

Ο · Μ Ο Ν Τ Ε Ρ Ν Ο Σ
Ε Ξ Ω Τ Ι Σ Μ Ο Σ
Τ Ο Υ · Τ Ο Κ Ι Ο

Μέσα από την
κινηματογραφική
αφήγηση των
Ozu, Wenders και
Coppola

小津とヴェンダースとコッポラの映画物語を通して
の東京のモダンエキゾチズム。



小津とヴェンダースとコッポラの映画物語をとうしての東京の
モダンエキゾチシズム。

Επιμέλεια: Γιώργος Τσιορολής

Ο ΜΟΝΤΕΡΝΟΣ ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ
ΤΟΥ ΤΟΚΙΟ

Μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση
των Ozu, Wenders και Coppola

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Πρόλογος	11
I. Εισαγωγή	
I.α. Σκοπός εργασίας	15
I.β. Αντικείμενο έρευνας	15
I.γ. Βιβλιογραφική ανασκόπηση	16
I.δ. Μέθοδος	16
II. Ευρήματα	
II.i. Ο κινηματογράφος ως μέσο ανάγνωσης της πόλης	27
II.ii. Η σύγκρουση και αναπαράσταση της παραδοσιακής Ιαπωνίας με τις ραγδαίες αλλαγές της πόλης: Yasujiro Ozu, <i>Ταξίδι στο Τόκιο (1953)</i>	35
α. Προβολή της αστικής μορφής του Τόκιο από την περίοδο Έντο έως τα μέσα του 20ου αιώνα	35
β. Από την εισαγωγή στη μετεξέλιξη του ιαπωνικού κινηματογράφου	40
γ. Η ποιητική του Ozu ως αναφορά στον κύκλο της ιαπωνικής κοινωνίας	43
δ. Διευθέτηση χώρου / Οριοθέτηση πλάνου	47
II.iii. Η ιδιαιτερότητα και οι αντιθέσεις της μητροπολιτικής πρωτεύουσας, στο ντοκιμαντέρ του Wim Wenders, <i>Tokyo-Ga (1985)</i>	53
α. Η σύλληψη της πραγματικότητας του Τόκιο	53
β. Παράδοση και νεωτερικότητα: Η ταχεία μεταβολή της ιαπωνικής κουλτούρας	59

γ. Επαναπροσδιορισμός εθνικής ταυτότητας, με αφορμή τον Ozu	64
II.iv. Η εμπειρία ενός Δυτικού στην Ιαπωνία του σήμερα: Sofia Coppola, <i>Χαμένοι στη Μετάφραση (2003)</i>	71
III. Ερμηνεία	85
IV. Παράρτημα	91
α. Απόσπασμα από ομιλία του Wim Wenders, Lisbon & Sintra Film Festival (2019)	91
β. Τόκιο '19: Φωτογραφίες Γ. Τσιορολής	92
V. Κατάλογος Εικόνων	105
VI. Βιβλιογραφία	109

Ευχαριστώ θερμά τον
επιβλέποντά μου κ. Μουτσόπουλο Θανάση
για το ενδιαφέρον και την πολύτιμη καθοδήγησή
του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης αυτής
της ερευνητικής εργασίας.

Σκέψεις για τον κινηματογράφο, τη σκηνοθεσία και την αρχιτεκτονική

«Πρόκειται πραγματικά για μια αίσθηση του τόπου.
Ένα συναίσθημα που πολλοί αρχιτέκτονες μοιράζονται με τους
κινηματογραφιστές [...]»

Wim Wenders*

Μελετώντας τον τρόπο που δημιουργείται μια ταινία, το πώς λειτουργεί και αναλύεται ως σύνολο, ακόμη και το πώς μεταβάλλεται ιστορικά, αποτελούν ζητήματα που εντάσσουν τον αναγνώστη ή τον θεατή στην αισθητική της τέχνης του κινηματογράφου και συγχρόνως αναπτύσσουν την αντίληψή του. Η κινηματογραφική ταινία και η κινούμενη εικόνα μεταφράζονται ως εργαλεία έκφρασης που αποδίδουν την αίσθηση και την εμπειρία ενός υπαρκτού ή φανταστικού χώρου και περιβάλλοντος. Πιο συγκεκριμένα, ανάμεσα στη σχέση του αντικειμένου που κινηματογραφείται και στον τρόπο που κινηματογραφείται, ξεχωρίζει ο πραγματικός χώρος και η αντίληψη που τον καταλαμβάνει.

Ο άνθρωπος πλέον, επιλέγει τον κινηματογράφο, ως μέσο για την αναζήτηση και τη σύλληψη πληροφοριών, καθώς τα κινηματογραφικά μέσα εξαπλώθηκαν σε ένα τεράστιο εύρος επικοινωνίας, λόγω της ανάπτυξης της ψηφιακής τεχνολογίας. Ως αποτέλεσμα να χάνουν την ιδιαιτερότητά τους, εξαιτίας της συνεχούς χρήσης τους στην καθημερινότητά μας.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται η επιρροή της αρχιτεκτονικής από στοιχεία που προβάλλουν περισσότερη έμφαση και δυναμισμό στην εμπειρία ή τη διαδραστικότητα ενός έργου. Στοιχεία που εύκολα θα συναντήσει κανείς σε εγκαταστάσεις σύγχρονης τέχνης, εκθεσιακούς χώρους, αστικές παρεμβάσεις ή προβολές. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση διαφόρων εκφραστικών και χωρικών μέσων, τα οποία μετατρέπονται σε εργαλεία αφήγησης στο χώρο από τους επιμελητές δημιουργούς, σκηνοθέτες ή σκηνογράφους.

Εξετάζοντας τη δύναμη των ψηφιακών μέσων στην αρχιτεκτονική, από τη διαδικασία σχεδιασμού και την παρουσίαση μιας ιδέας, έως τη δημιουργία φωτορεαλιστικών απεικονίσεων ή βίντεο, υπάρχει ένα ευρύ φάσμα τεχνικών που καλείται να χρησιμοποιήσει ένας αρχιτέκτονας. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, αδιαμφισβήτητα, ο κινηματογράφος και η σκηνοθεσία δε θα

* Μτφρ. Wim Wenders, “*It is really about a sense of place. That’s a feeling that many architects share with filmmakers [...]*”, απόσπασμα από συνέντευξη στο Documentary Channel, ArchDaily, Δεκέμβριος 2011. <archdaily.com/196013>

μπορούσαν να απουσιάζουν από την αρχιτεκτονική εκπαίδευση στις μέρες μας, λόγω της οπτικής και τεχνικής σημασίας που μοιράζονται μεταξύ τους, με στόχο την απόδοση της χωρικής και βιωματικής εμπειρίας.

Αντίστοιχα, με την άποψη του Γερμανού σκηνοθέτη Wim Wenders, ο κινηματογράφος μετατρέπει τις ταινίες σε χώρο προσωρινής διαβίωσης των ανθρώπων, όπως συμβαίνει εξίσου στην πραγματικότητα μέσω της αρχιτεκτονικής.

Σημαντικοί παράγοντες που συνέβαλαν στην υλοποίηση της συγκεκριμένης ερευνητικής εργασίας στάθηκαν κυρίως οι επισκέψεις που έκανα στο Τόκιο, το 2017 και 2019, βιώνοντας μια έντονη επικοινωνιακή ρήξη των παραπάνω πεδίων, όσον αφορά την υπαρκτική κατανόηση της μητρόπολης. Ακολουθως, μέσω της πρόσφατης συμμετοχής μου στο πρόγραμμα του Κέντρου Βιομηχανικής Συνεργασίας Ευρώπης και Ιαπωνίας, "Vulcanus in Japan 2020-21", είχα την ευκαιρία να αναπτύξω ακόμη μία έρευνα σχετικά με τις μεταφράσεις του κινηματογραφικού χώρου στην ιαπωνική αρχιτεκτονική. Αντιστρόφως, αφορμή της έρευνας αυτής, υπήρξε η διαδικασία της αντίληψης πίσω από κάθε συνθετική ενέργεια των Ιαπώνων αρχιτεκτόνων, αναζητώντας κυρίως τη σημασία που φαίνεται οι ίδιοι να αποδίδουν στην εμπειρία και την αφηγηματικότητα στους χώρους· αξιολογώντας τα υλικά και τις τεχνικές που εφαρμόζουν από τις παραδόσεις τους μέχρι σήμερα.

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ι.α) Σκοπός εργασίας

Σκοπός της ερευνητικής εργασίας είναι η διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ του κινηματογράφου, της αρχιτεκτονικής και της πόλης του Τόκιο. Συγκεκριμένα εξετάζονται πλάνα και τεχνικές κινηματογραφικού υλικού από σκηνοθέτες που επικεντρώνονται στον εκσυγχρονισμό και την ιδιαιτερότητα της ιαπωνικής κοινωνίας, με κοινή συνιστώσα το Τόκιο - από την μεταπολεμική περίοδο μέχρι σήμερα.

Ι.β) Αντικείμενο έρευνας

Αντικείμενο της εργασίας αποτελούν ταινίες ιαπωνικού και διεθνούς κινηματογράφου, που σχετίζονται άμεσα με την Ιαπωνική πρωτεύουσα και ξεχώρισαν διεθνώς για τα διάφορα κοινωνικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά τους. Από τον ιαπωνικό κινηματογράφο, πρόκειται για έργα της δεκαετίας του 1950 του Ιάπωνα σκηνοθέτη Yasujiro Ozu, ο οποίος με τη δική του μοντέρνα κινηματογραφική δομή, επιτυγχάνει να επηρεάσει αρκετούς δημιουργούς στο χώρο της έβδομης τέχνης ακόμη και σήμερα. Κατεξοχήν σημείο αναφοράς από τα έργα του αποτέλεσε η ταινία *Ταξίδι στο Τόκιο (1953)*, η οποία γοήτευσε τη Δύση, κυρίως τους Ευρωπαίους κριτικούς και σκηνοθέτες. Το 1985, ο Γερμανός σκηνοθέτης Wim Wenders φτιάχνει ένα ντοκιμαντέρ αφιέρωμα στον Ozu, το *Tokyo-Ga*, όπου μέσα από το φακό του παρατηρείται η ραγδαία ανάπτυξη στους ρυθμούς της

πόλης, ο εκσυγχρονισμός και οι διαρκείς μεταλλάξεις της. Καταλήγοντας λοιπόν από την μεταπολεμική περίοδο στο 2003, με την Αμερικανίδα σκηνοθέτη Sofia Coppola να δημιουργεί την ταινία *Χαμένοι στη Μετάφραση*, στην οποία διακρίνεται πλήρως η σύγχρονη εικόνα του Τόκιο.

Ι.γ) Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Πρόκειται για κινηματογραφικά έργα σκηνοθετών μη επαρκώς μελετημένα, ως προς τη σύγκριση μεταξύ τους, αλλά και υπό τον συσχετισμό της σκηνοθεσίας τους με την αρχιτεκτονική εικόνα της μητρόπολης.

Βιβλία αναφοράς για την εκπόνηση της εργασίας αποτέλεσαν τα εξής:

- Graham Cairns, *The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*, The University of Chicago Press
- Ε. Σηφάκη, Ά. Πούπου, Α. Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογράφος*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα, 2011
- WAYNE STEIN AND MARC DIPAOLO, *Ozu International: Essays on the global influences of Japanese Auteur*, Bloomsbury, New York, 2015

Ι.δ) Μέθοδος

Α. Μέθοδος συλλογής στοιχείων

Για τη μέθοδο συλλογής του ερευνητικού υλικού πραγματοποιήθηκε:

Έρευνα πεδίου / Έρευνα στον Τύπο /
Βιβλιογραφική έρευνα / Διαδικτυακή έρευνα &
Έρευνα Φιλμογραφίας

Β. Ερμηνευτική μέθοδος

1. Υπόθεση εργασίας

Το ενδιαφέρον της προσέγγισης αυτής της εργασίας, έγκειται στο ότι πρόκειται να συνδυάσει τη μελέτη της κινηματογραφικής αναπαράστασης της πόλης του Τόκιο, συνδέοντάς τη θεωρητικά αλλά και τεχνικά γύρω από τον κινηματογράφο, την πόλη και την αρχιτεκτονική, μέσα σε ένα ευρύτερο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο. Εμβληματικές ταινίες, όπως για παράδειγμα το *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953), το *Tokyo-Ga* (1985) και *Χαμένοι στη Μετάφραση* (2003), θα αποτελέσουν το υλικό που διαμορφώνει ένα κυρίαρχο παράδειγμα αναφορών σε αυτή την εργασία και τη συνολική εντύπωση του Τόκιο από την δεκαετία του '50 μέχρι σήμερα.

Το Τόκιο, ανέκαθεν από την επιρροή της Δύσης μετά το άνοιγμα της χώρας, και ακολούθως μετά από τις καταστροφές του μεγάλου σεισμού το 1923 και του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1945, κατάφερε να πετύχει ένα επίπεδο ανάπτυξης το οποίο δεν είχε φτάσει ποτέ στο παρελθόν. Τη δεκαετία του 1950 μεταμορφώνεται σε ένα από τα μεγαλύτερα μητροπολιτικά κέντρα του κόσμου, καταλήγοντας στη δεκαετία του 1980, να βρίσκεται στην κορυφή των χρηματοοικονομικών κέντρων του πλανήτη. Η Ασιατική πρωτεύουσα, μετατρέπεται πλέον σε ένα παγκόσμιο φαινόμενο, που πολλοί επιθυμούν να δουν, και να εξετάσουν, καθώς ο τρόπος ζωής και οι γρήγορες μεταλλάξεις της πόλης σε συνδυασμό με τη Δυτικοποίηση που υπέστη, δημιούργησαν μια ψευδαίσθηση της ίδιας της ταυτότητάς της.

Ανάμεσα στα κινηματογραφικά έργα που επιλέχθηκαν, παρατηρείται κοινώς το ταξίδι στο Τόκιο. Ένα ταξίδι το οποίο σχετίζεται με τον εξωτισμό που προσδίδουν χωρίς κύριο λόγο οι σκηνοθέτες, και όμως πρωταγωνιστεί στις ταινίες τους, καθώς αφηγούνται τις εντυπώσεις και τις διαφορές που τους προκαλεί η συγκεκριμένη μητρόπολη.

Σύμφωνα με τον Αλαίν Ντε Μποττόν, η λέξη «εξωτικός» στην κοινότοπη εκδοχή της σχετίζεται με τη φυγή. Όπως αναφέρει, «υπονοεί τη γοητεία που μας ασκεί ένα ξένο μέρος, επειδή απλώς είναι καινούργιο και διαφορετικό· υπάρχει όμως και η πιθανότητα να αντλούμε απόλαυση και από κάτι βαθύτερο: ίσως να θεωρούμε πολύτιμα αυτά τα ξένα στοιχεία όχι μόνο επειδή δεν τα έχουμε ξαναδεί, αλλά και επειδή νιώθουμε ότι απηχούν τον εαυτό μας και τις πεποιθήσεις μας πιο πιστά από καθετί που μπορούμε να βρούμε στον τόπο μας [...] Η έλλειψη μοντερνικής διάθεσης και αισθητικής απλότητας, ή η άρνηση της τετελεσμένης αστικοποίησης της ζωής είναι στοιχεία που μπορεί να προξενούν δυσαρέσκεια του τόπου μας. Αυτό που μας φαίνεται εξωτικό σε μια ξένη χώρα μπορεί κάλλιστα να είναι ό,τι μάτια αναζητάμε στον τόπο μας.»¹

[Σχετικά με τον εξωτισμό επί της Ιαπωνίας]

Το 1872, χρησιμοποιείται για πρώτη φορά ο όρος Ιαπωνισμός – *Japonisme* – από τον Γάλλο συγγραφέα και κριτικό τέχνης Philippe Burty, με σκοπό να περιγράψει την επίδραση του ιαπωνικού πολιτισμού στη δυτική

¹ Μποττόν Αλαίν. Ντε, *Η Τέχνη του Ταξιδιού*, Πατάκη, Αθήνα, 2005, σ. 102,103.

τέχνη. Ο ορισμός αυτός αποτελεί μια συγκεκριμένη και ενδιαφέρουσα προσέγγιση της Ιαπωνίας από τη Δύση, καθώς την ξεχωρίζει ανάμεσα από όλα τα Ασιατικά κράτη.

Στην τέχνη και τη λογοτεχνία, ο Ιαπωνισμός σχετίζεται κατά κάποιον τρόπο με τον Οριενταλισμό, ο οποίος αναφέρεται στον Ανατολικό κόσμο που σταθερά προσελκύει και εντυπωσιάζει την Ευρώπη. Σε αντίθεση όμως, η Ιαπωνία, λόγω του ότι δεν κατακτήθηκε ποτέ από την Δύση, διαφέρει από τα στερεότυπα και τις εξωτικές αναπαραστάσεις της Ανατολής όπως προσδίδει ο ίδιος ο Οριενταλισμός, οδηγώντας την Ευρώπη να υπερισχύσει σε αυτήν.²

Η προβολή της ιαπωνικής αισθητικής τον 19ο αιώνα μετέτρεψε ριζικά τις πρακτικές και τεχνικές των Δυτικών καλλιτεχνών. Ξεκινάει πλέον, η αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων στα κυρίαρχα καλλιτεχνικά στυλ της εποχής. Εμπνευσμένοι από την ιαπωνική τέχνη και ένδυση, πολλοί Δυτικοί ζωγράφοι ενσωματώνουν στα έργα τους ως μοντέρνα στοιχεία, ζωγραφισμένα παραβάν (*Byōbu-folding screens*) και μεταξωτά κιμονό. Επιπλέον, αρχίζουν να εμφανίζονται στους εσωτερικούς χώρους ιαπωνικά κεραμικά και κρεμαστοί πάπυροι σχεδιασμένοι με χάλκινες μεταξωτές επιγραφές και φυσικά τοπία.

Πλέον, οι μορφές ζωγραφικής αλλάζουν. Ενώ στη Δύση επικρατούσε η ρεαλιστική μοντελοποίηση, με την τυπική μέθοδο της σκίασης, στην Ιαπωνία παρατηρείται ένας διαφορετικός τρόπος απεικόνισης, με συμπαγείς και επίπεδες μορφές χρωμάτων και μοτίβων. Αντίκτυπο



Εικόνα 1α (πάνω): έργο της συλλογής "One Hundred Famous Views of Edo", του Utagawa Hiroshige, 1857.

Εικόνα 1β (κάτω): Αντίγραφο του έργου του Hiroshige από τον Van Gogh, 1887.

² Said Edward (1978), *Οριενταλισμός*, Νεφέλη, Αθήνα, 1996, σ. 94.



Εικόνα 2α (πάνω): έργο της συλλογής "One Hundred Famous Views of Edo", του Utagawa Hiroshige, 1856.

Εικόνα 2β (κάτω): Αφίσα "The July Century", Charles Herbert Woodbury, 1895.

στην Ευρώπη και Β. Αμερική είχαν για παράδειγμα τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα μορφών που χρησιμοποιούσε στις επιγραφές του ο Katsushika Hokusai, καθώς και τα σύνθετα επίπεδα στοιχεία που τονίζουν το βάθος στα σχέδια του Utagawa Hiroshige (εικ.1).

