

13ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
13th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ου ΑΙΩΝΑ
IMAGES OF THE 21st CENTURY

ΣΕΡΓΚΕΪ ΛΟΖΝΙΤΣΑ
Loznitsa
Sergei

II-000000006404

Σεργκεί Λοζνίτσα
Sergei Loznitsa



11-20 ΜΑΡΤΙΟΥ / 11-20 MARCH 2011

13ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
13th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον **Σεργκέι Λοζνίτσα** που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 13ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου αιώνα το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 11–20 Μαρτίου 2011.

The publication was compiled on the occasion of the tribute to **Sergei Loznitsa** that was organized by the 13th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century which took place in Thessaloniki from March 11–20, 2010.

Διευθυντής / Director: Δημήτρης Ειπίδης / Dimitri Eipides

Συντονισμός αφιερώματος / Tribute Coordination: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια έκδοσης - κειμένων / Editor: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Μεταφράσεις / Translations: Μαίρη Κιτρορέφ / Mary Kitroeff, Ηλιάνα Λουκοπούλου / Iliana Loukoroulou, Λίλυ Παπαγιάννη / Lilly Paragianni, Μυρτώ-Ζωή Ρηγοπούλου / Zoi-Myrto Rigoroulou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special Thanks to: Maria Baker, Polina Barskova, Serge Meurant, Nicoletta Romeo (Trieste Film Festival), Κατερίνα Χατζηκίδη / Katerina Hatzikidi, Eric Vidal, Denise J. Youngblood

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



Copyright © 2011, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη / 10, Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

T. +30 2310 378400 **F.** +30 2310 285759

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

T. +30 210-8706000 **F.** +30 210 6448163

info@filmfestival.gr

www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

HELLENIC MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM

Η φιλομορφία του Σεργκίι Λοζνίτσα χωρίζεται με μια γρήγορη ματιά σε δύο «κατηγορίες». Από τη μια τα φιλμ του που έχουν δομηθεί πάνω σε found footage, προϋπάρχοντα υλικά που δομούνται μέσα από το μοντάζ και τη χρήση του ήχου σ' ένα καινούργιο αποτέλεσμα. Από την άλλη, τα ντοκιμαντέρ του που καταγράφουν τη ζωή στη Ρωσία, κινηματογραφημένα εξαρχής με μια σαφή θεώρηση τόσο του κινηματογραφικού μέσου, όσο και του θέματός τους. Και τα μεν και τα δε, όμως, μοιάζουν με κάποιο τρόπο «found» – σαν ο Λοζνίτσα να σκόνταψε κυριολεκτικά πάνω τους, καθοδηγούμενος από το ένστικτο, την τύχη, τις αισθητικές του επιλογές. Για παράδειγμα, ο *Αποκλεισμός* γεννήθηκε όταν, δουλεύοντας σ' ένα στούντιο της Αγίας Πετρούπολης, μπήκε κατά λάθος σ' ένα δωμάτιο όπου κάποιοι αντέγραφε υλικό από τη γερμανική πολιορκία της πόλης, και συγκλονίστηκε από τις εικόνες που είδε. Στο *Σταθμό του τρένου* βρέθηκε τυχαία στο σταθμό της μικρής πόλης που κινηματογραφεί, όταν το τρένο στο οποίο επέβαινε τερμάτισε εκεί το ταξίδι. Το *Αρτέλ* προέκυψε από ένα ταξίδι του στις ακτές της Λευκής Θάλασσας, όπου βρέθηκε με το συνεργείο του δίχως κάποιο συγκεκριμένο πλάνο γυρισμάτων. Σε κάθε περίπτωση, κοιτάζοντας το σύνολο του έργου του, αυτό που προτείνει δεν είναι τίποτα λιγότερο από μια αξιοθαύμαστα καθαρή ματιά, μια ανοιχτή σε εξερεύνηση και εξαγωγή συμπερασμάτων φέτα ζωής ή Ιστορίας. Ο Λοζνίτσα λέει πως προτιμά να αφήνει τις κρίσεις πάνω στις εικόνες του στους θεατές, αλλά έχει πλήρη συνείδηση ότι η ματιά του δημιουργού είναι από μόνη της ένα είδος κρίσης. Ακόμη κι έτσι, αρνείται τη χρήση voice over, συχνά τα φιλμ του στερούνται οποιουδήποτε διάλογο, τα περισσότερα δεν θέλουν να ορίσουν καν τον τόπο και τον χρόνο στον οποίο διαδραματίζονται. Με την ποιότητα ενός κινηματογραφημένου ονείρου και τη μαγνητική ομορφιά μιας πραγματικότητας που μοιάζει να υφίσταται πέρα από τα όρια του εδώ και του τώρα, οι ταινίες του Λοζνίτσα μοιάζουν δείγματα ενός απόλυτα προσωπικού και ταυτόχρονα πανανθρώπινου σινεμά. Ορίζουν μια καινούρια αισθητική και κινηματογραφική πρόταση και κατορθώνουν να ανοίξουν «στενές» ιστορίες και μικρές στιγμές, σε αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της ανθρώπινης κατάστασης και φύσης.

Διμήτρης Εϊπίδης

Διευθυντής

Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

At a glance, Sergei Loznitsa's filmography is divided into two "categories". On the one hand there are the films that have been built around found footage, which, through editing and the use of sound, yield a new result. On the other there are the documentaries that record life in Russia, filmed from the beginning, with a clear view of the cinematic medium as well as their subject matter. But both types seem in a way to have been found; as if Loznitsa literally tripped over them, led by instinct, luck and his aesthetic choices. For example, *Blockade* came about when, while working at a St. Petersburg studio, Loznitsa accidentally walked into a room where someone was copying footage from the German siege of the city, and was completely overwhelmed by the images he saw. In *Train Stop* he happened to find himself at the small-town train station where the filming takes place, when the train he was on ended its journey there. *Artil* was the result of a trip Loznitsa made to the shores of the White Sea, finding himself there with his film crew without any fixed shooting plan. In any event, when looking at his entire oeuvre, we see that what he is proposing is nothing less than a remarkably lucid gaze, a slice of life or history that invites us to explore it and to draw our own conclusions. Loznitsa says that he prefers to leave it to his viewers to judge his images, but he is fully aware of the fact that the gaze of the filmmaker is, in and of itself, a kind of judgment. That being said, he refuses the use of voice over, and his films often lack any kind of dialogue, in fact most of them do not even wish to define the place or time in which they are taking place. With the quality of a filmed dream and the magnetic beauty of a reality that seems to exist beyond the limits of the here and now, Loznitsa's films seem like examples of an utterly personal and at the same time universal cinema. They define a new aesthetic and cinematic proposal and succeed in opening "narrow" stories and small moments, in typical examples of the human condition and human nature.

Dimitri Eipides

Director

Thessaloniki Documentary Festival

Σεργκίε Λοζνίτσα: Ο κόσμος από μια διαφορετική σκοπιά

Μια σύντομη συνέντευξη στο Δημήτρη Κερκινό

Έχετε σπουδάσει εφαρμοσμένα μαθηματικά και συστήματα ελέγχου, έχετε εργαστεί στο Ινστιτούτο Κυβερνητικής στην ανάπτυξη έμπερων συστημάτων, τεχνητής νοημοσύνης και διαδικασιών λήψης αποφάσεων. Έχετε επίσης εργαστεί ως μεταφραστής από τα Ιαπωνικά. Τι σας έκανε να στραφείτε στον κινηματογράφο και σε ποιο βαθμό το υπόβαθρό σας αυτό σας επηρέασε ως σκηνοθέτη;

Πιστεύω πως όλοι οι καλλιτέχνες πρέπει να σπουδάσουν μαθηματικά. Στο κάτω-κάτω, η τέχνη της σύνθεσης βασίζεται στον υπολογισμό και την ακριβεία και είναι αδύνατον να δημιουργήσεις οποιαδήποτε λειτουργική δομή –λογοτεχνική, εικαστική ή ακουστική– χωρίς να γνωρίζεις τους κανόνες των μαθηματικών και τους νόμους της φυσικής. Σε ότι με αφορά προσωπικά, ένιωσα πως αφού είχα αποκτήσει κάποια γνώση των θετικών επιστημών, ήθελα να εξερευνήσω «την άλλη πλευρά» –τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Ήθελα να αναπτύξω το άλλο μισό του εγκεφάλου μου και να αντιληφθώ τον κόσμο από μια διαφορετική σκοπιά. Δεν μετάνιωσα ποτέ, ούτε αμφέβαλλα ποτέ για την απόφασή μου αυτή.

Θα θέλατε να μας μιλήσετε για τις σπουδές σας στο Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας (VGIK), καθώς και για τις αισθητικές και κινηματογραφικές σας επιρροές; Ποιοι έχουν σημαδέψει εσάς και το έργο σας; Σε ποιον αισθάνεστε ότι χρωστάτε κάτι;

Το Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας είναι μια καταπληκτική σχολή κινη-

ματογράφου με μια πολύ καλά εδραιωμένη παράδοση. Σε ότι αφορά στις «επιρροές», υπήρξα πάντα «υπό την επήρεια» του καλού ανιμέμ. Αν θέλετε να σας παραθέσω συγκεκριμένα ονόματα – μπορούμε να αρχίσουμε από τα πρώτα γράμματα της αλφαβήτου... Πάρτε για παράδειγμα το γράμμα «B»: Bergman, Buñuel, Bauer, Barnet κλπ.

Οι ταινίες σας βασίζονται σε μια προσέγγιση παρατήρησης. Δεν έχετε βασικό πρωταγωνιστή, σκιαγραφείτε συνθησιμένους ανθρώπους και το περιβάλλον τους δείχνοντας μια τυπική ημέρα της ζωής τους. Πως επιλέγετε τα μέρη και τους ανθρώπους των ταινιών σας;

Επιλέγω τις τοποθεσίες και τους ήρωες των ταινιών μου όπως επιλέγουν τα ζώα που θα σταθούν. Με τη μυρωδιά. Ή υποθέτω πως θα μπορούσε να πει κανείς «διδαιοθητικά».

Η μέθοδος που γυρνάτε τα ντοκιμαντέρ σας είναι πολύ ιδιαίτερη. Στηρίζετε στην εικόνα και τον ήχο, χρησιμοποιείτε τον ήχο εκφραστικά –τον κάνετε οργανικό μέρος της δραματολογίας της ταινίας σας και αποφεύγετε τα σχόλια –κάνοντας τους θεατές μέτοχους και αφήνοντάς τους να κρίνουν μόνοι τους. Ποιοι είναι οι λόγοι της προσέγγισης αυτής; Είναι απλώς θέμα ηθικής τάξης, να μην χειραγωγείτε τους θεατές με μια εκτός κάδρου αφήγηση ή βάζετε τον εαυτό σας στην ίδια θέση με αυτούς και προσπαθείτε να σκεφτείτε και να καταλάβετε τους ήρωές σας και το περιβάλλον τους;

Αν βάλεις σχολή ή αφήγηση εκτός κάδρου σε μια ταινία, την αλλάξεις από τριδιάστατο φαινόμενο σε διδιάστατο, την ισοπεδώνεις. Δεν θέλω να στερήσω από τους θεατές μου την ευκαιρία να σχηματίσουν τη δική τους γνώμη. Ούτε και θέλω να τους επιβάλλω τη δική μου.

Ποιοι παράγοντες σας κάνουν να υιοθετείτε διαφορετικές κινηματογραφικές προσεγγίσεις στις ταινίες σας;

Η μέθοδος κινηματογράφησης και το ύψος που χρησιμοποιώ σε κάθε ταινία μου αντιστοιχεί στην ιδέα που θέλω να εκφράσω. Πρώτα έρχεται η ιδέα, και μετά αναζητώ τη φόρμα, τη δομή που μπορεί να απεικονίσει μια συγκεκριμένη ιδέα.

Ο χρόνος είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στις ταινίες σας. Δεν καταγράφετε απλώς το πέρασμά του με ποικίλους τρόπους, παρά παίζετε και μαζί του. Στο Πορτρέτο παγώνετε το χρόνο βάζοντας τους ήρωες να μένουν για λίγο ακίνητοι- στο Σταθμό του Τρένου αντιλαμβάνομαστε το πέρασμα του χρόνου χάρη στη μεταφορά των τρένων που περνούν σφουριζοντας στη Φάμπρικα το εργοστάσιο που έχετε κινηματογραφήσει μιάζει να ανήκει σε άλλη εποχή, κι όμως δεν είναι έτσι- το Αρτέλ μας θυμίζει το Νανούκ του Βορρά (1992), καθώς μόνο τα μηχανάκια του χιονιού και τα αλυσσοπρίονα υποδηλώνουν το σήμερα. Εννοείτε ότι στην πραγματικότητα δεν αλλάζει τίποτα στα μέρη αυτά σε ότι αφορά στην ουσία τους; Φαίνεται πως για εσάς η αιωνιότητα θα μπορούσε να είναι μια μέρα και μια μέρα να είναι μια αιωνιότητα. Μοι-

Sergei Loznitsa: The world from a different dimension

A short interview to Dimitri Kerkinos

You have studied applied mathematics and control systems, you have worked at the Institute of Cybernetics developing expert systems, artificial intelligence and decision making processes. You have also worked as a translator from Japanese. What made you switch to cinema and to what degree this background has affected you as a filmmaker?

I believe that any artist should study mathematics. After all, the art of composition is based on calculation and precision, and it is impossible to create a functional structure – literary, visual or musical – without knowing the rules of mathematics and the laws of physics. As far as I am concerned personally, I felt that having gained some knowledge of the exact Sciences, I had to explore “the other side” – i.e. the Arts and Humanities. I wished to develop the other half of my brain and to perceive the world from a different dimension. I never regretted or doubted this decision of mine.

Could you please tell me about your studies in VGIK as well as about your aesthetic and film influences? Who are the ones that marked you with their work? To whom do you feel that you own something?

VGIK is a wonderful film school with a very well established tradition. As far as the “influences” are concerned, I am, and have always been “under the influence” of good cinema. If you want me to list specific names – we can start from the first letters of the alphabet... Take letter “B” for example: Bergman, Buñuel, Bauer, Barnet, etc.



Your films are based on an observational approach. Without having a main protagonist, you make portraits of ordinary people and their environment by showing a typical day in their lives. How do you choose the places and the people you film?

I choose the locations and the subjects for my films just like an animal would choose a place to live. I do it by smell. Or, I suppose, one might call it “by intuition”.

You have a very distinct method of making documentaries. You rely on sight and

sound, you use sound expressively - making it an organic part in the film's dramaturgy and you avoid commentary - engaging the spectators and allowing them to judge for themselves. What are the reasons behind this approach? Is it just a matter of ethics, not to patronize the viewers with a voice over or are you putting yourself in the same position with your viewers, trying to reflect upon or understand your subjects and their environment?

If you introduce a commentary or a voice-over

άζει κάπως με το χρόνο της «πραγματικό-τητας» των ονείρων. Είναι αυτός ο λόγος που σε πολλές ταινίες σας χρησιμοποιείτε μια ονειρικού είδους ποιότητα; Είναι το στοιχείο του ονείρου μια μεταφορά του τρόπου που βλέπετε το χρόνο;

Ο χρόνος είναι μια αφηρημένη έννοια. Ο γενικός τύπος που τον περιγράφει είναι $t=0$. Δεν υπάρχει ούτε «παρελθόν», ούτε «μέλλον», μόνο το «εδώ και τώρα».

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της φιλομορφιάς σας είναι η εκφραστική χρήση του ήχου, που γίνεται οργανικό μέρος της δραματολογίας των ταινιών σας και χρησιμοποιείται διαφορετικά από ταινία σε ταινία: π.χ. στα Τοπίο, Αρτέλ και Το Φως του Βορρά, δεν συγχρονίζεται με αυτά που παρακολουθούμε, στη Φάμπρικα μοιάζει να υποκαθιστά τη δράση, στον Αποκλεισμό αναπλάθει τους ήχους της πολιορκίας, στην Επισκόπηση η ένταξη του αλλάζει κατά τη διάρκεια της ταινίας, θα θέλατε να μας πείτε με ποιον τρόπο προσεγγίσατε τον ήχο σε μερικές από τις ταινίες σας;

Οι αρχές του σχεδιασμού του ήχου στον Αποκλεισμό και στην Επισκόπηση είναι πολύ διαφορετικές. Στον Αποκλεισμό ο υπεύθυνος ηχητικού σχεδιασμού, Βλαντιμίρ Γκολοβίνσκι, και εγώ θέλαμε να δημιουργήσουμε μια ατμόσφαιρα απόλυτης «αυθεντικότητας» – τους ήχους των βημάτων στο χιόνι, τις φωνές του πλήθους, τα φλεγόμενα κτίρια και τα τραμ που περνούσαν από τους κατεστραμμένους δρόμους... Όλα έπρεπε να ακούγονται εντελώς «αυθεντικά», έτσι ώστε ο θεατής να μπορούσε να βυθιστεί εντελώς στο μέρος και στο χώρο αυτό. Ήθελα να μεταφέρω το θεατή στο πολιορκημένο Λένινγκραντ και ο ηχητικός σχεδιασμός εξυπηρέτησε το σκοπό αυτό.

Πρέπει να πω ότι μετά την προβολή του Αποκλεισμού στη Ρωσία έλαβα γράμματα από βετεράνους επικλώντες του αποκλεισμού που με ρωτούσαν πως κατόρθωσα να αναπαράγω τους ήχους του μέρους... Το αναγνώρισα ως «αληθινό» και το θυμήθηκα.

Αντίθετα στην Επισκόπηση, ο ηχητικός σχεδιασμός ήταν διαφορετικός. Ήθελα να δω πως

λειτουργεί ο ήχος στην προπαγάνδα. Χρησιμοποίησα διαφορετικές ηχητικές εντάσεις – από πολύ δυνατούς ήχους, όταν οι εικόνες ήταν πολύ «βαριές» και ιδεολογικά φορτισμένες, μέχρι πολύ πιο χαμηλούς όταν οι εικόνες δείχναν σκηνές της καθημερινής ζωής. Χρησιμοποίησα επίσης μονοφωνικό και στερεοφωνικό ήχο. Σε μερικές στιγμές της Επισκόπησης υπάρχει ακόμα και αφήγηση εκτός κάδρου – για να ενισχύσει την εντύπωση της προπαγάνδας.

Ο Αποκλεισμός και η Επισκόπηση ξεχωρίζουν από το υπόλοιπο έργο σας με την έννοια πως έχουν φτιαχτεί εξολοκλήρου από ξαναμονταρισμένο αρχαιολόγιο υλικό. Πως διαχειριστήκατε το υλικό που βρήκατε και πως αποφασίσατε να το χρησιμοποιήσετε; Ποιες ήταν οι δυσκολίες που συναντήσατε στο να κατασκευάσετε μια ιστορία από αυτό το υλικό;

Ανακάλυψα το αρχαιολόγιο υλικό που έδειχνε το πολιορκημένο Λένινγκραντ στο Κινηματογραφικό Στούντιο Ντοκιμαντέρ της Αγίας Πετρούπολης. Η πρώτη μου εντύπωση όταν το είδα ήταν ένα βαθύ σοκ. Μου πήρε πολύ καιρό να συνέλθω από το σοκ –και μόνο τότε μπόρεσα να προσεγγίσω το υλικό με λογικό τρόπο και να ξεκινήσω να σκέφτομαι πάνω σ' αυτό. Από τη στιγμή που μπόρεσα να σχηματίσω μέσα μου την ιδέα που ήθελα να παρουσιάσω, άρχισα τη διαδικασία του μοντάζ.

Η Επισκόπηση αποτελείται από πολύ διαφορετικό υλικό: τα προπαγανδιστικά επίκαιρα που προβάλλονταν στους σοβιετικούς κινηματογράφους τις δεκαετίες του 50 και του 60. Αν σκεφτούμε ότι είχα μεγαλώσει στη Σοβιετική Ένωση της δεκαετίας του 60 η αντίδρασή μου όταν είδα το υλικό αυτό ήταν ανάμικτη: υπήρχε μια αίσθηση νοσταλγίας και ταυτόχρονα, φυσικά, με γοήτευσε και με προκάλεσε η χρήση της βαριάς προπαγάνδας. Ένιωσα ότι ήθελα να την «αναστρέψω» εντελώς.

Ποια ήταν η υποδοχή των ταινιών σας στη Ρωσία; Πόσο διαφορετικές ήταν οι αντιδράσεις των θεατών από αυτές στο εξωτερικό;

Αν αναφέρομαι στα ντοκιμαντέρ μου, στη Ρωσία

το κοινό του ντοκιμαντέρ είναι πολύ περιορισμένο. Οι ταινίες μου προβάλλονται συνήθως στα φεστιβάλ όπου τις υποδέχονται πολύ ευνοϊκά. Η μόνη εξαιρέση είναι ο Αποκλεισμός που έγινε πολύ μεγάλη τηλεοπτική επιτυχία: προβάλλεται στη ρώσικη τηλεόραση κάθε χρόνο στις 27 Ιανουαρίου – στην επέτειο της άρσης του αποκλεισμού. Γενικά, δεν θα έλεγα ότι η αντίδραση του ρώσικου κοινού διαφέρει πολύ από εκείνη των ξένων θεατών. Ίσως να είναι ευκολότερο για τους Ρώσους θεατές να ταυτιστούν με κάποιες εικόνες των ταινιών μου, γενικά όμως – σε κάθε χώρα υπάρχουν άνθρωποι που μπορούν να σχετιστούν με τις ιδέες και την αισθητική των ταινιών μου.

Πέρισι γυρίσατε την πρώτη σας ταινία μυθολογίας, Χαρά μου, εσύ. Τα ντοκιμαντέρ σας ήταν ένα είδος εξάσκησης για να περάσετε στη μυθολογία;

Για περίπου 15 χρόνια ταξίδεψα σε όλη τη Ρωσία γυρνώντας ντοκιμαντέρ. Κατά τη διάρκεια των ταξιδιών μου απέκτησα πολλές εμπειρίες, γνώρισα όλων των ειδών τους ανθρώπους και άκουσα απίστευτες ιστορίες. Κάποια στιγμή μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να μοιραστώ την εμπειρία μου αυτή με τη μορφή μιας ταινίας μυθολογίας. Μεγάλο μέρος της μυθολογίας που βλέπετε στο Χαρά μου, εσύ βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα.

Φεβρουάριος 2011

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτάλη Ρηγοπούλου

into a film, you change it from a three-dimensional into a two-dimensional phenomenon, you flatten it. I do not want to deprive my spectators of an opportunity to have their own opinion. And I do not wish to impose my own opinion on them.

What factors make you adopt a different filming approach in your films?

The filming method and style I use in each of the films correspond to the idea I want to articulate. First comes the idea, and then I look for the form, the structure which can represent a particular idea.

Time is a very important element in your films. You don't only register the flow of it in a variety of ways but you also play with it. In Portrait you freeze time by having the characters still for a while; in The Train Stop, we realize the flow of time through the metaphor of the whistling trains that pass away; in Factory the unit you filmed seems to belong to a different era, yet it's not; Artel reminds us of Nanook of the North (1922), only the snowmobiles and the chainsaws bring us to the present day. Are you suggesting that in reality nothing really changes in these places in terms of their essence? It seems that for you, eternity could be a day and a day an eternity. In a way it resembles the time 'reality' of the dreams. Is this the reason that in a lot of your films you use a dreamlike quality? Is this dream element a metaphor for the way you see time?

Time is an abstract concept. The general formula which describes it is $t=0$. There is no such thing as "past" or "future", there is only "here and now".

Another important element in your filmography is the expressive use of sound, which becomes an organic part of your films' dramaturgy and is used differently from film to film: e.g., in Landscape, Artel or Northern Light, it is not synchronized with what we are watching, in Factory it

seems to replace the action, in Blockade it reconstructs the sounds of the siege, in Revue its levels differ throughout the film. Would you like to discuss the way you approach sound in some of your films?

The principles of sound design in *Blockade* and *Revue* are quite different. In *Blockade* my sound designer, Vladimir Golovnitsky, and I aimed at creating the atmosphere of complete "authenticity" – the sound of the steps in the snow, the voices in the crowd, the burning buildings or the trams passing through destroyed streets... Everything had to sound absolutely "authentic", so that the spectator would feel himself completely immersed in that place and time. I wanted to bring the spectator into the besieged Leningrad and the sound design served this purpose. I have to say that after the *Blockade* was screened in Russia, I received letters from the veterans who survived the siege, and they were asking me how it was possible to recreate the sound of the place... They recognised it as "real" and remembered it.

