



7ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ - ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ου ΑΙΩΝΑ  
7th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL - IMAGES OF THE 21st CENTURY

# Pirjo Honkasalo Masterclass

Ελληνική & Αγγλική έκδοση • Greek & English version



## Πίριο Χονκασάλο – MASTERCLASS

Ο κύριος Tue Steen Müller, Διευθυντής του EDN, του Ευρωπαϊκού Δικτύου Ντοκιμαντέρ, θα είναι ο συντονιστής της συζήτησης.

**Tue Steen Müller:** Είναι μεγάλη μου χαρά, λοιπόν, που βρίσκομαι εδώ, γιατί θαυμάζω πολύ το έργο της Pirjo. Έχω γράψει γι' αυτό. Μπορείτε να διαβάσετε τα άρθρα μου στα ελληνικά στην ειδική έκδοση που κυκλοφόρησε στο πλαίσιο αυτού του φεστιβάλ. Επίσης, έχουμε βρεθεί σε αυτή τη θέση πολλές φορές στο παρελθόν. Εάν δείτε ότι η συζήτηση μεταξύ μας γίνεται υπερβολικά προσωπική, να μας διακόψετε, επειδή δεν είμαστε πολύ καλά προετοιμασμένοι. Πιστεύουμε περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό, στον αυθορμητισμό, στην ευφυΐα και στην ενεργή συμμετοχή του κοινού. Και βλέπω εδώ πολλά πρόσωπα γνωστά και ενδιαφέροντα, που έχουν διατυπώσει ερωτήσεις, έχουν κάνει σχόλια για το έργο της, διότι αυτό εξάλλου είναι ένα από τα καίρια ζητήματα που θα θίξουμε εδώ σήμερα, τις επόμενες 2 ώρες και 10 λεπτά. Βρισκόμαστε σε μια κινηματογραφική αίθουσα, αλλά δεν θα δείτε καμία ταινία. Θα μας ακούσετε και θα ακούσετε και τους συναδέλφους σας και θα συζητήσουμε τι σημαίνει να είναι κανείς σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ στις μέρες μας, το 2005. Ας αρχίσουμε όμως, και να δώσουμε μία δομή του τι θα κάνουμε σήμερα. Ας ξεκινήσουμε μιλώντας για τις τέσσερις ταινίες που έχουν προβληθεί και που πρόκειται να προβληθούν σ' αυτό το φεστιβάλ. Οι τρεις πρώτες είναι "Η Τριλογία του Ιερού και του Σατανικού". Για να πάρουμε εμείς μια αίσθηση, πείτε μου πόσοι από εσάς έχετε δει αυτές τις ταινίες. Η πρώτη ταινία αυτής της τριλογίας ήταν το "Μυστήριο". Είναι μια ταινία του 1991. Ωραία! Περνάμε στη δεύτερη ταινία, που έχει ταξιδέψει σε διάφορα φεστιβάλ σε όλο τον κόσμο - μπορεί να την έχετε δει και εσείς, αν πηγαίνετε σε διάφορα φεστιβάλ τα τελευταία 10 - 15 χρόνια - "Η Τάνιουσκα και οι επτά διάβολοι". Και βεβαίως το "Άτμαν" του 1996. Και τέλος η ταινία που θα προβληθεί απόψε, "Τα Τρία δωμάτια της Μελαγχολίας". Αυτό που θα κάνουμε είναι το εξής: θα μιλήσουμε εν συντομία για την Τριλογία και μετά για τα τρία δωμάτια της "Μελαγχολίας". Και ενδιάμεσα μπορεί να θίξουμε και κάποια ζητήματα σχετικά με τη σκηνοθετή, που βρίσκεται μαζί μας. Pirjo, συμμετέχεις και σε ένα εργαστήριο που διεξάγεται με νέους κυρίως σκηνοθέτες και παραγωγούς, όπου δίνεται μία κατάρτιση. Και επίσης συμμετέχεις και σε κάτι που δεν σου αρέσει καθόλου, στο Pitching Forum, την παρουσίαση των ντοκιμαντέρ. Pirjo Honkasalo: Ναι, έτσι είναι.

**T.S.M.:** Αφού βρισκόμαστε λοιπόν σε τέτοιες καταστάσεις, μιλούμε για το ρόλο του παραγωγού, για το ρόλο του σκηνοθέτη, ποιος κάνει τι, ποιος έχει την ευθύνη. Και μιλούμε για δικαιώματα, για το final cut, τον έλεγχο, το μοντάζ. Όλα αυτά είναι πολύ σημαντικά ζητήματα, για τα οποία σίγουρα και εσείς έχετε απόψεις. Θα τις ακούσουμε στη συνέχεια. Και θα ήθελα και οι σκηνοθέτες που είναι παρόντες να συμμετάσχουν. Μπορείς να μας πεις κάτι για την τριλογία; Είχες στο μυαλό σου να κά-

veis τριλογία από την αρχή, ή εξελίχθηκε στη συνέχεια με αυτές τις τρεις ταινίες;

**P. H.:** Πρώτον, ήθελα να πω ότι είναι χαρά μου να βρίσκομαι εδώ και να βλέπω ότι έχουν έρθει τόσοι κινηματογραφιστές. Χθες είχα συνέντευξη τύπου και γνωρίζω ότι πολλοί που ήταν παρόντες είναι και σήμερα εδώ και θα πρέπει να επαναλάβω κάποια πράγματα. Όχι, δεν είχα εξαρχής στο μυαλό μου να κάνω τριλογία. Υπήρξε ένα σημείο καμπίς στη δουλειά μου. Ξεκίνησα πολύ νωρίς. Στα 17 μου πήγα σε σχολή κινηματογράφου, στα 21 αποφοίτησα, οπότε δεν θα έλεγα ότι έχασα πολλά χρόνια. Και δούλεψα για τους περισσότερους από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες στη Φιλανδία εκείνη την εποχή, και κυρίως σε ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους. Επίσης, με έναν συνάδελφο ιδρύσαμε μια εταιρία και αρχίσαμε την παραγωγή και σκηνοθεσία ταινιών. Ξεκίνησα ως νεαρή και ταπεινή σκηνοθέτις κάνοντας την πιο ακριβή ταινία που έγινε ποτέ στην Φιλανδία. Είναι μια ιστορική ταινία διάρκειας 2,5 ωρών. Συνεχίσαμε μάλλον - θα έλεγα - με μεγάλες παραγωγές. Μέχρι που άρχισα να νιώθω ότι δεν ήθελα να κάνω μια τέτοια ζωή. Τότε δεν υπήρχαν εξέχοντες παραγωγοί στη Φιλανδία. Η κατάσταση άλλαξε δραματικά μόλις ήρθε η τηλεόραση. Υπήρχαν φυσικά σκηνοθέτες, οι οποίοι δεν γνώριζαν τίποτα πάνω σε θέματα χρηματοδότησης. Τότε μου δημιουργήθηκε η αίσθηση ότι η ζωή μου αρχίζει να θυμίζει τη ζωή ενός επιχειρηματία και δεν μου άρεσε αυτό. Ενιωθα πολύ άβολα. Άρχισα να μισώ την ίδια μου τη ζωή, θα έλεγα. Και αυτό εν μέρει επειδή ξεκίνησα πολύ νωρίς. Και είχα ακόμη την πεποίθηση ότι δεν υπάρχει τίποτα στη ζωή εκτός από τον κινηματογράφο. Έφτασα σε ένα σημείο να σταματήσω να κάνω ταινίες. Έκλεισα την εταιρία που είχα ιδρύσει και νόμιζα ότι δεν θα ξανακάνω ταινία ποτέ. Όμως, σχεδόν κατά λάθος, βρέθηκα σε ένα μοναστήρι στη Σοβιετική Ένωση. Ήταν το μεγαλύτερο μοναστήρι στη Σοβιετική Ένωση, γιατί μετά την επανάσταση έκλειναν τις εκκλησίες και τα μοναστήρια, όπως ξέρετε. Το συγκεκριμένο μοναστήρι βρισκόταν στην πλευρά της Εσθονίας, οπότε δεν το είχαν αγγίξει. Πήγα εκεί από περιέργεια και τελικά έφυγα έχοντας γυρίσει μία ταινία. Δεν ήξερα ακόμα ότι η ταινία "Μυστήριο" θα ήταν το πρώτο μέρος της τριλογίας. Κι ενώ έκανα αυτή την ταινία, άρχισα να νιώθω μια κλειστοφοβία στο μοναστήρι και ήθελα να πάρω καθαρό αέρα. Οπότε μια μέρα μπήκα σε ένα αυτοκίνητο και πήγα σε μια κοντινή λίμνη που ήξερα ότι υπάρχει. Όταν έφτασα εκεί, ξαναβρέθηκα μπροστά σε έναν τοίχο και πέρασα πίσω του. Και εκεί ήταν το μοναστήρι όπου γυρίστηκε η "Τάνιουσκα και οι επτά διάβολοι". Ηγούμενος είναι ο πατήρ Vassil, και το μοναστήρι είναι ουσιαστικά δικό του δημιουργήμα. Είχα ήδη αρχίσει, λοιπόν, να νιώθω ότι η "Τάνιουσκα" θα ήταν η δεύτερη ταινία. Θα έπρεπε να υπάρχει και μια τρίτη.

**T.S.M.:** Αλλά αυτή δεν ήταν στην ίδια περιοχή, ήταν στην Ινδία.

**P. H.:** Ναι, δεν έχει σημασία, δεν ήταν απαραίτητο να είναι στην ίδια περιοχή. Είχα αρχίσει να έχω την αίσθηση ότι η τριλογία θα ήταν μια μελέτη για το ιερό και το σατανικό, όπως το "Μυστήριο". Νομίζω ότι σε μεγάλο βαθμό είναι μια ταινία για την ομορφιά της σχέσης του ανθρώπου με το ιερό στοιχείο. Η "Τάνιουσκα" είναι πιο αμφιλεγόμενη ταινία. Έχει μεγαλύτερη σχέση με το κακό που κρύβεται ακόμη και στη θρησκεία. Οπότε το θέμα ήταν αυτό που με κράτησε, όχι ο τόπος.

**T.S.M.:** Ας δούμε λίγο το ιστορικό, το πώς προετοιμάζεσαι για μια ταινία. Πώς προετοιμάστηκες για να κάνεις αυτές τις ταινίες; Είναι μακρόχρονη διαδικασία; Κάνεις έρευνα; Γράφεις κάποιο σενάριο; Ξαναγυρίζεις μετά;

**P. H.:** Το σενάριο γράφεται μόνο και μόνο για να δοθεί η χρηματοδότηση. Δεν χρησιμοποιείται από τη στιγμή που έχει γεμίσει ο λογαριασμός στην τράπεζα! Γιατί δεν μπορεί να γραφτεί σενάριο ντοκιμαντέρ, το οποίο να αφορά άτομα στην καθημερινή τους ζωή σε πραγματικό χρόνο. Μπορεί να γίνει σενάριο όταν η ταινία αφορά ιστορικά γεγονότα, αλλά δεν νομίζω ότι σε τέτοιες ταινίες είναι δυνατό να υπάρξει σενάριο. Ναι, κάνω μια προετοιμασία. Και για το "Μυστήριο" η προετοιμασία ήταν η εξής: Δεν ήξερα ότι θα κάνω ταινία, αλλά έμεινα δύο μήνες με τις μοναχές εκεί. Τις βοηθούσα σε διάφορες δουλειές, στα χωράφια, με τα ζώα. Τα βράδια λοιπόν, που δεν υπήρχε τίποτα άλλο να κάνω, διάβαζα τα στοιχεία που είχα βρει για τη ρωσική ορθόδοξη θεολογία στα φιλανδικά. Ήταν αρκετό το υλικό, γιατί η ρωσική ορθόδοξη εκκλησία είναι η δεύτερη επίσημη θρησκεία στη Φιλανδία. Οπότε έχουν μεταφραστεί σχεδόν τα πάντα.

**T.S.M.:** Άρα λοιπόν, ήταν η παρουσία σου εκεί η ίδια η έρευνα, δηλαδή η ζωή με αυτές τις μοναχές.

**P. H.:** Ναι, τα πηγαίναμε πολύ καλά μεταξύ μας.

**T.S.M.:** Έγραφε τις σκηνές;

**4 P. H.:** Όχι, διότι τις έχω μέσα στο μυαλό μου. Δεν χρειάζεται να τις γράφω. Πιστεύω ότι το σε-

νάριο ενός ντοκιμαντέρ βρίσκεται στο μυαλό του σκηνοθέτη. Αυτό που έκανα, βέβαια, ήταν το εξής: είχα βρει στην Οξφόρδη ένα μαγαζί που πουλάει αυτά τα μικρά σημειωματάρια με το λαστιχάκι, και για πολλά χρόνια κρατούσα σημειώσεις σε αυτά τα σημειωματάρια. Αλλά ήταν απλά σκέψεις ή κάποιες φράσεις που μου φάνηκε ότι είχαν ενδιαφέρον. Το ενδιαφέρον είναι ότι όταν άρχισα να κάνω ντοκιμαντέρ, άρχισα να διαβάζω πολύ. Δεν θέλω να αφήσω να με εμπνέει το πρώτο τυχαίο κλισέ που θα βρεθεί μπροστά μου. Θέλω να είμαι αρκετά μέσα στην κατάσταση, έτσι ώστε το προφανές να είναι προφανές και σε μένα σε μια νέα κατάσταση. Συνήθως οι ταινίες μου είναι πολύ σιωπηλές. Δεν υπάρχουν πολλοί διάλογοι. Ακόμα κι όταν υπάρχουν, είναι ελάχιστοι. Τέτοιου είδους ταινίες δεν περιέχουν πληροφορίες. Οπότε οι πληροφορίες που συλλέγω, αφορούν μόνο εμένα, το δικό μου μυαλό. Είναι μόνο για μένα, δεν θα καταλήξουν τελικά μέσα στην ταινία. Για κάθε ταινία που κάνω, υπάρχει και κάποιο μουσικό κομμάτι που αρχίζω να ακούω. Το ακούω ίσως και δύο εκατομμύρια φορές συνέχεια όταν θέλω να κάνω μια ταινία. Και το χρησιμοποιώ ως μέσο για να συγκεντρώνομαι. Γιατί η σκηνοθεσία είναι ένα χάος, μια μπερδεμένη κατάσταση και υποτίθεται ότι πρέπει να κάνεις κάτι πολύ εσωστρεφές. Οπότε είναι δύσκολο να το αλλάξεις αυτό - γιατί κάνω και εγώ η ίδια τη δουλειά του κάμεραμαν κι έχω και πολλά τεχνικά ζητήματα να διεκπεραιώσω ταυτόχρονα. Οπότε πρέπει να μπορώ να έχω αυτή την εσωστρέφεια κάθε στιγμή, σαν να γυρίζω έναν διακόπτη. Ας πούμε οδηγώ και ακούω αυτή τη μουσική μέχρι να με οδηγήσει κάπου. Θα έλεγα ότι είμαι ολιγαρκής ως σκηνοθέτης. Δεν έχω ανάγκη από πολυτελή ξενοδοχεία. Αρκεί να έχω το δικό μου δωμάτιο. Στην Ινδία, ας πούμε στο δωμάτιό μου υπήρχε το χάος. Απλά χρειάζομαι τουλάχιστον δύο ώρες για τον εαυτό μου. Αλλιώς δεν μπορώ να κάνω ταινίες. Και αυτή η μουσική εξυπηρετεί αυτό τον σκοπό. Αλλά στο τέλος ποτέ δεν χρησιμοποιώ την ίδια μουσική στην ταινία.

**T.S.M.:** Οπότε μπορεί να είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό που ακούμε;

**P.H.:** Ναι. Στα "Τρία Δωμάτια της Μελαγχολίας" ήταν ένα φιλανθικό ποπ τραγούδι από τη δεκαετία του '50! Μπορεί λοιπόν να είναι τελείως διαφορετική η μουσική ή μπορεί να έχει κάποια σύνδεση με το μουσικό θέμα τελικά. Και μόλις ολοκληρωθεί η ταινία, φτάνω στο σημείο να μην μπορώ πλέον να ξανακούσω αυτή τη μουσική. Φτάνω να τη μισώ! Αλλά με τον ίδιο τρόπο καταλήγω να συλλέγω γνώσεις, σκέψεις. Κι όταν πλέον αρχίσω τα γυρίσματα, προσπαθώ ενστικτωδώς να είμαι έτοιμη και να ξέρω τι αναζητώ. Γιατί στο ντοκιμαντέρ δεν μπορείς να οργανώσεις τις καταστάσεις, όπως στη μυθοπλασία. Πρέπει να τις αναγνωρίσεις, να τις εντοπίσεις, να υπάρχει μια χημεία. Πρέπει να ξέρεις ότι αυτό είναι τώρα.

**T.S.M.:** Και σε όλες τις ταινίες, χειρίζεσαι εσύ η ίδια την κάμερα;

**P.H.:** Στα ντοκιμαντέρ ναι. Όχι στις ταινίες μυθοπλασίας, γιατί τότε ο ηθοποιός μένει πολύ μόνος του. Και είναι το θύμα όλης αυτής της τεχνολογίας που τον περιβάλλει. Γι' αυτό λοιπόν κάποιος πρέπει να φροντίσει και να προφυλάξει τον ηθοποιό.

**T.S.M.:** Δεν θα ήταν πλεονέκτημα να έχεις κάμεραμαν στα ντοκιμαντέρ;

**P.H.:** Όχι. Αν πλέον δεν μπορώ να τραβάω εγώ η ίδια με την κάμερα, θα σταματήσω να κάνω ντοκιμαντέρ.

**T.S.M.:** Δεν είναι όμως πλεονέκτημα για τα άτομα που συμμετέχουν; Για τη σχέση μεταξύ σας; Εννοώ να μην ήσουν εσύ πίσω από την κάμερα.

