

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Εθνική και κοινωνική ταυτότητα στον πρωτοποριακό κινηματογράφο
της Ανατολικής Ασίας: ιαπωνικό και ταϊβανέζικο νέο κύμα
κινηματογράφου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Φοίβος Κρομμύδας

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Ιωάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Εύα Στεφανή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ)



Copyright © Κρομμύδας Φοίβος, 2024

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Σε αυτούς που έμειναν

και σε αυτούς που έφυγαν

αλλά ο ίσκιος τους μας ζεσταίνει

Γλωσσάρι

Διαδηλώσεις της Αηρο: Διαδηλώσεις που έλαβαν χώρα στην Ιαπωνία τις χρονιές 1959 και 1960 και επαναλήφθηκαν το 1970 και πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τις ανανεώσεις της Συνθήκης Ασφαλείας μεταξύ των ΗΠΑ και της Ιαπωνίας. Το Αηρο προέρχεται από τη σύντμηση της ιαπωνικής φράσης για τη Συνθήκη Ασφαλείας. Η ανανέωση προέβλεπε την παραμονή των αμερικανικών στρατιωτικών βάσεων στην Ιαπωνία οι οποίες εγκαταστάθηκαν με τη συνθηκολόγηση της χώρας στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι διαδηλώσεις του 1959-60 χαρακτηρίστηκαν από μαζική συμμετοχή του κόσμου και βίαιες συγκρούσεις με τις δυνάμεις καταστολής που οδήγησε στο θάνατο μιας φοιτήτριας. Οι συγκεκριμένες διαδηλώσεις αποτελούν ένα κομβικό σημείο στην ιστορία του ιαπωνικού αριστερού χώρου, με το χάσμα μεταξύ των ριζοσπαστών Zengakuren και του Κομμουνιστικού Κόμματος να διευρύνεται. Οι αντίστοιχες πορείες του 1970, παρά τη μαζικότητα της συμμετοχής ήταν σαφώς μικρότερες και διήρκησαν λιγότερο.

Χρυσοί Ίπποι: Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ταϊβάν

Benshengren: «Γνήσιοι άνθρωποι της Επαρχίας». Το γένος κατοίκων της Ταϊβάν που διαμένει στη χώρα για πολλές γενεές έχοντας δεχθεί προσμίξεις, στα δικά τους ήθη και έθιμα, από τον ιθαγενή πληθυσμό Hakka.

Burakumin: Η κατώτατη κοινωνική κάστα της Ιαπωνίας, τόσο χαμηλά στην ιεραρχία που θεωρούνται σχεδόν εκτός κοινωνίας και αντιμετωπίζονται ως κατώτερα όντα, ως ακάθαρτοι.

CMPC: Central Motion Picture Corporation, η κεντρική εταιρεία κινούμενης εικόνας, ιδρυθείσα το 1954 και υπεύθυνη για την παραγωγή και διανομή ταινιών από την Ταϊβάν.

Gendaigeki: Ιαπωνικές ταινίες της σύγχρονης ζωής, που αφορούν καταστάσεις και πάθη των ανθρώπων του μοντέρνου κόσμου.

Jidaigeki: Ιαπωνικές ταινίες εποχής, οι ταινίες που χρονολογικά αφορούν το παρελθόν και πλοκές οι οποίες περιστρέφονται είτε γύρω από τους σαμουράι είτε γύρω από τα βιώματα των απλών καθημερινών ανθρώπων.

Shamisen: Παραδοσιακό ιαπωνικό έγχορδο το οποίο παίζεται με τη βοήθεια πέννας και παράγει χαρακτηριστικό ήχο.

Shingeki: Το μοντέρνο θέατρο της Ιαπωνίας (κυριολεκτικά «Νέο Δράμα») το οποίο εγκαταλείπει τις παραδοσιακές συμβάσεις του θεάτρου kabuki και noh για να υιοθετήσει το δυτικό στυλ σκηνοθεσίας και να εισάγει στοιχεία ρεαλισμού.

Shomingeki: Δυτική έκφραση που χρησιμοποιείται για τις ταινίες «shoshimin-eiga», ταινίες που αφορούν τους σύγχρονους ανθρώπους της μεσαίας τάξης και θέματα όπως αυτά της οικογένειας και της επιβίωσης στον μοντέρνο κόσμο.

Tennoheika Banzai: «Ζήτω ο Αυτοκράτορας», πολεμική κραυγή που χρησιμοποιούνταν από τους πολεμιστές της χώρας κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Waishengren: «Άνθρωποι της εξωτερικής Επαρχίας». Η νεότερη γενιά κατοίκων της Ταϊβάν που άρχισαν να καταφθάνουν σε αυτή μετά το 1945 λόγω των αναταραχών στην ηπειρωτική Κίνα.

Wuxia: ταινίες εποχής με πολεμικές τέχνες από το Χονγκ Κονγκ, την Κίνα και την Ταϊβάν.

Yakuza: Η ιαπωνική μαφία.

Zengakuren: Η ριζοσπαστική φράξια των Ιαπώνων φοιτητών, ριζωμένη στην αριστερά και με δεσμούς τόσο με το Κομμουνιστικό Κόμμα Ιαπωνίας όσο και με τη Νέα Αριστερά. Έπαιξαν καίριο ρόλο στις κινητοποιήσεις κατά της υπογραφής συνθηκών με την Αμερική από τα τέλη της δεκατίας του '40.

Περιεχόμενα

Contents

Περίληψη.....	8
Abstract	10
Πρόλογος: Κινηματογράφος - σημαινόμενα εθνικής ταυτότητας.....	11
Κεφάλαιο 1: Θεωρητική τεκμηρίωση της Εθνικής Ταυτότητας.....	20
Α) Η έννοια της εθνικής ταυτότητας στην ιστορία των κοινωνικών επιστημών	21
Β) Η προσέγγιση της εθνικής ταυτότητας στην παρούσα έρευνα.....	30
Κεφάλαιο 2: Πρωτοποριακοί Κινηματογράφοι της Ανατολικής Ασίας-Οι Περιπτώσεις της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν	37
Nuberu Bagu: Το ιαπωνικό Νέο Κύμα.....	37
Νέο Σινεμά της Ταϊβάν	41
Κεφάλαιο 3: Γλώσσα και Εθνικά Σημαινόμενα στους Πρωτοποριακούς Κινηματογράφους.	47
Κεφάλαιο 4: Παρελθόν-Αφηγήσεις και Κατασκευές	80
Η Απεικόνιση του Πολιτικού Παρελθόντος και η Σημασία του στο Παρόν.....	81
Πολεμικό Παρελθόν και Εθνικά Τραύματα στο Σελιλόιντ	108
Μακρινό παρελθόν και κινηματογραφική σημειολογία	122
Κεφάλαιο 5: Παράδοση-Κατασκευασμένη Πεποίθηση - Μέρος μιας Εθνικής Ρουτίνας.....	132
Θρησκεία: Το Μεταφυσικό ως Πρακτική της Καθημερινότητας	132
Οικογένεια: Η Κοινωνική «Μονάδα» ως Σημαινόμενο του Εθνικού Συνόλου	155
Κεφάλαιο 6: Πολιτισμός- Η Τέχνη Λίκνο των Εθνικών Ταυτοτικών Στοιχείων	193
Θέατρο: Η σκηνική Αναπαράσταση του Έθνους.....	193
Μουσική: Η μελωδία στη νοηματοδότηση του Έθνους	203
Κινηματογράφος: Οθόνη-Προβολέας του Εθνικού Υποσυνείδητου	232
Έντυπος Λόγος/Γραφή: Το Χαρτί ως Αρχείο και Κομιστής της Εθνικής Ταυτότητας.....	243
Αθλητισμός: Τα σπορ ως παράγοντας καλλιέργειας του συλλογικού ανήκειν και ως σύμβολο εθνικής καταπίεσης	257
Κεφάλαιο 7: «Άλλος»-αντιμετώπιση του διαφορετικού-Η Αναγνώριση του Όμοιου με τον Αποκλεισμό του Αλλότριου.....	266
Εθνικές/ταξικές μειονότητες και αντιμετώπιση των άλλων εθνών.....	267
Γυναικείο ζήτημα-έμφυλη διάκριση στις πατριαρχικές κοινωνίες της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν	286
Συμπεράσματα	328

Συνοπτική εξιστόρηση των εξελίξεων στον κινηματογράφο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο	347
Ιαπωνία.....	347
Ταϊβάν	352
Βιογραφικά στοιχεία και εξεταζόμενες φιλμογραφίες σκηνοθετών.....	365
Nagisa Oshima	365
Shohei Imamura	377
Hou Hsiao-Hsien	382
Edward Yang.....	390
Βιβλιογραφία	400

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να αναδείξει τις εκφάνσεις της εθνικής ταυτότητας όπως αυτές αναδύονται στον πρωτοποριακό κινηματογράφο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν. Ωστόσο η εργασία αντιμετωπίζει και τις ιδιαιτερότητες που δημιουργεί το γεγονός ότι οι νεοκυματικοί δημιουργοί των δύο χωρών εργάζονται σε ανόμοιο ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο και σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Οι εκάστοτε κρατούσες συνθήκες στις προαναφερόμενες χώρες επηρεάζουν το έργο των σκηνοθετών με επακόλουθο η εικαστική απεικόνιση των ιστορικών, πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών γεγονότων να εκφράζει μια άλλη εικόνα από αυτήν που εισηγείται η άρχουσα τάξη της χώρας.

Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας, από μόνο του πολύπλοκο και πολυσήμαντο, απαιτεί ενδελεχή έρευνα. Μέρος της εργασίας και των ερωτημάτων που αναδύονται, προκύπτουν από τη μελέτη εκτενούς βιβλιογραφίας που αφορά την κοινωνιολογική προσέγγιση του όρου και τους πυλώνες που οι θεωρητικοί μελετητές έθεσαν για τον προσδιορισμό του.

Η διατριβή εξετάζει τον πρωτοποριακό κινηματογράφο των Ιαπώνων σκηνοθετών Nagisa Oshima και Shohei Imamura και των Ταϊβανέζων Hou Hsiao-Hsien και Edward Yang. Τέσσερις δημιουργοί με διαφορετική οπτική και προβληματισμούς σκηνοθετούν την πραγματικότητα των χωρών τους και εστιάζουν στις αλλότροπες πτυχές της εθνικής ταυτότητάς τους προσεγγίζοντας με προσωπικό τρόπο τις απτόμενες στην ταυτότητα έννοιες της γλώσσας, του παρελθόντος, της παράδοσης, του πολιτισμού και της αντίληψης του «άλλου έθνους».

Με αυτά τα κριτήρια κατά νου και με τη μελέτη της υπάρχουσας βιβλιογραφίας επιχειρείται μια όσο το δυνατόν σφαιρικότερη ανάλυση του τρόπου που οι πρωτοποριακοί δημιουργοί αποδίδουν στις ταινίες τους την εθνική ταυτότητα, η αμφισβήτηση που προβάλλουν στα εθνικά αφηγήματα των χωρών τους και η θέση που υποστηρίζουν απέναντι στους συμπολίτες τους και την εξουσία. Και εν κατακλείδι την εικόνα που διαχέουν στον υπόλοιπο κόσμο για τις χώρες τους, εικόνα που καταμαρτυρά τις ατομικές τους πεποιθήσεις σχετικά με την ιαπωνική και ταϊβανεζική εμπειρία.

Λέξεις-κλειδιά: πρωτοποριακός κινηματογράφος, Ανατολική Ασία, Ιαπωνία,
Ταϊβάν, νέο κύμα

Abstract

The present thesis attempts to highlight the manifestations of national identity as they emerge in the avant-garde cinema of Japan and Taiwan. However, it also addresses the particularities created by the fact that the new wave filmmakers in the two countries work in dissimilar historical, political and social contexts and in different time periods.

The prevailing conditions in the aforementioned countries have a profound influence on the work of the filmmakers, with the the visual representation of historical, political, economic and social events expressing a different image from the one suggested by the country's ruling class.

The issue of national identity is in itself complex and multifaceted, requiring thorough research. Part of the thesis and the questions that emerge arise from the study of extensive literature concerning the sociological approach to the term and the pillars that social studies have set for its definition as shaped by scientific study.

The thesis examines the avant-garde cinema of Japanese directors Nagisa Oshima and Shohei Imamura and Taiwanese directors Hou Hsiao-Hsien and Edward Yang. Four filmmakers with different perspectives and concerns direct the reality of their countries and focus on the differing aspects of their national identity, approaching in a personal way the notions of language, past, tradition, culture and the perception of the "other nation", notions crucial to the study of national identity.

With these criteria in mind, and by studying the existing literature, an attempt is made to analyse as comprehensively as possible the way in which innovative filmmakers attribute national identity in their films, the doubts cast on the national narratives of their countries and the way they view both their fellow citizens and the authorities. And finally, the image they project to the rest of the world about their countries, an image that testifies to their individual beliefs about the Japanese and Taiwanese experience.

Keywords: national identity, avant-garde cinema, Japan, Taiwan, new wave

Πρόλογος: Κινηματογράφος - σημαίνόμενα εθνικής ταυτότητας

Στην κοινή συνείδηση, τακτικά, η Τέχνη τείνει να θεωρείται προϊόν ταυτόσημο του πολιτισμού στους κόλπους του οποίου παράχθηκε, αντιπροσωπεύοντας ταυτόχρονα το σημαίνον και το σημαίνόμενο των συνθηκών εντός των οποίων δημιουργήθηκε. Ωστόσο, συχνά, συμβαίνει σχολιασμοί έργων τέχνης να περικλείουν γενικεύσεις και συμπεράσματα που συνδέονται αυθαίρετα με το χωροχρόνο παραγωγής τους δίνοντας βήμα σε εμφάνιση στερεοτύπων, τα οποία επισύρουν μια επιδερμική και πρόχειρη «θεώρηση» στη σημασία και την κατάκτηση της έννοιας της εθνικής ταυτότητας των τόπων προέλευσής τους.