By contrast, in *Revue* our concept of sound design was different. I wanted to see how the sound works in propaganda. We used different level of sound – from very loud when the images were particularly "heavy" and ideologically loaded to much quieter sounds when the images were of daily life scenes. We also used mono and stereo sound. Also there is a voice-over which appears in several fragments of *Revue* – also to enhance the propagandistic effect.

Blockade and Revue are distinctive from the rest of your work in the sense that they are reconstructed entirely through re-edited archive footage. How did you handle the material you found and decide what to use? What were the difficulties you encountered in constructing a story out of this material?

I discovered the archive footage taken inside the besieged Leningrad at the Documentary Film Studio in St. Petersburg. My first impression when I watched this material was a profound shock. It took me a long time to recover from this shock – only then I was able to approach the

material in a rational way and to start a process of reflection. Once I was able to formulate the idea I wanted to present, I began the editing process.

Revue is made from a very different material: the propaganda newsreels which were shown in the Soviet cinemas in the 50-s and 60-s. Bearing in mind that I grew up in the Soviet Union in the 60-s, my reaction, when I watched this material, was mixed: there was a touch of nostalgia and, at the same time, of course, I was fascinated and provoked by the use of heavy propaganda. I felt that I wanted to turn this propaganda "inside out".

What was the reception of your films in Russia? How different were the viewers' reactions from those abroad?

If you are asking about my documentary films, in Russia there is a very limited audience for documentaries. My films are usually screened at the festivals, where they are received very favorably. The only exception is *Blockade* which has become quite a popular 'TV hit': it is screened on the Russian TV every year, on January 27th – the anniversary of the lifting of the blockade. In general, I would not say that the reaction of the Russian audience differs greatly from the reaction of the foreign spectators. Perhaps, it is easier for the Russian spectators to identify themselves with some of the images in my films, but in general – in every country there are people who can relate to the ideas and the esthetics of my films.

Last year you made your first fiction film, My Joy. Were your documentaries some short of training for crossing over to fiction?

For almost 15 years I travelled through Russia making documentary films. I gained a lot of experience, met all sorts of people during my journeys and heard incredible stories. At some point it became necessary for me to share this experience in a form of a feature film. A lot of the fiction you see in *My Joy* is based on real facts.

February 2011

Ανοίκειοι τόποι

Σημειώσεις για τα ντοκιμαντέρ του Σεργκί Λοζίντσα

του Δημήτρη Μπάμπα

Ο σταθμός του τρένου / The Train Stop



Στην ταινία ο *Ερασιπένης Κινηματογραφιστής* (1979) του Κριστόφ Κιολόφσκι, ο ήρωας ανακαλύπτει ένα νέο τρόπο να βλέπει τον κόσμο όταν τοποθετεί την κινηματογραφική κάμερα στο μπάλκόνι του διαμερισμάτος του και από 'κει κινηματογραφεί τα τεκταινόμενα στο δρόμο. Αυτό το γεγονός είναι και η ιδρυτική πράξη της κινηματογραφικής δημιουργίας για τον Σεργκί Λοζίντσα: καταγραφή της πραγματικότητας από τη θέση ενός απόμακρου παρατηρητή. Κατά ένα ανάλογο τρόπο λοιπόν

στην πρώτη του ταινία υπό τον τίτλο *Σήμερα κτιζουμε ένα σπίτι* (συν-σκηνοθεσία Μαράτ Μαγκαμπέτοφ, 1996) η κάμερα τοποθετείται απέναντι από ένα γιαπί και κινηματογραφεί ότι συμβαίνει εκεί. Παρακολουθούμε κάτι τόσο τυπικό και ούνηθες για ένα ντοκιμαντέρ: τον κόσμο της εργασίας εν δράσει. Όμως την ίδια στιγμή καταγράφεται μια κατασκευή εν εξελίξει, η δημιουργία ενός νέου χώρου.

Θέτοντας συχνά στο κέντρο της προσοχής τον κόσμο της εργασίας, ο Σεργκί Λοζίντσα ορί-

ζει πάντα μια τέτοια στιγμή παρατήρησης ως την αρχή μιας διαδρομής. Η κατάληξη αυτής της διαδρομής απέχει αρκετά και συχνά διαφέρει από ταινία σε ταινία: ο θεατής πρέπει να την ανακαλύψει σε τόπους άγνωστους και αχαρτογράφητους, κάπου στην χιονισμένη ρώσικη ενδοχώρα. Ωστόσο όλες τις ταινίες του Σεργκί Λοζίντσα κατατείνουν σε κάτι κοινό: στην κατασκευή – οικοδόμηση νέων για τον κινηματογράφο χώρων. Απομακρυνόμενος από τον εγγενή ρεαλισμό του είδους ο Σεργκί Λοζίντσα

Strange places

Notes on the documentaries of Sergei Loznitsa

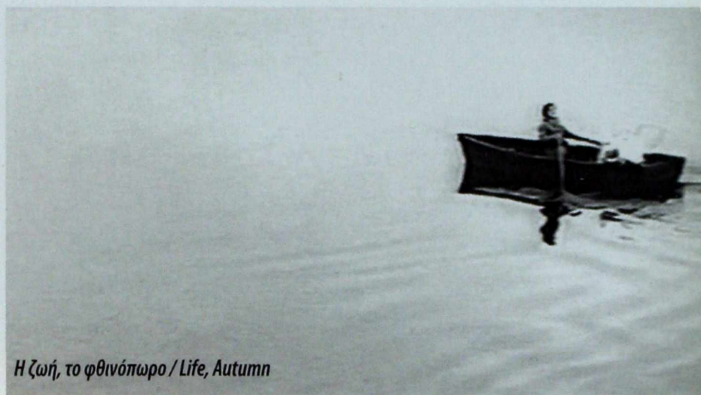
by Dimitris Bampas

In Krzysztof Kiesłowski's *Camera Buff* (1979), the protagonist discovers a new way to see the world. He places his film camera on the balcony of his apartment and from there films the events taking place on the street. For Sergei Loznitsa, this constitutes the founding act of cinematic creation: the recording of reality from the vantage point of a distant observer. In an analogous way, then, in his first film entitled *Today We Are Going to Build a House*, (co-directed with Marat Magambetov, 1996), the camera is placed across a building site and films whatever is happening there. We are watching something that is so typical of a documentary: the world of labour in action. At the same time, though, an ongoing construction, the creation of a new space is recorded.

Often placing the working world in the centre of attention, Sergei Loznitsa always defines a moment of observation as the beginning of a route. The end of this route differs significantly from film to film: the viewer must discover it in uncharted territories, somewhere in the snowed Russian inland. Nonetheless, all of Sergei Loznitsa's films converge in a common trait: the creation-construction of spaces that are new to cinema. Keeping his distance from the inherent realism of the genre, Loznitsa transforms an existing reality into a strange, unknown land.

The three circles

Sergei Loznitsa's oeuvre can be divided into three rather noticeable thematic circles. The first one, also the one that appears most frequently, could be titled "Images and faces from rural life". It includes films that focus on isolated rural communities of the Russian – or rather, the ex-Soviet – inland and on the people who inhabit them: breeders, farmers, fishermen, loggers, and veterans of life. In this series, whose high-



Η ζωή, το φθινόπωρο / *Life, Autumn*

est point should be considered the fiction feature *My Joy* (2010), belong the films *Life, Autumn* (1998), *Settlement* (2001), *Portrait* (2002), *Ar-tel* (2006) and *Northern Light* (2008). Sketches of rural life that sometimes recall the paintings of Pieter Bruegel the Elder, wandering in vast and cut-off-from-civilization areas, snapshots from an endless road movie where both beginning and end are obscure, static portraits of faces, lyrical images of a nature at times in full bloom and at others in a state of hypnosis: a time when the world is either motionless or circular and repetitive – the time of the four seasons.

In the second thematic circle belong the «period documentaries», such as the films *Revue* (2008) and *Blockade* (2005). In these, the images are either old, or have already been viewed or are recently unearthed. The director himself has definitely not filmed these images: footage from old newsreels or documentaries that are being reevaluated and appreciated anew by Sergei Loznitsa. With a mood that varies from the nostalgic to the ironic, using the rubble and the remains from the old images as building

blocks, a new synthesis is created, a new construction where the old is transformed and takes on a new form and shape.

Finally, the third thematic circle should be considered the «studies of spaces and places», which exhibit a kind of idiosyncrasy: they are connected to or accommodate some type of human activity; these spaces define the human presence. *Northern Light* (2008) could partially fit in here, due to the extended use of the interior spaces of a farmhouse. In this [third] circle, however, belong mainly the films: *The Train Stop* (2000), where the locus is the waiting room of a secluded rural train station, *Land-scape* (2003) – the space being an intercity bus stop in a village –, *Factory* (2004), taking place in a plant, and finally *Today We Are Going to Build a House* (1996), focusing on a construction site. These documentaries, sometimes impressionistic and others expressionistic (*Factory*), record human existence in the rather constricted coordinates of the space, how the human body moves, places itself, functions and how space affects and delineates the human presence.

μετασηματίζει μια υπάρχουσα πραγματικότητα σ' ένα τόπο νέο, ανεξερεύνητο.

Οι τρεις θεματικές

Το συνολικό έργο του Σεργκέι Λοζνίτσα χωρίζεται σε τρεις μάλλον ευδιάκριτους θεματικούς κύκλους. Ο πρώτος ο οποίος είναι και ο πολυπληθέστερος θα μπορούσε να έχει τον τίτλο «Εικόνες και πρόσωπα της αγροτικής ζωής». Περιλαμβάνει ταινίες που εστιάζουν σε απομωνωμένες αγροτικές κοινότητες της ρωσικής ενδοχώρας -ή καλύτερα της πρώην σοβιετικής- και στα πρόσωπα που διαβιώνει σ' αυτές: κτηνοτρόφους, αγρότες, ψαράδες, υλοτόμους, απόμαχους της ζωής. Σ' αυτόν τον κύκλο που κορυφωθεί του θα πρέπει να θεωρηθεί η μεγάλου μήκους ταινία μυθολογίας *Χαρά μου, εσύ* (2010), ανήκουν τα *Το φθινόπωρο της ζωής* (1998), *Ο οικισμός* (2001), *Πορτρέτο* (2002), *Αρτέλ* (2006), *Το φως του Βορρά* (2009). Ιχνογραφίες της αγροτικής ζωής που κάποιες φορές ανακαλούν στη μνήμη τους πίνακες του Πίτερ Μπρύνκε του Πρεσβύτερου, περιπλανήσεις στην αγνή και απομωνωμένη από τον πολιτισμό ύπαιθρο, στιγμιότυπα από μια ατελείωτη ταινία δρόμου όπου αφετηρία και τέρμα είναι απροσδιόριστα, στατικά πορτρέτα προσώπων, εικόνες λυρισμού μέσα φύσης άλλοτε σε πλήρη άνθηση και άλλοτε εν ύπνωση: ένας κόσμος όπου ο χρόνος είναι είτε στατικός είτε κυκλικός και επαναλαμβανόμενος -ο χρόνος των τεσσάρων εποχών.

Στον δεύτερο θεματικό κύκλο ανήκουν τα «ντοκιμαντέρ εποχής» όπως είναι οι ταινίες *Επισκόπηση* (2008) και *Αποκλεισμός* (2005). Σ' αυτές οι εικόνες είναι παλιές, είτε ήδη ιδωμένες είτε προσφάτως ανακαλυφθείσες, και οπωσδήποτε όχι κινηματογραφημένες από το σκηνοθέτη: εικόνες από παλιά εidoρογραφικά επίκαιρα ή ταινίες ντοκιμαντέρ που επαναξιολογούνται και επανεκτιμούνται από τον Σεργκέι Λοζνίτσα. Με μία διάθεση κατά περίπτωση νοσταλγική και κατά περίπτωση ειρηνική, χρησιμοποιώντας ως οικοδομικό υλικό τα συντρίμια και απομεινάρια των παλαιών εικόνων, δημιουργείται ένα νέα σύνθεση -ταινία, μια νέα κατασκευή που το παλιό μετασηματίζεται και παίρνει μια νέα μορφή.

Τέλος ως τρίτος θεματικός κύκλος θα πρέπει να θεωρηθούν οι «σπουδές χώρων και τόπων» που διαθέτουν ένα είδος ιδιαιτείας: συνδέονται με ή φιλοξενούν κάποια ανθρώπινη δραστηριότητα και όπου η ανθρώπινη παρουσία καθαρίζεται απ' αυτούς. Εδώ θα μπορούσε και να ανήκει η ένα βαθμό *Το φως του Βορρά* (2008) -λόγω της εκτεταμένης χρήσης των εσωτερικών χώρων μιας αγροικίας. Όμως σ' αυτόν τον κύκλο κυρίως ανήκουν τα: *Ο σταθμός του τρένου* (2000), όπου ο χώρος είναι η αίθουσα αναμονής ενός απομωνωμένου επαρχιακού σιδηροδρομικού σταθμού, το *Τοπίο* (2003) -εδώ ο χώρος είναι η στάση ενός υπεραστικού λεωφορείου σ' ένα χωριό-, *Η φάμπρικα* (2004) που διαδραματίζεται μέσα σ' ένα εργοστάσιο και τέλος το *Σήμερα κτιζουμε ένα σπίτι* (1996) που επικεντρώνεται σ' ένα εργοστάσιο -γιατί οικοδομής. Αυτές οι ταινίες κάποιες φορές με μια μπρεσειονιστική διάθεση και άλλοτε με εξπρεσιονιστική (*Η φάμπρικα*), καταγραφούν την ανθρώπινη παρουσία μέσα στις μάλλον περιορισμένες συνταγμένες του χώρου, το πώς κινείται, τοποθετείται, λειτουργεί το ανθρώπινο σώμα, πώς ο χώρος επιδρά, καθορίζει την ανθρώπινη παρουσία.

Αργές και κανόνες:

Μια μέθοδος κατασκευής

Κάθε ντοκιμαντέρ του Σεργκέι Λοζνίτσα κατασκευάζεται πάνω σε μια εκ προτέρων καθορισμένη αρχή, υπακούει σ' ένα κανόνα. Αυτός ο κανόνας συνιστά κατά κάποιο τρόπο τον αρχιτεκτονικό ρυθμό, το σκηνοθετικό μοτίβο της ταινίας. Κυρίως όμως είναι ένας τρόπος για να ειπωθεί, να ελεγχθεί μια πραγματικότητα η οποία πολλές φορές είναι ευρεία, ανεξερεύνητη και χαοτική. Συνήθως ο κανόνας είναι σαφής, απλός και ευδιάκριτος και κάποιες φορές, όπως συμβαίνει στα πρόσφατα έργα του σκηνοθέτη, πιο περιπλοκά και δυσδιάκριτα (*Το φως του Βορρά*, *Ο οικισμός*). Κάθε κανόνας όμως δημιουργεί μια σχέση με τις εικόνες: επιβάλλει στον θεατή ένα τρόπο βλέμματος, άλλοτε ενός απόμακρου διακριτικού παρατηρήτη και άλλοτε ενός αδιάκριτου εισβολέα. Ένας τέτοιος κανόνας λοιπόν μπορεί να 'ναι η εκ του σύνεγγυς κινηματογράφηση μέσα σε χώρους περιορισμένους (*Το φως του Βορρά*) ή η τοποθέτηση της κάμερας μακριά και απόνεμα από ένα γεγονός που συμβαίνει εν εξελίξει: η κατασκευή ενός κτίσματος, οι αγρο-

τικές εργασίες (*Ο οικισμός*), το φάσμα του χειμώνα σε μια παγωμένη λίμνη (*Αρτέλ*). Μπορεί επίσης να 'ναι η τοποθέτηση του ανθρώπινου σώματος μπροστά στο κινηματογραφικό φακό και η κινηματογράφηση του για τον περιορισμένο χρόνο των 30" (*Πορτρέτο*) ή η συνεχής και κυκλική σχεδόν θωπευτική, κίνηση της κάμερας πάνω στο ανθρώπινο πρόσωπο (*Τοπίο*). Άλλοτε μπορεί να 'ναι ο υπερκερασμός της εικόνας από ένα στοιχείο της το οποίο καθίσταται κυρίαρχο πάνω σ' όλα τα άλλα, όπως συμβαίνει με τη χρήση του χρώματος και την αντιστροφή της ροής του χρόνου στην ταινία *Η φάμπρικα*. Και άλλοτε μπορεί να 'ναι απλώς μια οπτική, ένας τρόπος να δεις ένα παλιό υλικό: δηλαδή ένας νέος σύγχρονος τρόπος ανάγνωσης-ερμηνείας της παρελθούσας πραγματικότητας που στριζώνει στο μοντάζ -δηλαδή στο τρόπο παράθεσης/ σύνθεσης του ήδη υπάρχοντος υλικού- και στην εκτεταμένη χρήση-επεξεργασία του ήχου. Αυτή είναι και η περίπτωση των *Επισκόπηση* και *Αποκλεισμός*.

Ήχος, Χρόνος, Χώρος

Το σινεμά του Σεργκέι Λοζνίτσα έχει πάντα ένα σημείο αφετηρίας και αυτό είναι μια εικόνα χωρίς κίνηση, η φωτογραφία. Από αυτήν τη στατική εικόνα (ασπρόμαυρη στις πρώτες ταινίες) απουσιάζει η ροή του χρόνου: τα πρόσωπα και τα τοπία μοιάζουν ακινητοποιημένα μέσα στο χρόνο, σχεδόν α-χρονικά. Τα απαλό φύσημα του ανέμου, μια ανεισαίθητη κίνηση στο φόντο συνιστούν τις μόνες υπομνήσεις ότι ο χρόνος της εικόνας υπάρχει και ρέει. Όμως αυτή η αδιόρατη κίνηση του χρόνου ανατρέπεται από τον τρόπο που ο Σεργκέι Λοζνίτσα διαχειρίζεται τον ήχο. Πολύ συχνά μη σύγχρονος, ηχογραφημένος και επεξεργασμένος εκ των υστέρων, ο ήχος προσφέρει στην εικόνα την ελλείπουσα χρονική διάσταση, δίνει την κίνηση που απουσιάζει, της προσδίδει ένα απροσδιόριστο και απρόσμενο βάθος.

Σε πολλές ταινίες, ιδιαίτερα στις πρώτες της φιλμογραφίας του σκηνοθέτη, ο αφηγηματικός χρόνος της ταινίας είναι ο χρόνος της ηχητικής μπάνας!'. Οστόσο στις ταινίες που επικεντρώνονται στο χώρο όπως είναι το *Ο σταθμός του τρένου*, *Τοπίο*, *Το φως του Βορρά*, ο ήχος στην κυριολεξία οικοδομεί ένα νέο χώρο: Δίπλα στη ακινητοποιημένη στο χρόνο αίθουσα αναμονής



Επισκόπηση / Revue

Principles and rules:

A method of construction

Every one of Sergei Loznitsa's documentaries is constructed on a predetermined principle, following a rule. This rule somehow constitutes the architectural rhythm, the directorial motif of the film. Primarily, however, it is a way by which to view, to control a certain reality that is often broad, unexplored and chaotic. Usually the rule is clear, simple and observable and, sometimes, as in the director's more recent work, more complex and not so obvious (*Northern Light*, *Settlement*). Every rule, though, creates a relationship with the images: it imposes upon the viewer a way of seeing; sometimes that of a distant, discrete observer and other times that of an indiscrete invader. Such a rule could then be the close-up filming inside limited spaces (*Northern Light*)

or the placement of the camera far and away from an event that is unfolding: the construction of a building, rural activities (*Settlement*), winter fishing in a frozen lake (*Artek*). It could also be the placement of the human body in front of the camera lens, filmed for the short time of 30" (*Portrait*) or the continuous and cyclical, almost caressing, movement of the camera on the human face (*Landscape*). At other times, it could be an element of the image that outweighs and dominates all others, such as the use of colour and the reversal of the flow of time in *Factory*. And at other times still, it could just be a certain point of view, a way to look at old material: in other words, a new, contemporary way of reading-understanding this past reality, which is based on editing—i.e. the manner of juxtaposition and synthesis of the pre-existing footage— and the extended

use and treatment of sound. This is the case in the films *Revue* and *Blockade*.

Sound, time, space

The cinema of Sergei Loznitsa always has a starting point: an image without movement, a snapshot. From this static image (black and white in his early works), the flow of time is absent: faces and landscapes seem motionless in time, almost time-less. The soft rustle of the wind or imperceptible movements in the background constitute the only reminder that the time [contained] in the image indeed exists and flows. This subtle, almost indiscernible movement of time, however, is reversed by the way Sergei Loznitsa handles sound. Often asynchronous, recorded and processed posteriori, the sound supplies the image with its missing dimension of time, provides the movement that is

του αιθροδρομικού σταθμού υπάρχει ο ήχος του εκτός πεδίου, ο εξωτερικός χώρος με το χρόνο να ρέει. Εντός και πέρα των ομιλητών πρόσωπων που περιμένουν το λεωφορείο υπάρχουν οι αγκές, οι συλλογισμοί, οι συζητήσεις. Και κάπου πέρα από τις εικόνες με τις αθώς, εύχαιρες και ανέμελες όψεις των κοριτσιών στο *Το φως του Βορρά* υπάρχει το σύμπαν των ενήλικων, με έγνοιες και σκοτούρες, και τα τόπια των διαπροσωπικών σχέσεων και συγκρούσεων. Αυτοί οι δύο χώροι – της εικόνας και αυτοί που δημιουργείται από τον ήχο – συνομιλούν, άλλοτε διαλέγονται και άλλοτε συγκρούονται και απ' αυτή τη σχέση προκαλείται μια απρόοπτη αφηγηματική – μυθολογική διάσταση.

Καθώς ο νέος «σκηνοθετημένος» ήχος τοποθετείται πάνω στις εικόνες δημιουργείται ανάμεσα στην εικόνα και τον ήχο μια νέα δυναμική και απρόοπτη σχέση³. Και μέσα απ' αυτήν τη σχέση ο ρεαλισμός χάνεται, το ντοκουμέντο αλλοιώνεται, μια νέα σημασία – νοηματοδότηση των εικόνων αναδύεται, δημιουργείται το πολύπλοκο και πολυδιάστατο τοπίο μιας μυθολογίας. Διευθετώντας και ενθρονώντας στην εικόνα νέους ήχους, ο Σεργκέι Λοζνίτσα κατασκευάζει ένα νέο μυθολογικό ηχητικό τοπίο, συνθέτει μια νέα αφήγηση, άλλοτε σε αρμονία και άλλοτε σε αντίθεση με αυτήν που οι εικόνες αφηγούνται.

Επιβαίνοντας και σκηνοθετώντας τον ήχο, αρνούνται τη απόλυτη συγχρονία/ ταύτιση ήχου-εικόνας, δηλαδή την οργανική και αδιαχώριστη μεταξύ τους σχέση, σ' ένα μέσο του οποίου θεμέλιος λίθος είναι η καταγραφή του πραγματικού, ο Σεργκέι Λοζνίτσα προκαλεί μ' αυτόν τον τρόπο μια βαρύτερη σημασία οντολογική μετατόπιση: την απομάκρυνση της ταινίας από την

επικράτεια του ντοκιμαντέρ και την είσοδο της στο χώρο της μυθολογίας. Αφαιρώντας από την εικόνα τον ήχο που την συνοδεύει, ο Λοζνίτσα αφαιρεί από την εικόνα ένα στοιχείο της πραγματικότητας της⁴. Ο νέος «σκηνοθετημένος» ήχος που εντέλει μπορεί να εμπλουτίζει την εικόνα και να την τροφοδοτεί με νέες πληροφορίες, ωστόσο παράλληλα υπονομεύει τα θεμέλια και τους κανόνες του είδους. Νέοι απρόβλεπτοι και άγνωστοι ηχητικοί τόποι και χρόνοι δημιουργούνται: ο ρεαλισμός της εικόνας τίθεται εν αμφιβόλω.