Ανάγκη για διαβάθμιση των τόνων, υποβολής του βάθους, και επιθυμία για τη διατήρηση της ομορφιάς των χρωμάτων, ήταν προβληματισμοί μερικών μεγάλων καλλιτεχνών του Ιμπρεσιονισμού. Η γιαπωνέζικη τέχνη, τους είχε πείσει ότι η τολμηρή απλοποίηση σε πλάσιμο και σε άλλες λεπτομέρειες, μπορεί να προκαλέσει μεγαλύτερη εντύπωση σε μία εικόνα. Κυρίως ο Van Gogh και ο Gauguin προχώρησαν αρκετά σε αυτήν την προσέγγιση.³

Έπειτα, η τέχνη της εικονογράφησης επωφελήθηκε εξίσου από την εξέλιξη αυτή, καταλήγοντας σε μια οικονομία των μέσων. Λίγο πριν από το γύρισμα του 20ού αιώνα, οι πίνακες αρχίζουν να παραπέμπουν σε αφίσες, καθώς ο τρόπος προσέγγισης που επηρεάστηκε η Ευρώπη από την Ιαπωνία, ταίριαζε με την τέχνη της διαφήμισης.⁴ Παρόμοιες τεχνικές χρησιμοποιούν οι σχεδιαστές αφισών στη Γαλλία και Αμερική, για να δημιουργήσουν γραφιστικές απεικονίσεις της μοντέρνας αστικής ζωής που επικρατεί (εικ.2).

Επιπλέον, μεταξύ όλων των μη Δυτικών πολιτισμών, μόνο η Ιαπωνία κατάφερε να συμβάλει στην ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής σε παγκόσμια κλίμακα. Ο λόγος

³ Βλ. κεφ. *Japan and the West*, Becker Gabriele F., *Ryokan: A Japanese Tradition*, Konemann, 2001, σ.111-113.

⁴ Gombrich E. H., *TO XPONIKO THΣ TEXNHΣ*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998, σ. 554.

είναι πιθανόν, επειδή το «συλ» απέτυχε να κερδίσει έδαφος στην Ιαπωνία και αυτό οφείλεται εν μέρει στο ότι η ιαπωνική αρχιτεκτονική δεν προχώρησε ποτέ πέρα από τη δημιουργία χώρων, καθαρά γύρω από τους κατοίκους και τις ανάγκες τους. Χώροι απλοί, ελεύθεροι, σχεδιασμένοι με φυσικά υλικά, απαλλαγμένοι από κάθε περιττό διάκοσμο και απόλυτα εναρμονισμένοι με τους κήπους και το φυσικό τους περιβάλλον (εικ. 3).⁵

Ο Μοντερνισμός προσπάθησε να στηριχθεί στη μαζική παραγωγή, επικεντρώνοντας στις ανθρώπινες ανάγκες και δραστηριότητες. Η αρχιτεκτονική επανέρχεται ξανά στην απλότητα και την ομορφιά που προκύπτει μόνο κατά συνέπεια. Η παραδοσιακή Ιαπωνική αρχιτεκτονική ήταν αρκετά συμβατή με αυτήν την ιδέα, επηρεάζοντας άμεσα τη μοντέρνα αρχιτεκτονική, στην προσπάθεια μελέτης και υλοποίησης του σχεδιασμού που προέρχεται από τις ποιότητες του χώρου, αλλά και της κατασκευαστικής καινοτομίας, ξεπερνώντας πλέον κάθε είδος εξωτισμού και συλ.

2. Συγκρότηση και περιεχόμενο εργασίας

Η ερμηνευτική μέθοδος που επιλέχθηκε να χρησιμοποιηθεί αφορά τη μελέτη της σχέσης ανάμεσα στην αντίληψη και την εμπειρία της πόλης του Τόκιο, συνδέοντάς την θεωρητικά και τεχνικά, γύρω από την κινηματογραφική της αναπαράσταση στις συγκεκριμένες ταινίες. Το ερευνητικό υλικό της εργασίας συγκροτείται σε τέσσερα



Εικόνες 3α-3β : Παράδειγμα παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής. Εξωτερική & εσωτερική άποψη της Katsura Imperial Villa, Kyoto.

⁵ Βλ. δοκίμια: "Japan, World, Tradition, Modern" και "The Japan of a Prophetic Architecture", Mori Art Museum (2018), *JAPAN IN ARCHITECTURE: Genealogies of Its Transformation*, Echelle-1, Tokyo, σελ. 275-282.

κεφάλαια, τα οποία διαμορφώνονται ως εξής:

- I. Ο κινηματογράφος ως μέσο ανάγνωσης της πόλης
- II. Η σύγκρουση και αναπαράσταση της παραδοσιακής Ιαπωνίας με τις ραγδαίες αλλαγές της πόλης: Yasujiro Ozu, *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953)
- III. Η ιδιαιτερότητα και οι αντιθέσεις της μητροπολιτικής πρωτεύουσας, στο ντοκιμαντέρ του Wim Wenders, *Tokyo-Ga* (1985)
- IV. Η εμπειρία ενός δυτικού στην Ιαπωνία του σήμερα: Sofia Coppola, *Χαμένοι στη Μετάφραση* (2003)

Τα παραπάνω κεφάλαια αποτελούν μία ολοκληρωμένη σύνθεση πάνω στη σημερινή εικόνα της μητρόπολης, αλλά και στη σύγκρουση του Ιαπωνικού και Δυτικού κόσμου. Μια κοινωνία, ένας λαός που γοητεύει ακόμη και σήμερα με τον εξωτισμό του, ο οποίος διείσδυσε πολιτισμικά μέσω της έβδομης τέχνης, κυρίως στη μεταπολεμική περίοδο. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται ο κινηματογράφος ως εργαλείο μελέτης της πόλης για την κατανόηση των σχέσεων μεταξύ κοινωνίας, τεχνολογίας και πολιτισμού. Έπειτα, μετά από εκτενή έρευνα επιλέχθηκαν σημαντικά κινηματογραφικά έργα από διαφορετικούς σκηνοθέτες, με βάση τη χρονική τους περίοδο και τη συγγένεια τους με το Τόκιο. Στα επόμενα τρία κεφάλαια θα μελετηθούν οι ταινίες: *Ταξίδι στο Τόκιο*, *Tokyo-Ga* και *Χαμένοι στη Μετάφραση*. Αξίζει να σημειωθεί πως πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει το έργο του Ιάπωνα σκηνοθέτη Yasujiro Ozu, *Ταξίδι στο Τόκιο*, καθώς η γνωριμία μας με την παραδοσιακή και μοντέρνα ιαπωνική κοινωνία της δεκαετίας του 1950, οφείλεται μέσα από την προσωπική του κινηματογραφική και εξίσου «αρχιτεκτονική»

σύνθεση. Ο Ozu κατάφερε με τη μοναδική του αφήγηση να επηρεάσει μετέπειτα πολλούς σκηνοθέτες, καλλιτέχνες και λογοτέχνες. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί πως υπάρχουν και άλλοι Ιάπωνες σκηνοθέτες, με περισσότερη διεθνή φήμη από αυτόν, που τα έργα τους σαγήνευσαν τη δύση, όπως τα έργα των Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi και Kon Ichikawa.

3. Ερευνητικά ερωτήματα

- > Πως μπορεί να αντιληφθεί κανείς μια ταινία ως μέσο ανάγνωσης μιας πόλης, ενός τοπίου, ενός περιβάλλοντος ή πολιτισμού;
- > Ποιος ο ρόλος των σκηνοθετών Ozu, Wenders και Coppola, και ποια η επαφή τους με την πόλη του Τόκιο;
- > Ποιες τεχνικές ξεχώρισαν από τους σκηνοθέτες στα έργα τους και πως διακρίνεται η σχέση τους με την αρχιτεκτονική της πόλης;
- > Με ποιους τρόπους στις συγκεκριμένες ταινίες φαίνονται οι αντιθέσεις μεταξύ του Ιαπωνικού και Δυτικού πολιτισμού, χρησιμοποιώντας ως υπόβαθρο το Τόκιο;
- > Πως συγκρούονται τα αιτήματα που είτε εξιδανικεύουν έναν κόσμο του παρελθόντος και της παράδοσης, είτε πανηγυρίζουν ένα νέο κόσμο του μοντερνισμού και της κατανάλωσης;
- > Ποιοι παράγοντες συμβάλλουν επεξηγηματικά στη διαφορά της αντίληψης που απαιτεί μια πόλη σαν το Τόκιο, όπου η μετακίνηση είναι πιο

σημαντική από τον προσδιορισμό της ταυτότητάς
της;

II. ΕΥΡΗΜΑΤΑ

II.i. Ο κινηματογράφος ως μέσο ανάγνωσης της πόλης

Ο κινηματογράφος, ως μια τέχνη της θέασης της πόλης, δημιουργήθηκε μέσα από τη νεωτερικότητα και την απεικόνιση του οπτικού πολιτισμού της. Η εφεύρεση της έβδομης τέχνης γεννήθηκε σε μια μεταβατική πολιτισμική περίοδο, κατά την εμφάνιση του μοντέρνου τρόπου ζωής.

Καθώς αναδυόταν ο κινηματογράφος, οι πόλεις υπήρξαν τα κέντρα μιας νέας χωρό-ορατότητας που ξεκίνησε να διαμορφώνεται. Μέσα σε αυτή τη νεωτερικότητα, στις πόλεις και την μοντέρνα καθημερινότητα των ανθρώπων, ενσαρκώνονται παράλληλα νέοι τύποι κτηρίων και αρχιτεκτονικοί χώροι, ως τόποι μετάβασης, όπως τα εμπορικά πολυκαταστήματα, εκθεσιακοί χώροι, περίπτερα, στοές και σιδηροδρομικοί σταθμοί. Στην πραγματικότητα όμως, η ουσία πίσω από αυτή τη νέα αρχιτεκτονική, ήταν η κίνηση και η ταχύτητα, όπως αντίστοιχα και στη μορφή του κινηματογραφικού πεδίου. Η σχέση μεταξύ της κίνησης και χωρικής αντίληψης μεταβάλλεται, καθώς η καινούργια αρχιτεκτονική της μετάβασης, αλλά και της ταξιδιωτικής κουλτούρας, προδιέθεσε την επιτομή της νέας αστικής ζωής, την εφεύρεση δηλαδή της κινούμενης εικόνας.¹

Η ραγδαία ανάπτυξη της σχέσης της πόλης και κινηματογράφου, γίνεται εμφανής από τις πρώτες προσεγγίσεις ταινιών μικρού μήκους στα τέλη του 19ου αιώνα. Αν αναλογιστεί κανείς τις πρώτες δημόσιες προβολές των αδελφών Λυμιέρ με τις σκηνές στην Λυών, τον κόσμο που φεύγει από το εργοστάσιο που δουλεύει και την επιβίβαση του στο τρένο που φτάνει, φαίνεται η συμβολή του άστεως και της μοντέρνας καθημερινότητας στην κινηματογραφική εικόνα (εικ. 4).

¹ Σηφάκη Ε.-Πούπου Α.-Νικολαΐδου Α., *Πόλη και κινηματογράφος*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2011, σ.41.



Εικόνες 4α-4β : Στιγμιότυπα από τις ταινίες των Λυμιέρ "Workers Leaving the Lumière Factory" & "Arrival of a Train" (1896)

Αυτή η ανάπτυξη του κινηματογράφου, ως ένα αστικό φαινόμενο στο πλαίσιο της νεωτερικής πόλης, προσέλκυσε ιδιαίτερα πρωτοπόρους θεωρητικούς, όπως τους Walter Benjamin και Siegfried Kracauer. Η πολιτισμική κριτική που επέβαλαν πριν τα μέσα του 20ου αιώνα, επηρέασε μετέπειτα όλες τις συζητήσεις για την πόλη και τον κινηματογράφο.²

Μέσα στο πεδίο ανάγνωσης της οπτικής τους για την κινηματογραφημένη μεγαλούπολη, στα «φωτογραφικά μέσα» όπως χαρακτηρίζει ο Kracauer και αντιστοίχως την «τεχνική αναπαραγωγικότητα» του Benjamin, γίνεται αντιληπτή η δυνατότητα του υποκειμένου να βιώσει το άστυ την περίοδο της νεωτερικότητας. Ο κινηματογράφος, όπως αναφέρουν είναι το μέσο που μπορεί να συλλάβει την πόλη, να καταγράψει τη ζωή της και να εκφράσει την ιδιάζουσα χρονικότητά της, συμβάλλοντας σημαντικά στις μελλοντικές έρευνες επί του θέματος.³

Η μελέτη του κινηματογράφου, ιστορικά συμβαδίζει και ανταποκρίνεται στις αλλαγές της μελέτης και των άλλων τεχνών ή μέσων επικοινωνίας. Τρόποι με τους οποίους φτιάχνεται μία ταινία και την υποδέχεται το κοινό της δεδομένης

² Βλ. Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου και Α. Νικολαΐδου, «Πόλη και Κινηματογράφος: Γενεαλογία μιας συνάντησης», όπως αναφέρουν στην εισαγωγή τους: «Το Παρίσι, πρωτεύουσα του 19ου αιώνα, και το Βερολίνο, πρωτεύουσα του 20ου, αναδεικνύονται εργαστήρια της εμπειρίας της νεωτερικής πόλης και εδραιώνουν τη θεώρηση του κινηματογράφου ως αστική τέχνη.», ό.π., σ.11.

³ Στο ίδιο, σ.24.

εποχής, φανερώνουν το εύρος των δυνατοτήτων και επιλογών που είχαν οι δημιουργοί αλλά και οι θεατές τους. Μέσα από τις κοινωνικές και πολιτιστικές αναφορές που περιέχουν, καταλαβαίνουμε ότι αποτελούν τον καθρέφτη της κοινωνίας στην οποία παρήχθησαν. Ακόμη, οι συζητήσεις γίνονται εξίσου σημαντικές είτε πρόκειται για την προβολή μιας πραγματικής ή φανταστικής πόλης.⁴ Ταινίες για παράδειγμα, όπως το *Metropolis* (1927), *Playtime* (1967) και *Blade runner* (1982), μετατρέπονται σε σύνθετες μελέτες που απασχολούν την κινηματογραφική σύγκρουση της αρχιτεκτονικής τους αναπαράστασης με τη νεωτερική πόλη, ξεφεύγοντας από τα όρια του πραγματικού.

Παρατηρώντας τη νέα μητροπολιτική κουλτούρα του 19ο αιώνα, ο Georg Simmel, εξετάζει τη νέα εμπειρία της πόλης που γεννιέται - την κοινωνία της επιδεικτικής κατανάλωσης, το συνωστισμό και τους ρυθμούς που αυξάνονται - προτού γίνει αντιληπτή η κοινωνική διάσταση της κινηματογραφικής γλώσσας. Μέσα σε αυτά τα στοιχεία της νεωτερικότητας, στα δοκίμια του *Οι Μεγαλουπόλεις και η Διαμόρφωση της συνείδησης και Κοινωνιολογία των αισθήσεων*, συνδέει χωρικά τις αισθήσεις που διαμορφώνουν την αστική εμπειρία της πόλης.⁵ Με αφετηρία τις θέσεις του Simmel, αργότερα ο Benjamin διερευνά τα αστικά περιβάλλοντα μέσα από τον κινηματογράφο που σκηνοθετούν τη μνήμη και την εμπειρία στο χώρο μέσω της κίνησης, επηρεασμένος κυρίως από την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ.⁶

Ανάμεσα στη σχέση του χώρου και της συλλογικής μνήμης, ή της αρχιτεκτονικής και κοινωνίας, ο κινηματογράφος δρα ως ένα εργαλείο ανάγνωσης και μελέτης του χώρου. Οι ταινίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ένα είδος χαρτογράφησης, για να μας ταξιδέψουν μέσα στην πόλη, έχοντας τη δυνατότητα να καταγράψουν και να δείξουν πληροφορίες με έναν τρόπο που εμπλέκει έντονα τη διαδικασία επεξεργασίας των δεδομένων για την εικόνα της πόλης. Αυτός ο νέος τρόπος

⁴ Thompson K.-Bordwell D., *Ιστορία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Ν. Λέρος – Ρ. Κολαΐτη, Πατάκη, 2011.

⁵ Simmel Georg, *Μητροπολιτική Αίσθηση: Οι Μεγαλουπόλεις και η Διαμόρφωση της Συνείδησης - Κοινωνιολογία των Αισθήσεων*, μτφρ. Ι. Μειτάνη, ΑΓΡΑ, 2017.

⁶ Βλ. Walter B., «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», μτφρ. Δ. Κούρτοβικ στο Walter Benjamin, *ΚΕΙΜΕΝΑ 1934-1940: Επιλογή*, Άγρα, 2019, σ.475-525.

ανάγνωσης μπορεί να θεωρήσει μία ταινία, ως ένα είδος κινηματογραφικού χάρτη.⁷

Οι μητροπολιτικές μετακινήσεις, τα ταξίδια και η γρήγορη καθημερινότητα, σε συνδυασμό με την παραγωγή εικόνων του αστικού τοπίου, κινητοποίησαν την πανοραμική κουλτούρα το 19ο αιώνα, η οποία μεταφέρεται και μέσα στις κινηματογραφικές ταινίες με τη μέθοδο του τράβελινγκ. Πλέον, η κάμερα διασχίζει τους δρόμους της πόλης και συχνά αναπαριστά το βλέμμα του ταξιδιώτη, ο οποίος αντικρίζει έναν πρωτοφανή αστικό χώρο, αιχμαλωτίζοντας όλες τις οπτικοακουστικές εντυπώσεις που τον διαπερνούν.⁸

Το πρώτο κινούμενο πλάνο από μια στατική κάμερα, γυρίστηκε σε μια γόνδολα στη Βενετία, από τον Γάλλο κινηματογραφιστή Alexandre Promio σε παραγωγή των Λυμιέρ και κυκλοφόρησε το 1896, στη Γαλλία (εικ. 5). Κινηματογραφώντας τον αστικό χώρο με αυτό τον τρόπο, το τράβελινγκ πλησιάζει περισσότερο από κάθε άλλο την εμπειρία του κατοίκου της σύγχρονης πόλης, ταξιδεύοντας ανάμεσα στην καθημερινότητα και το πραγματικό τοπίο, όπου η κίνηση μετατρέπει την πόλη σε θέαμα.

Ταινίες όπως, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1929) του Ρώσου κινηματογραφιστή Dziga Vertov αποτύπωσαν τον ενθουσιασμό της νέας κινηματογραφικής τεχνολογίας και της πρωτοποριακής κίνησης που πλανάται στη μοντέρνα πόλη, αναπτύσσοντας τεχνικές που θα θεωρηθούν θεμέλια στην κινηματογραφική γλώσσα μέχρι και σήμερα (εικ. 6). Συνοδεύοντας εννοιολογικά την ιδέα του κινηματογράφου – μάτι, όπου συλλαμβάνει τη ζωή κατά τη στιγμή της πράξης.⁹

⁷ Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

⁸ Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου, Α. Νικολαΐδου, *Πόλη και κινηματογράφος*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα 2011, σ.53.

⁹ Breschand Jean, *Ντοκιμαντέρ, Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δ. Θυμιοπούλου, Πατάκη, 2006, σ.18.



