

Η συλλογική μνήμη ως καρνάβαλος και η αποκαθήλωση της «ελληνικότητας» στον ελληνικό κινηματογράφο: *Διόρθωση* του Θάνου Αναστόπουλου / *Καπετάν Κεμάλ*, ο σύντροφος του Φώτου Λαμπρινού



Ο Γιώργος Σιμωνίδης στη *Διόρθωση* του Θάνου Αναστόπουλου (2008)

Στο θεμελιώδες έργο του, *Κινηματογράφος και ιστορία*, ο Marc Ferro εκκινεί από την παρακάτω υπόθεση εργασίας: «η κινηματογραφική ταινία, εικόνα ή όχι, της πραγματικότητας, τεκμήριο ή μυθοπλασία, αυθεντική ιστορία ή επινοημένη αφήγηση, είναι Ιστορία. Ιδού το αξίωμα: Αυτό που δεν συνέβη (και επίσης –γιατί όχι– αυτό που συνέβη) οι δοξασίες, οι προθέσεις, και το φαντα-

Ο Γιάννης Λεοντάρης είναι Επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας του Κινηματογράφου στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

σιακό των ανθρώπων είναι εξίσου Ιστορία όσο και η Ιστορία»¹. Είναι γεγονός ότι η έλευση του κινηματογράφου κλονίζει και επαναπροσδιορίζει τη σχέση του ανθρώπου με την εικόνα του παρελθόντος παρέχοντάς του ένα αβέβαιο και συνάμα εξαιρετικά αληθοφανές τεκμήριο μνήμης: την καταγεγραμμένη κινούμενη εικόνα. Εκεί απ' όπου έχει περάσει η κινηματογραφική μηχανή λήψης, ο χώρος και τα περιθώρια για αναπόληση συρρικνώνονται. Το παρόν, αντί να γλιστρά στα μονοπάτια της μνήμης, παγώνει κινούμενο μέσα στα καρέ της ρέουσας μοιρομπίνας του φιλμ. Ο *σμιλευμένος* από τον κινηματογραφιστή χρόνος είναι πλέον μετέωρος ανάμεσα στη νοσταλγία και την αναπόληση. «Το παρόν γλιστρά μέσα από τα χέρια μας και χάνεται σαν άμμος, και μόνο όταν το αναπολούμε αποκτά υλικό βάρος»². Ο κινηματογράφος ωστόσο τρέφει τη νοσταλγία ενώ την ίδια στιγμή ακυρώνει την αναπόληση προσδίδοντάς της υλική υπόσταση.

Νοσταλγία και αναπόληση: ας επιχειρήσουμε εδώ μία αυθαίρετη νοσηματοδότηση των όρων για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου: υποστηρίζουμε λοιπόν ότι η *νοσταλγία* συνδιαλέγεται με ένα απτό *υλικό αναμνήσεων*³. Τέτοιο μπορεί να είναι η φωτογραφία ή η κινηματογραφική εικόνα. Ο Jacques Le Goff μας υπενθυμίζει ότι τα τελευταία χρόνια η ηλεκτρονικά αποθηκευμένη «μνήμη» συνιστά και αυτή υλικό αναμνήσεων⁴ επιδρώντας μάλιστα καταλυτικά πάνω σε άλλους τύπους μνήμης. Έσχατη εκδοχή αυτής της «μνήμης» οι εικόνες που μπορούν να καταγραφούν στα κινητά τηλέφωνα. Θα αναφερθούμε παρακάτω στην ιδιοφυή χρήση αυτής της μνήμης «τσέπης», στη *Διόρθωση*, το πρώτο από τα δύο φιλμικά κείμενα που θα μας απασχολήσουν.

Η *αναπόληση*, από την άλλη μεριά, «παλεύει» να διαχειριστεί –κάποτε με οδυνηρά, για τον αναπολούντα, αποτελέσματα– την απουσία τεκμηρίων μνήμης. Σε συνθήκες μοναχικότητας βασική πρώτη ύλη της αναπόλησης φαίνεται ότι είναι ο ίδιος της ο εαυτός. Η αναπόληση αυτοτροφοδοτείται. Σε συνθήκες συνάντησης ωστόσο πρώτη ύλη της αναπόλησης θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η *πράξη της αφήγησης*. Ο Paul Ricoeur έχει προχωρήσει πολύ περισσότερο σ' αυτή την κατεύθυνση θεωρώντας την *αφήγηση* και την *αναπόληση* αναγκαίες συνθήκες και πρώτη ύλη της ίδιας της Ιστορίας⁵. Θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, μέσα από την ανάγνωση της ταινίας *Καπετάν Κεμάλ, ο σύντροφος*, με ποιο τρόπο η αναπόληση, από την ίδια της τη φύση, διαφοροποιείται από τα ποικίλα στερεότυπα της συλλογικής μνήμης.

Καταλήγοντας λοιπόν για την ώρα, ας θεωρήσουμε ότι *αναπολώ* σημαίνει *αναπλάθω με υποκειμενικούς όρους το παρελθόν ως αφήγηση ατομικής ή συλλογικής χρήσης*. Ομοίως, *νοσταλγώ* σημαίνει *κοιτάζω μία συγκεκριμένη εικόνα-τεκμήριο και με αυτήν ως αφηγηρία και αναφορά ταξιδεύω επιστρέφοντας διαρκώς στα συμφοραζόμενά της*.

Πρόθεσή μας είναι να υποστηρίξουμε ότι τα παραπάνω δεδομένα –όσο αυθαίρετα και αν φανούν ως υπόθεση εργασίας– είναι ωστόσο ακριβώς αυτά που υποχρεώνουν, εδώ και μία εκατονταετία, την ιστορική επιστήμη να ανανεώνει διαρκώς

τον προβληματισμό της γύρω από την αξιολόγηση του ρόλου και της επίδρασης της κινηματογραφικής εικόνας στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης. Ο προβληματισμός αυτός αφορά καταρχήν τις ταινίες τεκηρίωσης (ιστορικά ντοκιμαντέρ, κινηματογραφικά επίκαιρα), πολύ γρήγορα όμως αρχίζει να περιλαμβάνει και τη μελέτη των ταινιών μυθοπλασίας.

Θα ήταν μάλλον άσκοπο, στο πλαίσιο της προβληματικής που προσπαθούμε να αναπτύξουμε εδώ, να περιπλανηθούμε στο αχανές τοπίο των ποικίλων νοσηματοδοτήσεων του όρου *συλλογική μνήμη*. Υιοθετούμε λοιπόν για τις ανάγκες του κειμένου μας τον ευρύχωρο και λειτουργικό ορισμό που προτείνει ο Pierre Nora, σύμφωνα με τον οποίο η συλλογική μνήμη είναι «αυτό που μένει από το παρελθόν στο πλαίσιο του βιώματος των ομάδων» ή «αυτό που οι ομάδες δημιουργούν με το παρελθόν τους»⁶.

Με ποιο τρόπο όμως η συλλογική μνήμη συνδιαλέγεται με την κινηματογραφική εικόνα; Στο πλαίσιο της κινηματογραφικής θεωρίας, ως προς τη λειτουργία και την επίδραση των ταινιών τεκηρίωσης έχουν ήδη γραφτεί πολλά. Ο ρόλος της πολιτικής / στρατιωτικής / πνευματικής εξουσίας και των φορέων της ως διαχειριστών των «κινηματογραφικών λήψεων εκ του φυσικού» έχει αναλυθεί ποικιλοτρόπως τόσο από τους ιστορικούς του κινηματογράφου⁷ όσο και –ειδικότερα– από την κοινωνιολογία του κινηματογράφου: οι εικόνες των ιστορικών ντοκιμαντέρ όπως και τα πλάνα από τα Κινηματογραφικά Επίκαιρα κινηματογραφήθηκαν –ή κατασκευάστηκαν– και συναρμολογήθηκαν στη συνέχεια για να προβληθούν σε αυτούς που δεν ήταν εκεί και δεν γνωρίζουν αλλά και –ως «αδιάψευστο» τεκμήριο μνήμης που ακυρώνει οριστικά τη ρευστή αναπόληση και την αντικαθιστά με την απτή και παγιωμένη «νοσταλγική» εικόνα– σ' εκείνους που ήταν εκεί και τα έζησαν. Ταυτοχρόνως, οι εικόνες αυτές απευθύνονται και σε εκείνους, τους λίγους και εκλεκτούς, που είτε ήταν εκεί και τα προκάλεσαν είτε δεν ήταν εκεί αλλά –ως φορείς εξουσίας– πάντα γνωρίζουν. Αυτή η δεύτερη κατηγορία αποδεκτών θα παίζει τελικά και τον ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στην εικόνα και τη «μάζα» των υπόλοιπων θεατών. Θα παρέμβει δηλαδή χρησιμοποιώντας και «αξιοποιώντας» κατά περίπτωση την κινηματογραφική εικόνα είτε ως διαμορφωτή της συλλογικής μνήμης –και κατ' επέκταση, της εθνικής συνείδησης– είτε ως προπαγανδιστή/εμψυχωτή σε καιρό πολέμου, είτε ως κατασκευαστή ιδεολογημάτων.