**P.H.:** Όχι, δεν νομίζω ότι θα ήταν πλεονέκτημα. Η σχέση χτίζεται πριν από τα γυρίσματα και η σχέση πρέπει να στηρίζεται και σε ένα τηλεπαθητικό επίπεδο. Και δεν πρέπει πλέον να ενοχλείς περαιτέρω τα άτομα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, ούτε έχω την ανάγκη να μιλάω μαζί τους στα γυρίσματα.

**T.S.M.:** Ωραία. Είπαμε για το "Μυστήριο". Με την "Τάνιουσκα" τι έκανες και την οικογένειά της;

**P.H.:** Ήτανε κάπως διαφορετική κατάσταση, με την έννοια ότι έκανα καλή προετοιμασία για πολύ καιρό, αλλά για λάθος θέμα. Πρωτοπήγα εκεί χωρίς κάμερα και σκέφτηκα ότι η τοποθεσία έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Ο πατήρ Vassil ήταν κατά του κομμουνισμού και απαγορευόντουσαν τέτοια μέρη στη Σοβιετική επικράτεια. Αλλά το χωριό είχε μεγάλο ενδιαφέρον, επειδή υπήρχε μια μεγάλη διαμάχη 20 χρόνων μεταξύ των κομμουνιστών ιθυόντων του χωριού και του πατέρα Vassil για το μοναστήρι. Υπήρχαν συγκρούσεις, καταγγελίες στη Μόσχα. Γνώρισα εκεί τον πατέρα Vassil, που ήταν πολύ ενδιαφέρουσα φυσιογνωμία. Και την πρώτη φορά που πήγα για τα γυρίσματα ήταν απλά μια δοκιμή, να δω δηλαδή αν μπορώ να κάνω γυρίσματα εκεί. Θυμάμαι ότι ήρθε μια ηλικιωμένη γυναίκα, χτύπησε την κάμερα και μου είπε ψιθυριστά: "Να ξέρεις ότι αν έχεις αμφιβολίες, τότε θα πας στην κόλαση". Και αυτή είναι μάλλον η καλύτερη συμβουλή που μπορεί να δώσει κανείς

σε έναν σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ! Το ίδιο βράδυ γύρισα στο δωμάτιό μου, το ξανασκέφτηκα και είπα "Όντως, έτσι είναι!" Αυτό που θα πω δεν είναι μια αμερικάνικη αφέλεια: το να κινηματογραφείς τη ζωή ανθρώπων με σκοπό να τους βοηθήσεις, αυτό είναι τελικά το ντοκιμαντέρ. Καμιά φορά οι άνθρωποι κουράζονται που δεν φαντάζονταν ότι θα κρατήσει τόσο πολύ. Όπως ξέρουμε, οι συντελεστές είναι αυτοί που ξέρουνε τη διαδικασία ενός ντοκιμαντέρ. Οπότε πρέπει να είσαι ενεργά υπέρ των ανθρώπων που κινηματογραφείς, έτσι ώστε όταν προκύπτει μια δυσκολία, να μην τους απορρίπτεις. Και όταν έχουμε θέματα τόσο δύσκολα, όπως της "Τάνιουσκα", η συμβουλή που μου έδωσε εκείνη η γυναίκα, ήταν εξαιρετική.

**T.S.M.:** Πώς γνώρισες την Τάνιουσκα;

**P.H.:** Ήτανε την πρώτη μέρα των κανονικών γυρισμάτων. Άρχισα να τραβάω τον πατέρα Vassil. Και ένιωσα ότι υπήρχε κάπου μια δύναμη, που τραβούσε την κάμερα προς τα δεξιά. Την έστρεψα και κατέληξα στο πρόσωπο της Τάνιουσκα. Και αμέσως κατάλαβα ότι η ταινία επρόκειτο να έχει θέμα την Τάνιουσκα. Το πρόβλημα ήταν ότι είχα ζητήσει χρήματα για άλλη ταινία, είχα ήδη ολοκληρώσει ένα σενάριο για τον πατέρα Vassil. Και λέω "Τώρα τι θα κάνω;". Αποφάσισα να μην ενημερώσω κανέναν σχετικά, γιατί αν τελικά η ταινία θα ήταν πολύ καλή, δεν θα ενδιέφερε κανέναν. Αν θα ήταν καλή τελικά, τότε κανείς δεν θα θυμόταν ότι αρχικά πρωταγωνιστής θα ήταν ο πατήρ Vassil.

**T.S.M.:** Οπότε σε τράβηξε η Τάνιουσκα.

**P.H.:** Ναι, με συγκλόνισε η παρουσία της, και μέσα σε μια στιγμή ήξερα ότι η ταινία θα ήταν για εκείνη.

**T.S.M.:** Στη συνέχεια έπρεπε να χτίσεις μια σχέση με τους γονείς της; Από όλες τις ταινίες, για μένα τουλάχιστον, αυτή είναι η πιο ευαίσθητη, η πιο δύσκολη. Επειδή πρόκειται για ένα ευάλωτο άτομο και νιώθεις συμπόνια γι' αυτήν όταν την κοιτάξεις. Πώς βρήκες λοιπόν κάποια ισορροπία;

**P.H.:** Πράγματι. Σε τέτοιες περιπτώσεις βοηθάει το ότι βρίσκομαι πίσω από την κάμερα, ώστε οι άλλοι να μιλούν περισσότερο. Στην αρχή με την Τάνιουσκα δεν μιλούσαμε καθόλου. Αναπτύξαμε μια σχέση κοιτώντας η μία την άλλη, οπότε δεν χρειαζόταν να κάνουμε ανούσιες κουβεντούλες και δεν είχα καμία ευθύνη να δείξω τυπική κοινωνικότητα. Είχαμε αναπτύξει μια πολύ δυνατή σχέση... Σε κάθε ορθόδοξη εκκλησία, λοιπόν, υπάρχει κάποια ηλικιωμένη κυρία, σαν "κακιά μάγισσα", που κρατάει την τάξη. Άρχισε λοιπόν αυτή η κυρία να νιώθει κάπως αμήχανα, επειδή η Τάνιουσκα είχε τόσο στενή επαφή μαζί μου. Και αυτό, κατά τη γνώμη της, θα μπορούσε να δημιουργήσει κάποιες ιδέες στο μυαλό της, δηλαδή να φύγει από εκεί. Δεν ξέρω αν και εδώ υπάρχουν τέτοιες "μάγισσες", αλλά στη Ρωσία υπάρχουν σε όλες τις ορθόδοξες εκκλησίες. Και αναρωτιέσαι πώς μπορεί ένα μικρό παιδί να στέκεται για επτά ώρες σε μια τελετή και να μην τρέχει, να μην θέλει να κοιμηθεί, να μην φωνάζει. Υπάρχει λοιπόν μια τέτοια κυρία, που της διδάσκει πώς να τα κάνει όλα αυτά.

**T.S.M.:** Βρέθηκες λοιπόν πολλές φορές με τον πατέρα και τη μητέρα της Τάνιουσκα. Μίλησέ μας λίγο παραπάνω γι' αυτό.

**P.H.:** Όπως είπα, ξεκίνησα με λάθος θέμα. Η αλήθεια είναι ότι δεν ήξερα αρκετά πράγματα γι' αυτούς. Μετά έπρεπε να μάθω για τον πατέρα, να τον γνωρίσω. Σ' αυτή την ταινία, όταν έκανα το μοντάζ, έκανα μια εξαίρεση: αποφάσισα να κάνω το μοντάζ ακριβώς με τη χρονολογική σειρά που βίωσα τα γεγονότα. Ήξερα πάρα πολύ καλά ότι υπάρχουν δραματουργικοί κανόνες, π.χ. ότι το μοντάζ μπορεί να παρέμβει στη χρονολογική σειρά μιας ταινίας. Επειδή όμως μου κίνησε τόσο πολύ την περιέργεια και την επιθυμία να καταλάβω τι συμβαίνει, και επειδή στην πορεία η αίσθησή μου άλλαξε, ήθελα να δώσω την ευκαιρία και στο κοινό να περάσει κι αυτό από την ίδια διαδικασία. Ξέρω ότι η πιο δυνατή στιγμή της ταινίας βρίσκεται σε λάθος σημείο, σύμφωνα με τους δραματουργικούς κανόνες. Αυτό όμως δεν μου φάνηκε σημαντικό. Κι όταν πρωτοείδα τον πατέρα της Τάνιουσκα, μου φάνηκε ένας άγιος. Είναι περίεργο ένας Ρώσος να εγκαταλείπει τη δουλειά του και να αφιερώνει όλη του τη ζωή στην κόρη του. Μετά όμως, όταν ξύπνησε ένα πρωί την κόρη του, οδηγήθηκε σε κάποιες άλλες σκέψεις. Και ένιωσα ότι πρέπει να γνωρίσω και τη μητέρα, διότι δεν πήρα απάντηση ως προς το τι συνέβαινε. Έτσι κατέληξα να γνωρίσω και τη μητέρα της.

**T.S.M.:** Είδα πολλά χέρια να σηκώνονται στο σημείο που μιλούσαμε για την Τάνιουσκα. Υπάρχουν ερωτήσεις, σχόλια, ή κάποιες σκέψεις;

Ερώτηση: Σχετικά με την "Τάνιουσκα". Η ταινία με καθήλωσε. Όταν τελείωσε η προβολή, είχα χιλιάδες ερωτήματα. Το πρώτο είναι το εξής: Πρόκειται για περίπτωση κακοποίησης; Διότι είχα μια κάπως ασαφή εικόνα.

**P. H.:** Το θέμα είναι ότι ένωση πολύ άσχημα. Συμβουλευτήκα δύο ψυχιάτρους και προσπάθησα να βρω μια απάντηση. Μου είπαν -αν και οι γιατροί ποτέ δεν μπορεί να είναι σίγουροι- και όταν πήγαμε στη Λευκορωσία να συναντήσουμε τη μητέρα, πήγαμε στο νοσοκομείο και ζητήσαμε άδεια για τα γυρίσματα. Εκεί μας είπαν ότι η διάγνωση για την Τάνιουςκα ήταν ότι έπασχε από σχιζοφρένεια. Και φυσικά πολλές φορές πέρασε από το μυαλό μου ότι η υπόθεση μπορεί να έχει να κάνει και με αιμομιξία. Ο πραγματικός λόγος που ο πατέρας της είναι μαζί της, που παράτησε τη ζωή του για χάρη της, είναι ότι νιώθει ενοχές. Όμως εμείς, ως κινηματογραφιστές, δεν είμαστε εδώ για να δώσουμε απαντήσεις. Και δεν είχα το δικαίωμα να το βάλω αυτό μέσα στην ταινία. Μπορώ να το κρατήσω μέσα μου ως δική μου αμφιβολία και να σας το πω εδώ, ως προσωπική μου γνώμη. Δεν μπορούσα όμως να το κάνω αυτό στην ταινία: θα ήταν ανήθικο. Κατά την προβολή αυτής της ταινίας, είχαν μεγάλο ενδιαφέρον οι πολιτισμικές διαφορές. Όσο πιο δυτικά έφευγα από τη Φιλανδία, τόσο πιο πολύ θύμωναν οι θεατές μαζί μου, επειδή δεν έλυσα εγώ το πρόβλημα. Ακόμη και στη Σουηδία, στη Στοκχόλμη, όπου η ταινία προβλήθηκε στον κινηματογράφο, θύμωσαν οι θεατές μαζί μου, επειδή δεν έδωσα λύση στο πρόβλημα και απαίτησαν να στείλω ψυχίατρο εκεί. Είπα "Εντάξει, αν θέλετε να στείλετε εσείς ψυχίατρο, είναι δικό σας θέμα". Όσο πιο δυτικά, λοιπόν, πήγαινα, τόσο μεγαλύτερο θυμό αντιμετώπιζα, επειδή δεν έδινα εγώ τη λύση στο πρόβλημα. Στη συνέχεια προβλήθηκε η ταινία στην Ινδία, σε φεστιβάλ στη Βομβάη. Και κανένας δεν διαμαρτυρήθηκε, επειδή εκεί έχουν τελείως διαφορετική αντίληψη ζωής. Εμείς πιστεύουμε ότι η ζωή είναι γεμάτη προβλήματα και πρέπει να τα λύσουμε. Στην Ανατολή οι άνθρωποι πιστεύουν ότι η ζωή είναι γεμάτη πόνο και πρέπει να μάθουμε να ζούμε μ' αυτόν. Η διαφορά στις κουλτούρες ήταν φανερή! Ερώτηση: Θα ήθελα να ρωτήσω μερικά πράγματα ακόμα για την "Τάνιουςκα". Πρώτον, πώς πήρατε την άδεια της οικογένειας; Γιατί ήθελαν οι δικοί της άνθρωποι να γυριστεί σε ταινία αυτή η ιστορία; Δεύτερον, τι νομίζετε ότι δώσατε εσείς με την παρουσία σας σε αυτή την οικογένεια;

**P. H.:** Η οικογένεια δεν είχε καμία αντίρρηση για τα γυρίσματα. Βέβαια, σε τέτοια μέρη η κοινωνία είναι ιεραρχικά δομημένη, άρα όλα εξαρτιόνταν από τον πατέρα Vassil. Εάν αυτός έλεγε ναι, η ταινία θα γυριζόταν. Φυσικά εγώ δεν θα μπορούσα να το κάνω, εάν ένιωθα ότι η οικογένεια είχε κάτι εναντίον του να γυριστεί αυτή η ταινία. Νομίζω ότι η οικογένεια είχε περάσει τόσο πολλές δυσκολίες στη ζωή τους, ώστε βλέπω και καταλαβαίνω γιατί οι άνθρωποι μας αφήνουν να γυρίζουμε τη ζωή τους σε ντοκιμαντέρ. Νομίζω ότι όλοι μας έχουμε την ανάγκη να μας βλέπουν οι άλλοι, και ίσως αυτό είναι μια ανακούφιση. Ορισμένοι είναι ικανοποιημένοι απλώς που τους βλέπει ο Θεός, άλλοι όμως θέλουν να τους δει κι άλλος κόσμος. Αισθανόμαστε ότι δεν υπάρχουμε, αν δεν μας βλέπει κανείς. Ως προς το δεύτερο σκέλος της ερώτησης, δηλαδή τι πιστεύω ότι τους έδωσε η ταινία: Νομίζω ότι αυτό που τους έδωσε η ταινία είναι ότι άλλαξε τον τρόπο που αντιμετώπιζαν την Τάνιουςκα οι συνάνθρωποί της, επειδή έβλεπαν οι ντόπιοι τον τρόπο που την αντιμετώπιζα εγώ, που της έδειχνα σεβασμό. Έπαψε να είναι αντικείμενο χειραγώγησης από τους άλλους. Πρέπει να σας πω ότι άλλαξε και ο δικός μου τρόπος που έβλεπα τον πατέρα Vassil, ένιωθα λίγο πιο θετικά γι' αυτόν απ' ό,τι περιγράφεται στο φιλμ. Μ' αυτή την οικογένεια τι έγινε; Είχαν δοκιμάσει να πάνε την Τάνιουςκα σε ψυχιατρική κλινική, η μητέρα όμως την έβγαλε, γιατί ήθελαν να της κάνουν ενέσεις ινσουλίνης, κάτι που έχει σταματήσει να γίνεται στη Φιλανδία εδώ και 40 χρόνια. Η μητέρα, λοιπόν, ενστικτωδώς ένιωθε ότι αυτό δεν έκανε καλό στην κόρη της. Στη συνέχεια, ήθελαν να την πάνε σε αυτές τις "μάγισσες", η Ρωσία είναι γεμάτη από αυτές, αλλά ούτε κι απ' αυτές βρήκαν βοήθεια. Η κοινότητα του πατέρα Vassil ήταν η τελευταία τους ελπίδα. Έχουμε, λοιπόν, αυτόν τον άνθρωπο σε μια κομμουνιστική χώρα, στην οποία εδώ και 25 χρόνια έχει απαγορευτεί να αυτός ο χώρος. Και τελικά, βλέπουμε ότι αυτός ο χώρος είναι η τελευταία τους ελπίδα. Νομίζω ότι είναι και αρνητικό αυτό, επειδή για την Τάνιουςκα αυτό ήταν το λάθος μέρος. Είχαν έρθει εκεί κάποιοι ναρκομανείς από την Πετρούπολη, οι οποίοι είχαν δοκιμάσει τα πάντα. Αλλά τώρα, κοντά σε αυτόν, έπρεπε να σηκώνονται κάθε πρωί στις πέντε, να πηγαίνουν στην εκκλησία, να προσεύχονται για τέσσερις ώρες κάθε πρωί. Κι εκείνος φώναζε και τσίριζε και τους μάλωνε. Και σ' αυτή την κοινότητα, καθώς ζούσαν σε αυτή την παράλογη κοινωνία, αμέσως όποιος ήταν αρκετά υγιής, έβρισκε μια δραστηριότητα, ένα ρόλο που μπορούσε να αναλάβει, π.χ. να κουβαλάει και να μεταφέρει τούβλα. Στις ψυχιατρικές κλινικές αυτό που συμβαίνει είναι ότι, από τη στιγμή που γίνεται κάποιος καλύτερα, τον στέλνουν πίσω στην κοινωνία και εκεί δεν έχει καμία θέση, κανένα ρόλο. Αλλά εκεί, λειτουργούσε πολύ θεραπευτικά το να είναι κανείς αρκετά καλά για να κάνει οτιδήποτε, να μπορεί να παίξει ένα ρόλο, να κάνει κάτι γι' αυτή την κοινωνία. Αυτό δεν ήταν τόσο κακό για όλους. Αλλά η ταινία αυτή περιγράφει

την Τάνιουσκα, ένα μικρό κορίτσι, που δεν βρίσκεται εκεί από δική της επιλογή, και νομίζω ότι αυτό είναι το πλέον ακατάλληλο για αυτήν μέρος. Νομίζω, όμως, ότι εμείς βοηθήσαμε τη θέση της στην κοινωνία. Και φυσικά το γεγονός ότι είμαστε δυτικοί και πάντα σκεφτόμαστε τι μπορούμε να κάνουμε ώστε να τη βοηθήσουμε και να κάνουμε το ένα ή το άλλο. Αυτό είναι καλή πρόθεση βέβαια. Αλλά μερικές φορές η ζωή είναι τόσο σκληρή, που δεν μπορεί να κάνει κανείς τίποτα. Ρώτησα έναν ψυχίατρο αν θα μπορούσα να βρω για την Τάνιουσκα μια θέση σε μια ψυχιατρική κλινική. Η φροϋδική θεωρία εκείνη την εποχή είχε απαγορευτεί στη Σοβιετική Ένωση και υπήρχαν μόνο κάποια βιβλία που κυκλοφορούσαν κρυφά και κάποιοι γιατροί τα είχαν διαβάσει σε κάποιες περιοχές. Για παράδειγμα εάν ένας νεαρός έφηβος είναι στο κρεβάτι ενός ψυχιατρείου όλη μέρα, ξέρεις γιατί, δεν θέλει και πολλή σκέψη, παίρνει ναρκωτικά. Αλλά εκείνη την εποχή οι θεωρίες περί χημικών ουσιών ήταν άγνωστες εκεί. Ωστόσο, κάποιος μου είπε ότι η Τάνιουσκα ζούσε στο δικό του κόσμο, το μόνο που της είχε απομείνει ήταν η συνειδήσή τους, και δεν πρέπει αυτό να της το στερήσουμε. Δεν υπήρχαν λοιπόν οι κατάλληλοι ψυχίατροι στη Ρωσία. Κι από την άλλη, δεν ήταν καλή ιδέα να την πάρω μαζί μου στη Φιλανδία. Όπως σας είπα, δεν μπορούσα να κάνω πολλά πράγματα, πέρα από το να της δώσω λίγα χρήματα.