Εικόνα 5: Στιγμιότυπο από την ταινία *"Panorama du grand Canal pris d'un bateau"* στην Βενετία (1896).

Το 1969, ο Βρετανός κινηματογραφιστής και θεωρητικός κινηματογράφου Peter Wollen, γράφει στο βιβλίο του *Σημεία και σημασία στον Κινηματογράφο* πως, αναλύοντας τον κινηματογράφο ως ένα σύστημα σημείων, καθιστά τη σημειολογία ως ένα σημαντικό πεδίο μελέτης στην κινηματογραφική αισθητική. Αναλυτικότερα, εξετάζοντας κώδικες και τρόπους έκφρασης που μας επιτρέπουν την αλληλεπίδραση μηνυμάτων, ο κινηματογράφος μας δίνει τη δυνατότητα να αντιληφθούμε και να ανακαλύψουμε πρωτόγνωρες όψεις μιας πόλης ή ενός περιβάλλοντος. Ως αποτέλεσμα, να κατέχει μία σημαντική θέση στη μελέτη της αισθητικής, λόγω της ευρύτητας της οπτικής στην έρευνα, περικλείοντας και τις τρεις διαστάσεις του σημείου - τη δεικτική, εικονική και συμβολική.¹⁰

¹⁰ Wollen Peter (1969), *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, μτφρ. Π. Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, σ. 103.



Εικόνα 6: Στιγμιότυπο
από την ταινία
«Ο άνθρωπος με την
κινηματογραφική
μηχανή» (1929)
του σκηνοθέτη
Dziga Vertov.

II.ii. Η σύγκρουση και αναπαράσταση της
παραδοσιακής Ιαπωνίας με τις ραγδαίες αλλαγές
της πόλης, στην ταινία του Yasujirō Ozu,
Ταξίδι στο Τόκιο (1953)

α. Προβολή της αστικής μορφής του Τόκιο από την περίοδο Έντο έως τα μέσα
του 20ου αιώνα

Η πόλη που έμελλε να εξελιχθεί σε μια από τις μεγαλύτερες μητροπόλεις του κόσμου, προτού μετονομαστεί σε Τόκιο, ονομαζόταν Έντο και αποτελούσε μαζί με την πρωτεύουσα του Κιότο και την Οσάκα τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα της Ιαπωνίας, μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα (εικ. 7).

Από τη δεκαετία του 1630 και για περίπου διακόσια χρόνια, η Ιαπωνία αναφέρεται ως μια «κλειστή» χώρα, καθώς απαγορεύει την είσοδο στους ξένους, αλλά και τα ταξίδια στο εξωτερικό για τους Ιάπωνες. Κατά τη διάρκεια αυτής της εποχής, γνωστή και ως περίοδος Έντο (1603-1867), η πόλη γνώρισε άνευ προηγουμένου πολιτιστική, οικονομική και πληθυσμιακή ανάπτυξη, καθιστώντας την στα μέσα του 18ου αιώνα ως τη μεγαλύτερη σε πληθυσμό πόλη στον πλανήτη. Η αυστηρή ιεραρχία στα κοινωνικά στρώματα, η σημασία στα ήθη, την παράδοση και την εκπαίδευση, ήταν τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά που περιγράφουν την κοινωνική τους ζωή, τα οποία εμφανίζονται και στις νέες μορφές τέχνης που αναπτύχθηκαν τότε, όπως στο θέατρο *Καμπούκι*, την ποίηση *Χαϊκού* και τη χαρακτηριστική των *Ukiyo-e*.

Μέσα σε αυτούς τους δύο αιώνες, η Ιαπωνία περιόρισε την εμπορική της πρόσβαση μόνο με την Κίνα και την Ολλανδία, παρά τη θέληση και άλλων κρατών για να ανοίξει τα σύνορά της. Το γεγονός όμως, που προμήνυε τη μεγαλύτερη αλλαγή στην ιστορία της χώρας, αλλά και στη διαδραστικότητά της με τη Δύση, ήταν η



Εικόνα 7

αποβίβαση του αμερικανικού στόλου στο λιμάνι της Γιοκοχάμα το 1853, όπου ανάγκασε τελικά την κυβέρνηση της Ιαπωνίας να ανοίξει την πύλη της χώρας.

Τότε, ένας πλούτος οπτικών πληροφοριών έφτασε στην Δύση από την ιαπωνική παράδοση τεχνών, κεραμικής, μεταλλοτεχνίας και αρχιτεκτονικής, προκαλώντας νέες αντιλήψεις, κυρίως στην εικονική σύνθεση και το σχέδιο.¹ Ωστόσο, όσο άμεση ήταν η επίδραση της Ιαπωνίας στη Δυτική τέχνη, εξίσου προτελεσματική ήταν και η επιρροή της Δύσης στην ίδια την Ιαπωνική κοινωνία.

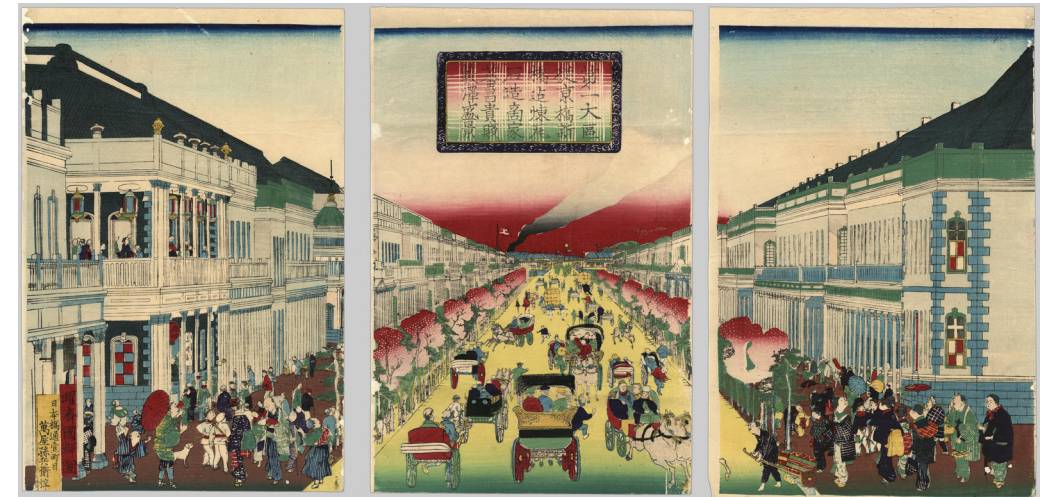
Η σύγχρονη Ιαπωνία προσδιορίζεται έπειτα από τη ρήξη της με τον έξω κόσμο και τη μεταρρύθμιση που εγκαινιάζει η εποχή Μείτζι από το 1868 μέχρι το 1912, όπου γίνεται πλέον πρωτεύουσα το Έντο, μετονομάζεται σε Τόκιο και ακολούθως, ξεκινάει ο εκσυγχρονισμός και η ταχύρρυθμη εκβιομηχάνιση της χώρας. Σε αυτό το διάστημα, επιδιώκεται η κριτική αποδοχή δυτικών προτύπων με σκοπό την ενίσχυση της χώρας, χωρίς να αλλοιωθεί η ιαπωνική τους ταυτότητα, κερδίζοντας συγχρόνως το σεβασμό της Δύσης.

Επίσης, επιτρέπει την ανάπτυξη ενός εκπληκτικά γρήγορου αστικού μετασχηματισμού σε επιλεγμένες περιοχές της πόλης, καθώς αναζητά να προσαρμοστεί στη νεωτερικότητα της εποχής και να παρουσιαστεί σύντομα ως ένα πολιτικό και οικονομικό κέντρο, ικανό να λειτουργήσει σε διεθνές πλαίσιο. Βάσει αυτής της ανάγκης, υψώνονται πλάι στις παραδοσιακές γειτονιές με υψηλή πυκνότητα διοικητικοί χώροι, επιχειρήσεις, βιομηχανικοί και συγκοινωνιακοί τύποι κτηρίων, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία μίξη δυτικών και παραδοσιακών μορφών.²

Το 1872, μια πυρκαγιά που συνέτριψε την περιοχή της λεγόμενης *Ginza*, ήταν η αφορμή για την κυβέρνηση, ώστε να συμβάλει στην ανοικοδόμηση της πυρίμαχης κεντρικής περιοχής της πόλης, με σκοπό την ανάπτυξη του πρώτου δυτικού τύπου

¹ Αναστασιάδου Ντίνα, *Japonisme: Η επίδραση του Ιαπωνικού πολιτισμού στην Δυτική τέχνη*, Greek-Japanese Association, Νοέ 2016. <grjpn-association.gr/japonisme>

² Hein, Carola, *Shaping Tokyo: Land Development and Planning Practice in the Early Modern Japanese Metropolis*, Journal of Urban History 36, no. 4 (2010): 447-484, σ. 5-7



Εικόνα 8: Έργο του Utagawa Kunitada II, "Scene of the Thriving Merchants in Brick Houses and the Blossoming of Peoples of All Classes between Kyōbashi and Shimbashi", 1874

εμπορικού άξονα σε ολόκληρη τη χώρα.³ Με αυτό τον τρόπο η Ginza, μπορεί να θεωρηθεί ως το «σημείο μηδέν» για τη νεωτερική εικόνα του Τόκιο, αλλά και της ίδιας της χώρας, καθώς επιδεικνύεται μέσα από έναν αστικό χώρο με ξένες αρχιτεκτονικές μορφές κτηρίων, που θα μπορούσε βέβαια να βρίσκεται κάπου στη Δύση. Μέσα στο τρίπτυχο έργο του, ο Ιάπωνας καλλιτέχνης Utagawa Kunitada II, περιγράφει χαρακτηριστικά αυτή την μοντέρνα άποψη της καθημερινότητας στην εμπορική περιοχή (εικ. 8).

Παράλληλα, αυτή την περίοδο, οι Δυτικοί φαίνεται να ανακαλύπτουν σταδιακά τον ιδιαίτερα αφαιρετικό τρόπο κατασκευής των Ιαπώνων. Σημαντικός παράγοντας εξέλιξης της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής ως προς την κατανόηση και την επιρροή της στον Μοντερνισμό, υπήρξε κυρίως η εμφάνιση και συμμετοχή του ιαπωνικού περιπτέρου, στη Διεθνή Έκθεση του Σικάγο, το 1893. Σε αυτό το σημείο, η απλότητα στο σχεδιασμό, η σχέση με το περιβάλλον, τα ελαφριά – φυσικά υλικά,

³ Bureau of Urban Development, Tokyo Metropolitan Government, *Transition of Tokyo's Urban Planning*. <toshiseibi.metro.tokyo.lg.jp/eng>

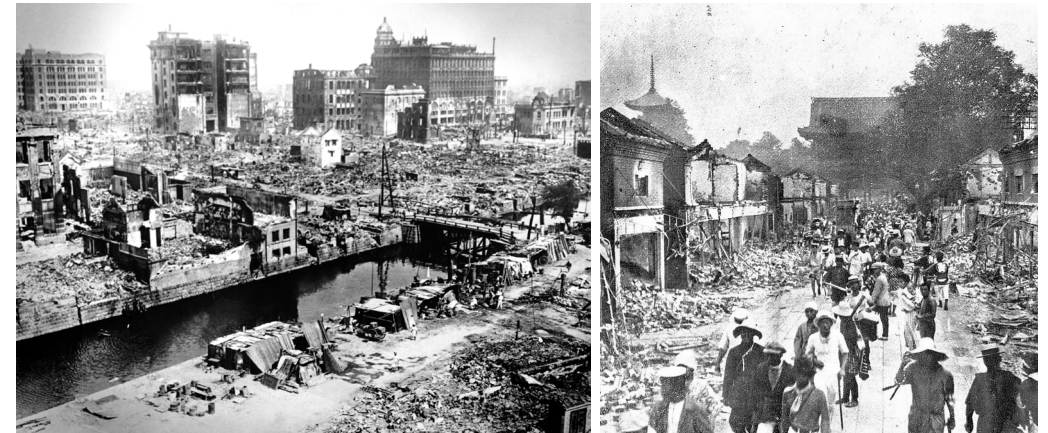
και η ποιότητα στους ανοιχτούς και μεταβλητούς χώρους, αντιπαρά τίθενται με τον περιττό διάκοσμο και τις στιβαρές δομές που επικρατούν στη Δύση. Από τότε, η χώρα γίνεται πόλος έλξης από γνωστούς Δυτικούς αρχιτέκτονες που σπεύδουν να την επισκεφθούν και σε κάποιες περιπτώσεις να συνεργαστούν με τους Ιάπωνες, σχεδιάζοντας ακόμη μερικά σημαντικά έργα στην πρωτεύουσα.⁴ Ειδικά στις αρχές του 20ου αιώνα, αρχιτέκτονες όπως οι Frank Lloyd Wright, Ralph Adams Cram και ακολούθως, Antonin Raymond και Richard Neutra, μεταξύ άλλων, έπαιξαν ουσιώδη ρόλο στη διεύθυνση της Ιαπωνικής αρχιτεκτονικής και αισθητικής στο Μοντέρνο κίνημα.

Μετά την πτώση της περιόδου *Μέιτζι*, ακολούθησε μια σειρά από γεγονότα τα οποία διέλυσαν, και ταυτόχρονα επαναπροσδιόρισαν την εικόνα του Τόκιο. Θεμελιώδης στιγμή για την εξέλιξη της πόλης σε μητρόπολη, στάθηκε η ανακατασκευή της μετά τον *Μεγάλο σεισμό του Κάντο* και την πυρκαγιά που προκάλεσε το 1923, καταστρέφοντας τεράστιες εκτάσεις του Τόκιο και της Γιοκοχάμα (εικ. 9). Συνεπώς, για να αποκαταστήσουν τις αμέτρητες ζημιές, γίνεται μια δοκιμή αστικού εκσυγχρονισμού από τους Ιάπωνες, οι οποίοι χειρίστηκαν ό,τι αλλαγές θα κάλυπταν εγκαίρως τις απαιτήσεις για τη δημιουργία μιας σύγχρονης μητρόπολης.

Επιτρέποντας τη δοκιμή και το λάθος, αρχίζει να καθορίζεται από αυτή τη δεκαετία ο ιαπωνικός πολεοδομικός σχεδιασμός. Ακόμη και μετά το σεισμό, δεν τίθεται θέμα επανασχεδιασμού προηγούμενων δομών της πόλης ή επιβολής συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού στυλ, όπως συνέβη σε άλλες πόλεις γενικά στην Ευρώπη και Αμερική. Ως εκ τούτου, για να γίνει άμεσα δυνατή η εισαγωγή νέων πολεοδομικών συστημάτων, αντικατέστησαν πλήρως τα προηγούμενα παραδοσιακά υλικά κατασκευής με ξένα, κατασκευάζοντας νέες υποδομές και σιδηρόδρομους. Με αυτό τον τρόπο καλύπτουν τις αυξανόμενες κυκλοφοριακές ανάγκες, εξυπηρετώντας την επέκταση τους στα διευρυνόμενα προάστια.⁵

⁴ Mori Art Museum (2018), *JAPAN IN ARCHITECTURE: Genealogies of Its Transformation*, Echelle-1, Tokyo, σ. 207

⁵ Hein, Carola, *Shaping Tokyo: Land Development and Planning Practice in the Early Modern Japanese Metropolis*, Journal of Urban History 36, no. 4 (2010): 447-484, σ. 5-7



Εικόνες 9α-9β: Οκτώβριος 1923, ερείπια περιοχής Nihonbashi (αριστερά) και Asakusa (δεξιά), μετά τον Μεγάλο σεισμό και την πυρκαγιά.

Επιπρόσθετα, αυτή τη χρονική περίοδο κατασκευάζεται η πρώτη γραμμή μετρό στην ιστορία της πόλης, η οποία αρχίζει από την περιοχή της Asakusa και Ueno το 1927, και επεκτείνεται μέχρι την Shibuya το 1939.

Στα μετέπειτα χρόνια, δεν εκτελούνται περαιτέρω έργα στην πόλη, λόγω της έντασης που επικρατεί κατά την πολεμική περίοδο. Αδιαμφισβήτητα, το πιο τραγικό σενάριο στην ιστορία της χώρας, επιφυλάσσεται μετά τη λήξη του Β Παγκοσμίου Πολέμου, όπου βρίσκει τη μητροπολιτική πρωτεύουσα σε χειρότερη κατάσταση, δύο δεκαετίες μετά από τον σεισμό του 1923. Ο πληθυσμός του Τόκιο πέφτει σχεδόν ο μισός και πάνω από τρία εκατομμύρια κάτοικοι μένουν άστεγοι, καθώς το εβδομήντα τοις εκατό των κατοικιών καταστράφηκαν.

Τότε, αρχίζει μία καινούργια περίοδος ριζικής επανόρθωσης της πόλης, με αποτέλεσμα να χάνονται οποιαδήποτε ίχνη μνήμης του παρελθόντος, ενώ αποδεικνύεται πως η σχέση της πόλης με την πτώση, την κίνηση και την ανάπτυξη, έχει γίνει πλέον συνήθεια και μέρος της ίδιας της ταυτότητάς της.⁶

⁶ Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

β. Από την εισαγωγή στη μετεξέλιξη του ιαπωνικού κινηματογράφου

Μέσα σε αυτή την περίοδο προσαρμογής και εξέλιξης της χώρας, ο κινηματογράφος εμφανίζεται ως εμπορικό προϊόν στην Ιαπωνία, με την παραγωγή ταινιών να ξεκινάει το 1897 - όταν έφτασαν πρώτοι οι δύο κινηματογραφιστές της εταιρείας παραγωγής *Lumière*, Constant Girel και Gabriel Veyre.

Σύμφωνα με τον Ιάπωνα ερευνητή Daisuke Miyao, στο πρόσφατο βιβλίο του *Ο Ιαπωνισμός και η γέννηση του σινεμά (2020)*, αναφέρει πως ο δεσμός των Λυμιέρ με τον Ιαπωνισμό αποτέλεσε μια πλούσια και παραγωγική συνομιλία μεταξύ της Ανατολής και της Δύσης. Ο κινηματογραφικός τους κατάλογος κατέχει συνολικά τριάντα τρεις ταινίες στην Ιαπωνία. Ένας αξιοσημείωτος αριθμός, λόγω του ό,τι δεν έχουν γυρίσει άλλες ταινίες σε κάποιο άλλο μέρος της Ασίας, πέρα από τις Γαλλικές αποικίες.⁷

Οι δύο κινηματογραφιστές απέφυγαν να τραβήξουν πλάνα με πολιτικά γεγονότα ή κυβερνητικά στελέχη, όπως συνήθιζαν, παρά μόνο επικεντρώθηκαν στην απλή καθημερινή ζωή των Ιαπώνων, τοποθετώντας τους επανειλημμένα σε ένα προμοντέρνο φόντο. Εξοικειωμένοι από το πνεύμα του Ιαπωνισμού εκείνης της περιόδου στην Ευρώπη, φαίνεται να προσπαθούν να επαναδιατυπώσουν τη σύνθεση τους σε ένα στυλ παρόμοιο με των *Ukiyo-e*, με πλάνα υψηλής αντίθεσης του ιαπωνικού τοπίου και της καθημερινότητας του λαού (εικ. 10).⁸

Ταυτόχρονα, με τις ταινίες τους – στις οποίες ουσιαστικά προσπάθησαν να αναδιαμορφώσουν την Ιαπωνία μέσα από μια εξωτική εικόνα ενός σύγχρονου ανατολίτικου μέρους – υπήρχαν πάλι ταινίες των Λυμιέρ, οι οποίες γυρίστηκαν από τον Ιάπωνα κινηματογραφιστή Shibata Tsunekichi. Το 1898, ο ίδιος αντιπαραβάλλει τις πιο πάνω εξωτικές εικόνες, με σκηνές ενός εκσυγχρονισμένου και δυτικοποιημένου έθνους, κυρίως σε πλάνα γυρισμένα στο Τόκιο και την Γιοκοχάμα. Στόχος αυτή τη φορά δεν ήταν οι ξένοι μόνο που θα τις δουν, αλλά και



Εικόνες 10α-10β: Στιγμιότυπες λήψεις του Constant Girel (1897-1898) *Japanese wrestlers / Exit from a Shinto temple*.