Πλείστα παραδείγματα μπορούν να ειπωθούν για να αναδείξουν λανθασμένους συσχετισμούς και βρίθουν στερεοτύπων και αυθαίρετων συμπερασμάτων. Πίνακες που, λόγω των θεμάτων τους και του δέους που εκπέμπουν, παραπέμπουν στην Ιταλία της Αναγέννησης μπορεί να ανήκουν σε μεταγενέστερη εποχή, ίσως και σε κάποια χώρα της Βόρειας Ευρώπης. Αστυνομική λογοτεχνία που φέρει τα στοιχεία των Αμερικανών συγγραφέων αποδεικνύεται πως ανήκει στη λογοτεχνική παραγωγή κάποιας βαλκανικής χώρας.

Τί σηματοδοτούν, λοιπόν, αυτές οι κατηγοριοποιήσεις; Τα απλά παραδείγματα που αναφέρθηκαν καθιστούν σαφές ότι η τέχνη δρα στον κοινό νου ως σημαίνόμενο και δημιουργεί συνειρμούς ταυτόχρονα αληθείς αλλά και κατασκευασμένους, ίσως και ανακριβείς. Εξάλλου καλλιτεχνικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν σε ορισμένες χώρες έχουν εμποτίσει διαχρονικά τον παγκόσμιο πολιτισμό και λειτουργούν ως σημειολογία ενός παγκόσμιου συλλογικού ασυνειδήτου.

Οι ίδιες παρερμηνείες συχνά αφορούν και την αντίληψη για τη ζωή και την ταυτότητα μιας οποιαδήποτε χώρας. Σε φαντασιακό επίπεδο επί παραδείγματι η Κίνα είναι η χώρα με τις παγόδες και τους βαθμιδωτούς ορυζώνες. Ωστόσο είναι μια χώρα στην οποία η εκβιομηχάνιση έχει δημιουργήσει τεράστια αστικά κέντρα με ρύπανση, θόρυβο και νέον φώτα και οι μουσουλμανικές πόλεις της δυτικής Κίνας περισσότερο μοιάζουν με επαρχίες της Μέσης Ανατολής.

Πέρα από τον εμφανώς προβληματικό χαρακτήρα των παραπάνω συνειρμών, εύκολα γίνεται αντιληπτό πως οι συγκεκριμένες νοητές εικόνες δεν

είναι εντελώς αβάσιμες επειδή αποτελούν αφηγήματα τα οποία έχουν κατασκευαστεί από τους επισκέπτες αλλά και από τις ίδιες τις κυβερνήσεις των εκάστοτε χωρών. Οικοδομήματα όπως π.χ. αυτό της παράδοσης εντείνουν τα συγκεκριμένα στερεότυπα και συχνά καλλιεργούνται από την εξουσία προκειμένου να ενισχύσουν την αίσθηση του ανήκειν στους λαούς.

Η ταύτιση του ατόμου με ένα κοινωνικό σύνολο με το οποίο μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά διευκολύνει τόσο την «παρουσία» του εντός της κοινωνίας αλλά ταυτόχρονα και την επιβολή της εξουσίας σε αυτό από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Έτσι κατασκευάζεται, χωρίς ωστόσο να ορίζεται επακριβώς, η εθνική ταυτότητα. Έννοια που περιλαμβάνει το παρελθόν, τις παραδόσεις, τη γλώσσα, τη θρησκεία και τα πολιτιστικά στοιχεία ενός λαού.

Άμεσο επακόλουθο της ύπαρξης των ενωτικών συνισταμένων είναι να επηρεάζεται η τέχνη και το σημαντικό υποσύνολό της που αφορά την οπτικοποίηση αυτής της ταυτότητας. Ο κινηματογράφος, η πλέον διαδεδομένη μορφή τέχνης, μαζί με τη μουσική, λειτουργεί ως ένα παράθυρο στον κόσμο, ως μια ψευδαίσθηση η οποία προβάλλει εικόνες που ο θεατής, λόγω της φύσεως του μέσου, αντιλαμβάνεται εξ αρχής ως αλήθεια.

Σε μια πρόχειρη εξέταση του εμπορικού κινηματογράφου η εικόνα που προβάλλεται είναι εξιδανικευμένη και δεν αποπνέει ρεαλιστική άποψη της εθνικής ταυτότητας. Εξετάζοντας για παράδειγμα τον ελληνικό κινηματογράφο της μεταπολεμικής εποχής και ειδικότερα τις κωμωδίες, η Ελλάδα είναι χώρα με χαρούμενους ανθρώπους που δημιουργούν μεν παρεξηγήσεις με ευτράπελο τρόπο και, παρά τις προκύπτουσες δυσκολίες, συμφιλιώνονται και επιδίδονται σε γλέντια και χορούς. Ωστόσο ακόμα και οι εικόνες που θεωρητικά διαρρηγνύουν την τέλεια εικόνα της χώρας, δείχνουν μια εύπεπτη για το ευρύ κοινό παρακμή.

Το κινηματογραφικό κατεστημένο θα αναστατώσει η εμφάνιση του Νέου Κύματος στον ελληνικό κινηματογράφο στις ταινίες του οποίου θα αμφισβητηθεί η «τέλεια» εικόνα της Ελλάδας. Οι αλήθειες της χώρας, οι ιστορικές αποκρύψεις, οι εμμονές της κοινωνίας και οι ανισότητες βρίσκονται στο πρώτο πλάνο των πρωτοποριακών σκηνοθετών.

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος θεωρούνται ιδιαίτεροι και ρηξικέλευθοι στην ιστορία του ελληνικού αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου. Οι ταινίες τους δεν είχαν την πρόθεση της πρόκλησης αλλά της κινητοποίησης σε σκέψη και συζήτηση των θεμάτων που επί σειρά ετών αποσιωπούσαν.

Πλην του πρωτοποριακού ελληνικού κινηματογράφου νωρίτερα, ταυτόχρονα ή αργότερα πλείστες χώρες «ξαναγνωρίζουν τον εαυτό τους» μέσα από τις νεοκυματικές δημιουργίες σκηνοθετών που δραστηριοποιούνται στους κόλπους τους. Η Ιταλία καταγράφει τις δυσκολίες της εργατικής τάξης με το νεορεαλισμό (Roberto Rossellini, Vittorio de Sica) αλλά και βαθύτερα πολιτικά, κοινωνικά και ψυχολογικά ζητήματα από το μετανεορεαλισμό (Michelangelo Antonioni).

Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη που θέλει τόσο τον εμπορικό κινηματογράφο όσο και τον arthouse να αντανakλούν όψεις της εθνικής ταυτότητας. Στο άρθρο του 1989 *Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου* (2014) ο Andrew Higson εξερευνά τη χρήση και εν πολλοίς τη σημασία του όρου που περιλαμβάνεται στον τίτλο. Ανατρέχοντας στις μέχρι τότε υπάρχουσες θεωρίες, διακρίνει τέσσερις σημαίνοντες τρόπους με τους οποίους προσδιορίζεται ο εθνικός κινηματογράφος: πρώτον με οικονομικούς όρους, δεύτερον εξετάζοντας το κειμενικό τους υπόβαθρο, τρίτον με βάση την κατανάλωση των ταινιών και τέλος με την κριτικοκεντρική προσέγγιση που δείχνει προτίμηση στον κινηματογράφο τέχνης, υποτιμώντας τον εμπορικό (σελ. 176-177).

Φυσικά αναγνωρίζει πως ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται από τους δημιουργούς αλλά και από τους φορείς ενός έθνους προκειμένου να προωθήσει ή να κατασκευάσει μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Αυτή η ταυτότητα όμως τείνει να είναι επιλεκτική, αποσιωπώντας πολλές από τις όψεις που δεν αφορούν μειονότητες και εναλλακτικές αφηγήσεις.

Για τον Higson τέτοιες απλουστεύσεις οδηγούν σε μια δυαδική αντίληψη του κινηματογράφου και σε μια ρευστή έννοια όπως αυτή της εθνικής ταυτότητας δείχνουν να αγνοούν καίρια ζητήματα. Και μιλώντας πιο συγκεκριμένα για την εποχή της παγκοσμιοποίησης που τα εξωγενή ερεθίσματα συμβάλλουν εξίσου στην κατασκευή της εθνικής ταυτότητας, τα συμπεράσματα που μπορεί να προκύπτουν από τις γενικεύσεις μπορεί να κριθούν ως μη αξιόπιστα.

Συνεπώς όπως η εθνική ταυτότητα είναι για τον Higson ένας όρος ρευστός που διαρκώς μεταβάλλεται έτσι και η προσπάθεια χρήσης της έννοιας του «εθνικού κινηματογράφου» πρέπει να γίνεται με βάση τόσο την παραγωγή όσο και την κατανάλωσή του σε εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Προηγουμένως έγινε λόγος για τις χώρες που ανήκουν στη σφαίρα επιρροής της Δύσης με τον κινηματογράφο των οποίων η έρευνα έχει ασχοληθεί διεξοδικά. Τί συμβαίνει, όμως, με τον υπόλοιπο κόσμο και πιο συγκεκριμένα με την ανατολική Ασία; Μια γεωγραφική περιοχή που εμπεριέχει πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις του πολιτισμού, με περίπλοκη ιστορία η οποία περιλαμβάνει προσμίξεις από τη Δύση αλλά ταυτόχρονα εμπίπτει σε συγκεκριμένα στερεότυπα στον κοινό νου;

Η αναφορά στον ασιατικό κινηματογράφο στρέφει το νου σε ταινίες πολεμικών τεχνών από το Χονγκ Κονγκ (τις οποίες το ευρύ κοινό κατατάσσει στις κινεζικές), σύγχρονες σινεφίλ και βίαιες ταινίες καθώς και τηλεοπτικά δράματα από την Νότια Κορέα, ταινίες με σαμουράι στην παράδοση του Akira Kurosawa όπως και φανταχτερά anime από την Ιαπωνία.

Είναι προφανές ότι αυτές οι ταινίες έχουν όντως αφήσει το αποτύπωμά τους στις χώρες παραγωγής τους. Όμως το Χονγκ Κονγκ έχει σταματήσει να παράγει, σε μεγάλο ποσοστό, ταινίες πολεμικών τεχνών ενώ κύριο πόλο έλξης της Ιαπωνίας αποτελούν οι δραματικές ταινίες του Hirokazu Kore-eda, του Ryusuke Hamaguchi και της Naomi Kawase που συχνά διαγωνίζονται σε παγκόσμια κινηματογραφικά φεστιβάλ. Ωστόσο, αυτά τα στερεότυπα δημιουργούν λανθασμένα συμπεράσματα, όχι μόνο για την κινηματογραφική παραγωγή των ασιατικών χωρών αλλά και την εθνική τους ταυτότητα.

Εφόσον τα νέα κύματα κινηματογράφου αναδεικνύουν διαφορετικές πτυχές της εθνικής ταυτότητας των χωρών που δημιουργούνται, τί ακριβώς παρουσιάζουν οι νεοκυματικές ταινίες της Ανατολικής Ασίας; Πώς επεμβαίνουν στο επίσημο αφήγημα της κάθε χώρας και ποιές πραγματικότητες φέρνουν στο φως; Πώς ακριβώς προσεγγίζουν έννοιες που αφορούν στις δομές του έθνους, στο παρελθόν και στο παρόν του; Και εν τέλει πώς προσεγγίζουν τα επιχειρήματα βάσει των οποίων δημιουργείται αυτό το μεταφορικό «ανήκειν» ενός λαού όταν και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες γαλουχήθηκαν στο πλαίσιο αυτών των αφηγημάτων; Πού διαφέρουν

και πού, έστω και ασυνείδητα, ταυτίζονται με τις εικόνες του φαντασιακού τις οποίες απορροφούν και μπορεί να είναι δύσκολο να αποβάλλουν;

Με αυτά τα ερωτήματα κατά νου, το παρόν πόνημα θα εξετάσει το νεοκυματικό κινηματογράφο δύο χωρών οι οποίες, αν και είχαν άμεση αλληλεπίδραση στο παρελθόν, αποτελούν ξεχωριστές περιπτώσεις. Τόσο ιστορικά όσο και καλλιτεχνικά όπως θα φανεί, οι εθνικές ταυτότητες που δημιουργούνται και τις οποίες έρχονται να αναδείξουν και ενδεχομένως να αμφισβητήσουν οι δημιουργοί, εδράζονται σε διαφορετικά συμφραζόμενα: η Ιαπωνία και η Ταϊβάν.

Οι λόγοι της επιλογής αυτών των δύο χωρών αφορούν τις μεταξύ τους σχέσεις και τις διαφορές που εντοπίζονται στις κινηματογραφικές τους βιομηχανίες.

Η πρώτη χώρα με την οποία θα ασχοληθεί η συγκεκριμένη διατριβή είναι η Ιαπωνία. Η χώρα της οποίας το όνομα σημαίνει «Χώρα του Ανατέλλοντος Ηλίου» έχει προσφέρει υπολογίσιμα δείγματα κινηματογραφικής γραφής στο παρελθόν. Έχει ταυτιστεί με σημαντικές βιομηχανίες στο χώρο του θεάματος και της ψυχαγωγίας ενώ ολόένα και σε μεγαλύτερο βαθμό το δυτικό κοινό προσπαθεί να κατανοήσει αυτό που αυθαίρετα ονομάζουν «ιαπωνική κουλτούρα».

Η Ιαπωνία, μια χώρα στερεοτυπικά αυστηρή, ένα υβρίδιο κινεζικού βουδισμού και ιθαγενούς σιντοϊσμού διεργασμένο μέσα από ένα δυτικότροπα τεχνολογικό πρίσμα, αποτελεί το απόλυτο παράδειγμα αυτού που ο Peter Burke (2010) αποκαλεί Πολιτισμικό Υβριδισμό. Η ιστορία της χώρας περιλαμβάνει άγρια πολεμικά γεγονότα, αποικιστική πολιτική στις γειτονικές της χώρες, φρικωδίες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης της Μαντζουρίας και αλλάζει άρδην μετά τις ρίψεις των πυρηνικών βομβών στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι το 1945. Συμβάντα που συμβάλλουν στην κατανόηση της ιαπωνικής ταυτότητας, αλλά ταυτόχρονα την περιπλέκουν.