**Ερώτηση:** Επειδή είμαι Σουηδός ...

**P. H.:** Άρα θέλεις να βοηθήσεις; Καλός Σουηδός, καλός άνθρωπος!

**Ερώτηση:** Όχι, όχι. Δεν θα αμφισβητήσω αυτό το θέμα. Εγώ είμαι εντελώς διαφορετικός. Η ερώτησή μου είναι τεχνικής φύσεως. Όταν εσείς είστε έξω και κάνετε γυρίσματα, δεν σκηνοθετείτε τίποτα; Εάν το υποκείμενο κάνει κάτι, στο οποίο τον έπιασε η κάμερα σας εκείνη τη στιγμή, του ζητάτε να το ξανακάνει, δηλαδή οργανώνετε την πραγματικότητα που κινηματογραφείτε;

**P. H.:** Ας αρχίσουμε από το πρώτο σκέλος. Ναι, βασικά το κάνω, αλλά δεν τους ζητώ να κάνουν κάτι που δεν θα έκαναν ούτως ή άλλως. Απλά πράγματα, ναι, μπορώ να τους ζητήσω, π.χ. "Μπορείς να μπεις από την πόρτα και να περπατήσεις προς τα εκεί;", τέτοια πράγματα, όχι όμως κάτι που δεν θα έκαναν οι ίδιοι. Μερικές φορές δεν το βρίσκω τόσο κακό, αρκεί να είναι τελείως πιστό στη φυσιολογική συμπεριφορά κάποιου, αλλά και πάλι δεν θα έλεγα ότι αυτό σημαίνει πως τους σκηνοθετώ.

**T.S.M.:** Όμως εξακολουθείτε να διστάζετε να "σκηνοθετήσετε".

**P. H.:** Ναι. Το κάνω μόνο όταν είναι απολύτως απαραίτητο, όταν είμαι σίγουρη ότι έχασα κάτι και το χρειάζομαι στην ταινία. Για παράδειγμα, στη "Μελαγχολία", το αγόρι, ο ήρωας της ταινίας, πηγαίνει στο σπίτι του από τη στρατιωτική ακαδημία. Αποφασίσαμε μαζί ότι θα πάρει το μετρό και ότι δεν θα πάει κανείς να τον παραλάβει, ότι θα βρίσκεται μόνος του στο μετρό. Δεν νομίζω όμως ότι αυτό είναι σκηνοθεσία. Φυσικά, κάποιες φορές πρέπει να ξέρεις τι κάνεις όταν κουβαλάς μια κάμερα, αυτό όμως είναι κάτι που κάνω συνέχεια. Στην "Τάνιουσκα", πάλι, ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό. Αυτό που έκανα ήταν το εξής: π.χ. επειδή πήγαιναν στις πέντε το πρωί - όπως σας είπα - στην εκκλησία, εγώ δεν ήθελα να ξυπνήσω το συνεργείο τόσο πρωί. Πήγαινα λοιπόν εγώ η ίδια και κρατούσα την κάμερα, γνωρίζοντας ότι δεν θα έκανα οπωσδήποτε γυρίσματα, αλλά ήθελα να βρίσκομαι συνεχώς εκεί, ώστε να βλέπω τι γίνεται και να συνηθίσουν και αυτοί να με βλέπουν να τριγυρνάω με την κάμερα. Τελικά, από όλα αυτά που βλέπω, γυρίζω πολύ λίγες σκηνές, περιφέρομαι όμως πολλές ώρες με την κάμερα.

**T.S.M.:** Δουλεύεις με κάμερα 35 ή Super 16;

**P. H.:** Κυρίως με Super 16. Στην "Τάνιουσκα" ήταν με 35.

**T.S.M.:** Είπες λοιπόν ότι οι σκηνές που τελικά γυρίζεις είναι ελάχιστες. Επειδή ακριβώς δημιουργείς μια μέθοδο να σχετίζεσαι τόσο πολύ με το θέμα σου. Ποιο ακριβώς είναι το υλικό που τελικά χρησιμοποιείς;

**P. H.:** Στην "Τάνιουσκα" ήταν ένα προς δύο. Στο "Άτμαν" ήταν 4 προς 3. Και στη "Μελαγχολία" ήταν λιγότερο. Είμαι δηλαδή η σκηνοθέτις των ονείρων του κάθε παραγωγού!

**T.S.M.:** Δεν ξέρω αν μπορείς να απαντήσεις εσύ σε αυτή την ερώτηση. Το γεγονός ότι κάνεις τόσο λίγα γυρίσματα είναι επειδή είσαι τόσο καλά προετοιμασμένη;

**P. H.:** Νομίζω πως ναι. Και επίσης σπάνια κινηματογραφώ σκηνές με διάλογο ή ομιλία. Π.χ. στην "Τάνιουσκα" γύρισα λίγες τέτοιες με τη μητέρα και με τον πατέρα. Συνήθως περιμένω μέχρι την κατάλληλη στιγμή - και ελπίζω ότι θα είμαι τόσο καλά προετοιμασμένη που η στιγμή δεν θα μου ξεφύγει - όταν η πίεση στο αίμα μου θα με ενημερώσει πότε η στιγμή είναι σημαντική και πρέπει να κάνω γύρισμα. Γιατί, καμία φορά, όταν αυτό περνάει μέσα από τη διαδικασία της σκέψης,

είναι ήδη αργά. Στα ντοκιμαντέρ πρέπει να γνωρίζεις εκ των προτέρων, διαφορετικά είναι αργά.

**T.S.M.:** Κάνεις μόνη σου το μοντάζ; Γνωρίζεις από την αρχή τη δομή της ταινίας;

**P.H.:** Ναι. Μερικές φορές. Όπως είπα, στην "Τάνιουσκα" δεν το ήξερα και εκ των υστέρων αποφάσισα ότι θα κάνω το μοντάζ με τη σειρά με την οποία γυρίστηκε. Ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο με το ντοκιμαντέρ είναι το εξής: "Πότε σταματάς το γύρισμα;". Σε μένα όμως, αυτό που συμβαίνει σχεδόν πάντα είναι, όπως και στην "Τάνιουσκα". Ξύπνησα ένα πρωί και είπα στο συνεργείο μου "Τέλος, αυτό ήταν". Ήξερα όμως ότι δεν είχα βρει ακόμα την τελική σκηνή για την ταινία. Ήμαστε έτοιμοι να φύγουμε. Πήγαμε να χαιρετήσουμε και είχαμε ήδη γυρίσει πίσω στο αυτοκίνητο. Πήγα και εγώ να χαιρετήσω και ήξερα ότι, έστω κι αν δεν είχα τέλος για την ταινία, ένιωθα ότι τα γυρίσματα είχαν τελειώσει. Και τότε πήγαμε πάλι μέσα και η Τάνιουσκα - όπως βλέπετε και στην ταινία - άρχισε να κλωτσάει τον τοίχο και την σιδερένια πύλη. Τότε γυρίζω πίσω στο αυτοκίνητο και ξαναβγάζω την κάμερα. Άρα, κατά κάποιον τρόπο, η ίδια η Τάνιουσκα είχε αποφασίσει για το τέλος που θα έδινε στην ταινία. Άρχισα, λοιπόν, να γυρίζω τη σκηνή και εκείνη συνέχιζε να κλωτσάει και, όταν γυρίσαμε στο αυτοκίνητο, ήρθε η Τάνιουσκα στο αυτοκίνητο και για πρώτη φορά είπε κάτι που σχημάτιζε μια ολοκληρωμένη πρόταση. Είπε "Πατέρα, δεν με διάλεξες. Μητέρα, δεν με διάλεξες", κάτι τέτοιο. Ήταν τελείως εξωπραγματικό. Αυτή ήταν και η τελευταία σκηνή της ταινίας. Και μετά έβαλα μπρος το αυτοκίνητο και φύγαμε. Αυτή αποφάσισε για το τέλος της ταινίας, αυτή ήξερε πολύ καλύτερα από μένα. Συνήθως, όμως, τελικά βρίσκω το τέλος για μια ταινία. Με το ντοκιμαντέρ, αυτό είναι παράξενο. Στη "Μελαγχολία" ήταν ακριβώς το αντίθετο. Είχα μια συγκεκριμένη δομή. Η δομή ήτανε το σενάριο. Όπως ξέρω, πολύ λίγοι από εσάς έχετε δει την ταινία, επειδή θα προβληθεί σήμερα. Θα ήτανε λίγο παράλογο να μιλήσουμε για την ταινία τώρα.

**T.S.M.:** Ας μείνουμε στη μέθοδο και τα μυστικά της δουλειάς. Συνήθως πόσο κρατάει η διαδικασία του μοντάζ;

**P.H.:** Θα έλεγα ότι αυτό έχει να κάνει με το υλικό. Νομίζω ότι είναι ζήτημα χρόνου. Έχω αλλάξει, βέβαια, τελείως τον τρόπο που κάνω το μοντάζ. Το "Ατμαν" ήταν γερμανική παραγωγή. Ήταν η μόνη μου ταινία που δεν έκανα εγώ το μοντάζ. Παλιότερα δεν εμπιστευόμουν τη μονταζιέρα. Θεωρούσα ότι ήταν ένα πολύ ανόητο μηχανήμα. Τώρα όμως άλλαξα γνώμη. Μπορώ να τη χρησιμοποιώ. Πήγα λοιπόν στο δωμάτιό μου στο ξενοδοχείο και έκανα μέσα στο μυαλό μου το μοντάζ της ταινίας από την αρχή μέχρι το τέλος. Και μετά πήγα στη μοντέρ και της είπα ότι από την αρχή μέχρι το τέλος έτσι πρέπει να είναι οι σκηνές. Και αυτή έκανε το μοντάζ και μετά δεν αλλάξαμε τίποτα. Της είπα να κάνει κάποια πράγματα και κάναμε ορισμένες μικρές αλλαγές, αλλά μόνο επειδή εγώ δεν εμπιστευόμουν τη μονταζιέρα. Πραγματικά πιστεύω, βέβαια, ότι έτσι πρέπει να γίνεται το μοντάζ, μέσα στο μυαλό του σκηνοθέτη, και όχι στη μονταζιέρα. Νομίζω ότι δεν πρέπει να ξεκινήσει το μοντάζ, προτού να υπάρχει η ταινία εξ ολοκλήρου μέσα στο μυαλό του σκηνοθέτη.

**T.S.M.:** Θα ήθελα να τελειώσω με τα ζητήματα της δουλειάς. Το θέμα της μουσικής τώρα. Μας είπες ότι η μουσική είναι ένα είδος μεθόδου για σένα.

**P.H.:** Το θέμα είναι ότι τη μουσική τη σκέφτομαι συνέχεια, αλλά το μεγαλύτερο μέρος συνήθως αποφασίζεται κατά το μοντάζ. Σε ένα σχετικά πρώιμο στάδιο, συνήθως η μουσική γίνεται ειδικά για την ταινία. Και έχω σαφείς απόψεις, ξέρω ακριβώς πώς θέλω να είναι. Εγώ δεν γνωρίζω πολλά από μουσική και δεν μπορώ να την περιγράψω στο συνθέτη με μουσικούς όρους. Ξέρω ότι αυτό είναι πολύ εκνευριστικό για τον δημιουργό, αλλά του δίνω παραδείγματα. Ξέρω ότι είναι δύσκολο να δουλεύουν έτσι, να πρέπει να κάνουν τη μουσική να ακούγεται έτσι όπως ζητάω εγώ.

**T.S.M.:** Πάντως, σε γενικές γραμμές, πιστεύεις ότι η μουσική είναι πολύ σημαντική;

**P.H.:** Ναι. Στην "Τάνιουσκα", ας πούμε, υπάρχει λίγη μουσική, αλλά με μεγάλη σημασία.

**T.S.M.:** Πώς θα την περιέγραφες; Τι σημαίνει η μουσική;

**P.H.:** Έχει διαφορετική λειτουργία σε κάθε ταινία. Στο "Ατμαν", η μουσική έγινε ως εξής: Στη Βομβάν πήγα σε ένα στούντιο και εκεί βρήκα κορυφαίους μουσικούς για να ηχογραφήσουμε παλιά ινδικά μουσικά όργανα. Έδωσα στους μουσικούς κάποια βασικά θέματα, π.χ. "πόθος", "ευτυχία", "σκόνη", και τους ζήτησα να αυτοσχεδιάσουν με βάση αυτά τα θέματα. Οπότε πέρασα πολλές ώρες με τους μουσικούς που αυτοσχεδίαζαν, ανάλογα με τη διάθεση της στιγμής. Πήγα τις κασέτες σε έναν φιλανδό συνθέτη και του είπα "Κάνε τώρα μια σύνθεση". Αυτός έβαλε τις κασέτες στο κομπιούτερ και συνέθεσε τους δικούς του αυτοσχεδιασμούς βασισμένους στους αρχικούς ήχους. Τον ρώτησα "Μπορείς να το κάνεις;" Και εκείνος είπα "Γιατί όχι;" Αυτό το έκανα επειδή ήξερα ότι στη Φιλανδία δεν υπάρχουν μουσικοί που θα μπορούσαν να παίξουν ινδικά όργανα. Ήθελα έναν συν-

δυσασμό ινδικών μουσικών οργάνων και δυτικής μουσικής.

**T.S.M.:** Όλες οι ταινίες σου είναι μεγάλου μήκους;

**P.H.:** Ναι.

**T.S.M.:** Αυτό συμβαίνει επειδή ξέρεις από την αρχή ότι θέλεις να παιχτούν σε κινηματογραφικές αίθουσες;

**P.H.:** Φυσικά θέλω να προβληθούν στις αίθουσες, αλλά δεν είναι ότι το σκέφτομαι, ότι το έχω σαν σκοπό. Νομίζω ότι συμβαίνει όπως και στη λογοτεχνία: άλλοι γράφουν μυθιστορήματα, άλλοι ποιήματα, άλλοι επικά έργα. Νομίζω ότι, εάν ακούς αυτό που σου λέει ο εαυτός σου, βρίσκεις και τη φόρμα που είναι φυσική για σένα.

**T.S.M.:** Είσαι, λοιπόν, προσεκτική στη σύνθεση εικόνων. Εσύ η ίδια κάνεις τα γυρίσματα και χειρίζεσαι την κάμερα. Δεν θέλεις οι εικόνες να στριμώχνονται σε ένα μικρό κουτάκι, έτσι δεν είναι;

**P.H.:** Αν είχα πολλά χρήματα, δεν θα έδειχνα καν στην τηλεόραση τις ταινίες μου. Αυτό βέβαια εξαρτάται. Δεν νομίζω ότι η "Τάνιουσκα" κάνει ιδιαίτερα στην τηλεόραση. Ενώ, για παράδειγμα, τα "Τρία δωμάτια" και το "Μυστήριο" δεν αναδεικνύεται καθόλου στην τηλεόραση.

