κίνα. Ήταν αρκετή δουλειά. Αποδείχτηκε, μάλιστα, ότι ήταν πολύ πιο δύσκολη απ' ό,τι είχα αρχικά φανταστεί. Χτίσαμε αυτούς τους μακριούς τοίχους σε έναν άδειο χώρο του στούντιο. Από το ψηλότερο σημείο των τειχών βλέπουμε τους φρουρούς με τις ξιφολόγχες. Κινηματογραφήσαμε μια πανοραμική όψη μιας θάλασσας από στέγες σπιτιών. Έχω την πεποίθηση ότι κάναμε μια ταινία που στέκεται απέναντι στην κλασική ταινία του Σένκιτσι Τανιγκούτσι.»

Τακέο Κιμούρα

Μετά *Τα κορίτσια της χαράς*, πρόκειται για τη δεύτερη συνεργασία του Σέιτζουν Σουζούκι με το συγγραφέα Τάιτζιρο Τάμουρα. Παράλληλα, η ταινία αποτελεί τη δεύτερη κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματός του – η πρώτη, με τίτλο *Απόδραση την αυγή / Ακατσούκι νο ντάσσο* (1950), σε σκηνοθεσία Σένκιτσι Τανιγκούτσι, ήταν σε σενάριο του Ακίρα Κουροσάουα.

Αφήγηση της ιστορίας μιας πόρνης εν καιρώ πολέμου· η ταινία είναι εκ πρώτης όψεως ένα γυναικείο μελόδραμα με φόντο τον σινοϊαπωνικό πόλεμο. Αν και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ταινία-πορτραίτο μιας γυναίκας, που αναζητά με πάθος και ένταση τον έρωτα για να συντριβεί τελικά, το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη είναι ευρύτερο. Το αντιμιλιταριστικό πνεύμα της ταινίας και το κριτικό της βλέμμα απέναντι στην κυρίαρχη αντίληψη των πραγμάτων συνδέει την ταινία αυτή με τη μεταγενέστερη – και εξίσου κριτική στην πολιτική της θέση – *Ελεγεία της Βίας*. Η *Ιστορία μιας πόρνης* διαφέρει σημαντικά από τις άλλες ταινίες που γύρισε ο σκηνοθέτης στη Nikkatsu: εδώ υπάρχει πολύ έντονο το προσωπικό στοιχείο, αφού αποτυπώνεται η άποψη του Σέιτζουν Σουζούκι για τον πόλεμο και για την Ιαπωνία. Παράλληλα, είναι διάστικτη από επεισόδια-αναφορές στη θητεία του σκηνοθέτη στον αυτοκρατορικό στρατό κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στη δραματική πλοκή διαμορφώνεται μια σύγκρουση: από τη μια πλευρά υπάρχει ο κόσμος του στρατού, της αυστηρής ιεραρχίας και της στυγνής πειθαρχίας, ενώ από την άλλη ο κόσμος του έρωτα, όπως εκφράζεται από την αντίληψη της Χάρουμι για τη ζωή. Ωστόσο, από αυτό το πορτραίτο της

Η ιστορία μιας πόρνης

ηρωίδας δεν απουσιάζουν οι αντιφάσεις: χαρακτηριστική είναι η σαδομαζοχιστική διάσταση της σχέσης της με τον ανώτερο αξιωματικό. Στο ενδιάμεσο των δύο κόσμων βρίσκεται ο αρχικά άβουλος και πειθήνιος Μικάμι: ένα πρόσωπο που φαίνεται να εκφράζει τον τυπικό Ιάπωνα. Ο Σέιτζουν Σουζούκι αντιμετωπίζει με έναν άκρως ειρωνικό και σαρκαστικό τόνο τον κόσμο του στρατού (χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου η δημοιρία σε παράταξη, εν πομπή και τραγουδώντας εμβατήρια, πηγαίνει στο πορνείο). Αντίθετα, αντιμετωπίζει με απόλυτο σεβασμό και συμπάθεια τον κόσμο του πορνείου. Η οπτική που υιοθετεί στην ταινία είναι αυτή της Χάρουμι, κάτι που υπογραμμίζεται από τα πλάνα-«φλας» που εκφράζουν τις βαθύτερες επιθυμίες της.

Η κεντρική ηρωίδα μοιάζει με τους ήρωες των ταινιών *γιακούζα* του σκηνοθέτη: είναι άφοβη, δυναμική και τολμηρή. Κυρίως, όμως, όπως και οι άνδρες ήρωες των ταινιών *γιακούζα*, αναζητά την απαγκίστρωσή της από τον αυστηρό κώδικα συμπεριφοράς και πειθαρχίας, από την πλήρη υποταγή στους ανώτερους. Έτσι, το ζευγάρι των δύο «καταραμένων» ερωτών θα διαγράψει μια διαδρομή από την υποταγή προς την απελευθέρωση. Ωστόσο, η απελευθέρωση και η ανεξαρτησία πραγματώνονται με έναν τρόπο τυπικά ιαπωνικό: με την αυτοκτονία (αν και ο Σουζούκι δε θα παραλείψει να κατακρίνει μια τέτοια στάση μέσω του μονόλογου της Κινέζας πόρνης).

Η ταινία αυτή τοποθετεί τον Σέιτζουν Σουζούκι, ένα σκηνοθέτη ταινιών Β΄ προβολής, στο ίδιο επίπεδο με τους Κουροσάουα, Μιζογκούτσι, Ιμαμούρα και Όσιμα.

Δ.Μ.

Ο ΑΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ (1966)

TOKIO NAΓΚΕΡΕΜΟΝΟ / TOKYO DRIFTER

Σενάριο: Γιασουνόρι Καουάουτσι, Βασισμένο στο μυθιστόρημά του. **Φωτογραφία:** Σιγκεγιόσι Μίνε. **Μουσική:** Σο Καμπουράγκι. **Μοντάζ:** Σίνια Ίνοουε. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Τακέο Κιμούρα. **Ηθοποιοί:** Τετσούγια Ουάταρι (Τετσού), Τσιέκο Ματσουμπάρα (Τσίχαρου), Χιντεάκι Νίτανι (Κέντζι Αϊζάουα), Ριγιούτζι Κίτα (Κούρατα), Τσουγιόσι Γιοσίντα (Κέιτσι), Χιντεάκι Έσουμι (Οτσούκα), Τάμιο Καουάτζι (Τατσούζο), Χιτόσι Τσο (Κουμαμότο). **Παραγωγός:** Τετσούρο Νακαγκάουα για τη Nikkatsu.

Διάρκεια: 83΄. Nikkatsu-Scope. Έγχρωμη. Ιαπωνία.

Ο Τετσού είναι ένας νεαρός γκάγκστερ. Βασική αξία της ζωής του είναι η απόλυτη υποταγή και η πίστη στο αφεντικό. Απεχθάνεται όσους δεν έχουν την αίσθηση του καθήκοντος. Ο Τετσού παρομοιάζεται ως «σίφουνας» λόγω των εκρηκτικών του αντιδράσεων όταν οργίζεται. Ο Τετσού προσπαθεί να ακολουθήσει το παράδειγμα του αφεντικού του Κούρατα, ο οποίος επέστρεψε στην νομιμότητα. Η απόφαση του Κούρατα δοκιμάζεται από τις μηχανογραφίες της συμμορίας Ότσουκα. Ο Κούρατα έχει δανειστεί χρήματα από τον Γιόσι για να αγοράσει ένα κτίριο και η συμμορία Ότσουκα προσπαθεί να του το πάρει, καθώς αντιμετωπίζει δυσκολίες οικονομικές. Ο Ότσουκα ξεγελά τον Γιόσι και τον Κούρατα. Γίνονται δύο δολοφονίες και οι Ότσουκα και Κούρατα ανησυχούν για τις έρευνες που διεξάγει η αστυνομία. Ο Ότσουκα θέλει να σκοτώσει τον Τετσού. Όταν ο Τετσού το αντιλαμβάνεται, ζητά άδεια από τον Κούρατα να φύγει. Ενώ προσπαθεί να διαφύγει, καταδιώκεται από τη συμμορία Ότσουκα και ένα ντετέκτιβ. Βρίσκεται στο μέσο των συγκρούσεων άλλων συμμοριών. Τον σώζει ο Κεν ή «Shooting Star», ένα πρώην μέλος της συμμορίας Ότσουκα. Πηγαίνει στο Κιόσου και αναζητά τον Ουμέταν, ένα φίλο του Κουράτα. Εκεί βρίσκεται και ο «Shooting Star». Ο Τετσού τον επικρίνει επειδή έχει χάσει την αίσθηση του καθήκοντος. Ο Ότσουκα υπόσχεται στον Κούρατα να πληρώσει το χρέος του υπό τρεις όρους. Να σκοτώσει τον Τετσού, να του νοικιάσει το κτίριο και να του δώσει τη Τσίχαρου, τη φιλενάδα του Τετσού. Μετά από δισταγμούς, ο Κούρατα συμφωνεί. Ο Κεν προσπαθεί να προειδοποιήσει τον Τετσού για την προδοσία, εκείνος όμως δεν τον πιστεύει. Μετά την επιμονή του Κεν, ο Τετσού λέει ότι θα επιστρέψει στο Τόκιο για να διαπιστώσει την αλήθεια. Σχολιάζει με απογοήτευση: «Το όνειρο συντρίφτηκε». Μετά τη μονομαχία, ο Τετσού λέει στον Κούρατα ότι δεν του οφείλει καμία πίστη και υποταγή. Ο Τετσού και η Τσίχαρου αγκαλιάζονται, εκείνος όμως τελικά την αφήνει λέγοντας ότι ένας αλήτης δεν μπορεί να κρατήσει δίπλα του μια γυναίκα.

«Μετά την ταινία *Σημαδεμένη ζωή*, η Nikkatsu μου δήλωσε ότι το έχω παρατραβήξει. Το κομμάτι που ξεκινά με την επιδρομή και με το θορυβώδες άνοιγμα των συρόμενων θυρών μέχρι τη στιγμή του φόνου, όλα αυτά ήταν πολύ υπερβολικά. Μου είπαν ότι δε θα έπρεπε να προχωρήσω πέρα απ' αυτό. Και έτσι, στην ταινία *Ο αλήτης του Τόκιο* συμμορφώθηκα με τις επιθυμίες τους, με μια αίσθηση απογοήτευσης και απελπισίας. Όταν ήρθε η στιγμή να αποφασίσω πώς να κινηματογραφήσω το σενάριο, αποφάσισα να κρατήσω τον προϋπολογισμό χαμηλά. Δεν αντέχαμε οικονομικά να φτιάξουμε σκηνικά, γι' αυτό και έπρεπε να τα απλοποιήσουμε. Έτσι έφτιαξα την ταινία.»

Σέιτζουν Σουζούκι

Σ' αυτή την τυπική γκαγκστερική *γιακούζα* ταινία, ο σκηνοθέτης επικεντρώνεται ως συνήθως στο πρόσωπο του κεντρικού χαρακτήρα. Υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα στην προσωπική ηθική του ήρωα και στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα ηθικής παρακμής και αποδιάρθρωσης των κωδικών συμπεριφοράς των *γιακούζα*: ο κόσμος των *γιακούζα* μεταλλάσσεται σε κόσμο των επιχειρήσεων. Ο ήρωας μοιάζει να διασώζει το ήθος μιας περασμένης εποχής και αυτό

Από τα γυρίσματα της ταινίας *Ο αλήτης του Τόκιο*

τον κάνει, κατά κάποιο τρόπο, τραγικό πρόσωπο: θα οδηγηθεί, λόγω των περιστάσεων, από την πλήρη υποταγή και πίστη στο αφεντικό του, προς την απελευθέρωση και τη μοναχική πορεία. Ο μελαγχολικός, ελεγειακός τόνος της ταινίας επιτείνεται από τη μουσική και το ομώνυμο του τίτλου τραγούδι.