Τα τελευταία χρόνια η διερεύνηση της σχέσης της συλλογικής μνήμης με την κινηματογραφική εικόνα περιλαμβάνει και το πεδίο της μυθοπλασίας. Όσο και αν αυτό φαίνεται εκ πρώτης όψεως παράδοξο, είναι ωστόσο αναγκαίο καθώς κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι «η πραγματικότητα, την εικόνα της οποίας προσφέρει ο κινηματογράφος –είτε πρόκειται για λήψεις εκ του φυσικού, είτε για εικόνες μυθοπλασίας– φαίνεται τρομακτικά αληθοφανής»⁸. Η αφοπλιστική αληθοφάνεια του κινηματογράφου ακόμα και στις περιπτώσεις της πλέον «καθαρής» μυθοπλασίας ευθύ-

νεται για τον ψευδαισθητικό χαρακτήρα που έχει η διαδικασία πρόσληψης του φιλικού κειμένου από τον θεατή. Μέσω της κινηματογραφικής εικόνας το παρελθόν εισβάλλει μέσα στο παρόν ως είδωλο και επανακαθορίζει την αντίληψη του θεατή για τον εαυτό του ακριβώς επειδή έχει τη δύναμη να παρεμβαίνει στην ποιότητα και το περιεχόμενο της μνήμης του. Η –κατά Gilles Deleuze– θεώρηση του χρόνου βρίσκει εδώ την απόλυτη εφαρμογή της: «το παρελθόν δεν διαδέχεται ένα παρόν το οποίο δεν είναι πια, συνυπάρχει με το παρόν το οποίο υπήρξε. Το παρόν είναι η πραγματική εικόνα και το ταυτόχρονο παρελθόν του είναι η ανακλώμενη εικόνα, το είδωλο»⁹.

Το είδωλο αυτό αποκτά ακόμα μεγαλύτερη ισχύ για δύο λόγους: πρώτον, επειδή ο χαρακτήρας της πρόσληψης του φιλικού κειμένου είναι συλλογικός και, ύστερα, επειδή το περιεχόμενο του κινηματογραφικού κάδρου αναφέρεται αναπόφευκτα σε ένα προ-φιλικό σύμπαν το οποίο είναι αναγνωρίσιμο από την κοινότητα των θεατών ως συστατικό μιας προ-φιλικής κοινής μνήμης. Η αποτύπωση της εικόνας του στο σελιόιντ του προσδίδει υλικότητα και η υλικότητα αυτή το νοηματοδοτεί. Επιβεβαιώνει την κοινή μνήμη ή τη διαψεύδει. Κατά τη διαδικασία της πρόσληψης η κοινή προ-φιλική μνήμη δεν έχει καμία δυνατότητα αντίστασης στην ισοπεδωτική αληθοφάνεια της κινηματογραφικής εικόνας.

Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα όλο και συχνότερα, όλο και συστηματικότερα, η κινηματογραφική θεωρία επιχειρεί να προσεγγίσει τα προβλήματα αυτά συνδέοντας και συνεξετάζοντας την έννοια της συλλογικής μνήμης με αναφορές σε συγκεκριμένα φιλικά κείμενα. Είναι εντυπωσιακό ότι –αν εξαιρέσουμε τις *ταινίες φουστάνελας* και τις πατριωτικές ταινίες με θέμα τη γερμανική κατοχή της περιόδου 1941-1944– στο πεδίο της κινηματογραφικής μυθοπλασίας, οι Έλληνες κινηματογραφιστές επιχειρούν να «συνομιλήσουν» για πρώτη φορά με τη συλλογική μνήμη που αναφέρεται στην πρόσφατη ελληνική Ιστορία μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ειδικότερα, είναι ακριβώς εκείνη την περίοδο που ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου τολμά να παρέμβει και να επαναπροσδιορίσει το προ-φιλικό σύμπαν εντός του οποίου αναπτύσσει τη μυθοπλασία του.

Ο Andrew Horton είναι αυτός που με συστηματικότερο τρόπο επιχειρεί να εξετάσει τη σχέση του κινηματογράφου του Αγγελόπουλου με την Ιστορία, προτείνοντας μια σύγκριση ανάμεσα στο έργο του Έλληνα κινηματογραφιστή και τις αμερικανικές «ιστορικές» ταινίες. Όπως υποστηρίζει, σε αντίθεση με τις χολιγουντιανές ταινίες «οι ταινίες του Αγγελόπουλου δεν είναι ιστορικά ντοκιμαντέρ. Είναι σαφώς αποκνήματα φαντασίας, φανταστικές αφηγήσεις που αντικατοπτρίζουν τη δική του άποψη σχετικά με τον πολύπλοκο ιστό της ελληνικής Ιστορίας»¹⁰. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι αυτές οι «φανταστικές αφηγήσεις» παράγουν μια σειρά εικόνων που ανασύρουν στην επιφάνεια το απωθημένο βίωμα, εικονοποιούν αυτό που αποσιωπήθηκε, εισάγουν και πάλι στη συλλογική μνήμη τις εικόνες που η εξουσία θέλησε να σβήσει μ' ένα βρεγμένο σφουγγάρι. Ενδεικτικά, ανάμεσα σε δε-

κάδες ανάλογα, το περιεχόμενο του πλάνου με τα κρεμασμένα κεφάλια των ανταρτών στην πλατεία ενός έρημου χωριού στην πρώτη σκηνή του *Θιάσου* είναι θα έλεγε κανείς ένα από τα πολλά παραδείγματα αυτής της λειτουργίας. «Μήπως μια εικόνα, ένας ήχος, η κραυγή ενός μικρού κοριτσιού, το κνηνημένο πλήθος, αποτελούν τελικά το υλικό μιας άλλης ιστορίας, διαφορετικής από την Ιστορία, μια αντι-ανάλυση¹¹ της κοινωνικής πραγματικότητας;»¹² Ο Αγγελόπουλος με το πλάνο του παραδείγματος, αλλά και με πλήθος ανάλογες εικόνες οι οποίες χτίζουν το κινηματογραφικό του σύμπαν, κατασκευάζει μία *αντι-εικόνα* της Ιστορίας –εν σχέσει με την επίσημη εικόνα– εκθέτοντας τη δική του οπτική για το *τι πρέπει να θυμόμαστε*. Ωστόσο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι ο χαρακτηρισμός *αντι-εικόνα* ή *αντι-ανάλυση* για τις εικόνες του *Θιάσου* αφορά τις χρονικά προσδιορισμένες συνθήκες πρόσληψης της συγκεκριμένης ταινίας από τους θεατές μιας δεδομένης χρονικής περιόδου¹³.

Οι εφήμερες κοινότητες των θεατών της ταινίας κατά την περίοδο της πρώτης προβολής της στις ελληνικές αίθουσες είναι βέβαιο ότι βιώνουν μια ανατροπή των δεδομένων της συλλογικής μνήμης και, ανάλογα με τις προσδοκίες τους, διαφεύδουν ή επιβεβαιώνουν τα στερεότυπα πάνω στα οποία βασίζουν το ιδεολογικό τους «ανήκειν». Έκτοτε, ο *Θιάσος*, αλλά και άλλες ταινίες του Αγγελόπουλου, γίνονται αντικείμενο μελέτης και αναλύσεων, γίνονται εντέλει μέρος των ιστορικών τεκμηρίων τα οποία καθορίζουν το περιεχόμενο της ιστορικής μνήμης. Έτσι, αυτό που για τον θεατή της δεκαετίας του 1970 λειτουργεί ως *αντι-εικόνα* για τον θεατή της δεκαετίας του 1990 λειτουργεί και πάλι ως στερεότυπο. Αυτό συμβαίνει γιατί ο θεατής, ως μέλος μιας κοινότητας, επιδιώκει διαρκώς να επαναπροσδιορίσει τη θέση του μέσα σ' αυτήν με απώτερο στόχο την αίσθηση της συνέχειας και όχι της ασυνέχειας. Ζητούμενο παραμένει πάντα η αποκατάσταση της αίσθησης της συνέχειας ή καλύτερα της *διάρκειας* όπως ακριβώς την εννοεί ο Bergson, ως κυρίαρχης δηλαδή ιδιότητας την οποία αναγνωρίζει και επιδιώκει η ανθρώπινη διάνοια για τη χρονικότητα. Ακόμη λοιπόν και αν ο θεατής οδηγηθεί προσωρινά σε μια απόλυτη διάψευση των στερεοτύπων ακυρώνοντας τις βεβαιότητες της μνήμης, δεν αργεί να μετατρέψει την αιρετική μνήμη σε νέο στερεότυπο πάνω στο οποίο χτίζει την ανανεωμένη του ταυτότητα. Ακριβώς αυτό τον ρόλο έπαιξαν οι ταινίες του Αγγελόπουλου, συντελώντας στην εδραίωση των νέων στερεοτύπων μιας –αρχικά αιρετικής και στη συνέχεια επίσημης– «αριστερής» συλλογικής μνήμης.