**T.S.M.:** Τι κάνεις με τον ήχο; Πώς τον οργανώνεις;

**P.H.:** Εννοείς με τι άτομα δουλεύω; Αυτό διαφέρει ανάλογα με την ταινία. Σε αυτά τα ντοκιμαντέρ χρησιμοποιώ περίπου δέκα άτομα. Πιστεύω ότι είναι εξαιρετικά σημαντικό να μην προσποιούμαι, επειδή το να είσαι σκηνοθέτης σημαίνει να αποδέχεσαι ότι κάνεις ανοπίες. Οπότε θέλω να είμαι με άτομα που νιώθω άνετα να βρεθώ σε αυτή τη θέση. Αυτά τα άτομα με ξέρουν. Βρήκα λοιπόν μια βοηθό κάμεραμαν - επειδή όταν δεν χειρίζομαι μόνη μου την κάμερα, χρειάζομαι πάντα βοηθό. Συνήθως οι σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ δεν χρειάζονται βοηθό, εγώ όμως χρειάζομαι. Έχω έναν Εσθονό ηχολήπτη που έχει φυσικό ταλέντο. Δεν μιλάει καθόλου κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Το βράδυ όμως μου λέει την άποψή του, με μία μόνο φράση μου λέει τα πάντα, είναι πολύ έξυπνος. Επίσης, είναι σημαντικό για μένα να δουλεύω πάντα με τα ίδια άτομα, διότι ξέρω πώς σκέφτονται για τη ζωή γενικότερα. Συνειδητοποιώ ότι, κρατώντας την κάμερα, κάνω κάποια πράγματα, γιατί δεν έχω πλήρες οπτικό πεδίο. Οπότε συζητούμε εκτενώς το βράδυ μετά τα γυρίσματα, και πολλές φορές συμβαίνει οι συνεργάτες μου να έχουν προσέξει κάτι που δεν έχω προσέξει εγώ, όταν ήμουν πίσω από την κάμερα. Και αυτοί οι άνθρωποι είναι πολύ σημαντικοί για μένα. Επίσης, χρησιμοποιώ και ντόπιους στις ταινίες. Στην Ινδία τα γυρίσματα έγιναν με φιλμ 35 mm, και κουβαλούσαμε εξοπλισμό που ζύγιζε 600 κιλά. Χρησιμοποιούσαμε τα μαζικά μέσα μεταφοράς. Γι' αυτό σκέφτηκα ότι θα χρειαστώ και δεύτερο βοηθό κάμεραμαν. Βρήκα λοιπόν έναν Ινδό οδηγό να αναλάβει το ρόλο του δεύτερου βοηθού. Σκέφτηκα ότι θα χρειαζόμουν κάποιον ιδιαίτερα μεγάλσωμο. Αυτός δεν είχε καμία σχέση με τον κινηματογράφο, αλλά τον ενδιέφερε πολύ να κάνει κάτι καινούργιο στη ζωή του. Και όταν πήγα στην Καλκούτα και συνάντησα το συνεργείο μου, ο δεύτερος βοηθός κάμεραμαν ήρθε ντυμένος στα άσπρα. Και αναρωτήθηκα γιατί, επειδή υποτίθεται ότι αυτός θα κουβαλούσε την κάμερα. Και μου είπε: "Λυπάμαι, αλλά εγώ κατάγομαι από ειδική κάστα και δεν προορίζομαι για βαστάζος"! Αποδείχτηκε λοιπόν ότι είχα κάνει πολύ κακή επιλογή. Έπρεπε λοιπόν να εκπαιδεύσω όλη τη νύχτα τον ξάδερφό μου, που είναι δικηγόρος, να φορτίζει αυτός τις μπαταρίες. Τελικά τα καταφέραμε. Επειδή η κάμερα ήταν πολύ βαριά, δεν είχα αρκετή δύναμη για να την κουβαλάω στους ώμους μου. Στα "Τρία Δωμάτια της Μελαγχολίας", η Christina, που ήταν η παραγωγός, και βρίσκεται εδώ μαζί μας, ήταν μαζί μας, κατ' εξαίρεση, σε όλα τα γυρίσματα. Στο τελευταίο γύρισμα, τα πράγματα έγιναν πολύ επικίνδυνα και οι δύο ομολογήσαμε ότι δεν μπορούμε πια να ρισκάρουμε τη ζωή των άλλων. Συνεχίσαμε, λοιπόν, οι δυο μας. Η Christina έκανε την ηχοληψία και ήταν πολύ καλή σ' αυτό. Είναι και πολύ περήφανη που γράφτηκε το όνομά της στους τίτλους ως ηχολήπτρια. Οπότε, τελικά εξαρτάται από την περίπτωση. Αυτό ήταν και το μικρότερο συνεργείο που είχα ποτέ σε γυρίσματα, δηλαδή η Christina και εγώ.

**T.S.M.:** Χρησιμοποιείς πάντα φυσικό φως;

**P.H.:** Όχι, χρησιμοποιώ και τεχνητό φωτισμό. Δεν νομίζω ότι είναι αμαρτία!

**T.S.M.:** Ποιος είναι υπεύθυνος για το φωτισμό;

**P.H.:** Εγώ η ίδια. Μερικές φορές χρειάζομαι και βοήθεια στο φωτισμό. Για παράδειγμα, στην τελευταία σκηνή του "Ατμαν". Στην Ινδία έχουν την συνήθεια να κρεμάνε λάμπες φθορισμού στα σπίτια, στα δέντρα, παντού. Πήγα λοιπόν και πήρα 30 τέτοιες λάμπες. Γυρίζαμε τη σκηνή με το γλέντι, όπου οι κάτοικοι του χωριού γυρίζουν το βράδυ από το προσκύνημα. Είπα, λοιπόν, στον ξάδερφό μου, τον δικηγόρο, να βρει κάποιον ντόπιο από το χωριό να τον βοηθήσει, επειδή είναι δύ-

σκολο να μιμηθώ τον άχαρο τρόπο που κρεμούν αυτές τις λάμπες οι ντόπιοι!

**Ερώτηση:** Θέλω να μάθω για τη σχέση σας με τον παραγωγό. Πώς είναι η συνεργασία μεταξύ σας; Ας πούμε, με τη συγκεκριμένη παραγωγό που βρίσκεται εδώ. Πρώτη φορά ακούω παραγωγός να είναι ταυτόχρονα και ηχοηχητής!

**P.H.:** Στην "Τάνιουσκα" η σχέση μου με τον παραγωγό ήταν η πιο περίπλοκη, διότι εγώ η ίδια ήμουν και παραγωγός. Αλλά με την Christina ήταν πολύ πιο εύκολα τα πράγματα. Ξέρω ότι σας φαίνεται παράξενο και ασυνήθιστο αυτό!

**Christina:** Δυστυχώς εγώ δεν τη γνώριζα από πριν, γνωριστήκαμε στην τελευταία ταινία. Και νιώθω ότι αυτό ήταν μεγάλη τιμή για μένα. Ειδικά για μένα ως παραγωγό ήταν σημαντικό να δουλέψω μαζί της. Και μου έδωσε πολύ μεγάλο περιθώριο να εμπλακώ, να συνεργαστώ μαζί της για την ταινία. Όχι απλά να πάρει τα λεφτά μου και να κάνει την ταινία της. Από την δική μου πλευρά, μου έδωσε ένα κίνητρο. Δουλέψαμε με αλληλοσεβασμό και με αλληλοβοήθεια, όποτε αυτό χρειαζόταν. Και με μάθαινε και τα μυστικά της ηχοηχησίας, πώς λειτουργούν τα πράγματα, π.χ. μου έδειχνε πιο κουμπί να πατήσω. Βέβαια, ρίσκαρη τη ζωή μου στο τρένο στη Μόσχα. Έχω δει βέβαια στην πραγματικότητα πώς γίνονται οι ταινίες και πάντα παραβρίσκομαι στα γυρίσματα. Γιατί αλλιώς δεν ξέρεις τι κάνουν οι σκηνοθέτες και δεν ξέρεις ποια προβλήματα προκύπτουν, εάν δεν είσαι εκεί. Παρ' όλα αυτά είχε ενδιαφέρον, επειδή χρησιμοποιήθηκαν στη ταινία αυτά που έκανα εγώ.

**P.H.:** Όπως είπα λοιπόν, δουλεύω με το ίδιο συνεργείο, παρόλο που καμιά φορά σιχαίνομαι τον εαυτό μου που είμαι τόσο αυτόρκτης. Νομίζω ότι το συνεργείο είναι πολύ σημαντικό από πολλές απόψεις. Εάν ξέρουν να κάνουν καλά τη δουλειά τους, ενστικτωδώς ξέρουν πώς να ξεκινήσουν. Έτσι λειτουργεί. Εγώ δεν χρειάζεται να κάνω τίποτα. Για παράδειγμα, η Christina είναι πολύ καλή με τα παιδιά. Στη "Μελαγχολία" ήταν ένα αγόρι, που ζούσε μέσα σε ένα χαρτονένιο κουτί. Πραγματικά θλιβερή ιστορία. Η Christina τον έκανε να ανοιχτεί. Σε ένα ντοκιμαντέρ, λοιπόν, το συνεργείο μπορεί να βοηθήσει πραγματικά. Στην περίπτωση με το αγόρι, η ιδέα της Christina ήταν να αγοράσουμε ζωντανά κοτόπουλα και να τους δώσουμε τα ονόματά μας και αυτοί με μεγάλη χαρά τα φρόντιζαν. Δεν νομίζω ότι κρύβω το ύφος που προσπαθώ να πετύχω ή το θέμα που προσπαθώ να καταλάβω. Και όλα αυτά τα συζητάμε συνέχεια στη διάρκεια των γυρισμάτων.

**T.S.M.:** Θέλεις λοιπόν να δημιουργήσεις, ας πούμε, μια οικογένεια δεμένη, μια αίσθηση οικογένειας, να υπάρχει εμπιστοσύνη, σεβασμός.

**P.H.:** Ναι, αν και δεν μου αρέσει η λέξη "οικογένεια". Έχει να κάνει περισσότερο με το να έχεις ευφυείς και ευαίσθητους ανθρώπους που σέβονται τις απόψεις των άλλων και ξέρεις ότι μπορούν να καταλάβουν τι προσπαθείς να κάνεις.

**T.S.M.:** Γνωρίζει το συνεργείο από την αρχή πώς ακριβώς θα είναι η ταινία; Ας ρωτήσουμε την Christina. Ήξερες από την αρχή, ή είχες ερωτηματικά στην περίπτωση της "Μελαγχολίας";

**Chr.:** Όχι. Ήταν πολύ ξεκάθαρα τα πράγματα από την αρχή. Παρά τις δυσκολίες που συναντήσαμε σε εκείνα τα μέρη. Εάν σε ενδιαφέρει η ταινία στην οποία συμμετέχεις, τότε εύκολα καταλαβαίνεις ότι ένας σκηνοθέτης αναζητά τις σωστές στιγμές. Και το καταλαβαίνεις πότε τις πετυχαίνει και πότε όχι. Και τη ρώτησα σε κάποια φάση "Μήπως να γυρίσεις κι άλλες σκηνές; Έχουμε αρκετό υλικό;" Και μου είπε "Φτάνει. Είναι αρκετές". Οπότε, όπως είπε και η ίδια, το συνεργείο είναι το ίδιο σε πολλές ταινίες. Και συμφωνώ στο ότι οι συζητήσεις που γίνονται στο τέλος είναι πολύ ανοιχτές. Όλοι ήξεραν από την αρχή πώς θα γίνει η ταινία.

Ερώτηση: Πόσο καιρό μένετε μαζί με τα άτομα που κινηματογραφείτε; Πηγαίνετε πρώτα μόνη σας και λέτε ποια είστε και μετά έρχεται το συνεργείο; Τι διάρκεια έχει αυτή η διαδικασία;

**P.H.:** Αυτό εξαρτάται από την ταινία. Νομίζω ότι υπάρχει κι ένα όριο στο πόσο μπορείς να μείνεις μαζί τους. Μερικές φορές, όταν γύριζα το "Μυστήριο" και την "Τάνιουσκα", πάντα ένιωθα πότε γίνεται υπερβολική η παρουσία μας. Δεν νομίζω ότι κάτι τέτοιο είναι καλή ιδέα. Διότι είναι σαν να επιβάλλεις την παρουσία σου. Στο "Μυστήριο" ήμουν ήδη πέντε μέρες στο μοναστήρι και πίστευα ότι οι μοναχές μας είχαν βαρεθεί, είχαν μπουχτίσει. Φύγαμε, πήγαμε να φάμε και μετά ξαναγυρίσαμε, κάναμε ένα διάλειμμα. Αυτό είναι κάτι που το νιώθεις, είναι όπως όταν είσαι με τα παιδιά: Δεν έχει σημασία η διάρκεια της παρουσίας σου, αλλά η ποιότητα, η ένταση.

Ερώτηση: Πόσο καιρό δηλαδή μένεται με τα παιδιά στη ναυτική ακαδημία όταν γυρίζατε τα "Τρία δωμάτια"; Φαίνεται να είναι αρκετά δομημένη η ατμόσφαιρα.

**P.H.:** Πήγαμε πολλές φορές εκεί, δεν θυμάμαι πόσες. Δύο φορές. Αλλά ήδη ξέραμε πολύ καλά τα παιδιά. Διαλέξαμε τα παιδιά πολύ προσεκτικά, ώστε να νιώθουν πολύ άνετα μαζί μας.

**Ερώτηση:** Υπήρξαν εμπόδια όταν δουλεύατε με τη μικρή κάμερα;

**P.H.:** Ναι, υπήρξαν προβλήματα. Σε γενικές γραμμές, η κάμερα αυτή είναι καλή. Αλλά σε χρήση επί τόπου, είναι δύσκολο να τοποθετηθεί η κασέτα, επειδή μοιάζει με μηχανή 35 mm. Πρέπει να ανοίξει από το πλάι και είναι πολύ μικρός ο χώρος, δεν χωράνε τα δάχτυλα, άρα είναι πολύ δύσκολο. Η διάρκεια της κασέτας είναι ένα άλλο πρόβλημα. Στο "Ατμαν" ήταν 4 λεπτά η διάρκεια της κασέτας, και θέλαμε 20 λεπτά για να τοποθετήσουμε την κασέτα! Δεν είναι τόσο μεγάλο πρόβλημα η διάρκεια, όσο η δυσκολία αυτή. Μπορείς να τη συνθίσεις, βέβαια, αλλά είναι πολύ περίπλοκη. Νομίζω ότι είναι κατάλληλη για χρήση ως δεύτερη κάμερα.

**Ερώτηση:** Έχω την αίσθηση ότι η "Μελαγχολία" είναι η μεγαλύτερη συμπαραγωγή που κάνατε. Αυτό σημαίνει ότι κάνατε πολλούς συμβιβασμούς; Γυρίσατε πολλές διαφορετικές εκδοχές της ταινίας; Πώς συνεργαστήκατε με τους συμπαραγωγούς;

**P.H.:** Δεν έκανα ποτέ πολλές εκδοχές. Μόνο για το "Ατμαν", όπως είπα χθες στη συνέντευξη τύπου. Αλλά είχαμε πολλούς παραγωγούς, κυρίως η Christina ασχολιόταν μαζί τους. Εγώ δεν ασχολήθηκα καθόλου. Άρα, δεν έκανα κανέναν συμβιβασμό.

**T.S.M.:** Να μας πει η Christina. Πόσες χώρες συμμετέχουν στην παραγωγή;

**Chr.:** Όχι πολλές, διότι δεν θέλαμε περισσότερες από ό,τι ήταν απαραίτητο. Είναι όλες οι χώρες της Σκανδιναβίας, η Φιλανδία. Και δώσαμε δικαιώματα προβολής και στο κανάλι ARTE. Εγώ από την αρχή ήθελα να χρησιμοποιήσουμε ινστιτούτα κινηματογράφου που δεν ζητούν συγκεκριμένες προσαρμογές στην ταινία ή πράγματα που ξέρουμε ότι δεν θα ήταν διατεθειμένη η σκηνοθέτης να κάνει ούτως ή άλλως.

**P.H.:** Έγινε μία εκδοχή για την ταινία, χωρίς καμία προσαρμογή, δηλαδή μία ταινία.

**Chr.:** Μία ταινία με τους υπότιτλους σε διάφορες γλώσσες.

**P.H.:** Ξεκίνησα να κάνω το μοντάζ για τη "Μελαγχολία" μαζί με έναν Φιλανδό μοντέρ. Εκείνος μου έδειχνε πώς να το κάνουμε. Το κάναμε σε δύο μονταζιέρες στην αρχή. Του είπα ότι δεν θέλω να υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές της ταινίας. Μπορείς, φυσικά, να κάνεις αλλαγές στο μοντάζ, αλλά έτσι καταστρέφεις ότι έχεις ήδη κάνει. Επειδή δεν μένουν άλλες εκδοχές της ταινίας, δεν αποθηκεύονται. Δεν μου αρέσουν οι εκδοχές. Πιστεύω ότι πρέπει να διοχετεύω όλη μου την ενέργεια στη δημιουργία της ίδιας της ταινίας. Θεωρώ ότι ο μεγαλύτερος κίνδυνος με τη μονταζιέρα είναι ότι καταστρέφει το υλικό για μια ταινία, σκοτώνει το υλικό σου, και μετά δεν μπορείς πια να καθοδηγήσεις το ίδιο σου το υλικό. Είναι πια νεκρό υλικό, επειδή έκανες πολλές εκδοχές. Νομίζω ότι χρειάζεται μεγάλη προσοχή στο μοντάζ ώστε να μην καταστραφεί το δικό σου συναίσθημα απέναντι στο υλικό που έχεις. Εάν συμβεί αυτό, χάνεται άπαξ και ανεπιστρεπτή η αρχική αγνότητα, και μετά δεν μπορείς να επαναφέρεις το αρχικό υλικό. Είναι επικίνδυνο να γίνονται πολλές εκδοχές για μια ταινία. Με τον μοντέρ, λοιπόν, κάναμε τρελά πράγματα στο μοντάζ. Αναλάβαμε διαφορετικούς ρόλους, επειδή δεν ήμουν σίγουρη εάν είχα αρκετό υλικό για μια ταινία. Οπότε έκανα τα γυρίσματα και ήθελα να βρω κάποιον να του το δείξω χωρίς να έχει ιδέα πριν, σαν να ήταν αυτός το κοινό. Και βλέποντας την ταινία σκεφτόμουν και περίμενα να έρθει η στιγμή που θα πω "Αυτό είναι". Με όλα όσα με απασχολούσαν εκείνη τη στιγμή, ο μοντέρ ήταν το καλύτερο κοινό που ήθελα για την ταινία μου, το ιδανικό πρόσωπο. Έτσι το μοντάζ έγινε απευθείας, μία φορά, έχοντας μια ολιστική αίσθηση, έχοντας όλα τα κομμάτια μέσα στο μυαλό μου, μέσα σε μία νύχτα. Προσπαθώ, γενικά, εάν αυτό είναι δυνατόν, να γυρίζω μια σκηνή και μετά στο μοντάζ να αλλάζω το πολύ 10% από το αρχικό υλικό.