οι Ιάπωνες, γι' αυτό το λόγο συμπεριέλαβε στις ταινίες του τα μοντέρνα στοιχεία στα ιαπωνικά αστικά τοπία, ως πραγματικότητα της ιαπωνικής καθημερινής ζωής (εικ. 11).⁹

Έπειτα, ανθίζει μια εθνική κινηματογραφική παραγωγή στο Τόκιο, η οποία παρουσιάζει με μια ιδιαίτερη προσπάθεια, ταινίες διαφόρων διασκευών από έργα του παραδοσιακού θεάτρου *Καμπούκι*. Τη δεκαετία του 1910, ιδρύονται σημαντικές κινηματογραφικές εταιρείες, πληθαίνοντας σε μεγάλο βαθμό την κινηματογραφική παραγωγή της χώρας. Ακολούθως, τη δεκαετία του 1930, την καθιστούν παγκοσμίως δεύτερη σε παραγωγή, μετά την αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία.

Ωστόσο, με τον καιρό, αναπτύχθηκε μια στάση από τους Ιάπωνες σκηνοθέτες απέναντι στις παραδόσεις τους, λόγω της милитарιστικής πολιτικής της χώρας, ενώ αναπαριστούν εσπευσμένα τα ξένα πρότυπα παραγωγής. Παρόλο που η «ιαπωνικότητα» δεν τους ενδιέφερε τόσο στην αρχή, πρόκειται να χαράξουν τη δική τους ταυτότητα και σε αυτό τον τομέα της τέχνης αργότερα.¹⁰

⁷ Βλ. Daisuke Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, Duke University Press Books, 2020.

⁸ Στο ίδιο, σελ. 29, 99.

⁹ Michelle Aubert and Jean-Claude Seguin, *Opérateur: Tsunekichi Shibata, The Lumière brothers' cinematographic work*. <catalogue-lumiere.com/operateur>

¹⁰ Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, USA, 2001, σ.10.



Εικόνες 11α-11β: Πλάνα από τον Ιάπωνα κινηματογραφιστή Shibata Tsunekichi: "Une rue à Tokyo II" (A street in Tokyo II), 1898.

Μετά από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και την καταστροφή του ενενήντα τοις εκατό των ιαπωνικών ταινιών που δημιουργήθηκε μέχρι τότε, παρατηρείται μια απροσδόκητη – αναγεννησιακή στιγμή στον Ιαπωνικό κινηματογράφο. Λαμβάνοντας υπόψη το ύφος, τις νέες τεχνολογίες, τον εξοπλισμό και τα σκηνικά που χρησιμοποιούν στις ταινίες τους, για πρώτη φορά προσεγγίζουν το ενδιαφέρον και των άλλων χωρών. Η ανάπτυξη στις τεχνικές γυρισμάτων σε συνδυασμό με τις ιαπωνικές παραδόσεις, συνέβαλαν στη βιομηχανική παραγωγή ταινιών, οι οποίες κέρδισαν τη διεθνή αναγνώριση, ειδικά για την εικαστική τους τέχνη.¹¹

Σκηνοθέτες όπως οι Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa και αργότερα ο Yasujiro Ozu, αναγνωρίζονται παγκοσμίως για την ποιότητα και την αφηγηματικότητα στα έργα τους. Αφενός, εμφανίζεται ο Kurosawa με τις μεγαλύτερες και διασημότερες ιαπωνικές παραγωγές, και αφετέρου, ο περισσότερο παραδοσιακός από όλους τους Ιάπωνες σκηνοθέτες, ο Ozu. Ο ίδιος, ενώ υπήρξε απόλυτα συντηρητικός

¹¹ Αυτή η επιτυχία φαίνεται να εκδίδεται σαν μια αντίδραση της όλης τραγικότητας που ισοπέδωσε τη χώρα μετά την πτώση της ατομικής βόμβας και τη λήξη του πολέμου. Προφανώς, είναι αδύνατο να κατανοήσουν οι Ευρωπαίοι ή οι Δυτικοί αυτά τα γεγονότα. Οι Ιάπωνες τα εξέλαβαν ως μη ελέγξιμες καταστάσεις που δεν μπορούν να αντισταθούν, εφόσον οι ίδιοι ζουν σε μια χώρα όπου βρίσκονται καθημερινά σε μια περίοδο ανασφάλειας, λόγω των συχνών φυσικών καταστροφών. Βλ. Τσιούκας Τ., *Ιαπωνικός Κινηματογράφος*, Αιγόκερως-Κινηματογραφικό Αρχείο: 28, 1986, σ. 15.

στην τεχνική και την επιλογή των θεμάτων του, εντούτοις, παρατηρώντας τα πλάνα ή τις σκηνές του, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Late Spring* (1949), μπορεί κανείς να αναγνωρίσει καθαρά στοιχεία στους χώρους που βασίζονται στην ιαπωνική αισθητική και παράδοση, ενισχύοντας την εμπειρία του θεατή με τον ιαπωνικό πολιτισμό (εικ. 12).



Εικόνα 12: Στιγμιότυπο από την ταινία του Ozu "Late Spring" (1949).

γ. Η ποιητική του Ozu ως αναφορά στον κύκλο της ιαπωνικής κοινωνίας

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Yasujiro Ozu, πουθενά αλλού δεν χάνονται οι αξίες ενός τόπου και πολιτισμού, όσο στη μητρόπολη. Ο ίδιος, ενεργός κινηματογραφιστής από τη δεκαετία του 1920 έως το θάνατό του το 1963, σκηνοθέτησε συνολικά πενήντα τέσσερις ταινίες. Οι περισσότερες από αυτές περιγράφουν κυρίως τη

μητροπολιτική αντικατάσταση της πρώην αστικής κοινωνίας, εκφράζοντας παράλληλα μια ανησυχία για την ίδια την ταυτότητα της χώρας του. Ανάμεσα στα έργα του, το *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953), επικεντρώνεται στη σύγκρουση της παραδοσιακής και μοντέρνας Ιαπωνίας, αλλά και στην επικοινωνία μεταξύ των κατοίκων της μητρόπολης και της υπαίθρου, ενώ σηματοδοτεί την εξέλιξη ενός παράφρονου – και φαινομενικά φυσιολογικού – τρόπου ζωής (εικ. 13α).¹²

Η ονομασία της ταινίας στα ιαπωνικά προφέρεται ως *Tokyo Monogatari*, όπου αναφέρεται συμβολικά στην επιτηδευμένη αναβίωση της ιαπωνικής ποιητικής λογοτεχνίας των *monogatari*, η οποία άνθισε κατά την περίοδο *Χειάν* (794-1185 μ.Χ.) στο Κιότο. Ο Ozu φαίνεται να συνδέει ηθελημένα την ταινία του με τα λεγόμενα *monogatari*, μέσα από μία σύγχρονη εκδοχή της ποιητικής τους αφήγησης, που στόχευε στην αισθηματική και πολιτική ίντριγκα της τότε εποχής, μεταφράζοντάς την συνεπώς, στη δική του αφήγηση για την πόλη του Τόκιο.¹³

Σε σύγκριση με τους Βρετανούς, οι οποίοι εκτίμησαν το *Ταξίδι στο Τόκιο* από το 1956, παραδόξως, η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι, εικοσιπέντε χρόνια μετά τη δημιουργία της. Ανάμεσα σε αυτά τα χρόνια, οι κινηματογραφικές αρχές της Ιαπωνίας θεωρούσαν τον Ozu «πολύ Γιαπωνέζο», ώστε να τον κατανοήσει το δυτικό κοινό. Τότε λοιπόν, ανακαλύπτεται ολόκληρο το εύρος του σκηνοθέτη και όπως αναφέρει ο Γάλλος κριτικός Alain Bergala, το έργο του «ανήκει σ' εκείνη την κατηγορία έργων που η ανακάλυψή τους, έστω καθυστερημένη, μας υποχρεώνει κατά κάποιο τρόπο να ξανασκεφτούμε τον κινηματογράφο».¹⁴

Σχεδόν σε όλες τις ταινίες του Ozu, συναντάμε μια διφορούμενη στάση του σκηνοθέτη, ως προς τις απόψεις της παραδοσιακής ιαπωνικής κοινωνίας. Το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του, όπως και το *Ταξίδι στο Τόκιο*, υπάγονται

¹² Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

¹³ Braudel Fernand (1993), *Γραμματική των Πολιτισμών*, μτφρ. Α. Αλεξάκης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2001 σελ. 395.

¹⁴ *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση 24-25, 1980, σ. 133-147.

στα χαρακτηριστικά ενός ιαπωνικού είδους ταινιών – τα λεγόμενα *shomingeki* – που βασίζεται πάνω στην «ευκαταφρόνητη» καθημερινότητα των απλών ανθρώπων.

Όλες οι σχέσεις των προσώπων που διακρίνονται στην ταινία, είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής τους θέσης, δεδομένου ότι ανήκουν στην απρόσωπη μάζα της μεσαίας τάξης. Μεταξύ του κινηματογράφου του Ozu της δεκαετίας του 30' και αυτόν του 50', διακρίνεται περισσότερο η αλλαγή της γιαπωνέζικης κοινωνίας. Συγκεκριμένα, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η μεσαία τάξη βρίσκεται παγιδευμένη ανάμεσα στην πίεση της εργατικής τάξης στην Ιαπωνία και τη δύναμη του αναγεννώμενου καπιταλισμού, ο οποίος μεταμορφώνεται σε νέες, γιγάντιες πολυεθνικές, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια αγεφύρωτη σχέση με το παρελθόν.

Επιπλέον, δίνει έμφαση και σε χαρακτηριστικά που δημιούργησαν την εργασιακή κουλτούρα των μισθωτών υπαλλήλων στην Ιαπωνία [*salaryman*], απεικονίζοντας κοινωνικά θέματα όπως για παράδειγμα της εταιρικής ιεραρχίας, της συνταξιοδότησης, της μετακίνησης, ακόμη και της πλήξης που τους κυριαρχεί.¹⁵

Κατά τη δεκαετία του '50, ο σκηνοθέτης παρατηρεί την ατομική αυτοσυντήρηση που εξελίσσεται μεταπολεμικά μέσω της μητρόπολης, να έρχεται σε ρήξη με τις οικογενειακές αξίες – τον χώρο παρηγοριάς δηλαδή της προπολεμικής γιαπωνέζικης κοινωνίας – υπερισχύοντας σε αυτήν. Για αυτό το λόγο, καταλύτης των γεγονότων του είναι η σχέση ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά τους: εξίσου και η χρήση της μοναξιάς, που σηματοδοτεί τον μεταπολεμικό επανερχομό των έργων του, όπως αυτή των γονέων στο *Ταξίδι στο Τόκιο* (εικ. 13ζ).

Χωρίς να δείξει ολόκληρη την όψη της πόλης, επικεντρώνεται σε λήψεις από παλιές γειτονιές και νέους αστικούς χώρους, διερευνώντας τις ζωές των κατοίκων της, οι οποίες ενθαρρύνουν τον χαρακτήρα και την αφήγηση αυτού του

¹⁵ Stein W., DiPaolo M., *Ozu International, Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*, Bloomsbury Academics, New York, 2015, σ. 2



Εικόνες 13α-13β, 13γ-13δ, 13ε-13ζ: Στιγμιότυπα από την ταινία «Ταξίδι στο Τόκιο» (1953) - Η πόλη συνήθως αντιπροσωπεύεται στα πλάνα του Ozu από εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους των κατοικιών, τους θορύβους του περιβάλλοντος, ακόμη και σε κοινωνικά ζητήματα ανάμεσα στις συνθήκες των ηρώων.

μεταβαλλόμενου τοπίου. Περιστασιακά, χρησιμοποιεί εικόνες από παραδοσιακά ή μοντέρνα κτίρια, μέχρι και βιομηχανικά εργοστάσια (εικ. 13γ, 13δ). Μια μίξη δηλαδή εικόνων, όπως συμβαίνει και στην πραγματικότητα στο Τόκιο, όπου λόγω της διαμόρφωσης του δεν υπάρχει ένα καθαρό κέντρο. Αντιθέτως, αποτελείται από πολλά αστικά κέντρα, που συνήθως αποκαλούνται και τα ίδια ως πόλεις [*machi*] από τους Ιάπωνες.¹⁶

Επιμένοντας σε ένα αυστηρά οργανωμένο σημειολογικό σύστημα, στην απουσία δραματοποίησης και την αποκοπή από οποιαδήποτε χολιγουντιανά πρότυπα, κατάφερε να δημιουργήσει έναν κινηματογράφο ολοκληρωτικά δικό του, ενώ η απουσία κινήσεων της κάμερας χαρακτηρίζει το μεγαλείο στο ύφος του (εικ. 13β, 13ε). Μόνο ελάχιστες υπάρχουν σε ορισμένες στιγμές, και αυτές τις χρησιμοποιεί αρκετά προσεκτικά, συνήθως για να υπογραμμίσουν την ηρεμία μέσω της κίνησης.¹⁷

δ. Διευθέτηση χώρου / Οριοθέτηση πλάνου

Όλα στην ταινία υπαινίσσονται με απόλυτη ακρίβεια, από τον σχολαστικό σχεδιασμό τους μέχρι τη σημασιολογική τους διάσταση. Ο τρόπος καδραρίσματος, η γεωμετρική τους σύνθεση και ο ρυθμός εναλλαγών του μοντάζ σε διάλογο με τα πλάνα, ήταν αποτέλεσμα της πρωτοπορίας του Ozu. Σημαντικός υπήρξε βέβαια και ο ρόλος του σεναριογράφου Kogo Noda, στενός συνεργάτης του από το 1927 μέχρι την τελευταία του ταινία.¹⁸ Σκηνές ομοιόμορφα φωτισμένες, τραβηγμένες πάντα με σταθερό φακό εστίασης πενήντα χιλιοστών, από χαμηλή γωνία λήψης, όπου ισοπεδώνουν την εικόνα σε βαθμό αφαίρεσης, εστιάζοντας

¹⁶ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁷ Στο πλαίσιο μελέτης των έργων του παρατηρείται μια απόλυτα ιδεολογική και ποιητική τοποθέτηση. Ιδεολογικής από την άποψη της πίστης του Ozu για την αρμονική τάξη των πραγμάτων, ειδικά στις σχέσεις των ανθρώπων, και ταυτόχρονα ποιητικής, λόγω του ότι στην πραγματικότητα αληθινός πρωταγωνιστής του γίνεται ο «χρόνος», καθώς αποκαλύπτει τη μονότονη διαδοχή των γεγονότων που κυριαρχεί τους ήρωες. Βλ. Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση 24-25, 1980, σ. 133-147.

¹⁸ Jasper Sharp (June 2020), *Tokyo Story: anatomy of a classic*, British Film Institute. <bfi.org.uk/features>

έτσι στις ανθρώπινες μορφές, που εμφανίζονται σαν αδιάσπαστα στοιχεία μέσα στην όλη αρχιτεκτονική του σύνθεση.

Το κύριο καδράρισμα του σκηνοθέτη βρίσκεται συχνά στους εσωτερικούς χώρους, όπου με κάθετο τρόπο κλείνει την δεξιά και αριστερή όψη του κάδρου. Συνήθως, δύο στοιχεία διαπερνούν το πλαίσιο, κυρίως ανάμεσα σε παράλληλα χωρίσματα, είτε πρόκειται για τις συρόμενες πόρτες *fusuma* ή τα χάρτινα φίλτρα *shoji* στα δωμάτια και το διάδρομο. Ενώ μπορεί να περικλείονται ξανά στο πλαίσιο και από άλλα δύο χωρίσματα ή αντικείμενα. Με αυτό τον τρόπο προσθέτει μία πολυπλοκότητα στη χωρική διάταξη του πλάνου, όπως και την οπτική αντιμετώπιση των παραδοσιακών χώρων που παρουσιάζονται στην ταινία (εικ. 14α).¹⁹

Παράλληλα, με τη χαρακτηριστική του τοποθέτηση της κάμερας στο ύψος του βλέμματος ενός ατόμου καθιστού σε τατάμι – τα λεγόμενα *tatami shots* – κατάφερε να τονίσει ολόκληρο τον σκηνικό χαρακτήρα της παραδοσιακής γιαπωνέζικης αρχιτεκτονικής και κοινωνίας μέσα στον καδραρισμένο χώρο. Μια επιλογή κατά την οποία ερμηνεύοντας τη θέληση του Ozu, ταυτίζει το βλέμμα του παρατηρητή με αυτόν που παρακολουθεί την ταινία.²⁰ Το μοντάζ του επίσης, χαρακτηρίζεται από μια καθαρά γαλήνια φιλική υπόμνηση, χωρίς να αποσκοπεί στη δημιουργία εντάσεων, παρά μόνο υπογραμμίζει τη σεμνή, καθημερινή και τυχαία διαδοχή των γεγονότων. Η σχέση αυτή των προσώπων που μεταβάλλεται συνεχώς στο χρόνο, φαίνεται να είναι το κλειδί της αφήγησης του.

Στο *Ταξίδι στο Τόκιο*, όπως και στις υπόλοιπες ταινίες του, ο Ozu εφαρμόζει χαρακτηριστικά από την κουλτούρα του Zen, αποτυπώνοντας μια ηρεμία, θλίψη και νοσταλγία στο ύψος του και στα αντικείμενα που απεικονίζονται στους χώρους. Η παύση ή η σιγή, η σημασία δηλαδή που δίνει στο κενό – *mu*, 無 – υποδουλώνει μία θεμελιώδη αρχή του Zen, που αποτελεί κομμάτι ολοκλήρωσης και συγκίνησης

¹⁹ Graham Cairns, *The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*, The University of Chicago Press.

²⁰ *Σύγχρονος Κινηματογράφος '80*, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 24-25, 1980, σελ. 133-147.



Εικόνες 14α-14β: Στιγμιότυπα από την ταινία «Ταξίδι στο Τόκιο» (1953).