Ένα από τα βασικά στοιχεία αυτής της ανανεωμένης συλλογικής μνήμης υπήρξε η εκ νέου αναζήτηση και ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας της ελληνικότητας με «προοδευτικούς όρους». Ο Αγγελόπουλος ειδικότερα συνδιαλέγεται στις ταινίες του τόσο με τον ποιητικό λόγο του Σεφέρη, και αργότερα του Σολωμού, όσο και με τους αισθητικούς προσανατολισμούς του Τσαρούχη. Η ελληνικότητα από εθνικιστική βεβαιότητα ξαναγίνεται ερώτημα. Το ζητούμενο της «συνέχειας» όμως παραμένει ζωντανό, είναι ο κοινός παρονομαστής, η κοινή αγωνία που συνδέει με αόρα-

τα νήματα τη «δεξιά» επίσημη αντίληψη περί συλλογικής μνήμης και την «αριστερή» αιρετική εκδοχή της κατά την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης.

Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1980, η περίφημη «μελαγχολία του τέλους του αιώνα»¹⁴ μάλλον αδρανοποιεί τα αντανακλαστικά της συλλογικής μνήμης βυθίζοντας τις εφήμερες κοινότητες των θεατών σε μια ιδιότυπη «μελαγχολία των στερεοτύπων» τα οποία αντιμετωπίζονται πλέον με δυσπιστία και αμηχανία. Ο «αριστερός πατριωτισμός», επίσημη γραμμή άλλωστε της παραδοσιακής Αριστεράς, δεν μπορεί να απεμπλακεί από την αναζήτηση των «άλλων» λόγων για τους οποίους θα πρέπει να είμαστε περήφανοι για την ελληνική μας ταυτότητα. Η «άλλη» Ελλάδα γίνεται το νέο ιδεολόγημα τόσο της ψευδο-σοσιαλιστικής διακυβέρνησης της δεκαετίας του 1980 όσο και της επίσημης Αριστεράς.

Ο ελληνικός κινηματογράφος, όλο και συχνότερα κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, επαναδιαπραγματεύεται την Ιστορία, εστιάζοντας κυρίως στην περίοδο από το 1920 μέχρι και το τέλος της δικτατορίας των συνταγματαρχών το 1974. Ο κινηματογράφος στην περίπτωση αυτή συμβάλλει στην ανανέωση των στερεοτύπων πάνω στα οποία ακουμπά –και βολεύεται– η συλλογική μνήμη. Τα στερεότυπα δεν μονοπωλούνται πλέον από τη δεξιά εθνικοφροσύνη. Η κοινότητα των θεατών, που για χρόνια απαγορευόταν να νοσταλγεί, κατασκευάζει τώρα και αυτή τις εικόνες του παρελθόντος της. Μάλιστα, κατά τη δεκαετία του 1980 δεν έλειψαν και οι περιπτώσεις ενός ιδιότυπου «πολέμου» των ταινιών γύρω από την εικόνα του παρελθόντος και ιδιαίτερα της περιόδου του Εμφυλίου, καθώς η «άλλη πλευρά» επιχείρησε να εικονοποιήσει κινηματογραφικά τον δικό της μύθο ως απάντηση στην Αριστερά¹⁵. Η ένταση του «πολέμου» υπήρξε εκκωφαντική αν και βραχύβια: δημόσιες συζητήσεις, δημοσιεύματα στις εφημερίδες, πολιτικές αντιπαραθέσεις. Ποτέ δεν θα μπορούσε να δημιουργήσει τόσο θόρυβο μία αντιπαραθεση γύρω από μια αμφιλεγόμενη ιστορική μελέτη ή ένα ιστορικό μυθιστόρημα. Ωστόσο, η κινηματογραφική εικόνα δημιουργεί ένα απολύτως αληθοφανές παρελθόν, δημιουργεί τεκμήρια μνήμης, αναμφισβήτητο υλικό για νοσταλγία. Η κοινότητα όμως έχει την ανάγκη μιας δεσπόζουσας συλλογικής ταυτότητας άρα και μιας συλλογικής μνήμης με ενιαία χαρακτηριστικά. Δεν είναι αποδεκτό ο καθένας να νοσταλγεί ό,τι θέλει! Ήταν λοιπόν αδύνατον να συνυπάρξουν μέσα σε ένα πλαίσιο ανεκτικότητας, ως έγκυρες, δύο τόσο αντίθετες μεταξύ τους κινηματογραφικές εικόνες του παρελθόντος, άρα και δύο αντίθετες συλλογικές μνήμες, δύο αντίθετες νοσταλγίες που βασίζονται σε δύο εικόνες αντίθετου περιεχομένου αλλά το ίδιο ισχυρές ως προς την αληθοφάνειά τους.

Τα διαδοχικά μεταναστευτικά ρεύματα τα οποία καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 αλλάζουν με τρόπο δραματικό τη σύνθεση της νεοελληνικής κοινωνίας θα ανατρέψουν με βίαιο τρόπο αυτή την κατάσταση. Το βλέμμα των κινηματογραφιστών, ιδιαίτερα της νεότερης γενιάς (Γκορίτσας, Γιάνναρης, Βούπουρας, Ζαφείρης κ.ά.) μετατοπίζεται από τις θεματικές του παρελθόντος και πάντως εγκατα-

λείπει οριστικά την περίοδο του Εμφυλίου για να κοιτάξει αυτό που συμβαίνει *τώρα, εδώ μπροστά μας*. Μια σειρά ταινιών γύρω από το ζήτημα της παρουσίας των οικονομικών μεταναστών στην Ελλάδα εικονοποιεί μια νέα πραγματικότητα. Αυτές οι εικόνες ωστόσο, μέσα στη δεκαπενταετία 1990-2005 παράγονται *εν θεرمώ*, καθώς δεν υπάρχει η απαραίτητη χρονική απόσταση από το γεγονός η οποία θα επέτρεπε μία περισσότερο σύνθετη ανάλυση του θέματος.

Ας επιχειρήσουμε στο σημείο αυτό μια δεύτερη υπόθεση εργασίας: στις περιπτώσεις που ο κινηματογράφος επιδεικνύει γρήγορα αντανakλαστικά ως προς την επιλογή της θεματικής του, αντλώντας υλικό απ' αυτό που συμβαίνει *εδώ και τώρα δίπλα μας*, ακόμη και όταν δεν αναπαράγει στερεότυπα, στην καλύτερη περίπτωση αρκείται σε έναν κριτικό σχολιασμό τους. Οι εξαιρέσεις –ας αναφέρουμε πρόχειρα και ενδεικτικά την περίπτωση του Godard ο οποίος στο περίφημο *Δύο ή τρία πράγματα που ξέρω γι' αυτήν* επιχειρεί μια εις βάθος ανατομία της πόλης του Παρισιού ακριβώς τη στιγμή που η πόλη «χειρουργείται» με βανανυσότητα από τους πανδαμάτορες εργολάβους– νομίζω ότι απλώς επιβεβαιώνουν τον κανόνα.

Φαίνεται πως κατά τη χρονική περίοδο που βρίσκονται σε εξέλιξη γεγονότα τα οποία επιδρούν καταλυτικά στις βασικές συνθήκες και σταθερές ενός κοινωνικού ιστού –όπως για παράδειγμα η μαζική είσοδος οικονομικών μεταναστών στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1990– χρειάζεται αρκετός χρόνος μέχρι η κοινότητα να μπορέσει να τα παρατηρήσει από σχετική απόσταση. Η απόσταση αυτή είναι απαραίτητη ώστε, βάσει των νέων δεδομένων, να μορφοποιηθεί η κοινότητα τα νέα στερεότυπα που θα χρησιμεύουν ως πρώτη ύλη για τη συλλογική μνήμη.

Ομοίως και ο κινηματογραφιστής, ως μέλος της κοινότητας που αμήχανη παρατηρεί τα γεγονότα την ώρα που συμβαίνουν, συνθέτει τη δική του εικόνα, κατά τι πιο διεισδυτική, κατά τι πιο κριτική, αλλά πολύ σπάνια απολύτως ανατρεπτική απέναντι στα ιδεολογήματα και τα στερεότυπα της κοινότητας, πριν δημιουργηθεί μια κάποια χρονική απόσταση από τα γεγονότα. Κάτι τέτοιο φαίνεται να συμβαίνει και με τις ελληνικές ταινίες της δεκαπενταετίας 1990-2005 οι οποίες καταπιάνονται με το ζήτημα των οικονομικών μεταναστών και της μετάλλαξης της νεοελληνικής κοινωνίας. Συχνά η παρατήρηση είναι οξυδερκής, η ματιά πηγαιίνει στο βάθος των πραγμάτων, η ιδεολογική θέση είναι τολμηρή, ωστόσο τα βασικά στερεότυπα παραμένουν ακλόνητα: η εικόνα του «ξένου» συνδέεται με τη φτώχεια και την έλλειψη εστίας (*Εφήμερη πόλη* του Γιώργου Ζαφείρη), οι οικονομικοί μετανάστες ως ήρωες των ταινιών τοποθετούνται στο περιθώριο του κοινωνικού ιστού και η παρουσία τους συνδέεται με την εγκληματικότητα (*Από την άκρη της πόλης και Όμηρος* του Κωνσταντίνου Γιάνναρη), η Ελλάδα ως χώρα υποδοχής εκπροσωπεί τις παλιές αστικές και μικροαστικές αξίες: οικογένεια, υλική ευμάρεια, καταναλωτισμός. Παράλληλα η ελληνική κοινωνία γεμίζει από μικροαστούς «εργοδότες-αφεντικά» που εκδηλώνουν τις πιο αντιφατικές συμπεριφορές: τα φοβικά σύνδρομα και ο ακριβός ρατσι-

σμός συνυπάρχουν με την ενοχή τους (Απ' το χιόνι του Σωτήρη Γκορίτσα). Στις ταινίες τα παραπάνω στερεότυπα σχολιάζονται αλλά δεν ανατρέπονται. Ο κινηματογράφος αυτός αντιλαμβάνεται τη μετάλλαξη του προ-φιλμικού υλικού αλλά αρκείται στην καταγραφή της. Δεν μπορεί ακόμη να συνθέσει εξαρχής το νέο προ-φιλμικό σύμπαν που αναδύεται μέσα σ' αυτή τη μεταβατική περίοδο, τη νέα συνθήκη δηλαδή της νεοελληνικής κοινωνίας: τον πολυπολιτισμικό, βίαιο και συγκρουσιακό χαρακτήρα της.