Εν τέλει ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος εκτός της υπάρχουσας πραγματικότητας και μ' ένα νέο χώρο και ένα νέο χρόνο, με μια νέα κατασκευή, με μια νέα κατασκευασμένη «πραγματικότητα», μια μυθολογία.

Περιπλανόμενοι σε άγνωστους τόπους

Απόμακρος παρατηρητής ο σκηνοθέτης (και μαζί του και ο θεατής) αντιμωπίζει την κάθε εικόνα που κινηματογραφεί ως έναν άγνωστο τόπο που πρέπει να εξερευνηθεί, ως ένα ερώτημα που πρέπει να απαντηθεί, ως ένα μυστήριο που προσπαθεί να εξηγήσει. Ακίνητοποιημένος μέσα στο χρόνο οι εικόνες χάνουν ταυτόχρονα και τις χωρικές τους συντεταγμένες: γίνονται εικόνες άγνωστες, χωρίς συντεταγμένες, απροσανατολιστες. Είναι εικόνες που περιγράφουν χώρους ανεξερεύνητους στους οποίους ο θεατής εισέρχεται ως ένας πλήνης ταξιδιώτης σ' ένα ξένο τόπο (*Αρτζέλ*). Η αφήγηση στις ταινίες – ντοκιμαντέρ του Σεργκέι Λοζνίτσα συντίθεται από τέτοιες, χαρτογράφες εικόνες: *ακατάτακτες σημειώσεις ενός περιηγητή που διάγει έναν βίο πλάνητα*. Είναι εικόνες μιας μυθολογίας αινιγματικής, εκκρεμούς, ασαφούς, γεμάτης ερωτηματικά και ελ-

λείψεις. Τα ασαφή περιγράμματα των εικόνων (*Ο οικισμός*) δεν σχηματίζουν ποτέ μια πλήρη και ολοκληρωμένη εικόνα και οι ήχοι συχνά προκαλούν περισσότερα ερωτήματα παρά προσφέρουν απαντήσεις, δημιουργούν νέους χώρους, νέες σχέσεις, νέα δεδομένα (*Το φως του Βορρά*).

Ο θεατής της ταινίας υπάρχει σ' ένα ενδιάμεσο χώρο: ανάμεσα σε μια εικόνα ελλιπή και θολή, ασαφή και απροσδιόριστη και σε ηχητικά τόπια που υποτίθεται συμπληρώνουν την εικόνα, αλλά που πολλές φορές συσκοτίζουν και παραπλανούν, δημιουργώντας έτσι ή και πολλαπλασιάζοντας τους ανοίκειους τόπους της ταινίας. Μια πρόκληση θέτει ο σκηνοθέτης στο θεατή: Καλείται ο θεατής να ακολουθήσει τα ίχνη, να κάνει τους συσχετισμούς, να ενώσει τις τελείες, να σχηματίσει μόνοι του τη γενική εικόνα. Μόνο όταν ο θεατής στοχασθεί πάνω στην εικόνα και τον ήχο, μόνο τότε θα αντικρίσει την ταινία πλήρη και ολόκληρη. Καμία εικόνα στα ντοκιμαντέρ του Σεργκέι Λοζνίτσα δεν είναι αυθύπαρκτη: χρειάζεται πάντα το βλέμμα και το στοχασμό του θεατή για να υπάρξει, να αποκτήσει ουσία, νόημα και υπόσταση.

Τότε και μόνο τότε η διαδρομή ολοκληρώνεται: από τη θέση ενός απόμακρου παρατηρητή που παρακολουθεί τις ανθρώπινες φιγούρες να κινούνται στο βάθος του τοπίου, παρατηρητής της εξωτερικής ζωής και ακροατής των προσωπικών ιστοριών (*Η ζωή, το φινόπιαρο, Πορτρέτο*), ο θεατής γίνεται θεατής της εσωτερικής, της ιδιωτικής, της απόκρυφης ζωής (*Το φως του Βορρά, Τοπίο*), συμμετοχός στο μύχιο τοπίο των σκέψεων και των συναισθημάτων.

Φεβρουάριος 2011

Σημειώσεις

1. Στον *Σταθμό του τρένου* αρκεί ο ήχος του τρένου για να δηλωθεί το τέλος του αφηγηματικού χρόνου.
2. Ορισμένες φορές ο ήχος καταργεί τις αποστάσεις ανάμεσα στον θεατή και αυτό που κινηματογραφεί – όπως συμβαίνει στο *Αρτζέλ* αλλά και στον *Οικισμό* – δημιουργώντας έτσι μια ανοίκεια εγγύτητα.
3. Στο *Φως του Βορρά* η κάμερα παρακολουθεί εκ του συνεχούς τα δύο κορίτσια ενώ στην ηχητική μπάνα

ακούγεται μια τηλεφωνική συνομιλία σχετική με κάποιες ενδο-οικογενειακές συγκρούσεις: η προσοχή του θεατή μετακινείται από την εικόνα στον ήχο και από εκεί πάλι πίσω, αναζητώντας διαρκώς τις σχέσεις και πρώτη ύλη ταινίες επικαίων και ντοκιμαντέρ της πολιρκίας της Αγίας Πετρούπολης (τότε Λένινγκραντ). Δεν ακούγεται όμως η φωνή των κατοίκων της πόλης ούτε οι ήχοι του χώρου: μέρος της ηχητικής μπάνας ηχογραφήθηκε στην αγορά του Μινσκ την εποχή επε-

ξεργασίας της ταινίας.

4. Μια εξίσωση: Στην *Επισκόπηση* έχει αφαιρεθεί στο μεγαλύτερο μέρος το αρχικό σχόλιο που συνοδεύει τα ειδησιογραφικά επικαιρα: αποκαθαίροντας έτσι τις εικόνες από τα σχόλια αποκαθίσταται ο χαμένος ρεαλισμός τους. Βέβαια και σ' αυτήν αλλά και στο έτερο «ντοκιμαντέρ-εποχή» με το τίτλο *Αποκλεισμός* έχει τοποθετηθεί ήχος εκ των υστέρων ηχογραφημένος.

otherwise absent. Finally, the sound ascribes an unexpected and surprising depth.

In many of his films, especially the first ones, the film's narrative time amounts to the time of the soundtrack¹. In those that focus on space, however, such as *The Train Stop*, *Landscape* and *Northern Light*, the sound literally creates a new space²: next to the train station waiting room, frozen in time, there are off screen sounds coming from outside, where time is still flowing. Inside and beyond the silent faces that wait for the bus, there are thoughts, interpretations, and conversations. And somewhere beyond the images of the innocent, joyful and carefree girls in *Northern Light*, there is a universe of adults, with their worries and concerns, and the landscapes on interpersonal relationships and conflicts. These two spaces – the one of the image and the one created by the sound – communicate, sometimes conversing and other times clashing; from this relationship, an unexpected narrative-fictional dimension is created.

As the new "staged" sound is placed upon the images, an unknown, dynamic and unanticipated relationship is fashioned between the two³. Through this relationship, realism is lost, documentation is tarnished and fresh meaning-connotation surfaces; the complex and multifaceted landscape of fiction is created. Arranging and inserting new sounds in his images, Sergei Loznitsa manufactures a new fictional sound landscape [and] constructs a new narrative, sometimes in harmony and others in juxtaposition to the story that the images tell.

By intervening and by directing sound, by

denying the absolute synchronicity and identification between sound and image – as well as their organic and inseparable relationship – in a medium of which the foundation is the documentation of reality, Sergei Loznitsa brings about a significant ontological shift: the removal of the film from the documentary territory and its inclusion in the realm of fiction. By removing from the image the sound that accompanies it, Loznitsa subtracts from the image an element of its reality⁴. The new "directed" [by him] sound may enrich the image and supply it with new information, but it simultaneously undermines the foundations and rules of the genre. Strange and unfamiliar soundscapes and time frames are created: the realism of the image is questioned.

Finally, the viewer is faced with a new space and a new time, a new construct, a new assembled "reality", a fiction, outside of the present reality.

Wandering in unknown territories

As a distant observer, the director (and the viewer along with him) treats every filmed image as an unknown topos that needs to be discovered, a question that needs to be answered, a mystery that needs to be solved. Standing still in time, the images also lose their geographical orientation: they become strange pictures, without coordinates, directionless. They are images that describe unexplored places, which the viewer enters as a wayward traveler in a foreign land (*Artel*). The narrative in the documentary films of Sergei Loznitsa is composed of such unexplored images: *unclassified notes of a wan-*

derer living a vagabond life. They are the images of an enigmatic, unsettled, vague, full of questions and gaps, fiction. The hazy outlines of the images (*Settlement*) do not form a whole and complete picture and the sounds often produce more questions than answers: they create new spaces, new relationships, new facts (*Northern Light*).

The film viewer exists in an intermediate space: between a vague, blurry and imprecise image and the soundscapes that supposedly complement it; except that they more often darken and mislead, thus creating or even multiplying the films' unknown places. The director challenges the viewer: the latter is called upon to follow the traces, make the connections, join the dots and form, on his own, the big picture. Only when the viewer contemplates on both picture and sound, only then he is able to see the film complete and as a whole. No image in Sergei Loznitsa's documentaries has a life of its own: they always require the viewer's gaze and contemplation in order to exist, to attain essence, meaning and substance.

Then and only then the journey is completed; from the position of a distant observer who watches human figures move in the background, spectator of exterior life and listener of personal stories (*Life, Autumn, Portrait*), the viewer becomes witness to the interior, the private, the esoteric life (*Northern Light, Landscape*), an accomplice to the intimate landscape of thoughts and emotions.

February 2011

Translated into English: Lilly Papagianni

Notes

1. In *The Train Stop*, the sound of the train is enough to signal the end of narrative time.
2. Sometimes sound cancels out the distances between the viewer and what is being filmed – *Artel, Settlement* –, thus creating a strange feeling of closeness.
3. In *Northern Light*, the camera follows the two girls from a close distance, while in the soundtrack one can

hear a telephone conversation regarding some familial conflicts: the viewer's attention shifts from the image to the sound and back again, constantly looking for relationships and making correlations. *Blockade*, uses as source material newsreels and documentaries from the St. Petersburg (then Leningrad) siege. The voices of the townspeople or the place are not heard, however, part of the soundtrack was recorded in the Minsk market while the film was being edited.

4. An exception: In *Revue*, the initial commentary from the newsreels has been taken out. Cleansing the images from the commentary restores their lost realism. Naturally, in this film and in *Blockade*, the other "period documentary", there is sound that has been recorded posteriori.

Τα θεμέλια του έργου του Σεργκέι Λοζνίτσα είναι ηχητικά. Ο ήχος είναι η πύλη εισόδου στο έργο του, τα «γαυλιά» που πρέπει να βάλει ο θεατής για να το δει πραγματικά. Το απίστευτα πλούσιο ηχητικό σύμπαν που εμπεριέχουν οι εικόνες, δεν είναι παρά η βαθιά τους ρίζα, που τις κρατά γειωμένες στο έδαφος του πραγματικού. Τα πάντα, ακόμα και ο χρόνος, ταξιδεύουν με τα φτερά των ήχων: τα τραγούδια και οι μουσικές, η βοή του ανέμου, το ορμητικό ρεύμα του ποταμού, ο ήχος του πριονιού που κόβει τον πάγο ή το ξύλο, τα φυλλώματα των δέντρων που θροίζουν, τα τερεπιστάματα των πουλιών, οι βίαιοι θρόμβοι της ζωής των μηχανών, το κελάρωμα του νερού, ο τριγμός του σίδερου πάνω στο σίδερο, ο ήχος από τα χιόνια (πολύ χιόνι) που λιώνουν, το χορτάρι που ψιθυρίζει, το τοπιορισμό της καυτής λάβας στο χυτήριο, γαυγίσματα, μουγκηνάδα, γρυλλίσματα και χλιμνιριστάματα (πλημμυρισμένες οι εικόνες από οικόσθα (ζώα), οι ήχοι των εργαλείων του αγροτικού μόχθου, το τριζοβόλημα της φωτιάς, τα βήματα στο παγωμένο μονοπάτι, το λαχάνισμα της κούρασης και το ελαφρύ ροχαλητό του ύπνου, οι φωνές, τα λόγια και οι κουβέντες των ανθρώπων, θρόμβοι κι αυτοί, όπως και οι υπόλοιποι, αρμονικά ενταγμένοι μέσα στο ηχητικό μεγαλείο του κόσμου. Οι ήχοι είναι η κρυφή μουσική των εικόνων: «... τα αυτά έχουν το πλεονέκτημα να εισχωρούν στο εσωτερικό, ενώ τα μάτια να βαδίζουν στο εξωτερικό». Οι Σημειώσεις για τον κινηματογράφο του Ρομπέρτ Μπρεσόν (θεμελιώδης και καθοριστική επιρροή) σε πλήρη εφαρμογή. Το ύψος, οι αισθητικές επιλογές και ο ρυθμός των ταινιών του, ορίζονται ολοκληρωτικά από την απόλυτη σχέση ισοδυναμίας, ισορροπίας και αλληλεξάρτησης ανάμεσα στην εικόνα και στον ήχο.

Στο Πορτρέτο, στη Ζωή, το Φθινόπωρο και στην κατάληξη του Οικισμού, αυτές οι ανθρώπινες φιγούρες-πορτρέτα μέσα στη φύση, κινηματογραφούνται σε μια λογική φωτογραφικού στιγμιότυπου: μια επιλογή με την οποία ο Λοζνίτσα στοχεύει να ακινητοποιήσει τον αφηγηματικό αλλά και τον

ιστορικό χρόνο. «Η ζωή αποτελείται από την παρούσα στιγμή» λέει ο ίδιος. Και είναι ακριβώς αυτό, το *attimo fuggente*, ένα φευγαλέο θράσος αιωνιότητας που επιδιώκει να παγιώσει με τα κινηματογραφικά του μέσα, ο δημιουργός από την Ουκρανία. Μονάχα η σύλληψη του απροσδόκητου και η αδιατάρακτη λειτουργία του φυσικού κόσμου (τα δάχτυλα των χεριών της γριάς αγρότισσας που ανοιγοκλείουν, σαν να έχουν την δική τους ζωή ή ένα σμήνος πουλιών που περνούν μέσα από το κάδρο), μεταμορφώνουν τον υποτιθέμενο φωτογραφικό φακό σε κινηματογραφική κάμερα. Την ψυχή αυτών των ανθρώπων της ρωσικής γης την βλέπουμε και την ακούμε ταυτόχρονα, «φυλακισμένη» σ' ένα αιώνιο παρόν, καθώς ο χρόνος μοιάζει να μην διαπερνά εύκολα αυτές τις εικόνες. Οι χωρικοί που κοιτούν ακίνητοι, κατάνητα τον φακό της κάμερας, θαρρείς πως ζουν ξεχασμένοι από την ιστορία, σε μια άγνωστη επαρχία της ύπαιθρου. Ξεθωριασμένα κάδρα ενός κόσμου, λίγο πριν γλιτωθεί στο βάθος της λήθης.

Το πέρασμα του χρόνου υποδηλώνεται μέσα από τα στοιχεία της φύσης και την αλλαγή των εποχών, όσο αυτό είναι δυνατόν, αφού οι εποχές συρρικνώνονται στον αιώνιο ρωσικό χειμώνα, όπου ο χρόνος πέφτει σε χειμερία νάρκη και, όπως ειθίσται να λέγεται «η φύσις ρουχαίζει». Κυρίαρχη η εικόνα του παγωμένου τοπίου. Το χιόνι ως σάβανο-μανδύας που καλύπτει τα πάντα, αλλά και ως σύμβολο εξαγνισμού και καθαρότητας. Μονάχα στο αγροτικό κολάζ του Οικισμού-ταινίας μεγάλου ηθικού βάρους-δεν υπάρχει χιόνι και πάγος, η εποχή είναι γλυκιά, ο καιρός μαλακός και η κινηματογράφηση «ειδυλλιακή», αφού ο Λοζνίτσα θέλει να απαλύνει το βάσανο αυτών των ψυχικά ασθενών ατόμων, προσφέροντάς τους μια εικόνα κανονικότητας και φυσιολογικής ζωής. Δείγμα ήθους, αντίζου ενός Κριστόφ Κιολόφκι, ο οποίος έπαψε σταδιακά να ασχολείται αποκλειστικά με το ντοκιμαντέρ και πέρασε στην μυθοπλασία, όταν είδε ένα πραγματικό δάκρυ στο πρόσωπο του ήρωα της *Πρώτης αγάης*

(1974). Ο Οικισμός είναι η ταινία που υπακούει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη, στις κλασικές δραματολογικές συμβάσεις και στους παραδοσιακούς αφηγηματικούς κανόνες του ντοκιμαντέρ. Καταγράφει με μπρεσονική απλότητα και μνήμες αγροτικής ζωής από το αριστουργηματικό *Παστοράλε* (1976) του Οτάρ Ισοελάντι, το πέρασμα του μέσα χρόνου, ξεκλειδώνοντας έναν ανθρώπινο κόσμο βασανιστικά κλεισμένο στον εαυτό του. Ακόμα, στο συγκινητικό και μονοτονικό τέλος, πάνω στα πορτρέτα των τροφίμων, κινηματογραφημένα σε γκρο πλαν, ακούγεται το «Άβε Μαρία», μουσική της λύτρωσης και της αγάπης. Πρόκειται για την δεύτερη εξωτερική πηγή ήχου στο έργο του, που δεν εδράζει ούτε και είναι οργανικά ενταγμένη στην ταινία. (Η άλλη είναι, η λαϊκή παραδοσιακή μουσική και τα τραγούδια που «πέφτουν» πάνω στις εικόνες του πρώτου του ντοκιμαντέρ *Σήμερα κτίζουμε ένα σπίτι*).

Στο έργο του η «συντριπτική αίσθηση του φυσικού κόσμου» συνυπάρχει με αντανάκλασεις, αντικατοπτρισμούς και λαμπυρισμάτα, μιας άλλης, αόρατης πραγματικότητας. Δυνητικά παράλληλα σύμπαντα απελευθερώνονται και ηχητικά κανάλια ενεργοποιούνται: το ρώσικο «μπλουζ» (!) που παίζει με την μπαλαάικα και τραγουδά ο άντρας δίπλα στο ποτάμι στη Ζωή, το *Φθινόπωρο*, θα μπορούσε να είναι ο μακρινός αντίλαλος ενός νέγρικου μπλουζ από την άλλη άκρη του κόσμου, στις όχθες του Μισισσιππί.

Εικόνες απροσδιόριστες τοπογραφικά (ούτε ένας οδοδείκτης ή ένα σημάδι κατεύθυνσης), τοπία μυστικά ενός εσωτερικού γεωγραφικού χώρου. Ταυτόχρονα, εικόνες ρεαλιστικές, ριζωμένες αρχη, με τον τρόπο του Ντοβίτζεκο, ανθρώπινο αρχαιό, φωτρωμένοι θαρρείς από μέσα της, ποζάρουν με ταπεινή υπερηφάνεια και επίμονη σταθερότητα μπροστά στην «αόρατη» κάμερα: τα πρόσωπα «παρελόνου» ακίνητα μπροστά στο φακό, αδιαφορώντας για το αλλότριο μάτι που τους παρατηρεί. Αιωρούμενοι σ' ένα θύλακα ενε-

Still Lives

by Thomas Linaras

"Time does not exist"
Sergei Loznitsa

In memory of Yorgos Tziotziou

The foundations of Sergei Loznitsa's work are auditory. Sound is the gateway to his films, the "eyeglasses" that the viewer must wear in order to really see them. The unbelievably rich aural universe contained in the images is really the deep-seated root that keeps them grounded to reality. Everything, including time, travels on the wings of sound: songs and music, the howl of the wind, the fierce river current, the sound of the saw cutting through ice or wood, the rustle of the trees' foliage, the chirping of the birds, the violent sounds of the lives of machines, the babble of the water, the creaks of iron on iron, the sound of (lots of) snow melting, the whispering of the grass, the sizzle of hot lava in the foundry, dog barks, bellows, growls and whinnies (the images are flooded with domestic animals), the sounds of the tools of peasant labour, the crackle of fire, the footsteps on a frozen path, the panting of exhaustion and the light snoring of sleep; the voices, words and conversations amongst people, sounds that are, much like the rest of them, harmoniously integrated in the aural grandeur of the world. Sounds are the hidden music of the images: "...the ear goes more toward the interior, the eye to the exterior"; Robert Bresson's *Notes on Cinematography* (a fundamental and defining influence) entirely implemented. The style, the aesthetic choices and the rhythm of Loznitsa's films are completely delineated by the absolute relationship of equivalence, balance and interdependence between image and sound.

In *Portrait, Life, Autumn* and the ending of *Settlement*, these human figures-portraits within nature are being filmed like snapshots: a choice with which Loznitsa aims to immobilize the narrative and historical time. "Life consists of the present moment", he says. And it is exactly this, the *attimo fugente*, a fleeting sliver of eternity that the auteur from Ukraine seeks to trap with his cinematic means. Only the capturing of



Ο σταθμός του τρένου / The Train Stop

the unexpected and the unyielding process of the natural world (the fingers of the old peasant woman that open and close as if with a life of their own, or a flock of birds that fly through the frame) transform the hypothetical photographic lens to a moving film camera. The soul of the people of the Russian land we both see and hear simultaneously, "imprisoned" in an eternal now, as time seems to not easily penetrate these images. The peasants that stare, immovable, at the camera lens, seem to exist forgotten by history, in an unknown province of being; faded outlines of a world just before it slips into the chasm of extinction.

The passage of time is suggested through the natural elements and the change of seasons as much as this is possible, since seasons shrink in the face of the eternal Russian winter, when time goes into hibernation and, as is often said, "nature quiets down". The image of the frozen landscape prevails; the snow as shroud or all-covering cloak, but also as a symbol of purification and clearness. Only in the agricultural kolkhoz of the *Settlement* there is no snow or ice, the season is gentle, the weather is mild and the filming is "idyllic", since Loznitsa wishes to soften the torment of these psychologically ill people, offering them an image of normalcy and of a conventional life. A paradigm of ethos, worthy

of Krzysztof Kieślowski – who stopped making documentaries and went into fiction when he saw a real tear in the face of the protagonist of *First Love* (1974) – the *Settlement* is the one film that obeys more than any other [of Loznitsa's] the classical dramaturgical conventions and traditional narrative rules of the documentary genre. It records with Bressonian simplicity and memories of agricultural life from the masterful *Pastorale* (1976) by Otar Iosseliani, the passage of interior time, unlocking a human world excruciatingly locked inside itself. In addition, during the touching and compassionate ending, on the portraits of ailments filmed in a wide shot, "Ave Maria" is heard, music of redemption and love. It is the second external sound source in his work that does not reside in nor is organically integrated in the film (the other one is the traditional folk music and songs that are heard on the images of his first documentary, *Today We Are Building a House*).

In his work, "the overwhelming sensation of the natural world"¹ coexists with reflections, mirages and sparkles of another, invisible reality. Potential parallel universes are set free and auditory channels are activated: the Russian "blues" (!) played by the man with the balalaika by the river in *Life, Autumn* could be the faraway echo of a black blues song from the other end of

στώτα χρόνου, κινηματογραφούνται σαν προαιώνια φυσικά τοπία, είναι ανθρώπινα φυσικά τοπία που τα αγγίζει μονάχα η ηχώ του χρόνου. Μυστηριώδεις και αλληγματοειδείς μορφές, μας στενίζουν από την άλλη όχθη του καιρού, υπομεινόμενες από την αντιληπτική μας ικανότητα. Ξάφιασμα κινηματογραφικής μαγείας: είναι αυτοί που μας βλέπουν και όχι εμείς.

Αυτή η διεκδίκηση της αίσθησης του απείρου μέσα από την συντοσιμένη επίθεση στην χώρο-χρονική ενότητα του πλάνου, με αιχμή του δόρατος τον ήχο, προκαλεί ρήγματα και ανακολουθίες-γκρεμίζει τις αφηγηματικές γέφυρες, παράγει ασυμφωνίες δραματουργικές συνδέσεις ανάμεσα στο πριν και στο μετά: νοηματικά χάσματα, παιγίδες της όρασης και ηχητικές ενέδρες σπαρμένες παντού, θέτουν σε εγρήγορση αλλά και σε δοκιμασία τα αισθητήρια όργανα του θεατή. Ο μόνος πραγματικός χρόνος, «τρέχει» με 24 καρέ το δευτερόλεπτο και είναι αυτός της διάρκειας που αναγράφεται στα credits.