Το κινηματογραφικό νέο κύμα της Ιαπωνίας προκύπτει χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και προκαλεί ουσιαστική αμφισβήτηση εννοιών βαθιά ριζωμένων στην ιαπωνική συνείδηση. Προτείνει έναν κινηματογράφο ο οποίος δεν εξυμνεί το παρελθόν και τις παραδοσιακές αξίες, αλλά εστιάζει στο παρελθόν και στη σύγχρονη εποχή ασκώντας κριτική στην κοινωνία και τη φιλήσυχη, παθητική εικόνα την οποία το έθνος επιμένει να διαχέει προς τα έξω. Κυρίως προσεγγίζει την

έννοια του «αληθινού Ιάπωνα» η οποία διατρέχει τη συνολική ιαπωνική νοοτροπία αλλά παραμένει μετέωρη ως προς τη σημασία της.

Στην παρούσα διατριβή θα αναλυθεί το νεοκυματικό έργο δύο Ιαπώνων σκηνοθετών, των Nagisa Oshima και Shohei Imamura. Οι δημιουργοί αυτοί αποτελούν τα δημοφιλέστερα ονόματα στο νέο κύμα του ιαπωνικού κινηματογράφου. Στις ταινίες τους συγκεντρώνουν θέματα που απασχολούν τη μελέτη με επαρκή τρόπο αλλά αναδεικνύουν και διαφορετική οπτική όταν μιλούν για κοινά ζητήματα. Ο κινηματογράφος του Oshima παρουσιάζει έντονη πολιτική ματιά και ποικιλόμορφο σκηνοθετικό ύφος από ταινία σε ταινία ενώ οι δημιουργίες του Imamura «κατοικούν» σε ένα σχεδόν αρχέγονο σύμπαν. Έτσι επιτυγχάνεται πληρέστερη καταγραφή των αντιθέσεων μέσα στο ίδιο ρεύμα και μια σφαιρική σύνοψη των όψεων της εθνικής ταυτότητας στην ιαπωνική κινηματογραφική πρωτοπορία.

Ταυτόχρονα είναι δύο δημιουργοί οι οποίοι έχουν προσπαθήσει ενεργά να εξερευνήσουν τη φύση της εθνικής ταυτότητας της χώρας τους. Ο Oshima στις νεοκυματικές του ταινίες εξετάζει τα κακώς κείμενα της ταυτότητας ενός έθνους το οποίο ταυτίζεται με την υποταγή, την καταπίεση και αργότερα με την ταπεινωτική συμμόρφωση στα δυτικά πρότυπα, απαρνούμενο με ευκολία όσα τη χαρακτήριζαν πρωτύτερα. Με την επικριτική του ματιά φανερώνει εναλλακτικές αφηγήσεις και την πραγματικότητα των μειονοτήτων που ο μέχρι τότε «συμμορφωμένος στα χρηστά ήθη» λόγω των πολιτικών περιορισμών εμπορικός κινηματογράφος αποσιωπούσε.

Ανάμεσα σε πολλούς ακόμα σκηνοθέτες που δημιουργούν εντός του νέου κύματος, η επιλογή του Imamura φαντάζει σχεδόν λογική. Πρόκειται για έναν σκηνοθέτη ο οποίος εν πολλοίς συμπίπτει με το πως ο Higson εξετάζει την εθνική ταυτότητα. Τον αφορά η ανάδειξη των στοιχείων που συναπαρτίζουν τον «αληθινό Ιάπωνα» και προσαρμόζονται σε κάθε εποχή. Τα στοιχεία τα οποία μένουν απaráλλαχτα στον πυρήνα τους και οι όποιες αλλαγές στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι μεταβάλλονται αλλά όχι αρκετά ώστε να μεταμορφωθούν σε κάτι εντελώς διαφορετικό. Μια αναζήτηση η οποία εκ φύσεως τον καθιστά σημαντικό για την παρούσα διατριβή.

Η δεύτερη περίπτωση που θα εξεταστεί στην παρούσα μελέτη είναι αυτή της Ταϊβάν, χώρα την οποία η Ελλάδα δεν αναγνωρίζει ως ανεξάρτητη αλλά ως επαρχία της Κίνας, όμως άλλες χώρες την αντιλαμβάνονται ως ανεξάρτητη εθνική οντότητα. Μια χώρα την οποία η αυγή του εικοστού αιώνα βρίσκει να ανήκει στη σφαίρα επιρροής της Ιαπωνίας ως «κατακτημένο έδαφος» μετά τη λήξη του Α΄ Σινο-ιαπωνικού Πολέμου. Όμως μετά την ήττα της Ιαπωνίας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Ταϊβάν καθίσταται εκ νέου κινεζική γη και το καθεστώς της δικτατορίας της Kuomintang υπό τον εθνικιστή ηγέτη Chiang Kai-Shek επιβάλλει στους γηγενείς Ταϊβανούς την κινεζική εθνικότητα με ό,τι αυτό συνεπάγεται.

Ωστόσο οι γηγενείς κατορθώνουν να διατηρήσουν έναν ανεξάρτητο πολιτισμό στην ιδιωτική τους ζωή που απέχει ουσιαστικά από τις δημόσιες δομές και παραμένει ανεπηρέαστος από τις επιταγές της δικτατορίας. Ο πολιτισμός τους συντηρεί την ομιλούμενη διάλεκτό τους, τις αναμνήσεις και τη ριζωμένη ταϊβανεζική καθημερινότητα η οποία διαφέρει από τη ζωή της ενδοχώρας της Κίνας.

Η σταδιακή αποδυνάμωση της δικτατορίας της Kuomintang και η ταυτόχρονη εκβιομηχάνιση οδηγούν τον ταϊβανεζικό λαό σε νέο σταυροδρόμι στο οποίο το παλιό με το νέο συγκρούονται και η χώρα μετά την πολυετή προπαγάνδα της κινεζικής παράδοσης καλείται να εκσυγχρονιστεί. Από τα νέα δεδομένα προκύπτουν εσωτερικές συγκρούσεις και αναδύεται έντονος προβληματισμός στην αναζήτηση της πραγματικής ταυτότητας των Ταϊβανών. Οι επιδράσεις των αλληπάλληλων κατακτήσεων άφησαν το δυσμενές στίγμα τους στη χώρα και έφεραν στην επιφάνεια το μείζον ερώτημα του τι σημαίνει πραγματικά να είναι κανείς Ταϊβανός.

Αυτές οι αλλαγές θα φέρουν μια πνοή ανανέωσης στον κινηματογράφο της Ταϊβάν. Οι ταινίες που παράγονται θα επεξεργάζονται θέματα που αφήνουν να αναφανεί η αβεβαιότητα, η σχετική με το «ποιοί είμαστε;». Το Νέο Κύμα της χώρας θα λειτουργήσει ως καθρέφτης της αγωνίας που κατατρώει την ταϊβανεζική κοινωνία. Ποιές θα είναι οι εικόνες που θα προβληθούν στις ταινίες των δημιουργών μιας χώρας που ο μέσος δυτικός ταυτίζει αποκλειστικά με τα made in Taiwan τεχνολογικά προϊόντα; Και πόσο βαθιά έχει διεισδύσει, τελικά, η κινεζική

επιρροή στο έθνος ώστε ακόμα και αν οι Ταϊβανοί αποτελούν ένα διαφορετικό λαό να μην ξεφεύγουν από την ολότητα των όσων υπέστησαν;

Ο λόγος που η Ταϊβάν επιλέχθηκε ανάμεσα σε άλλους πρωτοποριακούς κινηματογράφους της Ανατολικής Ασίας όπως της Νότιας Κορέας, της Κίνας και του Χονγκ Κονγκ αφορά τις ιστορικές της ιδιαιτερότητες. Πρόκειται για μια χώρα η οποία αποτελεί «επαρχία» της Ιαπωνίας μέχρι τα μέσα του 20^{ου} Αιώνα, γεγονός που με τη σειρά του επιτρέπει την ανάδειξη μιας ακόμα αφήγησης σχετικά με την Ιαπωνία και την εθνική της ταυτότητα. Ταυτόχρονα οι μεταβολές του πολιτικού της κατεστημένου μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80 και οι δημιουργίες του εμπορικού της κινηματογράφου οι οποίες είχαν αμιγώς προπαγανδιστικό ρόλο υπέρ του αφηγήματος της κινεζικής καταγωγής των Ταϊβανών μοιάζουν σχεδόν να «υπερπηδούν» τη θεωρία του Higson για τη σφαιρική αντιμετώπιση της εθνικής ταυτότητας μέσω του εμπορικού και του arthouse κινηματογράφου. Ο εμπορικός κινηματογράφος καθόλου δεν υπολογίζει την ιθαγενή ταυτότητα και αφιερώνεται στην προπαγάνδα μιας γειτονικής χώρας. Ο νέος ταϊβανεζικός κινηματογράφος, ωστόσο, ιδρύεται με την αποστολή της ανάδειξης της γηγενούς πραγματικότητας και των αφηγήσεων που απέχουν από όσα ο εμπορικός κινηματογράφος υποστήριζε σε πολιτικό επίπεδο. Και μάλιστα η συγκεκριμένη πρωτοβουλία λαμβάνεται όχι από κάποιους ανεξάρτητους σκηνοθέτες αλλά από τα ίδια τα υψηλά ιστάμενα πρόσωπα της εγχώριας κινηματογραφικής βιομηχανίας.

Οι σκηνοθέτες που προσεγγίζονται από το νέο κύμα της Ταϊβάν είναι οι Hou Hsiao-Hsien και Edward Yang. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, δεν είναι θέμα δημοφιλίας η επιλογή τους, αλλά ο όγκος του έργου τους και η διαθεσιμότητά του. Σε μια χώρα με σαφώς μικρότερη κινηματογραφική παραγωγή όπως η Ταϊβάν, λίγοι σκηνοθέτες μπόρεσαν, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο που εξετάζεται, να παράξουν αρκετές και σημαντικές ταινίες οι οποίες είναι εύκολα προσβάσιμες στο δυτικό κοινό. Συνεπώς, εκτός από την αντίθεση του σχεδόν νατουραλιστικού ύφους του Hou με την αστική θλίψη του Yang και τις κατεξοχήν διαφορετικές οπτικές τους, τόσο η πρόσβαση στις ταινίες όσο και στο ερευνητικό υλικό υπήρξε σημαντικός παράγοντας.

Ταυτόχρονα, οι ίδιοι δημιουργοί είναι αυτοί που αποτελούν διεθνώς τα σημαντικότερα «χαρτιά» του έως τότε ταϊβανεζικού κινηματογράφου σε εμπορικό επίπεδο με τη συμμετοχή τους στα φεστιβάλ. Πέρα από αυτήν τη σχεδόν παράδοση πραγματικότητα όπου ο arthouse κινηματογράφος έρχεται να καλύψει τα οικονομικά κενά του εμπορικού, σημασία έχει να δούμε και τα θέματα με τα οποία οι δύο δημιουργοί καταπιάνονται. Αμφότεροι εξετάζουν, ο καθένας από τη σκοπιά του το παρελθόν αλλά και το παρόν της Ταϊβάν, κατασκευάζοντας έτσι τις μοναδικές μέχρι τότε «ιθαγενείς» κινηματογραφικές αφηγήσεις. Ο Edward Yang μάλιστα με εμφανή την επιρροή του από το δυτικό κινηματογράφο και ζώντας ενεργότερα την έλευση του δυτικού εκσυγχρονισμού επιτρέπει και την εξέταση της σύγχρονης, παγκοσμιοποιημένης ταϊβανεζικής πραγματικότητας που, όπως τονίζει και ο Higson, ταυτίζεται με την εθνική ταυτότητα.

Με αυτά τα ερωτήματα ως βάση έρευνας, το συγκεκριμένο πόνημα θα προσπαθήσει να ανατρέξει στους πρωτοποριακούς κινηματογράφους των δύο χωρών. Να τους εξετάσει όχι ως αυτοφυείς καλλιτεχνικές εκφράσεις αλλά ως προϊόντα των οποίων τα σημειώματα μαρτυρούν μια σημειολογία σχετικά με το εθνικό ανήκειν. Με άξονα, επομένως, τις πτυχές που μπορούν να προσεγγίσουν την έννοια της εθνικής ταυτότητας, οι νεοκυματικές δημιουργίες δύο σκηνοθετών από την κάθε χώρα θα αναλυθούν και θα λειτουργήσουν ως πηγές των τεκμηρίων που θα προκύψουν.

Η αναζήτηση των στοιχείων της εθνικής ταυτότητας στις ταινίες που θα αναλυθούν στο παρόν πόνημα επιβάλλει αρχικά τη θεωρητική έρευνα της έννοιας και της συγκρότησης του όρου εθνική ταυτότητα.

Κεφάλαιο 1: Θεωρητική τεκμηρίωση της Εθνικής Ταυτότητας

Ήδη από το 19^ο αιώνα με τη δημιουργία των εθνικών κρατών μέχρι σήμερα, μελετητές που άπτονται του αντικειμένου προσπάθησαν να διασαφηνίσουν και να ορίσουν την έννοια, το περιεχόμενο και τις προεκτάσεις της εθνικής ταυτότητας. Άνθρωποι των κοινωνικών επιστημών, στοχαστές, ιστορικοί, κοινωνιολόγοι και πολιτικοί επιστήμονες έχουν εκπονήσει μελέτες και έχουν διατυπώσει διαφορετικές τεκμηριώσεις. Με το πέρασμα του χρόνου, τα διαδραματιζόμενα ιστορικά γεγονότα, οι γεωπολιτικές ανακατατάξεις και ό,τι αυτές επιφέρουν στις πληθυσμιακές συλλογικότητες εντείνουν τους προβληματισμούς. Δίνουν έδαφος σε νέα ερωτήματα που αφορούν το σχηματισμό της έννοιας της εθνικής ταυτότητας, τους πυλώνες της, και εντέλει αν ο όρος αποτελεί υπαρκτή έννοια ή ένα κατασκευασμένο προπαγανδιστικό εργαλείο.

Η δημιουργία διαφορετικών σχολών προσέγγισης της εθνικής ταυτότητας από τον Ernest Renan ως τους μεταμοντέρνους στοχαστές φέρνει στο φως αντικρουόμενες και αλληλοαναιρούμενες απόψεις. Ωστόσο, οι γνώμες που διατυπώνονται ίσως αποτελούν μέρη μιας σφαιρικότερης αλήθειας που συγκερνά τα ζωτικά στοιχεία από κάθε μελέτη και αποσαφηνίζει το ζήτημα χωρίς ιδεολογικές αντιπαραθέσεις.

