

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ

Υπεύθυνη σειράς: Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού



Εκδοτική Επιτροπή:

Χριστίνα Βείκου

Σίβυλλα Δημητρίου-Κοτσώνη

Ελένη Παπαγαρουφάλη

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΚΕΦΟΥ-ΜΑΔΙΑΝΟΥ

επιμέλεια

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ
ΚΑΙ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ

Σύγχρονες τάσεις

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΑΘΗΝΑ 1998

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΩΣ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΙ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

MICHAEL M. J. FISCHER

Ο τίτλος αυτής της εργασίας μου αποτελεί επίκληση σ' ένα διττό προβληματισμό. Αναφέρεται συγκεκριμένα σε μια από τις σπουδαιότερες ταινίες του μεταπαναστατικού Ιράν – το «Close Up» του Abbas Kiarostami – η οποία, όπως το «Blow Up» του Michaelangelo Antonioni, πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, το παράδοξο ότι όσο προσεκτικότερα διερευνάται ένα ζήτημα, αντί να αποσαφηνίζεται, αποδεικνύεται όλο και πιο πολύπλοκο. Ενώ το «Blow Up» αναφέρεται στην κυριολεκτική μεγέθυνση μιας φωτογραφίας ως το σημείο που η εικόνα της να αποκτήσει τόσο χοντρό κόκκο ώστε να μη διακρίνεται, το «Close Up» χρησιμοποιεί την αναφορά στον εαυτό του ως κινηματογραφικού μέσου για να ατενίσει τον κινηματογράφο ως εναλλακτικό χώρο του δικαστικού συστήματος, χώρο πρόσφορο για την ανάπτυξη κριτικού στοχασμού και τη διατύπωση κρίσεων πάνω σε κοινωνικά και πολιτισμικά θέματα. Αυτό λοιπόν συνιστά το δεύτερο σημείο του προβληματισμού που επικαλούμαι, ο οποίος είναι ανθρωπολογικός και σχετίζεται με το πώς ο κινηματογράφος άλλαξε, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνουμε και κρίνουμε τα πράγματα.

Ως ανθρωπολόγο, ο κινηματογράφος με ενδιαφέρει,

πρώτον, ως όχημα εθνογραφικό, ως μητρώο, ως μέσον που περιγράφει πολιτισμικά πρότυπα και μοτίβα κοινωνικών δυναμικών, αυτό που μερικές φορές ονομάζω «χρόνο ενεστώτα». Με ενδιαφέρει επίσης ως μέσον που περιγράφει την υβριδοποίηση και τη διαπραγμάτευση πολιτισμικών διαδικασιών ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο. Λέγοντας «χρόνο ενεστώτα», εννοώ την κοινή αίσθηση ότι υπάρχει κάτι στο κινηματογραφικό έργο που, έστω και αν είναι συχνά απατηλό, δίνει την εντύπωση ότι παρουσιάζει την παρούσα στιγμή σ' όλη της την πολυπλοκότητα με μιαν αμεσότητα που δύσκολα επιτυγχάνεται μέσω του γραπτού λόγου. Το γράψιμο χαρακτηρίζεται από έναν ετεροχρονισμό, που μόνο μερικώς εξηγείται από το επιχείρημα του Johannes Fabian, ότι υπάρχει έλλειψη συγχρονίας μεταξύ των χωροχρονικών συντεταγμένων του γραπτού λόγου και του αντικειμένου του. Εκτός από το ζήτημα του χρόνου, το γράψιμο έχει συνήθως μια πιο περιοριστική γραμμική μορφή, την οποία το κινηματογραφικό έργο έχει τη δυνατότητα να αποφύγει και μ' αυτό τον τρόπο να παρουσιάσει την πολυπλοκότητα με τα πολλαπλά μουσικά, ηχητικά, οπτικά και λεκτικά μέσα που διαθέτει.

Δεύτερον, ως ανθρωπολόγος, ενδιαφέρομαι επίσης για την ταινία ως όχημα πολιτισμικής κριτικής. Το λιγότερο που κανείς μπορεί να υποστηρίξει είναι ότι ο κινηματογράφος έχει σαφώς ευνοήσει την ανάπτυξη μιας συγκριτικής προοπτικής στη διάρκεια του 20ού αιώνα, μιας προοπτικής που αποτελεί επίσης έναν από τους πρώτους στόχους της ανθρωπολογίας του 20ού αιώνα. Ακόμη, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι, όπως το μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, ο κινηματογράφος έχει γίνει χώρος εξωτερίκευσης των πολιτισμικών προτύπων και διαδικασιών,

έτσι ώστε η κοινωνία να μπορεί να βλέπει και να στοχάζεται τον εαυτό της. Θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνήσει κανείς τα ερωτήματα που έχουν τεθεί και τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί για τη χρήση του κινηματογράφου ως κύριου μέσου στην κατασκευή νέων σφαιρών στο δημόσιο χώρο, στα τέλη του 20ού αιώνα. Αναφέρομαι εδώ τόσο στις φιλοσοφικές θεωρήσεις για τη συμβολή των διαφόρων μαζικών μέσων στη μεταβολή της συνείδησης, όσο και στις πιο παραδοσιακές ανθρωπολογικές θεωρήσεις για τις κοινωνικές λειτουργίες του κινηματογράφου. Σε ό,τι αφορά τις φιλοσοφικές θεωρήσεις, θα επικαλεστώ τηλεγραφικά ορισμένους θεωρητικούς και στη συνέχεια θα υπενθυμίσω συνοπτικά ορισμένες παραδοσιακές ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, προτού στραφώ στις δύο περιπτώσεις κοινωνιών που εξετάζω στο άρθρο αυτό, οι οποίες βρίσκονται σε διαδικασία δραματικής πολιτικο-κοινωνικής ανοικοδόμησης, και στο ρόλο που παίζει ο κινηματογράφος σε καθεμία από αυτές. Τα ερωτήματα που με απασχολούν είναι κάπως διαφορετικά από αυτά που θέτουν οι συνηθισμένες μελέτες των «εθνικών κινηματογραφικών» παραδόσεων.

Σχετικά με τα φιλοσοφικά ερωτήματα για τη συνείδηση, έχω στο νου θεωρητικούς όπως ο Walter Benjamin, ο οποίος διατύπωσε την άποψη ότι ο κινηματογράφος αποτέλεσε την τεχνολογία-κλειδί της νεωτερικότητας, το χώρο όπου οι άνθρωποι διδάχθηκαν να συνδιαλέγονται με τον αιφνιδιασμό που δημιουργεί η επαφή με το νέο, μαθαίνοντας ένα νέο τρόπο πρόσληψης, τον οποίο ονόμασε «περισπασμό» (distraction). Με αυτό εννοούσε την ικανότητα να ανιχνεύει κανείς, να επιλέγει και να ενσωματώνει πολύ γρήγορα στην ήδη υπάρχουσα εμπειρία του τις θραυσματικές νέες πληροφορίες που περνούν μέσα

από πολλαπλές αισθητηριακές διόδους. Ο νους μου επίσης πηγαίνει στις απόψεις του Paul Virilio, ότι ο κινηματογράφος είναι μια τεχνολογία της ταχύτητας και, επιπλέον, ότι υπήρξε η μαζική τεχνολογία της διατάραξης, που απέσπασε ολόκληρους πληθυσμούς από τον τόπο τους και τους οδήγησε προς τις οικονομικές υποσχέσεις των μεγάλων πόλεων, αλλά επίσης τους έσυρε στον πόλεμο σημαδεύοντάς τους με την καταστροφή.

Από μια περισσότερο ψυχολογική σκοπιά, ο νους μου επίσης πηγαίνει στην παρατήρηση του Slavoj Žižek, ότι ο κινηματογράφος θέτει σε ενέργεια διαδικασίες σαγήνευσης, όχι τόσο απεικονίζοντας τα ίδια τα αντικείμενα της επιθυμίας, όσο προβάλλοντας τις διαδικασίες κατασκευής των επιθυμιών και τις ατέλειωτες υποκαταστάσεις της επιθυμίας που οδηγούν στην ιδεοληψία.

Σε ό,τι αφορά το γνωσιακό επίπεδο, ο Wilhelm Wurzer υποστηρίζει ότι η απόλαυση που προσφέρει ο κινηματογράφος έγκειται στην πρόκληση να βλέπει κανείς να αναστρέφεται η λογική σειρά της αναπαράστασης, να παρακολουθεί ανακατατάξεις, αντιστροφές της κρίσης και αποδιαρθρώσεις της εξουσίας.

Τέλος, ο Gilles Deleuze διατύπωσε την άποψη ότι ο κινηματογράφος είναι ένα είδος νομαδικής πολεμικής μηχανής, με την κάμερα ικανή να κινείται με τρόπο που διασπά τη συνέχεια του χώρου συλλαμβάνοντας και επανακινητοποιώντας πολιτισμικά θραύσματα για τους δικούς της στρατηγικούς σκοπούς. Ο Deleuze υποστήριξε επίσης ότι υπάρχει ρήξη ανάμεσα στον «κλασικό» κινηματογράφο της περιόδου προ του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και στο μεταπολεμικό κινηματογράφο. Ο τελευταίος χρησιμοποιεί διαφορετική χωροχρονική απεικόνιση, που αρχίζει με τον ιταλικό νεορεαλισμό και τη γαλλική Nouvelle

Vague (Νέο Κύμα), όπου τα αντικείμενα προσεγγίζονται προσεκτικότερα απ' ό,τι στον κλασικό «ρεαλισμό». Τα οπτικά και τα ηχητικά στοιχεία, για παράδειγμα, αποκτούν συχνά αυτόνομη ύπαρξη, ενώ παράλληλα συμβαίνει να έρχονται στο προσκήνιο και άλλα συστήματα σημείων: χρονοσημεία (chronosigns), λεκτοσημεία (lecto-signs – τρόποι (εγγραφής) και νοοσημεία (noosigns – εσωτερικοί νοητικοί συνειρμοί). Ο χωρόχρονος γίνεται «εικονικός» (virtual), χωρίς να αποτυπώνεται στο χώρο, με την έννοια ότι οι διάφορες αυτές διαστάσεις σημασιότητας μπορούν να προβληθούν και να αλληλοσυσχετιστούν με ποικίλους τρόπους. Πρόκειται όχι απλώς για επιστημολογική αλλά και για πολιτική μεταστροφή. Από επιστημολογική άποψη, η μεγαλύτερη ακρίβεια οδηγεί σ' έναν λιγότερο εύκολο ρεαλισμό και αυτό που συνήθως διερευνάται στο μεταπολεμικό κόσμο είναι η δύναμη του ψευδούς, του πλασματικού, του τεχνητού. Αυτό ίσως είναι, όπως θα αναπτύξω παρακάτω, που οι Πολωνοί κινηματογραφιστές και κριτικοί ονομάζουν *odkłamanie* (od, αρνητικό μόριο – *kłamanie*, «ψεύδη»), που σημαίνει εναντίωση όχι μόνο στα ψεύδη, τους μύθους και τις συμβατικότητες πάνω στα οποία στηρίχθηκε η κομμουνιστική κοινωνία, αλλά και στους φόβους και τις ελπίδες της σύγχρονης κοινωνίας γενικά, μιας κοινωνίας που χτίστηκε πάνω σε κινούμενη άμμο και πάνω σε μερικές αλήθειες. Ο αιφνιδιασμός που προκαλεί ο κινηματογράφος, λέγει ο Deleuze, δεν συνίσταται πια στις μορφές σκέψης, όπως οι προπολεμικές τεχνικές του μοντάζ του Sergei Eisenstein. Αυτό είναι πια αδύνατο από τη στιγμή που η φασιστική αλλά και η μαζική εμπορική τέχνη οικειοποιήθηκε τις νεωτεριστικές μορφές. Ο αιφνιδιασμός του κινηματογράφου έγκειται μάλλον στο να δείξει ότι δεν σκεφτόμαστε ακό-

μα και στο να αποκαλύψει αυτό που βρίσκεται «εκτός πλαισίου», αυτό που δεν είναι παρόν.

Αν, λοιπόν, μπορούμε να πούμε προκαταρκτικά ότι οι νέες μορφές συνείδησης ή αντίληψης τις οποίες έχει ευνοήσει ο κινηματογράφος έχουν κάποια σχέση με την ταχύτητα, τις πολλαπλές διόδους της πληροφόρησης, τις τακτικές ανίχνευσης και επιλογής και τη μη γραμμική προσοχή, τότε μπορούμε, επίσης προκαταρκτικά, να καταδείξουμε συνοπτικά μια σειρά από περισσότερο ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές λειτουργίες που επιτελεί ο κινηματογράφος.