Οι ταινίες της περιόδου 1990-2005 καταγράφουν τη μετάβαση, το απότομο ξεκίνημα αυτής της νέας συνθήκης, και είναι πολύτιμες ως τεκμήρια μιας μεταβατικής περιόδου με έντονα αλλά βραχύβια χαρακτηριστικά. Βρισκόμαστε μπροστά στη δεύτερη (μετά τον Αγγελόπουλο της περιόδου 1970-1990) σοβαρή απόπειρα του ελληνικού κινηματογράφου να συνομιλήσει με την ιδεολογία της κοινότητας. Ωστόσο, στην περίπτωση αυτή η Ιστορία «συμβαίνει» ταυτόχρονα με την εικονοποίησή της από τον κινηματογράφο. Έπρεπε να περιμένουμε λίγα χρόνια ακόμα μέχρι να εμφανιστούν οι ταινίες εκείνες που θα επιχειρήσουν μια εκ θεμελίων κατεδάφιση των νέων στερεοτύπων της νεοελληνικής κοινωνίας της τελευταίας εικοσαετίας. Και όπως συνήθως συμβαίνει στις περιπτώσεις αυτές –ας θυμηθούμε και πάλι τον Αγγελόπουλο του 1974-75– οι ταινίες αυτές πέφτουν ως κεραυνός εν αιθρία πάνω στις βεβαιότητές μας.

Το 2008 είναι η χρονιά παραγωγής δύο ταινιών που φαίνεται να κλείνουν για τον ελληνικό κινηματογράφο τον κύκλο της αγωνιώδους αναζήτησης της *ελληνικότητας*, κύκλο που άνοιξε πανηγυρικά με τον *Θίασο* το 1974. Μια ταινία μυθοπλασίας, η *Διόρθωση* του Θάνου Αναστόπουλου και ένα ντοκιμαντέρ, *Καπετάν Κεμάλ, ο σύντροφος* του Φώτου Λαμπρινού, διαπιστώνουν με διαφορετικούς όρους και προσανατολισμούς η καθεμία το απόλυτο αδιέξοδο αυτής της μεγαλόστομης και μάταιης αγωνίας εκείνων των Νεοελλήνων της μεταπολίτευσης που προσπάθησαν να ορίσουν μέσα σε ένα «προοδευτικό πλαίσιο» (πόσο ειρωνικό ακούγεται σήμερα...) τον εαυτό τους σε σχέση με την *ελληνικότητα*.

Η ελληνικότητα λοιπόν δεν υπάρχει. Όπως υποστηρίζει και ο Roderick Beaton είναι «μια ψευδαίσθηση [...] μια εφεύρεση του ρομαντισμού, στίγμα μιας εθνικιστικής ιδιαιτερότητας που εμφανίζεται πρώτα στο έργο του Σπυρίδωνος Ζαμπελίου στα 1852, έφτασε στο σημείο της κατάχρησης με την επιδεικτική αυτοκτονία του θιασάρχη της Περικλή Γιαννόπουλου (1910) και αργότερα βλάστησε κάτω από τη θωπευτική αιγίδα δικτατορικών καθεστώτων (του Μεταξά και της Χούντας)»¹⁶. Μέσα σε έναν κόσμο διαφορετικότητας, όπου η αλληλεγγύη ξαναγίνεται βασικό αίτημα και προϋπόθεση της ανθρώπινης ύπαρξης, έννοιες όπως αυτή δεν είναι παρά μέρος ενός ψέματος που θρέφει μια αντάρσκη συλλογική μνήμη. Τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο απ' αυτό. Η *Διόρθωση* αποκαλύπτει τη νέα συνθήκη της πολυπολιτισμικής Ελλάδας και ο *Καπετάν Κεμάλ*, σε μια εποχή που θα ευχόμασταν να εγκυ-

μονεί επαναστάσεις, υπενθυμίζει την ξεχασμένη λέξη «διεθνισμός». Η υπενθύμιση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς προέρχεται από έναν κινηματογραφιστή της παλαιότερης γενιάς ο οποίος έχει βιώσει εκ του σύνεγγυς όλα εκείνα τα γεγονότα που –από τον Εμφύλιο μέχρι σήμερα– έχουν διαμορφώσει στον ελληνικό χώρο το πλαίσιο της συλλογικής μνήμης και των στερεοτύπων της.

Ελπίζοντας ότι οι παρακάτω σκέψεις θα συμβάλλουν στο άνοιγμα μιας συζήτησης γύρω από τα νέα δεδομένα που φαίνεται να διαμορφώνονται τα τελευταία χρόνια στον ελληνικό κινηματογράφο, θα επιχειρήσουμε μια σύντομη κωδικοποίηση κάποιων θεματικών μοτίβων των δύο φιλικών κειμένων. Τα μοτίβα αυτά υπονομεύουν μια σειρά από ακλόνητα ιδεολογήματα και ισχυρά στερεότυπα τα οποία τροφοδοτούν τις τελευταίες δεκαετίες το περιεχόμενο της ιδιότυπης νεοελληνικής «συλλογικής μνήμης».

Η *Διόρθωση* του Θάνου Αναστόπουλου αντλεί το θέμα της από ένα πραγματικό περιστατικό: τον Σεπτέμβριο του 2004 –χρονιά της διοργάνωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα– μετά το τέλος ενός ποδοσφαιρικού αγώνα όπου η εθνική ομάδα της Αλβανίας νίκησε την ελληνική, ένας Αλβανός φίλαθλος που πανηγύριζε τη νίκη της χώρας του δολοφονείται από Έλληνες κατά τη διάρκεια συμπλοκής. Η ταινία αφηγείται τις πρώτες μέρες του Γιώργου, του φυσικού αυτουργού της δολοφονίας, ύστερα από την αποφυλάκισή του, τέσσερα χρόνια μετά. Ο ήρωας της ταινίας προσπαθεί να προσεγγίσει την Αλβανίδα γυναίκα του ανθρώπου που δολοφόνησε. Ζητά σιωπηλά συγχώρεση και υπομένει τα πάντα για να τη λάβει. Στο τέλος της ταινίας εκείνη φαίνεται να τον συγχωρεί. Η σχέση μεταξύ των δύο ηρώων είναι εξαιρετικά σύνθετη και κινείται διαρκώς και με τρόπο σπαραχτικό σε μια εύθραυστη ισορροπία. Τα θέματα του μίσους και της συγχώρεσης είναι κυρίαρχα στο επίπεδο της διαπροσωπικής σχέσης. Η αφηγηματική πλοκή της ταινίας ωστόσο είναι στοιχειώδης, δε βρίσκεται εκεί η ουσία της δυναμικής της. Αυτό που είναι εξαιρετικά σημαντικό είναι το περιβάλλον και οι ειδικές συνθήκες μέσα στις οποίες τοποθετούνται οι ήρωες και η σχέση τους, με αποτέλεσμα να διαβρώνονται και να κατεδαφίζονται ένα προς ένα όλα τα στερεότυπα της *ελληνικότητας*, του *στυλοβάτη* δηλαδή της συλλογικής μνήμης του Νεοέλληνα.