Η αφηγηματική δομή της ταινίας χαρακτηρίζεται από ένα διχασμό: το πρώτο μέρος είναι μια τυπική ταινία *γιακούζα*, ενώ το δεύτερο είναι μια ταινία περιπλάνησης, που συντίθεται από συναντήσεις-μονομαχίες του ήρωα, σκηνές, εντέλει, χωρίς καμιά αφηγηματική αξία. Όλη η ταινία χαρακτηρίζεται από μια θεατρικότητα: το κάδρο εδώ είναι μια θεατρική σκηνή. Οι ανορθόδοξες γωνίες λήψεις και η σύνθεση του κάδρου, μόνο περιστασιακά θα διαταράξουν αυτή την αίσθηση. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, κεντρικό ρόλο διαδραματίζουν οι φωτισμοί και το χρώμα. Οι ήρωες τοποθετούνται μπροστά από ένα μονοχρωματικό φόντο, ενώ το χρώμα του κοστουμιού τους μοιάζει ως μια διάστικτη πινελιά ενός ζωγράφου της pop art. Τα χρώματα και ο φωτισμός αλλάζουν κατά τη διάρκεια της σκηνής, πράγμα που αποτελεί ακόμη μια επιρροή της θεατρικής αισθητικής. Ο χώρος του νυχτερινού κέντρου, όπου τραγουδά η τραγουδίστρια φίλη του ήρωα, είναι ένα θεατρικό σκηνικό που προσφέρει πολλές ευκαιρίες για χρωματικούς συνδυασμούς: το κίτρινο φόντο και το κόκκινο σακάκι του γκάνγκστερ, το κίτρινο φόντο και το γαλάζιο φόρεμα, το μαύρο φόντο και το λευκό φόρεμα της πρωίδας, το λευκό φόντο και η πορτοκαλί λάμπα.

Υπάρχει ένα κλειστό σύμπαν – η θεατρική σκηνή μέσα στην οποία διαδραματίζεται όλη η ταινία. Τελικά, αυτό το κλειστό σύμπαν αλλά και οι συμβάσεις του είδους δεν είναι παρά το ευρύ πεδίο για να αναπτυχθούν τα οπτικά ευρήματα, οι εκπλήξεις που πρέπει να προκληθούν στο θεατή: αυτό είναι και το «raison d' être» της ταινίας. Η αποδόμηση του είδους *γιακούζα* είναι, τελικά, η αδιαφορία του σκηνοθέτη για την αφηγηματική ανέλιξη. Αντ' αυτής προκρίνει τον εντυπωσιασμό του θεατή: η εικόνα είναι πιο δυνατή από οποιαδήποτε ιστορία.

Δ.Μ.

ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ (1967)

KOROSI NO RAKOYIN / BRANDED TO KILL

Σενάριο: Χάτσιρο Γκουρίγιου. **Φωτογραφία:** Κάζουε Ναγκατσούκα. **Μουσική:** Ναοζούμι Γιαμαμότο. **Μοντάζ:** Ματσούο Τάνζι. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Σουκέζο Καουαχάρα. **Ηθοποιοί:** Τζο Σίσιντο (Γκόρο Χάναντα), Μαρίκο Ογκάουα (Μάμι Χάναντα, η σύζυγος), Άννου Μαρί (Μίσακο), Κότζι Ναναμπάρα (Νο 1), Ίσαο Ταμαγκάουα (Μιτσιχίκο Γιαμπουχάρα), Χιρόσι Μινάμι (Γκιχέι Κασούγκα).

Παραγωγός: Κάνεο Ιουάι για τη Nikkatsu.

Διάρκεια: 91΄. Nikkatsu-Scope. Ασπρόμαυρη.

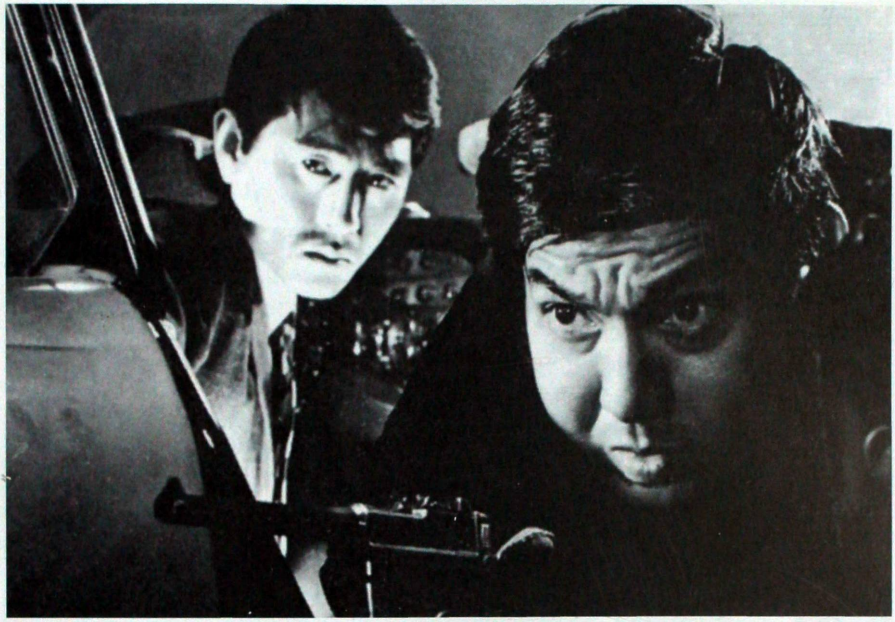
Ιαπωνία.

Ο Χάναντα, Νο 3 δολοφόνος στην παγκόσμια κατάταξη, επιστρέφει στο Τόκιο συνοδευόμενος από τη γυναίκα του, Μάμι. Ο οδηγός του ταξί που τους μεταφέρει είναι ο Κάσουγκα, ένας επαγγελματίας δολοφόνος που έχει αποσυρθεί από την ενεργό δράση και θέλει να επιστρέψει. Προτείνει στον Χάναντα να συνεργαστούν και του συστήνει τον Γιαμπουχάρα, ο οποίος τους αναθέτει τη συνοδεία ενός προσώπου. Καθώς κατευθύνονται προς το Νάγκανο, πέφτουν σε ενέδρα. Ο Χάναντα σκοτώνει αρκετούς από τους επιτιθέμενους, όμως ο Κάσουγκα σκοτώνεται. Επιστρέφοντας στο αυτοκίνητο, ο Χάναντα ανακαλύπτει τρία πτώματα, με μια τρύπα στο κεφάλι το καθένα, να κείτονται στα πόδια του προσώπου που συνοδεύει. Στο δρόμο της επιστροφής για το Τόκιο, το αυτοκίνητο χαλάει. Ο Χάναντα κάνει ωτοστόπ και τον παίρνει μαζί της η Μίσακο. Ο Χάναντα γοητεύεται από τη μυστηριώδη γυναίκα. Στο Τόκιο, ο Γιαμπουχάρα αναθέτει στον Χάναντα μια νέα αποστολή: να δολοφονήσει τρεις άνδρες. Ο Χάναντα φέρει σε πέρας την αποστολή με επιτυχία. Παράλληλα, ανακαλύπτει ότι η Μίσακο δουλεύει για τον Γιαμπουχάρα. Η Μίσακο ζητά από τον Χάναντα να δολοφονήσει έναν ξένο, αφού του εξηγεί ότι πρόκειται για μια δύσκολη αποστολή. Ο Χάναντα αποτυγχάνει και γίνεται στόχος της συμμορίας. Η γυναίκα του Χάναντα προσπαθεί να τον δολοφονήσει, εκείνος όμως τελικά διασώζεται. Όταν επισκέπτεται το διαμέρισμα της Μίσακο, αυτή επιχειρεί να τον σκοτώσει, αλλά τελικά διστάζει καθώς είναι ερωτευμένη μαζί του. Όταν ο Χάναντα πηγαίνει στο διαμέρισμα του Γιαμπουχάρα, βρίσκει τη Μάμι και τη δολοφονεί. Επίσης, ανακαλύπτει το πτώμα του Γιαμπουχάρα με μια τρύπα στο κεφάλι. Γρήγορα αποκαλύπτεται ο ότι ο δολοφόνος είναι το μυστηριώδες πρόσωπο που συνόδευσε στο Νάγκανο. Έκπληκτος ανακαλύπτει ότι πρόκειται για τον Νο 1 επαγγελματία δολοφόνο στην παγκόσμια κατάταξη. Η τελική τους αναμέτρηση θα γίνει σε ένα γυμναστήριο. Εκεί, μετά από μια αιματηρή μονομαχία, ο Νο 1 πεθαίνει. Θριαμβευτής, ο Χάναντα αντιλαμβάνεται ότι κάποιος μπήκε στο χώρο, αντιδρά σπασμωδικά, τον πυροβολεί και τον σκοτώνει. Είναι η Μίσακο, που τη θεωρούσε νεκρή, ενώ εκείνη ήταν βαριά τραυματισμένη από το Νο 1. Ο Χάναντα πέφτει κι εκείνος νεκρός.

Ταινία της ρήξης με το στούντιο της Nikkatsu, το *Γεννημένος δολοφόνος* είναι η κατάληξη μιας διαδρομής που την αφετηρία της θα πρέπει να την αναζητήσουμε σε ταινίες όπως η *Σημαδεμένη ζωή* ή *ο Αλήτης του Κάντο*. Ολόκληρη η ταινία *Γεννημένος δολοφόνος* οργανώνεται σε μια σειρά από αυτόνομους, σε μεγάλο βαθμό, κύκλους-σκηνές, που ενώνονται από ισχνά αφηγηματικά νήματα: η υπόθεση μοιάζει να χάνεται στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, για να έρθει και πάλι στο προσκήνιο προς το τέλος.

Στο κέντρο αυτών των κύκλων – κάποιοι εκ των οποίων περιλαμβάνουν σκηνές δράσης και κάποιοι άλλοι τις σκηνές με τις συναντήσεις του ήρωα – βρίσκεται ο «killer», μια «cult» μορφή, την καταγωγή της οποίας θα πρέπει να αναζητήσουμε στις γκαγκστερικές ταινίες και τις ταινίες γουέστερν: είναι μια φιγούρα φετίχ, ανάλογη με τους ήρωες των ταινιών του Sergio Leone.

Σ' αυτό το μοναχικό πρόσωπο υπάρχει ήδη ένας κατακτημένος ατομισμός, μια αίσθηση ανεξαρτησίας – που για άλλα πρόσωπα, σε παλαιότερες ταινίες του σκηνοθέτη, ήταν το ζητούμενο. Η ιε-



ραρχία της παγκόσμιας κατάταξης ρίχνει βαριά τη σκιά της στη δραματική πλοκή: στο τέλος, ο ήρωας θα γίνει ένα τραγικό πρόσωπο, αφού θα χάσει τον έρωτά του, θυσία στο βωμό των ατομικών του επιδιώξεων να γίνει το No 1.

Υπάρχουν δύο πεδία στα οποία αναπτύσσεται η ταινία. Το πρώτο είναι οι εξωτερικοί, φυσικοί χώροι, στο αστικό (ή μη) τοπίο, όπου διαδραματίζονται όλες οι μονομαχίες. Οι χώροι αυτοί φέρνουν τη δομή της ταινίας κοντά σ' εκείνες του *Αλήτη του Τόκιο* και του *Πίστολ Όπερα:* η αφήγηση έρχεται σε δεύτερο πλάνο, ενώ σε πρώτο μπαίνει η κίνηση του ήρωα, είτε στους εσωτερικούς, είτε στους εξωτερικούς χώρους. Μέσα σ' αυτούς τους χώρους, οι μονομαχίες στο έργο του Σέιτζουν Σουζούκι έχουν την ίδια λειτουργία όπως και στο ιπποτικό μυθιστόρημα (π.χ. το έργο του Thomas Mallory), στα γουέστερν ή στις κινέζικες ταινίες με ξιφομαχίες (*γου-χσιά*): ένα παιχνίδι που ξαφνικά αποκτά μια υπαρξιακή διάσταση και γίνεται ο λόγος ύπαρξης.