Μελέτες του Χόλιγουντ της δεκαετίας του 1920 έδειξαν ότι ο κινηματογράφος επιτελεί ένα γνωστικό έργο μελλοντικού προσανατολισμού, επιτρέποντας σε πληθυσμούς μεταναστών της εργατικής τάξης να σκέφτονται μέσω νέων στιλ ζωής. Ο Larry May σημειώνει ότι οι σεναριογράφοι, σε ποσοστό ένα τρίτο με ένα δεύτερο, ήταν νέες γυναίκες, οι οποίες αντικατόπτριζαν στα σενάρια τους το ενδιαφέρον τους να παρουσιάσουν για τις γυναίκες νέους ρόλους στους οποίους να εξισορροπούνται οικογένεια και καριέρα. Αντίστοιχα πρότυπα έχουν εντοπίσει και άλλοι μελετητές. Η Betty Friedan, για παράδειγμα, υποστήριξε ότι στις ιστορίες που δημοσιεύονταν σε γυναικεία περιοδικά διακρίνεται μια σαφής διαφοροποίηση μεταξύ της δεκαετίας του 1930, όπου κυριαρχούσε η υποστήριξη προς την καριέρα των γυναικών, και της δεκαετίας του 1950, όπου κυριαρχούσε η προτροπή για την επιστροφή των γυναικών στα οικιακά.

Ο κινηματογράφος έχει επίσης λειτουργήσει ως όχημα για την επεξεργασία παλαιών κοινωνικών τραυμάτων. Οι μελέτες του Pierre Sorlin για την ευρωπαϊκή κινηματογραφική παραγωγή κατέδειξαν ότι οι ταινίες για τον Α'

Παγκόσμιο Πόλεμο άρχισαν να εμφανίζονται δέκα χρόνια αργότερα (καθυστερήση αντίστοιχη με αυτήν στην αμερικανική παραγωγή ταινιών για το Βιετνάμ), καθώς επίσης ότι, σε αντίθεση με τις γερμανικές και τις ιταλικές ταινίες, οι αγγλικές και οι γαλλικές θεματοποίησαν το φόβο της κατασκοπείας σε δημοκρατικές κοινωνίες. Επίσης, έδειξαν διαφορές στις ταινίες για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο: κάθε χώρα μειώνει τη σημασία της βοήθειας που δέχθηκε από άλλες και εντείνει τις υποψίες σε βάρος των άλλων. Ταυτόχρονα, οι ταινίες για το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο εισήγαγαν μ' ένα νέο τρόπο την ωμότητα και το σαδισμό και εξέφρασαν βαθιά απαισιοδοξία για τους παρτιζάνους της αντίστασης που συνήθως σκοτώνονταν.

Τα κινηματογραφικά έργα συμβάλλουν επίσης στη διαμόρφωση εθνικού κοινού: η Antonia Lant διερευνά τους τρόπους με τους οποίους ο ορισμός των φύλων δημιουργεί ένα βρετανικό στιλ ρεαλισμού διαφορετικό από αυτό των αμερικανικών έργων που έχει στόχο την ενεργοποίηση μιας εθνικής ταυτότητας και ενός εθνικού κοινού κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Επιπλέον, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο κινηματογράφος εισάγει τη συγκριτική προοπτική στους κατά τόπους πληθυσμούς ολόκληρου του πλανήτη και, τέλος, λειτουργεί ως εθνογραφικό εργαλείο, ως μητρώο περιγραφής, ως μητρώο καταγραφής υβριδικών μορφών στον ενεστώτα χρόνο, και συμβάλλει στη μετάφραση των κατά τόπους διαφορών στο εσωτερικό των κρατών που προσπαθούν να συγκροτηθούν σε συνεκτικά έθνη (με χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως θα αναλύσω παρακάτω, την ιρανική ταινία «Bashu»).

Είναι βέβαιο ότι, από ορισμένες απόψεις, ο κινηματογράφος έχει ήδη αρχίσει να γίνεται «αρχαϊκό» πολιτισμι-

κό μέσο ανάλυσης των μορφών που παίρνει η πολιτισμική αλλαγή σε παγκόσμιο επίπεδο, εφόσον μπορεί να υποστηριχθεί ότι οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και τα ψηφιακά μέσα έχουν ήδη εισαγάγει καινοτομίες στον τομέα αυτόν. Ωστόσο, από άλλες απόψεις, ο κινηματογράφος μαζί με την τηλεόραση εξακολουθούν να κατέχουν κεντρική θέση στις πολιτισμικές διαπραγματεύσεις μεταξύ του τοπικού και του παγκόσμιου, στην επεξεργασία συγκριτικών προοπτικών σε επιμέρους εθνικά πλαίσια και στην ανοικοδόμηση της κοινωνίας και της δημόσιας σφαίρας έπειτα από κοινωνικά τραύματα εμφύλιων πολέμων, επαναστάσεων, κατάρρευσης του κράτους, σεισμών και άλλων μαζικών κοινωνικών αναταραχών.

Παρεμπιπτόντως, μου έχει κινήσει την περιέργεια το γεγονός ότι η σύγχρονη ανθρωπολογική επιτόπια έρευνα, ενώ γεννήθηκε σ' αυτό το νέο περιβάλλον, του έδωσε τόσο λίγη σημασία. Διαβάζοντας κανείς τις εθνογραφίες των χωριών της Ινδίας, για παράδειγμα, δεν θα μπορούσε ποτέ να φαντασθεί ότι εκεί υπήρχε κινηματογράφος. Και όμως, στο Tamilnadu ο κινηματογράφος έπαιζε τόσο σημαντικό πολιτικό ρόλο, ήδη από τη δεκαετία του 1940, ώστε, μετά την ανεξαρτησία του, όλοι σχεδόν οι πρωθυπουργοί προέρχονταν από το χώρο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, ενώ τα πολιτικά κόμματα συναγωνίζονταν για την αύξηση της επιρροής τους στους ομίλους θαυμαστών των ηθοποιών. Ακόμα και η φωτογραφία έχει ελάχιστα χρησιμοποιηθεί στην ανθρωπολογία. Τα πειράματα της Margaret Mead και του Gregory Bateson στο Μπαλί είναι μία από τις εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα. Σκεφθείτε, αντίθετα, την έμφαση που έδινε ο Otto Neurath, στο πρόγραμμα του Κύκλου της Βιέννης, στη σημασία των οπτικών μέσων για τη διάδοση της γνώ-

σης. Αντίστοιχη έμφαση έδινε και ο Jacob Riis στο ντοκιμαντέρ της Παγκόσμιας Εταιρείας Φωτογραφίας που αποτύπωνε την Οικονομική Κρίση στις Η.Π.Α. του 1929.

Η δυσπιστία των ανθρωπολόγων προς τα οπτικά μέσα αποτελεί ένα ενδιαφέρον αίνιγμα: να οφείλεται, άραγε, στο γεγονός ότι θεωρούνται λιγότερο αναλυτικά; Αν διεξέλθει κανείς τη βιβλιογραφία για τα εθνογραφικά φιλμ που γίνονται από ανθρωπολόγους, θα διαπιστώσει ένα ασαφές συνεχές ανάμεσα, αφενός μεν, σε όσους επιμένουν στο ρεαλισμό του ντοκιμαντέρ και την υποταγή του οπτικού στο κείμενο (με ενδιάμεσους τίτλους, υπότιτλους, αφήγηση), διότι, καθώς υποστηρίζουν, το οπτικό μόνον επεξηγηματικό μπορεί να είναι και όχι αναλυτικό, και, αφετέρου, σε όσους δέχονται ότι κάθε αντικείμενο επιδέχεται εθνογραφική ανάγνωση. Έχει επίσης σημασία να σημειώσουμε ότι συνήθως δημιουργοί των εθνογραφικών φιλμ ήταν ανθρωπολόγοι που εργαζόνταν σε μουσεία, οι οποίοι είχαν αρκετά διαφορετικό διανοητικό περιβάλλον και διαφορετική ιστορική εξέλιξη από τους πανεπιστημιακούς (βλ., παραδείγματος χάριν, τον Errol Morris για τις διαφορές μεταξύ εθνογραφίας με τη μορφή φιλμ και γραπτής εθνογραφίας των Ινδιάνων της Νοτιοδυτικής Ακτής). Σε ό,τι με αφορά, είναι σαφές ότι συντάσσομαι με το δεύτερο πόλο του συνεχούς.

Κινηματογραφώντας την Πολωνία: odklamanie και το νέο «εθνογραφικό» φιλμ

Η γενεαλογική απόσταση που χωρίζει τον Walter Benjamin από τον Gilles Deleuze ίσως μας βοηθήσει να προσανατολίσουμε την τρέχουσα συζήτηση στην Πολωνία

για το ρόλο του κινηματογράφου σε μια μετακομμουνιστική κοινωνία. Ο Benjamin έγραφε για τον κινηματογράφο ότι είναι μια τεχνολογία μέσω της οποίας ο άνθρωπος έμαθε να συνδιαλέγεται με τον αιφνιδιασμό που προκαλεί η νεωτερικότητα, μέσω ενός σχεδόν φροϋδικού «fort-da» μηχανισμού αντιμετώπισης της ταχύτητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φημισμένη ταινία των αδελφών Lumiere που έδειχνε ένα τρένο να κατευθύνεται πάνω στους θεατές, οι οποίοι, στις πρώτες παραστάσεις έφυγαν από τις θέσεις τους πανικόβλητοι, για να επιστρέψουν στη συνέχεια και να απαιτήσουν επανάληψη της προβολής. Ο μηχανισμός αυτός επιτεύχθηκε μέσα από τις θραυσματικές εισόδους καλειδοσκοπικών και ηχητικών διόδων επικοινωνίας (εικόνων, λέξεων, ηχητικής υπόκρουσης, μουσικής), που απαιτούν περισπασμό της προσοχής και έλεγχο των αντιδράσεων σε σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα. Παράδειγμα εδώ αποτελεί η αντίληψη για το θέατρο ως σχολείο για την άσκηση των αισθήσεων σε νέους τρόπους πρόσληψης.

Η θεωρία του Benjamin για τις εικόνες και τη σχέση τους με μια μη συνεχή μνήμη, η οποία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην κατασκευή μιας νέας μορφής ιστορίας, αποτελεί ενδιαφέρουσα αντίστιξη στην άποψη του Hegel ότι η ιστορία είναι συνεχής και κατασκευάζεται από όμοια μορφώματα. Ο Walter Benjamin ήταν επίσης αισιόδοξος για τη δυνατότητα της νέας τεχνολογίας να προωθήσει πιο δημοκρατικούς τρόπους επικοινωνίας στρέφοντας τις τακτικές της αβάντ-γκαρντ στις υπηρεσίες της λαϊκής κριτικής συνείδησης. Ο Benjamin όμως έγραφε για μια γενιά που ωρίμασε, από πολιτική και από άλλες απόψεις, στο διάστημα του μεσοπολέμου. Από τότε έχουν αλλάξει πολλά.

Ο Gilles Deleuze, από τους μεταγενέστερους διανοητές, υποστηρίζει ότι μετά την οικειοποίηση των νεωτερικών μορφών από το φασισμό, τον κομμουνισμό και το μαζικό καταναλωτισμό, ο κινηματογράφος δεν μπορεί πια να αιφνιδιάσει με μοντάζ τύπου Eisenstein. Στη θέση του, ισχυρίζεται, όπως ανέφερα εν συντομία παραπάνω, εμφανίστηκε ένα νέο σύνολο χωροχρονικών εικόνων, πλασματικό (virtual) και πολυδιάστατο, που προκαλεί αυξημένη επιστημολογική περιέργεια και, από πολιτική άποψη, τραβάει την προσοχή στη δύναμη του ψεύδους. Αυτό νομίζω ότι εννοούν, εν μέρει τουλάχιστον, οι Πολωνοί διανοούμενοι με τους όρους «odklamanie» (παρακείμενος) ή «odklamywawie» (γερούνδιο): την αντίκρουση και την απογύμνωση του ψεύδους και των μύθων της συμβατικής κατανόησης, για να αντικατασταθούν όχι από μια απλοϊκή πίστη σε νέες αλήθειες, αλλά από την αναγνώριση της πολυπλοκότητας της πραγματικότητας. Η εθνογραφία και τα φαντάσματα του παρελθόντος αποτελούν σημαντικές συνιστώσες του σχεδίου αυτού όχι αυτά καθαυτά, αλλά ως κομμάτια ενός μωσαϊκού από το οποίο μπορεί να οικοδομηθεί ένα νέο μέλλον, που δεν θα είναι σκλάβος των ρομαντισμών του παρελθόντος, ούτε αποκομμένο από το παρελθόν, όπως θα είχαμε την αφέλεια να πιστεύουμε. Όπως έχουν σημειώσει πολλοί παρατηρητές, όχημα του σχεδίου αυτού, κατά τη μεταβατική περίοδο από τη δεκαετία του 1980 στη δεκαετία του 1990, ήταν η ροκ μουσική και, πιο συγκεκριμένα, το πανκ-ροκ, φορέας μιας τοπικά ενδοσκοπικής παγκόσμιας συνείδησης που απομυθοποίησε τα ιερά και τα όσια όχι μόνο του κομμουνιστικού παρελθόντος αλλά και των ρομαντικών ρητορικών σχημάτων πάνω στα οποία είχε παραδοσιακά δομηθεί η αντίσταση στο κομμουνιστικό καθεστώς.