Ο Γιώργος βγαίνει από τη φυλακή και περιπλανιέται σε μια Αθήνα από την οποία συνήθως αποστρέφουμε το βλέμμα μας. Σε δρόμους στενούς και σκοτεινούς που σε τίποτα δεν διαφέρουν από τις φτωχογειτονιές μιας πολυεθνικής πόλης της Μεσογείου: Κάιρο, Καζαμπλάνκα, Νάπολη, Κωνσταντινούπολη, Μασσαλία, Αλγέρι. Η εικόνα αυτή κατεδαφίζει τη δυτική φαντασίωση μιας Αθήνας-Στοκχόλμης ή μιας Αθήνας-Βαρκελώνης πάνω στην οποία χτίζονται συνήθως οι λόγοι των πολιτικών και οι χίμαιρες των Ολυμπιάδων. Φτώχεια, βία, αστυνομοκρατία, βρωμιά και εγκατάλειψη συνθέτουν τις εικόνες του αστικού περιβάλλοντος της ταινίας. Το μοτίβο της παραβατικότητας και της μοναχικότητας δεν ακολουθεί τώρα τον «ξένο», τον

αλλοδαπό. Είναι η συνθήκη του αποφυλακισμένου Έλληνα ο οποίος καταφεύγει στο Κέντρο Εξυπηρέτησης Αστέγων. Ο θεατής της ταινίας συνειδητοποιεί ότι ο κινηματογράφος για πρώτη φορά τον πληροφορεί για την ύπαρξη χώρων στο κέντρο της πόλης όπου ζει, για τους οποίους πιθανότατα κανείς δεν του είχε μιλήσει και για τους οποίους, βεβαίως, δεν είχε εικόνα. Οι χώροι περίθαλψης αστέγων, τα κέντρα διανομής συσσιτίου, τα κέντρα ευρέσεως εργασίας για τους αλλοδαπούς, οι τρύπες των «Αθλίων» της Αθήνας σε πάγκα και πλατείες της πόλης όπου οι άστεγοι ζουν μέσα σε χαρτόκουτα κινηματογραφούνται για πρώτη φορά και προβάλλονται μπροστά στα μάτια μας ως εικόνες/μυήσεις της ενηλικιώσής μας: ο θεατής αισθάνεται σαν μικρό παιδί που γίνεται έφηβος και ανακαλύπτει σ' ένα κρυφό άλμπουμ φωτογραφιών ότι οι γονείς του τον μεγάλωσαν με μυστικά και ψέματα: «δεν ξέρω που έχετε κάνει τα γυρίσματα της ταινίας σας, αυτή η πόλη μοιάζει με την Καζαμπλάνκα, αυτή δεν είναι η Αθήνα, αυτή δεν είναι η Ελλάδα»¹⁷ ήταν η αντίδραση μιας γυναίκας από την ελληνική ομογένεια μετά την προβολή της ταινίας στη Νέα Υόρκη. Παρά τις διαβεβαιώσεις του σκηνοθέτη ότι τα γυρίσματα έγιναν στο κέντρο της Αθήνας, η γυναίκα επέμεινε στη συνέχεια να μάθει τα ονόματα των συγκεκριμένων δρόμων όπου γυρίστηκε η ταινία. Μια κοινότητα εξαπατημένων παιδιών. Δυστυχώς όμως για εμάς, είμαστε όλοι ενήλικες.

Ο Γιώργος Σημαιοφορίδης, ο ήρωας της ταινίας, έχει γεννηθεί τον Ιούλιο του 1974 στην αυγή της μεταπολίτευσης. Είναι η χρονιά του *Θιάσου* και του ξεκινήματος της συζήτησης περί ελληνικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο. Το επίθετό του ακροβατεί αντιστικτικά και ειρωνικά με τις πανταχού παρούσες στην ταινία ελληνικές σημαίες αλλά και με το βάρος που φορτώνεται κάθε φορά εκών-άκων ο σημαιοφόρος (θεσμός-φαντασίωση αλλά και εφιάλτης της σχολικής μας μνήμης). Η ελληνική σημαία εδώ παρουσιάζεται σαν μια θλιβερή κουρσελού, κυρίαρχο έμβλημα στα στέκια των φασιστοειδών, ντεκόρ σε οδοντογλυφίδα πάνω στα λουκάνικα και τα σουβλάκια των γηπέδων, περιφερόμενο λάβαρο της ελληνικότητας. Τέλος, όπλο δολοφονίας, καρναβαλική μάσκα τρόμου από γαλανόλευκη μπογιά πάνω στο πρόσωπο του Γιώργου την ώρα που δολοφονεί τον Αλβανό. Ο Γιώργος σωματοποιεί το υπέρτατο σύμβολο της ελληνικότητας, γίνεται ο ίδιος η περιφερόμενη καρικατούρα της συλλογικής μνήμης, με τη μορφή ενός Βασιλιά Καρνάβαλου «εξολοθρευτή». Στο ίδιο μήκος κύματος και ο εθνικός ύμνος, ένα πολεμικό τραγούδι των γηπέδων.

Στη συνέχεια, η ταινία ανατρέπει μια σειρά από άλλα ισχυρά στερεότυπα: μετά την αποφυλάκισή του ο Έλληνας γίνεται αντιληπτός ως απειλή για το οικογενειακό άσυλο της Αλβανίδας γυναίκας και της ανήλικης κόρης της. Η γυναίκα κλειδώνει τις πόρτες και τα παράθυρα του διαμερισμάτος της αντιστρέφοντας την κοινοτοπία που βρίσκεται μονίμως στο στόμα των Νεοελλήνων μικροαστών και συνοψίζεται στη φράση: «κάποτε στα σπίτια μας αφήναμε τις πόρτες ανοιχτές, τώρα κλειδώνουμε για να μην μπουν οι Αλβανοί». Ωστόσο, στο αφηγηματικό σύμπαν της ται-

νίας η Αλβανίδα είναι αυτή που εργάζεται, που καταναλώνει στο σούπερ-μάρκετ, που είναι μητέρα. Ο Έλληνας είναι ο ανειδίκευτος, ο άνεργος, ο ανέστιος, ο περιθωριοποιημένος, ο απειλητικός. Ο Γιώργος για ένα διάστημα πιάνει δουλειά σε σουβλατζίδικο. Το αφεντικό του είναι Αλβανός: «σ' αυτή τη χώρα δουλεύουν οι Αλβανοί, γεννούν παιδιά οι Αλβανοί, κι αν είναι να σωθεί αυτή η χώρα θα σωθεί από τους Αλβανούς» είναι τα λόγια του προς τον Γιώργο. Αυτή η *ρητορική της προκοπής*, στερεότυπη επιχειρηματολογία κάποτε στο στόμα του Λογοθετίδη και των άλλων τύπων του νοικοκυραίου μέσου Έλληνα, τώρα ακούγεται απαράλλαχτη από το στόμα του «ξένου», του «εργατικού μετανάστη». Σήμερα ο Γιώργος, παιδί μεταναστών της Γερμανίας και αυτός, σερβίρει βουβός και σαστισμένος τους προσκεκλημένους ενός αλβανικού γάμου σαν να εκπληρώνει ένα κρυφό τάμα. Έπειτα μένει και πάλι άνεργος και περιφέρεται άστεγος στους δρόμους της αφιλόξενης γι' αυτόν πόλης. Η Αθήνα, ένα ψυχρό κουτί. Όλα τα στερεότυπα έχουν ακυρωθεί. Ο Γιώργος θυμίζει πια τυπικό «κλσάορ» ευρωπαϊκής μητρόπολης. Τρώει από το συσσίτιο των απόρων, κοιμάται στα χαρτόκουτα, ψάχνει μάταια για δουλειά και συναντά συνέχεια μπροστά του υπαλλήλους εργαζόμενους μετανάστες οι οποίοι τον εξυπηρετούν. Το ρατσιστικό σύνθημα «δε θα γίνεις Έλληνας ποτέ, Αλβανέ, Αλβανέ!» που ακούγεται στην ταινία λειτουργεί τώρα ως μπουμέρανγκ.

Ο Γιώργος όμως έχει να πληρώσει και άλλα χρέη: τα χρέη προς την ταυτότητα που του επιβλήθηκε και τώρα ο ίδιος αποποιείται. Οι παλιές παρέες των εθνικιστών χούλιγκαν τον πλησιάζουν. Αυτή τη μνήμη ωστόσο θέλει να την αποτινάξει από πάνω του. Αυτή η κατασκευασμένη συλλογική μνήμη, ο θρίαμβος της ελληνικότητας, το «βάρος της κληρονομιάς των προγόνων», βρίσκεται πια θλιβερή και συρρικνωμένη στο εσωτερικό μιας άλλης «μνήμης»: στα ψηφιακά σπλάχνα της μνήμης ενός κινητού τηλεφώνου όπου έχει καταγραφεί η σκηνή της δολοφονίας του Αλβανού από τον Γιώργο μετά τον ποδοσφαιρικό αγώνα. Τη μνήμη αυτή προσπαθούν να του «εμφυτεύσουν» και πάλι διά της βίας στο κεφάλι τα φασιστοειδή της ελληνοφροσύνης χτυπώντας τον και βάζοντάς του το κινητό τηλέφωνο στο στόμα για «να θυμηθεί», για να τον τιμωρήσουν επειδή, όπως του λένε: «ξέχασες πού ήσουν κάποτε και πού έχεις βρεθεί τώρα». Οι θεματοφύλακες της «εθνικής» συλλογικής μνήμης έχουν χωρέσει το απόσταγμα της ελληνικότητας, τον φόνου του «ξένου», στην ψηφιακή μνήμη ενός κινητού. Ο Γιώργος επιλέγει να σβήσει αυτή τη μνήμη-καρνάβαλο από το κεφάλι του. Επιζητεί την ταπείνωση και την κάθαρση. Στο τέλος, γίνεται ο ίδιος «οικιακός βοηθός» της Αλβανίδας. Βγάζει την μπουγάδα της από το πλυντήριο και την απλώνει στην ταράτσα της. Εκτός από το προφανές στερεότυπο, στη σκηνή αυτή κατεδαφίζεται και το στερεότυπο των φύλων. Εκείνη, λίγο αργότερα, βλέπει τη σκηνή του φόνου του άντρα της στο κινητό του Γιώργου. Γι' αυτήν, το σπάραγμα αυτό ψηφιακής μνήμης δεν είναι τίποτε άλλο από ένα προσωπικό τεκμήριο πένθους.