**Ερώτηση:** Πιάνετε τον εαυτό σας να αλλάζετε το ύφος της ταινίας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων; Εννοώ, εγώ πολλές φορές κάνω δοκιμαστικά γυρίσματα μέχρι να βρω το σωστό ύφος.

**P.H.:** Σε μένα τα γυρίσματα προκαλούν μεγάλο άγχος, μέχρι να έρθει η στιγμή που θα πω "Έτσι θα γίνει η ταινία", ότι αυτό θα είναι το ύφος της ταινίας. Και μόλις έρθει αυτή η στιγμή, τότε χαλαρώνω. Και φυσικά μπορεί κανείς να αλλάξει το ύφος σκόπιμα, όπως έκανα εγώ στη "Μελαγχολία", όπου το ύφος αλλάζει τελείως προς το τέλος της ταινίας. Θα πρέπει όμως να είναι πεπεισμένος από την αρχή για το ύφος, να ξέρει πώς θα είναι. Εγώ πρέπει να το ξέρω αυτό. Και το ίδιο κάνω και με τις ταινίες μυθοπλασίας. Είμαι πολύ αγχωμένη μέχρι τη στιγμή που θα ξέρω πώς θα γίνει η ταινία.

**Ερώτηση:** Είπατε προηγουμένως ότι νιώθετε να κάνετε ανοησίες. Μπορείτε να πείτε περισσότερα γι' αυτό;

**12 P.H.:** Ως κινηματογραφίστρια νιώθω ότι είμαι παρατηρήτρια. Είμαι έτσι και στις ταινίες μυθο-

πλασίας, ακόμη και τότε βρίσκομαι εκεί για να παρατηρώ τους ηθοποιούς. Οι ηθοποιοί δεν μπορούν οι ίδιοι να παρατηρούν τον εαυτό τους. Άρα πρέπει εσύ να γίνεις παρατηρητής. Πρέπει όμως ταυτόχρονα να δημιουργήσεις επί τόπου και μια ατμόσφαιρα για μια ταινία. Και το ουσιώδες εδώ είναι η εσωτερική αντίφαση - και στις ταινίες μυθοπλασίας αλλά και στα ντοκιμαντέρ - ως προς το εσωτερικό υλικό στο οποίο στοχεύεις, αυτό που μιλάει για την ψυχή των ανθρώπων. Και στα γυρίσματα, βρισκόμαστε στο μέσο μιας εξωτερικής κατάστασης χάους, τεχνικής ορολογίας και εξωτερικών παραγόντων, π.χ. να έρχεται ο στρατός και να προσπαθεί να σταματήσει τα γυρίσματα. Μερικές φορές λοιπόν δεν μπορείς να σκεφτείς πώς φαίνεται όλη αυτή η δραστηριότητα σε όσους είναι απέναντί σου: Κάποιες φορές πρέπει να συμπεριφέρεσαι με γελοίο τρόπο χωρίς να ντρέπεσαι γι' αυτό, έτσι ώστε να επιτύχεις τη δυνατότητα να συλλάβεις αυτό το εσωτερικό υλικό μέσα σε μια εξωτερική κατάσταση χάους. Εάν θέλεις να φαίνεσαι έξυπνος, δεν θα το επιτύχεις αυτό. Και είναι φυσικό το ίδιο σου το συνεργείο να γελάει μαζί σου. Αλλά αυτό δεν πειράζει, αυτοί είναι φίλοι σου.

**Ερώτηση:** Τι άποψη έχετε για το ψηφιακό βίντεο;

**Ρ.Η.:** Απλά με μια ελαφριά ψηφιακή κάμερα μπορώ να συνεχίσω τα γυρίσματα για περισσότερη ώρα! Δηλαδή η σταδιοδρομία ενός σκηνοθέτη εξαρτάται από το πόσα κιλά μπορεί να σηκώσει; Αυτό που εννοώ εγώ βασικά είναι ότι τέτοια πράγματα δεν είναι τόσο σημαντικά όταν γυρίζω μια ταινία, επειδή αυτό που μετράει είναι η ομορφιά του αποτελέσματος. Για μένα, το να κάνω ντοκιμαντέρ, το να σκηνοθετώ ταινίες, σημαίνει να βρίσκομαι πίσω από την κάμερα. Για μένα είναι εντελώς αδιανόητο να λέω σε κάποιον άλλο τι να κάνει, επειδή νομίζω ότι εγώ έχω τον δικό μου τρόπο να προσλαμβάνω τα πράγματα μέσα από την κάμερα. Θα ήταν για μένα αδιανόητο να έχει άλλος την κάμερα.

**Ερώτηση:** Δεν πιστεύετε ότι υπάρχουν δυνατότητες στην ψηφιακή κάμερα;

**Ρ.Η.:** Νομίζω ότι κάτι τέτοιο ισχύει. Το βίντεο, βέβαια, δεν έφερε τίποτα άλλο παρά προβλήματα και ασχήμια. Πιστεύω ότι η ποιότητα της ψηφιακής κάμερας βελτιώνεται συνεχώς και είναι ενδιαφέρον το αποτέλεσμα. Μπορεί να οδηγήσει σε κάτι καινούργιο. Όμως, ο τρόπος που χρησιμοποιείται είναι προβληματικός, επειδή δεν μπορείς να γίνεις Ντοστογιέφσκι ή Μαρσέλ Προυστ εν μία νυκτί επειδή έχεις μια ψηφιακή κάμερα. Αυτό που έχει σημασία είναι πώς κάνεις το μοντάζ. Όταν ήμουν μέλος της κριτικής επιτροπής στο φεστιβάλ του Άμστερνταμ, είδα ένα σωρό ψηφιακές εικόνες. Ένωθα ότι αντί να έχω μια καλλιτεχνική κάθαρση, κόντεψα να πάθω επιληπτική κρίση! Πρέπει λοιπόν να υπάρξει κάτι περισσότερο από τον τρόπο που χρησιμοποιείται μια κάμερα. Βλέπω ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί η ψηφιακή κάμερα και σε μεγάλο μήκος ταινίες. Στην αρχή ήμουν πεπεισμένη ότι θα με βάλουν στο φέρετρο με μια παλιά κάμερα, αλλά δεν είμαι σίγουρη πλέον! Σε ορισμένες στιγμές στην Τσετσενία, όπου τα πράγματα ήταν πολύ επικίνδυνα, χρειάστηκε να χρησιμοποιήσω ψηφιακή κάμερα.

**Ερώτηση:** Είπατε ήδη ότι κάποιες φορές χρησιμοποιείτε και φωτισμό. Υπάρχει για σας όριο μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας;

**Ρ.Η.:** Αυτή την ερώτηση μου την κάνουν πάντα και δεν μου αρέσει, κατά βάθος την απεχθάνομαι. Δεν υπάρχει τίποτα πιο βαρετό από το να αναρωτιέσαι εάν το ντοκιμαντέρ είναι αντικειμενικό, εάν είναι κάτι αληθινό. Εγώ, επειδή κάνω και ντοκιμαντέρ και μυθοπλασία, θεωρώ ότι από τη σκοπιά του σκηνοθέτη, η διαφορά είναι πολύ μικρή. Και τα δύο είδη μοιάζουν, γιατί και τα δύο απεικονίζουν την ανθρώπινη ζωή. Προσπαθώ να έχω στις ταινίες μυθοπλασίας τα ίδια θέματα που έχω και στα ντοκιμαντέρ μου. Συχνά, ακόμα και οι σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ δεν θέλουν να αντιμετωπίζουν τη δουλειά τους ως ταινίες, θέλουν να τις αντιμετωπίζουν ως ντοκιμαντέρ. Νομίζω ότι πρέπει να κάνουμε μια καινούργια συμφωνία με το κοινό, κάτι σαν τις αρχές που είχε ορίσει ο Lars Von Trier, ο οποίος έκανε ένα δόγμα για το ντοκιμαντέρ. Π.χ. δεν πρέπει να χρησιμοποιείς τεχνητό φωτισμό, δεν πρέπει να βάλεις εκ των υστέρων μουσική και τα λοιπά. Νομίζω ότι στο χώρο του ντοκιμαντέρ έχουσε συμβεί πολύ περισσότερα από ότι στο χώρο των ταινιών μυθοπλασίας. Έχουμε περισσότερα στυλ, περισσότερα είδη, από το είδος του ρεπορτάζ έως τα ντοκιμαντέρ μυθοπλασίας. Και θα πρέπει να μάθουμε ότι, αντί για την παλιά συμφωνία με το κοινό, να θεωρήσουμε ότι το ντοκιμαντέρ είναι μια αντικειμενική απεικόνιση της πραγματικότητας, ότι το ντοκιμαντέρ στην ουσία είναι κάτι πάρα πολύ υποκειμενικό. Όταν καθράρω το πρώτο πλάνο, αυτό είναι κάτι πολύ υποκειμενικό. Όταν προσπαθούμε να περιορίσουμε το ντοκιμαντέρ μέσα σε αυτές τις δογματικές αρχές, τότε γινόμαστε πάρα πολύ ηθικολόγοι, πράγμα που καταντάει αμαρτία. Για μένα είναι αμαρτία για παράδειγμα να έχεις στην ταινία σου έναν απαίσιο ήχο αντί να χρησιμοποιήσεις κανονικό μικρό-

φωνο. Πιστεύω λοιπόν ότι πρέπει να κάνουμε μια καινούργια συμφωνία με το κοινό, σύμφωνα με την οποία και το ντοκιμαντέρ να θεωρείται ως κάτι πάρα πολύ υποκειμενικό. Και αυτό είναι κάτι πολύ πιο ειλικρινές σε σχέση με αυτό που προσπαθεί να κάνει ο Lars von Trier, να προσπαθεί δηλαδή να μας επιβάλλει αυτές τις δογματικές αρχές για να κάνουμε ένα ντοκιμαντέρ ώστε να πείσουμε ότι το ντοκιμαντέρ θα είναι αντικειμενικό. Νομίζω ότι αυτό που κάνει είναι να ωθεί τους κινηματογραφιστές προς μια διανοομενίστικη ανειλικρίνεια.

**Ερώτηση:** Έτυχε πρόσφατα να βρίσκομαι με τον Lars von Trier πριν από μερικές εβδομάδες. Δεν ισχυρίζεται ούτε αυτός κάτι τέτοιο. Λέει το ίδιο που λέτε κι εσείς.

**P.H.:** Τότε γιατί προσκαλεί νέους κινηματογραφιστές από όλο τον κόσμο και αυτοί τον ακολουθούν παντού τυφλά; Ποιο είναι το νόημα; Νομίζω ότι αυτές οι δογματικές αρχές αποτελούν μια καλή πρόκληση στην περίπτωση των ταινιών μυθοπλασίας. Μπορεί να δημιουργήσαν χιλιάδες απαίσιες και τρεις πραγματικά καλές ταινίες, αλλά αποτέλεσαν μια καλή πρόκληση. Υπάρχει μια τάση στις ταινίες μυθοπλασίας να υπάρχει μια φετιχιστική σχέση με τα μηχανήματα: όσο πιο πολλούς γεραμούς και όσο πιο πολλά φώτα χρησιμοποιείς, τόσο πιο σημαντικός σκηνοθέτης είσαι. Στην πραγματικότητα νομίζω ότι είναι μια κόλαση να είναι όλα τόσο περίπλοκα. Από αυτή την άποψη, πιστεύω ότι ήταν καλή πρόκληση. Με τις ταινίες μυθοπλασίας ίσως να υπήρχε κάποιο νόημα να τα κάνουμε όλα αυτά. Αλλά όχι με τις ταινίες ντοκιμαντέρ. Φυσικά οι οπαδοί του φέρουν την ευθύνη για όλα αυτά.

**T.S.M.:** Η γνώση του για τα ντοκιμαντέρ δεν είναι τόσο μεγάλη. Κατά την άποψή μου, το κίνητρο του Lars von Trier είχε να κάνει με το γεγονός ότι είχε δει αμέτρητα ντοκιμαντέρ, εάν μπορεί κανείς να τα πει ντοκιμαντέρ, που ήταν βαρετά και πολλά αυτά περνούσαν τα σύνορα της χώρας τους. Προσπάθησε λοιπόν να βρει έναν τρόπο να δώσει κάποιες αρχές. Παρεμπιπτόντως, οι έξι ταινίες που έκανε ίσως ήταν πραγματικά καλές. Ίσως να πρέπει να περιμένουμε λοιπόν να δούμε τα αποτελέσματα.

**Ερώτηση:** Νομίζω ότι ήταν μια συζήτηση περί ηθικής και πολλά από τα φιλμ που γυρίστηκαν ήταν πολύ ενδιαφέροντα. Αλλά δεν έδιναν κάποια απάντηση. Αν έχουμε κάποιους κανόνες. Τα ντοκιμαντέρ θα πρέπει να δώσουν την ελευθερία στους ανθρώπους, ίσως να υπάρχει ένας επίλογος στην ταινία. Ίσως να δώσουμε την ευκαιρία σ' αυτούς που παρουσιάστηκαν να πουν πώς νιώθουν.

**T.S.M.:** Έτσι μόνο κάνουμε κοινωνικές ταινίες. Και τότε, μόλις δεις την ταινία που έφτιαξες, λες "Το έκανα σωστά". Μπορούμε να το συνδέσουμε με αυτό που κάνεις εσύ, Pirjo. Πάντοτε έχεις να κάνεις με ανθρώπους σε συγκεκριμένες καταστάσεις που είναι πολύ εύθραυστες, άρα επιβάλλεται να έχεις έναν κώδικα δεοντολογίας μέσα σου.

**P.H.:** Εφόσον έχουμε να κάνουμε με ανθρώπους, δεν έχει διαφορά εάν κάποιος σκηνοθετεί ταινίες μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ. Υπάρχουν, φυσικά, μεγάλες διαφορές ως προς τη δεοντολογία. Το ντοκιμαντέρ είναι, βέβαια, μια πολύ παράξενη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, γιατί χρησιμοποιείς τη ζωή άλλων ανθρώπων για να εκφραστείς. Αυτό εμπεριέχει πολλά ηθικά διλήμματα. Πραγματικά δεν εγκρίνω το να ορίζουμε κανόνες, αλλά νομίζω ότι αυτό εξαρτάται από τον κάθε σκηνοθέτη και από την εκάστοτε ταινία, το ότι πρέπει να λαμβάνεις υπόψη την ηθική. Και είναι σπάνιο πράγμα πια η ηθική, ιδιαίτερα τώρα τελευταία με αυτά τα ριάλιτι. Με τα ριάλιτι, ασκείται έλεγχος πάνω στην καθημερινότητα και κινηματογραφείται και η παραμικρή λεπτομέρεια. Το ζήτημα είναι να θέσουμε όρια μεταξύ της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής. Υπάρχει αυτό το όριο για να μπορούμε να δούμε πώς μπορούν να τοποθετηθούν πολλές κάμερες. Και φυσικά τώρα πια υπάρχει δυνατότητα να τοποθετηθεί μικροκάμερα και μέσα στο ανθρώπινο σώμα. Άρα λοιπόν, πρέπει οπωσδήποτε να υπάρχουν ηθικοί κανόνες. Όλοι αυτοί οι κανόνες, από την άλλη μεριά, μου φαίνονται πολύ βαρετοί. Και οι κινηματογραφιστές αγαπούν τους κανόνες. Δεν χρειάζεται να υπάρχει ο Lars von Trier για να εισάγει κανόνες, να λέει δηλαδή ποιος είναι ο σωστός τρόπος για τα γυρίσματα, από ποια πλευρά κάτι φαίνεται άσχημο, κ.ο.κ. Υπάρχει μια τάση δηλαδή να φτιάχνουμε τέτοιους ηθικούς κώδικες. Αλλά νομίζω ότι όλες οι μέθοδοι είναι πραγματοποιήσιμες.