Τον Αύγουστο του 1993, η γυναίκα μου και εγώ περάσαμε δύο εβδομάδες ταξιδεύοντας και συζητώντας με την Πολωνίδα σκηνοθέτιδα Maria Zmarz-Koczanowicz και το σύζυγό της, Leszek Koczanowicz, φιλόσοφο. Στο διάστημα αυτό κάναμε πολλές συζητήσεις με τον Tadeusz Sobolewski, εκδότη του περιοδικού *Kino*, τη σύζυγό του Anna Sobolewski, φιλόλογο, καθώς επίσης και τον ντόπιο παραγωγό του κινηματογράφου Feliks Pastusiak, ο οποίος συνεργάστηκε με τον Steven Spielberg στην Κρακοβία, στα γυρίσματα της ταινίας «Η Λίστα του Σίντλερ». Η διεξοδική ανάλυση των συζητήσεων αυτών θα γίνει σε άλλη δημοσίευση. Εδώ θα ήθελα περισσότερο να σκιαγραφήσω με ποιο σκεπτικό η Πολωνίδα σκηνοθέτις, οι άλλοι συνομιλητές μας και οι κριτικοί των τελευταίων ταινιών της υποστηρίζουν ότι οι ταινίες της αποτελούν μέρος μιας πιθανής νέας κατεύθυνσης στον πολωνικό κινηματογράφο και ότι η νέα αυτή κατεύθυνση μπορεί να συμβάλει στην οικοδόμηση μιας μετακομμουνιστικής δημοκρατικής αστικής κοινωνίας. Όπως θα περιγράψω παρακάτω, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει επίσης, υπό διαφορετικές ασφαλώς συνθήκες, με το μετεπαναστατικό ιρανικό κινηματογράφο.

Τους όρους της συζήτησης στην Πολωνία έθεσε ο Janusz Kijowski, στην κριτική που έγραψε για την ταινία της Zmarz-Koczanowicz «Η άκρη του κόσμου» (1993). Μήπως, μετά την πτώση του κομμουνισμού, δεν είναι πια αναγκαία η έκφραση μέσα από τις τακτικές του έμμεσου λόγου και της αλληγορίας που τόσο χαρακτήριζαν το γραπτό λόγο και τον κινηματογράφο της Ανατολικής Ευρώπης ή μήπως, αντίθετα, η αποκάλυψη του odklamanie της καθημερινής σκέψης είναι τώρα ακόμα πιο αναγκαία; Διαφαίνονται τρεις πιθανές νέες κατευθύνσεις, λέ-

γει ο Kijowski: (α) να αντιγράψουμε τον αμερικανικό ή το γαλλικό κινηματογράφο (αλλά ποιος θα ήθελε να βλέπει απομιμήσεις), (β) να μιμηθούμε το πιο «εθνογραφικό», έστω και αν είναι μελοδραματικό, ύφος των ρωσικών και των κινεζικών έργων, που τουλάχιστον προσπαθούν να περιγράψουν τις κοινωνίες τους, ή (γ) να συνδυάσουμε το «εθνογραφικό» ύφος με πραγματική κοινωνική κριτική (λύση που ο ίδιος θεωρεί την καλύτερη και με βάση την οποία κρίνει το έργο της Zmarz-Koczanowicz). Για να εικονογραφήσει αυτό που εννοεί, παραθέτει ένα σενάριο για ένα αγόρι και την κοπέλα του που μένει έγκυος. Η έκτρωση έχει μόλις απαγορευθεί από το νόμο, η κοπέλα κάνει έκτρωση παράνομα, παρουσιάζει κάποια επιπλοκή και πεθαίνει. Ο πατέρας του αγοριού είναι πρώην ήρωας της Αλληλεγγύης που έχασε τη δουλειά του και άρχισε να πίνει και να κτυπάει τη γυναίκα του. Οι καθηγητές του αγοριού κατεβαίνουν σε απεργία ακριβώς πριν από τις εξετάσεις και έτσι χάνει τη χρονιά του στο σχολείο. Οι σκίνχεντς τού καταστρέφουν το πολυτιμότερο πράγμα που είχε, το ντραμς του. Ποια μπορεί να είναι η έκβαση αυτού του σεναρίου, ρωτάει ο Kijowski: να καταφύγει το αγόρι στη θρησκεία, να ριχθεί με όλες του τις δυνάμεις στην επιχειρηματική ουτοπία της σκληρής δουλειάς ανοίγοντας μια μικρή επιχείρηση, ή μήπως η ταινία θα έπρεπε να διερευνήσει τις αυτοκαταστροφικές αποφάσεις που παίρνει κανείς όταν είναι με την πλάτη στριμωγμένη στον τοίχο;

Οι ταινίες της Zmarz-Koczanowicz ακολουθούν πραγματι αρκετά την κατεύθυνση της «εθνογραφίας» και της «κοινωνικής κριτικής» την οποία υποστηρίζουν ο Kijowski και άλλοι, μόνο που αυτό γίνεται μ' ένα χαρακτηριστικό χιούμορ, που δίνει στις ταινίες ένα σουρεαλιστικό και πα-

ραβολικό βάθος. Το πρώτο έργο της ήταν μια σειρά ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Το «Όλοι γνωρίζουν ποιος στέκεται πίσω από ποιον» (1989) είναι μια εξάλεπτη ταινία για τις πανταχού παρούσες «ουρές» της κομμουνιστικής περιόδου και δείχνει ανάγλυφα την οικονομία της μορφής και την παραβολική δύναμη που προσπαθεί να επιτύχει. Αναφέρεται σε μία από αυτές τις «ουρές» στις οποίες στεκόταν κανείς χωρίς να ξέρει κατ' ανάγκη τι ακριβώς διαθέτει το κατάστημα και όπου οι πληροφορίες, όπως στο παιδικό παιχνίδι με το «σπασμένο τηλέφωνο», έφθαναν διαστρεβλωμένες από την κεφαλή της «ουράς» προς τους τελευταίους. Το έργο αρχίζει με το στρίγκλισμα μιας πόρτας και με πολλά πρόσωπα στη σειρά: η πιο δυνατή εικόνα είναι μια πανοραμική λήψη κεφαλιών παρατεταγμένων κατά μήκος ενός τούβλινου τοίχου σ' ένα σχεδόν καλλιγραφικό σχηματισμό. Ο διάλογος είναι σχεδόν ανύπαρκτος, αν εξαιρέσει κανείς ένα μικρό απόσπασμα με μια διαφωνία για το αν, από τη στιγμή που έχει μπει κανείς στην ουρά, πρέπει να παραμείνει στη θέση του ή μπορεί η θέση αυτή να κρατηθεί. Έτσι, ο τίτλος της ταινίας γίνεται το πιο σημαντικό απόσπασμα του λόγου που εκφέρεται σ' αυτήν και, εκτός από απλή παρατήρηση για τη θέση του καθενός στην «ουρά», μετατρέπεται σε παραβολή για τη φύση της παρακολούθησης σ' ένα κομμουνιστικό κράτος. Τα διαλογικά αποσπάσματα είναι ασυνάρτητα, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζουν μια εικόνα άμεσα αναγνωρίσιμη.

Αν η πρώτη αυτή ταινία ήταν ένας πειραματισμός στο αλληγορικό σινεμά-βεριτέ, οι «Επανακάτοχοι» (1989) είναι ένα αντίστροφο πείραμα, με διεξοδική συζήτηση στον ήχο και παρωδία αναπαράστασης στην εικόνα. Πρόκειται για ένα έργο που ερευνά πώς οι «επανακάτοχοι» κατορ-

θώνουν να εισέρχονται με απάτη στα διαμερίσματα των ανθρώπων και να αρπάζουν τις απλήρωτες ηλεκτρικές συσκευές τους. Τα κόλπα του επαγγέλματος αφηγούνται άνθρωποι που κάνουν πραγματικά αυτή τη δουλειά, αλλά δεν θέλουν να αποκαλύψουν την ταυτότητά τους, γι' αυτό και η ταινία χρησιμοποιεί την αναπαράσταση. Ωστόσο, οι εικόνες δίνουν επίσης την ευκαιρία να παρουσιασθούν τα θλιβερά συγκροτήματα διαμερισμάτων, καθώς και τα γραφεία των «επανακατόχων», και οι καταστάσεις που περιγράφονται διαπνέονται από παράλογο, αν και μελαγχολικό, χιούμορ. Το έργο της Zmarz-Koczanowicz, «Είμαι γένους αρσενικού», μιμείται το σχήμα της ταινίας επικαίρων για να σατιρίσει ένα από αυτά τα στελέχη του κομμουνιστικού κόμματος που κατέχουν όλα τα δυνατά αξιώματα στην τοπική κοινότητα, ακόμα και αυτό του προέδρου ενός γυναικείου συλλόγου. Η σάτιρα λειτουργεί κυρίως μέσα από την επανάληψη των λόγων του επισημού που δίνει ένα κωμικό αποτέλεσμα, καθώς επίσης μέσα από την καταγραφή ενός από αυτά τα φολκλορίζοντα φαντασμαγορικά υπαίθρια θεάματα στα οποία απονέμονταν βραβεία που οι «αμόρφωτοι» πολίτες όφειλαν να φορούν σαν να ήταν σχολιαρόπαιδα. Το όλο θέαμα συμπληρωνόταν με μουσική πόλκα και λαϊκές φορεσιές.

Με τις ταινίες της «Ο Λοχαγός ή η επανάσταση των ξωτικών» (1989) και «Μην εμπιστεύεστε τους πολιτικούς» (1990), η Zmarz-Koczanowicz περνά σε πιο εκτεταμένες και σοβαρές πολιτισμικές και πολιτικές κριτικές, οι οποίες καταγράφουν, επαναλαμβάνουν, επαναδιευθετούν, εντείνουν και αντιπαραθέτουν πραγματικές πολιτικές εκδηλώσεις, και οι οποίες αρχίζουν να αντλούν υλικό από τη μουσική και τις σάτιρες που κυκλοφορούσαν τη δεκαετία του 1980. Ο «Λοχαγός» (ο Waldemar Fydrych),

γεννημένος στο Torun –τόπο γέννησης του Κοπέρνικου και, πράγμα ακόμα πιο επίκαιρο, κέντρο του πανκ-ροκ στην Πολωνία στα τέλη της δεκαετίας του 1970– ήταν φοιτητής Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο του Βρόκλαβ (Wrocław) και ασχολήθηκε με την πολιτική του γέλιου. Έγινε αρκετά γνωστός τη δεκαετία του 1980, προκαλώντας αμηχανία τόσο στο Κομμουνιστικό Κόμμα όσο και στο κίνημα της Αλληλεγγύης. Ζωγράφιζε ξωτικά στους τοίχους και έστηνε αυτοσχέδιες παραστάσεις και εκδηλώσεις, όπως η «Ημέρα των μυστικών πρακτόρων», στην οποία οι οπαδοί του έκαναν διαδήλωση φορώντας καπαρντίνες και μαύρα γυαλιά και απαίτησαν εργάσιμη ημέρα οκτώ ωρών για την αστυνομία. Μάλιστα, μερικοί αστυνομικοί ξεγελάστηκαν και πήραν μέρος στη διαδήλωση. Στην Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας, στις 8 Μαρτίου, μοίρασε δωρεάν ταμπόν στην κεντρική πλατεία του Βρόκλαβ. Συνελήφθη και κλείστηκε, για το παράλογο ή την ειρωνεία της ιστορίας, στην ίδια φυλακή που είχε φιλοξενήσει και τη Rosa Luxembourg. Την εικοστή επέτειο της Άνοιξης της Πράγας έκανε έκκληση στον κόσμο να πάρει τα όπλα και να βοηθήσει τους κομμουνιστές, τους έντυσε μ' έναν εξωφρενικό συνδυασμό στρατιωτικών στολών, όπου συμπεριλαμβάνονταν και στολές σαμουράι, και τους κάλεσε σε πορεία ως τα τσεχικά σύνορα, όπου επρόκειτο να συνενωθούν με Τσέχους συνδιαδηλωτές, οι οποίοι όμως αποκλείστηκαν από την αστυνομία. Τέλος, ξεκίνησε μια πολιτική καμπάνια με συνθήματα όπως «Ψηφίστε το Λοχαγό, έναν πολιτικό νέου τύπου» και «Υπόστεγα για όλους, για να κάνουμε έρωτα». Μετά την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος, η πολιτική αυτού του τύπου δεν είχε πια απήχηση: ο Λοχαγός προσπάθησε να εκλεγεί στη Βουλή, αλλά έχασε στις εκλογές

και κατηγορήθηκε για προδοσία από την Αλληλεγγύη. Απογοητευμένος αποσύρθηκε στο Παρίσι, όπου σχημάτισε «εξόριστη κυβέρνηση».