Το δεύτερο πεδίο έχει σχέση με τους εσωτερικούς χώρους, οι οποίοι γίνονται το θέατρο όπου αναπτύσσονται οι τρεις κυρίες σχέσεις του ήρωα: με τη γυναίκα του (μια σχέση με σαρκική μόνο διάσταση), με τη μυστηριώδη γυναίκα (ένας παθιασμένος και ανεκπλήρωτος έρωτας, ένας σκοτεινός ερωτισμός) και, τέλος, με τον No 1 «killer», μια σχέση αναγκαστικής συνάφειας. Ωστόσο, και οι δύο αυτές διαστάσεις της ταινίας – η δράση και οι σχέσεις – συναντιούνται στον τρόπο που ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει το χώρο. Υπάρχει ένας διαρκής διάλογος του ήρωα με το χώρο, μια συνεχής πάλη του ήρωα με το δομημένο περιβάλλον, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις ερωτικές σκηνές με τις δύο γυναίκες.

Δ.Μ.

ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΗ ΜΕΛΩΔΙΑ (1980)

ΤΣΙΓΚΟΪΝΕΡΟΥΑΪΖΕΝ / ZIGEUNERWEISEN

Σενάριο: Γιόζο Τάνακα, βασισμένο σε ένα μυθιστόρημα του Ουτσίντα Χιάκκεν. **Φωτογραφία:** Κάζουε Ναγκατσούκα. **Μουσική:** Κανάμε Καουάτσι. **Μοντάζ:** Νομπουτάκε Καμίγια. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Τακέο Κιμούρα, Γιοσίτο Τάντα. **Ηθοποιοί:** Γιόσιο Χάραντα (Νακασάγκο), Ναόκο Ότανι (Σόνο/ Κόινε), Τοσίγια Φουτζίτα (Αότσι), Μίτσιγιο Οοκούσου (Σούκο η γυναίκα του Αότσι), Κίσακο Μάκισι (Τάκεο), Κίριν Κίκι (Κίμι), Σούμιε Σάσακι (υπηρέτρια στο ξενοδοχείο), Ίσαο Ταμαγκάουα (Δόκτωρ Αμάκι), Χάτσουο Γιαματάνι (αστυνόμος Χάτσουο Γιαμάγια). **Παραγωγός:** Γκεντζίρο Αράτο για τη Cinema Placet.

Διάρκεια: 144'. Έγχρωμη. Ιαπωνία.

Βραβεία: Εύφημη Μνεία, Φεστιβάλ Βερολίνου 1981.

Εποχή Τάισο (δεκαετία του 1920). Ο Αότσι, ένας καθηγητής γερμανικών σε στρατιωτική σχολή, συναντά τον παλιό του συνάδελφο Νακασάγκο σε μια μικρή παραθαλάσσια πόλη. Ο Νακασάγκο ζει μια άγρια νομαδική ζωή και ο Αότσι τον σώζει από την αστυνομία. Στη διάρκεια ενός δείπνου συναντούν μια όμορφη γκέισα που λέγεται Κόινε. Έξι μήνες αργότερα, ο Αότσι με έκπληξη μαθαίνει ότι ο Νακασάγκο έχει παντρευτεί και τακτοποιηθεί. Τον επισκέπτεται και ανακαλύπτει ότι η γυναίκα του Σόνο μοιάζει με την Κόινε. Κατά τη διάρκεια της βραδιάς ο Νακασάγκο βάζει να ακούσουν το Zigeunerweisen, ένα δίσκο του 1904 από τον Ισπανό βιολιστή Pablo de Sarasate. Ύστερα από λίγο καιρό ο Αότσι έχει την παράξενη αίσθηση ότι η γυναίκα του τον απατά με τον Νακασάγκο. Εν τω μεταξύ, ο Νακασάγκο έχει πάρει πάλι τους δρόμους συνοδευόμενος στα ταξίδια του από την Κόινε. Σε μια επιδημία γρίπης, η Σόνο πεθαίνει, αφού προηγουμένως έχει γεννήσει το γιο του Ναγκασούκο. Ο Νακασάγκο επιστρέφει στο σπίτι και αναθέτει στην Κόινε να αναθρέψει το μωρό. Σύντομα, όμως, πάλι φεύγει. Αυτή τη φορά πεθαίνει μυστηριωδώς. Πέντε χρόνια μετά, η Κόινε επισκέπτεται τον Αότσι και ζητά να της επιστρέψει το δίσκο του Zigeunerweisen. Ο Αότσι, όμως, είναι βέβαιος ότι δεν τον έχει δανειστεί.

(...) Η ποίηση ξαναεμφανίζεται στο έργο ενός άλλου «τρελού» σκηνοθέτη, του βετεράνου Σέιτζουν Σουζούκι, που αφού έζησε χρόνια αποτραβηγμένος στο παρασκήνιο, κάνει μια λαμπρή επάνοδο με την ταινία *Τσιγγάνικη μελωδία* (1980), της οποίας ο πρωτότυπος γερμανικός τίτλος, *Zigeunerweisen*, αναφέρεται σε μια γνωστή «Τσιγγάνικη Μελωδία» που είχε μαγέψει το δημιουργό στα νεανικά του χρόνια. Η υπέροχη και γοητευτική αυτή ταινία, που ίσως φανεί δυσνόητη στο δυτικό κοινό, μαρτυρά μια εκπληκτική ποιητική και οπτική επινοητικότητα. Στη δεκαετία του 1920, φέρνει αντιμέτωπους δύο χαρακτήρες που αλληλοσυμπληρώνονται: έναν τυπικό Ιάπωνα ποιητή (ενσαρκώνεται από τον Γιοσίο Χάραντα) που αυτοκτονεί μέσα στη φιλντισένια μεγαλοπρέπεια των ανθισμένων κερασιών και το φίλο του, έναν διανοούμενο γερμανικής παιδείας (που ερμηνεύει ο σκηνοθέτης Τόσιγια Φουτζίτα).[1] Ο Σουζούκι αναμιγνύει με άνεση την ταινία εποχής, την ταινία τρόμου και το παραδοσιακό πα-

ραμύθι με προκλητική μαεστρία. Ο Σουζούκι είναι, σίγουρα, ο τελευταίος μεγάλος παρακμιακός ποιητής του γιαπωνέζικου κινηματογράφου, αλλά ο αισθητισμός και η φινέτσα του τον κρατάνε, δυστυχώς, στο περιθώριο των διεθνών κυκλωμάτων διανομής. Μπορούμε να αντιληφθούμε όσα τον χωρίζουν από τη νοθευμένη ποίηση ενός ακραίου εξωτισμού που εκτιμάται στη Δύση, βλέποντας για παράδειγμα την ταινία *Το πνεύμα του τατουάζ* (*Σέκκα-Τομουράι ζάσι*, 1982), ένα έξυπνο ερωτικοαποκρυφιστικό παραμύθι του Γιόιτσι Τακαμπαγιάσι, που έγινε μεγάλη επιτυχία στη Γαλλία, ενώ οι ταινίες του Σουζούκι εξακολουθούν να μην προβάλλονται: το «δήθεν» είναι της μόδας περισσότερο από ποτέ...

Max Tessier

Απόσπασμα από το βιβλίο *Le Cinéma Japonais au présent* (β΄ έκδοση), Lherminier, Παρίσι 1984. (*Μετάφραση: Έφη Στρουθοπούλου*)

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τόσιγια (Μπινπάτσι) Φουτζίτα. Γεννήθηκε στη Βόρεια Κορέα και δραστηριοποιήθηκε στο ιαπωνικό σινεμά τις δεκατίες του '60 και του '70. Η πιο γνωστή ταινία του στο δυτικό κοινό είναι το *Θύελλα αίματος / Lady Snowblood / Σουραγιούκι χίμε* (1973), ταινία που ο Quentin Tarantino αναφέρει ως επιρροή για την ταινία του *Kill Bill*. (Σ.τ.Ε.)

ΠΙΣΤΟΛ ΟΠΕΡΑ (2001)

ΠΙΣΟΥΤΟΡΟΥ ΟΠΕΡΑ / PISTOL OPERA

Σενάριο: Καζουνόρι Ίτοχ, Τακέο Κιμούρα. **Φωτογραφία:** Γιονέζου Μάεντα. **Μουσική:** Κόνταμα Καζουφούμι. **Μοντάζ:** Ακίρα Σουζούκι. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Τακέο Κιμούρα. **Ηθοποιοί:** Μακίκο Έσουμι (Μιγιούκι Μιναζούκι), Σαγιόκο Γιαμαγκούτσι (Σαγιόκο Ουεκίγιο), Χάνας Καν, Μασατόσι Ναγκάσε (ο άνδρας στα μαύρα), Μικιτζίρο Χίρα (Γκόρο Χάναντα), Κίριν Κίκι (η γιαγιά), Κέντζι Σαουάντα (ο άνδρας στο σταθμό του Τόκιο), Τόμιο Αόκι, Χαρούκο Κάτο, Γιούτζι Τανάκα (Νο 7), Γέονγκ-χε Χαν (η μικρή Σαγιόκο), Γιοσιγιούκι Μορασίτα (Νο 9), Κενσάκου Ουτανάμπε (Σακουτάρο Ινούι), Τζαν Ούντστρα (ο «χειρούργος»).

Παραγωγός: Σατόρου Ογκούρα, Ίκι Κατασίμα για τις Dentsu Inc., Eisei Gekijo, Ogura Jimusho, Shochiku Films Ltd., TV Tokyo, Victor Company of Japan Ltd. (JVC).

Διάρκεια: 110΄. Έγχρωμη. Ιαπωνία.

Βραβεία: Διεθνές Φεστιβάλ του Brisbane, Βραβείο FIPRESCI («για μια πολύ προσωπική εκδοχή ανάμειξης στοιχείων του παραδοσιακού και του πειραματικού κινηματογράφου»).

Η Μιγιούκι Μιναζούκι, με το ψευδώνυμο «αγριόγατα», είναι το Νο 3 στην κατάταξη των επαγγελματιών δολοφόνων. Συναντιέται με την πράκτορα του συνδικάτου των επαγγελματιών δολοφόνων και αναλαμβάνει μια υπόθεση: να δολοφονήσει την ερωμένη του διευθυντή μιας επιχείρησης. Συναντάει, επίσης, τον Νο 4, έναν άνδρα σε αναπηρική καρέκλα, ο οποίος την πυροβολεί. Η Μιγιούκι, απαντώντας στην επίθεσή του, τον σκοτώνει. Μάρτυρας της δολοφονίας είναι ένα μικρό κορίτσι, η Σαγιόκο, που θα ακολουθήσει τη Μιγιούκι. Το κορίτσι διαπιστώνει ότι όλοι οι επαγγελματίες δολοφόνοι μάχονται ο ένας τον άλλο με μανία, με την κοινή επιδίωξη να ανέβουν στην πρώτη θέση της κατάταξης. Η Μιγιούκι δεν είναι πλέον ασφαλής. Είναι αναγκασμένη να αντιμετωπίσει όλους αυτούς τους άγνωστους εχθρούς με παράξενα ονόματα, όπως «ο χειρούργος που δεν πονά» ή «το μαύρο άλογο». Θα συναντήσει τον «χειρούργο που δεν πονά» και, με κάποιο τέχνασμα, θα τον σκοτώσει. Θα συναντήσει ακόμη ένα δολοφόνο, ο οποίος ισχυρίζεται ότι είναι τα «1000 Μάτια», δηλαδή ο Νο 1 στην κατάταξη. Η Σαγιόκο ζητά από τη Μιγιούκι να της μάθει να σκοτώνει. Ο Χάναντα, πρώην Νο 1 στην κατάταξη, ο οποίος έχει αποσυρθεί, προσεγγίζει τη Μιγιούκι και με την εμπειρία του προσπαθεί να τη βοηθήσει. «Μην εμπιστεύεσαι κανέναν», είναι η συμβουλή του. Στο δάσος με τα μπαμπού, η Μιγιούκι θα συναντηθεί με το δολοφόνο που ισχυρίζεται ότι είναι τα «1000 Μάτια» και θα μονομαχήσουν. Η Μιγιούκι τον σκοτώνει και τον ρωτά, καθώς εκείνος ξεψυχάει: «Είσαι πράγματι τα "1000 Μάτια";». Η πράκτορας επισκέπτεται το σπίτι της Μιγιούκι και φεύγει παίρνοντας μαζί της τη Σαγιόκο. Την επισκέπτεται ένας νεαρός και της δίνει ένα φάκελο με μια ασημένια σφαίρα. Στη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, η Μιγιούκι σκοτώνει τη Σαγιόκο. Αργότερα, στη Διεθνή Έκθεση Τρόμου, συναντά την πράκτορα και μονομαχεί μαζί της. Η Μιγιούκι τη σκοτώνει και ανακαλύπτει ότι η πράκτορας ήταν, τελικά, τα «1000 μάτια». Η Μιγιούκι συναντά τον Χάναντα. Όταν εκείνος δεν καταφέρνει να τη σκοτώσει, η Μιγιούκι αυτοκτονεί.