Η μελέτη της έρευνας και η ανάδειξη των βασικών διατυπωμένων θεωρητικών απόψεων θα συμβάλλουν στην προσέγγιση του όρου εθνική ταυτότητα και στη διαχρονική σφυρηλάτησή του.

A) Η έννοια της εθνικής ταυτότητας στην ιστορία των κοινωνικών επιστημών

Οι έννοιες της εθνικής ταυτότητας και του έθνους στις κοινωνικές επιστήμες εμφανίζονται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στη θεμελιώδη διάλεξη του Ernest Renan με τίτλο *Τι είναι ένα έθνος;* (1882). Κατά τον Renan το έθνος είναι μια ψυχή, μια πνευματική αρχή την οποία αποτελούν δύο συνιστώσες: η κατοχή μιας πλούσιας κληρονομιάς από αναμνήσεις και η θέληση να ζήσουν οι άνθρωποι μαζί και να διαιωνίσουν την αξία αυτών των αναμνήσεων. Μάλιστα στην ίδια διάλεξη απορρίπτει τα φυλετικά, γλωσσικά και θρησκευτικά κριτήρια ως απαραίτητα συστατικά στοιχεία ενός έθνους, τονίζοντας ότι η ανομοιογένεια χωρών όπως η Ελβετία, δεν αφαιρεί την υπόστασή τους ως έθνος σε σχέση με άλλα, ενώ τα γεωγραφικά όρια επίσης αποτελούν ένα μη ασφαλές κριτήριο.

Αν και η θεωρία του Renan, με τα σημερινά δεδομένα, μοιάζει περισσότερο ρομαντική και σίγουρα αντανakλά το κλίμα της περιόδου στην οποία διατυπώθηκε, είναι προφανής η ύπαρξη συγκεκριμένων κριτηρίων τα οποία συντελούν στη διαμόρφωση ενός έθνους και συγκροτούν την εικόνα μιας κοινής ταυτότητας. Τα κριτήρια που θέτει ο Renan γίνονται αντιληπτά ως δομές οι οποίες εν πολλοίς θεωρούνται σύμφυτες με το έθνος, αλλά ταυτόχρονα προβληματίζουν τους ερευνητές ως προς την εγκυρότητά τους χωρίς ωστόσο να στερούν από τον Renan το σημαντικό ρόλο του στη σύλληψη της έννοιας της εθνικής ταυτότητας.

Η εξέλιξη των κοινωνικών επιστημών στον 20^ο αιώνα, ταυτόχρονα με τις τεράστιες κοινωνικές, πολιτικές και γεωγραφικές αλλαγές, έθεσε επίμονα το θέμα της εθνικής ταυτότητας και του έθνους στο προσκήνιο και προκάλεσε πολύπλευρες θεωρητικές προσεγγίσεις. Στο έργο του ο Miroslav Hroch (1985) εξετάζει τρία στάδια της κατασκευής του έθνους. Ο Hroch υποστηρίζει ότι αρχικά τα ενεργά μέλη μιας κοινωνίας αναζητούν τη βάση μιας εθνικής ταυτότητας, ερευνώντας τα πολιτιστικά, γλωσσικά, κοινωνικά και ιστορικά χαρακτηριστικά μιας ομάδας, που ωστόσο δεν είναι κυρίαρχη, με σκοπό να την ευαισθητοποιήσουν ως προς τα κοινά της στοιχεία. Με αυτόν τον τρόπο, μια νέα ομάδα ακτιβιστών προκύπτει και προσηλυτίζει περισσότερους από την ομάδα τους, με σκοπό τη δημιουργία ενός έθνους. Εν τέλει, προκύπτει ένα μαζικό κίνημα δια του οποίου το έθνος αρχίζει και αποκτά τα κοινωνικά του παρακλάδια (σελ. 22-23).

Η προαναφερόμενη διαδικασία αναδεικνύει κάποιες από τις πρωταρχικές βάσεις αναφορικά με την έννοια του έθνους, αλλά και τα δομικά στοιχεία που απαρτίζουν την εθνική ταυτότητα. Ο πολιτισμός αυτής της μιας πληθυσμιακής ομάδας, η γλώσσα της, η σχέση της με το παρελθόν και η δομή της κοινωνίας στην οποία ζει, είναι από τους πρώτους άξονες που την κάνουν να αντιλαμβάνεται τα μέλη της ως «ανήκοντες» σε ένα έθνος. Δεδομένου, όμως ότι αυτή η θεωρία διατυπώνεται σε μια κοινωνία πολύ διαφορετική από τη σημερινή και ουσιαστικά αποτελεί μια πρωτότυπη υπόθεση πάνω στο ζήτημα του τι ορίζει ένα έθνος και του δίνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, κρίνεται σκόπιμο να εξετασθεί περαιτέρω η πορεία του ακαδημαϊκού χώρου που ασχολείται με τη συγκεκριμένη έρευνα.

Ο Eugen Weber (1976) προσπαθώντας να διαπιστώσει τι μετέτρεψε τη Γαλλία μετά τη Γαλλική Επανάσταση από μια σειρά αυτάρκων επαρχιών σε ένα ενιαίο έθνος με συλλογικό αίσθημα ταυτότητας, διακρίνει κάποιους παράγοντες οι οποίοι σταδιακά συνετέλεσαν σε αυτήν την αλλαγή. Έτσι, μελετώντας την εξέλιξη της Γαλλίας από μια αγροτική, ως επί το πλείστον, χώρα σε ένα μοντέρνο έθνος εξετάζει το ρόλο που συγκεκριμένοι θεσμοί, αλλά και η συνολική ανάπτυξη που συντελέστηκε, οδήγησαν στην εγκαθίδρυση της ταυτότητας του Γάλλου πολίτη. Η ανάπτυξη των οδικών δικτύων που επέτρεψε την ευκολότερη μετακίνηση μεταξύ αστικών κέντρων και επαρχίας, η στρατιωτική θητεία, η εμπλοκή των πολιτών στα πολιτικά ζητήματα, η διάδοση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης και οι αλλαγές στις θρησκευτικές πρακτικές σταδιακά οδήγησαν σε μια κοινωνική αλλαγή. Οι, μέχρι τότε, απομονωμένοι κάτοικοι της επαρχίας άρχισαν να συμμετέχουν ενεργά στις θεσμικές λειτουργίες και σε συλλογικές πρακτικές. Έτσι, οι επόμενες γενιές ανταποκρίνονταν στις εξελίξεις και μετατράπηκαν σταδιακά σε ανθρώπους που μοιράζονταν μια κοινή αντίληψη του εθνικού ανήκειν.

Είναι εμφανές ότι ο Weber με αυτήν την προσέγγιση, δεν προσπαθεί να ορίσει επακριβώς την εθνική ταυτότητα, αλλά να εστιάσει στο γεγονός του σταδιακού μετασχηματισμού μιας γεωγραφικής έκτασης, η οποία χωρίζεται σε διαφορετικές επαρχίες, σε έθνος. Ενδιάμεσα καταρρίπτει τους μύθους που θέλουν την Γαλλική Επανάσταση να είναι ένα ενοποιό γεγονός και αναδεικνύει τον μοντερνισμό ως βασικό καταλύτη για αυτόν το σκοπό. Ταυτόχρονα, επισημαίνει το

ρόλο που διαδραματίζει η άρχουσα τάξη στην κατασκευή αυτής της ταυτότητας και της διάδοσής της στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα.

Ο μοντερνιστής Ernest Gellner (1983) στη μελέτη του για την άνοδο του εθνικισμού και τη σύνδεσή του με την εθνική ταυτότητα συμπίπτει με τον Weber. Επισημαίνει το ρόλο που επιτελεί η εκπαίδευση στην εγκαθίδρυσή της εθνικής ταυτότητας και διαχωρίζει τους διαφορετικούς τύπους των πολιτευμάτων ανάλογα με την πρόσβαση στην εκπαίδευση που έχουν τόσο οι κυβερνώντες όσο και οι κυβερνώμενοι. Ο Gellner καθιστά σαφές πως εκείνοι που ορίζουν το περιεχόμενο της εκπαίδευσης, είναι και αυτοί που εν τέλει «δημιουργούν» την εικόνα του έθνους, το παρελθόν και την ιστορία και ως εκ τούτου συμβάλλουν στην κατασκευή μιας ταυτότητας, η οποία εξυπηρετεί τους σκοπούς τους υποσχόμενη την πρόοδο της κοινωνίας μέσω αυτής.

Αυτή η κοινωνική διαδικασία, σύμφωνα με τον Gellner, είναι που οδηγεί τις κοινωνίες από την αγροτική εποχή στην «εθνικιστική». Με τη μόρφωση, επιτυγχάνεται μια πολιτισμική ομογενοποίηση, η οποία είναι επιθυμητή στη συγκρότηση μιας εθνικής ταυτότητας που με τη σειρά της θα μπορέσει να ενοποιήσει το νεοσύστατο έθνος και μέσω αυτού να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα αυτών που το κυβερνούν.

Ο Gellner (1964), στο προγενέστερο βιβλίο του, *Thought And Change*, αναφέρει το πώς ο εθνικισμός δεν ξυπνά μια συνείδηση του εαυτού σε προϋπάρχοντα έθνη, αλλά αντ' αυτού εφευρίσκει έθνη από το πουθενά (σελ. 169). Αυτό το απόφθεγμα αναφέρει στις *Φαντασιακές Κοινότητες* ο Benedict Anderson (1983), κάνοντας λόγο για το πώς ο εθνικισμός ουσιαστικά κατασκευάζει αφηρημένες ιδέες του παρελθόντος, τις οποίες διαδίδει στους πολίτες μιας χώρας προκειμένου να εντείνει την αίσθηση του ανήκειν. Για τον Anderson καίριο ρόλο σε αυτό παίζει η διάδοση του γραπτού λόγου, μέσα από τον οποίο όλο και περισσότεροι άνθρωποι έρχονται σε επαφή με μια κατασκευασμένη εικόνα του έθνους και αντιλαμβάνονται μια χώρα ως «δική τους», φαντάζονται τον εαυτό τους σαν πολίτη της και εντέλει αποτελούν μέρος του συνόλου.

Σημαντικό είναι να τονιστεί σε αυτό το σημείο πως οι προαναφερθέντες μελετητές, δίνουν στη γλώσσα βαρύνουσα σημασία, εφόσον αποτελεί συστατικό

στοιχείο μιας εθνικής κοινωνίας. Η μετάβαση από τις κατά τόπους διαλέκτους στη γαλλική γλώσσα είναι αυτή που για τον Weber (1976) συντελεί στην ενοποίηση των πολιτών, αυτή που αποτελεί τον λεκτικό πυλώνα της μόρφωσης που προτείνει ο Gellner (1983) και το σημείο της μετάβασης από την ανάγνωση των γραμμένων στα λατινικά ιερών γραφών στον αναγνώσιμο λόγο του λαού μέσα από τα βιβλία και τον Τύπο για τον Anderson (1983).

Ένα από τα σημαντικότερα ονόματα του 20^{ου} αιώνα, στο χώρο της ιστορίας και των κοινωνικών επιστημών, ο Eric Hobsbawm, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει τι είναι αυτό που ενώνει τις κοινωνίες του τώρα με το παρελθόν, (1983) βρίσκει πως καίριο ρόλο παίζει η έννοια της παράδοσης, των επαναλαμβανόμενων συμπεριφορών οι οποίες με τη σειρά τους αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα και λειτουργούν συνδεδετικά στο λαό, δίνοντας του τη φανταστική υπόσταση μιας ενιαίας ταυτότητας. Ξεχωρίζει, ωστόσο, την παράδοση την οποία «εφευρίσκει» η άρχουσα τάξη από τα έθιμα που ο ίδιος ο λαός σταδιακά υιοθετεί. Καθιστά σαφή το διαχωρισμό ανάμεσα στις «κατασκευασμένες» παραδόσεις της άρχουσας τάξης που προσπαθεί να πείσει το κοινωνικό σύνολο ότι προέρχεται από ένα βαθύ παρελθόν, από αυτές που όντως άπτονται μιας «ρουτίνας» μέσα στο χρόνο και συνήθως αφορούν τα κατώτερα στρώματα και τις συμπεριφορές τους. Οι προερχόμενες από την κυρίαρχη τάξη παραδόσεις έχουν απώτερο σκοπό την εγκαθίδρυση μιας μορφής εξουσίας μέσω της ομογενοποίησης ενός επίπλαστου έθνους και την καλλιέργεια των ιδεωδών που αυτή επιθυμεί να διαδώσει στο ευρύ κοινό.

Αργότερα, ο Hobsbawm (1992) θα επιμείνει στο ότι η έννοια του έθνους είναι ένα ιδεώδες πολύ πιο πρόσφατο από αυτό που συνήθως η άρχουσα τάξη αφήνει να εννοηθεί. Εξετάζει τη θέση που τόσο η γλώσσα όσο και η θρησκεία κατέχουν στην καλλιέργεια της εθνικής ταυτότητας για να καταλήξει στο ρόλο που διαδραμάτισαν στη γέννηση και καλλιέργεια του εθνικισμού. Έτσι, η προσκόλληση στο έθνος και την καλλιεργημένη ταυτότητα, αποφαίνεται ο Hobsbawm, γίνεται μια πίστη σε ένα «μυθικό» πεδίο το οποίο ολοένα και εξελίσσεται -μαζί με την αναπτυσσόμενη τεχνολογία- και έχει τον αντίστοιχο αντίκτυπο στην κοινωνία. Τονίζει, βέβαια, ότι είναι δύσκολο να καθοριστεί με αντικειμενικά κριτήρια τι

συμπληγνύει ένα έθνος και για να διασαφηνιστεί αυτό πρέπει πρωτίστως να εξεταστούν τα μέλη του, τα οποία συχνά, ακόμα και όταν ανήκουν στην ίδια κοινωνική ομάδα, μπορεί να αντιμετωπίζουν διαφορετικά την πραγματικότητα (σελ. 21).