Στο «Μην εμπιστεύεστε τους πολιτικούς» το χιούμορ γίνεται λίγο πιο πικρό, η πολιτική κάνει υπαινιγμούς με βαθύτερο νόημα και η μουσική στρέφεται στο πολιτικό πανκ-ροκ. Η ταινία ερευνά τις διαδηλώσεις της νεολαίας το 1990, τόσο της αριστεράς (των αναρχικών πανκ) όσο και της δεξιάς (των παραστρατιωτικών σκίνχεντς). Το φιλμ αρχίζει με ένα δραματικό ασπρόμαυρο πλάνο του εκτοξευτήρα ύδατος που χρησιμοποιούσε το κράτος για να διαλύει τις διαδηλώσεις στην κεντρική πλατεία της Βαρσοβίας. Το συνοδεύει η μουσική μιας δυνατής ηλεκτρικής κιθάρας και ένα τραγούδι με τα εξής λόγια: «Ο φόβος μάς έκανε να πάψουμε να μιλούμε δυνατά / Ο φόβος μάς έκανε να πάψουμε να αγαπάμε και να χαμογελάμε / Ο φόβος μάς έκανε να χαμηλώσουμε τα μάτια / Ο φόβος μάς έπιασε στα σαγόνια του». Οι διαδηλωτές, και μαζί τους ένα μικρό αγοράκι, σκουπίζουν τα μάτια τους από τα δακρυγόνα. Μετά τους τίτλους, το αγόρι αυτό, λίγο μεγαλύτερο τώρα, ανακαλεί τη σκηνή στη μνήμη του: «Ημουν έξι χρόνων τότε και αυτό που θυμάμαι είναι...». Τώρα είναι επικεφαλής μιας διαδήλωσης αναρχικών που χρησιμοποιούν το θέατρο του δρόμου και στήνουν ένα είδος χάπενινγκ το οποίο θυμίζει θέατρο του παραλόγου: οι διαδηλωτές σκηνοθετούν μια ληστεία του ξενοδοχείου Ίντερκοντινένταλ χρησιμοποιώντας ως όπλα τα δάκτυλά τους. Ο νεαρός εξηγεί: «Αυτή τη δεκαετία ήρθε η ώρα να γίνει ένας “γαλλικός Μάης του '68”, εδώ στην Πολωνία, με τη διαφορά ότι εμείς θα νικήσουμε». Οι σκίνχεντς είναι λιγότερο διασκεδαστικοί και η κάμερα καταγράφει τη δική έξι νεαρών, το 1990, που κατηγορούνταν για τη βί-

αιη διάλυση μιας διαδήλωσης Αφρικανών φοιτητών υπέρ του Nelson Mandela (με συνθήματα όπως «Ο Mandela είναι κομμουνιστής», «Λευκή Δύναμη!», «Είμαστε εξίσου εναντίον των Ρώσων και των Γερμανών», «Το μίσος για τους Εβραίους είναι δεύτερη φύση», «Απαρτχάιντ», «Η Πολωνία για τους Πολωνούς» κ.ά.). Καθώς η κιθάρα έπαιζε το τραγούδι «Μας έχουν κυκλώσει άγρια κτήνη, μας έχουν κυκλώσει οι άνθρωποι του κακού, δεν έχουμε πού να πάμε», ένας σκίηνχεντ μάς διδάσκει τον ενδυματικό τους κώδικα, που ενσωματώνει το αμερικανικό στίλ και αποτελείται από αμερικανικά τζην, αεροπορικά τζάκετ, λεπτές τιράντες και κοντά μαλλιά. Το τραγούδι του κιθαρίστα έχει και οικολογικό θέμα: «Δηλητηριαζόμαστε / Θυμάσαι τον Παράδεισο στη γη; / Όχι, κανείς δεν τον θυμάται / Η καρδιά μου θρηνεί, το σώμα μου κλαίει / Τι απέγιναν όλα αυτά;».

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους της Zmarz-Koczaponowicz, «Η άκρη του κόσμου» (1993), επανέρχεται στο χρονογραφικό στίλ του πρώτου ντοκιμαντέρ της, αλλά το αναπτύσσει παραπέρα, σ' ένα ιερογλυφικό σχόλιο για την πτώση του κομμουνισμού. Το έργο τοποθετείται μία μέρα πριν από τις εκλογές του 1989. Δείχνει δύο μεθυσμένους συγγραφείς-σχολιαστές – κάπως στο στίλ των χαρακτήρων του Beckett, Έστραγκον και Βλαντιμίρ, στο «Περιμένοντας τον Γκοντό» – οι οποίοι διερωτώνται συνεχώς αν πράγματι έχει αλλάξει τίποτε. Μια αστυνομική παρακολούθησι ό,τι συμβαίνει πάνω σ' έναν τοίχο από οθόνες, παρατηρώντας με ιδιαίτερη προσοχή έναν όμιλο αναστατωμένων γυναικών που έχουν τα μάτια καρφωμένα σ' ένα δέντρο και συζητούν διάφορες φήμες για την εμφάνιση ενός αγίου και για τα θαύματά του. Εν τω μεταξύ, μας δείχνει την καθαίρεση του αγάλματος του Felix

Dhjerzinsky, ιδρυτή της Κα Γκε Μπε: ένα μεγάλο αντίγραφο του αγάλματος από στυρένιο έχει στηθεί ειδικά για τις ανάγκες του έργου, στην καθαίρεση του οποίου όμως παρεμβάλλονται πλάνα από την καθαίρεση του πραγματικού αγάλματος, και τα σχόλια των παρευρισκόμενων που παρακολουθούν το γύρισμα του έργου είναι από μόνα τους μια επανάληψη τόσο της ιστορίας όσο και των γεγονότων που διαδραματίζονται στην ταινία, σαν ένα σύνολο από καθρέφτες που αλληλοαντανακλούν το είδωλό τους στο άπειρο. Μπροστά στο Μέγαρο του Πολιτισμού, ένας άνδρας με μικρόφωνο προσπαθεί να σχηματίσει μια αλυσίδα, μιαν ανθρώπινη αλυσίδα, την «Αλυσίδα των Καρδιών», με την παραινέση «Πρέπει να κρατηθούμε ενωμένοι». Είναι, φυσικά, ένας μετασχηματισμός του παλαιότερου έργου της για τις «ουρές», καθώς και μια επίκληση της πολιτικής του γέλιου του Λοχαγού στην ομώνυμη ταινία. Οι άνθρωποι στην αλυσίδα συζητούν για τα διαβατήρια που πρέπει να βγάλουν και για τις δυνατότητες εμπορικών συναλλαγών με τη Βουλγαρία και τη Γιουγκοσλαβία.

Το αποτέλεσμα είναι μια παράλογη και πνευματώδης ακολουθία ή καλλιγραφία κινηματογραφικής γραφής (εικόνα-αφηγήσεις). Οι εικόνες είναι εικόνες ανάδυσης, μετασχηματισμού και ελπίδας, παισιωμένες από το ειρωνικό, αυτοσάρκαστικό, μαύρο χιούμορ του ανατολικοευρωπαϊκού νεοσοουρεαλισμού. Είναι εικόνες που αναδεικνύουν τη μετάβαση από ένα καθεστώς παρακολούθησης στην ελευθερία, από τα λαϊκά δημοψηφίσματα στις γνήσια δημοκρατικές εκλογές, που υποτίθεται ότι θα δημιουργήσουν μια νέα, απελευθερωμένη κοινωνία, τη μετάβαση από τις χριστιανικές ουτοπιστικές ελπίδες για θαύματα και θεϊκή βοήθεια στο διεθνές εμπόριο και τα ταξί-

δια, που θα αναμορφώσουν την οικονομία και θα γεννήσουν πλούτο. Είναι, τέλος, εικόνες μετάβασης από τις παθητικές «ουρές» για ψωμί σε δυνατές αλυσίδες αλληλεγγύης. Το έργο είναι ένα είδος roman à clef, που ενσωματώνει μια σειρά σύγχρονες πολιτικές αναφορές, αλλά, το σπουδαιότερο, είναι επίσης μια ιστορικά διαστρωματωμένη σειρά από υπαινιγμούς που αναφέρονται πρωτίστως στο έργο-κλειδί του νεωτεριστικού θεάτρου της Πολωνίας, το «Γάμο» του Wyspenky, που έχει θέμα του τις φρούδες ελπίδες ενότητας μεταξύ αριστοκρατίας και αγροτιάς.

Η Zmarz-Koczanowicz, λέγει ο κριτικός του κινηματογράφου Tadeusz Sobolewski, δεν αγαπά την τραγωδία. Καταφεύγει λοιπόν στην ειρωνεία εκθέτοντας ψυχρά μέσα από την ταινία της τη στιγμή της κατάρρευσης του μύθου της «Αλληλεγγύης», συντασσόμενη με την odklamanie.

Το επόμενο έργο της Zmarz-Koczanowicz, «Ο Γάμος» (1994), είναι μια ειρωνική επανάληψη της ιστορίας του Wyspenky, μέσα από το γάμο της κόρης μιας αριστοκρατικής οικογένειας, που είχε φύγει από την Πολωνία στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Γεννημένη στην Αγγλία και κάτοικος Ελβετίας, η κοπέλα επιστρέφει για το γάμο της στο προγονικό μανουάρ. Το αρχικό έργο διαδραματίζεται στη διάρκεια μιας εξέγερσης που είχε οργανώσει η πολωνική αριστοκρατία εναντίον της αυστρο-ουγγρικής αυτοκρατορίας, αλλά οι γραφειοκράτες της αυτοκρατορίας κατορθώνουν να στρέψουν τους αγρότες εναντίον της αριστοκρατίας και η εξέγερση αποτυγχάνει. Ο γάμος είναι μεταξύ ενός αριστοκράτη και μιας νέας από την αγροτιά, έρχονται όμως τα φαντάσματα των «άλλων» της πολωνικής κοινωνίας, όπως, για παράδειγμα, των Εβραίων, των Ρουθίνων, να παρεμποδίσουν το

όνειρο της εύκολης ενότητας. Στη σύγχρονη εκδοχή του έργου ο σκηνοθέτης βάζει διάφορους προσκεκλημένους, ευγενείς και αγρότες, να μιλήσουν για τα περασμένα, αλλά επίσης να κοιτάξουν στον καθρέφτη και να φέρουν στο νου τους τα φαντάσματα που θα ήθελαν να καλέσουν στο γάμο. Στην ταινία δεν υπάρχουν μόνο σκηνές από τα ερείπια της παλιάς συναγωγής και της ρουθηνικής εκκλησίας, πληθυσμών που εξαφανίστηκαν από το τοπίο, αλλά οι αναμνήσεις και οι σκηνές αυτές αποτελούν αντανάκλασεις της επιστροφής πραγματικών φαντασμάτων. Τέτοια είναι οι πολυσυζητημένοι επανενταφιασμοί διάσημων Πολωνών, των οποίων οι σοροί επαναπατρίστηκαν από τάφους εκτός της Πολωνίας, όπως, για παράδειγμα, του λογοτέχνη Stanislaw Witkiewicz και της αμφιλεγόμενης πολιτικής μορφής του στρατηγού Sokorski.

Για τις εκλογές του 1994, η Zmarz-Koczanowicz ετοίμασε μια σειρά μικρού μήκους για την τηλεόραση με τον τίτλο «Λεξιλόγιο της Δημοκρατίας», εξίσου ενδιαφέρονσα και πάλι τόσο ως κινηματογραφικό ύφος όσο και ως περιεχόμενο. Οι ταινίες αυτές εισάγουν ένα γοργά εναλλασσόμενο, σχεδόν τύπου MTV, σύνολο εικόνας και μουσικής και περιλαμβάνουν συνεντεύξεις ανθρώπων στο δρόμο, ορισμένες από τις οποίες είναι αρκετά συνταρακτικές, λέγει η σκηνοθέτις (όπως, για παράδειγμα, η απάντηση «Δεν θέλουμε δημοκρατία και ελευθερία, θέλουμε ασφάλεια και χρήματα»). Περιλαμβάνουν επίσης οικογενειακές συζητήσεις, συζητήσεις με ομάδες κεντρικού ενδιαφέροντος, μαρτυρίες εμπειρογνομώνων, και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται σχόλια μέσω της εικόνας και της μουσικής. Το κομμάτι για τη «Δημοκρατία» αρχίζει με το γνωστό τραγούδι του πανκ-ροκ συγκροτήματος Perfect, «Θέλουμε να είμαστε ο εαυτός μας», που με σύντηξη

των συλλαβών κατά την άρθρωση ακούγεται «θέλουμε να δειρούμε τη μυστική αστυνομία». Η πιο κωμική σκηνή είναι μια σεκάνς με καβγάδες σε διάφορα κοινοβούλια ανά τον κόσμο η οποία έρχεται ως απάντηση σε αυτούς που είπαν ότι είναι ανάρμοστο να γίνονται καβγάδες δημοσίως στη Βουλή. Η σεκάνς τελειώνει με τον Jacek Kuron να κοιμάται στην πολωνική Βουλή. Η βουλευτής που κάθεται δίπλα στον Kuron τον σκουντάει για να ψηφίσει και εκείνος πατάει το κουμπί και συνεχίζει τον ύπνο. Η σκηνοθέτις φρόντισε να μην ακουστούν τα λόγια του τραγουδιού σ' αυτό ακριβώς το σημείο, ώστε το «θέλουμε να είμαστε ο εαυτός μας» να μην εκληφθεί, καθώς είπε αστεειυόμενη, ως σύνθημα για ύπνο στην εργασία («δεν έχω τίποτε εναντίον του Kuron», είπε). Η σκηνή αυτή, ωστόσο, θα μπορούσε να εκληφθεί εξίσου και ως εικόνα του Kuron που ονειρεύεται τη δημοκρατία. Η στιγμή όμως ήταν ακόμα πιο λεπτή, καθώς η ειρωνεία της ιστορικής πραγματικότητας παρεμβαλλόταν άλλη μια φορά: είχε μόλις ξεσπάσει ένα μεγάλο σκάνδαλο με θέμα ορισμένους βουλευτές που ψήφισαν για απόντες γείτονές τους πατώντας το κουμπί της ψήφου τους. Ταυτόχρονα, υπέβασκε άλλο ένα σκάνδαλο: ο Πρόεδρος Lech Walesa κατηγορείτο ότι προσπαθούσε να χειραγωγήσει την τηλεοπτική κάλυψη των κομμάτων. Ο παραγωγός της σειράς, λοιπόν, ανησυχούσε μήπως υπήρχαν υπερβολικά πολλές αφίσες της Δημοκρατικής Ένωσης στο κομμάτι αυτό, πράγμα που θα έκανε το θέαμα να θεωρηθεί στρατευμένο και όχι εκπαιδευτικό.