**T.S.M.:** ΟΚ. Ας επιστρέψουμε τώρα στο ζήτημα των διαφορετικών εκδοχών μιας ταινίας. Εσύ βρίσκεσαι σε μια προνομιακή θέση όταν φτιάχνεις ταινίες: είσαι αναγνωρισμένη δημιουργός, παίρνεις βραβεία και τιμητικές διακρίσεις. Είναι εύκολο για σένα, είσαι ικανή στο να μαζέψεις χρήματα για μια ταινία, μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις. Είχες και μια συνεργασία με την τηλεόραση, έμαθες πολλά από αυτήν. Εδώ μέσα όμως υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που ξεκινούν την καριέρα τους ως

ντοκιμαντερίστες. Πολλοί απ' αυτούς προέρχονται από χώρες όπου δεν υπάρχει δημόσια χρηματοδότηση, π.χ. Φιλανδία. Σε αυτούς τι συμβουλές μπορείς να δώσεις; Υπάρχουν κάποιοι κανόνες τους οποίους πρέπει να σέβονται, εάν θέλουν π.χ. να βρουν έναν παραγωγό. Εάν ο παραγωγός τους έλεγε ότι θα ήθελε διαφορετικές εκδοχές. Ποιοι είναι οι κανόνες του παιχνιδιού στα ντοκιμαντέρ;

**P.H.:** Σε μια ταινία, όπως το βλέπω εγώ, ο/η σκηνοθέτης είναι το παν, η αρχή και το τέλος. Είναι φυσικό λοιπόν ο/η σκηνοθέτης να έχει το δικαίωμα πάνω στην ταινία, επειδή έτσι είναι, επειδή κάνει τη δημιουργική δουλειά σε πολλά διαφορετικά επίπεδα. Το σύνολο εξαρτάται από τον/την σκηνοθέτη. Φυσικά αντιλαμβάνομαι ότι ιδιαίτερα οι τηλεοπτικοί σταθμοί έχουν μεγάλη ισχύ και στο χώρο του ντοκιμαντέρ. Ασκούν τεράστια πίεση ως προς τη δημιουργία υλικού. Νομίζω ότι το πιο σημαντικό ξεκινάει από τις σχολές κινηματογράφου. Εκεί, οι σπουδαστές εκπαιδεύονται στους τρόπους που υπάρχουν για τη σκηνοθέτηση μιας ταινίας. Νομίζω ότι ένα άτομο με φυσιολογικό δείκτη ευφυΐας που σπουδάζει σε σχολή κινηματογράφου μπορεί να καταλάβει αυτά τα πράγματα μέσα σε δύο ώρες. Στις σχολές κινηματογράφου προσπαθούν να δώσουν στους σπουδαστές την ελευθερία να μελετήσουν ώστε να βρουν την προσωπική τους σφραγίδα, να ανακαλύψουν τι είδους σκηνοθεσία τους ταιριάζει. Μπορεί σε κάποιον να αρέσουν πολλά στοιχεία, αλλά κάποιο είδος σκηνοθεσίας θα βρίσκεται πιο κοντά στην ψυχή του και θα του ταιριάζει, και αυτό πρέπει να το συνειδητοποιήσει. Αργότερα, μόλις βγει στο χώρο της δουλειάς, όπου υπάρχουν όλες αυτές οι δυσκολίες και οι πιέσεις, και ίσως βγει και στην αγορά, καταλαβαίνει ότι όλα αυτά που έμαθε είναι αδύνατο να γίνουν. Ένα άτομο που κάνει την πρώτη του ταινία έχει πάρα πολύ μικρή εξουσία σε σχέση με τον μοντέρ π.χ., που δουλεύει ήδη εδώ και 30 χρόνια. Πρέπει λοιπόν να κάνεις κάποιους συμβιβασμούς. Αν συνειδητοποιήσεις τι είδους κινηματογραφιστής είσαι, τότε θα κάνεις τους μικρότερους συμβιβασμούς. Και θα παλεύεις διαρκώς για να γίνεις ένας σκηνοθέτης που θα έχει γενική επίβλεψη και έλεγχο πάνω στη συνολική δουλειά. Αλλά αν δεν έχεις δουλέψει ποτέ για να το δεις αυτό, τότε θα κάνεις τους χειρότερους συμβιβασμούς. Εάν δεν περάσεις από τη θεωρία στην πράξη, ποτέ δεν θα μάθεις.

**T.S.M.:** As μιλήσουμε για τη "Melancholia". Είναι μια ταινία που δεν έχει καθόλου κλασσική δομή. Είναι μια πολύ δυνατή και συγκινητική ταινία, θα λέγαμε μια πολιτική ταινία. Υπάρχει πολιτικό μήνυμα στην ταινία;

**P.H.:** Ναι, φυσικά και η ταινία έχει πολιτικό μήνυμα. Βέβαια το σημείο έναρξης της ταινίας δεν είναι καθόλου πολιτικό. Πώς ξεκίνησα αυτή την ταινία; Ένας αμερικανός παραγωγός μου ζήτησε να δουλέψω μαζί του: ήθελε να κάνει παραγωγή σε ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τις "Δέκα Εντολές", όπως είχε προσπαθήσει να κάνει ο Κισλόφσκι σε μυθοπλασία. Επέλεξε δέκα σκηνοθέτες από διαφορετικές χώρες και τους ζήτησε να διαλέξουν ο καθένας από μια εντολή. Εγώ διάλεξα την εντολή "Ου ψευδομαρτυρήσεις", διότι βρήκα ότι είχε μεγάλο ενδιαφέρον. Είδα αυτή την ιδέα ως μια ταινία για το πώς οι άνθρωποι χτίζουμε μέσα στο μυαλό μας εικόνες του εχθρού μας με πολλαπλούς τρόπους, και καθώς μεγαλώνουμε αυτές οι εικόνες του εχθρού γίνονται τόσο αόρατες, ώστε δεν αντιλαμβανόμαστε καν την ύπαρξή τους. Και υπαγορεύουν τις αντιδράσεις και τη συμπεριφορά μας, παρόλο που είναι αόρατες. Και με τον τρόπο αυτό, δημιουργούμε μεγάλη έχθρα μέσα μας. Είδα λοιπόν αυτή την εντολή ως έναν τρόπο να αντιμετωπίσω την ψευδή παρουσία του εχθρού. Αυτό το μήνυμα δεν είναι καθόλου πολιτικό, παρόλα αυτά εξακολουθώ να θεωρώ ότι έτσι είναι η ταινία, είναι το βασικό θέμα της ταινίας. Έπρεπε, φυσικά, να βρούμε ένα συγκεκριμένο τοπίο που έπρεπε να κάνουμε τα γυρίσματα, όπου θα λάμβαναν χώρα όλα αυτά και θα εμφανίζονταν αυτές οι εικόνες. Ήταν λοιπόν προφανές για μένα αμέσως ότι το τοπίο αυτό θα ήταν ο πόλεμος στη Τσετσενία. Ίσως πρέπει να παραδεχτώ ότι είναι ζήτημα ντροπής, κατά κάποιον τρόπο, της ντροπής που εγώ η ίδια ένιωθα, ότι τα "Δωμάτια της Μελαγχολίας" ήταν τα δωμάτια της δικής μου ντροπής, από μια άποψη: διότι προέρχομαι από μια χώρα που απέχει μερικά χιλιόμετρα από τη Ρωσία. Το να είμαι σοσιαλίστρια και να γνωρίζω ότι υπάρχουν γκούλαγκ και να ξέρω πώς η Σοβιετική Ένωση φέρεται στους πολίτες, και να συμφωνώ με την κοινώς αποδεκτή πολιτική θεωρία ότι δεν ξέρουμε τι γίνεται εκεί, επειδή πρόκειται για εσωτερική υπόθεση της Ρωσίας, να το αποδέχομαι δηλαδή κατά κάποιον τρόπο. Και, τώρα, ως Φιλανδή που είμαι, που καταλαβαίνω τι συνέβαινε εκεί, νιώθω κατά κάποιον τρόπο ότι "κάνω πως δεν καταλαβαίνω για άλλη μία φορά". Έτσι, γνωρίζω πολύ καλά ότι όλα τα ανθρώπινα δικαιώματα παραβιάζονται αυτή τη στιγμή και είναι εγκληματικό αυτό που συμβαίνει. Αποφάσισα, λοιπόν, αυτό να είναι το θέμα της ταινίας. Και, όπως με ρωτήσατε προηγουμένως

σχετικά με τη μορφή της τριλογίας, για κάποιον λόγο, μου ήρθε η ιδέα μιας τριλογίας, ότι δηλαδή η ταινία θα γυριζόταν σε τρία μέρη. Είδα τους Ρώσους στα αριστερά και τους Τσετσένους στα δεξιά και το σατανικό στη μέση. Έτσι έγινε το τρίπτυχο! Αυτή η ιδέα μου ήρθε από την πρώτη στιγμή. Και στη συνέχεια, κατά το στάδιο του μοντάζ, αυτή η ιδέα εξελίχθηκε σε ένα διαχωρισμό των δωματίων, όπως μπορεί να δει κανείς την ταινία από άποψη μορφής. Είχα την αίσθηση ότι στο μυαλό του κοινού κάθε δωμάτιο θα ανοίγει μέσα από μια πόρτα, και μπορεί κανείς να μπει από το ένα δωμάτιο στο άλλο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, όσον αφορά την ερώτησή σας ότι το μήνυμα είναι πολιτικό ως προς ένα επίπεδο, υπάρχει ένα άλλο επίπεδο κάτω από το πολιτικό, το οποίο δεν είναι πολιτικό. Θα έλεγα ότι αυτή ήταν μια πολύ μακροσκελής απάντηση σε μια τόσο απλή ερώτηση!

**T.S.M.:** Ας περάσουμε σε μια ακόμα πιο απλή ερώτηση τώρα. Η ταινία θα προβληθεί στη Ρωσία;

**P.H.:** Σκεφτόμαστε αυτή την εποχή με τη Christina ένα τέτοιο ενδεχόμενο. Και φυσικά οι Ρώσοι πρέπει να δουν την ταινία, αλλά δεν το έχουμε τολμήσει ακόμα. Όχι μόνο επειδή η Φινλανδική πρεσβεία μας έστειλε κάποια ιδιαίτερα απειλητικά γράμματα. Αλλά κυρίως επειδή πρέπει να είμαστε πολύ προσεκτικοί ώστε να μην παραβιάσουμε την προσωπική ζωή των ατόμων που εμφανίζονται στην ταινία, καθώς η κατάσταση είναι πολύ ασαφής στη Ρωσία. Το Κρεμλίνο γίνεται μια όλο και πιο τυραννική κυβέρνηση, μια δικτατορία που αρχίζει να μοιάζει όλο και περισσότερο με την τσαρική κυβέρνηση. Στην πραγματικότητα η χώρα αυτή δεν ήταν ποτέ σοσιαλιστική. Τελευταία ο Πούτιν πλήρωσε 10 εκατομμύρια δολάρια σε έναν προδότη για να δολοφονήσει τον δημοκρατικά εκλεγμένο ηγέτη της Τσετσενίας. Τον επικήρυξε και τον κυνήγησε δικαστικά σε άλλη χώρα. Ουσιαστικά, τον δολοφόνησε. Με την ταινία αυτή, ερχόμαστε πλήρως σε ομοφωνία με τους Τσετσένους και οι Τσετσένοι εγκρίνουν αυτή την ταινία. Την έχουν δείξει σε βίντεο σε πολλούς φίλους τους και όλοι τους θέλουν να παιχτεί η ταινία στη Ρωσία, αλλά μας συμβουλεύουν να περιμένουμε λιγάκι.

**T.S.M.:** Η ταινία δεν θα προβληθεί στη Ρωσία, αλλά θα προβληθεί σε πολλές άλλες χώρες. Τα ευχάριστα νέα είναι ότι μια τέτοια ταινία θα καταλήξει να προβληθεί σε κινηματογραφικές αίθουσες σε πολλές χώρες.

**P.H.:** Επίσης, τον Μάιο θα γίνει ένα μεγάλο συνέδριο στην Ευρωπαϊκή Ένωση σχετικά με τις σχέσεις μεταξύ Ε.Ε. και Ρωσίας. Η ταινία θα προβληθεί στα μέλη του συνεδρίου. Οπότε αυτό ξεκάθαρα είναι μια πολιτική κίνηση!

**Chr.:** Η διανομή για την τηλεόραση δεν ξεκίνησε ακόμα. Αυτή τη στιγμή ολοκληρώνουμε τη διανομή της ταινίας σε 14 ευρωπαϊκές χώρες, συμπεριλαμβανομένων ΗΠΑ και Καναδά. Ελπίζουμε να υπάρξουν κι άλλες. Χάρη στην επιτυχία που είχε η ταινία στα διάφορα φεστιβάλ, έχουμε ολόενα και μεγαλύτερη ανταπόκριση. Και αυτό με χαροποιεί ιδιαίτερα.

**P.H.:** Χρειάζεται μεγάλος αγώνας προκειμένου ένα ντοκιμαντέρ να βρει το δρόμο του στις κινηματογραφικές αίθουσες.

**Chr.:** Γενικά όταν ένα ντοκιμαντέρ βγαίνει στον κινηματογράφο, ανοίγει το δρόμο και για τις επόμενες ταινίες.

**T.S.M.:** Και αυτό δείχνει ότι τώρα η στιγμή είναι κατάλληλη για τα ντοκιμαντέρ. Τα ντοκιμαντέρ επιστρέφουν στους κινηματογράφους και όλα αυτά χάρη σε κάποιους πεισματάρηδες κινηματογραφιστές σαν την Pirjo Honkasalo! Ελπίζουμε να σας δούμε απόψε στην προβολή!

## Pirjo Honkasalo – MASTERCLASS

*Mr. Tue Steen Müller, Director of EDN, the European Documentary Network, is the coordinator of this discussion.*

**Tue Steen Müller:** I am happy to be here, because I am a big admirer of Pirjo's work. I have written about her and you can read my articles in Greek in the special retrospective festival edition. And also because we have been sitting like this several times before. So if it is becoming too internal, please stop us, because we are not that very well prepared. So we very much believe in improvising, in spontaneity, in intelligence and in active participation of the audience. And I see today many interesting and well-known faces, which have been able to formulate questions and comments on her work, because this is one of the key questions that we will be raising this morning for the next two hours and ten minutes. There we are in a cinema, but you will not watch any movie. You will listen to us and to your colleagues and discuss what it means to be a film director nowadays, in year 2005. However, let's start to create a little structure of what we are going to do. So let's start mentioning the four films that have been screened or going to be screened. This series of the three films is called "Trinity on sacred and satanic". And just to get the feeling of the audience and what you have seen, tell me how many of you have seen these movies. And the first one in this series was "Mysterion". Number two, a film that has been travelling to various festivals all over the world. Perhaps you have seen it in festival screenings in these last 10-15 years, "Tanjuska and the seven devils". And certainly "Atman" from 1996. And then the film that is going to be screened tonight "The three rooms of Melancholia". So, what we are going to do is briefly talk about the trinity and then we are going to talk about "Melancholia" and maybe we will talk about the director, who is here. Pirjo, you are now participating in a training workshop mainly with new directors and producers. And you are also participating in the documentaries presentation, the Pitching Forum, something that you don't like very much!

**Pirjo Honkasalo:** Yes, that's true!

**T.S.M.:** And wherever we are in these situations we talk about the role of the producer, the role of the director, which person is doing what, who has the responsibility. And we talk about rights, final cut, control, editing. All these kinds of things are very important. And I know that you also have your personal opinion. And I wish all directors here would participate. How many directors are present here today? Good, there are many of you. So, could you please say something about the trinity? Was a trinity in your head at the very beginning? Or did you develop first "Mysterion", then "Tanjuska" and then ...

**P.H.:** First I want to show you that I am very happy to be here with so many cinematographers. Yesterday I had the press meeting and I know that the same people were there, and the same questions were asked yesterday. So, no, it was not a trilogy from the very beginning. I had this kind of

turning point in my career. I started very early. I was 17 when I went to a cinema school and I finished when I was 21. So I did not kill too much of my life! Then I worked for the most prominent Finnish filmmakers at the time and mostly in feature-films. And then I started a company with one guy, and we produced and directed feature-films. And I started as a young and modest director with a film that was the most expensive film ever made in Finland. It was a history film. So we continued with rather big films. Until I started to feel that this was not the kind of life I wanted to lead. At the time, we didn't have prominent producers in Finland; they all died with television. There were directors but of course they did not anything about money. I started to feel that my life started to resemble more like that of a businessman, and I felt very uncomfortable. I started to kind of hate my own life in a sense. And partly it was because I started so early. And I then had the conviction that there was nothing else in life except film. And I turned to the point that I stopped making films. I closed the company and I thought I would never make a film again. But then, almost accidentally, I found myself in a convent in Soviet Union. It was the biggest convent in the Soviet Union, because after the revolution they were closing down churches and monasteries, as you know. But this was on the Estonian side of the boarder, so that way they did not touch it. And I went there just out of curiosity and came out with a film. And that was not yet the first part of the trilogy, which was "Mysterion". And then, while I was making "Mysterion", I started to feel a little bit claustrophobic in the convent. I wanted to breath. One day I got in the car and I drove to a lake near the convent. When I came to the lake there was again a wall, and I noticed that I walked in. And that was the place where "Tanjuska and the seven devils" takes place. Father Vassil, the so-called, is in charge of the monastery. It is not just a monastery, it is his private construction. And then I already started to feel that "Tanjuska" was going to be the second film of the trilogy. And there should be a third one.

**T.S.M.:** But the third one was filmed in another area, in India.

**P.H.:** Yes. But that was not the point that it has to be in the same area. I started to have the feeling that it is a series of a study of the sacred and the evil, in a way, as "Mysterion". I think it is a film very much about the beauty of being in holiness. And then "Tanjuska" is much more contradictory. You could also say that it strongly deals with the evil, which is hidden also in religion. So, it's this thing that kept me going, not the place.

**T.S.M.:** Let's see the background. How do you prepare yourself to make a film? Is it going to take a long time? Do you make research? Do you write a script? Do you back later?

**P.H.:** The script is only for the money. They never open it when your bank account is opened! You cannot really write a script on a documentary that deals with people living now. Of course, you can make a script of the history, but with this kind of film it is not possible. So, yes, I do prepare myself. In "Mysterion" the preparation was in a way that I did not yet know that I was going to make a film. I stayed for two months with the nuns and helped them to throw shit on the fields and take care of animals! In the evenings there was nothing else to do really, I was reading what I found about Russian orthodox theology in Finnish language. This is quite a lot, because Russian orthodox churches in Finland is the second state religion. So, basically everything is translated.