Υιοθετώντας το τριφασικό μοντέλο της ανάπτυξης του εθνικισμού, ο Hobsbawm εξερευνά επίσης τα κριτήρια που ωθούν στην προώθηση μιας ενιαίας ταυτότητας. Στο πρώτο στάδιο, βασικό στοιχείο είναι ο συσχετισμός των πολιτών με ένα υπάρχον κράτος ή κάποιο που έχει τις ρίζες του στο παρελθόν, η ύπαρξη μιας κατεστημένης πολιτιστικής ελίτ που έχει πρόσβαση σε μια γραπτή λόγια γλώσσα και μια διοικητική καθομιλουμένη και τέλος, η ικανότητα για κατακτήσεις (1990: σελ. 59-60). Στο δεύτερο στάδιο, όταν πλέον η άρχουσα τάξη προσπαθεί να εγκαθιδρύσει τον πρώιμο εθνικισμό στα λαϊκά στρώματα, μέσω της «ιδέας του έθνους» αξιοποιεί τέσσερις παραμέτρους: τη γλώσσα, την εθνότητα, τη θρησκεία και τη συνείδηση του ανήκειν σε μια διαρκή πολιτική οντότητα (1990, σελ.88-106). Με την επίτευξη των δύο σταδίων οι πολίτες προχωρούν εκούσια στο τρίτο, αυτό της υποστήριξης των εθνικιστικών κινημάτων αφού έχουν εγκαθιδρυθεί ήδη οι προηγούμενοι συνεκτικοί αρμοί. Σημαντικό είναι επίσης να τονιστεί πως κατά τον Hobsbawm και τον Hroch οι πολίτες των κατώτερων τάξεων είναι οι τελευταίοι που επηρεάζονται από την εθνική συνείδηση (σελ. 25), ενώ η νοούμενη εθνική ταυτότητα μπορεί να μεταβληθεί με το πέρασμα του χρόνου (σελ. 24).

Ο Anthony Smith στο βιβλίο του *National Identity* (1992) αποπειράται έναν αντικειμενικό ορισμό του έθνους και της εθνικής ταυτότητας. Αν και μαθητής του μοντερνιστή Gellner, ο Smith, ακολουθώντας το μονοπάτι του εθνοσυμβολισμού, βασίζει την προσέγγισή του τη σχετική με το έθνος και θεωρεί θεμέλιο λίθο του, τους κοινούς μύθους και τα σύμβολα που απαρτίζουν το φαντασιακό του. Αποπειράται να ορίσει το έθνος ως έναν αναγνωρισμένο πληθυσμό που μοιράζεται μια ιστορική περιοχή, κοινούς μύθους και ιστορικές μνήμες, έναν μαζικό πολιτισμό, μία κοινή οικονομία, και κοινά νομικά δικαιώματα και υποχρεώσεις για όλους τους πολίτες του (σελ. 14). Επιπλέον, διατείνεται πως υπάρχουν ειδοποιοί διαφορές ανάμεσα στο δυτικό/αστικό και το ανατολίτικο/εθνικό μοντέλο του έθνους. Αντιλαμβάνεται τη μορφοποίηση του εθνικισμού ως συνιστώσα της

ιδιοσυγκρασίας της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής. Υποστηρίζει, δηλαδή, πως οι δυτικοί μπορούν να έχουν την επιλογή του έθνους στο οποίο ανήκουν, ενώ οι Ανατολίτες πιστεύουν πως εξακολουθούν να ανήκουν στη χώρα στην οποία γεννήθηκαν (σελ. 11). Τέλος, επισημαίνει πως η εθνική ταυτότητα λειτουργεί ως ο συνεκτικός αρμός μιας κοινότητας που ορίζεται από την ιστορία και το πεπρωμένο, πράγμα το οποίο σώζει τους ανθρώπους από τη λήθη, τους δίνει πίστη σε κάτι και τους εντάσσει σε μια πολιτική υπερ-οικογένεια η οποία θα τους επιτρέψει να ανακτήσουν την ευγενή τους καταγωγή (σελ. 161).

Ωστόσο, τόσο ο ορισμός όσο και η στάση του Smith απέναντι στο θέμα του εθνικισμού και της εθνικής ταυτότητας έχουν προκαλέσει μια σειρά από αντιδράσεις. Παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζει πως η εθνική ταυτότητα είναι μια μοντέρνα δημιουργία, δεν καταφέρνει να διεισδύσει και εμβαθύνει σε ζητήματα όπως αυτά της εθνικής ταυτότητας που προκύπτουν από την αποικιοκρατία. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στο δυτικό και το ανατολικό μοντέλο διακρίνεται από προκατάληψη απέναντι στον πολιτισμό της Ανατολής. Διατυπώνει τον ορισμό του έθνους με τρόπο ελλειμματικό καθώς αντιλαμβάνεται την πρόσληψη των στοιχείων του έθνους από τους κατοίκους του ως ενιαία και αδιαίρετη, ενώ βασίζεται περισσότερο στο ρόλο του μύθου και του παρελθόντος παρά στο βίωμα του παρόντος και της μοντέρνας ρουτίνας ενός έθνους.

Αργότερα ο Hroch (1993) θα ορίσει το έθνος ως «μια μεγάλη κοινωνική ομάδα ενοποιημένη όχι από μια, αλλά από ένα συνδυασμό διαφορετικών αντικειμενικών σχέσεων (οικονομικών, πολιτικών, γλωσσικών, πολιτιστικών, θρησκευτικών, γεωγραφικών, ιστορικών) και της υποκειμενικής τους άποψης πάνω στο συλλογικό ασυνείδητο». Αυτός ο ορισμός εισάγει μια νέα παράμετρο, αυτή της υποκειμενικής ματιάς πάνω στο συλλογικό βίωμα.

Μέχρι στιγμής έγινε εκτενής λόγος για τα έθνη ως καθορισμένες γεωγραφικές οντότητες αλλά δεν έχει σχολιαστεί το θέμα του πολιτισμού της διασποράς και της εθνικής ταυτότητας των μελών της. Επί του προκειμένου πρέπει να γίνει μνεία στο όνομα του Stuart Hall και πιο συγκεκριμένα το δοκίμιό του *Cultural Identity And Diaspora* (1996). Στο συγκεκριμένο δοκίμιο, με αφορμή την εθνική ταυτότητα της διασποράς της Καραϊβικής, ο Hall δίνει δύο ορισμούς της

εθνικής ταυτότητας. Ο πρώτος είναι αυτός του συλλογικού, μοναδικού και αληθινού εαυτού που οι άνθρωποι με κοινό παρελθόν και καταγωγή μοιράζονται και μένει अपαράλλαχτος παρά τις όποιες κοινωνικές αλλαγές. Για να βρεθεί αυτός ο εαυτός, πρέπει να ψάξει κανείς απομακρυσμένος από τις όποιες μοντέρνες επιρροές και να τον αποκαλύψει. Ωστόσο ο δεύτερος ορισμός του Hall αφορά στη διαπίστωση πως παρά τις ομοιότητες των ανθρώπων, υπάρχουν και ειδοποιού διαφορές ακόμα και σε μέλη της ίδιας κοινότητας οι οποίες συντελούν στο να ανακαλύψει κανείς ποιος πραγματικά είναι. Ως εκ τούτου, και σε συνέχεια του συλλογισμού του Hobsbawm, ο Hall υποστηρίζει πως μέσω των αλλαγών που σταδιακά λαμβάνουν χώρα, η εθνική ταυτότητα μεταλλάσσεται και εν τέλει διαφοροποιείται σε κάθε άτομο ανάλογα με το πώς αυτό το άτομο τοποθετείται σε σχέση με τα γεγονότα του παρελθόντος (σελ. 225).

Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα της διασποράς στην Καραϊβική και την παρουσία του δυτικού πολιτισμού ως κατάλοιπο της αποικιοκρατικής πολιτικής, ο Hall τονίζει πως οι μαύροι κάτοικοι της περιοχής διαρκώς επανεφευρίσκουν τον εαυτό τους και ζουν σε μια καθημερινότητα υβριδικών πρακτικών μεταξύ Αφρικής, Ευρώπης και Αμερικής, με το παρελθόν της Αφρικής να αποτελεί απλά μια φανταστική κοινότητα. Ως εκ τούτου, ανάλογα με τις πρακτικές του καθενός, υφίστανται και διαφορετικές εθνικές ταυτότητες με ομοιότητες και διαφορές που οφείλουν να είναι εξίσου σεβαστές. Ταυτόχρονα, όμως, παρά τις ατομικές και συλλογικές διαφορές που επισημαίνει, ο Hall αναγνωρίζει την ενιαία υπόσταση της μαύρης κοινότητας καθώς και την εμπειρία των μαύρων κατοίκων ανά την υφήλιο, από την οποία απορρέει μια ενότητα βασιζόμενη στη φυλή και στην ιστορία του δουλεμπορίου, αναδεικνύοντας μια δυαδικότητα εντός της κοινότητας.

Στη θεωρία του Hall τονίζονται τόσο το θέμα της μειονότητας και της διασποράς η οποία καθορίζεται από ετερογενείς παράγοντες σχετικούς με τον τόπο καταγωγής και τον τόπο διαμονής, αλλά ταυτόχρονα αξιολογείται ως σημαντικό και το ζήτημα του υποκειμενικού βιώματος και του αξιοσημείωτου ρόλου που αυτό παίζει στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Εν αντιθέσει με τις προηγούμενες θεωρίες οι οποίες λαμβάνουν υπόψη την εθνική ταυτότητα ως μια ενιαία αφήγηση, εδώ επισημαίνεται η ανομοιογένεια του λαϊκού βιώματος. Η εθνική ταυτότητα όχι ως

δημιούργημα κατασκευασμένο από τα ανώτερα στρώματα προς ενοποίηση των κατώτερων, αλλά ως μια ατομική σύλληψη η οποία δημιουργείται από το λαό και επιστρέφει πίσω σε αυτόν, επιτρέποντάς του να τοποθετηθεί σχετικά με αυτήν όπως αισθάνεται.

Το 2008 στο άρθρο τους με τίτλο «*Everyday Nationhood*» οι Jon Fox και Cynthia Idriss Miller προτείνουν μια νέα μεθοδολογία σύμφωνα με την οποία θα προσεγγίζονται έννοιες όπως αυτή της εθνικότητας. Για να γίνει εφικτό αυτό και συμφωνώντας με την προσέγγιση του Hobsbawm σχετικά με την εξερεύνηση της ανταπόκρισης των λαϊκών στρωμάτων στην κυρίαρχη αφήγηση του έθνους, θέτουν και ερευνούν τέσσερις διαφορετικές διαστάσεις οι οποίες δίνουν στο έθνος την ταυτότητά του. Η καθημερινή ομιλία, η τοποθέτηση του ατόμου σε σχέση με το έθνος και τις πρακτικές του ως προσωπική επιλογή, η «κατανάλωση» των εθνικών συμβόλων μέσα από την κατασκευή των ατομικών αφηγήσεων στις τελετουργικές αναπαραστάσεις των εν λόγω συμβόλων και τέλος η εθνική διαφοροποίηση μέσα από τα προσωπικά γούστα και τις προτιμήσεις των απλών ανθρώπων (σελ. 537-538).

Η συγκεκριμένη προσέγγιση συνδυάζει επί της ουσίας τις προηγούμενες θεωρίες τις σχετικές με την εθνική ταυτότητα. Τα σύμβολα του Smith περνάνε από την κυρίαρχη τάξη στο λαό όπως προτείνει ο Hobsbawm και τελικά η θεωρία του Hall σε σχέση με την υποκειμενική εμπειρία αποτελεί ένα μέσο που ενδεχομένως προσφέρει περισσότερο αξιόπιστα συμπεράσματα. Το βάρος, λοιπόν, δε δίνεται τόσο στο κοινό αφήγημα όσο στις αντιδράσεις των κατοίκων μιας χώρας απέναντι σε αυτό, δείχνοντας τη μετατόπιση του ερευνητικού ενδιαφέροντος από τη μεγάλη εικόνα στην πρόσληψή της από τα άτομα τα οποία τη συναπαρτίζουν και την κοινωνούν. Έτσι, δε θεωρείται δεδομένη η πρόσληψη και αντίδραση του λαού απέναντι σε έννοιες όπως της παράδοσης, των εθνικών προϊόντων, των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και των συμβολικών πλαισίων που υφίστανται εντός του έθνους. Η πατρίδα όχι ως ενωτικός παράγοντας αλλά ως πεδίο παρατήρησης διαφορετικών συμπεριφορών και η καθημερινότητα ως ένα αξιόπιστο μέσο αυτής της διαδικασίας.

Εξετάζοντας τον καθημερινό λόγο των κατοίκων της Αγγλίας και προσπαθώντας να καταλήξει μέσα από αυτόν στο τι συνιστά την εθνική ταυτότητα, ο Michael Skey (2011) προτείνει τα πέντε πεδία γύρω από τα οποία ο καθημερινός λόγος την οριοθετεί: τον χώρο, το χρόνο, τον πολιτισμό, την πολιτική οργάνωση και τον εαυτό σε σχέση με τον Άλλο (σελ. 24). Με βάση αυτούς τους πέντε άξονες σύμφωνα με τον Skey μπορεί κανείς να εξαγάγει συμπεράσματα σχετικά με την εθνική ταυτότητα, το πώς αυτή μεταβάλλεται από άτομο σε άτομο και καταλήγει να αποτελεί ένα αφήγημα απέναντι στο οποίο οι πολίτες τοποθετούνται. Σημασία εν προκειμένω αξίζει να δοθεί στο ζήτημα της διαφορετικότητας απέναντι στα έθνη καθώς είναι μια παράμετρος η οποία μέχρι στιγμής δεν έχει τονιστεί αρκετά στο παρόν πόνημα.

Για τον Skey, λοιπόν, πέρα από τα εθνικά όρια, το χρονικό πλαίσιο στο οποίο θα ερωτηθεί κανείς για την εθνική του ταυτότητα, τα πολιτιστικά τεκμήρια και την πολιτική σκοπιά από την οποία τα άτομα θεωρούν τον εαυτό τους ως ανήκοντα σε ένα έθνος, σημασία πρέπει να δοθεί στο πώς τα άτομα εντάσσουν στο λόγο τους τη διαφορετικότητα. Ακόμα και σε μια κοσμοπολίτικη εποχή σαν τη σημερινή, υπάρχουν νοητά όρια τα οποία διαχωρίζουν ένα έθνος από τα υπόλοιπα όχι με βάση σαφή κριτήρια αλλά με κάποια στερεότυπα τα οποία οι πολίτες αισθάνονται ως αλλότρια. Τα στερεότυπα αυτά αποτελούν έναν από τους παράγοντες οι οποίοι όχι μόνο συμμετέχουν στην κατασκευή της ταυτότητας αλλά και αποτελούν δομικό στοιχείο πάνω στο οποίο χτίζονται έννοιες όπως του κοινωνικού ρατσισμού, του ιθαγενούς προνομίου και της αντίληψης του έθνους ως οντότητα.