«Ο παραγωγός Σατόρου Ογκούρα μου πρότεινε να κάνω τη συνέχεια της ταινίας *Γεννημένος δολοφόνος*. Προσπάθησα αρχικά να σκεφτώ μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, με έναν άνδρα ήρωα, όπως στο *Γεννημένος δολοφόνος*. Δε λειτουργούσε πολύ καλά κι έτσι αποφάσισα να χρησιμοποιήσω μια γυναίκα στον κεντρικό ρόλο. Αυτό λειτουργούσε πολύ καλύτερα. Έτσι, το *Πίστολ Όπερα* ξεκίνησε ως η συνέχεια μιας ταινίας, αλλά κατέληξε σε μια τελείως διαφορετική ιστορία.

(...) Το όνομα του χαρακτήρα που υποδύεται ο Μικιτζίρο Χίρα είναι Γκόρο Χάναντα. Πρόκειται για το όνομα του ρόλου που υποδύόταν ο Τζο Σίσιντο στο *Γεννημένος δολοφόνος*, είναι δηλαδή το ίδιο πρόσωπο. Επιβίωσε τα τελευταία τριάντα χρόνια με την ιδιότητα του «killer». Θέλησα να κρατήσω αυτό το χαρακτήρα, για να υποδηλώνει τη συνέχεια. Αρχικά, ήθελα να δημιουργήσω μια ερωτική ιστορία ανάμεσα στον Χάναντα και την ηρωίδα που υποδύεται η Μακίκο Έσουμι. Όμως κατάλαβα ότι κάτι τέτοιο δε θα λειτουργούσε κι έτσι εγκατέλειψα την ιδέα.

Χρησιμοποίησα μουσική στις στιγμές που οι θεατές, ίσως, βαριούνται. Αν οι θεατές ακούν μια ποικιλία μουσικών – παρά ένα μόνον είδος – τότε ορισμένες τέτοιες βαρετές στιγμές μπορεί να γίνονται πιο διασκεδαστικές.»

Σέιτζουν Σουζούκι

Το *Πίστολ Όπερα* είναι μια ταινία που συγγενεύει μάλλον με τον *Αλήτη του Τόκιο* παρά με το *Γεννημένος δολοφόνος*, του οποίου υποτίθεται ότι αποτελεί τη συνέχεια. Από τη δεύτερη ταινία δανείζεται την κεντρική ιδέα μιας κατάταξης δολοφόνων, οι οποίοι μάχονται μεταξύ τους για την πρώτη θέση, ενώ από την πρώτη δανείζεται κάτι ουσιαστικότερο: τη δομή (είναι μια ταινία που οργανώνεται γύρω από μια σειρά μονομαχιών που διεξάγει η ηρωίδα για να επιβιώσει), αλλά και την αισθητική της (αν και ένα σημαντικό μέρος της ταινίας έχει γυριστεί σε φυσικούς χώρους, θα βρούμε εδώ την ίδια αίσθηση θεατρικότητας, την ίδια εμμονή στους φωτισμούς – χωρίς το μονοχρωματικό φόντο –, την ίδια αντίληψη στη σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου).

Και εδώ, όπως και σε άλλες ταινίες του σκηνοθέτη, η αφήγηση είναι μια πρόφαση για να οργανώσει μια σειρά από θεατρικά «tableaux» στα οποία κεντρική θέση κατέχει η φιγούρα της «killer», ντυμένης με το παραδοσιακό κιμονό και φορώντας ψηλά τακούνια. Όπως σημειώνει και ο Jonathan Rosenbaum, η ταινία είναι μάλλον «ένα μπαλέτο, παρά μια όπερα». Κεντρικό, λοιπόν, στοιχείο σ' αυτή την ταινία είναι το χρώμα, η μορφή και η κίνηση. Αυτά τα τρία στοιχεία σκηνοθετεί ο Σέιτζουν Σουζούκι, παρά ηθοποιούς που υποδύονται κάποιους ρόλους ή σκηνές μονομαχιών .

Η αφήγηση φαίνεται ότι διαθέτει κάτι από τη δομή ενός ονείρου και αυτό υποστηρίζεται από την αισθητική της ταινίας. Γεμάτη από αναφορές σε δυτική ποπ μουσική και σε πίνακες δυτικής ζωγραφικής, η κεντρική γραμμή της ταινίας έχει την αφετηρία της στον ιαπωνικό πολιτισμό: το θέατρο *καμπούκι* και οι πίνακες ιαπωνικής ζωγραφικής, τα ιαπωνικά σχέδια υφασμάτων, συνιστούν δάνεια που ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται και αναμειγνύει δεόντως. Εδώ δεν υπάρχει κανένας μινιμαλισμός, αλλά μια πληθώρα ετερόκλητων αισθητικών αναφορών, οι οποίες συνδυάζονται με μοναδικό σκοπό να καθηλώσουν οπτικά τον θεατή.

Η ταινία αυτή συνιστά την επιτομή ενός έργου και μέσω αυτής μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί ο σκηνοθέτης της άσκησε τόσο σημαντική επιρροή, όχι μόνο στον κινηματογράφο, αλλά και στο σύγχρονο τοπίο της κινούμενης εικόνας (διαφήμιση και βίντεο-κλιπ).

Δ.Μ.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΡΑΚΟΥΝ (2005)

ΟΠΕΡΕΤΑ ΤΑΝΟΥΚΙ ΓΚΟΤΕΝ / PRINCESS RACCOON

Σενάριο: Γιόσιο Ουρασάουα. **Φωτογραφία:** Γιονέζου Μάεντα. **Μουσική:** Μιτσίρου Όσιμα, Ριγιόμεϊ Σιράι. **Μοντάζ:** Νομπουγιούκι Ίτο. **Ήχος:** Χιρόσι Γιαμαγκάτα. **Σκηνογραφία:** Τακέο Κιμούρα. **Καλλιτεχνική διεύθυνση:** Νοριφούμι Άτακα. **Κοστούμια:** Σάτσικο Ίτο. **Χορογραφία:** Μιτσούκο Τανιζάουα. **Ειδικά εφέ:** Νόριο Ίσιι. **Ηθοποιοί:** Ζιγί Ζάνγκ (Πριγκίπισσα Τάνουκι), Τζόε Ονταγκίρι (Αμετσίγιο), Χίροκο Γιακουσιμάρου (Λαίδη Χάγκι), Σάορι Γιούκι (η μάντισσα), Μικιτζίρο Χίρα (Αζούται Μομογιάμα), Χίμπαρι Μίσορα.

Παραγωγός: Σατόρου Ογκούρα, Ίκκι Κατάσιμα για τις Geneon Entertainment, Dentsu, Nippon Herald Films, Shochiku Co., Eisei Gekijo Co., Ogura Jimusyo Co.

Διάρκεια: 110΄. Έγχρωμη. Ιαπωνία.

Ο Αζούται Μομογιάμα, δεσπότης του Κάστρου της Χάρης, ζητά να μάθει από μια γριά μάντισσα ποιος είναι ο πιο κομψός από όλα τα πλάσματα στη γη. «Εσείς είστε Υψηλότατε», του απαντά, όπως πάντα αυτή. Αργότερα, όμως, η μάντισσα του αποκαλύπτει ότι ο γιος του, ο Πρίγκιπας Αμετσίγιο, σύντομα θα γίνει πιο κομψός από τον ίδιο. Μην αντέχοντας την ιδέα, ο Αζούται Μομογιάμα αποφασίζει να εξορίσει το γιο του μέσα στην άγρια φύση του Ιερού Βουνού. Η Πριγκίπισσα Τάνουκι δέχεται την πρόσκληση να επισκεφτεί το Παλάτι των Ρακούν. Καθώς βαδίζει στο Ιερό Βουνό, βλέπει τον Αμετσίγιο να κοιμάται. Οι δύο νέοι θα γνωριστούν και ένας μεγάλος έρωτας θα γεννηθεί ανάμεσά τους. Όμως, υπάρχει ένα μεγάλο εμπόδιο: η διαφορετική τους φύση. Ο Πρίγκιπας Αμετσίγιο είναι άνθρωπος, ενώ η Πριγκίπισσα Τάνουκι είναι ρακούν. Οι δύο ερωτευμένοι έχουν να αντιπαλέψουν τις προκαταλήψεις του περίγυρού τους. Ωστόσο, ο μεγαλύτερος κίνδυνος είναι ο πατέρας του Πρίγκιπα Αμετσίγιο, ο οποίος ακόμη καταδιώκει το γιο του. Το ζευγάρι των δύο ερασιών θα συναντηθεί με τον Αζούται Μομογιάμα σε μια ακρογιαλιά. Εκεί θα μονομαχήσουν και ο δεσπότης του Κάστρου θα τραυματίσει θανάσιμα την Πριγκίπισσα Τάνουκι. Ο Πρίγκιπας Αμετσίγιο τη μεταφέρει στο Παλάτι των Ρακούν, όπου και πληροφορείται ότι μοναδική σωτηρία για την Πριγκίπισσα είναι ο χρυσός Βάτραχος του Παραδείσου. Θα αναζητήσει και θα βρει το Βάτραχο, αλλά, καθώς είναι πολύ αδύναμος, θα καταρρεύσει. Ένα ξωτικό του δάσους, η Λαίδη Χάγκι, θα φέρει το Βάτραχο στο Παλάτι και η Πριγκίπισσα θα σωθεί. Όταν συνέρχεται πληροφορείται τη θυσία του αγαπημένου της και πηγαίνει να τον συναντήσει. Ο Αμετσίγιο συναντά και πάλι τον πατέρα του, μονομαχεί ξανά μαζί του και τραυματίζεται θανάσιμα. Όταν τον βρίσκει η Πριγκίπισσα είναι πλέον αργά και, περίλυπη, πεθαίνει. Στην κοινή τους κηδεία στο Παλάτι των Ρακούν, εμφανίζεται το πνεύμα της μητέρας του Αμετσίγιο για να προσφέρει στους δύο αγαπημένους τον έρωτα που δεν γεύτηκαν ποτέ.

«Φανταστείτε μια μείξη στοιχείων από την αρχιτεκτονική, την τέχνη, τις παραδοσιακές μορφές θεάτρου, όπως το *Καμπούκι* και το *Νο*, με την όπερα, το μπαλέτο και το ροκ εντ ρολ. Η ταινία αφηγείται μια συγκινητική ιστορία, για το θρίαμβο της αφοσίωσης, της ομορφιάς και του έρωτα.

Όταν τέλειωσα το *Θέατρο των ψευδαισθήσεων*, μίλησα με τον παραγωγό για το τι θα κάναμε μετά. Συζητήσαμε για την *Πριγκίπισσα Ρακούν*. Είχαμε ακόμη ένα σενάριο, αλλά δεν είχαμε αρκετά χρήματα. Πήραμε τελικά το πράσινο φως όταν η Ζανγκ Ζιγί δέχτηκε το ρόλο. Έτσι είναι σήμερα ο ιαπωνικός κινηματογράφος: αν δεν έχεις έναν σταρ, τίποτε δεν γίνεται.

(...) Πρόκειται για την ιστορία της πριγκίπισσας του χιονιού. Η βασική ιδέα είναι ότι η αγάπη ανθίζει αφού οι δύο ερασιές έχουν πεθάνει: και οι δύο, άνδρας και γυναίκα, είναι νεκροί. Έρχονται και πάλι στη ζωή και φιλιούνται για πρώτη φορά. Είναι λίγο διαφορετική από τις ερωτικές ιστορίες που είχαμε μέχρι τώρα. Το γεγονός ότι οι δύο ερασιές δεν κατανοούν ο ένας τη γλώσσα του άλλου,[1] δίνει μια ωραία γεύση στην ταινία, μια γεύση *μίσο*[2]».