Με ποιο τρόπο μπορεί να μετρηθεί ο χρόνος της αναμονής (συνήθως χαμένος και σπανίως κερδοσιμικός), στον *Σταθμό του τρένου*, την πιο αλλόκοτη ταινία του Λοζίντσα; Η ρυθμική εναλλαγή των κοιμημένων ανθρώπων σωμάτων, «ριχνει» σχεδόν σε κατάσταση ύπνου στον θεατή, καθώς τον βυθίζει αργά και σταθερά στον, κατοικημένο μονάχα από τα όνειρα, μυστικό κόσμο του ύπνου. Το ξένομα επιτείνεται από την εκπληκτική ηχητική μπάνα που ουσιάται στο *ri-apisissimo* των ρόγχων και των συριγμών των κοιμημένων σωμάτων-εφαύλλη μιας συναυλίας του Στοκχόλμ. Ο «χρόνος» αρχίζει να κυλά με τον θόρυβο του τρένου που ακούγεται να περνά (κανείς δεν ξυπνά) και ακινητοποιείται ξανά, όταν ο ήχος οβήσει. Η «πειραγμένη» κινηματογράφηση, τύπου Σοκούροφ (και πάλι στο μεταίχμιο του φωτογραφικού στιγμιότυπου), παραλύει το βλέμμα του θεατή που βλέπει (ή μήπως οραματίζεται); με τα μάτια «ορθώνονται κλειστά». Σαν οι άνθρωποι αυτοί να έχουν ήδη φτάσει στον προορισμό τους, που δεν είναι άλλος από το να κοιμούνται περιμένοντας, ο' έναν σταθμό που μοιάζει με μουσικό φυλάκιο στη μέση του πουθενά, (τελικό πλάνο της ταινίας και μοναδικό εξωτερικό), το τρένο για το πουθενά.

Συννοούμε και πάλι τον χρόνο της αναμονής,

εγκιβωτισμένο στο 58λεπτο μονοπλάνο της ταινίας *Τοπία*, ακινητοποιημένος κι αυτός, όπως οι άνθρωποι που περιμένουν. Σ' αυτήν, την πρώτη έγχρωμη ταινία του, η κάμερα μπαινει, μ' ένα εκπληκτικό τράβελινγκ-πανοραμικ, από την άκρη της βουλαγμένης στο χιόνι, παγωμένης πόλης στο κέντρο της, καταλήγοντας σε μια στάση λεωφορείου: εκατοντάδες πρόσωπα-πορτρέτα κάθε ηλικίας κινηματογραφούνται σε κοντινό πλάνο, αδιάφοροι για την παρουσία της κάμερας, σαν αυτή να μην είναι εκεί—σε απόσταση αναπνοής. Καθώς τα πρόσωπα (δεν ξαναβλέπουμε ούτε μια φορά το ίδιο), πολλαπλασιάζονται σε μια σειρά που μοιάζει ατελείωτη, το μονοπλάνο επιμηκύνει το χρόνο της αναμονής ως το άπειρο. Σκεάνς μεγάλης σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας και αισθητικής αξίας, με ακυρωμένο τον αφηγηματικό χρόνο (η αναμονή μεταλλάσσεται σε υπαρξιακή συνθήκη), που στηρίζεται εξ' ολοκλήρου πάνω στην ιδιοφυή χρήση του ήχου. Οι φυσικοί και τεχνητοί θόρυβοι της αρχής, δίνουν την θέση τους στην «φωνή: ψυχή που γίνεται σάρκα»²: λόγια και σκόρπιες κουβέντες των ανθρώπων για τα καθημερινά βήματα της ζωής, ομιλούσες σκέψεις, φωνές του μέσα και του έξω κόσμου (ασύμπτωτες με την εικόνα και επιλεγμένες με βάση το ακουστικό της ηχοχρώμα), διασταυρώνονται, διαπλεκονται, συννομίζουν, συγκρούονται, απομακρύνονται, σβήνουν, χάνονται και επανέρχονται, δημιουργώντας ένα πυκνό πολυφωνικό δίχτυ θεμελίωσης, ένα ηχητικό ρεύμα (σταθερής έντασης) μέσα στο οποίο πλέουν αβίαστα οι εικόνες. Ο χρόνος ενεργοποιείται μονάχα στο τέλος, με τον ήχο της μηχανής των φορτωμένων λεωφορείων που αναχωρούν, ενώ οι φωνές έχουν ωσπιάσει με την επιβίβαση. *Τοπία* μιας ανθρώπινης κατάστασης στα όντορα της ρεαλιστικής απεικόνισης του πραγματικού.

Στην κατεύθυνση του απείρου κινείται και το «κατεψυγμένο» σύμπαν του *Αρτέλ*, εκθαμβωτικό μέσα στο ασπρόμαυρο φωτογραφικό του κοντράστ, έχει κάτι από την πρωτογενή δύναμη των παλιών δασκάλων (Φλάερτυ, Ρουκ, Ίβενς). Οι τέσσερις ανθρώπινες φιγούρες—καθώς στήνουν τα σούεργά τους για το ψάρεμα—μοιάζει να εκτελούν πάνω στο παγωμένο ποτάμι μια άγνωστη σε μας, όσο και πανάρχαια χορογραφία: ένα τελετουργικό του αγώνα επιβίωσης του ανθρώπου μέσα στη

φύση, που έρχεται από τα βάθη των αιώνων. Κι εδώ, ο χρόνος αρχίζει να κυλά μονάχα στο τέλος, με τον ήχο των πάγων που λιώνουν.

Από την άρνηση κάθε ερμηνείας του πραγματικού ως την πρόξη αντίστασης στην εισβολή του χρόνου, πηγάει μια αίσθηση ανοικείου, ζυμωμένη με την μεγαλοχλία της φθοράς, που καταπραίνεται όμως, και καταλαιάζει, αν την ποτίσει κανείς στα σοφά λόγια του Αντρέι Ταρκόφσκι: «το άπειρο δεν μπορεί να γίνει ύλη, αλλά μπορούμε να δημιουργήσουμε την ψευδαίσθηση του απείρου: την εικόνα»³.

Στο έργο του που αρέσκεται στις κρυμμένες οδικές παρακάμψεις και στα κρυφά χρονικά περάσματα, αθέατα από τον κεντρικό αυτοκινητόδρομο και την επίσημη λεωφόρο του χρόνου, ενυπάρχει κάτι περιχαρτωμένο—όχι αδιεπαρσίο ή ερμητικά κλειστό, όπως στο έργο του Σαρούνας Μπάρτας (αφανής επιρροή), αλλά δύσκολα προσπελάσιμο, που υποδηλώνεται από τα πολλά μαυρισμένα κάδρα που αποσυνδέουν τις εικόνες του—κάτι εγκλωβισμένο μέσα στο πλάνο (το νόημα; η ουσία της ζωής) διαφεύγει, παραμένοντας εσαεί ασύλληπτο. «Η τέχνη; Μαγεία και σκοτάδι» που λέει και ο Βίτολντ Γκομπρόβιτς.

Καμιά βοήθεια έξωθεν λοιπόν, κανένας επεξηγηματικός σχολιασμός ή *voice over*, παρά μονάχα τα παλιά υλικά: ήχος και εικόνα. Τα ντοκιμαντέρ του Σεργκέι Λοζίντσα αρνούνται να υποταχθούν σε μια από τις βασικές αρχές του είδους: την τεκμηρίωση. Είναι ατόφια και ανυπεράσπιστα θραύσματα πραγματικότητας: μετεωρίτες αληθινής ζωής, κινηματογραφημένοι με το απόλυτο προσωπικό βλέμμα ενός καλλιτέχνη, που δεν ερμηνεύει τον κόσμο, αλλά δημιουργεί ψυχικά τοπία, λουσιμένα στο εξωπραγματικό φως του βόρειου νυχτερινού ήλιου.

Φεβρουάριος 2011

Σημειώσεις

1. Ο Μάρτιν Σκορσέζε για το έργο του Φεντερίκο Φελίνι.
2. Μπρεσόν, Ρόμερτ, 1985 (1975). *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*. Στο Φιλμ & Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λαχών Ελλάδας, Αθήνα.
3. Ταρκόφσκι, Αντρέι, 1987 (1986). *Συμμιένοντας το χρόνο*. Αθήνα, Νεφέλη.

the world, on the Mississippi shore.

Topographically unspecified images (not even a guidepost or a road sign), secret landscapes of an interior geographical map; simultaneously, images that are realistic, rooted in the earth in the manner of Dovzhenko, archaic people, seemingly sprouted from inside her, pose with humble pride and insistent steadiness in front of the "invisible" camera: the faces "parade" motionless in front of the lens, indifferent to the strange eye that observes them. Floating in a cocoon of present time, they are being filmed like eternal natural landscapes; they are human natural landscapes, touched only by the echo of time. Mysterious and enigmatic figures, they gaze at us from the other side of time, sapping our perceptive ability. A surprise of cinematic magic: *it is they who watch us, not us them.*

This claim to the sensation of infinity through the coordinated attack on the space-time unity of the frame, using sound as a spearhead, causes rifts and discontinuities; tears down the narrative bridges; produces vague dramaturgical connections between the before and the after: conceptual gaps, visual traps and auditory ambushes implanted everywhere produce alertness, but are also trying to the sensory organs of the viewer. The only real time has a speed of 24 frames per second and it is the [film's] runtime mentioned in the credits.

In what way can time spent waiting (usually lost and rarely gained) be measured in *The Train Stop*, Loznitsa's most bizarre film? The rhythmic rotation of the sleeping human bodies almost hypnotizes the viewer, while slowly and steadily submerging him in the –inhabited only by dreams– secret world of sleep. The alienation is accentuated by the brilliant soundtrack, composed of the pianissimo of the snores and wheezes of the sleeping bodies, on par with a Stockhausen concert. "Time" starts flowing again with the sound of the passing train (no one awakes) and stops again when the sound fades away. The peculiar way of filming, akin to Sokurov's (again on the borderline of the photographic snapshot) paralyzes the gaze of the viewer, who watches (or perhaps imagines?)

with eyes that are "wide shut". It's as if these people have already reached their destination, which is sleeping while they wait –in a train station that seems like a border outpost in the middle of nowhere (the film's final and only exterior shot)– for the train to nowhere.

Again we come across this time of waiting, trapped in the 58-min long, single take of the film *Landscape*; it is again still, as are the people who wait. In this, his first colour film, the camera enters with a remarkable panoramic tracking shot –starting from the edge of the snowy, frozen city and ending on a bus stop: hundreds of faces–portraits of all ages are being filmed in close-up, indifferent to the camera's presence as if it isn't even there– in very close proximity. While the faces (none of which is ever the same) multiply in a seemingly endless queue, the single take elongates the time of waiting to infinity. [It is] a sequence of great directorial virtuosity and aesthetic value, which invalidates narrative time (the waiting is transformed into an existential state), and is completely supported by the ingenious use of sound. The natural and artificial sounds of the beginning are replaced by the "voice: soul that turns into flesh"²: words and random conversations about life's daily tribulations, talking thoughts, voices from the inside and the outside (unpaired with the image and chosen on the basis of their acoustic timbre) cross each other, interrelate, converse, clash, drift apart, fade away, get lost and return, this way creating a dense polyphonic net, a foundation and auditory current (of steady volume) in which the images float effortlessly. Time is only activated in the end [of the film] with the engine noise of the loaded buses that depart, while the voices have become silent because of the embarkation: *Landscape* of a human condition, on the borderline of a matter-of-fact portrayal of what is real.

The «frozen» universe of *Artel* also moves towards infinity; stunning in its black-and-white photographic contrast, it shares some of the primary power of the old masters (Flaherty, Rouch, Ivens). The four human figures –setting up their fishing gear– seem to be executing on the river a, foreign to us, and ancient choreography: a

ritual of man's race for survival in nature, coming from the depths of centuries. Here too, time starts to flow only towards the end, with the sound of melting ice.

From the negation of every interpretation of the real and the act of resistance to the invasion of time, emanates a sense of unfamiliarity, kneaded with the melancholy of deterioration, which, however, can settle and be alleviated, if irrigated with the wise words of Andrei Tarkovsky: "infinity cannot become matter, but we can create the illusion of infinity: the image"³.

In [Loznitsa's] work, which is keen on hidden detours and secret time lapses, unseen from the main highway and the official avenue of time, there exists something entrenched: not impenetrable or hermetically sealed, like in the work of Sarunas Bartas (a concealed influence), but difficult to access, insinuated from the many blackened frames that disconnect his images. Something trapped in the shot (the essence? The meaning of life?) escapes, always remaining unimaginable. "Art? Magic and darkness", said Witold Gombrowicz.

No external assistance then, no explanatory commentary or voice over, only the old materials: sound and image. The documentaries of Sergei Loznitsa refuse to be subjugated to one of the basic principles of the genre: documentation. They are genuine and defenceless slivers of reality: meteors of real life, filmed with the absolutely idiosyncratic gaze of an artist who does not interpret the world, but creates mental landscapes, bathed in the otherworldly light of the Northern midnight sun.

February 2011

Translated into English: Lilly Papagianni

Notes

1. Martin Scorsese on Federico Fellini's work.
2. Bresson, Robert, 1985 (1975). *Notes sur le Cinématographe*. In *Film & Osmospondia Kinimatographikon* Leschon Elladas, Athens.
3. Tarkovsky, Andrei, 1987 (1986). *Sculpting in Time*, Athens, Nefeli.

Όπως στον ουρανό έτσι και στη γη

του Ερίκ Βιντάλ

«Ο Ρομπέρ Μπρεσσόν είναι ένας από τους αγαπημένους μου σκηνοθέτες». Στον διασπασμένο χώρο του σύγχρονου ντοκιμαντέρ η αναφορά σε έναν από τους μεγάλους εφευρέτες της κινηματογραφικής φόρμας δεν είναι κάτι που συνηθίζεται. Χωρίς να θέλουμε να εδραιώσουμε οπωσδήποτε συγγενίες, μπορούμε, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι οι πιο πρόσφατες ταινίες του Σεργκί Λοζνίτσα παρουσιάζουν κάποιες φορμαλιστικές ομοιότητες με εκείνες του γάλλου σκηνοθέτη. Το *Πορτρέτο* (2002) και το *Τοπία* (2003), κυρίως, που επιδιώκουν να «αποδραματοποιήσουν» το πραγματικό γεγονός, να το αποστασιοποιήσουν από την έκφραση του αποτελέσματός του. Σε ότι αφορά στα δύο πρώτα ντοκιμαντέρ του ουκρανού σκηνοθέτη, ωστόσο, δεν είναι ο κινηματογράφος του Ρομπέρ Μπρεσσόν που μας έρχεται αυθόρμητα στο μυαλό, αλλά, μάλλον εκείνος του Ζακ Τατί.

Στην ταινία *Σήμερα κτίζουμε ένα σπίτι* (1996) το παιχνιδιάρικο μοντάζ των ηχητικών στοιχείων και των μουσικών μεταμορφώνει τις ανώδυνες σεκάνς της δουλειάς — της κατασκευής ενός κτιρίου — σε καταστάσεις αστειές ή γελοίες, που γεχνιάζουν με τα γκαγκ, τις ευτράπελες συμπεριφορές και τις άλλες ηχητικές στίξεις που έχει εφευρέσει ο Τατί. Κινηματογραφημένοι κυρίως με γενικά πλάνα, οι εργάτες του εργοταξίου μοιάζουν με αυτόματα, με ακανόνιστες και αδέξιες κινήσεις, που έχουν εγκαταλειφθεί στην τύχη τους κι είναι ήδη σε αναμονή — θέμα που επανέρχεται στο έργο του Λοζνίτσα — των αποφάσεων που πρέπει να παρθούν και να εφαρμοστούν.

Βουβές φιλονικίες μεθυσμένων, ακατανόητες λεκτικές λογομαχίες, ραχάτι, αδράνια — στο εργοτάξιο αυτό που νομίζουμε ότι δεν θα κατορ-

θώσει ποτέ να δημιουργήσει ένα κάποιο οικοδόμημα, μόνο τα αντικείμενα μοιάζουν να έχουν ζωντανέψει από μια εσωτερική ζωή. Αυτόνομα και αδιάφορα στους καβγάδες και τις ανθρωπίνες περιελίξεις, τα εργαλεία και οι μηχανές «χορεύουν» κατά κυριολεξία με τους ήχους της λαϊκής μουσικής, ένα μηχανικό-ποιητικό μπαλέτο βγαλμένο από άλλη εποχή.

Παρατείνοντας το ήπιο όμοιο αυτό ύφος, τα δεκατέσσερα κεφάλαια της ταινίας *Η Ζωή, το φθινόπωρο* (1998) αντλούν από μια λυρική φόρμα που απουσίαζε από την πρώτη ταινία. Τρυφερό χρονικό μιας βουκολικής γης όπου οι άνθρωποι και τα ζώα ζουν δίπλα-δίπλα, η ταινία είναι, μ'έναν ελάσσονα τρόπο, μια ωδή σε μια αγροτική ζωή πάνω απ'την οποία αιωρείται μια ανεπιτητή θείκη παρουσία, που στοιχειοθετείται από τα απειλητικά γκρίζα σύννεφα που επιστρέφουν. Χωρίς στόμφο, αλλά με μια γνήσια τρυφερότητα στη ματιά για τους κάτω άτυχους αυτούς χωρικούς που κινηματογραφεί, ο σκηνοθέτης καταγράφει τις κοινότοπες πράξεις της καθημερινότητας, όπως το σφάζιμο ενός γουρουνιού ή το φύλαγμα του κοπαδιού, μερικές χαρακτηρίζονται από μια αλλοκοτιά που δεν στερείται χιούμορ (μια κατοίκα κανιέρι ένα τσιγάρο, ένας ακορντεονίστας επιτίθεται λεκτικά σε μια αγελάδα). Η μορφή των εικόνων (των βελούδινων ασπρόμαυρων καρέ του φιλμ των 35 mm), τα εικαστικά πλάνα μιας πανταχού παρούσας φύσης — το νερό, ο άνεμος, η καταιγίδα, το χιόνι — εναρμονισμένα με τη ζωή των ανθρώπων και των ζώων, η πλήρης κατάληψη της αφήγησης από τα τραγούδια (ιστορίες ανέφικτων γάμων και εγκαταλειψής), ο χρόνος που συκρατείται μέσα στις παρατεταμένες σεκάνς, τόσα στοιχεία που πέρα από τις συναισθηματικές ελλείψεις και

τις εικαζόμενες υλικές δυσκολίες, υπογραμμίζουν, παρ'όλα αυτά, μια σχέση αλλημενής και ευθυμης συνενοχής μ'έναν κόσμο ήδη παλιό προορισμένο να εξφανιστεί.

Ένα παρόμοιο συναισθημα, άδολης χαράς και μαζί απώλειας, διατρέχει τον *Οικισμό* (2001). Παρόλο που η προαιώνια κατοικία, οι πρωινές ομίχλες και τα σκοτεινισμένα σύννεφα των πρώτων σεκάνς επικαλούνται μια εντελώς ουράνια καταγωγή του κόσμου, η απτή ένδειξη της ανθρώπινης παρουσίας εναρκώνεται πολύ γρήγορα στο ξετύλιγμα των δραστηριοτήτων της. Ανασυνταγμένοι σε ένα φυσικό περιβάλλον άγριας ομορφιάς, που εξυψώνεται από τον εκφραστικό πλούτο της ηχητικής επένδυσης (πληθώρα φυσικών και συγκεκριμένων ήχων, συγκεχυμένες κι υπόκομφες φωνές), οι άνδρες και οι γυναίκες επιδίδονται σε αγροτικές δουλειές. Όπως και στις προηγούμενες ταινίες του, ο Λοζνίτσα απευθυμίζει τις κινήσεις της δουλειάς (το κόψιμο των ξύλων, το μάζεμα της πατάτας, τη μεταφορά του σανού), χωρίς να ξεχνά να κοντοστέκεται στα ημιτόνια της αδράνιας και της ξεκούρασης. Είτε τρώνε, ξεκουράζονται ή ονειροπολούν, τα παρατεταμένα ακίνητα πλάνα που συνοδεύουν μερικές φορές μια ασήμαντη χειρονομία μέχρι το τέλος της, όπως για παράδειγμα το δέσιμο των παπουτσιών, εξακολουθούν να έχουν μια υπνωτική επίδραση, που δεν απέχει πολύ, παρά πάσα προοδίκια, από την παραστατική τέχνη (την ad nauseam επανάληψη μιας οποιασδήποτε κίνησης). Συνθέτοντας ένα σύνπαν από ονειρικές παρυφές που βασίζεται σε εικόνοες με εναισθητές φωτοσκιάσεις, ο Λοζνίτσα, δίνει υπόσταση, χωρίς διαλόγους ή εκτός κάδρου αφήγηση, μια καλήνγια κοινότητα που στερείται ορατότητας εκείνη των νοητικά στερημέ-

On Earth as in Heaven

by **Éric Vidal**

"Robert Bresson is one of my favorite filmmakers." In the, albeit splintered, field of contemporary documentary cinema, reference to one of the great inventors of cinematic form is not a common occurrence. Without seeking to establish a connection at any cost, one can say that the most recent films by Sergei Loznitsa and those of the French filmmaker do share certain formal similarities. *Portrait* (2002) and *Landscape* (2003), especially, which aim to take the heat out of the event, to distance the effect from its occurrence. Yet when presented with the two first documentaries by this Ukrainian director, it is not so much the cinema of Robert Bresson that springs to mind, but that of Jacques Tati. In *Today We Are Going to Build a House* (1996), the playful editing of sounds and music transform harmless work sequences — the building of a house — into situations that are funny or ludicrous, reminiscent of the gags, the burlesque behavior and the sonorous punctuation invented by Tati. Filmed essentially in wide long shots, the construction workers resemble automatons, their gestures erratic and maladroit, left to their own devices, and already in *waiting*, a recurring theme in Loznitsa's oeuvre, for decisions to be made or to be applied. A wordless skirmish among drunkards, incomprehensible verbal rows, *far niente*, inaction, in this construction site where one can hardly imagine any kind of edifice ever being built, only objects seem animated by an interior life. Autonomous and oblivious to human quarrels and convolutions, tools and machines literally "dance" to the sound of folk music, like a poetic-mechanical ballet bursting through from another era.

Prolonging this gently offbeat mood, the

fourteen chapters of *Life, Autumn* (1998) draw from a lyrical form that is absent in his first work. An affectionate chronicle of a bucolic land where man and beast live side by side, the film is, in a minor key, an ode to rural life above which hovers an inexpressible divine presence, enunciated by the menacing grey skies that keep returning. Without pretension, but with a genuine tenderness in the way he looks at these luckless peasants whom he films, Loznitsa documents hum-drum acts of everyday life, such as slaughtering a pig or herding a flock, some of them tinged with a bizarreness that is not devoid of humor (a goat smokes a cigarette, an accordion player shouts at a cow). The beauty of the images (the velvety blacks and whites of the 35mm film), the painterly shots of an omnipresent nature — the water, the wind, the thunderstorm, the snow — in tune with the life of the people and the animals, the way the narrative is taken over completely by the songs (stories of impossible marriages or abandonment), the way time is held back through the length of the sequences, these are all elements which, beyond the emotional gaps and the presumed material difficulties, underscore, despite everything, a calm rapport and a complicit gaiety with a world that is already ancient and destined to disappear.

An identical feeling of naive joy and loss combined runs through *Settlement* (2001). Though the primordial home, the early-morning mists and the veiling clouds of the first sequences evoke an utterly celestial origin of the world, the tangible appearance of a human presence is very soon incarnated by the activities set in motion. Gathered together in a natural environment of wild beauty, enhanced by the ex-

pressive richness of the soundtrack (the profusion of sounds both natural and concrete, the muffled sounds of voices), men and women attend to their work in the fields. Following the example of his previous films, Loznitsa presents the gestures of work (cutting wood, gathering potatoes, loading hay), without forgetting to linger on the tenuous periods of inactivity and rest. Whether the people are eating, resting or day-dreaming, the long fixed shots that often accompany an insignificant gesture to its completion, tying one's shoelaces, for example, have an almost hypnotic effect, not unlike, against all expectations, the art of performance (the repetition *ad nauseam* of some gesture or other). By composing a universe of dreamlike borders, based on images of delicate gradations, Loznitsa creates, without any dialogue or voice over, a peaceful community that lacks visibility: that of the mentally retarded. In fact, swept away by a rustic *Ave Maria*, the battered faces observing us at the end of the film are returning the, all too often absent or distant, gaze we cast on them.