της μορφής, όπως αντίστοιχα συμβαίνει τακτικά και στην ίδια την ταινία.²¹ Η διαχείριση του φωτισμού και της σκίασης στα πλάνα του Ozu, είναι απόλυτα συνυφασμένη με την ίδια υψηλή ιαπωνική αισθητική και την αντίληψη του “*mono no aware*”. Μία ισχυρή αισθητική έννοια, συνώνυμη με την εκτίμηση της φυσικής ομορφιάς που διακρίνεται στα απλά πράγματα, ή ακόμη και της λύπης (εικ. 14β). Επίσης, γίνεται αντιληπτή η αναφορά στη φιλοσοφία του *wabi-sabi*, πίσω από την κύρια χρήση των αντικειμένων που βρίσκονται σε ημιτελή κατάσταση με εμφανή σημάδια στον χρόνο, όπως στα κεραμικά και την ξυλεία. Ακόμη μία εξαιρετικά εύθραυστη έννοια, στενά συνδεδεμένη πάλι με την κατανόηση του χώρου, σαν μια υπερβατική αντίληψη των συναισθημάτων και γεγονότων που υπήρξαν ή πρόκειται να συμβούν (εικ. 15).²²

Το έργο του Ozu, σύμφωνα με τον Noël Burch, αποτελεί γεγονός όχι μόνο μίας ατομικής ολοκλήρωσης του ιδίου του σκηνοθέτη, αλλά ταυτόχρονα συμβάλλει στην πλήρη κατανόηση μιας εθνικής κοινότητας.²³

²¹ Βλ. Schrader P., «Ο Ozu και το Zen», μτφρ. Δ. Σταύρακας, απόσπασμα από Schrader Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 1972, ό.π., σ. 145.

²² «Mono no aware» [物の哀れ/もののあわれ]: στην κυριολεξία σημαίνει το πάθος – η ευαισθησία στα πράγματα. Koren Leonard (2008), *Wabi-Sabi: για καλλιτέχνες, σχεδιαστές, ποιητές & φιλοσόφους*, μτφρ. Π. Τσελέντη, Καστανιώτη, 2020, σ. 8, 54.

²³ Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Scholar Press, 1979, σ. 185.



Εικόνα 15: Στιγμιότυπο
από την ταινία
«Ταξίδι στο
Τόκιο» (1953)
του σκηνοθέτη
Yasujirō Ozu.

II.iii. Η ιδιαιτερότητα και οι αντιθέσεις
της μητροπολιτικής πρωτεύουσας, στο
ντοκιμαντέρ του Wim Wenders,
Tokyo-Ga (1985)

α. Η σύλληψη της πραγματικότητας του Τόκιο

Τη δεκαετία του '80 εμφανίζεται μια ιδιότυπη ταινία, η οποία εκφράζει μια αναπάντεχη κατάσταση γεγονότων στην ιαπωνική πρωτεύουσα, καθώς αναζητά ό,τι έχει απομείνει από τις ταινίες του Yasujiro Ozu. Η ταινία του Γερμανού σκηνοθέτη Wim Wenders, *Tokyo-Ga*, καταγράφει μια σειρά αντιθέσεων, που διαχωρίζουν τη θέση του ίδιου του σκηνοθέτη από την αντίστοιχη θέση του Ιάπωνα δημιουργού. Ο Wenders, ταξιδεύοντας στο Τόκιο το 1983, στο ντοκιμαντέρ του εξετάζει τη βίωση της πραγματικότητας και την αλήθεια πίσω από τον κόσμο της πόλης, αλλά και του ίδιου, καθώς γίνεται ένα με το ατέρμων περιβάλλον του¹ (εικ. 16).

Συσχετίζοντας τις αναφορές του Dziga Vertov, ο οποίος έδωσε περιθώριο ανάπτυξης στη σχέση της κάμερας – μάτι, και ακολούθως του κινηματογράφου – πραγματικότητας, εξελίσσεται και επιβεβαιώνεται η δύναμη της τεκμηρίωσης ανάμεσα στη σχέση του κινηματογράφου και της πόλης. Το ντοκιμαντέρ ξεκίνησε να καλλιεργείται νωρίς τον 20ο αιώνα, ως ο κινηματογράφος της παρατήρησης. Έπειτα, ακμάζει διεθνώς κατά τη μεταπολεμική περίοδο, βασισμένο σε ερωτήματα που έχουν να κάνουν με τον τρόπο που μπορεί να συλλάβει κανείς την πραγματικότητα όταν αυτή εκδηλώνεται, ή το πως αντιμετωπίζεται. Ακόμη και σήμερα, τα ντοκιμαντέρ αποτελούν ένα ιδιαίτερα ευνοϊκό μέσο αντίληψης,

¹ Breschand Jean, *Ντοκιμαντέρ, Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δ. Θυμιοπούλου, Πατάκη, 2006, σ. 59,62.



Εικόνα 16: Στιγμιότυπα από την ταινία "Tokyo-Ga" (1985).

ως προς την κρίση που ενσωματώνεται η αναπαράσταση της πραγματικότητας. Στη δεκαετία του '60, κάνει την εμφάνιση του ένα από τα πιο αξιόλογα ντοκιμαντέρ στην ιστορία του Ιαπωνικού αλλά και του Διεθνούς κινηματογράφου. Αφορμή για τη δημιουργία της ταινίας *Tokyo Olympiad* (1964), ήταν ο Ιάπωνας σκηνοθέτης Kon Ichikawa, ο οποίος αφηγείται το σημαντικότερο πολιτισμικό συμβάν στην ιστορία της μεταπολεμικής ανάπτυξης και γνωριμότητας της χώρας, την τέλεση των Ολυμπιακών Αγώνων στο Τόκιο, το 1964. Η Ιαπωνία γίνεται η πρώτη ασιατική χώρα που φιλοξενεί την παγκόσμια διοργάνωση, κατορθώνοντας να γίνει αποδεκτή διεθνώς ανάμεσα στα σύγχρονα δυτικοποιημένα κράτη.²

² Galt R. – Schoonover K., *Global art cinema: new theories and histories*, New York: Oxford University Press, 2010, σ. 51,52.

Ο σκηνοθέτης παρόλο που επικεντρώνεται στην ατμόσφαιρα του γεγονότος, στους αθλητές και τον κόσμο, ταυτόχρονα, στα πλάνα του αναπαριστά την ανάκαμψη της χώρας, προβάλλοντας την πρόοδο και τον εκσυγχρονισμό της.³ Παράλληλα, διακρίνεται τόσο η εξέλιξη των κινηματογραφικών τεχνικών στις λήψεις και το μοντάζ της ταινίας, όσο και η σχέση της ανάμεσα στο ιστορικό παρελθόν και τη φουτουριστική εικόνας της πόλης.

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας των Ολυμπιακών Αγώνων, από το 1958 μέχρι το 1961, πραγματοποιούνται αρκετά αξιόλογα έργα που στοχεύουν στην αναδιαμόρφωση του Τόκιο. Πρωτόγνωρα πολεοδομικά έργα σε συνδυασμό με τις σύγχρονες υποδομές, μετατρέπουν την εικόνα της πόλης σε ένα πειραματικό όραμα της σύγχρονης και ουτοπικής προσέγγισης της μητρόπολης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της περιόδου αποτελούν τα δίκτυα κυκλοφορίας, οι γέφυρες, τα τρένα και οι αυτοκινητόδρομοι που καλύπτουν και διασχίζουν τους ποταμούς και τα κανάλια της πόλης. Ακολουθώντας τα δυτικά πρότυπα σχεδιασμού και κατασκευής, οι Ιάπωνες αρχιτέκτονες αποσκοπούν στην δημιουργία μιας νέας αρχιτεκτονικής γλώσσας, ανάμεσα στη σύγκρουση της εθνικής τους παράδοσης και της σύγχρονης κουλτούρας τους. Οι πρωτοποριακές προτάσεις και θεωρίες της ομάδας του Μεταβολιστικού Κινήματος, θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον παγκοσμίως ως προς τη μεταρρύθμιση των αστικών και αρχιτεκτονικών μορφών της Ιαπωνίας (εικ. 17).⁴

Μέσω αυτού του είδους αφήγησης, οι κινηματογραφιστές μετατρέπονται σε ιστορικοί του παρόντος. Όπως στην περίπτωση του *Tokyo-Ga*, ο Wenders προσπαθεί να διατυπώσει τις σκέψεις του σε συνδυασμό με την αναπόσπαστη πραγματικότητα της πόλης, αποδίδοντας την αναπαράσταση του Τόκιο, μέσα από την ορατή του προσέγγιση.

³ Yoshikuni Igarashi, "From the Anti-Security Treaty Movement to the Tokyo Olympics: Transforming the Body, the Metropolis, and Memory", in *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, N.J.: Princeton University of Press, 2000, σ. 131-136

⁴ Pernice Raffaele, *The Transformation of Tokyo During the 1950s and Early 1960s Projects Between City Planning and Urban Utopia*, JAABE vol.5 no.2, November 2006.



Εικόνες 17α-17β, 17γ-17δ, 17ε-17ζ: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo Olympiad" (1964).

Βαθιά επηρεασμένος από τον Yasujiro Ozu, στο ταξίδι του αναζητά πιθανά στοιχεία και εικόνες που ίσως άφησε ο Ιάπωνας σκηνοθέτης, συγκρίνοντας αυτά που ήδη γνώρισε από τις ταινίες του. Ο Wenders, έκπληκτος από τη διαφορά που αντίκρισε είκοσι χρόνια μετά τον θάνατο του Ιάπωνα σκηνοθέτη, δείχνει γοητευμένος και ταυτόχρονα προβληματισμένος, καθώς παρασύρεται στον καταιγισμό των μεταβλητών εικόνων της πόλης. Προκαλώντας στον θεατή την αίσθηση του χάους και της πολυπλοκότητας του ιαπωνικού τοπίου, κατά την ορατή αναπαράσταση της εμπειρίας και ψυχολογίας του στην πόλη, εντέλει, το *Tokyo-Ga* θα συμπεριληφθεί στις πιο συγκινησιακές του ταινίες.⁵

Αρκετές σκηνές και αφηγήσεις που πρόκειται να ακολουθήσουν στο ντοκιμαντέρ

⁵ Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory* A Cinematic Cartography, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*/ November 2007/212.

του Wim Wenders, σχετικά με την επεξήγηση του μεταπολεμικού φαινομένου του ιαπωνικού πολιτισμού, συνδέονται απόλυτα με τα λόγια που διατύπωσε νωρίτερα ο Γάλλος συγγραφέας και σημειολόγος Roland Barthes, στο βιβλίο του «*Η επικράτεια των σημείων*».

Το 1966, ο Barthes επισκέπτεται για πρώτη φορά την ανασυγκροτημένη Ιαπωνία. Καταγράφοντας στο βιβλίο τις εμπειρίες από το ταξίδι του, προσεγγίζει τον ιαπωνικό πολιτισμό μέσω ενός συνόλου διαφόρων κώδικων σημειωτικής που κυριαρχεί στην κουλτούρα. Κατά αυτή την προσέγγιση, ο συγγραφέας παρατηρεί και εξετάζει την επικοινωνιακή συμπεριφορά που αναπτύσσεται στη χώρα, καθώς όπως γράφει, διαφέρει τελείως από τον δυτικό τρόπο σκέψης και αντίληψης της επικοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται σε επιφανειακά και γνώριμα παραδείγματα που υποδηλώνουν συνεχώς νοήματα, ενώ στο σύνολό τους δημιουργούν ένα εκπληκτικό σύστημα σημείων και κώδικων σύλληψης συμβάντων, άνευ σημασίας· χωρίς περιγραφές.⁶

Επιπλέον, ο Barthes εξηγεί την πραγματικότητα του Τόκιο, ως ένα φαινομενικά περίπλοκο σύστημα κατανόησης, συνδέοντας την οπτική εμπειρία της σύγχρονης πόλης με την ανάμνηση, η οποία λειτουργεί ως αναγκαίο εργαλείο του προσανατολισμού της.⁷ Περιγράφει το κέντρο της πόλης άδειο, εξατμισμένο, καθώς περιστρέφονται όλα γύρω από αυτό το κενό, συσχετίζοντάς το απόλυτα με τη ρευστότητα και την κίνηση που μεταφράζεται στο σχεδιασμό της. Γεγονός πρωτόγνωρο σε σύγκριση με τις Δυτικές ομόκεντρες πόλεις.

Μία από τις περισσότερες χαρακτηριστικές στιγμές του ντοκιμαντέρ, που

⁶ Smith Piers M., *The Neutral View: Roland Barthes' Representations of Japan and China*, Gulf University for Science and Technology, Kuwait: IAFOR Journal of Literature & Librarianship, Volume 5 – Issue 1 – Autumn, 2016.

⁷ Βλ. κεφ. «Χωρίς Διευθύνσεις», «Αυτή την πόλη δεν μπορούμε να τη γνωρίσουμε παρά μόνο μέσ' από μία δραστηριότητα εθνογραφικού τύπου: εδώ, πρέπει να προσανατολιστεί κανείς όχι από το βιβλίο, τη διεύθυνση, αλλά από το περπάτημα, την όραση, τη συνήθεια, τη βιωματική εμπειρία· εδώ, κάθε ανακάλυψη είναι έντονη και εύθραυστη, δεν μπορούμε να την ξαναβρούμε παρά με την ανάμνηση της εντύπωσης που άφησε μέσα μας.», Barthes Roland (1980), *L'empire des signes - Η επικράτεια των σημείων*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, ΡΑΠΠΑ, 2001, σ.51.



Εικόνες 18α-18β: Σύγκριση μεταξύ των δύο κινούμενων πλάνων. Αριστερά: W. Wenders, "Tokyo-Ga" (1985). Δεξιά: Lumière, "Panorama from the elevator of the Eiffel Tower during the climb" (1898).

επαληθεύει τα παραπάνω, αποτελεί η επίσκεψη του Wenders στον Πύργο του Τόκιο, την υψηλότερη υποδομή της πόλης. Κατά τη διάρκεια της ανάβασής του, ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί την αστική εικόνα της πόλης, στην οποία είναι ολοφάνερη η διαφορά του Τόκιο σε σύγκριση με τις Δυτικές και Ευρωπαϊκές πόλεις. Συγκρίνοντας τα πλάνα του Wenders με εκείνα των Λυμιέρ, οι οποίοι αντίστοιχα, ανεβαίνουν στον Πύργο του Άιφελ το 1898 και μεταφέρουν στην κινούμενη λήψη τους την εικόνα της πόλης, παρατηρείται η διαφορετική συμβολή των ομοιότυπων πύργων ανάμεσα στα δύο μητροπολιτικά κέντρα του πλανήτη. Σε αντίθεση με το Παρίσι, όπου η χρήση του πύργου μεταφράζεται ως ένα σύμβολο αξιοθέατου και διαμόρφωσης της πόλης, στο Τόκιο, ο πύργος δημιουργείται με απώτερο σκοπό την τοποθέτηση ενός τηλεπικοινωνιακού κέντρου στην πόλη, ο οποίος αποτελεί τμήμα της πολυπλοκότητάς της (εικ. 18).

β. Παράδοση και νεωτερικότητα: Η ταχεία μεταβολή της ιαπωνικής κουλτούρας

Στη σκέψη και τον κινηματογράφο του Wenders, γίνεται αναφορά στην αφήγηση, τις λέξεις και τις εικόνες, όπως επίσης, στη νεωτερικότητα και τον μοντερνισμό που επιτακτικά αναγνωρίζονται, καθώς διερευνά την ταυτότητα ενός τόπου.⁸ Γνώριμος για τις συνήθειες κινηματογραφικές περιπλανήσεις του, πριν από το *Tokyo-Ga*, ορίζει την κάμερά του ως κινούμενο μέσο που συλλαμβάνει τις πόλεις μέσα στις ταινίες του.

Το ύφος του, αντιπαραθέτει μεταφορικά και κυριολεκτικά ένα αναμφίβολο ταξίδι του ασυνείδητου και της ελευθερίας του βλέμματος του θεατή, επιτρέποντας στις καταστάσεις και τα γεγονότα να τον κατευθύνουν. Ο ίδιος, σε παλαιότερη συνέντευξή του αναφέρει ότι τα ταξίδια για αυτόν «είναι μία κίνηση εντελώς φαινομενολογική. Κάτι συμβαίνει όταν ταξιδεύεις, όχι αναγκαστικά αμέσως, αλλά κάτι μετασχηματίζεται».⁹

Όπως οι περισσότερες ταινίες του Wenders αρχίζουν από μία τοποθεσία, στην οποία προσαρμόζεται πάνω της η αφηγηματικότητά του, το ίδιο συμβαίνει και στο *Tokyo-Ga*, αφήνοντας την ιστορία του μέρους να διαπεράσει στην εικόνα του.¹⁰ Μέχρι στιγμής, η γλώσσα της εικόνας δεν ήταν προνόμιο του κινηματογράφου. Έκπληκτος συνειδητοποιεί, όταν βρίσκεται στους πολυτάραχους, φωτισμένους δρόμους της πόλης, πως το καλύτερο μέσο για μία αξιόπιστη εικόνα του τόπου, δε θα ήταν άλλη πέρα από ηλεκτρονική, απαθανατίζοντας την βελτίστως μέσω της βιντεοκάμερας (εικ. 19).¹¹

⁸ 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, WIM WENDERS, επιμ. Μ. Ακτσόγλου, Ιανός, 2006, σ. 119

⁹ Σύγχρονος Κινηματογράφος '77, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 13-14, 1977. σ. 35

¹⁰ V. Goldberg, ART; Wim Wenders and the Landscape of Desire, The New York Times, Νοε 2003. <nytimes.com/2003/11/30/movies>

¹¹ "All of a sudden, on the turbulent streets of Tokyo, I realized that a valid image of this city might very well be an electronic one, and not only my sacred celluloid images. In its own language, the video camera was capturing this city in an appropriate way. I was shocked. [...]" W. Wenders, "Notebooks on Cities and Clothes", Alter Nora M., Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, σ.103.



Εικόνες 19α-19β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).

Όταν ο Wenders επισκέπτεται το σύγχρονο Τόκιο το 1983, επιχειρεί αρχικά να αναδείξει το ήθος της πόλης, τριάντα χρόνια μετά την προβολή της ταινίας του Ozu, *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953). Επιστρέφοντας λοιπόν στην πόλη, όπου ο Ιάπωνας σκηνοθέτης κινηματογραφούσε νωρίτερα, διαπιστώνει μία ακατάληπτη ανάπτυξη και πολυπλοκότητα στην πόλη, ενώ παράλληλα προσπαθεί να κατανοήσει την καθημερινή κουλτούρα που καταλαμβάνει τους κατοίκους της.

Έπειτα από τη μεταπολεμική περίοδο, η Ιαπωνία επικεντρώθηκε στην ανάπτυξη ενός ισχυρού βιομηχανικού τομέα, με σκοπό την οικονομική επιβίωση της χώρας. Με αποτέλεσμα, τη δεκαετία του '80, το Τόκιο να σημειώνει τη μεγαλύτερη οικονομική ανάπτυξη στην ιστορία του. Η τεχνολογική εξέλιξη και καινοτομία, μαζί με τον πολιτισμό, τη μόδα και ένα υψηλό επίπεδο αστικής ασφάλειας, μετατρέπουν την πόλη σε ένα παγκόσμιο φαινόμενο.¹²

Συνοπτικά, ο Γερμανός σκηνοθέτης αφηγείται τις πρωτόγνωρες καταστάσεις που συναντά στη χώρα, όπου η μίμηση και η υιοθέτηση των δυτικών προτύπων με έναν δικό τους τρόπο, έχουν ως αντίκτυπο τη σύγχρονη αντίληψη της Ιαπωνικής κουλτούρας. Ως εκ τούτου, ο καταναλωτισμός, κυρίως από την Αμερική, έχει διεισδύσει σε ένα ευρύτερο στάδιο (εικ. 20α).