**T.S.M.:** So it was in a way that your presence there was a research, to live with the nuns.

**P.H.:** We got along with them very well.

**T.S.M.:** Did you write down the scenes?

**P.H.:** No, because I have a head, I remember them! Yes, I think that basically the script of a documentary is in the head. What I do is this: I found in Oxford little notebooks with a rubber band and for many years I made notes in these. Only notes. Never like scenes or scripts. And words or thoughts that inspired me. And this is quite typical. When I start making a documentary, I start to read quite a lot. Cause I don't want to be inspired by the first cliché, when I see it. So I want to be deep in the situation, that which is obvious, to be already obvious to me also. But then, when I make the film, people don't talk too much; usually my films are very silent. And if there is voice also, there is very minimal. So films like such are very non-informative. The information I gather is only for my own head. And it's not going to end up in my film. And also, for each film I am making, there is one piece of music that I start to listen to about two million times when making the film. Particularly I use it for concentration. Because directing is a hustle-bustle, a chaos, and you are supposed to do something that is very introvert. It's very hard to change this - particularly because I work with the camera myself and I had a lot of technical things to do at the time. So, you

should be able to be introvert very fast, very open. I listen to this music, till it drives me somewhere. I am very modest as a director. I don't live in five-star hotels. I don't mind a room of my own, wherever it is. In India it can be a room with chaos, but I need at least two hours time for myself. Otherwise I can't make films. And this music is never in the end like that in the film.

**T.S.M.:** It can be completely different?

**P.H.:** It can be completely different. In "Three rooms" it was a Finnish pop song from the 50ies! So it can be completely different. Otherwise it has some connection. And then after the film is finished, I never touch this music, I hate it. But in the same way I kind of collect also knowledge and thoughts. So when I start shooting, I try to be instinctively ready to know what I am looking after. Because in a documentary you cannot prepare a situation, as in fiction. You have to recognize, to locate the situation. There has to be chemistry. You must know when it is the time.

**T.S.M.:** And in all your films, you have the camera yourself?

**P.H.:** For my documentaries, yes. In fiction, I don't, because I feel that you leave the actor alone. The actor becomes a victim of all the technology, and that way I think that somebody has to protect and take care of the actor.

**T.S.M.:** Would not it be an advantage for you to use a cameraman?

**P.H.:** No. If I cannot shoot myself, I will stop making documentaries.

**T.S.M.:** Is it not an advantage for the persons, for the relationships between you and the persons? I mean not to be behind the camera.

**P.H.:** No, I don't think it is an advantage. I think the relationship is built before I shoot, and the relationship has to be on some kind of telepathic level. So you should not annoy people during shooting any more. I don't need to talk to the people during the shootings.

**T.S.M.:** That was about "Mysterion". What about "Tanjuska"? What did you do with the family?

**P.H.:** In "Tanjuska", that was a bit different in a sense that, actually I prepared myself very well for a long time, but for the wrong subject. First I went there without a camera, and I thought this is an extremely interesting place. Father Vassil was actually against communism, and it was good to have such places in a communist country. But it was really an interesting village, because it had a twenty-year fight with the communist boss of the village and father Vassil. They had a fight and they complained to Moscow. So I met father Vassil who was quite a character. And then the first time I was shooting, it was just a test, if it is possible to shoot at this kind of place. I remember that an elderly woman came to me and knocked my camera and said to me quietly: "I just want you to know that if you have any back-thoughts in your mind, you are going to hell". And I think it was the best advice for a documentary filmmaker that you can get! Then I went to my room in the evening and I was thinking about it, and I said "Yes, that's exactly true" - and I don't mean it in an American sense, it sounds naive - if you are shooting ordinary people in a way you have to love them". At some moment they get tired, because they didn't imagine that it would take so long. Everybody who makes documentaries knows this process. You have to be so strongly on their side, that when all these things come up, you don't reject them. And that was really a difficult subject with "Tanjuska"; I think it was an excellent advice.

**T.S.M.:** How did you get to know Tanjuska?

**P.H.:** It was the first day of real shooting. I started shooting father Vassil. And I felt some kind of overpower drawing the camera to the right. I turned the camera and it ended up in the face of Tanjuska and I knew immediately it was going to be a film about her. The problem was that I had asked the money for another film and I had a complete script for a film about father Vassil. Then I thought "What should I do now?" And I decided I don't tell anybody, because if it turns out to be a very bad film, who cares? And if it turns out to be a good film, nobody remembers that it was supposed to be about father Vassil!

**T.S.M.:** So you were drawn by Tanjuska.

**P.H.:** I was taken by her, and it was kind of, in a second I knew it was going to be about her.

**T.S.M.:** Then, you had to build a relationship with her father, mother and so on? Of all the films, for me at least, this is the one that is most delicate, difficult, because she is a vulnerable person and we really feel compassion when we look at her. So how could you balance?

**P.H.:** Yes. It is true. In these kinds of places it helps to be behind the camera, so that most of the other people are talking. So, with Tanjuska at the beginning we were not talking at all. We

were creating a relationship just looking at each other. We didn't have to go on bubbling and talking nonsense. So it saved me from the responsibility of sociability. And I had very strong contact with her, so strong that - in orthodox churches there are, I call them, it is not such a nice name, I think there are always these church-witches, the elderly ladies, who keep order and became very nervous that Tanjuska has such a strong contact with me, that it could create in her the idea to get out of the place. At least I don't know if you here have church-witches, but in Russia all orthodox churches have them. And you wonder how it is possible for young children to stand up for seven hours in a ceremony and not to run around and not to scream and shout, or fall asleep. It is just how the church always teaches them!

**T.S.M.:** So, you were in many situations with her father and her mother. Could you tell us more about it?

**P.H.:** It was in that sense that I say that I started with the wrong subject. I didn't really know about them so much. Then I had to learn to know the father. And here, even when I was editing the film, I made an exception: I decided to edit it exactly in the order that I experienced it. I knew very well that there are dramaturgical laws against the order that the film was edited. But because it made me curious and I wanted to find out what was happening, and because my thought of what I was feeling changed throughout the film, throughout the process. So I saw that I got so drawn by the curiosity and the will to understand what was happening, so I will let the audience to have the same feeling. I know that the strongest message of the film was at the wrong moment, for the dramaturgical rules. But I didn't care for that. So first I saw the father as a saint. It is so rare that a Russian man leaves his job and gives all his life to his daughter. But then, after one morning, when he was waking her up, then I came to other thoughts. And then I felt that I had to meet the mother, because I didn't get an answer what all this was about. This made me go and talk to the mother.

**T.S.M.:** I saw that were many hands up when we talked about "Tanjuska". Are there any questions or comments or thoughts?

**Question:** About "Tanjuska". I was mesmerized by the film. When it finished, I had a thousand questions. The first one that comes up: Was it an abuse story? Because I was left with a vague feeling.

**P.H.:** The thing is that, of course, I felt terrible. I asked two psychiatrists; I tried to find an answer what it is all about. And they were all saying, even they cannot be sure, and when we went to White Russia to meet the mother, the first night we got from the hotel to the mental hospital asking if we can come and shoot. And the hospital said they diagnosed that she had schizophrenia. And of course many times it came to my mind that it is an incest case. The real reason why the father is with her, why the father has left his own life, is that he is guilty. But as filmmaker we are not here to give the answers. And I don't have the right to put it in the film. I can keep it as my own doubt and I can say it as a person here to you. But I don't think that I can put it in the film: it would be immoral. So, at least this has been very interesting to show "Tanjuska", because there we see a big cultural difference. The farther I go west from Finland, the more people are angry that I don't solve this problem. Even in Sweden it was shown in Stockholm in cinema, they said that a psychiatrist has to be sent there after the film, I said "OK, if you want to send a psychiatrist, it's up to you". And the farther West, people got very angry that I don't solve the problem. And then it was shown in Bombay in festival, in India, and nobody demanded it, because they have a different way of life. We in West think that life is problems and that we solve them. And in East they think that there is a lot of suffering in life and you have to learn to live with it. So, there was an obvious difference.

**Q.:** Can I ask two more things about "Tanjuska"? How did you get the permission of the family? Why did they want this story to be filmed? And the second question: What do you feel your presence gave to this family?

**P.H.:** The family had nothing against us shooting. But of course these kinds of places are a hierarchic society, so everything was up to father Vassil. If he says yes, then you shoot. But of course I wouldn't have done it, I would have sensed if family had something against it. I think they had gone through such difficulties in life, that I many times saw why people allow you to shoot documentary films. I think all of us have the need to be seen, like a relief that you are seen. Some of us need only to be seen by God; some people need to be seen by other people. So, I think we don't

feel we exist unless we are seen. And the other question was what did it think the film gave to them. I think what it gave to them is that it changed the way the community treated Tanjuska. Cause they saw us showing respect to her, so she stopped being an object for the community. But I have to say that I changed the way I saw father Vassil, because I actually see him as a more positive character. What was about this family? They have tried the mental hospital, but the mother took her out, because they gave her insulin shots, which in Finland haven't been given for 40 years. So the mother instinctively felt that this in a way hurt her daughter. Then they went her to all the witches - Russia of course is full of them - and they didn't get any help from the witches. And then, as for almost everybody it was for father Vassil's community, it was their last hope. So, there is a man in a communist country, who for 25 years is being forbidden. And this place was their last hope. And he is seen more negatively, because I think that for "Tanjuska" it is an absolutely wrong place. For example, there were some drug addicts from Petersburg and they have tried everything. Now they had to get up at 5 o'clock in the morning, they had to go to the church, they had to pray for four hours in the morning. He was shouting at them and yelling at them. And in this community, as they were really in a crazy society, immediately someone was healthy enough, he did things like carrying one tile from one place to another. Like when we think about our mental hospitals, if people get better, then they are nobody in the society, they don't have a function in the society. So, here it was a healing thing how mentally sick were well enough to do some things, immediately they have a function in the society. So, in that way, it was not so bad for everybody. As with Tanjuska: she was a young girl and she is not there because of her own will, I think it is not a place for her. But I think that we helped her position in the society. And of course being a western person I always think how could I help her and how could I do that. Because they always say then want to help everybody, it's a good will! Which is good of course! But, sometimes life is just so cruel, that there is nothing you can do. And I asked a psychiatrist how I could find for her a place in a mental hospital, as at that time the Freudian doctrine was forbidden in the Soviet Union, so they had just some underground Freudian books. And some doctors in some areas read them. For example, in a mental hospital, if it's in the middle of the day and teenage young boys are in bed, you just know why, i.e. shooting drugs! And doctors didn't know anything. At that time they didn't know anything about chemistry. So, someone said to me that the only thing she has left was her own conscious, don't kill that away. So, they were no proper psychiatrists in Russia. And it was a bad idea to take her in Finland. As I said, I can't do anything, except give her some money.

**Q.:** I am Swedish ...

**P.H.:** So, you want to help? Good Swedish, good!

**Q.:** No, no! I don't want to doubt you on that issue. I am a totally different person. It's more of a technical-direction question. When you were out shooting, you ever stage everything at all? Your subject is doing something, and the camera was on her, do you ever ask them to do it again, or arrange reality?

**P.H.:** Let's go back to the first one. Yes, basically, but never anything they would not do anyway. So, I ask things like "Can you go from the door and walk there?", this kind of things, but never things that they would not do. Sometimes I don't think it is a crime, as long as it is loyal to their normal behaviour, but basically I don't direct them in that sense.

**T.S.M.:** But you still hesitate to arrange.

**P.H.:** Yes. Only when it is absolutely necessary, when I feel that I lost something and I need it in the film. For example, in "Melancholia". Of course let's say this boy has to go home from the military academy. We decided together that he takes the metro and nobody comes to take him, that he is alone to the metro. I don't think it is directing or not. Of course, you have to know where you are with the camera, but this is what I do very much. But in "Tanjuska" there was nothing like that. The think I do is, for example, as I said, they went 5 o'clock in the morning to the church, because I didn't want to wake up the other people, so I went there every morning myself with the camera, knowing that I was not going to shoot, I hang around so much with the camera, that I see really what's going on, and they get used to having a camera around. Then I shoot very little, but I have around the camera very much.

**T.S.M.:** So, it's a 35 or a Super 16?

**P.H.:** Super 16. At "Tanjuska" it was 35.

**T.S.M.:** And you said you shoot very little. Because you are producing this method of relating very much with your subject. How much of the material do you use?

**P.H.:** In "Tanjuska" it is one to two. In "Atman" I do 4 to 3. And in the "Three rooms of Melancholia" a little less. So, I am the dream director for every producer!

**T.S.M.:** Is that because - I don't know if you can answer that yourself - is that because you are so well prepared?

**P.H.:** I think so, yes. But as I hardly shoot people talking sometimes, as in "Tanjuska" I had to do with the mother and a little bit of the father, I wait for the moment, I hope that I am so well-prepared that my blood-pressure informs me when the picture is important! Because if it goes through your thought, you are already late. At the documentary, you have to know before, otherwise you are late.

**T.S.M.:** Do you do much editing yourself? Do you know the structure of the film from the beginning?

**P.H.:** Yes. Sometimes, as I said in "Tanjuska" I didn't know and then I decided at the editing that I edited in the order it was shot. It's only that time, which is very interesting in a documentary film: "When do you stop shooting?" But for me it has almost always happened so that it's like in "Tanjuska" one morning I woke up and I said to the crew "That's it". And I knew I didn't have an end. And then we went to say hallo and we were already back to the car. I went to say goodbye and I said: "Even though I don't have an end, I have the feeling that that's it". And then we went in, and Tanjuska - as you see in the film - started to kick the wall, the iron wall and the gate. Then I run to the car and unpacked the camera. So she is kind of arranging the end for me. I started to shoot and she was kicking and then, when we were going to the car, she came at the door of the car and for the first time she said something that was a sentence saying that "Father, you didn't chose me, mother you didn't chose me"! It was so unreal and that was the last moment. Then I started the car and we drove away. So she made the ending, so she knew better than I did. But usually somehow I end up with the end. It is strange in a documentary. It was the opposite with "Melancholia". I had the structure. The structure was the script. As I know very few of you have seen the film, it is going to be screened today, so it would be strange to talk about the film now.

**T.S.M.:** So, let's stay with the method and the professional things. How long does the editing take place normally?

**P.H.:** You can say that it has to do with the material. I think it is a matter of time. But I have also changed the way of editing. "Atman" was a German production; it was the only film that I didn't edit myself. What I did was that I didn't trust the editing machine. Now I don't think that anymore. I thought it was stupid! Now I can use it. So what I did was I was lying in a bed in the hotel room and edited the film in my head from the beginning to end. And I went to the editor and said from beginning to end how to use the shots. She edited and we never went backwards. So, just told her to do that and that and we made some changes, it was only because I had such mistrust in the machine. Which I actually think it is where editing should take place, in your head, anyway, not in the machine. I think you should not touch anything before you remember the picture.

**T.S.M.:** I would like to finish with this professional staff. And then it's the music. You told us that the music was kind of a method for you.

**P.H.:** The thing is that I am actually singing it all the time, but most of it comes while I am editing. At the first step, the music is made especially for the film. And I have a clear picture of how I want the music to be. I don't know very much about music myself, so I can't describe it to the composer. I know it is very irritating for the composer, but I give examples. I know it is very hard for a composer to work like that, to make the music sound like I want it to be.

**T.S.M.:** Do you generally believe that the music is very important?

**P.H.:** Yes. In "Tanjuska" there is little music, but it's very important.

**T.S.M.:** How would you describe it? What does it mean?

**P.H.:** It has a different function in different films. In "Atman" the music was made like that: I went in Bombay, and I called the masters to make recordings of all the old Indian instruments. I gave them themes like "longing", "happiness", "dust" and I asked them to improvise with these different themes. So I had hours of improvisation with the masters to different moods. I took these tapes to a Finnish composer and said "Compose". So he put it in his computer and composed im-

provisations using the original. I asked him "Can you do it?" And he said "Why not?" Because I knew that in Finland there were no musicians to play Indian instruments. I wanted to have a combination of Indian instruments with western music

**T.S.M.:** All your films are feature-films?

**P.H.:** Yes.

**T.S.M.:** Is that because you know from the beginning that you want them to be screened in a cinema?

**P.H.:** Of course I would like them to be screened in the cinema, but I don't think about it, this is not my goal. I think it is like literature: some people write novels, others poems, some epics. I think if you listen to yourself, you can find them.

**T.S.M.:** So, you are so careful in composing pictures. You do the shootings yourself with the camera. So, you don't want your pictures to be pushed in a small box. Is that it?

**P.H.:** No, I think if I had a lot of money, I would not make films for television. It differs. For example, "Tanjuska" is OK on TV. The "Three rooms" suffers very much and the "Mysterion" too.

**T.S.M.:** What do you do for sound? How do you set up?

**P.H.:** You mean what kind of crew? It differs a little from film to film. But in these documentaries I used ten persons. I think it is extremely important that I don't have to pretend, because being a film-director is accepting to be a fool. So, I don't want to have the wrong people with me, to have stress if a look like a fool. So they know me. So I hired a female camera assistant - because when I am not shooting myself, I always want a camera assistant. Usually documentary filmmakers don't do it, but I do. I have an Estonian soundman that was a natural-born talent. He is very quiet when we shoot. But in the evening he says how it is like in one sentence, he is very clever. It is also very important for me that I hire the same people, because I know how they look at life. As I realize, behind the camera sometimes I really lose things, because my visual field is only 60 degrees around. So we discuss intensively in the evenings after shootings and many times they notice something I haven't. They are very important people to me. And then I use also local people. In India we were shooting with a 35 camera and it was 600 kilos. We used public transport. So I thought I had to have a second cameraman. So I hired an Indian guide to be a second camera assistant. I had to have somebody who was very big. And he had never seen a camera before, but he wanted to have some change in his life. So, when we went to Calcutta and I saw my crew, there was this second camera assistant and I was wondering why he was dressed in white, because he was the one who was supposed to carry. He said to me "Sorry. I come from a cast which doesn't carry"! So, that was a bad choice. So, all the night I had to train my cousin who is a lawyer, to load the batteries. But it worked out. Because it was so heavy, I didn't have enough strength on my shoulders. In the "Three rooms of Melancholia" Christina, the producer, who is here, exceptionally was with us in every shooting. At the end, things went very dangerous and we both admitted that we could not risk other people's lives anymore. So, then it was just the two of us. Christina was taking the sound, and she was very good at it. She is very proud of having her name as the soundperson! So, it depends on the situation. That was the smallest crew I had, it was Christina and me.