An interest in the daily work of the "little people" and communities which occur by chance or function under constraint, attention paid to the gestures, the postures and the rhythms of bodies; even though common characters connect one film to the other, *The Train Stop* (2000) certainly constitutes a break. Evolving at the outer limits of a dream, the film — travelers in transit are asleep in a station — stands out for its radically plastic style and baleful atmosphere. The extreme fragmentation, the close ups of open mouths or hands that hang feebly in the void, as if dead, the straight traveling shots over limp bodies, the heavy pace: the

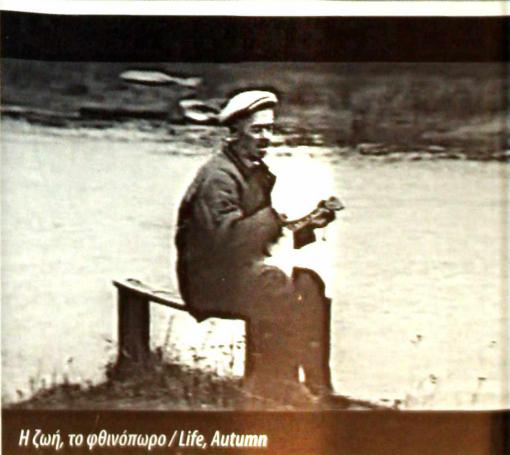
ων. Πράγματι, συνεπαρμένα από ένα ρουστίκ *Ave Maria*, τα παραμορφωμένα πρόσωπα που μας παρατηρούν στο τέλος της ταινίας τροποποιούν, ανταποδιδοντάς μας, το αφηρημένο ή απόμακρο βλέμμα που πολύ συχνά έχουμε εμπάντι τους.

Ενδιαφέρον για τις καθημερινές δουλειές των «ασημάντων ανθρώπων» και για τις περιστασιακές ή περιορισμένες κοινότητες, προσοχή που στρέφεται στις χειρονομίες, στις στάσεις και στους ρυθμούς των σωμάτων- αν κοινοί ήρωες διατρέχουν τις ταινίες του, *Ο σταθμός του τρένου* (2000) σηματοδοτεί σίγουρα μια ρήξη. Εξελλισσόμενη στα σύνορα του ανείρου, η ταινία –ταξιδιώτες που κοιμούνται σε ενδιάμεσο σταθμό περιμένοντας το τρένο – ξεχωρίζει για τη ριζοσπαστική πλαστικότητα της προσέγγιγής της και την επιθονάτια ατμόσφαιρά της. Ο ακραίος κατακερματισμός, τα κοντινά πλάνα στα ανοιχτά στόματα και στα χέρια που κρέμονται άνευρα στο κενό, σαν νεκρά, τα ευθυγραμμισμένα τράβελιγκ πάνω στα καταβεβλημένα σώματα, ο βαρύς ρυθμός: τα πλάνα δονούνται από μια μακάβρια ένταση που υπονοεί το χώρο ενός νεκροτομείου, στα σύνορα της βίντεο άρτ (*The Act Of Seeing* του Σταν Μπράκατ). Και πραγματικά, τίποτε δεν μοιάζει περισσότερο με πτώμα από ένα σώμα που κοιμάται. Ληθαργική εμπειρία από οάρκες που στοιχειώνονται απ' τις εκπνοές των αναπνοών και τα βούισματα των εντόμων- θανάσιμος εφιάλης ή πολιτική μεταφορά μιας παραλυμένης χώρας;

Ότι κι αν είναι, *Ο σταθμός του τρένου*, δείχνει την απώλεια μιας αθωότητας και διακόπτει τη σχετική αρμονία μεταξύ των ανθρώπων και του κόσμου την οποία σκιαγραφούσε στα προηγούμενα έργα του.

Το *Πορτρέτο* (2002) ενισχύει αυτή την εντύπωση. Το «ντοκιμενταριστικό ύφος» των εικόνων των αγροτών και των τεχνιτών που ποζάρουν στο φυσικό τους περιβάλλον δεν μπορεί να μην μας θυμίζει τις τυπολογίες των πορτρέτων του Γερμανού Άουγκουστ Ζάντερ στον μεσοπόλεμο, ή τις φωτογραφίες της Δωροθέας Λάνγκ, που τραβήχτηκαν μετά από παραγγελία της Διοίκησης Αγροτικής Ασφάλειας για να καταγράψουν την αγροτική Αμερική στα χρόνια της Ύφεσης. Μπροστινές λήψεις, επεξεργασμένο ασπρόμαυρο, εστίαση, προσοχή στις λεπτομέρειες, οι αποχρώσεις και οι διαβαθμίσεις, αίσθηση διάρκειας, σειρά: τα πορτρέτα αυτά, στερημένα από το λόγο (αλλά όχι από τους ήχους) παραπέμπουν, χάρη στο ρυθμό του μοντάζ των σεκάν, στον τοίχο της γκαλερί ή στη σελιδοποίηση του βιβλίου της έκθεσης. Έτσι όπως τέμνεται από μαύρες οθόνες, από εικόνες κατεστραμμένων οπιτιών, από πλάνα μελανόχρωμων υδάτων και σκοτεινών τοπίων με έναν εξπρεσιονιστικό τρόπο, η ταινία αποκαλύπτει, πέρα από τους χαρακτηριστικούς που ακινητοποιήθηκαν από τη μηχανική καταγραφή, μια κατεστραμμένη περιοχή όπου μαντεύουμε την τραχύτητα των συνθηκών της ύπαρξης. Κι εδώ, επίσης, δεν υπάρχουν λόγια, αλλά ένα πλούσιο ηχητικό πεδίο με ξεσπάσματα κραυγών και διάφορους ακαθόριστους ήχους μέσα στους οποίους δονείται ο κινηματογράφος.

Ανησυχία, απώλεια των σημείων αναφοράς, κρίση, η Ρωσία του Βλαντιμίρ Πούτιν παρεισφύζει με τη μορφή υδατογραφημάτων στο *Τολίο* (2003). Αγκαλιάζοντας με μια μοναδική πανοραμική κίνηση ένα



Η ζωή, το φθινόπωρο / Life, Autumn



Αρτέλ / Artel

shots throb with a macabre tension suggestive of a mortuary, at the furthest limits of video art (*The Passing* by Bill Viola) and experimental cinema (*The Act of Seeing* by Stan Brackage). Indeed, nothing resembles a corpse more than a sleeping body. The lethargic experience of flesh haunted by the air being exhaled and the humming of insects; a morbid nightmare or a political metaphor for a paralyzed country?

Whatever it is, *The Train Stop* indicates the loss of a certain innocence and shatters the relative harmony between people and the world outlined in the previous films.

Portrait (2002) reinforces this impression. The "documentary style" of these images of peasants and artisans posing in their natural

environment is in no small way evocative of the typology of the portraits by the German photographer August Sander during the interwar years, or the photographs of Dorothea Lange, commissioned by the Farm Security Administration (FSA) to document rural America during the Great Depression. Frontal shots, processed black and white, attention to detail, focus, nuanced gradations, a sense of duration, series: these portraits, deprived of speech (but not of sounds), by virtue of the pace at which the sequences have been edited, refer us to the wall of a gallery or the lay out of an exhibition catalogue. Intersected by black screens, images of dilapidated houses, shots of charcoal black water and darkened land in an expressionist fashion,

the film unveils, beyond the characters frozen by the mechanical registration, a devastated territory, where one can guess at the harshness of the living conditions. Here, again, there are no words, but rather a field of sound rich in shouts and varied murmurs in which cinema resonates.

Anxiety, disorientation, crisis, Vladimir Putin's Russia insinuates itself like a watermark in *Landscape* (2003). By embracing in a single panning shot a crowd of unknowns who are – still and always will be – waiting in front of a terminus for a hypothetical bus, Loznitsa makes heard the chronicle of an exhausted country. Alcoholism, violence against women, the war in Chechnya, military power, etc., the endings of phrases, scattered along the soundtrack like punctuation

πλήθος αγνώστων που περιμένουν—άνεασ-μπροστά από ένα σταθμό λεωφορείων ένα υπο-τιθέμενο λεωφορείο, ο Λοζνίτσα παρουσιάζει το χρονικό μιας εξαντλημένης χώρας. Αλκοολισμός, βία κατά των γυναικών, πόλεμος στην Ταεσενία, η στρατιωτική εξουσία κλπ., τα τέλη των φρά-σεων διασκορπίζονται σαν σημεία στίξης σε όλη τη διάρκεια της ηχητικής μπάντας δηλώνοντας, διακριτικά, τα ρήγματα ενός χαστικού συστήμα-τος. Η ακρίβεια του μοντάζ και του μιζάζ του ηχητικού υλικού ενεργοποιεί τις σχέσεις της μου-σικότητας (χρόχρωμα, τόνο, ένταση) ανάμεσα στα πολλαπλά θραύσματα των φωνών που συ-νεκλώνονται για να δημιουργήσουν μια χωριάδια. Απ' αυτήν την λαμπερή πολυφωνία μας έρχονται οι αντιλαλοί μιας γης εγκαταλελειμμένης, όπου οι πιο αδύναμοι δυσκολεύονται να επιζήσουν. Κατ' αυτή την έννοια, με τις πανοπτικές συνεκδοχές της που θυμίζουν το χώρο μιας φυλακής, ή, σ' ένα άλλο καθεστώς εικόνων, με τις απρόβλεπτες λή-ψεις μιας τηλεπαρακολούθησης, η επιλογή της πανοραμικής φόρμας εκφοράζει καλά το καθε-στώς της ανομίας μιας κατά τα άλλα διπλοκλει-δωμένης κοινωνίας.

Εκτός από την ποιότητα της ηχητικής εργα-σίας που δομεί τον λόγο στο χώρο της αναπα-ράστασης, η ταινία είναι επίσης μια εκπληκτική πινακοθήκη προσώπων. Αν το *Πορτρέτο* ανα-φερόταν σε μία από τις σημαντικές τάσεις της φωτογραφίας του ντοκιμαντέρ του μεσοπολέ-μου, το *Τοπίο*, με τη χρωματική του παλέτα και τα πρόσωπά του, κινηματογραφημένα σαν χώ-ρους «υψηλής μοναξιάς» θυμίζει περισσότερο τον ανήσυχο μοντερνισμό των ηρώων του Αν-τονιόνι, τα «μοντέλα» του Ρομπέρ Μπρεσόν, ή, πιο κοντά σε εμάς, τα μεγάλα φωτογραφικά φορμά, τις εντελώς αποστερημένες από κάθε ψυχολογία, του γερμανού καλλιτέχνη Τόμας Ρουφ. Η αιχμαλωσία της δυνατότητας ενός προσώπου σε όλη του τη γήμνια, η σύλληψη της κρυφής εισβολής του—και όχι της ουσίας του—, το να το βλέπουμε να εξαφανίζεται μέσα στην ταχύτητα της κίνησης σαν άλυτο αίνιγμα, σαν ένα χαρακτηριστικό που εξαλείφουμε: αυτό εί-ναι, λοιπόν, το ωραίο αισθητικό και πολιτικό στοιχείο του *Τοπίου*.

Επιστρέφοντας στον κινηματογράφο των «πρώτων χρόνων» από τον οποίο στην ουσία

δεν απομακρυνόμαστε ποτέ, *Η φάμπρικα* (2004) είναι κάτι πολύ παραπάνω από ένα απλό ντοκι-μαντέρ για τη δουλειά στο εργοστάσιο. Ενώ η ταινία παρουσιάζει πάρα πολλά εικαστικά στοι-χεία σε σχέση με τη δυσκολία των εργασιών που πρέπει να εκτελεστούν, έτσι όπως υλοποιείται κυρίως μέσα από τη μηχανική επανάληψη των χειρονομιών, δεν λέει τίποτα, αντιθετα, για τους αγώνες και για τις συγκρούσεις που πάντα λαμ-βάνουν χώρα σ' ένα τέτοιο μέρος. Σχεδιασμένη ως διπτυχο, η ταινία απαριείται εσκεμμένα το λόγο, στους αντίποδες ενός παγκοσμιοποιημένου ύφους και τόνου που στηρίζεται στην υπερχρή της συνέντευξης, της αφήγησης εκτός κάδρου και του σχολιασμού που στοχεύουν στην άμεση καθοδήγηση του θεατή. Όπως συμβαίνει συχνά στον Λοζνίτσα, η διάρθρωση των πλάνων και των ηχητικών στοιχείων διατηρεί την ελευθερία της σε σχέση με την καταγραφή της πραγμα-τότητας. Όπως και στα προηγούμενα έργα του, το πραγματικό είναι εδώ ένα εύπλαστο υλικό που μπορεί να μεταμορφωθεί από την κινηματογρα-φική διαδικασία, με τον ίδιο τρόπο που ένας γλύπτης δίνει μορφή στην άμορφη ύλη.

Η κυριαρχία του ορατού και του ακουστικού έναντι του λεκτικού αποκτά, στη *Φάμπρικα*, ένα άλλο εύρος που στηρίζεται κυρίως στην εξερεύ-νηση του έγχρωμου φιλμ και στην αναζήτηση καινούργιων χρονικοτήτων. Η φύση και η ποι-ότητα των φωτεινών πηγών (που απουσιάζουν από την πρώτη πράξη), οι αποχρώσεις των χρω-ματισμών φασμάτων, οι λεπτομερείς συνθέσεις των κάδρων, η ηχητική επένδυση στα όρια του να αποτελεί συγκεκριμένη μουσική, οι διάρκειες μέσα στις οποίες καταγράφονται οι κινήσεις: ο σκηνοθέτης συνθέτει, με τη διπλή έννοια, εικα-στική και μουσική, του όρου, μια σειρά πλάνων μερικά απ' τα οποία μας θυμίζουν την κον-στрукτιβιστική ζωγραφική και την προτίμησή της για τη μηχανική και τη γεωμετρία των μοτίβων της.

Ένωση της «εικόνας-χρόνου» (του κινηματο-γράφου) με τη «φόρμα-πίνακα» (τη ζωγραφική), η *Φάμπρικα* ανοίγεται στους λίγους του φαντα-σιακού και της μυθοπλασίας κι αυτό μας επιτρέ-πει να αναλύσουμε και ίσως και να καταλάβουμε καλύτερα, από μια πιο αισθητηριακή σκόπη, την



αιχμαλωσία του ανθρώπου από τη μηχανή. Υλικά σε τήξη, βροχή από κοκκινωπούς σπινθήρες, συσάφηση άμορφων αποβλήτων, ο προλεκτι-κός αυτός κόσμος, μοιάζει πράγματι με ερείπιό ή με πεδίο μάχης. Σε ένα περιβάλλον που θυμίζει αρχαίκοις χρόνους ή το σύμπαν μετά την πυρην-ική καταστροφή, οι άνθρωποι μοιάζουν με αυ-τόματα. Λαλοί, ακινητοποιημένοι από τις μηχαν-ές που τους έχουν κατακυριεύσει, εκφοράζουν μέσα απ' τον παραλογισμό των εργασιών ένα συ-ναισθήμα κενού, μιας παράξενης και ανησυχητι-κής μοναξιάς.

Sergei Loznitsa: *Cycle Itinérant*, 2005
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτά Ρηγοπούλου



Το φως του Βορρά / Northern Light

marks, declare, with feigned indifference, the flaws of a chaotic system. The precision of the editing and sound mixing establish links of musicality (timbre, pitch, volume) between the multiple fragments of voices that come together to form a choir. It is from this starry polyphony that we receive the echoes of an abandoned land, where the weakest struggle to survive. In this sense, with its panoptic connotations that evoke a prison or, in another system of images, the random shots of telesurveillance, the choice of the panoramic form expresses very well the state of anomie in a society which is, otherwise, padlocked.

Besides the quality of the sound work that structures speech in the space of the representation, the film is also a magnificent gallery of faces. While *Portrait* referred to one of the great trends of documentary photography during the

interwar years, *Landscape*, with its colorful palette and its faces filmed like spaces of "higher solitude", evokes more the anxious modernity of Antonioni's characters, Robert Bresson's "models", or, closer to us, the large photographic formats, devoid of any emotion, by the German artist Thomas Ruff. To capture the possibility of a face in all its nakedness; to seize its furtive interruption, and not its essence; to watch it disappear in the speed of the movement like an unsolved riddle, like a trait that is erased: that is indeed the excellent aesthetic and political wager of *Landscape*.

Returning to the cinema of the "early days", from which Loznitsa never really went very far, *Factory* (2004) is much more than a documentary on working at an assembly line. While the film provides countless visual elements concerning the difficulty of the tasks that have to be

carried out, illustrated especially by the mechanical repetition of gestures, it tells us nothing about the struggles and conflicts that never fail to arise in such a place. Conceived as a diptych, the film willfully retreats from speech, contrary to the alter-globalized style and tone that rest on the predominance of the interview, the voice over or commentary in order to guide the viewer with a firm hand. As is often the case with Loznitsa, the articulation of the shots and the elements of sound takes liberties with the registration of reality. In tune with his earlier films, reality here is a malleable material, susceptible to being transformed by the cinematic process, just like a sculptor gives shape to raw material.

The primacy of the visible and the audible over the spoken takes on, in *Factory*, an added scope, related mainly to the exploration of the color film and the search for new temporalities. Nature and the quality of the luminous sources (absent in the first act), nuances of ranges of colors, the meticulous composition of frames, soundtracks bordering on concrete music, the durations in which gestures are filmed: the director composes, in both the pictorial and musical sense of the word, a series of shots, some of which are reminiscent of constructivist painting, with its taste for machines and the geometry of its motifs.

A combination of "images-times" (cinema) and "form-tableau" (painting), *Factory* exposes itself to the vertigos of the imaginary and the fictional, which in turn allows us to analyze and perhaps better understand, from a more sensory angle, man's enslavement to machines. Materials in fusion, reddish sparks raining down, accumulation of formless waste, this pre-speech world indeed resembles a ruin or a battlefield. In an environment that evokes archaic times or a post-nuclear universe, people appear like automatons. Mute, riveted to their devouring machines, the absurdity of their tasks expresses a feeling of emptiness and loneliness both strange and disturbing.

Sergei Loznitsa: *Cycle Itinérant, 2005*
Translated into English: Mary Kitroeff

Ο σιδηροδρομικός σταθμός

του Σερχ Μεράν

Όταν ο ύπνος μας δεν είναι παρά ένα μάτι /όχι—ύπνος—ηθολόγος που παίζει!...
Γκενάντι Αιγί!

Σε μια συνέντευξη για το περιοδικό *Cinéma du Réel* το Μάρτιο του 2004, ο Σεργκέι Λοζνίτσα μου διηγήθηκε μια παιδική του ανάμνηση που αποτέλεσε το έναυσμα για την μικρού μήκους ταινία του *Ο σταθμός του τρένου*. Μια φορά, που οι γονείς του κι εκείνος ταξίδευαν νύχτα με το τρένο για να επισκεφτούν τη γιαγιά του, αναγκάστηκαν να κατέβουν σ' έναν απομονωμένο επαρχιακό σταθμό και να περιμένουν εκεί το τρένο ανταπόκρισης. Όταν μπήκαν μέσα, όλοι κοιμόντουσαν. Η οικογένεια έφυγε απ' την αίθουσα αναμονής πριν ξημερώσει, μισοκοιμισμένη. «Αισθανόμασταν σαν να ζούσαμε σε μια άλλη πραγματικότητα, σε μια κατάσταση μεταξύ ύπνου και ξύπνιου. Μια άβυσσος χωρίζει τις δύο αυτές καταστάσεις», θυμάται ο σκηνοθέτης.

Πως κινηματογραφεί κανείς τον ύπνο; Τα κοιμισμένα σώματα παραδίδονται στο βλέμμα σε μια κατάσταση ευθραυστότητας και συχνά οδύνης. Το ότι ο θεατής τους παρατηρεί, του προκαλεί ένα αντιφατικό συναίσθημα, σαν να πρόκειται για μια άνομη πράξη, μια κακοήθη περιέργεια. Πόσο μάλλον που τους κοιμισμένους ανθρώπους έχει φέρει μαζί το τυχαίο ενός ταξιδιού μέσα απ' τις κλειστές πόρτες μιας αποσπασματικής αναμονής. Ο συγχρωτισμός του χώρου τους ανακαίει να πάρουν άβολες, βασισσιονικές στάσεις.

Ο χώρος αυτός, δεν αντιπροσωπεύει τελικά τον προθάλαμο του θανάτου, την κοινότητα των αιμάτων που τυραννίζονται από την ξενοδοξία;

Κάποιοι καλλιτέχνες ήξεραν πως να μεταφράζουν παράμοιες καταστάσεις αποφυγόντας τις συνεπακόλουθες παγίδες και προκαλώντας, αντίθετα, στον αναγνώστη ή το θεατή, το συναίσθημα που προκαλεί η θέαση της θνητής ομορφιάς, για να επαναλάβουμε την έκφραση του άγγλου ποιητή Τζέραρτ Μάιλνι Χόπκινς. Μου έρχεται στο μυαλό ο γλύπτης Χένρι Μουρ, όταν σχεδίαζε, το 1940, τους Λονδρέζους να κοιμούνται στο μετρό κατά τη

διάρκεια των αεροπορικών βομβαρδισμών. Ο αρμόνη σκηνοθέτης Αρταβάζιτ Πελεσιάν κινηματογράφησε με διαύγεια και αγάπη τη κοιμισμένα πρόσωπα των επιβατών ενός τρένου που τους ξαναφέρνει στη χώρα τους (*Fin*, 1982).

Στην πρώτη του αυτή ταινία μικρού μήκους, με τίτλο *Ο σταθμός του τρένου*, ο Σεργκέι Λοζνίτσα εξερευνά έναν οριακό χώρο μέσα από εξαιρέσιες εικόνας στις οποίες το σκοτάδι και το φως συναλλάσσονται. Όπως θα κάνει και στις επόμενες ταινίες του, ο σκηνοθέτης επιλέγει να κινηματογραφήσει μόνο ένα χώρο, την αίθουσα αναμονής ενός σταθμού, συνενώνοντας μια κοινότητα της μετάβασης, τους κοιμισμένους, καθώς περιμένουν την αγή που θα φέρει την άφιξη του τρένου.

Κινηματογραφεί με παρατεταμένα πλάνα—σεκάνς τους κοιμισμένους, μόνους ή σε μικρές ομάδες, τα πρόσωπα ή τα σώματά τους, τις κινήσεις τους που πότε-πότε ζωντανεύουν την ακινησία τους.

Ο ήχος είναι εξίσου σημαντικός με την εικόνα, αν όχι περισσότερο. Είτε πρόκειται για το σφύριγμα του τρένου και το στρίγγλιγμα των τροχών, το τριξίμο απ' τις πόρτες, το βρυχηθμό του ανέμου, είτε για τις αναπνοές, τους αναστεναγμούς και τους λεπτούς ρόγχους. Οι θόρυβοι διαπερνούν το πυκνό σκοτάδι και η νύχτα σκιρτά, ζωντανή.

Με τον ίδιο τρόπο, αλλά, με το φως, ο σκηνοθέτης φέρνει στη μνήμη του οξυδερκή θεατή το πέρασμα των εποχών και την απομονωμένη αιωνιότητα μέσα στην οποία είναι βυθισμένη η αίθουσα αναμονής και οι κοιμώμενοί της. Στην αρχή της ταινίας, ακούμε το ρετέλισμα των τζιτζικιών και το βουητό ενός εντόμου μέσα στο σκοτάδι. Στη συνέχεια ξεδιπλώνεται μια μουσική συμφωνία θορύβων που θυμίζουν το φινόκωπο, το χεμάλι, τη βροχή και τη βιολιότητα του ανέμου.