Στις τελευταίες σκηνές της ταινίας η περιφορά του Επιταφίου απλώνει το πέν-

θος στην πόλη. Λόγοι-βρυνόλακες, τερατόμορφα δημόσια πρόσωπα. Η ταφόπλακα στα στερεότυπα της *ελληνικότητας* είναι οριστική. Μια νέα μέρα ξημερώνει σε μια νέα πόλη. Είναι η πόλη της ταινίας. Μια απρόσωπη μήτρα γεμάτη γαλάζια κάγκελα με όλα τα χαρακτηριστικά της δυτικής καπιταλιστικής μητροπόλης: πολυπολιτισμικότητα, ανεργία, βία, συγκρούσεις, σχολεία-φυλακές αλλά, το κυριότερο, απαλλαγμένη από το βάρος μιας κατασκευασμένης συλλογικής μνήμης που αφορά μόνο τους Έλληνες κατοίκους της. Αυτό είναι το νέο προ-φιλικό σύμπαν το οποίο η *Διόρθωση* έχει συλλάβει εγκαίρως και το παρουσιάζει για πρώτη φορά με τόσο καθαρό τρόπο στο ελληνικό σινεμά. Τα χαρακτηριστικά του έχουν ήδη παγιωθεί αλλά φαίνεται ότι αρνούμαστε να τα κοιτάξουμε. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου που απέρριψε αρχικά τη χρηματοδότηση του σεναρίου της ταινίας καθώς και η αντιμετώπισή της από τους Έλληνες διανομείς και τα μέσα ενημέρωσης αποδεικνύουν του λόγου το αληθές. Μετά το σύντομο ταξίδι της στις ελληνικές αίθουσες λοιπόν, η ταινία συμμετείχε στη συνέχεια σε σαράντα οκτώ (48) διεθνή φεστιβάλ αποσπώντας εννέα βραβεύσεις. Η ανάγκη *διόρθωσης* της συλλογικής μνήμης ίσως γίνει συνείδηση λίγο αργότερα, όταν τα ασφυκτικά προβλήματα και οι εκρηκτικές συγκρούσεις στο εσωτερικό αυτής της μεταλλαγμένης πόλης συγκροτήσουν συνθήκες αλληλεγγύης ανάμεσα στους κατοίκους της και αντιπαράθεσης με τον ρατσισμό και τον εθνικισμό. Αντιπαράθεσης μιας διαφορετικής ποιότητας και δυναμικής σε σχέση με το παρελθόν, που θα υπερβεί τα πάσης φύσεως ιδεολογήματα «εθνικού» χαρακτήρα.

Αυτές ακριβώς τις συνθήκες, όπως υπήρξαν κάποτε, ουτοπικές και απόλυτες, επιχειρεί να επαναφέρει στην *ανάληψη* συλλογική μας μνήμη η ταινία του Φώτου Λαμπρινού *Καπετάν Κεμάλ, ο σύντροφος*. Ένας Τούρκος διεθνιστής και επαναστάτης (οι λέξεις εδώ κυριολεκτούν), ο Μιχρί Μπελί (Κεμάλ είναι το όνομα του βουνού), γεννημένος στη Σηλυβρία της ανατολικής Θράκης, έγινε κομμουνιστής στην Αμερική όπου πήγε για σπουδές την περίοδο του μεσοπολέμου. Αγωνίστηκε για τα δικαιώματα των καταπιεσμένων μαύρων του αμερικανικού νότου, επέστρεψε στην Τουρκία, διώχθηκε, πέρασε και από το Παρίσι και, μέσω Βουλγαρίας, βρέθηκε το 1946 στα βουνά της Ροδόπης να πολεμάει στις τάξεις του Δημοκρατικού Στρατού, όπου γρήγορα εξελίσσεται σε υψηλόβαθμο στέλεχος στο πλευρό των Ελλήνων συντρόφων του. Επέστρεψε στην Τουρκία όπου τον περίμεναν νέες διώξεις, φυλακές και μια απόπειρα δολοφονίας από παρακρατικούς που του αφήνει βαριά τραύματα. Εν συνεχεία, έφυγε στη Σουηδία, μετά ξανά στην Τουρκία, για να επιστρέψει το 2007 στα βουνά της Ροδόπης μαζί με τη συγγραφέα σύζυγό του Σεβίμ και να ξανασυναντηθεί με τους παλιούς συντρόφους του, αυτή τη φορά μπροστά στην κάμερα.

Ο Κεμάλ ξεκίνησε την πολιτική καριέρα του ως ένθερμος εθνικιστής και φανατικός εχθρός των Ελλήνων. Χρειάστηκε να ζήσει και αυτός μια έντονη διάψευση των στερεοτύπων βάσει των οποίων είχε χτιστεί στην Τουρκία του 1920 η «εθνική» συλλογική μνήμη. Ο Κεμάλ αφηγείται: «Σε κάποιες πρωτοχρονιάτικες διακοπές μια

ομάδα μαθητών πήγαμε στην Αθήνα. Ήταν η περίοδος μετά το 1930 (σ.σ. είχε υπογραφεί το σύμφωνο φιλίας μεταξύ Βενιζέλου και Κεμάλ στην Άγκυρα), που γίνονταν προσπάθειες για τη δημιουργία κλίματος ελληνοτουρκικής φιλίας... Περιδιαβαίναμε στην Αθήνα μια ολόκληρη εβδομάδα, κοιτάζοντας στα μάτια τους ανθρώπους που συναντούσαμε, διαβλέπαμε αισθήματα φιλίας και αγάπης. Οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία κάθε που έλεγαν “Τουρκία” δάκρυζαν. Τα αγνά αισθήματα ανάμεσα σε λαούς που έζησαν μαζί αιώνες υπερισχύουν ό,τι και να γίνει. Είχα καταλάβει ότι για να ζήσει η Τουρκία δεν έπρεπε να εξαφανιστεί η Ελλάδα».

Εξήντα και πλέον χρόνια μετά, στα 93 του, για τις ανάγκες της ταινίας του Φώτου Λαμπρινού, αποφασίζει να αναπολήσει την περίοδο αυτή. Πηγαίνει στον σιδηροδρομικό σταθμό της Κωνσταντινούπολης και ξεκινά το ταξίδι της αναπόλησης προς τη Δυτική Θράκη, εκεί όπου δραστηριοποιήθηκε στα χρόνια του Εμφυλίου. Η πορεία του έχει ανάποδη φορά, όπως δηλώνει και η τοποθέτηση της κάμερας στο πίσω μέρος του τρένου που αφήνει πίσω της το μέλλον για να κοιτάξει το παρελθόν. Η ταινία δεν φιλοδοξεί να δώσει απαντήσεις, το ξεκαθαρίζει στην εισαγωγική σκηνή: μπομπίνες από παλιά φιλμ, τεκμήρια μνήμης που στάθηκε αδύνατον να εμφανιστούν. Η πληροφορία που δίνεται στον θεατή είναι ότι τα φιλμ αυτά είναι όλα μαύρα. Δεν εμφανίζονται. Τα «αντικειμενικά» τεκμήρια έχουν ακυρωθεί. Η ταινία δεν πρόκειται να «αξιοποιήσει» τα στερεότυπα της εικόνας. Εδώ, μέσα στο μαύρο σκοτάδι μιας μνήμης που ανασητά και πάλι τον εαυτό της, ξεκινά η ταινία, δηλαδή η αφήγηση, δηλαδή ο χρόνος της Ιστορίας. Στην περίπτωση αυτή, το φιλικό κείμενο δεν διεκδικεί θέση δίπλα στα επίσημα τεκμήρια μνήμης, διεκδικεί μόνο το δικαίωμά του στην αναπόληση. Η πράξη της αναπόλησης η οποία ενεργοποιείται μέσα από την πράξη της αφήγησης του πρωταγωνιστή της όχι μόνο δεν αναιρεί τον ιστορικό χαρακτήρα της ταινίας αλλά παρέχει στον θεατή μια όψη της Ιστορίας μη ελεγχόμενη από τους μηχανισμούς εξουσίας.