Σέιτζουν Σουζούκι

Σ' αυτή την ταινία ο Σέιτζουν Σουζούκι οδηγεί στα άκρα ένα από τα χαρακτηριστικά του σκηνοθετικού του ύφους: την ανάμειξη ανατολικών και δυτικών στοιχείων (ενδεικτικό είναι το κοστούμι της ηρωίδας στην ταινία *Πίστολ Όπερα*, ένα κιμονό με ψηλά τα-

κούνια). Η *Πριγκίπισσα Ρακούν* είναι μια δυτική οπερέτα με σύγχρονη μουσική, βασισμένη σε έναν παραδοσιακό μύθο της Άπω Ανατολής, που αποδίδεται με εικόνες διάστικτες, τόσο από δυτικές επιρροές, όσο και από επιρροές της Ανατολής. Αν μοιάζει με κάτι, αυτή η μοναδική στη σύλληψή της ταινία, είναι με τον *Πέρσεβαλ* (1978) του Eric Rohmer, ως προς τη θεατρική της δομή, αλλά και με το σινεμά του Jacques Demy.

Ιστορία ενός αταίριαστου και ανέφικτου έρωτα (οι δύο κεντρικοί ήρωες έχουν διαφορετική φύση και ο μόνος τόπος όπου μπορούν να ενωθούν είναι ο κόσμος των ψυχών), η ταινία έχει τη γοητεία και τη σαγήνη ενός παραμυθιού. Οι επιρροές από τα χολιγουντιανά μιούζικαλ και τη δυτική όπερα προσφέρουν τη βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται η αφήγηση της ταινίας. Παράλληλα, όλο το οπλοστάσιο που ο σκηνοθέτης απέκτησε στη μέχρι τώρα καριέρα του (συν τα ψηφιακά εφέ, που εδώ τα χρησιμοποιεί για πρώτη φορά) υπηρετεί με συνέπεια τη διάσταση του παραμυθιού. Οι θεατρικές συμβάσεις, που ο Σέιτζουν Σουζούκι χρησιμοποίησε σε όλη τη σκηνοθετική του διαδρομή, εδώ οδηγούνται στα ακραία όριά τους: ο κόσμος της ταινίας είναι ο τεχνητός και επινοημένος κόσμος ενός παραμυθά.

Ωστόσο, το κεντρικό στοιχείο σ' αυτή την ταινία είναι η μουσική της: ραπ, λάτιν, lounge, δυτικοί θρησκευτικοί ύμνοι, μουσική country & western, φωνητική μουσική doo wop, swing, ποπ, καμπαρέ, αφρικάνικη μουσική, jpop (ιαπωνική ποπ), spirituals, ροκ (στο ύφος μιας όπερας των The Who), κλακέτες, παραδοσιακή μουσική της Άπω Ανατολής, βαλς. Αυτό που αντλείται απ' όλα αυτά τα διαφορετικά είδη είναι η δραματικότητά τους και η ευφορία που προκαλούν στον ακροατή: είναι καταρχήν η μουσική – και μετά όλα τα άλλα – που δημιουργεί την ατμόσφαιρα του ετερόκλητου, μέσα στην οποία αναπτύσσεται η αφήγηση.

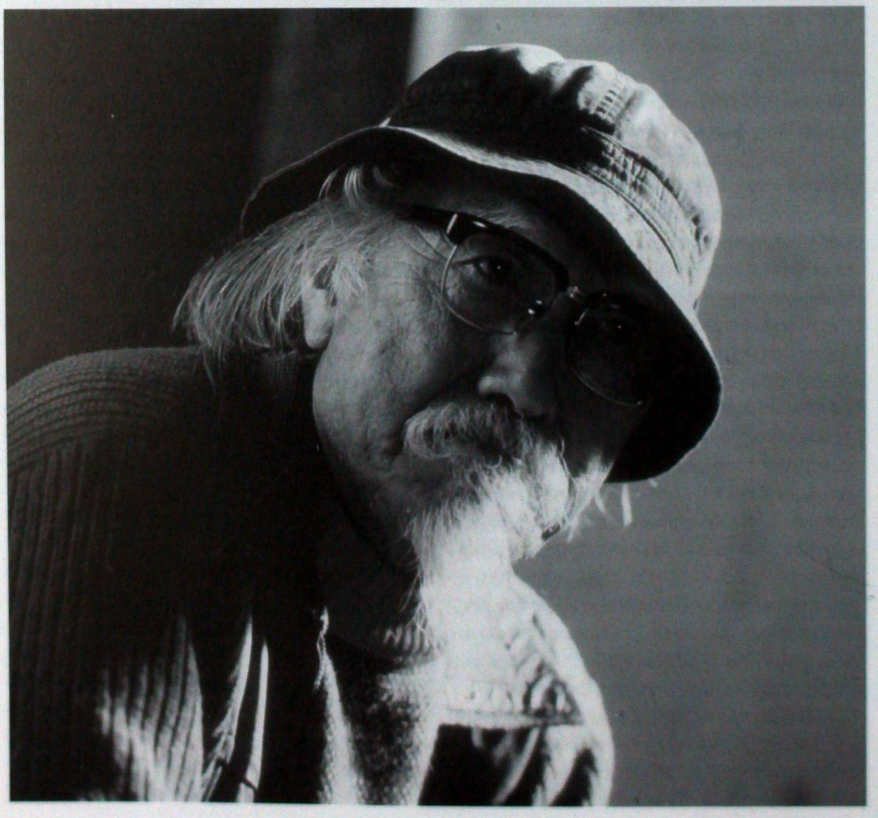
Η *Πριγκίπισσα Ρακούν* είναι μια μοναδική οπτικοακουστική εμπειρία, που ο θεατής μάλλον τη βιώνει παρά την παρακολουθεί σαν μια τυπική ταινία.

Δ.Μ.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην ταινία, η Ζανγκ Ζιγί μιλά τη μητρική της γλώσσα, τα κινέζικα, ενώ ο εραστής της, Τζο Οντάγκιρι, μιλά ιαπωνικά. (Σ.τ.Ε.)
2. *Μίσο:* πιάτο της ιαπωνικής κουζίνας με βασικά συστατικά τη σόγια και το ρύζι. (Σ.τ.Ε.)

Οι δηλώσεις του Σέιτζουν Σουζούκι και των συνεργατών του προέρχονται από συνεντεύξεις στα DVD της εταιρείας Criterion, από συνέντευξη του Σέιτζουν Σουζούκι στην ηλεκτρονική τοποθεσία http://www.midnighteye.com/ και από δηλώσεις στις σημειώσεις για την παραγωγή της ταινίας Πριγκίπισσα Ρακούν.



Σέιτζουν Σουζούκι: Βιογραφικό σημείωμα

Ο Σέιτζουν Σουζούκι γεννήθηκε στο Τόκιο, στις 24 Μαΐου 1923. Ο πατέρας του ήταν έμπορος υφασμάτων. Αποφοίτησε από την Εμπορική Σχολή του Τόκιο το 1941. Λόγω της ανεπάρκειάς του στη χημεία και τη φυσική, απέτυχε στις εισαγωγικές εξετάσεις για το Γεωπονικό Κολέγιο. Πέρασε ένα χρόνο χωρίς καμία απασχόληση, τριγυρνώντας και βλέποντας ταινίες. Κατόρθωσε τελικά να εισαχθεί σ' ένα κολέγιο αλλά, το 1943, διέκοψε τις σπουδές του λόγω της κλήσης για κατάταξη στον αυτοκρατορικό στρατό. Υπηρέτησε στο ναυτικό. Στη διάρκεια της θητείας του ναυάγησε δύο φορές, στις Φιλιππίνες και την Ταϊβάν. Προήχθη σε ανθυπολοχαγό και μετατάχτηκε στη Μετεωρολογική Υπηρεσία.

Το 1946 επέστρεψε στην Ιαπωνία και ολοκλήρωσε τις κολεγιακές του σπουδές. Απέτυχε να εισαχθεί στο πανεπιστήμιο του Τόκιο και, ακολουθώντας την υπόδειξη ενός φίλου, γράφτηκε στο κινηματογραφικό τμήμα της Ακαδημίας της Καμακούρα (της πόλης όπου ζούσε ο μεγάλος Ιάπωνας σκηνοθέτης Γιασουτζίρο Όζου). Τον Οκτώβριο του 1948, πέρασε τις εισαγωγικές εξετάσεις της εταιρείας Shochiku και προσλήφθηκε στο στούντιο Οφούνα της εταιρείας. Ο Σέιτζουν Σουζούκι ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο ως βοηθός σκηνοθέτη.

Το 1954, αναζητώντας καλύτερες αποδοχές, πήγε στα στούντιο Nikkatsu, στα οποία ξεκίνησε να εργάζεται επίσης ως βοηθός σκηνοθέτη. Το 1955, το πρώτο του σενάριο, με τίτλο *Μονομαχία το Ηλιοβασίλεμα* (*Ρακούτζιτσου κέπο*), γυρίζεται ταινία από τον Χιρόσι Νογκούτσι.

Το 1956, ο Σουζούκι σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία με το πραγματικό του όνομα Σέιταρο Σουζούκι. Από τότε και για τα επόμενα 12 χρόνια θα δουλέψει μέσα στο στούντιο ως σκηνοθέτης με μισθό, αναλαμβάνοντας ταινίες κατά παραγγελία. Θα θεωρηθεί ως ένας από τους πιο αποτελεσματικούς και επαρκείς συνεργάτες του στούντιο. Το 1958, γυρίζει την ταινία *Η γόησσα του υποκόσμου*, υπογράφοντας με το ψευδώνυμο Σέιτζουν Σουζούκι, όνομα με το οποίο και θα γίνει ευρέως γνωστός. Από το 1963 και μετά, το έργο του άρχισε να συγκεντρώνει την προσοχή ενός νεανικού, κυρίως, κοινού.

Την περίοδο 1967-1968, η εταιρεία Nikkatsu υπέστη μια μεγάλη οικονομική κρίση. Ο πρόεδρος της Nikkatsu επιχείρησε να μετατρέψει τον Σέιτζουν Σουζούκι σε αποδιοπομπαίο τράγο για τις δυσκολίες της εταιρείας και τον απέλυσε με την αιτιολογία ότι έκανε «ακατανόητες» ταινίες. Παρά τις έντονες διαμαρτυρίες από φίλους και συναδέλφους του Σουζούκι, ο πρόεδρος της εταιρείας όξυνε την κατάσταση αρνούμενος να δώσει κόπιες των ταινιών του σε μια φοιτητική κινηματογραφική λέσχη. Ο Σουζούκι, με την υποστήριξη του συνδικάτου των σκηνοθετών και μελών της κινηματογραφικής λέσχης, μήνυσε την εταιρεία Nikkatsu. Ύστερα από δικαστικό αγώνα που κράτησε τρειαήμισι χρόνια, κέρδισε τελικά την υπόθεση.

Η πρώτη αυτή περίοδος της καριέρας του, που διάρκεσε περίπου μια δεκαετία, υπήρξε η πιο παραγωγική του σκηνοθέτη. Σκηνοθετούσε 3 με 4 ταινίες κάθε χρόνο, παράγοντας συνολικά 40 ταινίες σε 12 χρόνια. Ήταν όλες τους ταινίες Β΄ προβολής, που συμπλήρωναν το πρόγραμμα των κινηματογράφων, όπως, για παράδειγμα, *Ο αλήτης του Κάντο* (1963) και *Ιστορία μιας πόρνης* (1965), που συνόδεψαν τις ταινίες του Σοχέι Ιμαμούρα *Η γυναίκα έντομο / Νιπόν κοντσούκι* και *Φονική επιθυμία / Ακάι σατσούι*, αντίστοιχα.

Οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες είναι γκαγκστερικές – είδος στο οποίο ειδικεύτηκε ο Σουζούκι – και διαδραματίζονται στο περιβάλλον της *γιακούζα*, της ιαπωνικής μαφίας. Πρόκειται για ταινίες δράσης, με έντονο το μελοδραματικό στοιχείο, που επικεντρώνονται σ' έναν ήρωα ο οποίος αντιμετωπίζει ηθικά διλήμματα. Αυτή την περίοδο θα γυρίσει και ταινίες με έντονο το ερωτικό στοιχείο, που προαναγγέλλουν τις ται-

νίες *ρόμαν πόρνο* (ελαφρύ πορνό) – είδος που θα εμφανιστεί εκείνη την εποχή στο ιαπωνικό σινεμά. Σε ταινίες όπως *Τα κορίτσια της χαράς*, ο σεξουαλικός πόθος παίζει κομβικό ρόλο στη δραματική πλοκή. Στις ταινίες αυτής της περιόδου θα συναντήσουμε πειραματισμούς με το χρώμα και το ρυθμό, στυλιζάρισμα, μαύρο χιούμορ και ειρωνική χρήση της μουσικής. Βασικός συνεργάτης του είναι ο Τακέο Κιμούρα στην καλλιτεχνική διεύθυνση, ενώ πρωταγωνιστές είναι τα αστέρια του στούντιο Nikkatsu, ο Ακίρα Κομπαγιάσι και ο Τζο Σίσιντο.

Λόγω της δικαστικής διαμάχης, ο Σουζούκι βρέθηκε αντιμέτωπος με την απαρέσκεια των μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών: επί δέκα χρόνια ήταν στη μαύρη λίστα, μη μπορώντας να γυρίσει ταινία. Στο διάστημα αυτό επιβίωσε ασχολούμενος με την τηλεόραση, σκηνοθετώντας διαφημιστικά και εκδίδοντας βιβλία με δοκίμια και ποιήματα. Αυτή την εποχή οργανώθηκαν και οι πρώτες ρετροσπεκτίβες στο έργο του, ενώ η φήμη του ως cult σκηνοθέτη άρχισε να εδραιώνεται στην Ιαπωνία. Αξίζει να σημειωθεί η στάση που κράτησε στη δίκη εναντίον του Ναγκίσα Όσιμα για την ταινία *Αυτοκρατορία των αισθήσεων / Ai no korinta*, όπου κατέθεσε ως μάρτυρας υπεράσπισης.

Ο Σουζούκι συνέχισε την πορεία του στο χώρο του κινηματογράφου, αλλάζοντας όμως κατεύθυνση: θα στραφεί τώρα σε ανεξάρτητες παραγωγές, με σαφή καλλιτεχνικό προσανατολισμό, χωρίς ποτέ, βέβαια, να ξεχνά το παρελθόν του στη σκηνοθεσία ταινιών Β΄ προβολής. Το 1980, συνεργάστηκε με τον ανεξάρτητο παραγωγό Γκεντζίρο Αράτο και γύρισε την πρώτη ταινία της τριλογίας *Τάισο*, με τίτλο *Τσιγγάνικη μελωδία*, που βραβεύτηκε με εύφημη μνεία στο Φεστιβάλ Βερολίνου του 1981, συστήνοντας μ' αυτόν τον τρόπο τον Σουζούκι στο κοινό της Δύσης. Η ταινία βραβεύτηκε επίσης, τόσο από την Ιαπωνική Ακαδημία Κινηματογράφου με το βραβείο σκηνοθεσίας, όσο και από τους συντάκτες του κινηματογραφικού περιοδικού *Κίνεμα Τζουνπό*. Όταν οι διανομείς αρνήθηκαν να την διανείμουν, οι Αράτο και Σουζούκι την πρόβαλαν για το κοινό χρησιμοποιώντας ένα ειδικά κατασκευασμένο κινούμενο σινεμά. Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Σέιτζουν Σουζούκι συνεργάστηκε και στην – πολύ δημοφιλή στην Ιαπωνία – σειρά κινουμένων σχεδίων *Lupin III* (στην οποία έχει επίσης συμμετάσχει και ο Χάγιαο Μιγιαζάκι).

Η ελεγεία της βίας

Ταινίες του Σέιτζουν Σουζούκι εμφανίστηκαν στη Δύση για πρώτη φορά το 1968, στο Βέλγιο. Συγκεκριμένα, *Τα κορίτσια της χαράς* προβλήθηκαν το 1968 ως ταινία ελαφρού πορνό. Τότε δημοσιεύτηκε και η πρώτη συνέντευξή του εκτός Ιαπωνίας, στο περιοδικό *Midi-Minuit Fantastique*. Το 1984, πραγματοποιήθηκε η πρώτη εκτός Ιαπωνίας ρετροσπεκτίβα του έργου του, στο Φεστιβάλ του Πέσαρο, αν και, ήδη από το 1978, είχαν προβληθεί στο ίδιο φεστιβάλ ταινίες του, στο πλαίσιο ενός αφιερώματος στον ιαπωνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60. Το 1986, κυκλοφορεί το πρώτο βιβλίο-κριτική μονογραφία για τον Σουζούκι, από τον Ιάπωνα κριτικό Ουένο Κόσι. Οι ρετροσπεκτίβες του 1988 στο Φεστιβάλ Εδιμβούργου, του 1991 στο Ρότερνταμ και του 1994 στο Λονδίνο και το Βανκούβερ, αποκαλύπτουν στη Δύση το έργο του στις πραγματικές του διαστάσεις. Σημαντικό ρόλο γι' αυτή την απήχηση του Σέιτζουν Σουζούκι έπαιξε και η επιρροή που άσκησε σε σκηνοθέτες όπως οι Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, Baz Luhrmann, Wong Kar-wai, John Woo κ.ά..

Το 1985, ο Σουζούκι ψηφίστηκε ως ο πιο καλοντυμένος άνδρας από την Ένωση Ιαπωνικής Μόδας. Έχει εμφανιστεί ως ηθοποιός σε αρκετές ταινίες, μεταξύ άλλων και στην ταινία *Cold Fever* του Fridrik Thor Fridriksson.

Το 2001, με αφορμή την προβολή της ταινίας του *Πίστολ Όπερα*, βραβεύτηκε με τον τιμητικό Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ Βενετίας. Η ταινία θα βραβευτεί και στο Διεθνές Φεστιβάλ του Μπρισμπέιν από την FIPRESCI, «ως μια πολύ προσωπική εκδοχή ανάμειξης στοιχείων του παραδοσιακού και του πειραματικού κινηματογράφου».

Το 2005, παρουσίασε στο Φεστιβάλ Καννών την ταινία *Πριγκίπισσα Ρακούν*, στην οποία συνεργάστηκε για πρώτη φορά με έναν κινηματογραφικό αστέρα εκτός Ιαπωνίας, τη Ζανγκ Ζιγί.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1956
Η ΝΙΚΗ ΕΙΝΑΙ ΔΙΚΗ ΜΑΣ / ΜΙΝΑΤΟ ΝΟ ΚΑΝΠΑΪ: ΣΟΡΙ Ο ΟΥΑΓΚΑΤΕ ΝΙ / CHEERS AT THE HARBOR: TRIUMPH IN MY HANDS
Η ΠΟΛΗ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΩΝ / ΑΚΟΥΜΑ ΝΟ ΜΑΤΣΙ / TOWN OF DEVILS
ΘΑΛΑΣΣΙΝΑ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ / ΧΟΖΟΥΝΑ ΟΥΑ ΟΥΤΑΟΥ: ΟΥΜΙ ΝΟ ΤΖΟΥΝΤΖΟ / PURE EMOTIONS OF THE SEA
1957
ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ «ΤΑ ΑΓΡΙΟΧΟΡΤΑ ΠΟΥ ΕΠΙΠΛΕΟΥΝ» / ΟΥΚΙΚΟΥΣΑ ΝΟ ΓΙΑΝΤΟ / FLOATING HOTEL
ΤΟ ΓΥΜΝΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΟ ΟΠΛΟ / ΡΑΤΖΟ ΤΟ ΚΕΝΤΖΟΥ / NUDE GIRL WITH A GUN
ΟΚΤΩ ΩΡΕΣ ΤΡΟΜΟΥ / ΧΑΤΣΙΤΖΙΚΑΝ ΝΟ ΚΙΟΦΟΥ / EIGHT HOURS OF HORROR
1958
ΦΩΝΗ ΣΤΗ ΣΚΙΑ / ΚΑΓΚΕΝΑΚΙ ΚΟΕ / VOICE IN THE SHADOWS
Η ΑΝΟΙΞΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΗΡΘΕ / ΦΟΥΜΙΧΑΖΟΥΣΙΤΑ ΧΑΡΟΥ / THE SPRING THAT DIDN'T COME
ΓΑΛΑΖΙΑ ΣΤΗΘΗ / ΑΟΪΤΣΙΜΠΟΥΣΑ / BLUE BREASTS
Η ΓΟΗΣΣΑ ΤΟΥ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ / ΑΝΚΟΚΟΥΓΚΑΪ ΝΟ ΜΠΙΤΖΟ / BEAUTY OF THE UNDERWORLD
1959
ΕΡΩΤΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑ / ΡΑΜΠΟΥ ΡΕΤΑΑ / LOVE LETTER
ΓΥΜΝΗ ΕΠΟΧΗ / ΣΟΥΠΠΑΝΤΑΚΑ ΝΟ ΝΕΝΡΕΪ / NAKED AGE
ΔΙΑΒΑΤΗΡΙΟ ΣΤΟΝ ΥΠΟΚΟΣΜΟ / ΑΝΚΟΚΟΥ ΝΟ ΡΙΟΚΕΝ / PASSPORT TO THE UNDERWORLD
1960
ΓΡΑΜΜΗ 0 / ΜΙΚΚΟ ΖΕΡΟ ΛΑΪΝ / UNDERCOVER O-LINE
ΒΙΑΙΗ ΕΦΗΒΕΙΑ / ΚΟΥΤΑΜΠΑΡΕ ΓΚΟΥΡΕΝΤΑΪ / FIGHTING DELINQUENTS
ΣΤΟΧΟΣ ΤΟ ΠΕΡΙΠΟΛΙΚΟ / ΣΟΝΟ ΓΚΟΣΟΣΙΑ Ο ΝΕΡΑΕ / TAKE AIM AT THE POLICE VAN
Ο ΥΠΝΟΣ ΤΟΥ ΤΕΡΑΤΟΣ / ΚΕΜΟΝΟ ΝΟ ΝΕΜΟΥΡΙ / BEASTLY SLEEP
ΟΛΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΤΡΕΛΑ / ΣΟΥΜΠΕΤΕ ΓΚΑ ΚΟΥΡΟΥΤΤΕΡΟΥ / EVERYTHING IS CRAZY
1961
Ο ΑΓΩΝΑΣ ΤΟΥ ΕΝΟΣ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΟΥ / ΧΙΑΚΟΥΜΑΝ ΝΤΟΡΟΥ Ο ΤΑΤΑΚΙ ΝΤΑΣΕ / MILLION DOLLAR MATCH
ΝΕΡΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΣΑΝ ΑΙΜΑ / ΚΑΙΚΙΟ, ΤΣΙ ΝΙ ΣΟΜΕΤΕ / BLOODY CHANNEL
ΑΝΗΣΥΧΟ ΑΦΕΝΤΙΚΟ / ΜΟΥΤΕΠΠΟ ΤΑΪΣΙΟ / RECKLESS BOSS
ΟΙ ΙΠΠΟΤΕΣ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ / ΤΟΚΙΟ ΚΙΣΙΤΑΪ / TOKYO KNIGHTS
Ο ΑΝΔΡΑΣ ΜΕ ΤΟ ΠΟΛΥΒΟΛΟ / ΣΑΝΤΑΝΤΖΟΥ ΝΟ ΟΤΟΚΟ / MAN WITH THE HOLLOW-TIP BULLETS
ΑΝΕΜΟΣ ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ / ΤΟΓΚΕ Ο ΟΥΤΑΡΟΥ ΟΥΚΑΪ ΚΑΖΕ / NEW WIND OVER THE MOUNTAIN
1962
ΧΑΪ ΤΙΝ ΓΙΑΚΟΥΖΑ / ΧΑΪ ΤΙΝ ΓΙΑΚΟΥΖΑ / HIGH TEEN YAZUKA
ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΠΟΝΤΑΡΑΝ ΣΕ ΜΕΝΑ / ΟΡΕ ΝΙ ΚΑΚΕΤΑ ΓΙΑΤΣΟΥΡΑ / THOSE WHO BET ON ME
1963
Ο ΑΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΚΑΝΤΟ / ΚΑΝΤΟ ΜΟΥΣΙΟΥΚΟΥ / KANTO WANDERER

Σημαδεμένη ζωή

ΓΡΑΦΕΙΟ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ 23 / ΤΑΝΤΕΪ ΤΖΙΜΟΥΤΣΟ 23: ΚΟΥΤΑΜΠΑΡΕ ΑΚΟΥΤΟ ΝΤΟΜΟ! / DETECTIVE OFFICE 2-3: GO TO HELL, BASTARDS!