Στην προσπάθειά τους να ανακαλύψουν τι συνιστά τη Βρετανική εθνική ταυτότητα και τις διαφορετικές προσεγγίσεις που έχουν οι Άγγλοι και οι Σκωτσέζοι στο εν λόγω ζήτημα, οι David McCrone και Frank Bechhofer (2015) ανατρέχουν επίσης στο παρελθόν και τις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί. Αποφαινόνται ότι η εθνική ταυτότητα οφείλει να εξετάζεται σε ατομικό επίπεδο, εξηγώντας πως είναι κάτι το βαθιά προσωπικό, που όμως δε μένει στάσιμο και αλλάζει ανάλογα με τις συνθήκες ενώ ενδέχεται να παίζει ρόλο και στις ευκαιρίες που θα δοθούν σε εκείνον που θα επιλέξει μια εθνική ταυτότητα (σελ. 42). Ταυτόχρονα, ανάμεσα στους παράγοντες που εξετάζουν ως καίριας σημασίας στη διαμόρφωση της εθνικής

ταυτότητας, οι δύο κοινωνιολόγοι δίνουν βαρύτητα στις «παραμεθόριες» πόλεις, τα αμφισβητούμενα εδάφη στα οποία οι κάτοικοι αναγκάζονται να επιλέξουν προσεκτικά την εθνική τους ταυτότητα προσπαθώντας να μη χάσουν τα όποια δικαιώματα που αυτή η επιλογή ενδεχομένως να τους στερήσει (σελ. 95).

Β) Η προσέγγιση της εθνικής ταυτότητας στην παρούσα έρευνα

Στη θεωρητική αναδρομή που προηγήθηκε, είναι ασφαλές να ειπωθεί πως το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας έχει τύχει πολλών διαφορετικών αντιμετώπισεων. Καθίσταται λοιπόν σαφής η ανάδυση της δυσκολίας να περιοριστεί ένα τόσο ευρύ ζήτημα σε μερικές μόνο λέξεις. Όταν εξετάζεται η εθνική ταυτότητα υπάρχουν κάποιες κοινές συνιστώσες οι οποίες γίνονται αποδεκτές ως συστατικά στοιχεία ενός έθνους και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του, ωστόσο οι προσεγγίσεις διαφέρουν. Ζητήματα όπως αυτό της γλώσσας, της μνήμης, της (κατασκευασμένης από τα ανώτερα ή τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα) παράδοσης, των τελετουργιών και της εκπαίδευσης επανέρχονται. Κατά τα νεότερα χρόνια, έρχονται να προστεθούν και άλλες συνιστώσες που αφορούν το συγκεκριμένο ζήτημα, στρέφοντας το βλέμμα όχι στην κυρίαρχη αφήγηση, αλλά στην καθημερινότητα των λαϊκών στρωμάτων και σε διάφορους χωροχρονικούς παράγοντες οι οποίοι ενδέχεται να επηρεάζουν την άποψη των πολιτών σε σχέση με το πώς αντιμετωπίζουν το ζήτημα της εθνικότητας.

Οι εξεταζόμενες θεωρίες συχνά αλληλοαναιρούνται ή αλληλοσυμπληρώνονται. Διακρίνεται διαφορετικότητα στη βαρύτητα που δίνουν οι ερευνητές στα εκάστοτε κριτήρια και εξαιτίας αυτού κάποιοι «αποκαθλώνονται» με κάποιες θεωρίες να φαίνονται πεπαλαιωμένες αν όχι εξιδανικευμένες. Ακόμα όμως και υπό αυτές τις συνθήκες δεν μπορεί να αναιρεθεί ούτε η συμβολή τους αλλά ούτε και οι βάσεις που έθεσαν παρά το γεγονός ότι αμφισβητήθηκαν από τους μεταγενέστερους ερευνητές και τα σαφώς πιο σύγχρονα ερευνητικά εργαλεία τους. Επί παραδείγματι, όσο απλουστευμένος και να ακούγεται ο ορισμός του Smith σχετικά με την εθνική ταυτότητα και τον αποκλεισμό της παραμέτρου της

συμμετοχής των πολιτών σε μια καθημερινή ρουτίνα όπως την εξετάζει ο Skey, δεν παύουν να κυοφορούν αλήθειες στην προσέγγιση της εθνικής ταυτότητας.

Ακόμα, δηλαδή κι αν έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία να εξερευνάται η εθνική ταυτότητα με όρους «καθημερινής γλώσσας», οι «κοινές νομικές υποχρεώσεις» δεν παύουν να είναι, επίσης, ένα προνομιακό πεδίο μελέτης. Η παρατήρηση των «κοινών νομικών υποχρεώσεων» και της ισχύος τους σε εθνικά πλαίσια ίσως επιτρέψει την ανάδειξη των ταξικών ζητημάτων που προκύπτουν σε μια χώρα. Και με το ίδιο σκεπτικό, ο ρόλος του στρατού και της θητείας, όπως τον πρότεινε ο Weber αποτελεί συστατικό στοιχείο ορισμένων εθνών, εφόσον λειτουργεί ως θεσμός, αλλά ταυτόχρονα και ως «τελετουργία» στην οποία διακρίνονται συγκεκριμένα πρότυπα κι αφήνουν να διαφανεί η «πνευματική αρχή» για την οποία μιλά ο Renan.

Η εθνική ταυτότητα, λοιπόν, ως έννοια και περιεχόμενο δεν μπορεί να οριστεί μονοδιάστατα. Είναι ένα σύμπλεγμα εννοιών που αφορά τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν του έθνους. Άπτεται τόσο της σύνδεσης με τους κοινούς μύθους όσο και της αντιμετώπισης καθημερινών (αλλά και ειδικών) περιστάσεων. Η γλώσσα, η θρησκεία, η εκπαίδευση, το νομικό σύστημα, οι κοινές τελετουργίες θεωρούνται οι ουσιαστικοί αρμοί που δένουν τον πολίτη με το όλον και βοηθούν στην κατανόηση της γενικής εικόνας του έθνους. Αλλά εθνική ταυτότητα είναι και οι στάσεις των πολιτών απέναντι σε αυτούς τους συνδετικούς αρμούς, οι διάλεκτοι μιας χώρας, η προσαρμογή και υβριδοποίηση του έθνους μέσα στην, με διεθνείς όρους «πολυπολιτισμική» εποχή. Πολιτικά μιλώντας, είναι και μια «εφεύρεση» των ανώτερων τάξεων που αξιοποιείται για να συμβάλλει στους σκοπούς της, αλλά είναι και οι αποκομμένες από την άρχουσα τάξη συμπεριφορές των λαϊκών στρωμάτων που δρουν ανεξάρτητα. Και φυσικά είναι οι διαφορές με τις εθνικές ταυτότητες των άλλων χωρών, όπως επίσης και η στάση απέναντι σε αυτές τις διαφορές, ακόμα και εντός των διαγεγραμμένων γεωγραφικών ορίων ενός έθνους. Γιατί η εθνική ταυτότητα δεν περιλαμβάνει ούτε «τον μέσο όρο» ούτε αποκλειστικά τις κυρίαρχες αφηγήσεις του έθνους, αλλά το σύνολο των αφηγήσεων όσων κατοικούν σε αυτό.

Αναλογιζόμενοι τις απόψεις και θεωρίες που διατυπώνουν οι προαναφερόμενοι ερευνητές προκύπτει προβληματισμός αναφορικά με την

εννοιολογική προσπέλαση της εθνικής ταυτότητας και συνεπώς την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Ίσως τελικά η συμπερίληψη και η συνδυαστική προσέγγιση των ανωτέρω μελετών δώσει διέξοδο στα ζητήματα που τίγονται στο παρόν πόνημα. Ωστόσο, η εθνική ταυτότητα χρειάζεται να ιδωθεί περαιτέρω σε συνδυασμό τόσο με το κυρίαρχο αφήγημα της κάθε χώρας όσο και την πραγματικότητα της καθημερινότητας των πολιτών της. Ό,τι δηλαδή η Christine Yu-Ting Hung (2012) ονομάζει μακροϊστορία (το ενιαίο εθνικό αφήγημα) και μικροϊστορία (τα προσωπικά βιώματα οικογενειών) που λειτουργούν ως ένας ασφαλής οδηγός για τη συγκεκριμένη προσέγγιση. Επιτρέπουν όχι μόνο την ανάδειξη του εθνικού κλίματος μιας χώρας και την εικόνα που η άρχουσα τάξη διαδίδει εντός και εκτός της χώρας, αλλά και την παρατήρηση των επιπτώσεων και αντιδράσεων του απλού λαού- που όπως θα δούμε παίζει καίριο ρόλο στην παρούσα μελέτη.

Ταυτόχρονα, με αυτή τη μέθοδο γίνεται εμφανής και ο σαφής διαχωρισμός των παραδόσεων που ορίζει ο Hobsbawm. Γίνονται κατανοητές ποιες από τις παραδόσεις εφευρίσκονται από την εξουσία και τις ανώτερες τάξεις αλλά και αυτές τις οποίες ο ίδιος ο λαός αναδεικνύει. Με αυτόν τον τρόπο προσπερνάται ο διαχωρισμός των «εξιδικευμένων» αφηγήσεων μιας κυβέρνησης και διαφαίνεται η πραγματικότητα του λαού, η οποία συχνά ενδέχεται να έχει απορριφθεί ως ήσσονος σημασίας. Έτσι, έρχονται στο προσκήνιο ζητήματα τα οποία παραγκωνίζονται και δεν συμπεριλαμβάνονται στις αφηγήσεις της ιντελιγκέντσιας· ζητήματα που δεν αφορούν την «ένδοξη» πλευρά του έθνους· ζητήματα που άπτονται της τάξης, του φύλου, της αντίληψης της οικογένειας και της αντιμετώπισης του διαφορετικού εντός μιας κοινωνίας, η οποία να μην ισχυρίζεται πως είναι κοινωνία ισότητας, προόδου και ανοχής απέναντι στο διαφορετικό, αλλά στην πραγματικότητα φενακίζει τις προκαταλήψεις της κάτω από βαρυσήμαντα λόγια.

Αναφορικά με το παρόν πόνημα, καθώς η εθνική ταυτότητα είναι ευμετάβλητη και δε «λήγει» με τη συμμετοχή ενός έθνους στην κοσμοπολίτικη παγκόσμια κοινότητα, σημασία έχει να επισημανθεί ένας διαχωρισμός για τον οποίο θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια: αυτός της εθνικής ταυτότητας

πριν και μετά την εκδυτικοποίηση της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν μέσα στον 20^ο αιώνα. Και οι δύο χώρες περνούν από μια ιστορική φάση κατά την οποία υπερτονίζεται η εθνική ταυτότητα για να καταλήξουν σε χωνευτήρια ντόπιων και αλλότριων επιρροών, παλεύοντας να ανταποκριθούν σε μια πραγματικότητα όπου η παγκοσμιοποίηση μεταβάλλει και αυξάνει τους ρυθμούς ζωής. Ως εκ τούτου, καίριας σημασίας είναι να παρατηρηθούν τόσο οι μεταβολές όσο και οι υβριδισμοί που λαμβάνουν χώρα όταν τελικά τόσο η Ιαπωνία όσο και η Ταϊβάν «ανοίγουν» τα σύνορά τους και μετέχουν στον παγκόσμιο κοσμοπολιτισμό.

Η ανάδειξη των σχετικών με την εθνική ταυτότητα θεμάτων, όπως καταγράφονται στους πρωτοποριακούς κινηματογράφους των δύο χωρών, άπτεται των συμπεριφορών των ανθρώπων και της αντιμετώπισης που επιδεικνύουν σε κοινούς τόπους. Ωστόσο, οι πολιτιστικές διαφορές, φέρνουν στην επιφάνεια τα ενδεχόμενα διαχωριστικά σημάδια ανάμεσα στις δύο χώρες, συνέπεια απόλυτα λογική, δεδομένων των διαφορετικών ιστορικών συμφραζομένων και των σημαντικών κοινωνικών ανομοιοτήτων που τα ιστορικά γεγονότα επέφεραν. Επίσης είναι πολύ πιθανόν κάποια από τα ζητήματα που θίγονται ενδελεχώς στο νέο κύμα της μίας χώρας να αποτελούν ανεπαίσθητες ψηφίδες οι οποίες, ωστόσο, φανερώνουν με τη σειρά τους πτυχές της εθνικής ταυτότητας της άλλης χώρας.

Παρόλο που η γλώσσα αποτελεί κομβικό συστατικό της εθνικής ταυτότητας, όπως έχει γίνει αντιληπτό από τις θεωρίες που αναπτύχθηκαν παραπάνω και θα διαφανεί και στις ταινίες που θα παρουσιαστούν στην παρούσα μελέτη, η εργασία που επιτελεί και ο ρόλος που διαδραματίζει είναι διαφορετικός στις χώρες της Ταϊβάν και της Ιαπωνίας. Το πέρασμα από έναν κατακτητή σε άλλον και ως εκ τούτου στη χρήση μιας διαφορετικής γλώσσας ως επίσημης είναι ίδιον της ταϊβανέζικης ιστορίας και φανερώνει τόσο την εικόνα του έθνους σε σύνολο όσο και τις λαϊκές ιστορίες οι οποίες αντανακλούν την πραγματικότητα των ατόμων. Στην περίπτωση της Ιαπωνίας, όμως, η εθνική γλώσσα είναι συγκεκριμένη και δεδομένη τόσο στο εθνικό αφήγημα όσο και στους πολίτες. Η ύπαρξη άλλων γλωσσών εντός του έθνους ενδέχεται να φανερώνει άλλα ζητήματα τα οποία άπτονται της αντιμετώπισης του αλλότριου από πλευράς των Ιαπώνων. Η γλώσσα ως εκ τούτου θα αποτελέσει ένα από τα στοιχεία τα οποία θα διερευνηθούν.