¹² Tokyo Metropolitan Government, *History of Tokyo*, 2006-2018.
< metro.tokyo.lg.jp/english/about/history >

Από την πρώτη του μονταρισμένη ημέρα στο Τόκιο, κατευθύνεται στις αίθουσες Pachinko, όπου με τις αφηρημένες και κοντινές λήψεις του, εισάγει τον θεατή στο τι συμβαίνει σε αυτή την ιαπωνική κατηγορία των μπαρ με τα φλιπεράκια (εικ. 20β). Ο Wenders, προβάλλοντας σειρές Ιαπώνων, οι οποίοι φαίνεται να παίζουν ασταμάτητα, συνειδητοποιεί κατά κάποιο τρόπο ότι ο κόσμος μοιάζει συνεπαρμένος από τη μουσική και τις μπάλες που κυλούν στις μηχανές. Καθώς παρασύρονται στο παιχνίδι και χάνουν τον εαυτό τους, φαίνεται να επιδιώκουν τη φυγή τους από την πραγματικότητα στην οποία ζουν. Χωρίς τη δυνατότητα επιλογής της κατεύθυνσης της μπάλας, υπενθυμίζεται η καθημερινότητά τους στο λαβύρινθο της μητρόπολης, όπου μεταφορικά γίνεται τρόπος εξωτερίκευσης της αστικής ζωής της παγκόσμιας πόλης.¹³

Σε αντίθεση με τον τζόγο που επικρατεί στην αμερικανική κουλτούρα, τα Pachinko¹⁴ δεν αποσκοπούν στη νίκη, ασχέτως το ότι μπορούν να κερδίσουν κουπόνια για ασήμαντα πράγματα προς τους Δυτικούς. Όπως συμπληρώνει ο σκηνοθέτης, πρωτοεμφανίστηκαν τη μεταπολεμική περίοδο, «όταν ο ιαπωνικός λαός είχε ένα εθνικό τραύμα να ξεχάσει», συσχετίζοντας το φαινόμενο αυτό, αντίστοιχα με την καταγωγή του στη μεταπολεμική Γερμανία.¹⁵

Μία ιδιαίτερα επαναλαμβανόμενη κατάσταση που φανερώνει ευρύτερα τις πολιτιστικές ενότητες και αντιθέσεις στην πόλη, διακρίνεται και στη συνέχεια της ταινίας. Καθώς ο σκηνοθέτης περιπλανιέται, συναντάει παιδιά να παίζουν μπέιζμπολ σε νεκροταφεία, νέους να χορεύουν δημόσια στους δρόμους rock 'n' roll, και επιπλέον, άτομα να παίζουν μανιωδώς γκολφ σε περιορισμένους χώρους

¹³ Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

¹⁴ Βλ. κεφ. «Πατσίνκο», «... ο καθένας όρθιος μπροστά στο ταμπλώ του παίζει για τον εαυτό του. [...] Όσο για την τέχνη αυτού του παιχνιδιού, κι αυτή διαφέρει από εκείνη των δικών μας μηχανικών παιχνιδιών. Για τον δυτικό παίχτη, έτσι κι εκτοξεύτηκε η μπαλίτσα, το μόνο που έχει να κάνει, είναι να διορθώνει σιγά-σιγά τη διαδρομή της [...]· για τον Γιαπωνέζο παίχτη, τα πάντα καθορίζονται από την πρώτη κίνηση, [...] σ' αυτή μόνο στηρίζεται το ταλέντο του παίχτη...», Barthes Roland (1980), *L'empire des signes - Η επικράτεια των σημείων*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, ΡΑΠΠΑ, 2001, σ.39, 41.

¹⁵ Alter Nora M., *Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, σ. 113.



Εικόνες 20α-20β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).

ή πολυώροφα γήπεδα – ακόμη και στα δώματα (εικ. 21α).¹⁶

Εντυπωσιασμένος, ο Wenders κινηματογραφεί τους κατοίκους της πόλης που παίζουν γκολφ από το πρωί μέχρι το βράδυ, παρατηρώντας τους να χτυπούν αμέτρητες μπάλες, με μια διαφορετική τελετουργία. Αντίθετα με τον γνωστό δυτικό τρόπο, σημασία δεν έχει ο στόχος ή το που θα καταλήξουν οι μπάλες. Αυτό που μετράει για τους Ιάπωνες είναι φανερά η σχέση τους με την κίνηση κάθε φορά που θα χτυπήσουν την μπάλα. Μία κατάσταση που συνδέει την επαφή με την παύση στην καθημερινότητά τους, ενώ παράλληλα, γίνεται τρόπος μιας ατομικής εκτόνωσης και αναζήτησης, σαν ένα είδος διαλογισμού. Ακόμα μια μετατροπή ενός αρχικά δυτικού μοντέλου, σε κάτι το εντελώς ξένο και παραδόξως οικείο.¹⁷

Αναζητώντας ταυτόχρονα επεξήγηση πίσω από αυτές τις συνήθειες, ο σκηνοθέτης οδηγείται στους λόγους που χαρακτηρίζουν τον σύγχρονο ιαπωνικό πολιτισμό, σχολιάζοντας κυρίως την τεχνολογική παραγωγή και κατανάλωση της εικόνας στο Τόκιο. Συγχρόνως, κινηματογραφεί τη δημιουργία και την αναπαραγωγή των κέρινων πιάτων που εκτίθενται στις βιτρίνες των εστιατορίων, συγκρίνοντας έτσι, την οπτική κατανάλωση αυτής της ανεπτυγμένης τέχνης

¹⁶ 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, WIM WENDERS, επιμ. Μ. Ακτσόγλου, Ιανός, 2006, σ. 161.

¹⁷ Alter Nora M., *Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, σ. 114.



Εικόνες 21α-21β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).

προσομοιωμάτων φαγητού, με τη μη ρεαλιστική σύνδεση της πραγματικότητας που αντιπροσωπεύουν.

Βάσει τα παραπάνω, ο Wenders συσχετίζει αυτά τα θέματα που αφορούν την Ιαπωνική κοινωνία, με την εμπορευματοποίηση των εικόνων και την τεχνητή υπερπραγματικότητα, καθώς υποδουλώνουν μια απώλεια στη σημασία και το νόημα πίσω από τη σχετική τους πραγματικότητα.

Αναμφίβολα, η κινηματογραφημένη πόλη του Wenders, επιδεικνύει την υψηλή τεχνολογία, που σε συνδυασμό με την εμμονή τους στην παράδοση, αποτέλεσαν τη σύγχρονη ιαπωνική κοινωνία. Σε αρκετά πλάνα του, απεικονίζει τα τρένα – το σύμβολο δηλαδή της νεωτερικότητας – ανάμεσα σε ένα ανάμεικτο τοπίο, που παραπέμπει στη σύγκρουση της προ-μοντέρνας Ιαπωνίας με τη δεκαετία του '80 (εικ. 21β). Παρατηρείται επίσης, η ίδια αντιμετώπιση και από τον Ozu στα περισσότερα εξωτερικά πλάνα του που κινηματογραφούσε τα τρένα.

3. Επαναπροσδιορισμός εθνικής ταυτότητας, με αφορμή τον Ozu

«Ο κινηματογράφος, ξεκίνησε σαν μια υπόθεση καθαρά φαινομενολογική. Αυτός που ανακάλυψε τις πρώτες μηχανές λήψης, όταν φίλμαρε τα πράγματα, νοιαζόταν μονάχα για την αναπαράστασή τους. Όλες οι άλλες ιδέες του κινηματογράφου αναπτύχθηκαν στη συνέχεια. Στην αρχή δεν υπήρχε τίποτε άλλο από την απλή και καθαρή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Ακριβώς για αυτό, ο Όζου είναι ο μοναδικός σκηνοθέτης από τον οποίο έχω διδαχτεί. Ο τρόπος του να διηγείται μια ιστορία ήταν, απολύτως, σε λειτουργία με την αναπαράσταση. Αυτή ήταν η ιδέα μου για το σινεμά και ξαφνικά ανακάλυψα να έχω μια παράδοση στις πλάτες μου».

W. Wenders¹⁸

Στην ταινία του, ο Γερμανός σκηνοθέτης συλλογίζεται το πόσο σπάνιο είναι στις μέρες μας να βρει κανείς ταινίες που να αποκαλύπτουν από την αρχή μέχρι το τέλος μία πραγματικότητα, μέσα από μεγάλες στιγμές αλήθειας, όπως συνέβαινε στις ταινίες του Yasujiro Ozu. Ταξιδεύοντας στους δρόμους της πόλης, το *Tokyo-Ga* αποκτά έναν ισχυρότερο δεσμό με το χαρακτήρα και τη δημιουργική προσωπικότητα του Ozu. Ο Wenders ξεκινάει και καταλήγει το ταξίδι του προσπαθώντας να προσεγγίσει τα ίχνη του Ιάπωνα σκηνοθέτη ανάμεσα στις οπτικές παραλλαγές της μοντέρνας Ιαπωνίας. Με πρόφαση τον Ozu, κατευθύνει συνειρμικά τις σκέψεις του προς μία φιλοσοφική αναθεώρηση του τόπου, ώστε να καλύψει την ευμετάβλητη ανθρώπινη ταυτότητα του κόσμου, που περικλείεται από τα ηλεκτρονικά και τις οθόνες.¹⁹

Ταυτόχρονα, αφηγείται τις εντυπώσεις και την επίδραση που άφησε ο Ozu μέσα από τις σκηνοθετικές παραλλαγές του, καθώς χρησιμοποιούσε συνεχώς τους ίδιους χαρακτήρες στην ίδια πόλη, με μία απόλυτη διαχείριση των μέσων. Ήδη, από την αρχή του *Tokyo-Ga*, προβάλλει αποσπάσματα σκηνών της ταινίας *Ταξίδι στο Τόκιο*, ενώ παράλληλα αναφέρει: «Αν ο αιώνας μας πίστευε ακόμα σε κάτι

¹⁸ Σύγχρονος Κινηματογράφος '83, μτφρ. Β. Μωυσίδης, Εκδόσεις Εξάντας, Τρίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 32, 1983, σ. 4,5.

¹⁹ 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, WIM WENDERS, επιμ. Μ. Ακτσόγλου, Ιανός, 2006, σ. 81,82.



Εικόνες 22α-22β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).

ιερό, αν μπορούσαμε να χτίσουμε ένα ναό για το σινεμά, θα τον αφιέρωνα στις ταινίες που σκηνοθέτησε ο Ozu».²⁰

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικές αποτελούν στη συνέχεια οι στιγμές, όπου ο Wenders συναντάει δύο δεκαετίες μετά το θάνατο του Ozu, τον αγαπημένο του ηθοποιό και πρωταγωνιστή στο *Ταξίδι στο Τόκιο*, τον Chishu Ryu, όπως επίσης και τον οπερατέρ του Yûharu Atsuta.²¹ Ο τελευταίος, ενώ μιλάει με ενθουσιασμό και συγκίνηση στην κάμερα του Wenders, παίρνει την πρωτοβουλία να δείξει υλικό και τεχνικές από τη συνεργασία του με τον Ιάπωνα δημιουργό. Ακολουθώντας, μέσα από μια σκηνοτεχνική αναβίωση, αναπαριστά τις γνωστές χαμηλές γωνίες λήψης που λάτρευε ο Ozu, τοποθετώντας την κάμερα στο εσωτερικό ενός παραδοσιακού ιαπωνικού χώρου και τοπίου (εικ. 22α).

Στη συνέχεια, ξεφυλλίζει ένα αυθεντικό storyboard του Ιάπωνα σκηνοθέτη, μιλώντας για τη μελέτη και την απόλυτη προσοχή που έδινε στα κάδρα και τις σκηνές που σχεδίαζε (εικ. 22β). Πλάνα κοντινά, με τους χαρακτήρες στοιχειοθετημένους στο κάδρο, χωρίς περιθώρια παράβλεψης. Μέσα από αυτή τη συνάντηση, ο Wenders επηρεάζεται και αρχίζει να πειραματίζεται, κινηματογραφώντας αντίστοιχου

²⁰ Στο ίδιο, σ. 11.

²¹ Ρεντζής Θανάσης, ΦΙΛΜ - Περιοδική έκδοση των οπτικοακουστικών τεχνών, εκδόσεις Καστανιώτη, Τεύχος 31- Φεβρουάριος 1986, Αθήνα, σ.16,17.



Εικόνες 23α-23β: Σύγκριση δύο αντίστοιχων πλάνων: Επηρεασμένος ο Wenders στο "Tokyo-Ga" (δεξιά) από τα χαρακτηριστικά πλάνα του Ozu (αριστερά) – απόσπασμα από την ταινία "An Autumn Afternoon" (1962) – πειραματίζεται με το φακό εστίασης πενήντα χιλιοστών, ώστε να αναπαράγει ίδου ύφους πλάνο, τοποθετώντας την κάμερα χαμηλά σε ένα στενό της Shinjuku. Εντέλει, όταν πέτυχε τη λήψη, καταλήγει πως δεν είναι δική του πια.

ύφους πλάνο, δίνοντας έμφαση στο συναίσθημα (εικ. 23β).

Διαχωρίζοντας την ταινία του σε δύο τμήματα, κατευθύνει τον θεατή σε δύο κόσμους που ενώνονται σταδιακά και τελικά ταυτίζονται με την πραγματικότητα στο σύνολο. Παρ' όλο που το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αφιερώνεται στον Ozu, ο οποίος απεικονίζει τη μεταβολή της ιαπωνικής κοινωνίας, παράλληλα, αντιπαραθέτει τη σύλληψη του ιαπωνικού κόσμου, μέσα από την οπτική εμπειρία και την αδιαμέλιστη περιήγησή του στο Τόκιο. Ως αποτέλεσμα, στη διάρκεια των τεσσάρων δεκαετιών, να διασταυρώνει απόλυτα τη ριζική αλλαγή της ζωής στην Ιαπωνία, και συνεπώς τον εκφυλισμό της εθνικής τους ταυτότητας.²²

Η ενεργή μεταπολεμική περίοδος του Ozu, αφήνει μία αίσθηση νοσταλγίας σε αυτό που συγχρόνως χάνεται, χωρίς να αναφέρεται σε συγκεκριμένα γεγονότα ή στον παράγοντα της Δυτικοποίησης. Συγκρίνοντας τον τρόπο που αποτύπωνε την εξέλιξη της ιαπωνικής κοινωνίας, φαίνεται να επιβεβαιώνονται οι σκέψεις και οι ανησυχίες του αργότερα, όταν ο Wenders επισκέπτεται το Τόκιο, καθώς οι

σχέσεις των ανθρώπων και της πόλης, γίνονται όντως εύθραυστες.

Όπως η πόλη προσδίδει φαινομενικά την εικόνα μιας παγκόσμιας πόλης, πέρα από τη σύνδεσή της με την παράδοση, αντίστοιχα και ο κινηματογράφος του Ozu μπορεί να θεωρηθεί διαχρονικός σε διεθνές επίπεδο, παρ' ότι προσεγγίζει ένα εντελώς «ιαπωνικό» υπόβαθρο (εικ. 24).

²² Alter Nora M., *Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.



Εικόνα 24: Στιγμιότυπο-
Αφιέρωμα στον Οζι
από την ταινία
"Tokyo-Ga" (1953),
του σκηνοθέτη
Wim Wenders.

IV. Η εμπειρία ενός Δυτικού στην Ιαπωνία του σήμερα: Sofia Coppola, *Χαμένοι στη Μετάφραση* (2003)

Πενήντα χρόνια μετά από το *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953), κάνει την εμφάνισή της, το 2003, η πολυβραβευμένη ταινία *Χαμένοι στη Μετάφραση* της σκηνοθέτριας και σεναριογράφου Sofia Coppola.¹ Η ταινία, καθώς διαδραματίζεται στο Τόκιο, εκφράζει την αίσθηση της αλλοτρίωσης του ανθρώπου στη σύγχρονη αστική πόλη, ο οποίος αδυνατεί να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα ανάμεσα στην υπερδοσολογία των οπτικών μέσων και πληροφοριών που δέχεται. Ένα πολύπλοκο τοπίο, όπου με έναυσμα την αφομοίωση των Δυτικών προτύπων, μετατράπηκε σε ένα φαινόμενο υψηλής τεχνολογίας και καταναλωτισμού². υπερφωτισμένο με κόσμο, υποδομές, διαφημίσεις και εικόνες (εικ. 25).

Στην ταινία της Coppola παρουσιάζονται αρκετά γνώριμα σημαίνοντα στοιχεία για τον Ιαπωνικό πολιτισμό και την κουλτούρα της μητροπολιτικής πρωτεύουσας, όπως ειπώθηκαν από τους προαναφερθέντες Roland Barthes και Wim Wenders. Ωστόσο, σε σύγκριση με τα έργα των παραπάνω, η Coppola διατυπώνει σαφέστερα την περιγραφή της πολιτιστικής αποξένωσης που επικρατεί στις μέρες μας.

Πιο συγκεκριμένα, αναπαράγει τη χρήση της αστικής καθημερινότητας και την

¹ Σημαντικότερα βραβεία της ταινίας: Όσκαρ - καλύτερο πρωτότυπο σενάριο, Χρυσές Σφαίρες - καλύτερο σενάριο & καλύτερη ταινία (κωμωδία), Βραβεία Βρετανικής Ακαδημίας Κινηματογράφου - καλύτερο μοντάζ, κ.α.

² Σύμφωνα με τον Θανάση Βακαλιό, η δυναμική της καταναλωτικής κοινωνίας ευνοεί την δυναμική παραγωγή και κυρίως τη δυναμική της τεχνολογικής ανάπτυξης. Όπως αναφέρει: «Στην εποχή μας η ανάπτυξη της τεχνολογίας και ο τεχνικός εκσυγχρονισμός έχει σχέση όχι μόνον με τη δυναμική της παραγωγής, αλλά και με τη δυναμική της κατανάλωσης, καθώς και με τη δυναμική της μεταξύ τους σχέσης.», Βλ. Κεφάλαιο 4.3.1: «Νέα τεχνολογική εποχή», Βακαλιός Θ., *Τεχνολογία, Κοινωνία, Πολιτισμός*, Ψηφίδα, 2002, σ.152-154.