Ο ΜΠΑΣΤΑΡΔΟΣ / ΑΚΟΥΤΑΡΟ / THE BASTARD

ΑΓΡΙΑ ΝΙΟΤΗ / ΓΙΑΤΖΟΥ ΝΟ ΣΕΪΣΟΥΝ / YOUTH OF THE BEAST

1964

ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΚΥΜΑΤΑ / ΧΑΝΑ ΤΟ ΝΤΟΤΟ / FLOWERS AND THE ANGRY WAVES

ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ / ΝΙΚΟΥΤΑΪ ΝΟ ΜΟΝ / GATE OF FLESH

ΤΟ ΑΙΜΑ ΔΕΝ ΣΥΓΧΩΡΕΙ / ΟΡΕΤΑΤΣΙ ΝΟ ΤΣΙ ΓΚΑ ΓΙΟΥΡΟΥΣΑΝΑΪ / BLOOD DOESN'T FORGIVE

1965

ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΗ ΖΩΗ / ΙΡΕΖΟΥΜΙ ΙΤΣΙΝΤΑΪ / TATTOOED LIFE

ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΡΝΗΣ / ΣΟΥΝΠΟΥ ΝΤΕΝ / STORY OF A PROSTITUTE

ΚΑΚΙΑ ΜΟΙΡΑ / ΑΚΟΥΤΑΡΟ ΝΤΕΝ: ΟΥΑΡΟΥΙ ΧΟΣΙ ΝΟ ΣΙΤΑ ΝΤΕΜΟ / STORIES OF BASTARDS: BORN UNDER A BAD STAR

1966

ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΗΣ ΒΙΑΣ / ΚΕΝΚΑ ΕΡΕΤΖΙΙ / FIGHTING ELEGY

Η ΚΑΡΜΕΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΟΥΑΤΣΙ / ΚΑΟΥΑΤΣΙ ΚΑΡΟΥΜΕΝ / CARMEN FROM KAWACHI

Ο ΑΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ / ΤΟΚΙΟ ΝΑΓΚΕΡΕΜΟΝΟ / TOKYO DRIFTER

1967
ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ / ΚΟΡΟΣΙ ΝΟ ΡΑΚΟΥΪΝ / BRANDED TO KILL
1968
ΑΓΑΠΗΤΕ ΜΟΥ ΣΥΖΥΓΕ, ΚΑΛΗΝΥΧΤΑ: ΜΙΑ ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ / ΑΣΑΪΚΟΥΝ ΚΟΝΜΠΑΝ ΟΥΑ: ΑΡΟΥ ΚΕΤΤΟΟΥ / GOODNIGHT DEAR HUSBAND: A DUEL (TV)
1969
ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΝΑ ΠΟΥΛΙ ΜΕΣΑ ΣΕ ΚΑΘΕ ΑΝΘΡΩΠΟ / ΟΤΟΚΟ ΝΟ ΝΑΚΑ ΝΙ ΟΥΑ ΤΟΡΙ ΓΚΑ ΙΡΟΥ / THERE'S A BIRD INSIDE EVERY MAN (TV)
1970
ΜΗΤΡΙΚΗ ΑΓΑΠΗ / ΜΙΡΑ ΝΟ ΚΟΪ / A MUMMY'S LOVE (TV)
1977
ΜΙΑ ΠΕΝΘΙΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ / ΧΙΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ / A STORY OF GRIEF AND SORROW
1979
ΔΟΝΤΙ ΣΤΗΝ ΤΡΥΠΑ / ΑΝΑ ΝΟ ΚΙΜΠΑ / THE FANG IN THE HOLE (TV)
1981
ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΗ ΜΕΛΩΔΙΑ / ΤΣΙΓΚΟΪΝΕΡΟΥΑΪΖΕΝ / ZIGEUNERWEISEN
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΩΝ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΕΩΝ / ΚΑΓΚΕΡΟ ΖΑ / HEAT-HAZE THEATRE
1985
ΤΑ ΔΑΚΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΠΟΝΕ / ΚΑΠΟΝΕ ΟΪ ΝΙ ΝΑΚΟΥ / CAPONE'S FLOODS OF TEARS
ΛΟΥΠΙΝ: Ο ΧΡΥΣΟΣ ΘΡΥΛΟΣ ΤΗΣ ΒΑΒΥΛΩΝΑΣ / ΛΟΥΠΙΝ ΣΑΝΣΕΪ ΜΠΑΜΠΙΛΟΝ ΝΟ ΟΓΚΟΝ ΝΤΕΝΣΕΤΣΟΥ / LUPIN THE 3RD: THE GOLDEN LEGEND OF BABYLON (κινούμενα σχέδια, συν-σκηνοθεσία)
1991
ΓΙΟΥΜΕΤΖΙ / ΓΙΟΥΜΕΤΖΙ / YUMEJI
1993
ΓΑΜΟΣ / KEKKON / MARRIAGE (σπονδυλωτή ταινία – συμμετέχουν επίσης οι σκηνοθέτες Χίντεο Όντσι και Χιρόσι Νάγκαο)
2002
ΠΙΣΤΟΛ ΟΠΕΡΑ / ΠΙΣΟΥΤΟΡΟΥ ΟΠΕΡΑ / PISTOL OPERA
2005
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΡΑΚΟΥΝ / ΟΠΕΡΕΤΑ ΤΑΝΟΥΚΙ ΓΚΟΤΕΝ / PRINCESS RACCOON

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ

1975 ΚΟΥΡΑΚΟΥ ΝΑΡΟΥ - ΜΑΝΤΕ ΜΑΤΕΝΑΪΛΙ του Κάζουκι Ομόρι
1983 ΝΤΑΜΠΟΥΡΟΥ ΜΠΕΤΤΟ του Τοσίγια Φουτζίτα
1988 Ο ΣΙΡΟ ΚΑΙ Η ΜΕΡΙΛΙΝ / ΜΕΡΙΛΙΝ ΝΙ ΑΪΤΑΪ του Τζούνιτσι Σουζούκι
1992 ΠΑΤΣΙΝΚΟ ΓΚΡΑΦΙΤΙ του Τακεμίτσου Σάτο
1995 COLD FEVER του Fridrik Thor Fridriksson
1997 ΚΙ ΝΟ ΓΙΕ ΝΟ ΣΟΓΙΟ του Ατσούσι Ισικάουα
1998 ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΟΥΠΟΥ / ΠΟΥΠΟΥ ΝΟ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ του Κένσακου Ουτανάμπε
1998 Η ΠΟΛΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΚΟΙΜΑΤΑΙ / ΦΟΥΓΙΑΤΣΟ του Τσι-νγκάι Λι
1999 ΤΑΡΙΧΕΥΣΗ / ΕΝΜΠΑΜΙΝΓΚΟΥ του Σίντζι Αογιάμα
2002 ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗ ΚΑΜΠΑΝΑ / ΚΟΦΟΥΚΟΥ ΝΟ ΚΑΝΕ του Χιρογιούκι Τάνακα

Εκδόσεις DVD

Η ΓΟΗΣΣΑ ΤΟΥ ΥΠΟΚΟΣΜΟΥ

Τίτλος: Underworld Beauty. Εταιρεία: Home Vision. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Κείμενο του Τάτσου Αόκι.

Ο ΑΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΚΑΝΤΟ

Τίτλος: Kanto Wanderer. Εταιρεία: Home Vision. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Τρέιλερ. Φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Κείμενο του Tom Mes.

ΓΡΑΦΕΙΟ ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ 23

Τίτλος: Detective Bureau 2-3. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Σημείωση: η ταινία αποτελεί τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 2.

ΑΓΡΙΑ ΝΙΟΤΗ

Τίτλος: Youth of the Beast. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Τρέιλερ. Συνεντεύξεις με το σκηνοθέτη και τον ηθοποιό Τzo Σίσιντο. Κείμενο του κινηματογραφικού κριτικού Howard Hampton.

Τίτλος: La Jeunesse de la bête. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού Τzo Σίσιντο. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol.1.

ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΚΥΜΑΤΑ

Τίτλος: Les Fleurs et les vagues. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 3.

ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ

Τίτλος: Gate of Flesh. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Συνεντεύξεις με το σκηνοθέτη και με τον καλλιτεχνικό του διευθυντή, Τακέο Κιμούρα. Κείμενο του κινηματογραφικού κριτικού Chuck Stephens.

Τίτλος: Gate of Flesh. Εταιρεία: Pagan Films. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Digital (1.0) Mono. Extra: Συλλογή με φωτογραφίες της ταινίας. Συνέντευξη του σκηνοθέτη στο βελγικό περιοδικό Midi-Minuit Fantastique.

Τίτλος: La Barrière de chair. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού Τzo Σίσιντο. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol.1.

ΣΗΜΑΔΕΜΕΝΗ ΖΩΗ

Τίτλος: Tattooed Life. Εταιρεία: Home Vision. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Κείμενο του Ray Pride.

Τίτλος: La Vie d'un tatoué. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Το ντοκιμαντέρ La Machine à image, μέρος 3ο. Συνέντευξη με τον Τzo Σίσιντο και τον καλλιτεχνικό διευθυντή Τακέο Κιμούρα. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 3.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΠΟΡΝΗΣ

Τίτλος: Story of a Prostitute. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.40:1. Ήχος: Monaural. Extra: Τρέιλερ. Συνεντεύξεις με το σκηνοθέτη, με τον καλλιτεχνικό του διευθυντή Τακέο Κιμούρα, καθώς και με τον κριτικό Τάνταο Σάτο. Κείμενο του κινηματογραφικού κριτικού David Chute.

Τίτλος: Histoire d'une prostituée. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 3.

ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΗΣ ΒΙΑΣ

Τίτλος: Fighting Elegy. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Monaural. Extra: Τρέιλερ. Κείμενο του κινηματογραφικού κριτικού Tony Rayns.

Τίτλος: Elegie de la bagarre. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Το ντοκιμαντέρ La Machine à image, μέρος 2ο. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 2.

ΓΕΝΝΗΜΕΝΟΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ

Τίτλος: Branded to Kill. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 0. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.20:1. Ήχος: Monaural. Extra: Συνεντεύξεις με το σκηνοθέτη. Αφίσες και γραφιστικό υλικό της εποχής, από τη συλλογή του John Zorn. Κείμενο του John Zorn.

Τίτλος: Branded to Kill. Εταιρεία: Second Sight Films. Περιοχή: 0. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby (2.0) Stereo.

Τίτλος: La Marque du tueur. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού Τzo Σίσιντο. Το ντοκιμαντέρ Seijun Suzuki, La Machine à image. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol.1 .

Ο ΑΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ

Τίτλος: Tokyo Drifter. Εταιρεία: Criterion. Περιοχή: 0. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.05:1. Ήχος: Monaural. Extra: Συνέντευξη με το σκηνοθέτη. Κείμενο της κριτικού Manohla Dargis.

Τίτλος: Tokyo Drifter. Εταιρεία: Second Sight Films. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Digital (2.0) Mono.