Μνεία πρέπει να γίνει επίσης στη βαρύνουσα σημασία του παρελθόντος της κάθε χώρας καθώς η ιστορική μνήμη αποτελεί ισχυρό συνεκτικό αρμό της εθνικής ταυτότητας. Θα επιχειρηθεί λοιπόν εξέταση του τρόπου που οι εξεταζόμενοι σκηνοθέτες προβάλλουν το παρελθόν και η στάση τους απέναντι σε αυτό, εφόσον αναδεικνύει και τις διαφορές του νέου κύματος με την συνολική κινηματογραφική παραγωγή των χωρών τους.

Στην Ιαπωνία και την Ταϊβάν η θρησκεία ασκείται με τρόπους διαφορετικούς σε σχέση με τα δυτικά δόγματα, ωστόσο, οι θρησκευτικοί συμπεριφορικοί κώδικες συμβάλλουν στην κατασκευή μιας εθνικής ταυτότητας. Πρέπει λοιπόν να εξεταστεί πώς μια θρησκευτική διδαχή, η οποία επιβάλλεται από γενιά σε γενιά ως συμπεριφορικό πρότυπο, επιδρά στις λαϊκές μάζες και κατά συνέπεια, ως μέρος της παράδοσης, ορίζει τις ζωές τους. Με την έννοια της θρησκείας εν προκειμένω δεν εννοούνται τα τελετουργικά πλαίσια και η συμμετοχή σε λατρευτικές τελετές, αλλά το σύνολο των μεταφυσικών πιστεύω, που καταλήγουν να καθορίζουν τα άτομα και τις συμπεριφορές τους στην καθημερινότητα.

Ο ρόλος της οικογένειας και των αντιλήψεων γύρω από αυτή αναδεικνύει τις παραδόσεις της κάθε χώρας και αφήνει το αποτύπωμα της παράδοσης και της ιστορίας στη σύγχρονη κοινωνία της κάθε χώρας. Ταυτόχρονα, επιτρέπει τη διείσδυση στον ιδιωτικό βίο και την απομάκρυνση από τον «επίσημο» ρόλο της. Για αυτούς τους νεοκυματικούς σκηνοθέτες μπαίνει το ερώτημα αν η οικογένεια αποτελεί σημαντικό θεμέλιο λίθο της κοινωνίας σε σύνολο ή εκφράζει τη διαιώνιση μιας καταπιεστικής παράδοσης που εξακολουθεί να απλώνει τα πλοκάμια της στο σύγχρονο πρόσωπο της χώρας; Έχει, δηλαδή, διαφύγει η κάθε χώρα από τα «επίσημα» στερεότυπα ή αφήνονται αιχμές για την πραγματική τους υπόσταση και το πώς αυτά υπονομεύουν τους Ιάπωνες και τους Ταϊβανούς;

Σημαίνων παράγοντας επίσης που σχετίζεται άμεσα με τη σύσταση των δύο εθνών είναι η εξέταση της πολιτικής τους πραγματικότητας. Ποια είναι τα πολιτικά πιστεύω αυτών των χωρών ανά τα χρόνια; Ποια τα πολιτεύματά τους; Ποια η συμπεριφορά τους απέναντι σε ζητήματα όπως αυτά του υπερεθνικισμού αλλά και της ριζοσπαστικής αριστεράς και της έννοιας του εθνικισμού; Θεσμοί όπως αυτός

του Αυτοκράτορα στην Ιαπωνία και του Προέδρου στην Ταϊβάν πως αντιμετωπίζονται από τον κόσμο και πώς τον επηρεάζουν;

Άλλο ένα μείζον θέμα που πρέπει να εξεταστεί είναι οι ομοιογένειες της κάθε χώρας. Τι αποτελεί το εθνικό σύνολο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν; Πως αναδεικνύονται οι τυχόν «ανισότητες» στο εθνικό σύνολο; Πώς αντιμετωπίζονται οι μετανάστες και οι κοινωνικά κατώτεροι σε αυτές τις δύο χώρες; Αφομοιώνονται στην κοινωνία ή αποτελούν αντικείμενα ρατσιστικής αντιμετώπισης από τον περίγυρό τους; Και πώς αποτυπώνουν οι σκηνοθέτες τα συγκεκριμένα προβλήματα;

Το παρόν πόνημα θα συμπεριλάβει επίσης και τη θέση της γυναίκας εντός των δύο εθνών. Ποιο ρόλο, παραδοσιακά, επιτελούν οι γυναίκες στις δύο κοινωνίες; Πως αντιμετωπίζονται από τον αρσενικό πληθυσμό και τι συμβαίνει όταν «παραβαίνουν» τα όρια που τους τίθενται; Όταν αυτές οι κοινωνίες εκσυγχρονίζονται, πώς αλλάζει ο ρόλος των γυναικών; Χειραφετούνται ή απλά αυξάνονται οι μορφές καταπίεσής τους;

Θα ειδωθούν, επιπλέον, και στοιχεία τα οποία εμφανίζονται στις διάφορες θεωρίες της εθνικής ταυτότητας ως συνδεδετικοί αρμοί. Στοιχεία δηλαδή όπως ο γραπτός λόγος και τα αθλήματα. Όπως θα γίνει εμφανές, όσο και να μην έχουν ισοβαρή παρουσία στις ταινίες των τεσσάρων σκηνοθετών, παραμένουν σημεία που καταδεικνύουν πλευρές του έθνους οι οποίες συνηγορούν στην κατασκευή μιας γενικής μα και φιλικής εθνικής ταυτότητας, συμβάλλοντας ως μικρές εικόνες οι οποίες κυοφορούν μέρος της γενικής αλήθειας.

Λόγος έγινε, επίσης, για τη ρευστότητα της έννοιας της εθνικής ταυτότητας ανάμεσα σε κάποιους από τους μελετητές της. Κάτι που δεν παραμένει στάσιμο αλλά αντιθέτως αλλάζει πρόσωπο ανάλογα με τα ιστορικά συμφραζόμενα. Έτσι, ένα μέρος της παρούσας διατριβής θα αφοσιωθεί στην εθνική ταυτότητα μετά την «εκδυτικοποίηση» των δύο χωρών, τις αλλαγές ή και τις κατά τόπους προσαρμογές όσων από τα στερεότυπα έχουν διατηρηθεί από την κυρίαρχη αφήγηση.

Σε αυτούς τους άξονες θα στηριχθεί η μελέτη των νεοκυματικών κινηματογράφων των δύο χωρών. Καθώς όμως αυτοί αφορούν σε δύο γειτονικές χώρες οι οποίες περνούν από εντελώς διαφορετικά κοινωνικά συμφραζόμενα,

κρίνεται αναγκαίο να εξετασθεί το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν. Κάτω από ποιές συνθήκες προκύπτουν τόσο στο πλαίσιο των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της χώρας τους όσο σε αυτό των εξελίξεων στην εθνική κινηματογραφική βιομηχανία.

Κεφάλαιο 2: Πρωτοποριακοί Κινηματογράφοι της Ανατολικής Ασίας-Οι

Περιπτώσεις της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν

Παρόλο που Ιαπωνία και Ταϊβάν είναι γείτονες χώρες η μεταπολεμική τους ιστορία, αλλά και οι συνθήκες που δημιούργησαν την κινηματογραφική βιομηχανία της κάθε χώρας έχουν ουσιαστικές διαφορές (βλ. Παράρτημα). Αποτέλεσμα τα νέα κύματα των δύο χωρών προκύπτουν με χρονική απόσταση είκοσι ετών και σε ξεχωριστό ιστορικό πλαίσιο. Η Ιαπωνία ξεκινά το κινηματογραφικό της ταξίδι στα νεοκυματικά νερά στο μεταίχμιο των δεκαετιών '50 και '60 ενώ η Ταϊβάν ξεκινά να εκφράζεται με νέες κινηματογραφικές λέξεις στις αρχές της δεκαετίας του '80.

Πως, λοιπόν, προκύπτουν αυτά τα νέα κύματα; Τι πρεσβεύει το καθένα; Και ποια είναι τα ειδοποιά στοιχεία που ορίζουν μια ταινία ως νεοκυματική; Η ιστορική αναδρομή θα αναδείξει τις συγκυρίες που ώθησαν τους σκηνοθέτες να κατευθύνουν την πορεία τους προς την κινηματογραφική πρωτοπορία.

Nuberu Bagu: Το ιαπωνικό Νέο Κύμα

Το Νέο Κύμα θέτει τις βάσεις του σε μια εποχή αναταραχών για το ιαπωνικό κινηματογραφικό κατεστημένο. Η επέλαση της τηλεόρασης ως ένα νέο λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας έχει ήδη ξεκινήσει από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και σταδιακά αρχίζει να ωθεί όλο και περισσότερο κόσμο μακριά από τις κινηματογραφικές αίθουσες, λειτουργώντας ως ένα φθηνό και βολικό υποκατάστατο. Μέσα σε μια πενταετία, από το 1958 (το οποίο είναι και η μέχρι τότε χρονιά-σταθμός σε εισπρακτικά μεγέθη) μέχρι το 1960, ο αριθμός των εισιτηρίων πέφτει περίπου στο ήμισυ, από 1.127.000 σε 511.000, μέγεθος που συνεχίζει να μειώνεται μέχρι και το 1975, όταν σταθεροποιείται στα 170.000. Η αυξανόμενη απουσία του κόσμου και η απώλεια κερδών από την κινηματογραφική βιομηχανία οδηγεί σε δύο καίριες αλλαγές. Πρώτον οι παραγωγοί των εταιρειών στην προσπάθεια να αυξήσουν τα κέρδη τους δίνουν ευκαιρία δημιουργίας σε νέους, πρωτοποριακούς σκηνοθέτες. Και η δεύτερη ανατροπή αφορά τους ίδιους τους δημιουργούς οι οποίοι διαρρηγνύουν τα δεσμά με τα στούντιο και προχωρούν στην ίδρυση ανεξάρτητων εταιρειών. Ο Oshima εγκαταλείπει τη σκέπη της Shochiku και συστήνει τη δική του

ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής. Η ήδη ιδρυθείσα, από το 1962, καλλιτεχνική κοοπερατίβα Art Theater Guild συγκεντρώνει τους ανεξάρτητους δημιουργούς, ενώ τα κραταιά στούντιο λειτουργούν ως απλοί διανομείς των ταινιών τους (Desser, 1988, σελ. 8-10).

Η ειδοποιός διαφορά που εκ πρώτης όψεως εντοπίζεται στο ιαπωνικό Νέο Κύμα σε αντίθεση με τα υπόλοιπα πρωτοποριακά κινηματογραφικά κινήματα της εποχής αφορά στον τρόπο παραγωγής τους. Ενώ στη Γαλλία και την Αγγλία ήταν επιλογή των δημιουργών να ανεξαρτητοποιηθούν από το καθεστώς των στούντιο και σε περιπτώσεις όπως αυτή της Σοβιετικής Ένωσης και της Ιταλίας οι τομές προέκυψαν από την έλλειψη πόρων και μέσων, στην Ιαπωνία το Νέο Κύμα ξεκίνησε στα μεγάλα στούντιο, με κυριότερο αυτό της Shochiku. Δεν είναι πρώτη φορά που στα ιαπωνικά δεδομένα οι καινοτομίες αρχίζουν και ενσωματώνονται στον εγχώριο κινηματογράφο με την ελπίδα του κέρδους, αυτή είναι πάγια τακτική που ακολουθεί με έναν ιδιάζοντα τρόπο τον ιαπωνικό κινηματογράφο από τις απαρχές του, ανεξάρτητα από το αν τελικά αυτές οι κινήσεις απέφεραν έσοδα στις εταιρείες παραγωγής.

Όπως επισημαίνει ο David Desser στο *Eros Plus Massacre-An Introduction To The Japanese New Wave Cinema* (1988), η απομάκρυνση των σκηνοθετών από τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής και η προτίμηση της ανεξάρτητης μεθόδου επέρχεται μόνο αφού πρώτα έχουν δημιουργήσει ταινίες (με την εξαίρεση του Susumu Hani) εντός των κύκλων των στούντιο (σελ. 6). Μάλιστα, χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως δημιουργοί σαν τον Nagisa Oshima, τον Kiju Yoshida και τον Masahiro Shinoda, σκηνοθετούν έχοντας στη διάθεσή τους τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά επιτεύγματα του κινηματογράφου, κατανοούν τη διαφορά τους και την αποδομούν στην κινηματογραφική γλώσσα τους, κυρίως με τη χρήση του προσφάτως χρησιμοποιηθέντος από τα στούντιο σινεμασκόπ.