**T.S.M.:** So, you always use natural light?

**P.H.:** No. I use light. I don't think that it is a sin!

**T.S.M.:** But who is lighting?

**P.H.:** Me, I am lighting. I use help with the lights sometimes. For example, in the last scene of "Atman". In India they have this habit: they hang this kind of neon tubes everywhere, on houses, on the trees. So I took 30 tubes. We had this feast scene where the people come home from a pilgrimage in the evening. So, I said to my cousin, the lawyer, to ask one guy from the village, because they hang lighting in such a terrible way!

**Q.:** I wanted to know the relationship between yourself and the producer. How you are working together? Let's take the producer who is here today. I have never heard of a producer being also the sound-person.

**P.H.:** In "Tanjuska" I say that my relationship with the producer was the most complicated, because I was the producer myself. But with Christina it was easy. Is there something strange and weird about it? No!

**Christina:** We met just before this film. I feel it was a great honour for me especially to work with this woman. I am most proud and privileged that she allowed me to work with her together, not only to take my money and do the film. From my point of view, she got me motivated. She worked with me respecting each other and helping when help was needed. And the sound, she was teaching me how this worked, for example which button I should press. Of course, I risked my life on the train in Moscow. Of course I have seen how things work, because I am always present during shootings, as a producer. Otherwise you never know what directors are doing, and we never know about the problems. But it was interesting, because what I did was used in the film.

**P.H.:** As I said, I use the same crew, even though sometimes I really despise myself for being too self-sufficient. I think the crew is very important in many ways. If they know their job well, they instinctively start doing it. It functions; I don't have to do anything. For example, Christina is very good with children. In "Melancholia" there was this child, who was living in a carton. Really sad. Christina made him open up. So, in a documentary the crew can really help you. So Christina bought chickens, real chickens, and gave our names to them and they were very happy to take care of them. I don't think I hide even the work-style I am looking after or trying to understand of the theme. And we discuss about all these things during the shootings.

**T.S.M.:** Let's say that in a way you want to make a family, the feeling of a family, to have trust and respect.

**P.H.:** Yes, well I don't like the word "family", but anyway. It has to do more with having clever and sensitive people with you, who respect others and you know that they can understand what you are trying to do.

**T.S.M.:** Do they know from the beginning how the film is going to be? Let's ask Christina. Did you know from the beginning, or was it a big question mark for you with "Melancholia"?

**Chr.:** No, it was all clear from the start. In spite of the difficulties we had there. If you find a film interesting, you know what the director is looking for. Then you can see the right moments, when the director is achieving this. Sometimes I asked her "Don't you think you should take more shootings? Do we have enough material?" And she said: "No, we have enough". As she said, she uses the same crew in many films. And I agree that the discussions at the end are very open. Everybody knows from the beginning how the film would be.

**Q.:** How long do you stay with the people in the filming? Do you go there first on your own, do you introduce yourself, and then come the crew? How long does this process take?

**P.H.:** It really differs in every film. I think there is a limit with how long. Because sometimes, when I was doing the "Mysterion" and "Tanjuska", I always sensed when we are too much. I don't think it's a good idea to stay too long. I think that you force yourself to the people. So, in "Mysterion" being more than 5 days I thought that the nuns were really bored and tired. So we went to eat and then came back, we took a break. So you sense that it's like being with children: it's not the time, it's the intensity that matters.

**Q.:** How long did you stay with the children at the military academy when shooting the "Three rooms"? The atmosphere looked really well set-up.

**P.H.:** We went there many times - how many? Twice. But we knew the kids very well. The kids were very carefully chosen, so they were really very relaxed with us.

**Q.:** Were there any obstacles with the minimal camera?

**P.H.:** Yes, there were. It's otherwise a very nice camera. But in the spot, it is almost impossible to load, because it is like a 35 mm camera. You have to open the whole side and the space is small, your fingers don't fit. So it's a hell. The length of the cassette is a problem. For "Atman" we needed 20 minutes to load the camera and the tape lasted 4 minutes? The problem is not how long the tape lasts, but how long it takes to load it. Of course you can get used to this, but it is very complicated. I think it is made to be a second camera.

**Q.:** I have the feeling the "Melancholia" is the biggest co-production. So, did you have to make any compromises? Did you make many versions? How did you deal with the producers?

**P.H.:** I have never done any version. Except in "Atman", as I said yesterday in the press meeting. But we had many producers, basically Christina took care of most of them, I didn't deal with them. So, no compromises at all.

**24 T.S.M.:** I want to ask Christina: How many countries are participating in the production?

**Chr.:** Not so many countries. We didn't want more countries than needed. So mostly all Scandinavian countries and Finland. We granted the screening rights to ARTE channel. My idea from the beginning was to use film institutes that do not want many versions, or they do not ask for things that she should not do anyway.

**P.H.:** So, basically, there was only one version, there was one film.

**Chr.:** There was one film, with subtitles in different languages for each country.

**P.H.:** When we started, I edited "Melancholia" together with the Finnish editor. He was actually teaching me how to edit. We edited it in two machines in the beginning. I told him "No versions allowed". Of course you can change editing, but then you destroy what you did before. That you don't save any versions, even in the editing. And I hate versions. I think you have to put your energy in making the film. Because I think the biggest danger of it is that it is very efficient material-killer, that it kills your own material for you, so that you cannot lead your material any more; it becomes dead, because you make versions. I think in editing you have to be very careful that you don't destroy your emotions towards the material. Because if you do that, this virginity only goes once and you never get it back, how you edited then. And I think this version thing is very dangerous. That way it was very crazy how we edited with the editor. We really took different parts, as I was not quite sure if I had a film. And I did one shot to me, because I thought I had to have one person who reacts like the audience and can let me know if I have a film. And then what I did with it is I was looking at it, thinking about it and waiting for the night when I had the feeling that "that's it". But now in a state of mind, the editor would be the best possible audience for my film, that ideal one person to be the audience for my film. And then I edited it once. Like having kind of this wholly sense, to be in this kind of state of mind in one night. So I try - if possible - to shoot a scene and then only change maximum 10% later.

**Q.:** Do you find yourself changing the style of shooting during the process of doing your film? I mean, I have found myself gradually doing shootings until I need the right shots.

**P.H.:** For me shooting is usually very nervous, until I notice from the first shot that "this is the film", that this is really the style. And after that, I become relaxed. Of course you can change the style purposely, like in "Melancholia" it gets more and more different towards the end. So I have a sense of the style before I start, I am very convinced how the style is. I have to know. And it's the same in feature-film; I am extremely nervous before the first shot that I know that this is the film.

**Q.:** I noticed what you said before, being a fool. Would you like to talk more about it?

**P.H.:** I think being a filmmaker you are an observer. Even when you make the fiction film, you are there to observe the actors. The actors are not allowed to observe themselves. So you are the observer, but still you have to create an atmosphere on the spot. And the essential thing is that internal contradiction - also in fiction and in documentary films - the internal which you are aiming at, the internal material, what tells about the inside of people. And you are in the middle of the material, external chaos, technical slang and military people trying to stop what you are doing. And sometimes you do not thing how your activity looks like from the outside! Sometimes you really have to behave in a ridiculous way and not to be ashamed of it, in order to achieve the possibility to shoot internal material in the middle of external chaos. If you want to look like an intelligent person, you never reach it. Of course your crew is laughing at you. You don't have to mind it; they are your friends.

**Q.:** What do you think about digital video?

**P.H.:** You mean that with a digital camera I can continue longer! It's a question of kilograms? What I mean basically is that it is not so important, so far as shooting the film, because the way it looks like is the beauty of the result. For me making documentary films, directing films is to be behind the camera. For me it is absolutely impossible to tell somebody else what to do, because I think that it is a different way of perceiving through the camera. It would be impossible for me to have someone else with the camera.

**Q.:** Don't you think that a digital camera has any possibilities at all?

**P.H.:** I think that it is true. But, on the other side, video has brought only problems and ugliness. I think that the quality of the digital camera is all the time improving and it is interesting. I think it is turning into something new. But of course the way it is used is problematic, because you don't become Dostoevsky or Marcel Proust only because you have a digital camera. Basically edit-

ing is important with the camera. Like when I was sitting in the jury of the Amsterdam festival and I was looking at this endless amount of digital images and I felt that instead of getting an artistic catharsis from the art I was getting an epileptic crisis! So there must be something more with the way it is used. I see it possible shooting in feature-films. Earlier I thought - I could even swear - that I will be in my coffin with a piece of celluloid in my mouth, but I am so sure any more! In some cases, when things were very dangerous, I had to use a digital camera, for example in Chechnya.

**Q.:** As you said, sometimes you use lights. Is there a limit between documentary and fiction for you?

**P.H.:** This question is always asked and I hate it, I deeply hate it. Nothing more boring. Before you asked me if a documentary film is objective, if it is true. I think I do both, fiction and documentary, from a director's point of view the difference is very small. I am trying to portray human life. I have the same themes in my fictions as I have in my documentaries. Often even documentary filmmakers don't want to see their work as films, they want to see them as documentary films. I think we should make a new agreement with the audience, in the way as Lars Von Trier has now made a documentary principle, it means things like that: you are not supposed to put light and you are not supposed to put any sound afterwards. I think in the area of documentary much more has happened than in the area of fiction. We have more styles, from reportage to something that is very close to fiction. And we should learn, instead of the old agreement with the audience, that documentary is an objective image of reality, that actually a documentary is very subjective. When I frame the first shot, this is very subjective. When we try to limit documentary, as this kind of dogma-principle does, that is really moralistic, that is sinful. For me it is sinful if you have this horrible non-understandable sound, because you didn't manage to get anything with the proper microphone on the spot. So I think we should make a new agreement with the audience that documentary also is very subjective. And that is more honest, compared to what Lars von Trier is trying to do, to make documentaries with dogma-principles, which reveal that they are objective. I think that it is encouraging filmmakers to intellectual dishonesty.

**Q.:** I was actually with Lars von Trier for a few weeks. He doesn't defend it. He says the same thing that you said.

**P.H.:** So, why is he calling young filmmakers around the world like rabbits following him? What's the point? I think dogma-principles in fiction were a good provocation. It could create films twenty times shit compared to three really good films, but still it was a good provocation. At this point, there is a tendency in fiction to have a fetishist relationship to machines: that the more cranes and the more lamps you have, the more important filmmaker you are. And actually I think it is hell that it has to be so complicated. That was a good provocation. With fiction, perhaps there is some point in making principles. But not with documentaries. Of course it is his followers that are guilty.

**T.S.M.:** I think that his knowledge of documentary film is not so great. From my point of view, Lars's motivation was instead of having endless so-called documentaries, which are boring, and which many of them are crossing ethnical borders, to try and give some principles. By the way, six films he made were really good films. Maybe we have to wait for future results.

**Q.:** I think that is exactly a question of ethics and most of the films were really interesting. But they gave no answer. If we have some rules, documentaries should give people some freedom to have an epilogue to a film. Maybe we give an opportunity to the people in the film to say how they feel.

**T.S.M.:** They say it is social film. If you see the film, you say, "I portray it all right". So I can connect it with what you are doing. You are always on dealing with people and situations that are very fragile, so you must have a code of ethics within yourself.

**P.H.:** I don't think that dealing with a subject has to do with the question if you make fiction or documentary. But of course there is big difference in the code of ethics. And of course it is a very strange form of expressing yourself using other people's lives. It includes straight ethical problems. But I don't really think that we should set up rules, I think it is basically up to each filmmaker and up to each film that you have to consider the ethics. And it is surprisingly seldom anyway to have ethics, especially now of course with this - how is it called? - docu-soap. A docu-soap is to test everyday life and every little thing is filmed. It is a matter of where we put the limit of

private and public. There of course it is kind of trying to see how many cameras can be put. Of course now it is possible to put a camera in every hole in the human body. So, of course there has to be ethics, but all these rules are very boring to me. And the filmmakers also love rules. We don't need Lars von Trier to make rules, to tell us how to shoot. There is a tendency to a moral code. I think that every method is possible.

**T.S.M.:** OK. Let's get back to the thing about versions. You are in a privileged situation, when you are making films: you are a recognized and honoured filmmaker; it is not so difficult for you, you are skilful to raise the money for a film. You may do what you want. I know that you also worked for the television and that you have learned many things there. In this room there are many people that are at the start of their documentary career. Some of them come from countries like Finland where there is no public financing for films. What kind of advice can you give to them? Are there some rules if they want to find some money and a producer? By the way, if a producer came and said that he would like many versions? For a documentary, which are the rules of the game?

**P.H.:** As I see a film, the director is the whole; he is speaking as the whole of the film. And in that way, it is natural to have the rights on the film, because that's how it is; because the director is doing a lot of creative work in many levels. The whole film depends on the director. Of course I am very conscious that particularly television stations haven't taken so much power also in documentary. There is a tremendous pressure to create material. I think that the important thing starts from the film schools. In film schools, they train you how you can do this and that. I think a person with a normal brain coming out of a film school can understand these things in two hours. In the film schools they try to give you freedom to study what is your own handwriting, what kind of filmmaker you actually are. And is there something that is particularly your part of filmmaking, but in some kind of film making it is something that is called "your soul" and looks like you, to become aware of that. Then when you go to the field, which has all those pressures, and sometimes to the market, then you realise that everything you have learned in the school are not possible. Of course I know that a person making the first film has very little power against an editor who has been working for 30 years. So one has to make a little compromise. But when you become conscious of what you are as a filmmaker, then you make the smallest compromise. Then you will struggle all the time to become a director and have the general control over the whole film. If you never really work, you can't see that, and then you will make the worst compromises. So in your mind you will never know.

**T.S.M.:** Let's talk about "Melancholia". It is a film that has no classical grammar. It is very strong, very moving, a political film also. Is it also a political message?

**P.H.:** Yes, of course there is a political message. But the starting point of the film is not political at all. The film started like that: I was asked by an American producer to be in a project: he wanted to produce a documentary with the "Ten Commandments", as Kiarostami has done with fiction. And he had chosen ten directors from each country to pick up one commandment. And I picked up the commandment "Don't bear false witness of your neighbour"; I thought it was extremely interesting. The way I saw it, it was a film about dealing with how the human beings built images of our enemy in ourselves in many ways. And as we grow up the images of the enemy become so invisible, that you don't know that they exist. And they dictate our reactions and behaviour, although they are invisible. And that way they also create a lot of hate. I saw this commandment as a way to deal with the false witness of the enemy. So this is ... non-political and I still think it is in the film, it is the main theme of the film. But then of course it is film you have to find a concrete landscape, where all this takes place and show images. Then it was very obvious for me very fast that it is going to be the Chechnya war. And maybe I have to admit it is a question of shame, in a way, my own shame, that they are the "Rooms of Melancholia" of my own shame, in a way: coming from a country which is some kilometres away from Russia, being a young socialist and knowing how the Soviet Union treats the citizens, knowing that gulags exist, and agreeing with the common political notion that we don't see because it is their internal affair, accepting it in a way. And as I now, being a Finn, saw what was going on, I was kind of feeling "Do I pretend to be quiet the second time?" So, I very well know that all the possible human rights are violated and it's a crime what is going on. So, I decided this to be the scene. And, as you asked earlier about the form, for some reason I got an idea in my head, a triptych, that it should be in three parts. And

I saw the Russians on the left and the Chechens on the right and evil in the middle. So, that was the triptych actually! This was before anything. And later on, at the editing stage, it developed in a separation of rooms, as the film is watched in a form. But I felt that there are like rooms that the audience can enter, every room has a door to the other room, and they are kinds of doors into one room. So, then, through this process, answering your question that this is in one level political and underneath there is another level that is non-political. A very long answer to a very simple question!

**T.S.M.:** Let's go to a much more simple question. Will it be screened in Russia?

**P.H.:** We are, with Christina, on the process of thinking about that possibility. Of course it's the Russians that should see the film, but we have not dared to do it yet. Not only because at the Finnish embassy they have decided - from some letters that have arrived - that they take our heads off. That's not the reason, but we have to be very careful that we don't violate the people in the film, as the situation is so unclear in Russia. As Kremlin is more and more going into tyranny, dictatorship and more and more resembling the Czarism rule. Never really was it a socialist country. So, and now Putin had the democratically elected President of Chechnya murdered by a traitor for 10 million dollars and prosecuted him to another country. Anyway, they murdered him. So, we are in contact with Chechens in our film totally and they totally approve the film. They have shown it in video to many of their friends and they all want it to be screened in Russia, but they asked us to wait a little bit.

**T.S.M.:** It is not going to be shown in Russia, but it will be shown in many countries. The good news is that a film like this will end up on cinema screens in many countries.

**P.H.:** But also now they have a big conference in May in European Union about the relationship between European Union and Russia. And it is going to be shown before the meeting to the members. So that is direct politics!

**Chr.:** Distribution for television has not started yet. We are now distributing the film in 14 European states plus the United States and Canada at the moment. We hope there will be more. Thanks to the festival success of the film, we are getting more and more positive response. This makes me really happy.

**P.H.:** I think it is such a big fight to show documentary films on the screen.

**Chr.:** Yes. And this opens the doors for the coming films as well.

**T.S.M.:** It also shows that it actually is good time for documentary films. Documentaries are going back to the cinema very much thanks to stubborn filmmakers like Pirjo Honkasalo! We hope to see you there tonight!

P E T E R   G R E E N A W A Y   M A S T E R C L A S S