Μια απόλυτα υποκειμενική αφήγηση της Ιστορίας λοιπόν συνδιαλέγεται άλλοτε αρμονικά και άλλοτε ως αντίστιξη με τα κινηματογραφημένα «τεκμήρια» της εποχής. Στην αρχή ένα «πινγκ-πονγκ» ανάμεσα στην επίσημη εικόνα και την υποκειμενική αφήγηση. Μπροστά στα μάτια του θεατή παρελαύνουν τεκμήρια και υλικά μνήμης σε όλες τις δυνατές μορφές. Ο Κεμάλ μιλά για τον Ατατούρκ, την εποχή του Βενιζέλου, την Ελλάδα του μεσοπολέμου, την ανταλλαγή πληθυσμών. Ο θεατής ακούει ένα παραμύθι και βλέπει άλλοτε τον γέρο παραμυθά, άλλοτε φωτογραφίες, τα κινηματογραφικά Επίκαιρα της εποχής, την επίσημη δηλαδή εικόνα της Ιστορίας, ή τέλος τις λήψεις εκ του φυσικού από τους κινηματογραφιστές του Δημοκρατικού Στρατού, την Ιστορία δηλαδή της άλλης πλευράς. Η αφήγηση όμως του ήρωα της ταινίας επαναπροσδιορίζει διαρκώς την εικόνα. Ο συνδυασμός αυτός πλάθει μια σύνθετη οπτική του παρελθόντος μπροστά στα μάτια του θεατή. Η νοηματοδότηση των κινηματογραφικών ντοκουμέντων τα οποία ο θεατής έχει ενδεχομένως ξαναδεί, ενταγ-

μένα σε άλλα φιλμικά συμφραζόμενα, αρχίζει να λοξοδρομεί. Υπάρχει εδώ κάτι που υπερβαίνει όλα τα παραπάνω, μια «παραφωνία» που σπέρνει την αμηχανία, που «δεν κολλάει» με τα υπόλοιπα. Η πράξη της αφήγησης τελείται από τον «απέναντι»! Τον «άλλο».

Προοδευτικά, μια σειρά από μικρά διαδοχικά σοκ έρχονται να ταράξουν την απρόσκοπτη πρόσληψη της ταινίας. Ο θεατής, αν και ήδη υποψιασμένος από τον «άβολο» τίτλο της (παράδοξη για τα εθνικά μας στερεότυπα η γειννίαση των όρων «Καπετάνιος» και «σύντροφος» με ένα τουρκικό όνομα) αφήνεται στην αρχή της ταινίας σε μια παρακολούθηση τεκμηρίων, λίγο ως πολύ γνωστών, της ελληνικής ιστορίας του 1920-1930. Η πρόσληψη της ταινίας αρχίζει να σκοντάφτει σε σκόπελους και παραξενίσματα που διαψεύδουν τις προσδοκίες του θεατή, όταν ο Τούρκος αφηγητής μιλά για τη μικρασιατική εκστρατεία και καταστροφή αναφερόμενος στον «εθνοαπελευθερωτικό πόλεμο του 1919-1922», κυρίως όμως όταν τραγουδά τον ύμνο του Ε.Λ.Α.Σ. στα τουρκικά σε δική του μετάφραση.

Στο σημείο αυτό ο θεατής επανατοποθετείται απέναντι στην ταινία. Κατασκευάζει αναγκαστικά μια καινούργια υπόθεση εργασίας για να την παρακολουθήσει: θεωρεί λοιπόν ότι αυτό που βλέπει μπροστά του δεν είναι παρά μια υποκειμενική οπτική της Ιστορίας, ένα σπάραγμα ατομικής μνήμης αρκετά διαφοροποιημένης από την υποτιθέμενη αντικειμενικότητα της συλλογικής. Ωστόσο και αυτή η παραδοχή θα ανατραπεί πολύ σύντομα. Μέσα από την αφήγηση ο Κεμάλ αποδεικνύεται ένθερμος υπερασπιστής των απόψεων του Ρήγα και της Χάρτας του! Η αμηχανία εγκαθίσταται για τα καλά στο μυαλό του θεατή. Ένας Τούρκος μιλά για την ελληνική ιστορία όντας ο ίδιος ενεργός πρωταγωνιστής της, τραγουδά μπροστά στην κάμερα «για σε πατρίδα μας Ελλάδα, ζώσαμε τ' άρματα ξανά» και –σαν να μην έφτανε αυτό– ξαναθυμίζει με ένθερμο ενθουσιασμό το όραμα του Ρήγα. Η κατάσταση φαίνεται σουρεαλιστική. Τα στερεότυπα της συλλογικής μνήμης ως προς το περιεχόμενο των όρων «πατρίδα» και «ελληνικότητα» έχουν ήδη υπονομευτεί. Βέβαια ο Κεμάλ δεν έχει καμιά διάθεση να ασκήσει πολεμική στα στερεότυπά μας. Άλλη είναι η μέριμνά του. Συνάντηση αναζητά, έτσι ώστε η αναπόλησή του να μην είναι μοναχική. Αναζητά κάποιον, για να αφηγηθούν μαζί την ιστορία τους. Αναζητά τρόπο για να γίνει η πράξη της αφήγησης πράξη συνύπαρξης. Η ταινία παίζει τον ρόλο του μεσολαβητή προς αυτή την κατεύθυνση.

Σε κάποια πόλη της Δυτικής Θράκης, ο Κεμάλ συναντά έναν παλιό Έλληνα συναγωνιστή του. Η αφήγηση τώρα γίνεται διπλή: οι ρόλοι εναλλάσσονται συνεχώς, καθώς οι δύο συνομιλητές γίνονται διαδοχικά αφηγητές και ακροατές ο ένας για τον άλλο. Μέσα από τις αφηγήσεις τους προσπαθούν να θυμηθούν, να αναπολήσουν, να διορθώσει ο ένας τα κενά μνήμης του άλλου. Η Ιστορία ξετυλίγεται μπροστά μας ως διαλεκτική. Η σχέση μνήμης και αφήγησης παράγει τον λόγο της Ιστορίας. Ο θεατής της ταινίας γίνεται και πάλι παιδί. Προσλαμβάνει την Ιστορία ως παραμύθι. Ακού-

ει και μαθαίνει για τις συνθήκες οργάνωσης του Δημοκρατικού Στρατού, για την αυτοδιοίκηση των Πομάκων, για την πρώτη απόπειρα σύνταξης αλφαβηταρίου της πομάκινης γλώσσας από τον ίδιο τον Κεμάλ, για τον διεθνιστικό χαρακτήρα του ελληνικού αντάρτικου. Εδώ η Ιστορία *μιλιέται* από τους ανθρώπους και όχι από την εξουσία.

Η ταινία του Λαμπρινού υπενθυμίζει ότι η συλλογική μνήμη δεν χτίζεται μόνο πάνω σε «εθνικά» στερεότυπα, η συλλογική μνήμη δεν είναι καν «εθνική». Ο Paul Ricoeur έχει περιγράψει με ακρίβεια αυτό που επαληθεύεται στην περίπτωση του Κεμάλ: «η δική μου θέση συνίσταται στην παραδοχή μιας υπόγειας συγγένειας μέσω της οποίας η ιστορική γνώση προκύπτει από την κατανόηση μιας αφήγησης χωρίς να χάνει τίποτα από τον επιστημονικό της χαρακτήρα. [...] Η αποκατάσταση αυτής της υπόγειας σχέσης ανάμεσα στην Ιστορία και την πράξη της αφήγησης συντελεί στην αποκάλυψη του υποκειμενικού χαρακτήρα της ιστοριογραφίας, μέσω της οποίας η επιστήμη της ιστορίας εξακολουθεί να φωτίζει υπό γωνία το πεδίο των ανθρωπινων πράξεων και τη χρονικότητά τους»¹⁸. Πρόκειται για μια ισχυρή τάση στο πλαίσιο της αποκαλούμενης *νέας ιστορίας*, η οποία «πασχίζει να δημιουργήσει μια επιστημονική ιστορία στη βάση της συλλογικής μνήμης» με βασική μέριμνα, ανάμεσα σε άλλα, «την αποκήρυξη μιας γραμμικής χρονικότητας (*temporalité*) προς όφελος των πολλαπλών βιωμένων χρόνων στα επίπεδα όπου το ατομικό ριζώνει μέσα στο κοινωνικό και το συλλογικό»¹⁹.

Κατά συνέπεια, η *κοινότητα* είναι σε θέση να συλλάβει τη χρονικότητα της ίδιας της τής ύπαρξης και να συνθέσει τη συλλογική της μνήμη πέρα από τα στερεότυπα όταν μπορεί να μετατραπεί σε ακροατή παράλληλων, ακόμα και αλληλοαναιρούμενων αφηγήσεων. «Ο χρόνος μετατρέπεται σε ανθρώπινο χρόνο, υπό την προϋπόθεση να “ακουμπά” πάνω σε έναν αφηγηματικό κώδικα. Ομοίως, η πράξη της αφήγησης αποκατά το πλήρες νόημά της όταν μετατρέπεται σε συνθήκη που διαχειρίζεται τη χρονικότητα»²⁰ μας θυμίζει σχετικά ο Ricoeur. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με την εφήμερη κοινότητα των θεατών της ταινίας του Λαμπρινού: μια αναβάθμιση της ποιότητας του χρόνου, ένας επαναπροσδιορισμός των υλικών της συλλογικής μνήμης.