Οι περισσότεροι ταξιδιώτες κοιμούνται κουλουριασμένοι. Προσπαθούν να προστατευτούν από τον συγχρωτισμό με κινήσεις μεγάλης έντασης. Μερικές φορές μοιάζουν να υποφέρουν. Ένας νεαρός εθνοφουρρός κοιμάται με το κεφάλι χωμένο ανάμεσα στα γόνατά του. Τα σώματα των κοιμι-

σμένων καταρکیοιούν στο κενό. Ένας άνδρας χρησιμοποιεί ως στήριγμα ένα ξύλινο παγκάκι.

Κάθε φορά που ένας κοιμισμένος ακουμπά το διπλό του στον ύπνο του, αμέσως απομακρύνεται, με μια απότομη κίνηση.

Η αίθουσα αναμονής είναι ένας χώρος μοναξιάς, ξαφνικά όμως ο σκηνοθέτης συλλαμβάνει την λάμψη των ανώνυμων χεριών μιας ομάδας κοιμισμένων ανθρώπων, όμοια με τον αφρό μιας διλής.

Το βλέμμα επικεντρώνεται στα κεφάλια των κοιμισμένων. Ένας ηλικιωμένος, με φαλάκρα που την φωτιστεφανώνουν λιγοστά λευκά μαλλιά, κρύβει το πρόσωπό του μέσα στα χέρια του, που έχουν καταστραφεί από τη δουλειά με τη γη, τα δάχτυλά του είναι ασχημα ροζιασμένα.

Ένα παιδί κοιμάται με το κεφάλι ριγμένο πίσω, με το στόμα ελαφρά ανοιχτό. Τα μαλλιά του έχουν κολλήσει απ' τον ιδρώτα. Η κάμερα φεύγει σιγά απ' το πρόσωπό του και κατεβαίνει για να σταθεί στο σώμα του που είναι σφηνωμένο ανάμεσα στα γόνατα της μητέρας του.

Ένας άνδρας με αραιή γενειάδα κοιμάται με το χέρι ακουμπισμένο στο μέτωπό του. Αναπνέει με δυσκολία, αφήνοντας ένα ελαφρό ρόγχο. Μια χωρική ξυπνά, περνά το χέρι της στο πρόσωπό της, τακτοποιεί το μαντίλι στο λαιμό του και ξανακοιμάται αμέσως.

Η διαδοχή των πορτρέτων των κοιμισμένων ανθρώπων μας προκαλεί ένα συναίσθημα σαν να έχει μπει η νύχτα στο βλέμμα μας, σαν να έχουμε ξαφνικά μεταφερθεί σωματικά σ' αυτή τη δεύτερη ζωή που είναι το όνειρο, οι πόρτες του οποίου μας χωρίζουν από τον αόρατο κόσμο, όπως πίστευε ο Ζεράντε Νερβάλ.

Μετάφραση: Ζωή-Μιρτά Ρηγοπούλου
IMAGES documentaires, τχ. 50/51, 1ο-2ο Τρίμηνο 2004

Σημειώσεις

1. *Festivités d'hiver*, μετάφραση από τα ρώσικα από τον Léon Robel, Les Éditions Français Réunis, 1978.

The Train Stop

by Serge Meurant

When our sleep is nothing but an eye / no – sleep-actor acting/...
Gennady Aigui¹

During an interview at the Cinéma du Réel film festival in March 2004, Sergei Loznitsa told me of a childhood memory that gave him the idea for his short film *The Train Stop*. On his way to visit his grandmother on a night train together with his parents, they found themselves having to get off at an isolated station in the countryside and wait there for a connecting train. When they arrived at the station, everyone was already asleep. The family left the waiting room before daybreak, half asleep. "We felt as if we were living in another reality, in a state between wakefulness and sleep. There was an abyss between these two states," the filmmaker recalled.

How does one film sleep? Sleeping bodies surrender to the gaze in a state of vulnerability and, often, suffering. Contemplating them provokes in the viewer a feeling of annoyance, as if it were an indecent act, something done out of morbid curiosity. Even more so when those sleepers have been brought together by a chance journey within the closed doors of a waiting room. The lack of privacy of the location obliges them to take on uncomfortable, tortuous poses.

After all, doesn't this place represent the antechamber of death? A community of bodies tormented by their departure?

Certain artists knew how to translate similar situations by avoiding the consequent traps and by arousing in the reader or the viewer the emotion evoked by looking upon mortal beauty, in the words of the English poet Gerard Manley Hopkins. The sculptor Henry Moore comes to mind who drew, in 1940, Londoners sleeping in the Tube during the air raids. The Armenian film director Artavazd Pelechian lucidly and lovingly filmed the sleeping faces of passengers on a

train to the country (*The End*, 1982).

In his first short film, *The Train Stop*, Sergei Loznitsa explores a state/limit through sumptuous images in which darkness and light harmonize with each other.

As he will do in subsequent films, the director chose to film a single location, the waiting room at a train station, gathering together a community in passage – the sleepers – as they wait for dawn and the arrival of their train.

He shoots long takes of sleepers, alone or in small groups; of their faces or their bodies; of movements that sometimes animate their immobility.

Sound is equally important as the image, if not more so. Whether it be the whistling of the train and the roaring of the wheels; the grating of the doors; the howling of the wind; or the sound of breathing, sighing or wheezing. The heavy darkness is broken by noises and the night stirs, coming alive.

It is in the same way, but by using light, that the film director evokes, for the perceptive listener, the passing of the seasons and the insular eternity in which the waiting room and its sleepers are immersed. In the beginning of the film, we hear the stridulation of the cicadas and the drone of an insect in the darkness. This evolves into a musical symphony of sounds evoking autumn and winter, rain or the force of the wind.

Most of the travelers are sleeping folded in on themselves. They're trying to protect themselves from the lack of privacy by extremely tense movements. At times it is as if they're being tortured. A young militiaman sleeps with his head between his knees. The bodies of sleepers topple into the void. A man braces himself against a wooden bench.

Whenever a sleeper brushes against his neighbor in his sleep, he immediately sits up straight with a jolt.

The waiting room is a place of solitude, but

suddenly the filmmaker captures the flash of the anonymous hands of a group of sleepers like the foam of a whirlpool.

The gaze concentrates on the heads of the sleepers. An old man, his baldness crowned with a halo of wispy white hair, hides his face in his hands which have been ravaged by working the land, his fingers severely gnarled.

A child sleeps with its head thrown back, its mouth slightly agape. Its hair sticks to its brow with perspiration. The camera slowly leaves the child's face and moves down, focusing on its body wedged between its mother's knees.

A man with a sparse beard sleeps with his hand on his brow. He's having difficulty breathing and emits a slight rattle. A peasant woman awakens, passes her hand over her face, readsjusts her scarf and goes straight back to sleep.

The succession of these portraits of sleepers arouses in us a feeling that the night has entered our gaze, as if we have been suddenly physically transported to this second life which is our dreams, its gates separating us from the invisible world, as Gérard de Nerval believed.

*Translated into English: Mary Kitroeff
IMAGES documentaires,
n. 50/51, 1st -2nd Trimester 2004*

Notes

1. *Festivités d'hiver*, translated from the Russian by Léon Robel, Les Éditions Français Réunis, 1978. (When our sleep is nothing but an eye / no – sleep-an actor acting...)

Η πολιορκία

της Παλίνα Μπάροκοβα

Ποιος μπορεί να είναι οι στρατηγικές, οι φιλοδοξίες και οι περιορισμοί των σκηνοθετών στο χειρισμό των κινηματογραφικών πλάνων (του κινηματογραφικού υλικού από) ενός πολέμου; Η θεωρούμενη προέλευση της παράδοσης αυτής είναι ικανή να μας ξαφιάσει με την φαινομενική της αθωότητα, «το πρώτο παράδειγμα αναπαράστασης πεδίου μάχης που θεωρήθηκε ως αληθινό είναι μάλλον η ταινία *The Battle of Santiago Bay* (1988) της εταιρείας Vitagraph. Ο κινηματογραφιστής, Άλμπερτ Ε. Σμιθ είχε ταξιδέψει στην Κούβα και είχε τραβήξει μερικά πλάνα της πραγματικότητας, όταν όμως του είπαν ότι δεν ήταν αρκετά δραματικά, εκείνος έκανε μια ψεύτικη αναπαράσταση της μάχης χρησιμοποιώντας μια δεξαμενή νερού, χαρτόνια πλοία και καπνό από τα τσιγάρα του ουγενγείου» (Charpan, 2008: 36).

Αναρίθμητα κινηματογραφικά έργα έχουν έρθει έκτοτε αντιμέτωπα με το πολύπλευρο πρόβλημα της αυθεντικής αναπαράστασης του πολέμου. Το πρόβλημα δεν έχει μικρύνει με το χρόνο και μπορούμε να θεωρήσουμε ότι διαμορφώνει την ελλοχεύουσα επιστημολογία της πολύ φημισμένης ταινίας του Σεργκέι Λοζίντσα, *Αποκλεισμός*. Στην περίπτωση του, ωστόσο, το θέμα περιπλέκεται από την επιρροσθητή διάσταση της αμφισβήτησης: εκτός απ' το ότι πρέπει να αντιμετωπίσει το ερώτημα «πι σινιστά μια αυθεντική αναπαράσταση πολέμου;» ο Λοζίντσα πρέπει να αντιμετωπίσει στην πράξη την του να ανακατασκευάσει αναδρομικά τα ιστορικά γεγονότα, μια και ο ντοκιμαντέρ του γυρίστηκε 55 χρόνια μετά το γεγονός. Η μονομαχία του σκηνοθέτη με την Ιστορία είναι σύνθετη: ο Λοζίντσα πρέπει να αναγνωρίσει την εξαιρετικά

κατακερματισμένη φύση του υλικού που είχε τραβηχτεί για το κινηματογραφικό είδος *kinosbornik* [Σ.Τ.Μ. κινηματογραφικό περιοδικό] το 1941-42, πρέπει να αντιπαλέψει τις τάσεις ολοκληρωτισμού της ιδεολογικής λογοκρισίας της Πολιορκίας και, πιο σημαντικό, να υπερβεί τις αντικρουόμενες παραρμήσεις της μνήμης της Πολιορκίας – τόσο εκείνη που επιμένει στη διαγραφή των τραυματικών εικόνων, όσο και εκείνη που απαιτεί μια επεξηγηματική αφήγηση που θα επέβαλε ένα οργανωτικό συνεκτικό πλαίσιο στις κατακερματισμένες εκδόσεις της ιστορίας.

Ο *Αποκλεισμός* του Λοζίντσα, παρουσιάζει μια σειρά φαινομενικά τυχαίων γεγονότων από την πολιορκία του 1941-44. Ο σκηνοθέτης βρήκε το σχετικό υλικό διασκορπισμένο να μαζεύει το σκόνη σε διάφορα αρχεία της Αγίας Πετρούπολης¹. Νομίζω πως πολλά από τα ευρήματα που επέλεξε να συμπεριλάβει στην ταινία είναι τα λογοκριμένα απομεινάρια της *Μάχης του Λένινγκραντ* (1942), του βασικού κινηματογραφικού έργου της επίσημης προπαγάνδας για την Πολιορκία:² Έχουμε τη σπάνια ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τη λογική της ακρωτηριαστικής εργασίας της λογοκριτικής μηχανής: η αυζήτηση που έκαναν για τη *Μάχη του Λένινγκραντ* οι ηγέτες του Κυβερνώτος κόμματος (Ζνάνοφ, Πότκοφ, Κουζνέτσοφ) έχει διασωθεί σε ένα στενογραφημένο έγγραφο.

Οι προτεινόμενοι τομείς βελτίωσης, σύμφωνα με την εξαιρετικά βαρύνουσα γνώμη τους ήταν οι ακόλουθοι. Καταρχάς, η έλλειψη συνοχής και η απουσία κυρίαρχης αφήγησης: «τα επεισόδια της ταινίας έχουν συνθεθεί μεταξύ τους με χαώδη τρόπο. Θέλουν να δείξουν ένα χώρο – την πόλη

που καθαρίζεται- και μεταπηδούν σε έναν άλλο. Η ταινία μοιάζει μ' έναν τεράστιο αχταρμά. Ολόκληρο το εγχείρημα πρέπει να διαμορφωθεί ως ένα σύστημα ... επί του παρόντος δεν υπάρχει αφήγηση εκτός κάδρου –μια τέτοια αφήγηση θα εξηγούσε πολλά!» Δεύτερον, η υπερφθονία των φρικιαστικών λεπτομερειών: «Σε ότι αφορά τα πτώματα – που οδηγούνται; Δεν νομίζω ότι είναι αναγκαίο να δείχνουν τόσα πολλά... Θα καταλήξει σε υπερβολικές δυσκολίες. Ένα κατεστραμμένο κτίριο, που το έχει κυκλώσει η φωτιά, όλα είναι καλυμμένα με πάγο, οι άνθρωποι σχεδόν δεν μπορούν να κινήθούν και η ένοπλη αντίσταση δεν φαίνεται... Η ζημιά υπερτονίζεται στην ταινία». Και τρίτον, το «έμμονο» ενδιαφέρον για την δεινοπαθούσα ομορφιά της πόλης: «το θέμα των μνημείων πρέπει να αποφευχθεί –γιατί δεν είναι τόσο το μνημείο που πρέπει να δεχθούν, όσο το ζωντανό Λένινγκραντ» (Fomin, 2008: 210-11).

Έξι δεκαετίες μετά την κρίση αυτή και τις λογοκριτικές επεμβάσεις που ακολούθησαν³ ο Λοζίντσα δημιούργησε μια ταινία που ανατρέπει ριζικά τους κανόνες και τις προδοσίες του Σοβιετικού ήθους για την αναπαράσταση της Πολιορκίας. Ο δικός του *Αποκλεισμός* επικεντρώνεται στους πιο αόφρητους τόπους ζωής στην πολιορκημένη πόλη –δρόμοι γεμάτοι πτώματα, λεωφορεία και φορτηγά καλυμμένα από πάγο, ανελπίδες αποστολές για την εξεύρεση νερού και ψωμιού- ο σκηνοθέτης παρακολουθεί με συναισθηματική κατανόηση τις αλλαγές στην εικόνα της πόλης –την εξάφανση των μνημείων, τα αναχώματα και τις προσόψεις «πληγμένα» από τους ασταμάτητους βομβαρδισμούς και το σφουροκόπημα.

The Siege

by Polina Barskova

What might be the strategies, aspirations and limitations for film directors' manipulation of war footage? The alleged point of origin of this tradition may well strike us with its seeming innocence: "The first example of a battlefield reconstruction passed off as the real thing is probably the Vitagraph Company's *The Battle of Santiago Bay* (1898). The cinematographer, Albert E. Smith, traveled to Cuba and shot some actuality footage, but when it was considered not to be dramatic enough Smith faked the battle using a water tank, cardboard ships and smoke from their cigars" (Chapman, 2008: 36).

Countless cinematic works have since confronted the multifaceted problem of the authentic representation of war. The problem has not diminished with time, and may be seen to form the underlying epistemology of Sergei Loznitsa's much acclaimed film *The Siege*. In his case, however, the issue is complicated by an additional layer of ambiguity: as well as facing the question "what comprises the authentic representation of war?" Loznitsa must rise to the challenge of reconstructing historical events retrospectively, since his documentary film is made some 55 years after the fact. The director's duel with history is complex: he must acknowledge the highly fragmented nature of material shot for the genre of *kinosbornik* in 1941-42, he must fight the totalizing desires of the ideological censorship of the Siege and, most importantly, overcome the conflicting urges of Siege memory – both that which insists on the erasure of traumatic images and that which requires a sense-making narrative that would impose an organ-

izing frame of coherence on the fragmented manifestations of history.

Loznitsa's *The Siege* presents a series of seemingly random episodes from the siege of 1941-44. The director found these materials dispersed and collecting dust in various Petersburg archives.¹ I would suggest that many of his findings chosen for inclusion are the censored remains of the *Battle for Leningrad* (1942), the main cinematic text of the official propaganda of the Siege.² We have a rare opportunity to follow the logic of the censoring machine's mutilating work: the discussion of the *Battle of Leningrad* by the leaders of the Party government (Zhdanov, Popkov, Kuznetsov) has survived in a shorthand record. The suggested areas for improvement, according to their highly influential opinion, were as follows. First, the lack of cohesion and absence of master-narrative: "Episodes of the film are cobbled together from all over the place. They want to show one location – the city being cleaned up – and they jump to another. It presents itself as one great hodgepodge. The whole thing needs to be shaped into a system... currently there is no voice-over narration – a voice-over narration would explain a lot!" Second, the redundancy of gruesome details: "As far as the corpses are concerned – where are they being driven? I don't think it is necessary to show very many... It will result in too many difficulties. A ruined building, surrounded by fire, everything covered in ice, people scarcely able to move, and the armed resistance is not shown... The damage is overdone in the film." And third, the "obsessive" interest in the suffering beauty of

the city: "the question of monuments should be steered clear of – because it's not so much monuments that need to be shown as the living Leningrad" (Fomin, 2008: 210-11).

Six decades after this trial and the censoring surgeries that followed,³ Loznitsa has created a film that radically reverses the rules and expectations of the Soviet ethos of the Siege representation. His *The Siege* concentrates on the most unbearable topoi of life in the besieged city – corpse-filled streets, buses and trucks frozen into ice, Calvary Way-like expeditions to obtain bread and water; it also empathically follows the changes in the city's image – the disappearance of monuments, the embankments and facades "wounded" by the constant shelling and bombing.

And, most importantly, this film challenges the overpowering desire for a teleological master-narrative that would ascribe meaning to the hellish world of the Siege. The final version of the *Battle for Leningrad* was permeated by the consoling commentary of its voice-over narration, uplifting soundtrack, and the montage principle of organization took the Smolny Party headquarters' point of view on the Siege. Loznitsa's film, on the other hand, works rather as a Siege diary, reflecting on the notions of limited space and the difficult progression of time. As would a citizen caught unawares in the besieged city, this film dashes from one impression, experience, and tragedy to the next. In a sense, Comrade Zhdanov was right: such an approach may well evoke an atmosphere of chaos: but it is the chaos of vision sharpened by



Αποκλεισμός / Blockade



Και, πιο σημαντικό, η ταινία αυτή αμφισβητεί την ακατανίκητη επιθυμία για μια τελεολογική κυρίαρχη αφήγηση που θα προσέδιδε νόημα στον διαβολικό κόσμο της Πολιορκίας. Η τελική εκδοχή της *Μάχης του Λένινγκραντ* είχε διαπιστωθεί από τα παρηγορητικά σχόλια της εκτός κάδρου αφήγησής του, την εξψωφική μουσική επένδυσή και το γεγονός ότι στο μοντάζ υιοθετήθηκε ως αρχή οργάνωσης της ταινίας η άποψη του επιτελείου του κόμματος στο Σμόλνι για την Πολιορκία. Η ταινία του Λοζνίτσα, αντίθετα, λειτουργεί μάλλον ως ένα ημερολόγιο της Πολιορκίας που αντανακλά τις έννοιες του περιορισμένου χώρου και του δύσκολου περάσματος του χρόνου. Όπως ένας πολίτης που παγιδεύτηκε ανήξερος στην πολιορκημένη πόλη, έτσι και η ταινία αυτή ορμά από τη μια εντύπωση, εμπειρία και τραγωδία στην επόμενη. Κατά μια έννοια, ο σύντροφος Ζντάνοφ είχε δίκιο: μια τέτοια προσέγγιση ανακαλεί πολύ καλά μια ατμόσφαιρα χάους: είναι όμως το χάος της ματιάς που οξύνεται από την καταστροφή. Ο Βίκτορ Σκλόβσκι είχε ήδη χαρακτηρίσει αυτού του είδους την αντίληψη στα απομνημονεύματά του με τίτλο *Sentimental Journey*, ένα έργο που περιείχε μερικές από τις πιο οξυδερκείς παρατηρήσεις για το πλήγμα που επέφερε στην Αγία Πετρούπολη η Πολιορκία (ήταν το 1919 και η δύναμη καταστολής ήταν ο στρατός του στρατηγού Γιουντενίτς). Ο Σκλόβσκι αναπτύσσει την ιδέα της αποξείκωσης ως αποτέλεσμα της ιστορικής μετατόπισης. Γράφει: «η βασική ιδιότητα που ορίζει τη ζωή κατά τη διάρκεια της επανάστασης είναι ότι τώρα κάποιος νιώθει τα πάντα. Η ζωή έχει γίνει τέχνη» (Shklovskii, 1923: 383). Κατά τη διάρκεια της Πολιορκίας από τους Ναζί, η ζωή έγινε κι αυτή τέχνη, κατά τον όρο του Σκλόβσκι – θεαματική και ανηλής. Ο Λοζνίτσα μας δείχνει φωτιά και βομβαρδισμούς, αμυντικά αεριωθούμενα (που στη γλώσσα της Πολιορκίας ήταν γνωστά ως «ελέφαντες»), ικρίωματα – όλα τα καινούργια και όρα θεαματικά στοιχεία του «σκληνού» της Πολιορκίας.

Επίσης, το μοντάζ του ακολουθεί πιστά ένα

στοιχείο της αστικής ζωής που πολλοί κάτοικοι της πόλης κατέληξαν να θεωρούν ως βασικό μοτίβο της ύπαρξής τους στο Λένινγκραντ, τόσο πριν όσο και κατά τη διάρκεια της Πολιορκίας – τα τραμ, που για πολλούς συμβόλιζαν τη διαφορά ανάμεσα στη «ζωή» και το «θάνατο» της/στην πόλη τους. Αν κάποιος θελεί να αναζητήσει ενωτικές στρατηγικές στο κατακερματισμένο σώμα της ταινίας του Λοζνίτσα, μπορεί άνετα να υποστηρίξει ότι το τραμ γίνεται ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Αποστολή του είναι να χρονοτομήσει το πέρασμα του χρόνου στην πόλη, όπου ο δρόμος, σύμφωνα με πολλούς χρονογράφους, βιώνονταν σαν να είχε σταματήσει. Βλέπουμε το τραμ τον Οκτώβριο, πεισματάρικο και ακόμα ενεργητικό, το βλέπουμε τον Νοέμβριο ως δεινοπαθημένο θύμα της δυστροφίας (η αργή του κίνηση εδώ μπορεί να εξηγηθεί από την μόνιμη πιθανότητα ξαφνικού βομβαρδισμού) και μετά τον Ιανουάριο. Τώρα το τραμ είναι παγωμένο, καλυμμένο από επιστρώματα πάγου και η λειτουργία του έχει κι αυτή αλλάξει – έχει γίνει πλέον ένα αυτοσχέδιο νεκροτομείο. Το τραμ γίνεται η ενσάρκωση του θεάματος της Πολιορκίας, δείχνει τις αναμνήσεις και τις ελπίδες για μια εποχή χωρίς Πολιορκία, αλλά και τα νέα νοήματα που εγγράφηκαν στο αστικό κείμενο από την πραγματικότητα της Πολιορκίας.