ξεχωριστή σύλληψη της Ιαπωνίας από τον υπόλοιπο κόσμο, στα πλαίσια πιθανόν της μεγαλύτερης σε πληθυσμό μητρόπολης του πλανήτη. Αντιπαραβάλλοντας τον τίτλο της ταινίας, η σκηνοθέτις επικεντρώνεται στην απώλεια που προκύπτει στην ερμηνεία της μετάφρασης, είτε πρόκειται για λεκτική, οπτική ή συναισθηματική, λόγω της έλλειψης επικοινωνιακών κωδίκων που αλληλεπιδρούν μεταξύ των δύο κόσμων.³

Βέβαια, το ουσιώδες θέμα που προσεγγίζει είναι η σύγκρουση του Ιαπωνικού και Δυτικού πολιτισμού, γύρω από τη σφαίρα της παγκοσμιοποίησης, μέσα από τη δυτική αντιλήψη προς την πόλη που διακρίνεται από τις εντυπώσεις των δύο Αμερικανών πρωταγωνιστών που βρίσκονται μόνοι στο Τόκιο. Απέναντι στο θέμα του Οριενταλισμού, όπως το έθεσε και ο Said, παρατηρείται μια παρεμφερή στάση στο σενάριο της σκηνοθέτριας⁴. Ενώ καταλήγει να κινηματογραφεί και να περιγράφει την Ιαπωνία στην ταινία της, στην πραγματικότητα αναπαριστά την Ανατολή ως έναν βιωματικό χώρο για τον Δυτικό, χωρίς να παραπέμπει σε κάποιου είδους δυτικής υπεροχής προς τους υπόλοιπους. Αντιστρόφως, υπάρχουν σκηνές όπου γίνεται αμοιβαία αντιληπτή η ασάφεια και η ακατανοησία μεταξύ των Δυτικών και Ιαπώνων, αφήνοντας συγχρόνως την εντύπωση του Δυτικού εξωτισμού από την Ανατολή.⁵

Οι πρωταγωνιστές της ταινίας παρατηρούν προβληματισμένοι τις καθημερινές εικόνες που καθότι μοιάζουν δυτικοποιημένες, καταλήγουν ως ξένες για αυτούς. Το γεγονός αυτό, προφανώς αποδίδεται λόγω της ιαπωνικής φυσικότητας στην οποία αναδημιουργήθηκαν και μεταφράστηκαν τα αμερικανικά πρότυπα.

Σχετικά με το θέμα επί της ρήξης των δυτικών και ιαπωνικών αντιλήψεων,

³ Takemura, Masaaki, *Sofia Coppola, Lost in Translation (2003)*, Markets, Globalization & Development Review (2017): Vol. 2: No. 4, Article 6.

⁴ Ο Said, ενώ αναφέρεται κυρίως στον ευρωπαϊκό Οριενταλισμό, τη σχέση δηλαδή της Δυτικής Ευρώπης με την Ανατολή και τον Αραβικό κόσμο, εξακολουθεί να κατέχει μία κατατοπιστική τοποθέτηση, όσον αφορά τη σημερινή σχέση της Αμερικής με την Ανατολική Ασία. Βλ. Said Edward (1978), *Οριενταλισμός*, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.

⁵ King Hoday, *Review of Lost in Translation, written and directed by Sofia Coppola*, Film Quarterly 59 (2005): 45-48, doi: 10.1525/fq.2005.59.1.45.



Εικόνα 25: Νυχτερινή περιήγηση στην πόλη. Στιγμιότυπο από την ταινία «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).

παρατηρείται μία ανιστορική προσέγγιση από την σκηνοθέτρια σε σχέση με τους προηγούμενους σκηνοθέτες, καθώς εξετάζει το Τόκιο ως ένα καθαρά διεθνή πολιτιστικό γεγονός. Αντιθέτως, ο Ozu και ο Wenders, συνεχώς αντιδιαστέλουν το παρελθόν και το μέλλον με την παραδοσιακή και την σύγχρονη Ιαπωνία, προσδιορίζοντας την προσωπική τους ανησυχία για την «Ιαπωνικότητα» που χάνεται.

Η ταινία προβάλλει συχνά τη νυχτερινή όψη των φωτεινών δρόμων και κτηρίων της πόλης, παρουσιάζοντας το Τόκιο, όπως θα μπορούσε φαινομενικά να το απομνημονεύσει και ένας ξένος. Με μία οικονομία κινηματογραφικών μέσων, η Coppola αναπαριστά μία σύγχρονη οπτική χαρτογράφηση του Τόκιο, μετακινώντας τον θεατή στους αστικούς χώρους της πόλης. Μέσω της απαλής και διακριτικής αφηγηματικότητάς της, η σκηνοθέτις θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αγνή κινηματογραφική προσέγγιση του Ozu, όπως στο *Ταξίδι στο Τόκιο* (1953). Επιλέγοντας και οι δύο σκηνοθέτες ελάχιστο διάλογο στις ταινίες τους, αποφεύγουν κάθε είδους δραματοποίηση και συναισθήματα, ενώ ταυτόχρονα τονίζουν την παύση στην πολυπλοκότητα της πόλης.



Εικόνες 26α-26β, 26γ-26δ: Στιγμιότυπα από τη διασταύρωση της Shibuya στην ταινία «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).

Επιπλέον, μέσω της συχνής χρήσης των πλάνων της πόλης από γνώριμες πολυπληθείς περιοχές, συγκοινωνιακούς σταθμούς και υποδομές, ενισχύεται κινηματογραφικά η αποξένωση του αστικού περιβάλλοντος. Καθώς ο θεατής, όπως και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές, έρχονται αντιμέτωποι με έναν ανεξοικείωτο καταιγισμό εικόνων, ήχων και μηνυμάτων είτε από τις πολυάριθμες ηλεκτρονικές οθόνες, είτε από τις πινακίδες στα κτήρια και τους δρόμους. Κατακλυσμένοι από τα θεάματα και τους κώδικες που προσφέρει η πόλη γύρω τους, φαίνεται να χάνουν την αίσθηση του χρόνου. Ενώ μοιάζουν μπερδεμένοι, συγχρόνως υπενθυμίζουν τον ανακριβή χαρακτήρα του μεταβαλλόμενου αστικού τοπίου, όπου φέρει το σύγχρονο αντίκτυπο της τεχνολογικής και ψηφιακής κινητοποίησης στην κοινωνία.⁶

Σε αρκετά πλάνα προβάλλονται οι περιοχές Shibuya και Shinjuku, που μέχρι σήμερα

⁶ SORCHA BACON, *Intersecting Media Spectacle and Urban Space in Cinematic Tokyo*, Redmond Bacon. <redmondbacon.co.uk/filter>

αποτελούν την επιτομή της μετατροπής του αστικού χώρου σε ένα τεχνολογικά εφήμερο σκηνικό, αντικαθιστώντας την αρχιτεκτονική υλικότητα και τις όψεις των κτηρίων με προσωρινές επιφάνειες. Όταν οι ήρωες επισκέπτονται για πρώτη φορά τη διασταύρωση της περιοχής της Shibuya, παρακολουθούν καθηλωμένοι τις κινούμενες εικόνες και τα πλήθη. Μετατρεπόμενοι σε θεατές του θεάματος, φαίνεται να αισθάνονται μια απώλεια με την πραγματικότητα, ταυτόσημη με το κενό, σε συνδυασμό με μια οικειοποίηση και άνεση με το περιβάλλον (εικ. 26).

Επίσης, η πρωταγωνίστρια – Scarlett Johansson – περνάει τον περισσότερο χρόνο της παρατηρώντας την θέαση της πόλης από το δωμάτιο του ξενοδοχείου, συλλογίζοντας το μέλλον της ανάμεσα στο παριστάμενο χάος που βρίσκεται αφηρημένη (εικ. 28α-28δ).

Νωρίτερα στο πρώτο κεφάλαιο, τέθηκε το ζήτημα της νεωτερικότητας στην εμπειρία της πόλης, όπως αναδείχθηκε στα κείμενα του Georg Simmel [19ος αιώνας] και μελετήθηκε αργότερα από τον Walter Benjamin [20ος αιώνας]. Συγκρίνοντας τα κείμενα αυτά με την κινηματογραφική και μετανεωτερική εμπειρία των πρωταγωνιστών στην ταινία, επαναφέρουν τις κριτικές σκέψεις του Benjamin για την πόλη του Μπωντλαίρ και κυρίως την αίσθηση του «πλανώμενου» παρατηρητή στην μοναξιά των πόλεων.⁷ Ο Simmel ταυτίζει την μοναξιά του ανθρώπου στην μεγαλούπολη, με την απόλυτη ελευθερία του, καθώς χάνεται συναισθηματικά ανάμεσα στο πλήθος (εικ. 28β-28δ).⁸

Ακόμη, η περιπλανητική στάση της πρωταγωνίστριας επαναλαμβάνεται, όταν φεύγει από το Τόκιο και κατευθύνεται προς το Κιότο. Σε αυτό το σημείο, η σκηνοθέτις υποδουλώνει την αναφορά της στον ιαπωνικό πολιτισμό και την παράδοση που υποκρύπτεται πίσω από το αντιτιθέμενο περιβάλλον της ιαπωνικής πρωτεύουσας. Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί πως η θέαση του τοπίου που προβάλλεται ταξιδεύοντας με το τρένο, είναι η ίδια με το μέρος που

⁷ Η στάση του πλάνητα [*flâneur*], διατηρεί συνεχώς και πλήρως την ατομικότητά του καθώς τριγυρνάει παντού στην πόλη. Βλ. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλη, Αλεξάνδρεια, 2002, σελ.44-46.

⁸ Simmel Georg, *Πόλη και ψυχή*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, 2016, σελ. 7, 35, 36.

χρησιμοποίησε και ο Οζυ στις σκηνές, όπου οι πρωταγωνιστές ξεφεύγουν από την ξένη για αυτούς μητρόπολη, στην ταινία *Ταξίδι στο Τόκιο* (εικ. 27).

Με αυτή την πράξη η Corrolla, συνειδητά ή μη, φαίνεται να επικοινωνεί με το ύφος του Ιάπωνα σκηνοθέτη και να επαληθεύει την κινηματογραφική ανησυχία του, καθότι μεταφέρει στο φακό της, την εκσυγχρονισμένη αλλαγή του τόπου.

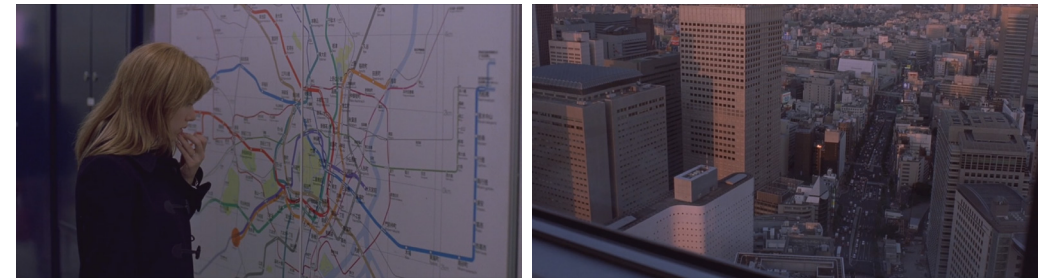


Εικόνες 27α-27β: Σύγκριση δύο πλάνων, που προβάλλουν ομοίως την παραθαλάσσια περιοχή Atami. Αριστερά: το μέρος απεικονίζεται ως ο τόπος φυγής από τη μητρόπολη στο «Ταξίδι στο Τόκιο» (1953). Δεξιά: φαίνεται πλέον πως το μέρος έχει αστικοποιηθεί, στιγμιότυπο «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).





Εικόνες 29α-29β: Στιγμιότυπα «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).



Εικόνες 29γ-29δ: Στιγμιότυπα «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).

III. ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Ανάμεσα στα ιδιαίτερα οπτικά σημεία, τα ιστορικά γεγονότα και τις τεχνολογικές εκφάνσεις των κινηματογραφικών έργων των Ozu, Wenders και Coppola, παρατηρείται η εξελικτική πορεία της μητρόπολης από τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι σήμερα. Οι παραπάνω ταινίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, μέσω διαφόρων κινηματογραφικών και αρχιτεκτονικών αντιλήψεων που σχετίζονται με την άνοδο της μοντέρνας και σύγχρονης όψης της πόλης, κατά την οπτική τους εμπειρία και αισθητική. Παράλληλα, απασχολούν ευρέως τα κοινωνικό-πολιτιστικά ζητήματα που αφορούν τη δυτικοποίηση που υπέστη η ιαπωνική πρωτεύουσα, στην κάθε χρονική περίοδο όπου γυρίστηκαν.

Το *Ταξίδι στο Τόκιο* του Ozu, αντιπροσωπεύει τις πολιτιστικές δομές και παραδόσεις της μεταβαλλόμενης ιαπωνικής κοινωνίας, ως προς τις μεταπολεμικές επιδράσεις των ιστορικών αλλαγών. Πιο συγκεκριμένα, η αμερικανοποίηση της Ιαπωνίας κατά αυτή την περίοδο είναι το σιωπηρό υπόβαθρο της ταινίας.¹ Ένα φαινόμενο, το οποίο προσελκύει και τους τρεις σκηνοθέτες όπως αναλύθηκαν. Η ανησυχία του Ozu για τη σύγκρουση της ιαπωνικής παράδοσης με την αυξανόμενη δυτικοποίηση της χώρας, φαίνεται επίσης, να αποδεικνύεται στα έργα των Wenders και Coppola, με την πλήρη εκσυγχρονισμένη εικόνα της πόλης.

Επιπλέον, η αντίδραση και η επιρροή που επιβάλλει ο Ozu στη μελέτη του κινηματογράφου μετά το θάνατό του, μοιάζει να είναι ίδια όπως όταν ανακάλυψε για πρώτη φορά η Ευρώπη την γιαπωνέζικη τέχνη των *Ukiyo-e*, ή ο μοντερνισμός τις αξίες της παραδοσιακής ιαπωνικής αρχιτεκτονικής. Εντέλει, η διαχρονικότητα φαίνεται να συνδέει αυτές τις μορφές που ξεχωρίζουν στα μάτια του έξω κόσμου, καθώς παραμένουν αντικείμενα μελέτης που αλλάζουν μορφή δίχως να χάνεται η ταυτότητά τους, ακόμη και σήμερα.

¹ Graham Cairns, *The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*, The University of Chicago Press, 2013.

Ο Wenders, στο Tokyo-Ga, ασκεί μια γοητεία στα μέρη της πόλης, αποτυπώνοντας τις ασύνδετες εικόνες μεταξύ της χαμένης παράδοσης και της σύγχρονης νεωτερικότητας. Κατά κάποιο ιδιαίτερο τρόπο εξακολουθεί να αναπαριστά τον μοντέρνο και σύγχρονο εξωτισμό της πόλης, καθώς συνεχίζει μέσα από την αδιάκοπη ροή της να προβάλλεται αινιγματικά ως ένα ελκυστικό τοπίο.² Μετατοπίζοντας το βλέμμα του θεατή στην πόλη, ο σκηνοθέτης, ανασυνθέτει το ορατό πεδίο της με την αναπόσπαστη πραγματικότητα που διαπερνά το φακό του.

Πρόκειται για μια προσπάθεια κατανόησης του κινηματογραφικού ύφους που επιλέγει ο κάθε σκηνοθέτης, για να προσδιορίσει τη σχέση της εμπειρίας που βιώνει με την συγκεκριμένη μητρόπολη. Αναμφίβολα, ασχολούνται με ζητήματα που δυσκολεύουν στην κατανόηση του Δυτικού, ακόμη και του Ιάπωνα που ζει εκτός του Τόκιο, όπως στην περίπτωση του Ozu. Ωστόσο, αξιολογώντας τη θέση του Γερμανού σκηνοθέτη σε σύγκριση με την Αμερικανίδα Sofia Coppola, παρουσιάζονται διαφορές όσον αφορά το πως εκλαμβάνουν η Ευρώπη και η Αμερική το Τόκιο ως εξωτικό.

Η ταινία της Coppola, παρ' όλο που δημιουργήθηκε πριν από δύο δεκαετίες, παραμένει εξίσου σημαντική και επίκαιρη σε έναν κόσμο, όπου ο επικοινωνιακός διαχωρισμός μεταξύ των διεθνών πολιτισμών εξακολουθεί να υπάρχει. Ανεξάρτητα από τη συνεχόμενη μείωση των πολιτισμικών διαφορών των τόπων και κουλτούρων, ως αποτέλεσμα του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης³,

² Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

³ Βλ. Pallasmaa J., «Προς ένα βιοφιλικό μέλλον: Η παραπειστική ευλογία της παγκοσμιοποίησης & Η άλλη αρχιτεκτονική», όπως αναφέρει στα δοκίμιά του για τον άνθρωπο, την τέχνη και την αρχιτεκτονική: «Έχουμε αναμφισβήτητα εισέλθει σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης, στην οποία οδήγησε, και την οποία ενισχύει, η υλική και άυλη κινητικότητα, καθώς και ο επακόλουθος ταυτοχρονισμός γεγονότων και πραγμάτων [...] Στην αρχιτεκτονική, οι καθολικευμένες αξίες και οι αισθητικές μόδες, σε συνδυασμό με τις τεχνολογίες, τα υλικά και τους συρμούς που κατά κανόνα διακινούνται και χρησιμοποιούνται, επιταχύνουν τη διάβρωση ντόπιων πολιτισμών, δεξιοτήτων και παραδόσεων.», Pallasmaa Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική: 1980 - 2018*, μτφρ. Α. Σ. Λαδά & Κ. Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021, σελ. 262, 263.

διαφαίνονται ορισμένα κενά που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος στις πόλεις του 21ου αιώνα.

Η εμπειρία της ιαπωνικής πρωτεύουσας θα μπορούσε να συσχετιστεί με μια εύθραυστη και μεταβαλλόμενη σχέση της μνήμης και της αρχιτεκτονικής. Σε αντίθεση με τη φιλοσοφία που κυριαρχεί στις Ευρωπαϊκές και Δυτικές ομοιόμορφες πόλεις, η κατασκευαστική μέθοδος στην Ιαπωνία έχει μια καθορισμένη χρονική διάρκεια. Ως εκ τούτου, η πόλη να συνδέεται περισσότερο με τη σημασία της κίνησης και της μετάβασης, ως ένα συνεχές πείραμα, παρά να στρέφει το ενδιαφέρον της στη μνημειακότητα. Καθώς η ηλεκτρονική και ψηφιακή ύλη που επενδύει προσωρινά τις όψεις των κτηρίων, ενισχύει ακόμη περισσότερο τη σχέση της ίδιας της πόλης με τη μεταβλητότητα.⁴

Το γεγονός ότι έχουμε εξοικειωθεί με το Τόκιο σήμερα, δε σημαίνει απόλυτα πως μπορούμε εύκολα να το κατανοήσουμε. Σε εμάς μπορεί πλέον να φαίνεται πως δεν αλλάζει μορφή, ή να έχουμε την εντύπωση ότι δεν αλλάζει τουλάχιστον γρήγορα, συγκρίνοντας τελευταίως την οικοδομική και τεχνολογική ανάπτυξη άλλων ομοιότυπων πόλεων του πλανήτη. Παρ' όλα αυτά, παραμένει μια πόλη, στην οποία ακόμη κανείς δε συναντάει τα συνήθεις εμπορικά κέντρα, μεγάλες πλατείες, ή αρκετό πράσινο. Ωστόσο, σίγουρα δεν παύει να εκπλήσσει η απεριόριστη εμπειρία που πρόκειται να βιώσει κανείς συναισθηματικά, κάθε φορά που θα μετακινείται σε αυτή την πόλη.

⁴ Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.