Προσπάθησα να παρουσιάσω μια γενική εικόνα τόσο της ίδιας της κινηματογραφικής τροχιάς όσο και της ρητορικής ή του ύφους των ταινιών της Zmarz-Koczanowicz.

Ορισμένοι κριτικοί του κινηματογράφου, όπως οι Sobolewski και Kijowski, θεωρούν ότι τα έργα της εκπροσωπούν μια σύγχρονη τάση του πολωνικού κινηματογράφου στην οποία ανήκουν και αρκετές άλλες ταινίες της δεκαετίας του 1990. Αναφέρω επιγραμματικά ορισμένες από αυτές. Η ταινία «Επτά Εβραίοι από την Τάξη μου» του Marcel Lozinski πραγματεύεται τη μετανάστευση των Εβραίων μετά το 1968. Το φιλμ «Τόπος Γέννησης» του Pawel Lozinski αναφέρεται στην επιστροφή του ποιητή Henryk Grynberg στον τόπο γέννησής του. Εκεί, ο πατέρας του, που είχε κατορθώσει να επιβιώσει από τους Γερμανούς κρυβόμενος στα δάση με τη βοήθεια Πολωνών, φονεύθηκε από έναν Πολωνό χωρικό πηγαίνοντας να αγοράσει γάλα για το μικρό Henryk. Ο Grynberg, ενήλικος πια, επισκέπτεται τον τάφο του πατέρα του, για να βρει, κατά την εκταφή του, το μπουκάλι με το γάλα ακόμα στο πλευρό του. Επίσης, σημαντικές είναι οι ταινίες «Ογδόντα εννέα χιλιοστά για την Ευρώπη» του Marcel Lozinski, που ο τίτλος της παραπέμπει στη διαφορά μεταξύ της πλατιάς και της στενής σιδηροτροχιάς των σοβιετικών και των ευρωπαϊκών σιδηροδρόμων, αντίστοιχα, και αυτή του Maciel Drygasa, «Ακούστε την κραυγή μου», που αναφέρεται σε μια αυτοκτονία. Τέλος, αναφέρω την ταινία του Marek Piowski, «Η εκούσια απαγωγή της Άγκαθα», με θέμα της την πραγματική ιστορία της απαγωγής της κόρης του Αντιπροέδρου Kern που μετατράπηκε σε εθνική σαπουνόπερα, όπου τέθηκαν επί τάπητος η τρέχουσα πολιτισμική πολιτική, η διαφορά μεταξύ των γενεών και η αμφισβήτηση της ηθικότητας των πολιτικών στην Πολωνία. Ο Piowski έκανε επίσης, πριν από είκοσι χρόνια, μια σειρά πολύ γνωστών ντοκιμαντέρ, τα οποία αποτέλεσαν σημαντικές αναφορές για τη σύγχρονη

σκέψη, τόσο σχετικά με τη δεοντολογία της σκηνοθεσίας στα ντοκιμαντέρ όσο και με τη χρήση του «εθνογραφικού στοιχείου» ως οχήματος της πολιτισμικής κριτικής.

Δεν αναφέρθηκα καθόλου στην πολιτική οικονομία του κινηματογράφου στην Πολωνία. Έχουν ήδη γίνει ορισμένες απόπειρες ιδιωτικοποίησης και οι ανησυχίες για τις επιπτώσεις τους είναι σημαντικές, καθώς οι επιχειρηματίες επιδιώκουν τη σύμπραξη με πολυεθνικές εταιρείες επικοινωνιών που έχουν την έδρα τους έξω από την Πολωνία. Εν τω μεταξύ, οι επιχορηγήσεις των κρατικών μονάδων παραγωγής έχουν ελαττωθεί σημαντικά, πολλά στούντιο επαρχιακών πόλεων, ανάμεσα σ' αυτά και του Βρόκλαβ, έχουν κλείσει, αλλά η παραγωγή ταινιών συνεχίζεται και η συζήτηση για το τι είδους ταινίες πρέπει να γίνονται παραμένει αρκετά έντονη.

Ελπίζω να κατόρθωσα κατά κάποιον τρόπο να σκιαγραφήσω, σε ό,τι αφορά την Πολωνία, την άποψη που διατύπωσα στην αρχή, ότι ορισμένα κινηματογραφικά έργα επιτελούν τη λειτουργία που θεωρείται ότι επιτελούσε το μυθιστόρημα στην αστική κοινωνία του 19ου αιώνα. Συνιστούν δηλαδή ένα χώρο σοβαρού στοχασμού σε ζητήματα της δημόσιας σφαίρας, ο οποίος δεν περιορίζεται στην καθημερινή πολιτική, αλλά παραπέμπει, μέσα από πολλαπλά διαπλεκόμενες νύξεις, σε ιστορικές πολιτισμικές μορφές, ανιχνεύοντας αν εξακολουθούν να λειτουργούν, αν έχουν ξεπερασθεί ή αν χρειάζονται επανεκτίμηση. Παράδειγμα αποτελεί ο χορός *chocholi* στο «Γάμο» του Wyspanski, στον οποίο κάνει σαφή αναφορά η Αλυσίδα των Καρδιών στο έργο της Zmarz-Koczanowicz, «Η άκρη του κόσμου». Ο στοχασμός αυτός παραπέμπει σε πολιτικές μορφές και ιστορίες των οποίων η κληρονομιά εξακολουθεί να επηρεάζει τη δημόσια σφαίρα, καθώς και

σε νέες πολιτισμικές μορφές που διαπραγματεύονται τα υπερεθνικά και τα τοπικά νοήματα. Τέτοιες είναι η μουσική πανκ-ροκ, τα χάπενινγκ ως νεωτεριστική πολιτική, καθώς και οι μορφές *odwamane* που εμφορούνται από κοσμοπολίτικο πνεύμα, όπως η βιντεοσκόπηση σκηνών από κοινοβούλια ανά τον κόσμο, από εκπομπές της δορυφορικής τηλεόρασης, για να ληφθούν υπόψη στις τοπικές πολιτικές συζητήσεις.

Ταυτόχρονα, υπάρχει μια νέα μαθησιακή καμπή στην τηλεοπτική γνώση που εισάγεται μέσα από διαφημίσεις και βίντεο-κλιπ τύπου MTV, με τα οποία δεν ήταν εξοικειωμένο ως τώρα το κοινό του δεύτερου κόσμου. Η δημόσια σφαίρα, με τη σειρά της, σύντομα δεν θα μπορεί πια να συλλαμβάνεται με τους όρους του αστικού φιλελευθερισμού του 19ου αιώνα, όπως συνέβαινε στο παρελθόν και κατά την πρόσφατη ιστορία της ανατολικοευρωπαϊκής πολιτικής θεωρίας για την αστική κοινωνία, ως κοινωνία που δεν κυριαρχείται ούτε από το κράτος ούτε από την αγορά. Τα πειράματα στις ταινίες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης που περιγράφηκαν εδώ θα γίνουν αναπόσπαστο μέρος της μεταβολής αυτής, και υπάρχουν βάσιμες ελπίδες ότι θα συνεχίσουν να εστιάζουν την προσοχή τους στη φύση αυτής της μεταβολής ενόσω συμβαίνει.

Θα παραθέσω εν συντομία δύο τελευταία παραδείγματα από τα έργα της Zmarz-Koczanowicz. «Η Κάμερα» (1993) είναι ένα κολάζ από φιλμ αρχείου με θέμα την ιστορία της κάμερας που είχε δωρηθεί στην «Αλληλεγγύη» από τη Διεθνή Ομοσπονδία Εργατών και κατασχέθηκε από τους Κομμουνιστές, οι οποίοι τη χρησιμοποίησαν για να κινηματογραφήσουν το τελευταίο συνέδριο του δικού τους κόμματος. Όταν η «Αλληλεγγύη» ανέβηκε

στην εξουσία, η κάμερα έσπασε. Ίσως είναι μια παραβολή στο ύφος του «Όλοι γνωρίζουν ποιος στέκεται πίσω από ποιον», τουλάχιστον όμως πρόκειται για μια ιχνηλάτηση της υλικής υποδομής της τεκμηρίωσης και της γνώσης.

Το φιλμ «Σεξομάγαζα» (1993), που έγινε σε συνεργασία με τον *Piotr Marawski*, είναι ένα σχόλιο πάνω στις δυσκολίες που δημιουργεί ο καπιταλισμός όχι μόνο στους ερωτώμενους αλλά, απ' ό,τι φάνηκε, και στους κινηματογραφιστές, οι οποίοι δεν πληρώθηκαν ποτέ διότι η εταιρεία παραγωγής κήρυξε πτώχευση. Το έργο είναι ένα ανάλαφρο αλλά και μελαγχολικό –το μουσικό του θέμα είναι το ταγκό «Κομπορσίτα»– βλέμμα σ' αυτή την περιθωριακή δραστηριότητα του καπιταλισμού, με συνεντεύξεις από γυμνόστηθες χορεύτριες και από άνδρες και γυναίκες ιδιοκτήτες τέτοιων καταστημάτων, οι οποίοι θρηνούν για την κακή ποιότητα των πολωνικών αγαθών στον τομέα αυτό σε σχέση με τα δυτικά και για τις δυσκολίες του επαγγέλματος αυτού. Το πιο αστείο μέρος του έργου, και ίσως το πιο διδακτικό, είναι ένα χάπενινγκ που οργανώνουν οι κινηματογραφιστές με κρυμμένη τήν κάμερα. Σ' ένα δρομάκι εγκατέστησαν έναν νεαρό και μια κοπέλα σ' ένα τραπέζι με την επιγραφή «Δώστε χρήματα, βοηθήστε τους φτωχούς να αποκτήσουν ένα άνετο μέρος για σεξ». Πολλοί άνθρωποι σταματούν· ένας από αυτούς τους κατακεραυνώνει με τα εξής λόγια: «Το σεξ εκτός γάμου είναι αμαρτία, θα χάσετε την ψυχή σας· στην Πολωνία το ενενήντα τοις εκατό των ανθρώπων πηγαίνει στην κόλαση και φταίει το σεξ»· άλλοι τους δίνουν αρκετά χρήματα ώστε οι νέοι, μαζί με τους κινηματογραφιστές, να μπορούν να πουν μερικές μπίρες.

Ιράν: ο κινηματογράφος ως κριτής μετά την Επανάσταση και τον Πόλεμο

Στη δεκαετία που προηγήθηκε από την Επανάσταση των ετών 1977-79, το Ιράν είχε αναπτύξει μια εκπληκτική κινηματογραφική βιομηχανία. Σ' ένα άρθρο του 1984 είχα διερευνήσει ένα μέρος από την κινηματογραφική αλλά και τη λογοτεχνική παραγωγή –κυρίως διηγήματα– της περιόδου αυτής ως μέσον πρόσβασης στην ταξικά διαστρωματωμένη πολιτισμική πολιτική του Ιράν, υποστηρίζοντας ότι η κινηματογραφική και η νεωτερικιστική λογοτεχνία αναδείκνυαν ένα λόγο παράλληλο με τους προγενέστερους λόγους της επικής αλληγορίας, των προφορικών ιστοριών, της ποίησης και της θρησκείας που δομούνταν γύρω από την ιστορία της Karbala και το μαρτύριο του Χουσεΐν.

Αυτός ο νέος λόγος συγκροτείτο γύρω από ένα είδος σουρεαλιστικού λεξιλογίου που εγκαινίασε ο μυθιστοριογράφος των δεκαετιών 1930 και 1940, Sadeq Hedayat. Όπως οι προγενέστεροι λόγοι, έτσι και αυτός εδώ χρησίμευσε στη σύγχρονη κοινωνία ως όχημα αλληγοριών οι οποίες συμβάλλουν στην ηθική αξιολόγηση των διλημάτων της ζωής. Ήταν όμως συνάμα ένας λόγος κατανοητός από ορισμένα μόνο μέρη της κοινωνίας και έτσι, για τον ανθρωπολόγο, αποτελούσε πρόσβαση σε ανταγωνιστικές πολιτισμικές ρητορικές. Μεγάλο μέρος της πολιτισμικής συζήτησης της δεκαετίας του 1970 περιστρεφόταν γύρω από τη δυτικοποίηση, τον εκσυγχρονισμό και την τεχνολογία ως στοιχεία τα οποία βρίσκονταν εκτός τοπικού ελέγχου και ως μέσα υποταγής του Ιράν στις ανάγκες της βιομηχανικής Δύσης. Υπήρχε μια αμοιβαία περιφρόνηση μεταξύ των θρησκευόμενων στρωμάτων, που απέρριπταν το

νεότερο αυτό λόγο ως μηδενιστικό, και της διανόησης, που απέρριπτε τις τάξεις των θρησκευομένων ως αρχαϊκές. Παρά ταύτα, υπάρχει, κατά την άποψή μου, ένα κοινό φιλοσοφικό υπόβαθρο μελαγχολίας που οδηγεί στο στωικισμό και την αποφασιστικότητα.

Με την Επανάσταση παρουσιάσθηκε ένα μικρό κενό στην παραγωγή ταινιών. Έπειτα όμως από τέσσερα ή πέντε χρόνια το κενό αυτό καλύφθηκε και άρχισαν να εμφανίζονται νέες ταινίες. Ορισμένες από τις ταινίες αυτές ήταν καθαρά προπαγανδιστικές που είτε αποτελούσαν αδιάφορες επαναλήψεις παλαιών θρησκευτικών ιστοριών είτε απευθύνονταν όλο και περισσότερο στους νέους της υπαίθρου για να τους παροτρύνουν να καταταγούν ως «εθελοντές» στο στρατό και να πολεμήσουν εναντίον του Ιράκ μέσα από τις γραμμές των ατάκτων Μπασίτζ. Η Naghmeh Sohrabi έκανε μια μελέτη των ταινιών αυτών και επισήμανε ότι, όσες από τις ταινίες αυτές είναι καλές, είναι αξιόλογες αυτές καθαυτές. Αντίθετα από τα αμερικανικά πολεμικά έργα, για παράδειγμα, δεν παρουσιάζουν κακό τον εχθρό, στην πραγματικότητα μάλιστα σπάνια δείχνουν τον εχθρό και εστιάζουν την προσοχή σε μια σχεδόν σουφική αισθητική της αυτοθυσίας, της υπέρβασης του φόβου, της αμοιβαίας υποστήριξης και φροντίδας μεταξύ αξιωματικών και στρατιωτών και της απόστασης που χωρίζει την αφοσίωση των στρατιωτών από την έλλειψη αφοσίωσης στα κοινωνικά μετόπισθεν. Πολλά από τα έργα αυτά έχουν γυριστεί από ανθρώπους που πρώτα υπηρέτησαν στο μέτωπο και έπειτα απέκτησαν σχέση με τον κινηματογράφο. Μάλιστα, η Naghmeh Sohrabi διαπιστώνει σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα έργα των τελευταίων και στις ταινίες αυτών που έμειναν στα μετόπισθεν. Ορισμένες άλλες ταινίες, όμως, φαίνεται ότι συνέχι-

ζαν τις παραδόσεις του προεπαναστατικού Νέου Κύματος σε μια πιο λαϊκή, ωστόσο, εκδοχή του. Οι ταινίες αυτές απέφυγαν ορισμένες μορφές φετιχοποιημένης σεξουαλικότητας, όπως το χολιγουντιανό μοντέλο, που εκφράζει την ανδρική οπτική, και την ιθαγενή εκδοχή της εκδίκησης για λόγους τιμής, καθώς και τη δεύτερη ποιότητα των Β movies. Οι ταινίες αυτές, ωστόσο, προχωρούσαν σε καυστική κοινωνική κριτική.

Εδώ θα ασχοληθούμε με δύο σκηνοθέτες της δεύτερης αυτής κατηγορίας, που είναι και οι δύο σημαίνουσες μορφές του σύγχρονου ιρανικού κινηματογράφου. Ο πρώτος είναι ο Mohsen Makhmalbaf. Ξεκίνησε ως επικεφαλής του Οργανισμού Ισλαμικής Προπαγάνδας, στη συνέχεια όμως έπεσε σε δυσμένεια και φυλακίστηκε, διότι επέκρινε δημοσίως τον Χομεϊνί, όταν ο τελευταίος συμφώνησε τελικά σε κατάπαυση του πυρός με τον Σαντάμ Χουσεΐν. Ο Makhmalbaf κατηγορήσε τον Χομεϊνί ότι ξεπούλησε τη γενιά του, ότι έκανε μια γενιά να χύσει άσκοπα το αίμα της, ότι ενέδωσε στον άνθρωπο τον οποίο η γενιά του είχε διδαχθεί να θεωρεί την προσωποποίηση του σατανά και με τον οποίο πίστεψε ότι δεν θα μπορούσε να υπάρξει συμβιβασμός. Ο Makhmalbaf γύρισε οκτώ ταινίες, τρεις από τις οποίες είναι πολύ σημαντικές για την κατανόηση της σύγχρονης ιρανικής κατάστασης. Πρόκειται για τις ταινίες «Ο Γάμος των Ευλογημένων», «Ο Πλανόδιος Έμπορος» και «Μια φορά κι έναν καιρό... ο κινηματογράφος». Ο δεύτερος σκηνοθέτης με τον οποίο θα ασχοληθούμε είναι ο Abbas Kiarostami, ο οποίος χρησιμοποιεί στα έργα του ένα στιλ σινεμά-βεριτέ, με τέτοια όμως οικονομία στη φόρμα ώστε το καθημερινό να μετατρέπεται σε παραβολή, όπως περίπου στις ταινίες της Maria Zmarz-Koczanowicz. Ας αρχίσουμε την ανάλυση από την

ταινία που αναφέρθηκε στην αρχή του άρθρου αυτού, το «Close Up» (1990).

Το έργο αυτό βασίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός, την ιστορία ενός ανθρώπου που προσπάθησε να παραστήσει τον Makhmalbaf, ο οποίος συλλαμβάνεται και οδηγείται ενώπιον του ισλαμικού δικαστηρίου. Κατά ένα μέρος η ταινία δομείται, πρώτον, από την ιστορία του δημοσιογράφου που ανακάλυψε το περιστατικό και, δεύτερον, από την κινηματογράφηση εν είδει ντοκιμαντέρ της ίδιας της διαδικασίας της δίκης, με τη φωνή του σκηνοθέτη στη μουσική υπόκρουση της ταινίας. Πρόκειται για ένα είδος ψυχοδράματος: ένας φτωχός άνθρωπος, που αδυνατεί να συντηρήσει την οικογένειά του, κατορθώνει να βιώσει εύθραυστες στιγμές αξιοπρέπειας και αυτοεκτίμησης με το να κάνει τους ανθρώπους να πιστέψουν ότι είναι ο φημισμένος σκηνοθέτης. Είναι σαν ναρκωτικό, ένα είδος «τζόγου» ή «μύχιου δράματος»*, κατά το οποίο ο ίδιος είχε συνείδηση ότι δεν ήταν σε θέση να επιτελέσει το ρόλο, αλλά απορροφάται κατ' εξακολούθησιν απ' αυτόν μόνο και μόνο για να έχει την εμπειρία αυτών των στιγμών δύναμης. Ωστόσο, δεν πρόκειται απλώς για μια ψυχολογική αφήγηση αξιοπρέπειας και αυτοεκτίμησης: είναι επίσης ένα κοινωνικό δράμα για την ιρανική κοινωνία. Εξηγώντας τις πράξεις του, ο άνθρωπος αυτός λέει ότι παρίστανε τον Makhmalbaf και όχι απλώς κάποιον σκηνοθέτη, επειδή οι ταινίες του αναφέρονται σε ανθρώπους σαν αυτόν. Ότι ακόμη οι ταινίες του είναι από αυ-

* Σ.τ.Ε.: Αποδίδουμε έτσι τον όρο «deep play» που χρησιμοποίησε ο Geertz για να αποδώσει εναλλακτικά την έννοια του «κοινωνικού δράματος» του V. Turner στο επίπεδο της προσωπικής εμπειρίας.

τές που θα πήγαινε να δει ξανά και ξανά, επειδή φέρνουν στο προσκήνιο ανθρώπους σαν τον ίδιο. Το ισλαμικό δικαστήριο επιχειρεί να πείσει τους ενάγοντες (μια οικογένεια που θεώρησε ότι είχε εξαπατηθεί από την πλαστοπροσωπία) να έλθει σε συμβιβασμό με τον κατηγορούμενο. Απ' αυτή την άποψη έχουμε μια ρεαλιστική απεικόνιση του έργου του ισλαμικού δικαστηρίου διαμετρικά αντίθετη από τις βίαιες εικόνες των ισλαμικών επαναστατικών δικαστηρίων τις οποίες αρέσκεται να προβάλλει ο δυτικός τύπος. Στην αίθουσα του δικαστηρίου, ο Kiarostami λέει στον κατηγορούμενο ότι υπάρχουν δύο κάμερες, η μία εστιάζει στη διαδικασία της δίκης αυτή καθαυτή και η άλλη στον ίδιο τον κατηγορούμενο, και σ' αυτή την τελευταία μπορεί να πει τα πράγματα εκείνα που δεν επιτρέπονται μεν στο δικαστήριο αλλά που θα ήθελε να χρησιμοποιήσει ο ίδιος για να εξηγήσει τη στάση του. Η κάμερα εδώ παίρνει κυριολεκτικά τη θέση ενός εναλλακτικού δικαστηρίου. Βρισκόμαστε ενώπιον ενός κινηματογράφου-κριτή.

Μια άλλη πασίγνωστη ταινία του Kiarostami, «Και η ζωή συνεχίζεται» (Zendegi va Digar Hic, που κατά λέξη σημαίνει «Η ζωή και τίποτε άλλο»), επίσης αρχίζει με ένα πραγματικό περιστατικό. Ο σκηνοθέτης και ο γιος του ξεκινούν με το αυτοκίνητό τους και διασχίζουν μια κατεστραμμένη από τους σεισμούς περιοχή του βόρειου Ιράν αναζητώντας ένα παιδί που είχε πρωταγωνιστήσει σε μια προηγούμενη ταινία του Kiarostami. Στη διάρκεια αυτής της αναζήτησης, αυτό που κυρίως βλέπει ο θεατής είναι άνθρωποι που προσπαθούν στωικά να ξεκαθαρίσουν τα ερείπια των γκρεμισμένων κτιρίων, βοηθώντας ο ένας τον άλλο όποτε μπορούν, πράγμα που συχνά αποδεικνύεται δύσκολο ή και ακατόρθωτο. Η τελευταία σκηνή της ται-

νίας είναι ένα είδος ιερογλυφικού του θέματος αυτού. Δυο παιδιά, που ο Kiarostami μετέφερε με το αυτοκίνητό του, κατεβαίνουν τον προειδοποιούν ότι ο λόφος μπροστά του είναι πολύ απότομος και πρέπει να πάρει μεγάλη φόρα για να τον ανεβεί. Σε μακρινό πλάνο βλέπουμε έναν ελικοειδή δρόμο που ανεβοκατεβαίνει τους γύρω λόφους. Το αυτοκίνητο του Kiarostami δεν τα βγάζει πέρα στην ανηφόρα του λόφου και κυλά προς τα πίσω. Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται ένας άνθρωπος που μεταφέρει ένα δοχείο με βενζίνη και σταματάει για να τον βοηθήσει να σπρώξει το αυτοκίνητο. Ο Kiarostami ξεκινά με ορμή και ανεβαίνει γρήγορα τις στροφές του δρόμου. Πριν όμως φθάσει στην κορυφή, και διακινδυνεύοντας να κυλήσει πίσω, περιμένει τον άνθρωπο με το δοχείο που προχωράει αργά, τον παίρνει μαζί του και εξαφανίζονται στο βάθος του δρόμου.

Εμμεσα, και οι δύο αυτές ταινίες σχολιάζουν κριτικά τις δυσκολίες της ζωής στο Ιράν κατά τη διάρκεια της Ισλαμικής Επανάστασης. Επίσης, σχηματίζουν τη διακειμενική λειτουργία του κινηματογραφικού λόγου στο Ιράν, όπου παράγεται ένα σώμα κοινωνικά ευαισθητοποιημένων ταινιών, οι οποίες λειτουργούν ως παραβολές του καθημερινού ηθικού λόγου.

Η ταινία του Makhmalbaf «Ο Γάμος του ευλογημένου» είναι η ιστορία ενός φωτογράφου-πολεμικού ανταποκριτή, που τραυματίζεται και μεταφέρεται σ' ένα άσυλο για ψυχικά ασθενείς. Τον σώζει η αρραβωνιαστικιά του και στη συνέχεια οι δυο τους περνούν τον καιρό τους στην Τεχεράνη φωτογραφίζοντας τα κοινωνικά προβλήματα, τα οποία η Επανάσταση, παρά τις υποσχέσεις της, δεν πέτυχε να επιλύσει.

«Ο πλανόδιος έμπορος» του ίδιου είναι μια νεώτερι-

στικού στιλ ταινία, που συντίθεται από τρεις διασυνδεδεμένες ιστορίες. Η πρώτη διαδραματίζεται στην παραγκούπολη της νότιας Τεχεράνης. Βασίζεται σ' ένα διήγημα του Alberto Moravia και αφηγείται την ιστορία ενός ανδρόγυνου που έχει τρία παιδιά ανάπηρα από τον υποσιτισμό. Η γυναίκα μένει έγκυος και ο άνδρας την παρακαλεί να εγκαταλείψει το νεογέννητο στο νοσοκομείο, μήπως αυτό μπορέσει να έχει καλύτερη ζωή. Η γυναίκα δεν μπορεί να εγκαταλείψει το παιδί εκεί και έτσι και οι δύο αναζητούν άλλα μέρη για να το αφήσουν, μέρη όπου θα μπορούν να το παρακολουθήσουν ώστε να βεβαιωθούν ότι κάποιος θα το υιοθετήσει και θα το φροντίσει. Ακολουθεί μια σειρά σπαρακτικών και αποτυχημένων επιχειρημάτων με μερικές τρομερές σκηνές από ένα ορφανοτροφείο, όπου οι γονείς αρνούνται να αφήσουν το παιδί τους.

Το δεύτερο μέρος της ταινίας φαίνεται να έχει αφητηρία το έργο του Hitchcock «Ψυχώ», αλλά αναφέρεται σ' έναν ψυχικά διαταραγμένο νεαρό άνδρα που φροντίζει την ηλικιωμένη μητέρα του. Αιτία της διαταραχής του είναι ο τεχνολογικός πολιτισμός. Ο άνδρας αυτός έχει έντονες έμμονες ιδέες με τα ρολόγια και την καθημερινή ρουτίνα του νοικοκυριού. Σε μια κωμική σκηνή του έργου, εμφανίστηκε ανίκανος να διασχίσει έναν πολυσύχναστο δρόμο του κεντρικού παζαριού της Τεχεράνης. Προς το τέλος του μέρους αυτού τον απήγαγαν μ' ένα αυτοκίνητο, τον λήστεψαν και τον εγκατέλειψαν στο δρόμο. Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται οι ήρωες και των τριών μερών της ταινίας: οι απαγωγείς του άνδρα είναι μέλη του υποκόσμου του τρίτου μέρους και το φτωχό ζευγάρι του πρώτου μέρους ψάχνει τη σακούλα του παντοπωλείου που ο νεαρός άνδρας πέταξε την ώρα που τον απήγαγαν.

Το τρίτο μέρος, που είναι γυρισμένο σε στιλ «φιλμ νουάρ», διαδραματίζεται μέσα στο παζάρι, σ' ένα καφε-νείο όπου συχνάζουν άνθρωποι του υποκόσμου και πρόσφυγες από το Αφγανιστάν. Πρόκειται για την ιστορία ενός ανθρώπου που απειλείται από τα αφεντικά του, που είναι μαφιόζοι, και επομένως βρίσκει άσκοπο και σκυλλισιο θάνατο, τον οποίο έχει ζήσει με τη φαντασία του πολλές φορές πριν πραγματικά επισυμβεί. Ο ίδιος ο Makhmalbaf επιμένει ότι η ταινία είναι ισλαμική, πραγματεύεται τη γέννηση, τη ζωή και το θάνατο, και ακολουθεί έναν κώδικα συμβολισμών σε ό,τι αφορά τα χρώματα και το φως (το μπλε φως της θεότητας πλαισιώνει την εναρκτήρια σκηνή που προβάλλει έναν τοκετό, καθώς και τις παραιοθησιακές τελικές σκηνές του θανάτου) και θα ήταν λάθος να εκληφθεί ως κοινωνική κριτική. Ωστόσο, τόσο τα ατέλειωτα μέτρα φιλμ που γύρισε ο σκηνοθέτης όσο και η μαρτυρία του ήρωα που τον πλαστοπροσωπεί στο «Close Up» υποδηλώνουν ότι το θέμα της κοινωνικής κριτικής δεν είναι κάτι που περνάει απαρατήρητο από τους Ιρανούς θεατές.

Μια τρίτη ταινία του Makhmalbaf, το «Μια φορά κι έναν καιρό... ο κινηματογράφος» (1992), με βοήθα να σκιαγραφήσω την αντίθεση μεταξύ της θέσης του κινηματογράφου στη μετεπαναστατική περίοδο σε σχέση με εκείνη της προεπαναστατικής περιόδου, αντιπαραθέτοντας την ταινία αυτή στους «Μογγόλους» του Parviz Kimiāni, η οποία είναι ένα προεπαναστατικό φιλμ που αναφέρεται στην εισβολή της τηλεόρασης. Η ταινία του Makhmalbaf έχει ένα υπόβαθρο κοινωνικής κριτικής: οι Ιρανοί τη θεωρούν σε μεγάλο βαθμό διαμαρτυρία εναντίον της επιθυμίας του κλήρου να ελέγξει τη βιομηχανία του κινηματογράφου. Τόσο το «Μια φορά κι έναν καιρό

... ο κινηματογράφος» όσο και «Οι Μογγόλοι» περιέχουν στοιχεία της γενεαλογίας του κινηματογράφου στο Ιράν. Η ταινία του Kimiāni είναι ένας μελαγχολικός, αν και χιουμοριστικός, στοχασμός για τη συνεχή διάβρωση του περσικού πολιτισμού από τη δυτική τεχνολογία, πράγμα που τον κάνει να φαίνεται σχεδόν αρχαϊκός. Η ταινία σχολιάζει πώς η τηλεόραση καταστρέφει όχι μόνο τον προφορικό πολιτισμό αλλά και αυτόν του κινηματογράφου. Αρχίζει με σκηνές που δείχνουν τον ίδιο το σκηνοθέτη να μελετά μια ξένη τεχνολογία, τη γαλλική: ο σκηνοθέτης ξεφυλλίζει μια ιστορία του κινηματογράφου που δείχνει διάφορες πρώιμες φάσεις της δημιουργίας κινούμενων εικόνων. Η γαλλική τεχνολογία συνδυάζεται με περσικό περιεχόμενο: η γυναίκα του σκηνοθέτη διαβάζει την «Ιστορία των Μογγόλων» του Juvaini, καθώς ο σκηνοθέτης συνταιριάζει εικόνες Τουρκομάνων ηθοποιών που τρέχουν φορώντας παραδοσιακές στολές με τρόπο που να μοιάζουν σαν κινούμενες εικόνες, παραπέμποντας έτσι στην τεχνολογία του Muybridge. Ένας γέροντας, καθώς μιλάει για το παρελθόν, για τους Μογγόλους, κοιτάζει σ' έναν καθρέφτη. Η ταινία είναι φτιαγμένη με τον κλασικό τρόπο του μοντέρνου μοντάζ από αποσπάσματα εικόνων από την Περσία – οι αγράμματοι Τουρκομάνοι, ένας δερβίσης, ερείπια ενός παλιού φρουρίου κτισμένου με λάσπη, ένα καραβάν σεράι, ανεμόμυλοι, απαγγελία του έπους «Το βιβλίο των Βασιλέων» – και αναφορές στη σύγχρονη ζωή (ένας σταθμός αναμετάδοσης μικροκυμάτων, ένα θυροτηλέφωνο πάνω σε μια σφυρήλατη σιδερένια πύλη, παραπομπές σε σύγχρονες ευρωπαϊκές ταινίες). Στο τέλος, ο σκηνοθέτης όχι μόνο δεν γίνεται κατανοητός από τους ηθοποιούς του – οι οποίοι αναρωτιούνται «τι είναι ο κινηματογράφος;» – και θέλουν να αποχωρήσουν, αλλά

ακόμα και ο ίδιος αποκεφαλίζεται σ' έναν πύργο μικροκυμάτων, που μοιάζει με λαιμητόμο, και το κεφάλι του κατρακυλά σαν τενεκεδένια θήκη κινηματογραφικής μπόμπινας.

Αντίθετα, η γενεαλογία του κινηματογράφου στο Ιράν, την οποία παρουσιάζει ο Makhmalbaf, αντανακλά μια καλοπροαίρετη αυτοπεποίθηση ότι το Ιράν είναι σε θέση να ενσωματώσει τις νέες τεχνολογίες χωρίς να χάσει τον πολιτισμικό του πυρήνα. Η ταινία αρχίζει με την εισαγωγή μιας κινηματογραφικής μηχανής λήψης από έναν Πέρση πρίγκιπα και με πλάνα από την Τεχεράνη των αρχών του αιώνα. Το φιλμ στη συνέχεια περιέχει κλασικές σκηνές από ολόκληρη την ιστορία του ιρανικού κινηματογράφου. Αρχίζει με έναν κινηματογραφιστή ο οποίος μοιάζει με τον Charlie Chaplin και που η αγαπημένη του είναι η Atiyeh (το Μέλλον): της υπόσχεται να μην την ξεχάσει, να παραμείνει πιστός στην υπόσχεσή του στον κινηματογράφο. Επιβιώνει από μια θανατική καταδίκη που του επιβάλλει ο πρίγκιπας επειδή κινηματογραφούσε πράγματα πολύ ιδιωτικά της Αυλής, και αυτό γίνεται σε μια διακωμώδηση της σκηνης με τη λαιμητόμο από τους «Μογγόλους». Γελοιοποιεί τον Σάχη μεταμορφώνοντάς τον σε βοοειδές, του επιτρέπει να παίξει ένα ρόλο, διακωμώδηση της φημισμένης ταινίας του 1970, «Gav», και μ' αυτό τον τρόπο προειδοποιεί τους κυβερνήτες του Ιράν (τον κλήρο και τους Σάχεις) να μην αναμειγνύονται με πράγματα που δεν καταλαβαίνουν απόλυτα, για να μην προκαλέσουν οι ίδιοι την ανατροπή τους. Και η ταινία γίνεται έγχρωμη και τελειώνει με μια σειρά σκηνών από μετεπανάστατικές ταινίες οι οποίες περιλαμβάνουν ανθρώπους που αγκαλιάζονται, καθώς και τη σκηνή με το σήμα ζιγκ-ζαγκ που υψώνεται γοργά πάνω στο λόφο και με ελικόπει-

δείς κινήσεις καταλήγει σ' ένα κυπαρίσσι. Πρόκειται για μια σκηνή από την ταινία του Kiarostami «Πού είναι το σπίτι του φίλου μου», που μοιάζει εξαιρετικά με την τελευταία σκηνή της ταινίας του ίδιου «Και η ζωή συνεχίζεται» (η οποία αναφέρεται, όπως είπαμε, στην αναζήτηση ενός αγοριού, ηθοποιού σε προηγούμενη ταινία του σκηνοθέτη). Και είναι αυτή η σειρά των έγχρωμων σκηνών στο τέλος που πραγματικά στοιχειοθετεί την εκπλήρωση της υπόσχεσης που έδωσε να μη λησμονήσει να χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο για το κοινό καλό.

Από τις περισσότερο εντυπωσιακές ταινίες που επικαλείται ο Makhmalbaf είναι και το «Bashu» [Ο μικρός ξένος] του Beza'i. Πρόκειται για μια αντιπολεμική ταινία που αναφέρεται σ' ένα μικρό αγόρι στο νότιο Ιράν, του οποίου οι γονείς πεθαίνουν κατά τη διάρκεια ενός φοβερού βομβαρδισμού από τους Ιρακινούς. Το αγόρι σκαρφαλώνει σ' ένα φορτηγό για να ξεφύγει και εμφανίζεται μερικές μέρες αργότερα σ' ένα εντελώς διαφορετικό φυσικό και γλωσσικό περιβάλλον, στο Gilan του βόρειου Ιράν. Είναι μια ταινία που αναφέρεται στις φυλετικές και πολιτισμικές διαφορές στο εσωτερικό του Ιράν, καθώς και στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι στο «μέτωπο» του οικιακού χώρου κατά τη διάρκεια του πολέμου, με τους άνδρες να απουσιάζουν στο μέτωπο. Η ταινία αυτή, που είχε απαγορευθεί ως το τέλος του πολέμου, αποτελούσε για τους Ιρανούς ένα δυναμικό τρόπο για να βιώνουν την ταυτότητά τους, πράγμα που αναγνωρίζει απολύτως και ο Makhmalbaf.

Ποια είναι λοιπόν η σχέση αυτών των ταινιών με τη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας πολιτών, με τη δημόσια ζωή ή, ακόμη, και με την καλλιέργεια μιας κριτικής συνείδησης στις ευρύτερες μάζες; Θα υποστήριζα τα παρακάτω

πέντε σημεία: (1) Ο κινηματογράφος στο Ιράν συγκροτεί ένα λόγο με την τεχνική έννοια του όρου. Πρόκειται για ένα λόγο που είναι διακειμενικός (κάθε ταινία παραπέμπει σε άλλες) και ταυτόχρονα ηθικός, αποτελεί δηλαδή πηγή αλληγορικών παραβολών. Άρα δεν είναι ούτε για τους σκηνοθέτες αλλά ούτε και για τους θεατές απλώς ξένοιαστη και απροβλημάτιστη διασκέδαση. (2) Υπάρχει ένα στίλ σ' αυτό το λόγο και τη σκηνοθεσία που θα μπορούσε να ονομασθεί «μετατραυματικός ρεαλισμός» και που αντλεί από τον προγενέστερο ιταλικό νεορεαλισμό και τον ανατολικοευρωπαϊκό υπερρεαλισμό. Το στίλ αυτό επικεντρώνεται στην καθημερινότητα, στα προβλήματα της κοινωνίας και στους προβληματικούς πολιτισμικούς κώδικες που κληρονομήθηκαν από το παρελθόν. (3) Παρατηρείται μια μετάθεση του ενδιαφέροντος για την επιθυμία και τη σαγήνευση που δεν μεταφράζεται πια με όρους σεξουαλικότητας χολιγουντιανού τύπου ή εκδίκησης για λόγους τιμής, αλλά θέτει περισσότερο ερωτήματα σχετικά με τους σκοπούς προς τους οποίους πρέπει να κατευθύνεται η επιθυμία. Τόσο το «Close Up» όσο και το «Μια φορά κι έναν καιρό... ο κινηματογράφος» εικονογραφούν αυτό το ενδιαφέρον για τις διαδρομές των καταπιεσμένων επιθυμιών στην ιρανική κοινωνία και προσπαθούν να βρουν τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος θα γίνει διαμεσολαβητής τους και θα τις κατευθύνει. (4) Στον ιρανικό κινηματογράφο έχουν παραμείνει ίχνη των κυρίαρχων αφηγήσεων του παραδοσιακού ηθικού λόγου, όπως για παράδειγμα της Karbala, που εκφράζει την κυρίαρχη ρητορική του Σιιτισμού. Οι αφηγήσεις αυτές δεν έρχονται συνήθως στο προσκήνιο, αλλά παρέχουν το υπόβαθρο, τα συμφραζόμενα. Σ' ένα από τα πιο ενδιαφέροντα φιλμ που προπαγάνδιζαν τον πόλεμο,

το «Niaz» [Η ανάγκη] του Ali-Reza Davudneza, δυο αγόρια από πάμπτωχες οικογένειες ανταγωνίζονται για μια δουλειά σε τυπογραφείο. Ο ήρωας παραιτείται τελικά προς όφελος του άλλου ωθούμενος από ένα πνεύμα αυτοθυσίας, υπογραμμίζοντας έτσι την αρετή του και τη μειωμένη επιθετικότητα του στον ανταγωνισμό για τη θέση. Στην τελευταία σκηνή τον βλέπουμε να εργάζεται αλλού, σ' ένα μεταλλουργείο το οποίο κατασκευάζει τους μεταλλικούς ιστούς για τα λάβαρα που θα παρελάσουν στη θρησκευτική πομπή της Ashura. Δεν χρειάζονται σχόλια· η εικόνα επικαλείται ολόκληρο τον ηθικό μηχανισμό της ιστορίας της Karbala. (5) Οι ίδιες οι ταινίες εκφράζουν ένα σαφή λόγο σχετικά με το ρόλο του κινηματογράφου στη δημόσια ζωή. Τόσο το «Close Up», όσο και το «Μια φορά κι έναν καιρό... ο κινηματογράφος» αναφέρονται κυρίως στις σωστές χρήσεις του κινηματογράφου, θέμα που περιέχεται και στην ταινία «Ο γάμος του ευλογημένου». Τα αποσπασματικά εφέ και οι συμβολικοί κώδικες της ταινίας «Ο γυρολόγος» επιστούν επίσης την προσοχή στον κινηματογράφο ως μέσον. Στο βαθμό που και άλλες ταινίες συνδέονται διακειμενικά, ο λόγος αυτός δεν αποτελεί αποκλειστικό χαρακτηριστικό των συγκεκριμένων ταινιών.

Συνοψίζοντας, θα ήθελα απλώς να επανέλθω στην αρχική μου προσπάθεια να πείσω τους ανθρωπολόγους ότι, ως μέσον, ο κινηματογράφος συνιστά σοβαρό όχημα και εργαλείο στοχασμού της μεταβαλλόμενης φύσης της κοινωνίας στα τέλη του 20ού αιώνα. Εδώ και αρκετά χρόνια, διδάσκω ένα μάθημα που, με ελάχιστες παραλλαγές, φέρει τον τίτλο «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως

πολιτισμική κριτική». Το μάθημα αυτό ασχολείται ελάχιστα με τις παραδοσιακές εθνογραφικές ταινίες. Ενδιαφέρεται περισσότερο για τους νεότερους πειραματισμούς, όπως οι βιντεοταινίες των Ινδιάνων Καγιάπο για να υπερασπίσουν την οικολογία και τη γη τους από το επίσημο κράτος της Βραζιλίας (απευθύνοντας τις βιντεοταινίες σ' ένα διεθνές κοινό). Εξετάζει ακόμη την ταινία του John Marshall «Nisa: η ζωή μιας γυναίκας από τη φυλή των ΙΚουνγκ», που αποτελείται από ένα ιστορικό αρχείο παλιότερων φιλμ, καθώς και από πρόσφατα γυρισμένα φιλμ για το στρατό της Νότιας Αφρικής και της Ναμίμπια, που εξαναγκάζουν τους Βουσμάνους ΙΚουνγκ να εγκατασταθούν σε καταυλισμούς υπό περιορισμό και τους αρνούνται το δικαίωμα να σκάβουν βαθιά πηγάδια ή να επιφέρουν άλλες βελτιώσεις στη ζωή τους.

Ωστόσο, το μάθημα αυτό ασχολείται πρωταρχικά με μυθοπλαστικές ταινίες μεγάλου μήκους ή με ντοκιμαντέρ (όπως οι ιρανικές και οι πολωνικές ταινίες που περιγράφονται εδώ). Οι ταινίες αυτές έχουν γίνει από ανθρώπους που μιλούν για το δικό τους πολιτισμό, πραγματεύονται διαπολιτισμικά και πολυπολιτισμικά θέματα και επικεντρώνονται στις κληρονομημένες, καλώς ή κακώς, πολιτισμικές μορφές και ερμηνείες. Ακόμη, στρέφουν την προσοχή τους από τις ιδιομορφίες της πολιτικής της ταυτότητας ή από την ουσιοκρατική θεώρηση των πολιτισμών στις πολλαπλότητες, τις αντιφάσεις και τα διλήμματα των συνεχιζόμενων νέων διαπραγματεύσεων και υβριδοποιήσεων του εαυτού, των συναισθημάτων, της πρακτικής, της χρήσης του κοινωνικού χώρου και των τρόπων αντίληψης.

Ένα τέτοιο μάθημα οφείλει να εστιάζει την προσοχή στον κινηματογράφο ως μέσον καθεαυτό, στη ρητορική της κινηματογραφικής γραφής, καθώς και στη σχέση τους

με τα φιλοσοφικά και φαινομενολογικά ζητήματα που έθεσα στην αρχή. Οφείλει ακόμη να επισημαίνει τους πολιτισμικούς κώδικες, τις αφηγήσεις και τους τοπικούς υπαινιγμούς που οι άνθρωποι συγκεκριμένων περιοχών χρησιμοποιούν για να σκέφτονται και που αποτελούν σημαντικούς οδηγούς στις τοπικές επιστημολογίες και συστήματα αντίληψης. Τέλος, οφείλει να επικεντρώνεται στις κοινωνικο-ιστορικές λειτουργίες (δηλαδή τα ανθρωπολογικά ερωτήματα που έθεσα στην αρχή) και σε πολιτισμικές κριτικές που αποδέχονται τις ποικίλες κοινωνικές τοποθετήσεις.

Σε ό,τι αφορά το τελευταίο αυτό σημείο, ο ρόλος της ανθρωπολογίας και του εθνογραφικού της ύφους έχει ίσως υποστεί εντυπωσιακές αλλαγές στη διάρκεια αυτού του αιώνα. Το βασικό έργο της δεν είναι μόνο, όπως την εποχή του Malinowski και του Boas, να κάνει οικείο το εξωτικό και να απο-οικειοποιεί το οικείο, για να δείξει ότι πρόκειται για πολιτισμικές κατασκευές. Το έργο αυτό εξακολουθεί να βρίσκεται στην ημερήσια διάταξη της ανθρωπολογίας: αποτελεί την καθημερινότητά της, αν θέλετε. Σήμερα, ωστόσο, το κύριο έργο της είναι διαφορετικής υφής: είναι η μετάφραση, η πολιτισμική μετάφραση τόσο μεταξύ διαφορετικών, ανταγωνιστικών, τμημάτων της ίδιας κοινωνίας όσο και μεταξύ διαφορετικών κοινωνιών. Αυτό συνεπάγεται τεχνικές όπως η αντι-παράθεση, η εκτύλιξη διαφορετικών γραμμών πολιτισμικής ερμηνευτικής, καθώς και η προσοχή στις πολιτισμικές διασυνδέσεις αλλά και παρεμβολές (όπως για παράδειγμα το λογοπαίγνιο του Michel Serres για τις δια-συνδέσεις), κατά τις οποίες οι εναλλακτικές πολιτισμικές προοπτικές μπορεί να παρεμποδίσουν την κατανόηση άλλων προοπτικών με την ίδια ένταση που μπορούν να αντλήσουν η

μία από τους πόρους της άλλης. Αυτό που θεωρώ ενδιαφέρον είναι ότι για πολλές από αυτές τις τεχνικές και τα εγχειρήματα, η κινηματογραφική ταινία φαίνεται να είναι τουλάχιστον εξίσου πρόσφορο μέσο με τα κείμενα, ορισμένες φορές μάλιστα πιο πρόσφορο, κυρίως αν συνδυασθεί με τα κείμενα.

Μετάφραση: Ράνια Αστροινάκη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Benjamin, Walter. 1969. "Art in the Mechanical Age of Reproduction". *Illuminations*. Νέα Υόρκη: Schocken.
- Deleuze, Gilles. 1986/89. *Cinema*, τόμ. 1 και 2. Μινεάπολις: University of Minnesota.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Fischer, M.M.J. 1984. "Towards a Third World Poetics: Seeing Through Short Stories and Film in the Iranian Culture Area". Στο *Knowledge and Society*, τόμ. 5, σσ. 171-242.
- . 1994. "Ethnographic Film and Cultural Critique in the Late Twentieth Century". Στο Les Friedman (επιμ.), *Multiculturalism and Media in the Classroom*. Ιντιάνα: Indiana University Press.
- . 1995. "Filming Poland: The Ethnographic (Documentary, Narrative) Films of Maria Zmarz-Koczanowicz". Στο *Late Editions*, τόμ. III.
- Kijowski, Janusz. 1993. "The Dirty, the Cruel and the Bad: Why Should People Want to See Our Films about Heroism and Suffering?". Στο *Politika* (Warsaw) 14 Αυγούστου, σ. 11.
- Lant, Antonia. 1990. *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- May, Larry. 1980. *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Sobolewski, Tadeusz. 1993. "Feliks Edmundowicz ze styropianu". Στο *Kino* (Βαρσοβία), Ιούνιος, σσ. 5-7.
- Sobolewski, Tadeusz, κ.ά. 1994. "Na jakie kino czekamy". Στο *Kino* (Βαρσοβία), no. 1, σσ. 20-25.
- Sohrabi, Naghmeh. 1994. *Weapons of Propaganda, Weapons of War: Iranian Wartime Rhetoric 1980-1988*. B.A. Thesis (History), M.I.T.
- Sorlin, Pierre. 1991. *European Cinema, European Societies 1939-1990*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Wurzer, Wilhelm. 1990. *Filming Judgment*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Virilio, Paul. 1984/1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*.
Λονδίνο: Verso.

Zizek, Slavoj. 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan
through Popular Cinema*. Κέμπριτζ: M.I.T. Press.