Θέση μας είναι ότι τα δύο φιλμικά κείμενα στα οποία έγινε αναφορά παραπάνω, πέρα από τη δυναμική τους ως καλλιτεχνικά έργα, συνιστούν υλικό με εκπαιδευτική αξία στο πλαίσιο της διδασκαλίας του μαθήματος της Ιστορίας στη μέση εκπαίδευση. Αυτή η άποψη προφανώς δεν είναι δυνατόν να αναπτυχθεί στο περιορισμένο πλαίσιο του παρόντος κειμένου, φιλοδοξεί ωστόσο να διατυπώσει μια θέση για μελλοντικό διάλογο πάνω σ' αυτό το ζήτημα. Ο ουτοπικός χαρακτήρας της δείχνει ενδεχομένως τον μόνο δρόμο για την αποτελεσματική αντιμετώπιση της σκοταδιστικής και αντιεπιστημονικής αντιμετώπισης του μαθήματος της Ιστορίας από την πολιτική εξουσία στο ελληνικό σχολείο σήμερα, σε μία χώρα όπου τα βιβλία της Ιστορίας για την εκπαίδευση υποδεικνύονται από την πολιτική και την παρακρατική εξουσία.

Η πράξη της αφήγησης είναι από τη φύση της πράξη επικοινωνίας. Ως τέτοια, περιορίζει τον κίνδυνο φανατισμού και μισαλλοδοξίας. Εμποδίζει επίσης την επιβολή ιδεολογημάτων τα οποία εγκλωβίζουν τη συλλογική μνήμη σε στερεότυπα. Η συνθήκη αυτή είναι σήμερα απελπιστικά απύσχα στην Ελλάδα τόσο από το πεδίο της εκπαίδευσης όσο και από την ανθρώπινη εμπειρία γενικότερα. Συμβαίνει ακριβώς αυτό που περιγράφει ο Walter Benjamin στον *Αφηγητή* του: «Όλο και πιο συχνά απλώνεται αμηχανία στην παρέα όταν αρθρώνεται η επιθυμία για μια ιστορία. Είναι, ως να αφαιρέθηκε από μας μια δυνατότητα που μας φαινόταν αναπαλλοτρίωτη, το ασφαλέστερο των ασφαλών. Δηλαδή η δυνατότητα να ανταλλάσσουμε εμπειρίες»²¹. Ο κινηματογράφος ως τέχνη –και– της αφήγησης αλλά κυρίως ως υλικό αναμνήσεων μπορεί να συμβάλει αποτελεσματικά προς την κατεύθυνση αυτή.

Το 1977 ο Ιταλός ανθρωπολόγος Alessandro Triulzi κάνει έκκληση για έρευνα πάνω σε τεκμήρια μνήμης τα οποία έχουν διαφύγει από τον έλεγχο της πολιτικής εξουσίας. Τέτοια θεωρεί «τις οικογενειακές αναμνήσεις, τις τοπικές ιστορίες, τις ιστορίες των κλαν, των οικογενειών, των χωριών, τις προσωπικές αναμνήσεις, σε ολόκληρο αυτό το τεράστιο πλέγμα μη επίσημων, μη θεσμοποιημένων, γνώσεων που δεν έχουν ακόμη αποκρυσταλλωθεί σε τυπικές παραδόσεις και αντιπροσωπεύουν κατά ένα τρόπο τη συλλογική συνείδηση ολόκληρων ομάδων (οικογενειών, χωριών) ή ατόμων (προσωπικές αναμνήσεις και εμπειρίες), οι οποίες και δημιουργούν το αντίβαρο σε μια γνώση ιδιωτικοποιημένη και μονοπωλημένη από συγκεκριμένες ομάδες για την υπεράσπιση εγκαθιδρυμένων συμφερόντων»²². Προς αυτή την κατεύθυνση, η *Διόρθωση* και ο *Καπετάν Κεμάλ* αποτελούν τα πιο πειστικά παραδείγματα/εργαλεία για τη δυνατότητα μιας διδασκαλίας της ελληνικής Ιστορίας του 20ού αιώνα ως ανταλλαγής εμπειριών μέσω της αφήγησης, μακριά από στερεότυπα και ιδιοτελείς μεταμφιέσεις της συλλογικής μνήμης.

Σημειώσεις

1. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, (νέα αναθεωρημένη έκδοση / 1η έκδοση Denoël/Gonthier, 1977) Gallimard, Paris 1993, σ. 40.

2. Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, μτφρ. από τα αγγλικά Σεραφείμ Βελέντζας, Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 80.

3. Τον όρο προτείνει για την κινηματογραφική εικόνα η Susan Sontag. Βλ. Susan Sontag: «Φιλμ και θέατρο», *ΦΙΛΜ* 12, Χειμώνας 1976/77, 626.

4. Βλ. σχετικά, Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 134-137.

5. Βλ. σχετικά Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Seuil, Paris 1983.

6. Στο Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris 1984· εδώ η παραπομπή από το Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, ό.π., σ. 140.

7. Ενδεικτικά βλ. σχετικά, εκτός από τη μελέτη του Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, (ό.π.), το βιβλίο του Paul Virilio, *Πόλεμος και κινηματογράφος*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, Μεταίχμιο, Αθήνα 2001. Βλ. επίσης την εξαιρετική μελέτη του Φώτου Λαμπρινού, *Ισχύς μου η αγάπη του φακού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

8. Marc Ferro, ό.π., σ. 39.

9. Gilles Deleuze, *Image-Temps*, Minuit, Paris 1985, σ. 106 (στις παραπομπές, όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής η μετάφραση είναι δική μας).

10. Andrew Horton, *Theo Angelopoulos; A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Princeton 1997, σ. 57.

11. Τον όρο προτείνει ο Ferro στο *Cinéma et histoire*, ό.π.

12. Marc Ferro, ό.π., σ. 40.

13. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να επισημανθεί το κενό που υπάρχει στην ελληνική βιβλιογραφία και ειδικότερα στον ερευνητικό τομέα της κοινωνιολογίας του κινηματογράφου όσον αφορά τη συστηματική μελέτη των συνθηκών πρόσληψης των ελληνικών ταινιών από το ελληνικό κοινό μέσα από μια κοινωνιολογική προοπτική.

14. Τον όρο εισάγει ο Αγγελόπουλος στο *Μετάωρο βήμα του πελαργού* (1991) και επιμένει στη χρήση του, κυρίως μέσω συνεντεύξεων, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας αυτής.

15. Την «αποστολή» αυτή ανέλαβε να φέρει εις πέρας η ταινία *Ελένη* του Ελληνοαμερικανού σκηνοθέτη Ν. Γκατζογιάννη.

16. Roderick Beaton, «Γιατί ακόμη και σήμερα η τόση εμμονή στους “αρχαίους προγόνους”;», *Κ/Καθημερινή* 314, 7/6/2009, 6.

17. Η πληροφορία, από συνέντευξη του γράφοντος με τον σκηνοθέτη στις 29 Μαΐου 2009.

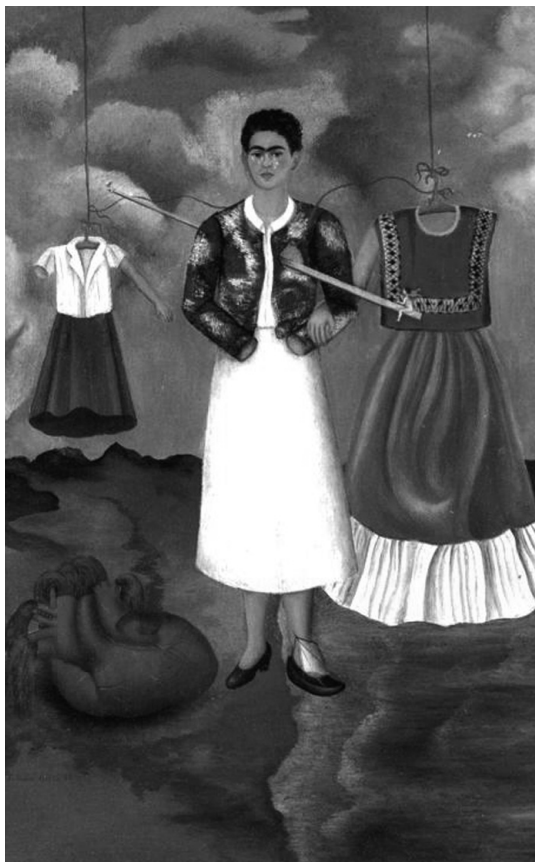
18. Paul Ricoeur, ό.π., σ. 134.

19. Ζακ Λε Γκοφ, ό.π., σ. 140.

20. Paul Ricoeur, ό.π., σ. 85.

21. Βάλτερ Μπένγιαμιν, «Ο Αφηγητής», μτφρ. Ουρανία Νταρλαντάνη, *Λεβιάθαν* 11, 1991, 8.

22. Στη μελέτη του «Storia dell’Africa e fonti orali», *Quaderni Storici* XII, 1977, 470-480. Εδώ η παραπομπή από τον Ζακ Λε Γκοφ, ό.π., σ. 144-145.



Frida Kahlo, «Mvijun», 1937.