ΙV. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Απόσπασμα από ομιλία του Wim Wenders,
Lisbon & Sintra Film Festival (2019)

«Έχω πάει στο Τόκιο περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη πόλη και μου φαίνεται ότι το γνωρίζω όλο και λιγότερο, και αυτό είναι υπέροχο. [...] και αύριο να πήγαινα, θα ένιωθα ότι πράγματι δεν ξέρω τίποτα γι' αυτό. [...] Θέλω να πω, νόμιζα ότι ήξερα κάτι για την ιαπωνική κουλτούρα από τις ταινίες, λόγω του Ozu [...] και έπειτα συνειδητοποίησα πως δεν με βοήθησε. Παραμένει για εμένα... ανιγμιακή και μυστηριώδης».

W. Wenders, 2019.*

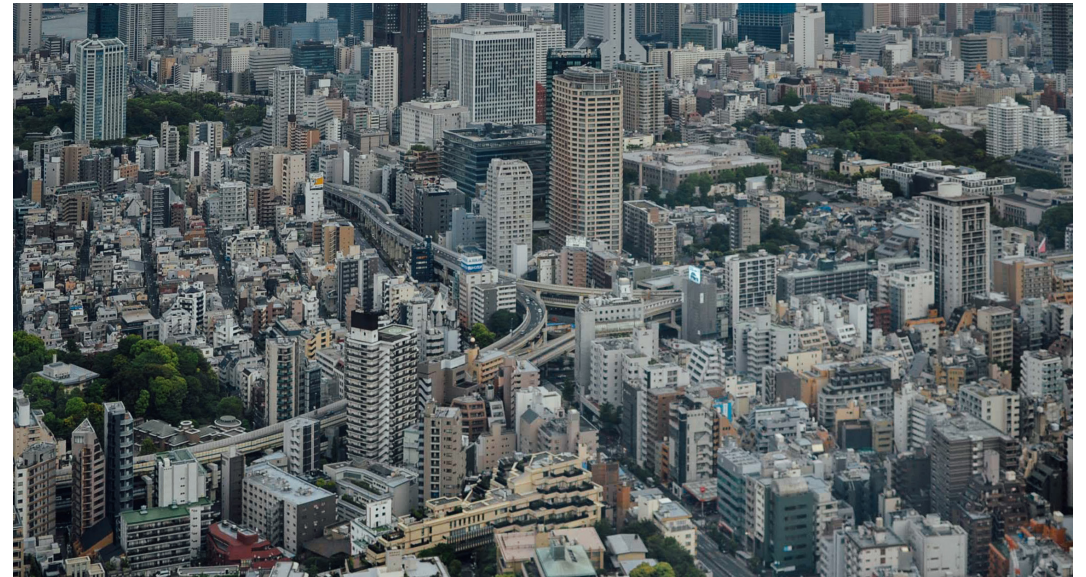
* Question: "What is it about the Japanese aesthetics you are attracted to?" & W. Wenders' answer: "I have been to Tokyo more often than to... any other city and I seem to know it less and less... which is a great sign. [...] If I go there tomorrow, I would go there feeling I know nothing about it. [...] I mean I thought I knew something about Japanese culture from movies, because of Ozu [...] and then I realized it didn't help me. It still was a surprise... enigmatic and mysterious to me." Απόσπασμα ομιλίας του Wim Wenders στο Lisbon & Sintra Film Festival. *LEFFEST'19 Tokyo Ga - Masterclass Wim Wenders* (Nov 2019) <[youtube.com/watch?v=3RIIGIhUoX4](https://www.youtube.com/watch?v=3RIIGIhUoX4)>



Τόκιο '19:
Φωτογραφίες Γ. Τσιορολής



Ginza, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



Minato City, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



Ginza, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



Asakusa, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



Rainbow Bridge, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



Yurikamome Line, Tokyo, 2019 (φωτ. Γ.Τ.).



上野 渋谷方面 2
Utsunomiya Shibuya direction 2

ホームウェイ

無



V. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

σ. 100,101
Tokyo Subway, 2019
(φωτ. Γ.Τ.).

Εικόνα 1α: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36461>

Εικόνα 1β: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0114V1962>

Εικόνα 2α: <https://www.moma.org/collection/works/8242>

Εικόνα 2β: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56689>

Εικόνα 3α: <https://www.flickr.com/photos/bercychenstudio/6158097476>

Εικόνα 3β: <https://i.pinimg.com/originals/e3/90/ba/e390ba3f8eabcdf643ad0a6664173d37.jpg>

Εικόνα 4α: <https://catalogue-lumiere.com/sortie-dusine-iii/>

Εικόνα 4α: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>

Εικόνα 5: <https://m.imdb.com/title/tt0430447/mediaviewer/rm4068744448/>

Εικόνα 6: <https://filmar.online/en/films/man-with-a-movie-camera>

Εικόνα 7: Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 8: <https://open.library.ubc.ca/viewer/meiji150/1.0364369#p0z-4r0f>:

Εικόνα 9α: <https://www.greelane.com/sk/humanities/hist%c3%b3ria-a-kult%c3%bara/the-great-kanto-earthquake-195143/>

Εικόνα 9β: https://blue.kumparan.com/image/upload/fl_progressive,fl_lossy,c_fill,q_auto:best,w_640/v1640577127/dfwlpfqwk78cz32ffkz.jpg

Εικόνα 10α: <https://betweenmovies.com/movie/constant-girel-au-japon-1897-1898/>

Εικόνα 10β: <https://betweenmovies.com/movie/constant-girel-au-japon-1897-1898/>

Εικόνα 11α: <https://catalogue-lumiere.com/une-rue-a-tokyo-ii/>

Εικόνα 11β: <https://catalogue-lumiere.com/station-du-chemin-de-fer-de-tokyo/>

Εικόνα 12: <https://www.bagimsizsinema.com/tezatlarin-harmonisi-japon-sinema-si-ve-25-japon-filmi.html>

Εικόνα 13α: <https://journals.openedition.org/lcc/4250?lang=en>

Εικόνα 13β: <https://365filmsbyauroranoc.te.tumblr.com/post/189472516221/tokyo-story-yasujiro-ozu-1953>

Εικόνα 13γ: <http://donalkelly.com/article/tokyo-story-stills/>

Εικόνα 13δ: <https://www.asharperfocus.com/TokyoStory.html>

Εικόνα 13ε: eyefilm.nl/en/programme/mubii-japan/237498
Εικόνα 13ζ: <http://donalkelly.com/article/tokyo-story-stills/>
Εικόνα 14α: <https://www.criterion.com/films/284-tokyo-story>
Εικόνα 14β: <http://donalkelly.com/article/tokyo-story-stills/>
Εικόνα 15: <http://donalkelly.com/article/tokyo-story-stills/>
Εικόνα 16: <https://wimwendersstiftung.de/media/TGA08cWWS.jpg>
Εικόνα 17(α,β,γ,δ,ε,ζ): Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo Olympiad" (1964).
Εικόνα 18α: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 18β: Στιγμιότυπο από την ταινία "Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel" (1898), Lumière Film Catalog.
Εικόνα 19α-19β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 20α-20β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 21α-21β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 22α-22β: Στιγμιότυπα από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 23α: <https://i.pinimg.com/564x/38/7f/40/387f405c3c0df0ec2165cdcf-7b868ee1.jpg>
Εικόνα 23β: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 24: Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ "Tokyo-Ga" (1985).
Εικόνα 25: Στιγμιότυπο από την ταινία «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).
Εικόνα 26(α,β,γ,δ): Στιγμιότυπα «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).
Εικόνα 27α: <http://donalkelly.com/article/tokyo-story-stills/>
Εικόνα 27β: Στιγμιότυπο από την ταινία «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).
Εικόνα 28: Στιγμιότυπο από την ταινία «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).
Εικόνα 29(α,β,γ,δ): Στιγμιότυπα «Χαμένοι στη Μετάφραση» (2003).
Οπισθόφυλλο: Προσωπικό αρχείο.

VI. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική & Ξένη Βιβλιογραφία

1. Adorno Theodor W., Δ. Καρυδάς – Σ. Σταυρίδης, *Εισαγωγικά κείμενα για τον «Μονόδρομο» του Μπένγιαμιν*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, Άγρα, 2004.
2. Alter Nora M., *Projecting history: German nonfiction cinema, 1967-2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
3. Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, 1983.
4. Barthes Roland (1980), *L' empire des signes - Η επικράτεια των σημείων*, μτφρ. Κ. Παπαϊακώβου, ΡΑΠΠΑ, 2001.
5. Becker Gabriele F., *Ryokan: A Japanese Tradition*, Konemann, 2001.
6. Braudel Fernand (1993), *Γραμματική των Πολιτισμών*, μτφρ. Α. Αλεξάκης, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2001.
7. Breschand Jean, *Ντοκιμαντέρ, Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, μτφρ. Δ. Θυμιοπούλου, Πατάκη, 2006.
8. Colomina Beatriz, *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, 1992.
9. Daisuke Miyao, *Japonisme and the Birth of Cinema*, Duke University Press Books, 2020.
10. Edagawa, Yuichiro, *Japanese Identities: Architecture Between Aesthetics and Nature*, Kajima Institute Publishing Co., Germany, 2008.
11. Galt R. – Schoonover K., *Global art cinema: new theories and histories*, New York: Oxford University Press, 2010.
12. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος II. Η χρονοεικόνα*, μτφρ. Μ. Μάτσας, εκδόσεις Νήσος, 2010.
13. Gombrich E. H., *ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.
14. Graham Cairns, *The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*, The University of Chicago Press, 2013.

15. Kadowaki Kozo Ed., *Co-Ownership of Action: Trajectories of Elements*, TOTO Publishing, Japan, 2020.
16. Koren Leonard (2008), *Wabi-Sabi: για καλλιτέχνες, σχεδιαστές, ποιητές & φιλοσόφους*, μτφρ. Π. Τσελέντη, Καστανιώτη, 2020.
17. Kurokawa Kisho, *New Wave Japanese Architecture*, Academy Editions, London; Ernst & Sohn, Berlin; St. Martin's Press, NY, 1993.
18. Lucken Michael, *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryusei to Miyazaki Hayao*, Columbia University Press, New York, 2016.
19. Mori Art Museum (2018), *JAPAN IN ARCHITECTURE: Genealogies of Its Transformation*, Echelle-1, Tokyo.
20. Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Scholar Press, 1979.
21. Pallasmaa Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική: 1980 - 2018*, μτφρ. Α. Σ. Λαδά & Κ. Ξανθόπουλος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.
22. Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, USA, 2001.
23. Said Edward (1978), *Οριενταλισμός*, μτφρ. Φ. Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα, 1996.
24. Simmel Georg, *Πόλη και ψυχή*, μτφρ. Γ. Λυκιαρδόπουλος, Έρασμος, 2016.
25. Simmel Georg, *Μητροπολιτική Αίσθηση: Οι Μεγαλουπόλεις και η Διαμόρφωση της Συνείδησης - Κοινωνιολογία των Αισθήσεων*, μτφρ. Ι. Μεϊτάνη, ΑΓΡΑ, 2017.
26. Stein W., DiPaolo M., *Ozu International, Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*, Bloomsbury Academics, New York, 2015.
27. Sokol Kathy A., Kerr Alex, *LIVING IN JAPAN*, Taschen, 2020.
28. Tanizaki Junichiro (1933), *Το Εγκώμιο της σκιάς*, μτφρ. Π. Ευαγγελίδης, ΑΓΡΑ, 2016.
29. Thompson K.-Bordwell D., *Ιστορία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Ν. Λέρος – Ρ. Κολαΐτη, Πατάκη, 2011.
30. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ: ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γ. Γκουζούλη, Αλεξάνδρεια, 2002.

31. Walter Benjamin, *KEIMENA 1934-1940: Επιλογή, Άγρρα*, 2019.
32. Wollen Peter (1969), *Η σημειολογία του κινηματογράφου*, μτφρ. Π. Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981.
33. Yoshikuni Igarashi, *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton, N.J.: Princeton University of Press, 2000.
34. Βακαλιός Θανάσης, *Τεχνολογία, Κοινωνία, Πολιτισμός*, Ψηφίδα, Αθήνα, 2002.
35. Βαλούκος Στάθης, *ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ, Η ΔΟΜΗ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥ*, Αιγόκερως, 2006.
36. Γκουζιώτης Δημήτρης, *Το ντοκιμαντέρ*, Αιγόκερως, 2005.
37. Καζαντζάκης Νίκος, *Ταξιδεύοντας Κίνα – Ιαπωνία*, εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα, 1969.
38. Κολοβός Νίκος, *ΔΟΚΙΜΙΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ*, Ποιητική μιας άλλης πραγματικότητας, Καστανιώτη, 1993.
39. Κουροσάβα Ακίρα, *Κάτι σαν αυτοβιογραφία*, μτφρ. Μ. Μωραΐτης, Αιγόκερως, 1990.
40. Μουτσόπουλος Θανάσης, *Όχι ακριβώς τέχνη: Η υπερδιόγκωση του πολιτισμικού φαινομένου*, ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα, 2021.
41. Ντε Μποττόν, Αλαίν, *Η Τέχνη του Ταξιδιού*, μτφρ. Γ. Ανδρέου, Πατάκη, Αθήνα, 2006.
42. Σαντούλ Ζωρζ, *Το ντοκιμαντέρ από τον Βερτώφ στον Ρους: κάμερα - μάτι και κάμερα - στυλό*, μτφρ. Γ. Παπακυριακής, Αιγόκερως, 1985.
43. Σηφάκη Ε.-Πούπου Ά.-Νικολαΐδου Α., *Πόλη και κινηματογράφος*, Νήσος, 2011.
44. Στάθη Ε., Σκοπετέας Γ., *Ντοκιμαντέρ: μια άλλη πραγματικότητα*, Αιγόκερως, 2009.
45. Στεφανή Εύα, *Ντοκιμαντέρ: Το παιχνίδι της παρατήρησης*, εκδόσεις Πατάκη, 2016.
46. Τσιούκας Τ., *Ιαπωνικός Κινηματογράφος*, Αιγόκερως, Κινηματογραφικό Αρχείο; 28, 1986.
47. 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *WIM WENDERS*, επιμ. Μ. Ακτσόγλου, Ιανός, 2006.

Περιοδικά

1. Σύγχρονος Κινηματογράφος '77, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 13-14, 1977.
2. Σύγχρονος Κινηματογράφος '80, Εκδόσεις Εξάντας, Δίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 24-25, 1980.
3. Σύγχρονος Κινηματογράφος '83, Εκδόσεις Εξάντας, Τρίμηνη έκδοση: Αρ. τεύχους 32, 1983.
4. Ρεντζής Θανάσης, ΦΙΛΜ - Περιοδική έκδοση των οπτικοακουστικών τεχνών, εκδόσεις Καστανιώτη, Τεύχος 31- Φεβρουάριος 1986, Αθήνα.

Δημοσιευμένα Άρθρα

1. Salvator-John A. Liotta, *A Critical Study on Tokyo: Relations Between Cinema, Architecture, and Memory A Cinematic Cartography*, Journal of Asian Architecture and Building Engineering/ November 2007/212.
2. Pernice Raffaele, *The Transformation of Tokyo During the 1950s and Early 1960s Projects Between City Planning and Urban Utopia*, JAABE vol.5 no.2, November 2006.
3. Hein, Carola, *Shaping Tokyo: Land Development and Planning Practice in the Early Modern Japanese Metropolis*, Journal of Urban History 36, no. 4 (2010): 447-484.
4. Smith Piers M., *The Neutral View: Roland Barthes' Representations of Japan and China*, Gulf University for Science and Technology, Kuwait: IAFOR Journal of Literature & Librarianship, Volume 5 – Issue 1 – Autumn, 2016.
5. Takemura Masaaki, *Sofia Coppola, Lost in Translation (2003), Markets, Globalization & Development Review* (2017): Vol. 2: No. 4, Article 6.
6. King Homa, *Review of Lost in Translation, written and directed by Sofia Coppola*, Film Quarterly 59 (2005): 45-48, doi:10.1525/fq.2005.59.1.45.
7. Ott, B. L. & Keeling, D. M., (2011) *Cinema and Choric Connection: Lost in Translation as a sensual experience*, Quarterly Journal of Speech, 97(4):363-86.

8. Felix Antonia, *Lost in Individuation: Elements of Archetypes and Individuation in Sofia Coppola's "Lost in Translation"*, The International Journal of the Image, Volume 1, Number 2, 2011, ISSN 2154-8560.

Φιλμογραφία

- *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895), Dir. Louis Lumière, Lumière Film Catalog.
- *Arrivée d'un train à Perrache* (1896), Dir. Louis Lumière, Lumière Film Catalog.
- *Panorama du grand Canal pris d'un bateau* (1896), Dir. Alexandre Promio, Lumière Film Catalog.
- *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel* (1898), Dir. Louis Lumière, Lumière Film Catalog.
- *Une rue à Tokyo II - A street in Tokyo II* (1898), Dir. Shibata Tsunekichi, Lumière Film Catalog.
- *Man with a Movie Camera* (1929), Dir. Dziga Vertov.
- *Late Spring* (1949), Dir. Yasujirō Ozu.
- *Tokyo Story* (1953), Dir. Yasujirō Ozu.
- *An Autumn Afternoon* (1962), Dir. Yasujirō Ozu.
- *Tokyo Olympiad* (1965), Dir. Kon Ichikawa.
- *Tokyo-Ga* (1985), Dir. Wim Wenders.
- *Lost in Translation* (2003), Dir. Sofia Coppola.

Διαδικτυακές Πηγές

1. Αναστασιάδου Ντίνα, *Japonisme: Η επίδραση του Ιαπωνικού πολιτισμού στην Δυτική τέχνη*, Greek-Japanese Association, Νοέμβριος 2016. <grjpn-association.gr/japonisme>
2. Jasper Sharp (June 2020), *Tokyo Story: anatomy of a classic*, British Film

Institute.

<bfi.org.uk/features>

3. Michelle Aubert and Jean-Claude Seguin, *Opérateur: Tsunekichi Shibata*, The Lumière brothers' cinematographic work.
<catalogue-lumiere.com/operateur>
4. V. Goldberg (Nov 2003), *ART; Wim Wenders and the Landscape of Desire*, The New York Times.
<nytimes.com/2003/11/30/movies>
5. Tokyo Metropolitan Government, *History of Tokyo*, 2006-2018.
<metro.tokyo.lg.jp/english/about/history>
6. Bureau of Urban Development, Tokyo Metropolitan Government, *Transition of Tokyo's Urban Planning*.
<toshiseibi.metro.tokyo.lg.jp/eng>
7. SORCHA BACON, *Intersecting Media Spectacle and Urban Space in Cinematic Tokyo*, Redmond Bacon.
<redmondbacon.co.uk/filter>
8. *Lost in Translation* by Sofia Coppola – Script, 2003.
<dailyscript.com/scripts/lost-in-translation-script.html>
9. *LEFFEST'19 Tokyo Ga - Masterclass Wim Wenders* (Nov 2019).
<youtube.com/watch?v=3RIIGlhUoX4>
10. Wim Wenders, απόσπασμα από συνέντευξη στο Documentary Channel, ArchDaily, Δεκέμβριος 2011.
<archdaily.com/196013/wim-wenders-to-make-3d-documentary-on-architecture>

•



Πολυτεχνείο Κρήτης
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών