

Αποκαλύπτοντας το πρόσωπο*

Το παράδειγμα των ταινιών που έγιναν γνωστές τα τελευταία χρόνια σαν ιρανικός κινηματογράφος θέτει εξ υπαρχής ορισμένα ζητήματα που αφορούν την πολιτισμική διαφοροποίηση από το κυρίαρχο δυτικό μοντέλο και ιδιαίτερα θέματα που αφορούν τους τρόπους αναπαράστασης των γυναικών¹.

Η εντυπωσιακή ανάδυση από την κοινωνία των μουλάδων και των μεταρρυθμίσεων του Προέδρου Χαταμί ενός ανθρωποκεντρικού κινηματογράφου μεγάλης εικαστικής ομορφιάς και δύναμης, που δεν χρειάζεται μυθώδεις προϋπολογισμούς και εντυπωσιακά εφέ αλλά προβάλλει αξίες και ιδέες, συνιστά γεγονός άξιο μελέτης και προσοχής στον τομέα της πολιτισμικής ανάλυσης. Το γεγονός μάλιστα ότι σημαντικός αριθμός των ταινιών αυτών επικεντρώνεται στο θεματικό πεδίο της καταπίεσης των γυναικών στην πατριαρχική τάξη των ισλαμικών κοινωνιών καθιστά την ανθοφορία του ιρανικού κινηματογράφου πεδίο κριτικού κοινωνικού λόγου, που λειτουργεί κριτικά τόσο στο θεοκρατικό αυταρχισμό των ισλαμικών κοινωνιών όσο και στον πολιτιστικό αυταρχισμό της Δύσης. Η σχετική φιλομορφία παρέχει πρόσφορα παραδείγματα για συγκρίσεις και αναλύσεις.

Η δυναμική παρουσία των Ιρανών κινηματογραφιστών και κινηματογραφιστριών καταγράφεται σε μια σειρά ταινιών, πολλές από τις οποίες είχαμε την τύχη να δούμε και στην Ελλάδα χάρις στην πρωτοποριακή δουλειά του Διευθυντή του Προγράμματος των Νέων Οριζώντων Δημήτρη Ευτίδη². Η φιλομορφία αυτή περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τις ταινίες:

Ο Κύκλος	2000	Τζαφάρ Παναχί
Μεθυσμένα άλογα	2000	Μπαχμάν Γκομπάντι
Η μέρα που έγινα γυναίκα	2000	Μαρσιγιέ Μερσινί
Κανταχάρ	2001	Μοσάν Μαχμαμπάλφ

Καθώς και άλλες λιγότερο γνωστές όπως: «Ο πατέρας» (1996) και «Το Μήλο» (1998) της Σαμίρα Μαχμαμπάλφ, «Το κρυμμένο ήμισυ» (2001), «Δύο γυναίκες» (1999) της Ταχμινέ Μιλάνι². Επίσης, οι περισσότεροι πρόσφατες: «Δέκα» (2002) του Αμπάς Κιαροστάμι,

Η Γιάννα Αθανασάτου είναι Διδάσκουσα Πολιτικής Επιστήμης και Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

* Τίτλος της πρόσφατης έκθεσης που έγινε στη χώρα μας (Ρόδος και Αθήνα, Φεβρουάριος 2003) με έργα γυναικών ζωγράφων από τον ισλαμικό κόσμο, οργανωμένη από τη Βασιλική Εταιρεία Καλών Τεχνών Ιορδανίας και το Πανεμοσogerιακό Δίκτυο Γυναικών Δημοοργάνων F.A.M. Αποτελεί μετάφραση του αρχικού αγγλικού τίτλου *Breaking the veils*.

«Είμαι η Ταρανέ» (2002) της Ρασούλ Σάντρ Αμελί και «Γυναικείες φυλακές» (2002) της Μανιζέ Χακούτ.

Κοινό στοιχείο σε όλες αποτελεί η τοποθέτηση σε καιρία θέση στην αφήγηση της δεινής θέσης η οποία επιφυλάσσεται στις γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων και μορφωτικών επιπέδων στα πλαίσια των προκαταλήψεων και αντιλήψεων της ιρανικής κοινωνίας και γειτονικών ισλαμικών χωρών (*Τα μεθυσμένα άλογα* διαδραματίζονται στην περιοχή του Ιρανικού Κουρδιστάν, στα σύνορα Ιράν-Ιράκ, το *Κανταχάρ* στο Αφγανιστάν).

Όπως επισημαίνει η σπουδαία Ιρανή εικαστικός Σιρίν Νεσάτ «Μέσω της ζωής και της θέσης των γυναικών στο Ιράν μπορείς να έχεις μια πλήρη πολιτική και πολιτιστική ανάγνωση της σημερινής κατάστασης στην χώρα»³. Η αντιστοιχία αυτή διαφαίνεται στη θεματολογία και την αφήγηση των ταινιών που προαναφέραμε καθώς και στο έργο του αξιολογίου και την αφήγηση των ταινιών που προαναφέραμε καθώς και στο έργο του αξιολογίου μειώτου γυναικείου δυναμικού σκηνοθετών, το οποίο επιλέγει να εκφραστεί στα υφιστάμενα ασφυκτικά πλαίσια μέσω του Κινηματογράφου ακόμη και με κίνδυνο ζωής⁴.

Στα *Μεθυσμένα Άλογα*, πρώτη ταινία του Γκομπαντί, βοηθού του Κιαροστάμι και του Μαχμαμπάφ, η μεγάλη αδελφή μιας πολύτεκνης οικογένειας δέχεται να παντρευτεί έναν Ιρακινό, με την προϋπόθεση ότι θα φροντίσει να εγχειριστεί ο σοβαρά άρρωστος αδελφός της. Όμως στα σύνορα Ιράν-Ιράκ, η οικογένεια του γαμπρού δεν δέχεται να πάρει τον άρρωστο μαζί της, αλλά δίνει σαν αντάλλαγμα ένα άλογο προκειμένου ο άλλος αδελφός της οικογένειας να κερδίσει χρήματα για την θεραπεία του μικρού. Άβουλη και αδύναμη η κοπέλα, η οποία έχει προσφέρει την ζωή της σαν αντικείμενο παζαριού, αποχαιρετά στα σύνορα τους αδελφούς της ακολουθώντας την οικογένεια του άνδρα της. Η αθλιότητα, η φτώχεια, η σκληρότητα των συνθηκών της ζωής, η καταπίεση αλλά και η συγκλονιστική δύναμη των συναισθημάτων αποτελούν το πολύτιμο φορτίο της ταινίας. Τα άλογα μεθούν γιατί τα υποχρεώνουν να πιουν μεγάλες ποσότητες αλκοόλ, προκειμένου να αντέξουν στις δύσβατες χιονισμένες περιοχές των βουνών καθώς μεταφέρουν λαθραία στα σύνορα Ιράν-Ιράκ. Το λαθρεμπόριο είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο μπορούν να επιβιώσουν πολλοί εξασθλιωμένοι και απελπισμένοι άνθρωποι, και σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εγγράφεται σε κεντρική θέση η καταπίεση των γυναικών. Το σπαρακτικό τέλος –η σειρά των μεθυσμένων αλόγων πέφτει σε νάρκη και ανατινάζεται ο άρρωστος Μαντί μαζί με τον αφοσιωμένο αδελφό του Αγιούμπ– επισφραγίζει την ιστορία με μια έκβαση που αποδίδει με αυθεντικότητα και δύναμη την κοινωνική πραγματικότητα. Σημαντικό στοιχείο το οποίο παραπέμπει στις παραδόσεις του ρεαλισμού είναι η παρουσία ερασιτεχνών ηθοποιών. Έτσι, η αφηγηματική μορφή του *μελοδράματος* από ενδεχόμενο στοιχείο συναινετικής θεώρησης γίνεται ισχυρό εργαλείο κοινωνικής κριτικής και οι προοδευτικές παραδόσεις του *ποιητικού κινηματογράφου* και του *ρεαλισμού* αναβιώνουν σε ένα ζωντανό κινηματογράφο εκτός του ευρωπαϊκού χώρου. Δεν είναι τυχαίο ότι η ταινία συνάντησε ιδιαίτερη αποδοχή στη Δύση, αποσπώντας το βραβείο της Χρυσής Κάμερας στο Φεστιβάλ των Καννών το 2000.

Στον *Κύκλο* του Τζαφάρ Παναχί η επικέντρωση στο γυναικείο πρόβλημα γίνεται μέσα από τις σπονδυλωτές ιστορίες των γυναικών αλλά και μέσω της αφηγηματικής μορφής που αντιστοιχεί σε ένα κύκλο. Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με το ίδιο πλάνο: ένα μικρό πα-

ράθυρο, μέσα στο σκοτάδι. Στο πλάνο της αρχής (η γέννηση) αναγγέλλεται η είδηση της γέννησης ενός κοριτσιού, η οποία αντιμετωπίζεται απαξιωτικά ως δυσάρεστο γεγονός από τον πατέρα και τα άλλα μέλη της οικογένειας. Στο πλάνο του τέλους (ο θάνατος) μια γυναίκα φυλακίζεται, και στο ίδιο κελί ολόγυρα σε κύκλο βλέπουμε όλες τις γυναίκες των ιστοριών της ταινίας. Η μοίρα όλων κοινή και προδιαγεγραμμένη, ο περιορισμός, η εξάρτηση, ο στιγματισμός, η φυλακή. Παρότι η προβολή της ταινίας δημιούργησε ιδιαίτερη αίσθηση και συνάντηση μεγάλη αποδοχή στις χώρες της Δύσης, ο σκηνοθέτης της ταινίας αντιμετώπισε απαγόρευση εισόδου στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Η ταινία *Κανταχάρ* του Ιρανού σκηνοθέτη Μοσέν Μαχμάλμπάφ αναφέρεται στο ίδιο θέμα της καταπίεσης της γυναίκας μέσα σ' ένα φονταμενταλιστικό ισλαμικό καθεστώς, με τοπίο αναφοράς το Αφγανιστάν. Το δραματουργικό εύρημα της ταινίας είναι ο λιτός συγκλονιστικός τρόπος με τον οποίο αποδίδεται η γυναικεία παρουσία σαν παντελής απουσία, ιδιαίτερα στη σκηνή όπου η γυναίκα ασθενής εξετάζεται από τον γιατρό, που απαγορεύεται να αγγίξει το σώμα της και συνεννοείται μαζί της μέσω του νεαρού συνοδού της. Η ατομικότητα της γυναικείας ύπαρξης περιορίζεται σε ένα ζευγάρι μάτια, που μόλις διακρίνονται από την τρύπα της μπούργκας που κρύβει παντελώς και το σώμα. Φιγούρες χωρίς πρόσωπα, οι γυναίκες του Αφγανιστάν –αλληγορία όλων των καταπιεσμένων γυναικών των ισλαμικών φονταμενταλιστικών κοινωνιών– στερούνται των δικαιωμάτων της παιδείας και της εργασίας αλλά και της ιατρικής περίθαλψης.

Από τη γυναίκα εικόνα στην απουσία της εικόνας

Στην ταινία αυτή τίθεται μεταξύ άλλων και μια σειρά από ζητήματα που αφορούν τους τρόπους αναπαράστασης των γυναικών όπως έχουν καταγραφεί στα πλαίσια της συνάντησης της *φιλικής θεωρίας και των φεμινιστικών προσεγγίσεων στη Δύση*. Αναφέρομαι συγκεκριμένα στην κλασική προσέγγιση της L. Mulvey για το πώς η πατριαρχική ιδεολογία συντελεί στη διαμόρφωση των κινηματογραφικών κωδίκων, όπου αναλύει τη λειτουργία της γυναικείας οπτικής παρουσίας στην αφήγηση του Χόλλινγουντ σε δύο επίπεδα. Προβάλλεται σαν ερωτικό αντικείμενο στα πλαίσια της φιλικής ιστορίας και σαν αντικείμενο του βλέμματος για τον θεατή, σε μια εναλλαγή της έντασης του βλέμματος και από τις δύο πλευρές της οθόνης⁵. Θέτοντας το ερώτημα «ποιο είναι το κυρίαρχο βλέμμα» η φεμινιστική οπτική στην κριτική κινηματογραφική θεωρία επισημαίνει ότι το συνδυασμένο βλέμμα του θεατή και των αρσενικών πρωταγωνιστών γίνεται ο *ενεργητικός φορέας του βλέμματος* στο οποίο υπόκειται η γυναίκα *αντικείμενο*. Η κωδικοποίηση αυτής της *γυναικείας εικόνας* σαν ερωτικού αντικειμένου στον κλασικό αφηγηματικό δυτικό κινηματογράφο ανατρέπεται ουσιαστικά στην περίπτωση του *Κανταχάρ* και των άλλων παρόμοιων ταινιών με προέλευση εκτός Δύσης. Το σχήμα «η γυναίκα σαν εικόνα – ο άνδρας σαν φορέας του βλέμματος» δεν προσφέρεται αυτούσιο για την ανάλυση του παραδείγματος των ταινιών του ιρανικού κινηματογράφου όπως εκφράζεται στο *Κανταχάρ*, όπου θα είχαμε δύο κύριες παρατηρήσεις. Κατ' αρχήν δεν υφίσταται η γυναίκα εικόνα, αλλά η *απουσία της εικόνας*. Η γυ-

ναίκα ως πρόσωπο, σώμα, βούληση, επιθυμία είναι αόρατη. Η πιο χαρακτηριστική ακολουθία πλάνων όπου καταγράφεται η απουσία της γυναικείας εικόνας είναι η σκηνή της εξέτασης της ασθενούς – το μόνο που είναι ορατό είναι τα δύο μάτια που φαίνονται από τη μικρή τρύπα της μπουργκας. Η δεύτερη παρατήρηση συνδέεται με τα ερωτήματα που αφορούν τους φορείς του βλέμματος. *Ποιανού είναι το βλέμμα; Ποιο βλέμμα θα δει την ταινία;* Αυτό που θα μπορούσε να επισημανθεί στα πλαίσια αυτού του σημειώματος είναι το σύνθετο βλέμμα. Ο Μαχμάμπαλφ δεν ταυτίζεται με το κυρίαρχο βλέμμα των ανδρών του Αφγανιστάν, δεν ταυτίζεται με την πατριαρχική τάξη των ισλαμικών κοινωνιών, ούτε όμως και με το βλέμμα της Δύσης. Είναι κριτικός ως προς το ζήτημα της καταπίεσης των γυναικών, αλλά και παρουσιάζει με συγκλονιστικές εικόνες και ευαισθησία την εξαθλίωση των χωρών της περιοχής και τη στάση της πολιτισμένης Δύσης (αναφερόμαστε ιδιαίτερα στη σκηνή που οι ανάπηροι τρέχουν προς το μέρος όπου ο Ερυθρός Σταυρός έχει ρίξει με αλεξιπτώτα ορθοπεδικά όργανα, ψάχνοντας το σωστό νούμερο για το ανάπηρο μέλος). *Το σημείο θέασης καθορίζεται από την πολλαπλότητα και συνθετότητα του βλέμματος του δημιουργού και δεν αντιστοιχεί σε μονοσήμαντες ταυτότητες.*

Η προσέγγιση αυτή θέτει ευρύτερα ζητήματα μερικότητας, τα οποία προκύπτουν από τη θεώρηση των πολιτισμικών φαινομένων αποκλειστικά από δυτικοκεντρική σκοπιά⁶. Έχοντας υπόψη την καθοριστική κριτική του Έντουαρντ Σαϊντ⁷ αλλά και τις πρόσφατες συζητήσεις που προέκυψαν μεταξύ των διανοουμένων του ευρωπαϊκού χώρου για τη δυνατότητα μιας κοινής ευρωπαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας κατά τη διάρκεια του πολέμου των ΗΠΑ εναντίον του Ιράκ⁸, θεωρούμε ότι η αποδοχή της *πολιτισμικής διαφορετικότητας* συνιστά τον αναγκαίο όρο με βάση τον οποίο κρίνεται η έκταση της εφαρμογής μοντέλων και σχημάτων που έχουν αρχικά συγκροτηθεί με αφετηρία την κοινωνική εμπειρία δυτικών κοινωνιών. Η δυνατότητα διατύπωσης νέων προτάσεων που θα περιλαμβάνουν και δεν θα προσπερνούν τα δεδομένα της εμπειρίας παραμένει πάντοτε ανοικτή.

Σημειώσεις

1. Η θεματική και οι σκέψεις που διατυπώνονται στο άρθρο αυτό παρουσιάστηκαν σε μια πρώτη μορφή στα πλαίσια εισήγησης μου στο Μεταπτυχιακό Σεμινάριο «Πολιτισμικές Σπουδές και Ανθρώπινη Επικοινωνία» του Τμήματος Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Πανεπιστημίου Αθηνών τον Ιανουάριο του 2002. Εντάσσεται στη σειρά ανακοινώσεων της ενότητας την οποία εισηγήθηκα με τίτλο «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Η γυναίκα ως δημιουργός, ως αντικείμενο του βλέμματος», συνεργαζόμενη στο μάθημα «Εικόνα και βλέμμα στον Κινηματογράφο» της Μαρίας Κομνηνού. Η διεξαγωγή του μεταπτυχιακού μαθήματος επαναλήφθηκε κατά τα ακαδημαϊκά έτη 2001-2, 2002-3 και 2003-4.

2. Οι πρωτοποριακές επιλογές του Προγράμματος «Νέοι Ορίζοντες», με υπεύθυνο τον Δημήτρη Ευτίδη, στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ανέδειξαν τους εκτός κυρίαρχου ρεύματος σκηνοθέτες, προερχόμενους από χώρες του λεγόμενου Τρίτου Κόσμου που δεν διέθεταν κινηματογραφική βιομηχανία και ιδιαίτερα από το Ιράν. Βλ. και Δημήτρης Ευτίδης, *Ο Δον Κιχώτης του Σινεμά*, συνέντευξη στην Ευάννα Βενάφδου, στο Περιοδικό *Media plus*, τ. 9, 2003.

3. Συνέντευξη της Σερίν Νεσάτ στον Γιώργο Καρούζακη, με την ευκαιρία της παρουσίασης του συνόλου του έργου της στα πλαίσια των «Νέων Οριζόντων» Θεσσαλονίκης, Νοέμβριος 2002. Ένθετο *Η Τέχνη της ζωής*, εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*.