Τίτλος: Le Vagabond de Tokyo. Εταιρεία: HK Vidéo. Περιοχή: 2. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: γαλλικά. Πλαίσιο εικόνας: 2.35:1. Ήχος: Dolby Mono. Extra: Εισαγωγή του Nicolas Saada, κριτικού των Cahiers du

Ιστορία μιας πόρνης

Cinéma. Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Σημείωση: τμήμα της τριπλής συλλογής Coffret Seijun Suzuki, vol. 2.

ΜΙΑ ΠΕΝΘΙΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Τίτλος: Story of Sorrow and Sadness. Εταιρεία: Platinum Classics. Περιοχή: 3. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά, κινέζικα. Πλαίσιο εικόνας: 1.66:1. Ήχος: Stereo. Extra: Βιογραφία και φιλμογραφία του σκηνοθέτη.

ΠΙΣΤΟΛ ΟΠΕΡΑ

Τίτλος: Pistol Opera. Εταιρεία: Media Blasters. Περιοχή: 1. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά. Πλαίσιο εικόνας: 1.33: 1. Ήχος: Stereo. Extra: Τρέιλερ. Φιλμογραφία του σκηνοθέτη.

Τίτλος: Pistol Opera. Εταιρεία: Panorama Entertainment. Περιοχή: 3. Γλώσσα ταινίας: ιαπωνικά. Υπότιτλοι: αγγλικά, κινέζικα. Πλαίσιο εικόνας: 1.33:1. Ήχος: Stereo.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Εκδόσεις για τον Σέιτζουν Σουζούκι

Cueto, Roberto (επιμέλεια), *El desierto bajo los cerezos en flor: el cine de Seijun Suzuki*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y medio, Áqaba, Μαδρίτη 2001. (Κατά το μεγαλύτερο μέρος, μετάφραση στα ισπανικά της έκδοσης του Φεστιβάλ του Ρότερνταμ).

Field, Simon (επιμέλεια), *Branded to thrill: the delirious cinema of Suzuki Seijun*, Institute of Contemporary Arts, Λονδίνο1994. (Περιέχει τα κείμενα: David Chute, «Branded to thrill»· Tony Rayns, «The Kyoka factor: the delights of Suzuki Seijun»· Ian Buruma, «The eccentric imagination of a genre film-maker»· Seijun Suzuki, «Suzuki on Suzuki»· καθώς επίσης και βιογραφικό σημείωμα, φιλμογραφία και κριτικά σημειώματα για τις ταινίες του Σουζούκι, από τον Tony Rayns.)

Hasumi, Shigehiko (επιμέλεια), *Woestijn onder de kersebloesem - The desert under the cherry blossoms*, Film Festival Rotterdam, Uitgeverij Uniepers Abcoude, Ρότερνταμ 1991. (Περιέχει τα κείμενα: Shigehiko Hasumi· «A world without seasons»· Seijun Suzuki, «My work», «The days of Kanto Mushuku», «Cinema, film directors and Oshima», «Random notes on Fellini», «The desert under the cherry tree»· συνεντεύξεις, βιογραφικό σημείωμα και φιλμογραφία.)

Quandt, James, *Sex & death in Japanese cinema: the films of Seijun Suzuki*, Cinémathèque Ontario, Τορόντο 1993.

Κείμενα και εκτεταμένες αναφορές για τον Σέιτζουν Σουζούκι σε βιβλία και περιοδικά

Desser, David, *Eros plus massacre*, Indiana University Press, 1988 (σσ. 67-99).

Fornara, Bruno, «Nuovo cinema giapponese anni sessanta: Un'onda tra i ciliegi. Altro che Fuller!», *Cineforum*, τχ. 300, Δεκέμβριος 1990.

Sato, Tadao, *Currents in Japanese cinema*, Kodansha International, Τόκιο 1982 (σσ. 223-229).

Tessier, Max, *Le Cinéma Japonais au présent* (2η έκδοση), Lherminier, Παρίσι 1984 (σσ. 70-76).

Cinema giapponese degli anni '60 (τόμοι 2), Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Πέσαρο 1972 (σσ. 73-94).

The films of Seijun Suzuki, κατάλογος Edinburgh Film Festival, Εδιμβούργο 1988 (σσ. 33-42). (Περιέχει κείμενα των Seijun Suzuki, Paul Willemen, Tadao Sato και άλλων.)

Buruma, Ian, *Behind the mask*, Pantheon Books, Λονδίνο 1984 (σσ. 194-195).

Κείμενα, κριτικές και συνεντεύξεις σε περιοδικά

Bocchi, Pier Maria, «Pistol Opera», *Cineforum*, τχ. 409, Νοέμβριος 2001.

Chute, David, «Branded to thrill», *Film Comment*, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1992.

DiNitto, Rachel, «Translating Pre-war Culture into Film: The Double Vision of Suzuki Seijun's *Zigeunerweisen*», *The Journal of Japanese Studies*, τόμος 30, τχ. 1, Χειμώνας 2004.

Hampton, Howard, «Four play - Japanese movie director Seijun Suzuki», *ArtForum*, Απρίλιος 1999.

Jousse, Thierry, «"J'ai goûté à la liberté": Entretien avec Seijun Suzuki», *Cahiers du Cinéma*, συμπλήρωμα του τχ. 518, Νοέμβριος 1997: Festival d'Automne 1997.

Άγρια νιότη

Jousse, Thierry, «Le Cinémascope correspond parfaitement au cadre du théâtre kabuki», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 573, Νοέμβριος 2002.

Jousse, Thierry, «Deconstructing Suzuki», Cahiers du Cinéma, τχ. 573, Νοέμβριος 2002.

Lethem, Roland, «Entretien et Filmographie», *Midi-Minuit Fantastique*, τχ. 18-19, Δεκέμβριος 1967-Ιανουάριος 1968.

Malausa, Vincent, «Italie, Asie: un pont entre deux rives», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 573, Νοέμβριος 2002.

N., H., «Princess Raccoon», *Positif*, τχ. 533-534.

Nazzaro, Giona A., «Tanukigoten Operetta», *Cineforum*, τχ. 446, Ιούλιος 2005.

Niogret, Hubert, «Japon d'hier et d'aujourd'hui: entretien avec le cinéaste Seijun Suzuki», *Positif*, τχ. 352.

Rosenbaum, Jonathan, «Bullet Ballet», *Chicago Reader*, 22 Αύγουστου 2003.

Saada, Nicolas, «Hommage à Seijun Suzuki», *Cahiers du Cinéma*, συμπλήρωμα του τχ. 518, Νοέμβριος 1997: Festival d'Automne 1997.

Sabouraud, Frédéric, «Le grand écart - Irezumi ichidai (1965)», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 482, Ιούλιος-Αύγουστος 1994.

Sabouraud, Frédéric, «Qui êtes-vous M. Suzuki?», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 441, Μάρτιος 991.

Tessier, Max, «Une esthétique de la dérision. Neuf films de Seijun Suzuki», *Positif*, τχ. 501.

Thirion, Antoine, «Femmes fatales. Sexe et cruauté au Japon - Nikutai no mon (1964)», *Cahiers du Cinéma*, τχ. 596, Δεκέμβριος 2004.

Αλεξίου, Αλέξης, «Σέγιουν Σουζούκι - Γεννημένος για να σκοτώνει», *Καθρέφτης*, τχ. 7, Χειμώνας 1998.

Δημοσιεύσεις στο Διαδίκτυο

Hill, Derek, *Early Films of Seijun Suzuki*, http://www.imagesjournal.com/
Keser, Robert, *Climbing Mt. Suzuki*, http://www.24fpsmagazine.com/
Mes, Tom, *Midnight Eye interview: Seijun Suzuki*, http://www.midnighteye.com/
Mes, Tom, *Review - Pistol Opera*, http://www.midnighteye.com/
Sharp, Jasper, *Review - Branded to Kill* (*Koroshi No Rakuin*), http://www.midnighteye.com/
Sharp, Jasper, *Review - Elegy to Violence* (*Kenka Ereji*), http://www.midnighteye.com/
Sharp, Jasper, *Review - Story of Sorrow and Sadness* (*Hishu Monogatari*), http://www.midnighteye.com/
Teo, Stephen, *Seijun Suzuki: Authority in Minority*, http://www.sensesofcinema.com/

Βιβλία του Σέιτζουν Σουζούκι (στην ιαπωνική)

Kenka Ereji (*Ελεγεία της Βίας*), Sonichi Shobo, Τόκιο 1970.
Haka Jigoku (*Λουλούδια της κόλασης*), Hokuto Shobo, Τόκιο 1979.
Koshu (*Μοναχικές αντανακλάσεις*), Hokuto Shobo, Τόκιο 1980.

Βιβλία για τον Σέιτζουν Σουζούκι (στην ιαπωνική)

Ueno, Kochi, *Suzuki Seijun zenshigoto*, Rippu Shobo, Τόκιο 1986.
Isoda, Tsutumu (επιμέλεια), *Seijun sutairu - Seijun style*, Waizu Shuppan, Τόκιο 2001.

Ταιγγάνικη μελωδία

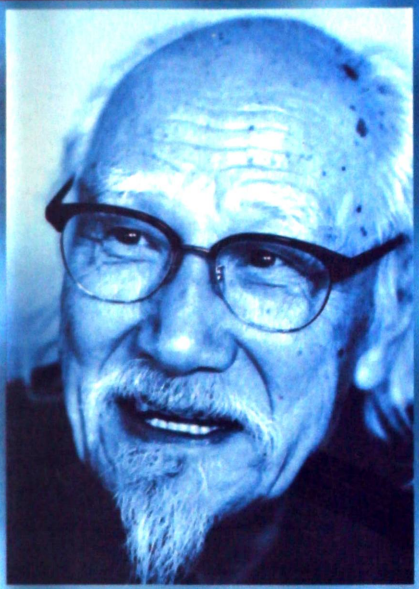
Σημαδεμένη ζωή

Θν ρεστ. 231105 2 ταινιες + τυχαια
αναπτηση με
ιδια (ιδια η
της ιωσνως)
σε ταινια

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *SEIJUN SUZUKI*
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ
ΣΤΙΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΕΩΝ «ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ»
ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ, ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2005.
ΕΚΤΥΠΩΣΗ: Χ & Σ. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ – Δ. ΣΙΤΑΡΑΣ Ο.Ε.
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: Θ. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ – Π. ΡΟΔΟΠΟΥΛΟΣ Ο.Ε.

«ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ»
Αθήνα: Ευρυμέδοντος 4, Τ.Κ. 104 35, Τηλ.: 2103460224,
Fax: 2103460186, e-mail: s-orizontes@ath.forthnet.gr
Θεσσαλονίκη: Μοναστηρίου 139 & Χαλκίδος 3, Τ.Κ. 546 27
Τηλ.: 2310543828, 2310501824 – Fax: 2310501824
e-mail: s-orizontes@the.forthnet.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



Seijun Suzuki

«Ο Σέιτζουν Σουζούκι φαίνεται ότι είναι ένας σκηνοθέτης που γνωρίζει το μέλλον πριν ακόμα αυτό συμβεί. Έχει τη ικανότητα να σχεδιάζει, χρησιμοποιώντας μια παλέτα χρωμάτων από τον λαϊκό και όχι μόνο πολιτισμό. Δημιουργεί έτσι ένα έργο που δεν παρατηρεί απλώς ψάχνοντας την αλήθεια, αλλά αναζητά μια απλούστερη στην μορφή και πολύ μεγαλύτερη αλήθεια.
Η γενιά των σκηνοθετών στους οποίους ανήκω οφείλει πολλά στο έργο του Σέιτζουν Σουζούκι».
Baz Luhrmann

«Η *Πρηγκίπισσα Ρακούν* είναι ακόμα ένα συγκλονιστικό οπτικό ταξίδι με μέσο την κινηματογραφική φαντασία του Σέιτζουν Σουζούκι».
Jim Jarmusch

«Έχω επηρεαστεί από πλάνα των ταινιών του Σέιτζουν Σουζούκι και από την προθυμία του να πειραματιστεί, να δοκιμάσει πράγματα για να δημιουργήσει εικόνες που να είναι πραγματικά cool και ψυχεδελικές. Το έργο του είναι μια έμπνευση».
Quentin Tarantino

ISBN 960-93-1300-X