Μια άλλη πλευρά της Πολιορκίας που ενδιαφέρει τον Λοζνίτσα είναι πως οι άνθρωποι βλέπουν ο ένας τον άλλο. Η κάμερα μας επιτρέπει να συμμετάσχουμε στην δραματική ανταλλαγή βλέματων ανάμεσα στους ανθρώπους που περνάνε από τη Λεωφόρο Νεβόκι και τους γερμανούς στρατιώτες που έχουν πιαστεί αιχμάλωτοι το χειμώνα του 1941. Τα πρόσωπα των κατοίκων του Λένινγκραντ εκφράζουν οργή, αηδία και μια κάποια καχυποψία – οι αιχμάλωτοι γερμανοί στρατιώτες ήταν σπάνιο εκείνο το χειμώνα, όταν εκατομμύρια ρώσοι στρατιώτες είχαν πιαστεί αιχμάλωτοι. Τα βλέμματα αυτά είναι ενεργητικά, σχεδόν υλικά, μοιάζουν με όπλα. Είναι καταφανώς διαφορετικά από εκείνα που ο Λοζνίτσα μελετά στο επεισόδιο που απεικονίζει την πιο οδυ-

νηρή ίσως στιγμή της Πολιορκίας – τους πολίτες που περπατούν δίπλα σε πτώματα στο κέντρο της πόλης. Η Όλγα Μπεργκόλτς, μια από τις πιο αξιόπιστες φωνές της φιλολογίας γύρω από την Πολιορκία, περιγράφει τα μάτια των θυμάτων της Πολιορκίας: «άβια, αξιολύπητα και εστιασμένα: ένα άτομο είδε κάτι φρικτό και έμεινε εκεί μαζί του (Berggol'ts 2000: 201). Άνθρωποι περνούν – κοιτούν ή όχι; Και γιατί κοιτούν; Και πως; Είναι μερικά από τα βασικά ερωτήματα που συναντάμε στα χρονικά της Πολιορκίας. Για παράδειγμα, ο συγγραφέας Λεοντίι Παντελέεφ, θεωρεί τη στιγμή αυτή (να κοιτάξει κανείς ή να μην κοιτάξει) ως ζωτικής σημασίας για τον ορισμό της ανθρωπιάς κατά τη διάρκεια της Πολιορκίας: όσο κάποιος διαθέτει την πνευματική δύναμη να προσέξει το νεκρό σώμα, όσο κάνει την προσπάθεια να κοιτάξει και να μην προσπεράσει το νεκρό σώμα – τότε παραμένει άνθρωπος. Η συνθήκη αυτή καθορίζει την έντασή του επεισοδίου: εμείς, το κοινό, έχουμε τρομοκρατηθεί από το θέαμα των πτωμάτων στην Λεωφόρο Νεβόκι και κατά μήκος του καναλιού Γκριμπέντοβ, ενώ ταυτόχρονα έχουμε παραλύσει από την προσοχή – το αστικό ρεύμα θα επιβραδύνει άραγε για το νεκρό; Σύμφωνα με τον Λοζνίτσα μερικές φορές το έκανε και άλλες όχι.

Μια από τις πολλές αισθητήριες αντιθέσεις της Πολιορκίας ήταν πως παρότι καθιέρωσε μια νέα και σπαρτακτική εκδοχή του αστικού θεάματος, ταυτόχρονα η ορατότητα απειμοποίησε σε μεγάλο βαθμό και κατά συνέπεια δημιουρήθηκε ένα μοναδικό ακουστικό περιβάλλον.⁴ Σε μια πόλη αποστερημένη από το ηλεκτρικό, όπου τα παράθυρα είχαν γίνει αδιαφανή, οι άνθρωποι έπρεπε να μάθουν να ερμηνεύουν πολλά επίπεδα της ακουστικής πληροφόρησης. Εκτός από τη διάσημη «φωνή της εξουσίας» την οποία ενσάρκωνε το ραδιόφωνο του Λένινγκραντ (και που απουσίαζε σχεδόν τελείως από την ταινία του Λοζνίτσα), το σύστημα των ήχων και των θορύβων της Πολιορκίας ήταν πυκνό και ποικίλο: καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τη συγκλονιστική αντίθεση ανάμεσα στους συνηθισμέ-

disaster. Viktor Shklovskii had characterized such perception already in his *Sentimental Journey*, a work containing some of the most acute observations on Petrograd struck by siege (it was 1919, and the oppressing force then was General Iudenich's army). Shklovskii develops the idea of defamiliarization as a result of historical shift. He writes: "The main defining quality of the life during revolution is that now one feels everything. Life has become art" (Shklovskii, 1923: 383). During the Nazi Siege, life also became art, in Shklovskian terms – spectacular and merciless. Loznitsa shows us fire and shelling, protective dirigibles (known in the language of the Siege as "elephants"), scaffolding – all the novel and thus spectacular elements of the Siege "stage set".

Also, his editing keenly follows one element of urban life that many inhabitants of the city came to see as a crucial leitmotif of their existence in Leningrad both before and during the Siege – the streetcar, that for many symbolized the distinction between the "life" and "death" of/in their city. If one were to seek unifying strategies in the fragmented body of Loznitsa's film, one might claim that the streetcar becomes this film's protagonist. Its task is to signify the flow of time in the city, where time, according to many diarists, was experienced as having come to a halt. We see the streetcar in October, stubborn and still energetic, we see it in November, as a suffering victim of dystrophy (its slow movement here might be explained by the constant possibility of sudden shelling), and then in January. By now the streetcar is frozen, covered with incrustations of ice, its function changed as well – now turned into an improvised morgue. The streetcar becomes the embodiment of the spectacle of the Siege, signifying both the memories of and hopes for the time without the Siege as well as the new meanings inscribed into the urban text by the reality of the Siege.

Another aspect of the Siege site that interests Loznitsa is how people look at one another. The



Αποκλεισμός / Blockade

camera allows us to participate in the dramatic exchange of gazes between passers-by on Nevskii Prospect and German soldiers taken in captivity in the Fall of 1941. The faces of Leningraders express rage, disgust, and a certain disbelief – captive German soldiers were rare that Fall, when millions of Russian soldiers were taken in captivity. These gazes are active, almost material, weapon-like. They are markedly different from the gazes that Loznitsa studies in the episode depicting perhaps the most painful instance of the Siege existence – citizens walking by corpses in the centre of the city. Olga Berggol'ts, one of the most trustworthy voices of Siege culture, describes the eyes of the Siege victims: "empty, wretched and intent; a person saw something terrible and then it stayed right there with him" (Berggol'ts, 2000: 201). Passers-by – do they look or don't they? And why do they look? And how? These are some of the central questions that we find in Siege diaries. For example, the writer Leonid Pantelev sees this

moment (to look or not to look) as crucial to a definition of humanity during the Siege: as long as one possesses the spiritual power to heed the dead body, while one still makes the effort to look and not walk over the dead body – one remains humane. This condition defines the tension of the episode: we, the audience, are horrified by the spectacle of corpses on Nevsky and along the Griboedov Canal, and equally we are petrified by the expectation – will the urban flow slow down for the dead? According to Loznitsa, sometimes it does and sometimes it doesn't.

One of many sensorial contradictions of the Siege was that though it established a new and poignant version of the urban spectacle, visibility was simultaneously severely compromised and consequently a unique auditory environment was created.⁴ In a city robbed of electricity and where windows were blacked out, people had to learn to interpret many layers of acoustic information. Besides the famous "voice

vous ήχους των αντιαεροπορικών σειρήνων και των βομβαρδισμών (οι πολίτες είχαν μάθει να εντοπίζουν την τοποθεσία του βομβαρδισμού ανάλογα με την ένταση του ήχου, θεωπιζοντας έτσι ένα νέο είδος ερμηνευτικής τοπογραφίας) και σε μια ασυνήθιστη οσωπή που προκαλείτο από την έλλειψη των αυτοκινήτων και της δημόσιας συγκοινωνίας, την σχετική απανιότητα των ανθρώπων και την φθίνουσα βιομηχανική δραστηριότητα της πόλης.

Από τη στιγμή που το πραγματικό «ακατέργαστο» αρχαιακό υλικό που ο Λοζνίτσα χρησιμοποίησε για την ταινία του δεν είχε ήχο, δουλειά του σκηνοθέτη ήταν να αναδημιουργήσει, να ανακαλέσει, να εφεύρει τους ήχους της πολιορκίας. Ο Λοζνίτσα λέει για τις αποφάσεις του: «Δεν ήθελα να χρησιμοποιήσω ούτε μουσική, ούτε ασύγχρονη (εκτός κάδρου) αφήγηση για έναν πολύ απλό λόγο – και τα δύο διαταράσσουν τη διαδικασία της όρασης και εμπλέκουν κι άλλα είδη αντίληψης.⁵ Αντ' αυτού, ο Λοζνίτσα δημιούργει ένα κόσμο από ήχους της Πολιορκίας που αναπτύσσουν μια ιδιόμορφη σχέση μεταξύ τους, θυμίζοντάς μας ενδεχομένως την ενορχήστρωση των ήχων της επίκλησης του μοιραίου έτους 1953 που κάνει ο Αλεξέι Γκερνάν στην ταινία του *Κρουσταλιόφ, τ' αμάξι μου!* (1998). Στην ταινία του Λοζνίτσα, οι ήχοι είναι κι αυτοί κατακερματισμένοι, αλληλο-

πικαλωπύμνοι, αποδιοργανωμένοι ο σκηνοθέτης συλλογίζεται: «Κάναμε το διάλογο δυσδιάκριτο... Μια σειρά ενοχλητικών ήχων κατασκευάστηκαν και διασπάρθηκαν: μια κρουγή «Μμ, μαμά», μια φράση από μια σονάτα του Μπετόβεν, ο ήχος γυναικείων τακουινών, το σπάσιμο της σποδυλικής στήλης στη σκηνή του κρεμάματος και κρουγή: «Άχ, Θεέ μου» και ούτω καθεξής».

Καθώς δημιούργει έναν ανησυχαστικό αμφίθυμο «διάλογο» ανάμεσα στον παρασιτικό «λευκό» θόρυβο της Πολιορκίας και τους διαφορούμενους *σλό* ήχους, ο Λοζνίτσα τονίζει τα νοήματα και τις αισθήσεις υπερβάλλοντας την ένταση. Στα επεισόδια που απεικονίζονται τις εκρήξεις και τις φωτιές, ο ήχος γίνεται συντριπτικός· η ωμότητα της καταστροφής αναδύεται πριν ακόμα το οπτικό της αντίστοιχο: ακούμε το θάνατο πριν να τον δούμε. Οι εστίες αυτές της επιθετικής ηχηρότητας, βάζουν τη στήξη σε μια μουσική υπόκρουση που εκτείνεται από το εύθυμο τερέτισμα των πουλιών και των τραυ του Σεπτεμβρίου του 1941, μέχρι το εξασθετισμένο ακουστικό περιβάλλον, την απονεκρωτική οσωπή του χειμώνα και έπειτα πάλι – μέχρι τους ηχηρούς στρατιωτικούς χαιρετισμούς τον Ιανουάριο του 1943. Ο Λοζνίτσα μετακινείται γρήγορα από τους χειρότερους μήνες του χειμώνα στις θριαμβευτικές στιγμές του σπασίματος της Πολιορ-

κίας, από το χειρότερο «ανδύρ» στο ύψιστο «ζενίθ» της ιστορικής εμπειρίας, που σύμφωνα με το όραμά του, αποτελείται από στιγμές συνειδητότητας κι όχι από μοιογενιοποιημένες συνέχειες.

Τα τελευταία επεισόδια μας παρουσιάζουν δύο ριζοσπαστικά είδη πολεμικού θέαματος που μπορούν να ενωθούν κάτω από τη θεματική λέξη της «ανταπόδοσης»: οι καταγισμοί φωτός των πανηγυρισμών, που αρχικά δεν ξεχωρίζουν από τις φωτιές των πρότερων αεροπορικών βομβαρδισμών, ακολουθούνται από το θέαμα της δημόσιας εκτέλεσης γερμανών στρατιωτών σε μια πλατεία γεμάτη ανθρώπους. Η νίκη μπορεί να είναι ταυτόχρονα τόσο εξάισια και αιμοδιψής όσο και η ίδια η Πολιορκία. Οι νικητές χαιρόνται και καταδικάζουν, κοιτούν σκόπιμα τις συμβολικές αναπαραστάσεις της θριαμβευτικής τους επίβιωσης, σαν να προσπαθούν να καθορίσουν το σήμα του μελλοντός τους. Εν τω μεταξύ, απατηλά αντικειμενικές κάμερες κοιτούν τους ανθρώπους του Λένινγκραντ η ανθρωπιά των οποίων για πολλά χρόνια ακόμα θα δραπετεύει απ' όλες τις προσπάθειες θεωρητικοποίησης της ιστορικοποίησης.

Kinokultura, τχ.24 (2009)

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτά Πηγοπούλου

Σημειώσεις

1. Συνέντευξη της Πολίνα Μπάροκοβα με τον Σεργκέι Λοζνίτσα, 15 Μαΐου 2008.

2. Αν και δεν ήταν βεβαίως, η μόνη ταινία που έγινε για την Πολιορκία κατά τη διάρκεια του πολέμου. Υπήρχαν και άλλα ντοκιμαντέρ (π.χ. *Velikaia pobeda pod Leningradom* (1944)) αλλά και ταινίες μυθοπλασίας (*Dva boitsa* (1944), *Zhila byla devochka* (1944)).

3. Για περισσότερες πληροφορίες για εννοιολογικές στρατηγικές του ζανά-μονταρίσματος της ταινίας *H Mόγkη του Λένινγκραντ*, βλέπε τα απομνημονεύματα του Ρομάν Κάρμεν, του σπερατέρ που είχε προσκληθεί από τη Μόσχα την άνοιξη του 1942 για να μοντάρει με το κύρος του πολιτικά ορθού το υλικό που είχε τραβήξει ο ντόπιος σπερατέρ το φθινόπωρο και τον χειμώνα του 1941-42 και τα ημερολόγια του ποιητή Βαεβόλντ Βιανσκιέ, συγγραφέα του πρωτότυπου σε-

ναρίου, ο οποίος έφυγε απ' την παραγωγή όταν τον πίεσαν να εφαρμόσει ιδεολογικές «βελτιώσεις». Βλέπε Karmen, 107-128 και Vishnevskii, 121.

4. Για μια τεκμηριωμένη καταγραφή των μυρωδιών της Πολιορκίας, βλέπε Lapin.

5. Συνέντευξη της συγγραφέως με τον Σεργκέι Λοζνίτσα, 7 Φεβρουαρίου 2009.

Βιβλιογραφία

Berggol'ts, Olga, 2000. "Dnevnye zvezdy," *Vstrecha*, Moscow: Russkaia Kniga.

Chapman, James, 2008. *War and Film*, Trowbridge: Cromwell Press.

Fomin, V., (ed.), 2008. *Kino na voine: dokumenty i svidetel'stva*, Moscow, Materik: "Stenogramma ob-

suzhdeniia fil'ma Oborona Leningrada, sostoiavshegosia u sekretaria TsK VKP(b) A.A. Zhdanova. 17 April 1942", pp. 210-211.

Karmen, Roman, 1972. *No Passaran: gody i liudi*, Moscow: Sovetskaia Rossiia.

Lapin, V., 2007. *Peterburg: zapakh i zvuki*, Saint Pe-

tersburg: Evropeiskii dom.

Shklovskii, Viktor, 1923. *Sentimental'noe puteshestvie*, Moscow, Gelikon.

Vishnevskii, Vsevolod, 2002. *Leningrad: Dnevniki voennykh let vol. 1*, Moscow, Voenizdat.

of power" embodied by the Leningrad radio (and almost entirely absent in Loznitsa's film), the system of sounds and noises of the Siege was dense and diverse; it was largely defined by the gripping contrast between the regular sounds of air-raid sirens, shelling and bombing (citizens learnt to define the location of bombing according to the intensity of sound, thus establishing a new kind of interpretive topography) and an unusual silence caused by the lack of cars and public transportation, the relative scarcity of people, and fading industrial activity in the city.

Since the actual "raw" footage material that Loznitsa used for his film had no sound, the director's task was to recreate, to evoke, to invent the sounds of the Siege. Loznitsa comments on his decisions: "I didn't want to use either music or voice—over for one simple reason—both disrupt the process of vision and fuse other means of perception."⁵ Instead, Loznitsa creates a realm of Siege sounds that form a peculiar relationship with each other, potentially reminding us of the sound orchestration of Aleksei German's evocation of the fatal year 1953 in *Khrustalev, My Car!* (*Khrustalev, mashinu!*, 1998). In Loznitsa's film, sounds are also fragmented, superimposed over each other, *disorganized*; the director muses: "We made the dialogue indis-

tinct. . . A series of distressing sounds were devised and interspersed: a cry of 'Mum, Mummy!', a phrase from a Beethoven sonata, the sound of women's high-heels, the crunch of vertebrae in the scene of a hanging, a cry 'Oh, Lord!' and so on."

While creating a disconcertingly ambivalent "dialogue" between the background "white" noise of the Siege and ambiguous *solo* sounds, Loznitsa highlights meanings and sensations by exaggerating volume. In episodes depicting explosions and fires, the sound becomes overwhelming; the rawness of destruction emerges even before its visual counterpart: we hear death before seeing it. These focal points of aggressive loudness, punctuate a soundtrack that arcs from the cheerful chirping of birds and streetcars in September 1941 to the fading auditory environment, the deadening silence of winter and then again—to the peals of military salute in January 1943. Loznitsa moves rapidly from the worst months of winter to the triumphant moments of the breach of the Siege, from the ultimate "low" to the ultimate "high" of the historical experience that, according to his vision, is comprised of flashes of consciousness rather than homogenizing continuities.

The final episodes present us with two radi-

cal species of the war spectacle that can be united under the thematic rubric "retribution": showers of light from the salute, at first indistinguishable from the fires of the earlier air raids, are followed by the spectacle of the public execution of German soldiers in a square crawling with people. Victory can be both as sublime and bloodthirsty as the Siege itself. Victors rejoice and condemn, looking intently at the symbolic representations of their triumphant survival, as if trying to define the shapes of their own future. Meanwhile, deceptively a-personal cameras look at the people of Leningrad whose humanity for long years to come will evade any attempts of abstracting historicization.

Polina Barskova
Kinokultura, no.24 (2009)

Notes

1. Author's interview with Sergei Loznitsa, 15 May 2008.
2. Though it was not, naturally, the only film about the Siege made during the war. There also were other documentary (e.g. *Velikaia pobeda pod Leningradom* (1944) and fiction (*Dva boitsa* (1944), *Zhila byla devochka* (1944) films.

3. For more information on the conceptual strategies of re-editing of the *Battle for Leningrad*, see the memoirs of Roman Karmen, the cameraman who was invited from Moscow in Spring 1942 to edit with his credentials of politically correct hand footage shot by the local cameramen during the fall and winter of 1941–42, and the diaries of the poet Vsevolod Vishnevskii, the author of the original script, and who left production when

pressed to implement the ideological "improvements". See Karmen, 107–128 and Vishnevskii, 121.

4. For the well-informed account of the smells of the Siege, see Lapin.

5. Author's interview with Sergei Loznitsa, 7 February 2009.

Works Cited

Berggol'ts, Olga, 2000. "Dnevnye zvezdy," *Vstrecha*, Moscow: Russkaia Kniga.

Chapman, James, 2008. *War and Film*, Trowbridge: Cromwell Press.

Fomin, V., (ed.), 2008. *Kino na voine: dokumenty i svideitel'stva*, Moscow, Materik: "Stenogramma ob-

suzhdeniia fil'ma Oborona Leningrada, sos-toiavshegosia u sekretaria ISKVKP (b) A.A. Zhdanova. 17 April 1942", pp. 210–211.

Karmen, Roman, 1972. *No Passaran: gody i liudi*, Moscow: Sovetskaia Rossiia.

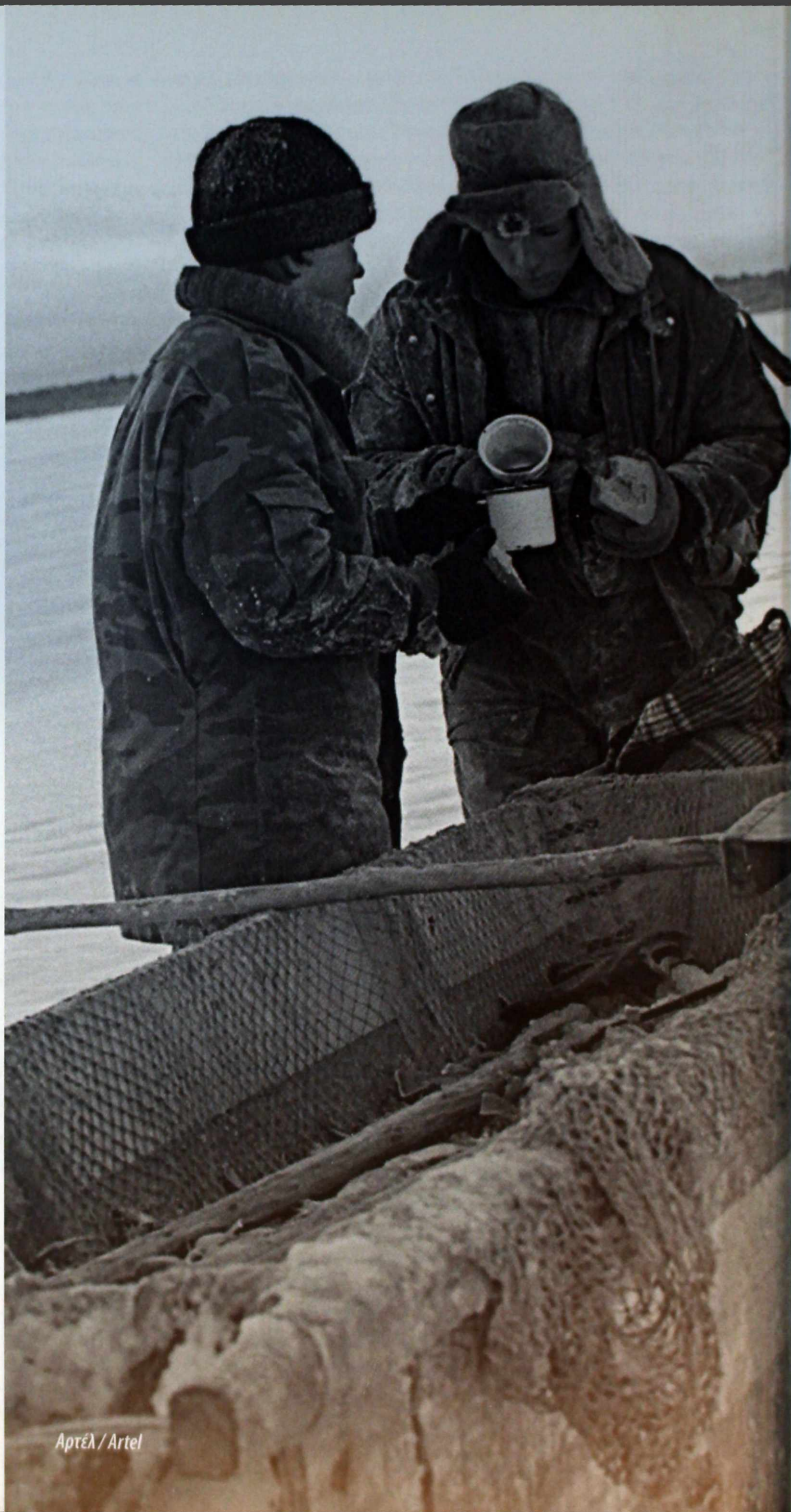
Lapin, V., 2007. *Peterburg: zapakhii i zvuki*, Saint Pe-

tersburg: Evropeiskii dom.

Shklovskii, Viktor, 1923. *Sentimental'noe puteshestvie*, Moscow, Gelikon.

Vishnevskii, Vsevolod, 2002. *Leningrad: Dnevnikii voennykh let vol. 1*, Moscow, Voenizdat.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΟΣ / THE TRIBUTE FILMS



Απρέλ / Artel





Σήμερα κτίζουμε ένα σπίτι Today We Are Going to Build a House [Segodnya my postroim dom]

Βραβεία/Awards

Βραβείο Mercedes Benz / Mercedes Benz Prize - Augsburg IFF 1996, Germany

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ, Βραβείο «Χάλκινος Δράκος» / Best Documentary, "Bronze Dragon" Prize - Potsdam IFF 1996

Καλύτερη Πρώτη Ταίνια / Best Debut, St. Petersburg "Message to Man" IFF 1996

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - Varna IFF 1996, Bulgaria

Πρώτο Βραβείο «Χρυσό Περιστερί», Βραβείο MDR / Grand Prix "Golden Taube" & MDR Prize - Leipzig International Documentary FF 1996

Καλύτερη Πρώτη Ταίνια / Best Debut - Ekaterinburg Documentary FF 1996

Βραβείο «Αργυρή Άρκτος» / "Silver Bear" Prize - Krakow International Short FF 1997

Καλύτερο Ντοκιμαντέρ / Best Documentary - Tel-Aviv IFF, 1996

Καλύτερη Πρώτη Ταίνια / Best Debut - Soch "Silver Nail" FF, Russia 1996

Η ταινία παρουσιάζει μια μέρα σε μια οικοδομή. Στον απλό παρατηρητή μπορεί να φαίνεται ότι ελάχιστα πράγματα συμβαίνουν εκεί, όμως στην πραγματικότητα, πίσω απ' την επιφανειακή εικόνα, επιτελείται μια πολύ αποδοτική διαδικασία. Στο τέλος της μέρας, το σπίτι είναι έτοιμο. Η ταινία θέλει να αναδείξει τη δύναμη μιας ομάδας καταρτισμένων επαγγελματιών, που τους ενώνει ένας κοινός στόχος.