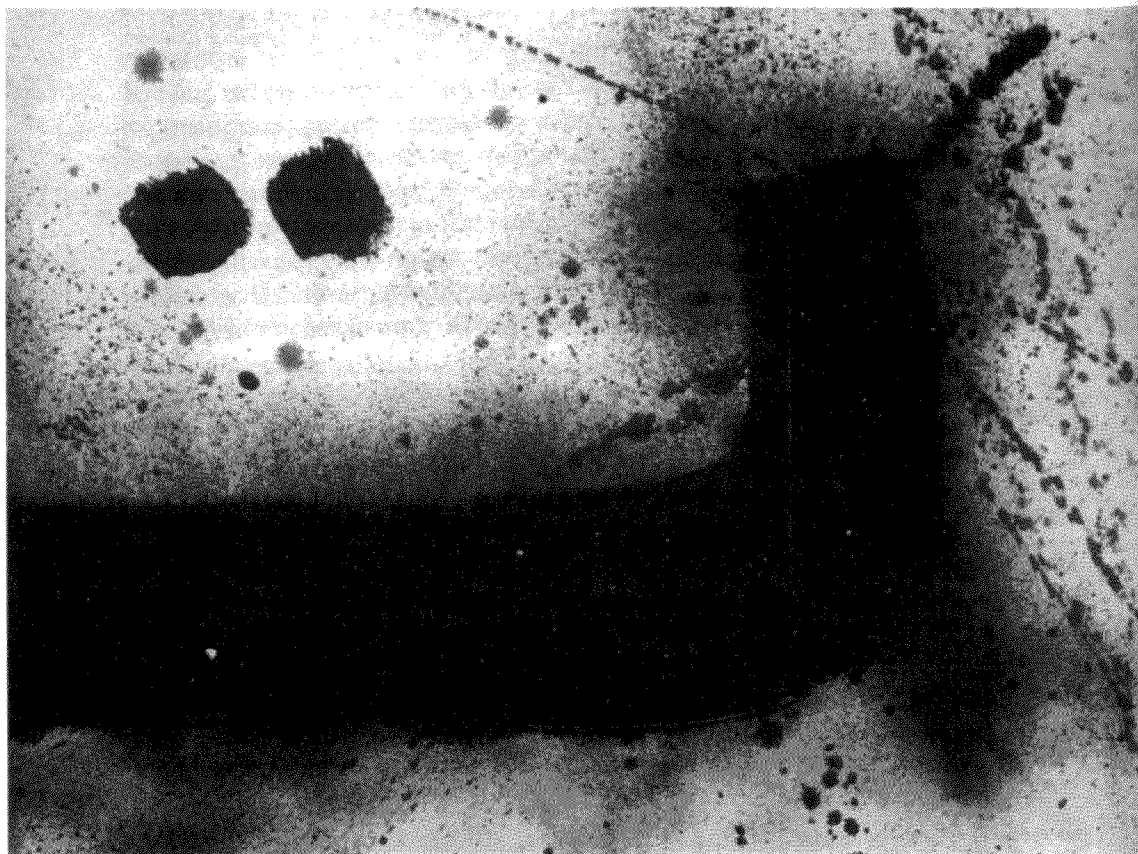
4. Αναφέρομαι στην περίπτωση της σκηνοθέτιδος Ταχμινέ Μιλάνι, γνωστής για τις ισχυρές φεμινιστικές θέσεις της και δημιουργού πολλών σημαντικών ταινιών του σύγχρονου ιρανικού κινηματογράφου όπως της ταινίας «Το κρυμμένο ήμισυ», η οποία συνελήφθη με διαταγή του Επαναστατικού Συμβουλίου του Ιράν και παρατεμθήκε σε δίκη αντιμετωπίζοντας τη θανατική ποινή με την κατηγορία ότι κήρυξε πόλεμο κατά του Θεού, παρά το γεγονός ότι το Υπουργείο Πολιτισμού είχε επιτρέψει την προβολή της ταινίας και ο μεταρρυθμιστής Πρόεδρος Χαταμί είχε υποστηρίξει προσωπικά την αποφυλάκιση της. Βλ. επίσης τη συνέντευξη της Μαρουζέ Μεσκινί στους Τασία Ηλιοπούλου και Δημήτρη Καλαντίδη, περιοδικό *Προσεχώς*, Έκδοση Κινηματογραφικής Λέσχης Ηλιουπόλης, τ. 12, καλοκαίρι 2001, σελ. 57-60.

5. Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, στο K. Kay, G. Peary, *Women and the cinema, a critical Anthology*, New York, Dutton, 1977, σελ. 412-428. Επίσης Ann Kaplan, *Women and Film. Both sides of the camera*, Methuen, New York and London, 1983. Για μια συνολική θεώρηση και εφαρμογή της προβληματικής του φύλου στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου βλ. Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1950-1967. Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Αθήνα, Εκδόσεις Finates, 2001, και την εφαρμογή του σχήματος της Mulvey στην ταινία «ο Κατήφορος», σελ. 249 κ.ε., ό.π.

6. Για τη σύγχρονη συζήτηση στην κοινωνική θεωρία βλ. τη θαυμάσια επιτομή του Stuart Hall, «Η Δύση και οι λοιποί. Λόγος και εξουσία» στο Stuart Hall, Bram Gieben (επ.), *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, Σαββάλας, 2003, σελ. 403-480. Επίσης βλ. Μάρω Παντελίδου-Μαλώτα, *Το φύλο της δημοκρατίας*, Αθήνα, Σαββάλας, 2002.

7. Βλ. Edward W. Said, *Orientalism. Western Concepts of the Orient*, Harmondsworth Penguin, και του ίδιου, *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knopf, New York, 1993.

8. Βλ. Γιάννα Αθανασάτου, «Πολιτισμός και Πολιτική. Μια πάντοτε επίκαιρη σχέση. Προς μια επαναθεώρηση του Ευρωπαϊκού Εαυτού», στο *Το Πάσχα του Πολιτισμού, Διεθνές Συνέδριο του Τμήματος Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 23-5-2003. Πρακτικά υπό έκδοση.



Wijdan alí, Καλλιγραφική αφαίρεση, 1993