This movie is about one day on the construction site. To the casual observer it looks like not much is happening at the site, but in reality a very efficient process is taking place below the surface. And by the end of the day the house is ready. This film is about the power of a group of trained professionals, united by a common goal.

Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa, Marat Magambetov
Φωτογραφία/Cinematography: Vladimir Bashita
Ήχος/Sound: Alexander Zakarjewskiy
Παραγωγός/Producer: Alexander Rafalowsky
Παραγωγή/Production: Studio Okno, Russia
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 28' Ρωσία/Russia 1996

Η ζωή, το φθινόπωρο

Life, Autumn [Zhizn, osin]

Η ταινία γυρίστηκε στη ρωσική επαρχία, κοντά στην πόλη Σμόλενσκ. Μας παρουσιάζει ένα μικρό χωριό, στο οποίο έχουν μείνει μόνον οι ηλικιωμένοι. Στο χωριό υπάρχει έλλειψη βασικών αγαθών, απ' την άλλη όμως αφθονούν κάποιες βασικές αξίες και στοιχεία της ζωής: το χωριό, ο χρόνος, οι φίλοι και η οικογένεια, τα παιδιά, ο γάμος, η καταιγίδα, το πρωί, η συζήτηση, η ευτυχία, ο θάνατος, ο ήλιος, ο χειμώνας και η αγάπη.

Life, Autumn was filmed in rural Russia, near the city of Smolensk. It shows a small village, where all young people are gone and only older people are left. There is a shortage of basic material necessities, but at the same time these people are in possession of the simple, but most important core values and elements of life: their village, time, friends and family, children, marriage, thunderstorm, morning, conversation, happiness, death, sun, winter, and love.



Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa, Marat Magambetov **Φωτογραφία/Cinematography:** Vladimir Bashta **Μοντάζ/Editing:** Sergei Loznitsa **Ήχος/Sound:** Alexander Zakarjewsky **Παραγωγοί/Producers:** Ulrich Miller, Andrea Lammers **Παράγωγη/Production:** Pop Tutu Film 35mm **Ασπρόμαυρο/B&W 34'** Ρωσία/Russia 1998

Βραβεία/Awards

Πρώτο Βραβείο / Grand Prize - MediaWave Int'l Festival of Visual Arts 1999, Gyor, Hungary

Πρώτο Βραβείο & Βραβείο Κοινού / Grand Prix & Audience Award - Berlin Ethnographic FF 1999

Πρώτο Βραβείο / Grand Prize - Tiegum Muresh IFF 2000, Romania

Βραβείο «Manoel de Oliveira» / "Manoel de Oliveira" Prize - Vila de Condo IFF 1999, Portugal

Βραβείο «Willy Brandt» και Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / "Willy Brandt" Prize & Critics Prize - Prix Europa 1999, Berlin

Βραβείο Καλύτερης Φωτογραφίας / Best Camera, Ekaterinburg Documentary FF 1999

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - Hamburg IFF 2000

Αργυρός Κένταυρος / Silver Centaurus - St. Petersburg "Message to Man" IFF 1999



Ο σταθμός του τρένου The Train Stop [Polustanok]

Περαστικά τρένα σκίζουν τη σιωπή ενός μικρού σιδηροδρομικού σταθμού. Το σφύριγμα της λοκομοτιβας και η βροντή των τροχών στις ράγες χάνεται μέσα στη νύχτα, αδυνατεί όμως να ξυπνήσει τους ανθρώπους που κοιμούνται στο σταθμό. Αυτοί εξακολουθούν να κοιμούνται. Τι είναι αυτό που περιμένουν; Τι θα καταφέρει να τους ξυπνήσει;

Speeding trains slice through the silence of the small train stop. The whistle of the locomotive and the thunder of the wheels disappear into the night, but fail to wake up the people at the station. They just continue to sleep. What are they waiting for? What will wake them up?

Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Pavel Kostomarov **Ήχος/Sound:** Alexander Zakarjewskiy **Παραγωγός/Producer:** Alexander Raffalowskij **Παραγωγή/Production:** Studio Okno **Συμπαγωγή/Co-Production:** RTR Vitaliy Manskiy
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 25' Ρωσία/Russia 2000

Βραβεία/Awards

Ασημένιο Περιστερί /
Silver Dove - Leipzig International
Documentary FF 2000

Πρώτο Βραβείο/ Grand Prize - Lyon IFF 2001

Βραβείο Καλύτερης Φωτογραφίας /
Best Camera - Krakow IFF 2001

Χρυσή δάφνη (εθνικό βραβείο ντοκιμαντέρ),
Ρωσία 2000 / Golden Laurel
(national documentary film prize), Russia 2000

Καλύτερο Ντοκιμαντέρ /
Best Documentary - Ekaterinburg
Documentary FF 2000



Ο οικισμός Settlement [Poselenije]

Βραβεία/Awards

Αργυρό Περιστερί / Silver Dove - Leipzig International Documentary FF 2001

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - Karlovy Vary IFF 2001

Καλύτερο Ντοκιμαντέρ / Best Documentary - Manchester IFF 2001

Πρώτο Βραβείο / Grand Prix - Viborg Film Festival 2001, Russia

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - MediaWave International Festival of Visual Arts 2001, Győr

Βραβείο Καλύτερης Φωτογραφίας / Best Camera - "Message to Man" St. Petersburg IFF 2001, Russia

Υποψήφιο για τη Χρυσή Δάφνη (εθνικό βραβείο ντοκιμαντέρ) 2001, Ρωσία /

Nominated for the Golden Laurel (national documentary film prize) 2001, Russia

Η ταινία παρουσιάζει την καθημερινή ζωή σ' ένα ίδρυμα που φιλοξενεί διανοητικά καθυστερημένους ανθρώπους. Το ίδρυμα, που βρίσκεται σε ειδυλλιακή τοποθεσία στην εξοχή, μοιάζει να είναι ένας άσπιλος, ευχάριστος τόπος, όπου οι άνθρωποι ζουν και εργάζονται μαζί σε απόλυτη αρμονία. Κι όμως, υπάρχει μια αίσθηση αυξανόμενου, ανεξήγητου άγχους και απελπισίας.

This film is about a day in the life of a settlement for people with mental problems. Located in a peaceful setting in the countryside, it conveys an image of a pure, happy place, where people live and work together in complete harmony. But there is a growing, inexplicable feeling of anxiety and hopelessness.

Σκηνοθεσία - Σενάριο - Μοντάζ / Direction - Screenplay-Editing: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία / Cinematography:** Pavel Kostomarov **Ήχος/Sound:** Valeriy Petriashwiliie **Μουσική/Music:** Julio Cochini **Παραγωγή/Producer:** Viacheslav Telnov **Παραγωγή/Production:** St. Petersburg Documentary Film Studios, Russia
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 80' Ρωσία/Russia 2001



Πορτρέτο Portrait [Portret]

Η ταινία είναι μια συρραφή από φωτογραφίες κατοίκων της ρωσικής επαρχίας. Χωρίς καθόλου λόγια. Μόνο παρατεταμένα βλέμματα στο φακό. Το τοπίο. Η ροή του χρόνου.

This film is a collection of still pictures of residents of the Russian countryside. There are no words. Only long gazes into the camera. The landscape. The flow of time.

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ/Direction-Screenplay- Editing: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Pavel Kostomarov **Ήχος/Sound:** Valeriy Petriashwille **Παραγωγός/Producer:** Viacheslav Telnov **Παραγωγή/Production:** St. Petersburg Documentary Film Studios, Russia
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 28' Ρωσία/Russia 2002

Βραβεία/Awards

Πρώτο Βραβείο / Grand Prix, Oberhausen IFF 2003

Αργυρό περιστέρι / Silver Dove -
Leipzig International Documentary FF 2002

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής /
Jury Award - Karlovy Vary IFF 2003

Καλύτερο Ντοκιμαντέρ /
Best Documentary - Les Ecrans
Documentaires IFF Paris 2003

Υποψήφιο για τη Χρυσή Δάφνη
(εθνικό βραβείο ντοκιμαντέρ) 2003, Ρωσία /
Nominated for the Golden Laurel
(national documentary film prize) 2003, Russia



Τοπίο

Landscape [Landschaft]

Βραβεία/Awards

Πρώτο Βραβείο /
Grand Prize - Brussels "Filmer à Tout Prix" IFF 2003

Βραβείο Φωτογραφίας /
Best Camera - Leipzig International
Documentary FF 2003

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής /
Jury Award - Sibiu IFF 2003, Romania

Χειμώνας. Η στάση του λεωφορείου ενός μικρού χωριού. Άνθρωποι περιμένουν το λεωφορείο. Συζητάνε. Ακούγοντας τα όσα λένε, ο θεατής μπορεί να φανταστεί τον κόσμο στον οποίο ζουν. Η κίνηση της κάμερας τους ενώνει, ο τόπος κι οι άνθρωποι γίνονται ένα.

Winter. A bus stop in a small village. People are waiting for the bus. They are talking. By listening to their conversations, the viewer can imagine the world they live in. United by the movement of the camera, the place and the people blend into one.

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ/Direction-Screenplay-Editing: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Pavel Kostomarov **Ήχος/Sound:** Vladimir Golovnitziy **Παραγωγός/Producer:** Heino Deckert **Παραγωγή/Production:** Ma.Ja.De. Filmproduction, Germany **Συμπαράγωγή/Co-production:** MDR, ARTE **35mm Έγχρωμο/Color 60'** Ρωσία-Γερμανία/Russia-Germany 2003



Η φάμπρικα Factory [Fabrika]

Αρσενικό-θηλυκό, σκληρό-μαλακό, συνεχές-διακοπτόμενο, ολόκληρο-τεμαχισμένο: όλα αυτά τα στοιχεία, όπως καταγράφονται στη διάρκεια μιας μέρας σ' ένα εργοστάσιο.

Masculine and feminine, hard and soft, continued and interrupted, whole and fragmented. All this is encompassed by just one day at the factory.

Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Nikolai Evimenko, Sergei Mikhailchuk **Ήχος/Sound:** Vladimir Golovnitziy **Παραγωγός/Producer:** Viacheslav Telnov **Παραγωγή/Production:** St. Petersburg Documentary Film Studios, Russia
35mm Έγχρωμο/Color 30' Ρωσία/Russia 2004

Βραβεία/Awards

Πρώτο Βραβείο / Grand Prize - Lyon IFF 2004

Καλύτερη Διεθνής Ταινία /
Best International Film - "Media City" Toronto IFF 2005

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής /
Jury Award - Toronto IFF 2005

Καλύτερη Φωτογραφία /
Best Camera - St. Petersburg
"Message to Man" IFF 2005



Αποκλεισμός Blockade [Blokada]

Η ταινία παρουσιάζει την πολιορκία του Λένινγκραντ κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Χωρίς αφήγηση, χωρίς μουσική, μόνο μέσα απ' τους ήχους και τις εικόνες μιας πόλης που αργολοιπάει.

This film is about the siege of Leningrad during World War II. There are no words and no music, only sounds and pictures of a city that is slowly dying.

Σκηνοθεσία-Μοντάζ/Direction-Editing: Sergei Loznitsa: **Φωτογραφία/Cinematography:** N. Blajkow, A. Bogorow, J. Blumberg, A. Bistrow, L. Valdaizew, N. Golod, B. Dementiew, N. Dolgow, S. Iwanow, O. Iwanow, L. Isaksohn, A. Klimow, A. Ksenovontow, R. Karmen, L. Lewitin, E. Leibowich, V. Maksimowich, S. Maslenikow, L. Medwedew, A. Nasarow, P. Pallei, F. Pechul, A. Pogorelyi, G. Simonow, B. Sinizyn, V. Sumkin, G. Trofimow, E. Schapiro, B. Scher, G. Schuljatin, E. Uchitel, S. Fomin
Ήχος/Sound: Vladimir Golovnitziy **Παραγωγός/Producer:** Viacheslav Telnon **Παραγωγή/Production:** St. Petersburg Documentary Film Studios **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 52'** Ρωσία/Russia 2005

Βραβεία/Awards

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - "Stalker" IFF 2005, Russia

Λευκός Ελέφαντας, Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ Ένωσης Κριτικών 2005 / "White Elephant" National Film Critics' Prize for Best Documentary 2005, Russia

Καλύτερο Ντοκιμαντέρ - Βραβεία ΝΙΚΑ Ρωσικής Εθνικής Ακαδημίας / Best Documentary - NIKA National Academy Prizes 2005, Russia

Πρώτο Βραβείο / Grand Prize - "Kontakt" IFF Kiev 2005

Δεύτερο Βραβείο / Second Prize - Madrid IFF 2006

Βραβείο της κυβέρνησης της Αγίας Πετρούπολης / St. Petersburg's Government Prize for 2005

Πρώτο Βραβείο «Χρυσός Δράκος» /

"Gold Dragon" Grand Prize - International Krakow Short FF 2006

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ Ταινιών από αρχεία / Best Documentary Film from archives - Jerusalem IFF 2006

Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής / Jury Award - "Message to Man" St.Petersburg IFF 2006

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Grand Prix for Best Documentary - Viborg FF, Russia 2006

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ / Best Documentary Film - Ekaterinburg Open Documentary FF 2006

Χρυσή Δάφνη (το εθνικό βραβείο ντοκιμαντέρ) 2006, Ρωσία / Best Documentary - Golden Laurel (the national documentary film prize) Russia 2006

Βραβείο Καινοτομίας Arie&Bozena Zweig / Arie&Bozena Zweig Innovation Award - Chicago International Documentary Festival 2007



Αρτέλ

Artel

Η ταινία παρουσιάζει μια μέρα απ' τη ζωή ενός μικρού αλιευτικού συνεταιρισμού στη Λευκή Θάλασσα.

A day in the life of a small fishing cooperative on the White Sea.

Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Sergei Mikhailchuk

Ήχος/Sound: Vladimir Golovnitzkiy **Παραγωγός/Producer:** Viacheslav Telnov **Παραγωγή/Production:** St. Petersburg Documentary Film Studios, Russia

35mm Ασπρόμαυρο/B&W 30' Ρωσία/Russia 2006

Βραβεία/Awards

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ /
Best Documentary Film - Karlovy Vary IFF 2007

Βραβείο Καλύτερου Ντοκιμαντέρ από την
Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη /
Best Central and Eastern European Documentary Film
Award - IDFF Jihlava Czech Republic, 2007



Επισκόπηση Revue [Tredstavlenye]

Βραβεία/Awards

Χρυσή Σάλπιγγα Καλύτερου Ντοκιμαντέρ /
The Golden Horn for Best Documentary - Krakow IFF 2008

Βραβείο για τη Διατήρηση της Οπτικοακουστικής Κληρονομιάς /
Award for the Preservation of Audiovisual
Memory - Jerusalem IFF 2008

Βραβείο Καλύτερου Μεγάλου Μήκους Ντοκιμαντέρ /
Best Feature Documentary Film - Ekaterinburg
Open Documentary FF 2008, Russia

Βραβείο Καλύτερης Σκηνοθεσίας /
Best Direction - "Radiant Angel" FF 2008, Russia

Υποψήφιο για τη Χρυσή δάφνη
(εθνικό βραβείο ντοκιμαντέρ) Καλύτερου Ήχου 2008, Ρωσία /
Nominated for the Golden Laurel (national documentary
film prize) for Best Sound 2008, Russia

Η *Επισκόπηση* βασίζεται στα αρχεία των κινηματογραφικών επικαιρών που παράγονταν για προπαγανδιστικούς λόγους στη Σοβιετική Ένωση τις δεκαετίες του '50 και '60. Μας παρουσιάζει μια σχεδόν ξεχασμένη πλευρά της σοβιετικής εποχής και του τρόπου σκέψης που τότε κυριαρχούσε. Μπορούμε να δούμε τη ζωή των ανθρώπων στην απέραντη έκταση της Σοβιετικής Μητέρας-Πατρίδας, που απ' τη μια βούλιαζε στην ανέχεια, τις στερήσεις και τα παράλογα τελετουργικά, απ' την άλλη φωτιζόταν απ' τη δοξαστική λάμψη της κομμουνιστικής ουτοπίας.

Revue is based on archive propaganda newsreels produced in the USSR in the 50s and 60s. The film shows an almost forgotten side of the Soviet era and the way of thinking during that period. It explores the life of people all across the vast expanse of the Soviet Motherland, full of hardship, deprivation and absurd rituals, but at the same time illuminated by the glorious light of the communist illusion.

Σκηνοθεσία/Direction: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Archive Recording
Ήχος/Sound: Vladimir Golovntzkiy **Παραγωγός/Producer:** Heino Deckert **Συμπαρωγοί/Co-
Producers:** Vacheslav Telnov, Svetlana Zinovieva **Παραγωγή/Production:** Ma.Ja.De. Filmproduc-
tion, Germany **Συμπαρωγή/Co-production:** St. Petersburg Dokumentarfilmstudio, MDR, In-
spiration Films, YLE Teema **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 83'**
Γερμανία-Ρωσία-Ουκρανία/Germany-Russia-Ukraine 2008



Το φως του Βορρά Northern Light [Lumière Du Nord]

Λίγο πριν ο χειμώνας τυλίξει τα πάντα στο αρκτικό σκοτάδι, οι τελευταίες ώρες ενός απογεύματος στα τέλη του φθινοπώρου αργοσβήνουν στο μικρό χωριό Σούμσκοϊ Πόσαντ, χίλια χιλιόμετρα βόρεια της Αγίας Πετρούπολης, στην Καρέλια, στις ακτές της Λευκής Θάλασσας. Η σύνδεση με την υπόλοιπη χώρα γίνεται μέσω ενός ασαφή, λασπερού δρόμου και μιας στενής σιδηροδρομικής γραμμής που κάνουν το χωριό να ζει σε μια αβέβαιη, μυστηριώδη διάσταση. Αυτή είναι η Ρωσία των ατέλειωτων δασών και των χωραφιών όπου καλλιεργείται η πατάτα. Κάποιοι γεροδεμένοι και ασυμβίβαστοι χαρακτήρες εργάζονται εκεί ήρεμα, χωρίς να βιώνουν την πίεση καμίας ζωτικής ανάγκης. Αυτή η Ρωσία παραμένει ευτυχισμένη και παγωμένη.

Just before winter cloaks everything in the Arctic night, a few hours of daylight linger in late autumn in the village of Sums koy Posad, one thousand kilometres north of Saint Petersburg, in Karelia, on the shores of the White Sea. Linked to the rest of the country by a vague muddy track and a stretch of railway line, the village lives in a suspended and mysterious dimension. This is the Russia of endless forests and potato fields. A few robust and uncompromising characters work calmly there, not driven by any vital needs. This is a still happy and cold Russia.

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Sergei Loznitsa **Φωτογραφία/Cinematography:** Sergei Mikhailchuk **Μοντάζ/Editing:** Sergei Loznitsa, Catherine Rascon **Ήχος/Sound:** Vladimir Golovnitziy **Παραγωγός/Producer:** Serge Lalou **Παραγωγή/Production:** Les Films d'Ici, France **Συμπαγωγή/Co-Production:** Musée du Quai Branly, Arte France **Διγίβητα Έγχρωμο/Color 52'** Γαλλία/France 2008

Βιογραφικό σημείωμα

Ο Σεργκέι Λοζνίτσα γεννήθηκε στις 5 Σεπτεμβρίου του 1964 στην πόλη Μπαρανόβιτσι της τότε σοβιετικής δημοκρατίας της Λευκορωσίας. Αργότερα η οικογένειά του μετακόμισε στο Κίεβο της Ουκρανίας, όπου ο Σεργκέι τελείωσε το λύκειο. Το 1981 έγινε δεκτός στο Πολυτεχνείο του Κίεβου για να σπουδάσει εφαρμοσμένα μαθηματικά και συστήματα ελέγχου. Το 1987 αποφοίτησε με πτυχίο μηχανικού και μαθηματικών. Από το 1987 ως το 1991, εργάστηκε στο Ινστιτούτο Κυβερνητικής όπου συμμετείχε στην ανάπτυξη ειδικών συστημάτων, τεχνητής νοημοσύνης και διαδικασιών λήψης αποφάσεων. Παράλληλα με αυτή τη δραστηριότητα εργάστηκε και ως μεταφραστής από τα ιαπωνικά. Κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου, απέκτησε έντονο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο και το 1991 έκανε αίτηση στο Ρωσικό Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας (VGIK), όπου έγινε δεκτός μετά από μια πολύ αυστηρή διαδικασία επιλογής. Σπούδασε στο στούντιο της Νάνα Τζορτζιάτζε. Το 1997, αποφοίτησε με έπαινο με πτυχίο στην παραγωγή και τη σκηνοθεσία κινηματογράφου. Το 2000 ξεκίνησε να εργάζεται στην παραγωγή ταινιών στο Στούντιο Ντοκιμαντέρ της Αγίας Πετρούπολης, ενώ την ίδια χρονιά κέρδισε υποτροφία από το Πρόγραμμα Νίπκοφ του Βερολίνου. Το 2001, μετακόμισε με τη γυναίκα και τις δύο κόρες του στη Γερμανία. Έχει σκηνοθετήσει τρία μεγάλου μήκους και οκτώ μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, ενώ συνεχίζει να σκηνοθετεί ντοκιμαντέρ και να γράφει νέα σεναρία.

Biographical Note

Sergei Loznitsa was born on 5 September, 1964 in the city of Baranovitchi, in Belarus. At the time, Belarus was part of the Soviet Union. Later, Sergei's family moved to Kiev, Ukraine, where Sergei finished high school. In 1981 Sergei applied and was admitted to the Kiev Polytechnic Institute to study applied mathematics and control systems. In 1987, he graduated with a degree in engineering and mathematics. From 1987 to 1991, Sergei was employed as a scientist at the Institute of Cybernetics. He was involved in the development of expert systems, artificial intelligence, and decision-making processes. In addition to his main job, Sergei worked as a translator from Japanese. During that time, Sergei developed a keen interest in filmmaking, and in 1991 he applied to the Russian State Institute of Cinematography (VGIK), in Moscow. After a very rigorous selection process, Sergei was admitted to the Institute, where he studied under Nana Dzhorzhadze. In 1997, Sergei graduated with honors with a degree in film production and direction. In 2000 he began producing films at the Studio of Documentary Films in St. Petersburg. In 2000 he was awarded a grant from Berlin's Nipkov Program. In 2001, Sergei immigrated with his wife and two daughters to Germany. Sergei Loznitsa has made three feature-length documentaries and eight shorts. He is currently directing several documentaries and working on new scripts.



Φιλμογραφία/Filmography

- 1996 Segodnya my postroim dom/
Today We Are Going to Build a House/Σήμερα κτιζουμε ένα σπίτι
(συν-σκηνοθεσία/co-direction: Marat Magambetov) (μμ/short)
- 1998 Zhizn, osin/Life, Autumn/Η ζωή, το φθινόπωρο
(συν-σκηνοθεσία/co-direction: Marat Magambetov) (μμ/short)
- 2000 Polustanok/The Train Stop/Ο σταθμός του τρένου (μμ/short)
- 2001 Poselenije/Settlement/Ο οικισμός
- 2002 Portret/Portrait/Πορτρέτο (μμ/short)
- 2003 Landschaft/Landscape/Τοπίο
- 2004 Fabrika/Factory/Η φάμπρικα (μμ/short)
- 2005 Blokada/Blockade/Αποκλεισμός (μμ/short)
- 2006 Artel/Αρτέλ (μμ/short)
- 2008 Tredstavlenye/Revue/Επισκόπηση
- 2008 Lumiere du Nord/Northern Light/Το φως του Βορρά (μμ/short)
- 2010 Shastye Moe/My Joy/Χαρά μου, εσύ (μυθοπλασία/fiction)



11-20 ΜΑΡΤΙΟΥ / 11-20 MARCH 2011

13ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
13th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY
OF CULTURE AND TOURISM



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
www.filmfestival.gr