Πρέπει να σημειωθεί επίσης πως το Νέο Κύμα δεν είναι απλά μια ομάδα κινηματογραφιστών που συνέπεσαν χρονικά και καταπιάνονται με εντελώς διαφορετική θεματολογία, όπως θα μπορούσε να λεχθεί για τους Γάλλους σκηνοθέτες της εποχής (λίγη σχέση έχει και εκτός του σκηνοθετικού τομέα η φιλομορφία του Jean Luc Godard με αυτή του Alain Resnais και του François

Truffaut) ή αυτούς του μεταγενέστερου Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου (το μπρεχτικό παράλογο του Rainer Werner Fassbinder καθόλου δεν εφάπτεται στις βλοσυρές, σχεδόν εξπρεσιονιστικές μορφές του Werner Herzog ή την αστική μελαγχολία του Wim Wenders). Οι σκηνοθέτες του Nuberu Bagu έχουν εν μέρει κοινούς θεματικούς άξονες με τους οποίους όλοι καταπιάνονται, έστω και όχι καθ' ολοκληρίαν. Ο Desser (1988), σε μια προσπάθειά του να σκιαγραφήσει το κίνημα, κατατάσσει τα κοινά θέματα σε επτά διαφορετικές κατηγορίες:

1. Το χάσμα μεταξύ της γενιάς των Ιαπώνων του '60 με τις προηγούμενες σε επίπεδο ψυχροσύνθεσης και ιδιοσυγκρασίας
2. Οι συμπεριφορές της νεολαίας της εποχής και η ροπή στην παραβατικότητα
3. Το θέμα της ταυτότητας είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο και το τι σημαίνει να είναι κανείς Ιάπωνας
4. Το γυναικείο ζήτημα στην ιαπωνική κοινωνία
5. Οι προκαταλήψεις και ο ρατσισμός απέναντι στις κατώτερες τάξεις και τους Κορεάτες μετανάστες
6. Η πολιτική
7. Η αισθητική και πνευματική συγγένεια του κινήματος με το μοντέρνο θέατρο της Ιαπωνίας. (σελ. 11-12)

Από τον παραπάνω διαχωρισμό, γίνεται αντιληπτό πως το Νέο Κύμα είναι ένα καλλιτεχνικό κίνημα που ναι μεν ενδιαφέρεται να επαναδομήσει την κινηματογραφική γλώσσα, αλλά μια σημαντική πλειοψηφία αφορμάται, όπως ένα σημαντικό μέρος των πρωτοποριών της Τέχνης, από τα κοινωνικά ζητήματα. Καθόλου τυχαία, οι πιο πολιτικοποιημένοι από τους δημιουργούς με τον έναν ή τον άλλον τρόπο σχετίζονται με τον χώρο της αριστεράς, με το κίνημα των Zengakuren, ενώ και οι παλαιότεροι που είχαν αποσυρθεί από την ενεργή πολιτική δράση, παρακολουθούσαν εκ του σύνεγγυς τα πολιτικά τεκταινόμενα, προσπαθώντας μέσω της κινηματογραφικής τους γραφής να θέσουν το πολιτικό ζήτημα στο κέντρο της προβληματικής τους. Ο Oshima είχε ταξιδέψει στην Κορέα και το Βιετνάμ προκειμένου να δει ιδίως όμμασι τα όσα συνέβησαν κατά τον πόλεμο, ο Koji Wakamatsu με τον Masao Adachi είχαν αμφότεροι δεσμούς με τον Ιαπωνικό

Κόκκινο Στρατό και επιστρέφοντας από το Φεστιβάλ των Καννών έκαναν μια στάση στην Παλαιστίνη και μάζεψαν υλικό που αργότερα θα γινόταν το φιλμ *Japanese Red Army/PFLP: Declaration of World War*. Εξαίρεση από αυτόν τον κανόνα και ένας από τους λόγους που επελέγη ως ένας από τους σκηνοθέτες με τους οποίους θα καταπιαστεί η παρούσα εργασία, αποτελεί ο Shohei Imamura. Η θεματολογία του επεξεργάζεται μη πολιτικά με τη μοντέρνα έννοια ζητήματα ασχολείται με θέματα τα οποία θεωρεί όχι πολιτικά με τη μοντέρνα έννοια, στρέφεται στα αιώνια ερωτήματα που αφορούν την ανθρώπινη ύπαρξη και αναζητά τις αλλαγές και τις επιδράσεις που υφίστανται από τις τάσεις της εποχής.

Ωστόσο τα λεχθέντα κάποιων δημιουργών, καθιστούν φανερό ότι το ζήτημα του Νέου Κύματος δεν προκύπτει από τη θέληση ενοποίησης των σκηνοθετών και τη δημιουργία ενός ρεύματος που χαρακτηρίζεται από κοινά θεμέλια. Χαρακτηριστικά ο Masahiro Shinoda, ένας από τους τρεις κραταιούς σκηνοθέτες του Νέου Κύματος είχε τονίσει επανειλημμένα πως ένιωθε τόσο απομακρυσμένος από τους υπόλοιπους δημιουργούς, όσο και από την ιδεολογία της παλιάς γενιάς σκηνοθετών. Ωστόσο, όλοι (έστω και αριθμητικά ελάχιστοι) διαμόρφωσαν την πολιτική τους νοοτροπία στην ταραχώδη δεκαετία του '60 έχοντας (ή αποκτώντας) μια αποστροφή για τη μέχρι τότε μορφή και σημειολογία του εθνικού τους κινηματογράφου. Το παραπάνω σε συνδυασμό με το σύστημα λειτουργίας των στούντιο όπου βοηθοί σκηνοθέτη αναλάμβαναν εξ' ολοκλήρου σκηνοθετικά χρέη, τους ώθησε να δημιουργήσουν, έστω και ακούσια, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Desser (1988), ένα κινηματογραφικό ρεύμα και όχι μια σχολή, χωρίς προσχεδιασμό ή επίσημη ανακοίνωση (σελ. 10).

Στη συγκεκριμένη μελέτη, οι σκηνοθέτες των οποίων οι ταινίες θα αναλυθούν σε μια προσπάθεια κατάδειξης των στοιχείων του κινήματος είναι οι Nagisa Oshima και Shohei Imamura. Οι λόγοι που επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένοι αντί κάποιων άλλων αφορούν τόσο τη θεμελιώδη και χαρακτηριστική σκηνοθετική τους προσέγγιση, η οποία συναντάται και στο σύνολο του ρεύματος, όσο και σε πρακτικότερο επίπεδο. Οι ταινίες που θα απασχολήσουν τη μελέτη, αφορούν στο πρωτοποριακό έργο τους, γι' αυτό και οι τέσσερις πρώτες ταινίες του Imamura που αποτελούν συμβατικότερα φιλμ θα αναφερθούν επιγραμματικά ως προοίμιο του

έργου για το οποίο έμεινε γνωστός. Επίσης, στη συγκεκριμένη μελέτη, θα αναλυθούν αποκλειστικά οι ταινίες μυθοπλασίας τους, με το έργο τους στον τομέα του ντοκιμαντέρ να παραλείπεται, τόσο για λόγους οριοθέτησης του θέματος (το ντοκιμαντέρ στο Nubergu Bagu είναι ένα θέμα διαφορετικό από αυτό της μυθοπλασίας) όσο και για λόγους έκτασης. Τέλος, οι ταινίες που θα εξεταστούν, χρονολογούνται έως το 1976, όταν και ο Oshima κυκλοφορεί την *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, ταινία που θεωρείται η τελευταία του κινήματος, καθώς πλέον το ρεύμα αρχίζει να διασπάται, με τους σκηνοθέτες να ακολουθούν διαφορετικές πορείες και αρκετούς να ξεπερνούν τα εγχώρια σύνορα, κάνοντας τα ονόματά τους διεθνή.

Νέο Σινεμά της Ταϊβάν

Μέχρι τη δεκαετία του '80, ο κινηματογράφος της Ταϊβάν σίγουρα είναι ένας ακμάζων χώρος, στον οποίο όμως ελλοχεύουν αρκετά προβλήματα. Βέβαια παρατηρείται μια άνθιση που χαρακτηρίζεται από αύξηση των εταιρειών παραγωγής και αιθουσών προβολής ενώ ταυτόχρονα αναδύονται μια σειρά από δυσχέρειες. Οι μανδαρινόφωνες ταινίες που έως το 1982, είχαν διαρκή αυξητική τάση, ξαφνικά, το 1983, μειώνονται περίπου στο ήμισυ, και από 144 φθάνουν τις 78 σε ένα έτος. Ήδη, από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας, ολοένα και περισσότερα άτομα σταματούν να στηρίζουν τις εγχώριες παραγωγές θεωρώντας τις ξεπερασμένες και αντ' αυτού δείχνουν να ψυχαγωγούνται από τις πειρατικές βιντεοκασέτες που κυκλοφορούν και περιλαμβάνουν ταινίες από το εξωτερικό αλλά και από τον ακμαίο κινηματογράφο του Χονγκ Κονγκ (Hong, 2011, σελ. 112). Ο εγχώριος κινηματογράφος παράγει φιλμ που στερούνται βάθους και διαχωρίζονται είτε σε φθηνές, ανέμπνευστες παραγωγές, είτε σε ακριβές προπαγανδιστικές απόπειρες της Κυβέρνησης, είδη τα οποία απωθούν το κοινό. Αυτό γίνεται εμφανές όταν από 251 εκατομμύρια εισιτήρια, το 1981, σταδιακά οι αριθμοί κατρακυλούν στα 135 εκατομμύρια, το 1983. Έτσι, θέλοντας να επαναφέρουν το κοινό στους κινηματογράφους, οι αρμόδιοι προβαίνουν σε θεμελιώδεις αλλαγές (Udden, 2017, σελ. 53).

Και ενώ το Χονγκ Κονγκ είναι ο μεγάλος ανταγωνιστής της Ταϊβάν σε εγχώριο επίπεδο, στο διεθνή φεστιβαλικό χώρο προκύπτει ένας ισχυρός αντίπαλος. Η Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας αρχίζει να εξάγει τις ταινίες της στο εξωτερικό και αποκτά ένα σεβάσιμο κύρος. Ως απάντηση οι Ταϊβανοί παραγωγοί προβαίνουν σε εσωτερική αναδιαμόρφωση του εγχώριου κινηματογράφου προκειμένου να αναζωογονηθεί, αλλά και να καταστεί εμπορεύσιμο αγαθό με άνοιγμα στις διεθνείς αγορές και ενδεχομένως να εκπροσωπήσει τη χώρα στα φεστιβαλικά κυκλώματα.

Ωστόσο, πριν ακόμη αναφανούν τα προαναφερθέντα προβλήματα, σε μια προσπάθεια διάσωσης όλων των υπαρκτών ταινιών της χώρας, το 1978, ιδρύεται το Εθνικό Αρχείο Κινηματογράφου της Ταϊβάν. Ταυτόχρονα στους χώρους του αρχείου ξεκινούν προβολές διακεκριμένων ταινιών από το εξωτερικό με αναγνωρισμένη καλλιτεχνική αξία. Προβαίνουν, έτσι, σε αρκετά αντισυμβατικές, για την εποχή, επιλογές όπως η προβολή των ταινιών του Θεόδωρου Αγγελόπουλου. Στις προβολές αρχίζουν να συσπειρώνονται άτομα νεαρών ηλικιών, τα οποία θα αποτελέσουν καίριες φυσιογνωμίες για τον μετέπειτα κινηματογράφο της χώρας. Η κίνηση αυτή του Αρχείου θα παίξει σημαίνοντα ρόλο στην αναδιαμόρφωση του εγχώριου κινηματογράφου (Udden, 2017, σελ. 52).

Ταυτόχρονα στον Τύπο της χώρας γίνεται προσπάθεια προώθησης της κινηματογραφικής παραγωγής και η Peggy Chiao καταλαμβάνει καίρια θέση συντάκτριας της κινηματογραφικής στήλης στην εφημερίδα *Ενωμένα καθημερινά νέα*. Η Peggy Chiao έχει πραγματοποιήσει κινηματογραφικές σπουδές σε δυτικά πανεπιστήμια. Η δουλειά και οι γνώσεις της επηρεάζουν βαθιά τους μετέπειτα κριτικούς κινηματογράφου της Ταϊβάν, οι οποίοι στην πορεία θα εκφράσουν ευθεία αντιπαράθεση με την εγχώρια παραγωγή. Όμως η Chiao εξακολουθεί να προωθεί ολοένα και περισσότερο τους εγχώριους δημιουργούς. Έτσι, η κινηματογραφική κριτική σταματά να είναι απλό φερέφωνο της προβολής των δυτικών προτύπων και της υποστήριξης αυτής της τάσης και αρχίζει να εξετάζει τον εγχώριο κινηματογράφο με διαφορετικές απαιτήσεις. Ταυτόχρονα, προκειμένου να τονωθεί περαιτέρω ο κινηματογράφος της χώρας, δίνεται έμφαση στο Φεστιβάλ των

Χρυσών Ίππων¹ και στο περιεχόμενο των ταινιών που θα προβληθούν σε αυτό (Hong, 2011, σελ. 112).

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 και στην προσπάθεια ανάσχεσης της επιρροής του Χονγκ Κονγκ στον κινηματογράφο της Ταϊβάν, οργανώνονται σταδιακά ανεξάρτητες, ιδιωτικές εταιρείες παραγωγής. Με αυτόν τον τρόπο, χρηματοδοτούνται παραγωγές που σε άλλη περίπτωση θα ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθούν. Όμως, παρόλο που οι εταιρείες είναι ανεξάρτητες από την CMPC², το περιεχόμενο των ταινιών εξακολουθεί να ελέγχεται. Η ενθάρρυνση της δημιουργικότητας δεν αποτρέπει το υφιστάμενο καθεστώς λογοκρισίας, ενώ βασικός οικονομικός αρωγός εξακολουθεί να είναι η CMPC. Στα μέσα της δεκαετίας, όμως, οι ανεξάρτητες εταιρείες δε θα ευδοκιμήσουν και τις περισσότερες παραγωγές αναλαμβάνει εξολοκλήρου ο κεντρικός φορέας, καθιστώντας σαφές πως το πολιτικό και οικονομικό παρασκήνιο δεν είναι πρόσφορο για τέτοιου είδους απόπειρες (Udden, 2017, σελ. 65-66).

Οι κινήσεις αυτές αποβλέπουν σε συγκεκριμένους στόχους. Την τόνωση της εγχώριας κινηματογραφικής βιομηχανίας και την ανάδειξη σκηνοθετών οι οποίοι μπορούν να εκπροσωπήσουν την Ταϊβάν σε διεθνή φεστιβάλ. Βλέποντας τις προοπτικές που ανοίγουν τέτοιου είδους κινήσεις στην οικονομία της χώρας, η κυβέρνηση προχωρά σε μια σχετική χαλάρωση της κινηματογραφικής λογοκρισίας, καθώς επίσης και στη χειραφέτηση των βραβείων που ως τότε έχουν ως κεντρικούς άξονα τη βράβευση έργων που αναδεικνύουν τα ιδεώδη της χούντας και όχι την καλλιτεχνική υπεροχή (Udden, 2017, σελ. 53). Και αυτά τα πλαίσια είναι που θα θέσουν τις βάσεις του εγχώριου φιλικού νέου κύματος.

Το Νέο Σινεμά πρωτοπορεί μεν σκηνοθετικά αλλά εισάγει στον εγχώριο κινηματογράφο θεματολογία η οποία απουσίαζε από την ταϊβανезική παραγωγή. Με το νέο κύμα εκκινεί μια εποχή στον κινηματογράφο της χώρας που αφίσταται από την εμπορική και κερδοσκοπική πλευρά των ταινιών (αν και μακροπρόθεσμα αποσκοπεί και σε αυτό). Πρωταρχικό μέλημα αλλά και επίκεντρο της φιλικής

¹ Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Ταϊβάν

² Central Motion Picture Corporation: η κεντρική εταιρεία κινούμενης εικόνας, ιδρυθείσα το 1954 και υπεύθυνη για την παραγωγή και διανομή ταινιών από την Ταϊβάν

παραγωγής, βεβαίως εντός των ορίων που τίθενται είναι η προσωπική έκφραση και το ιδιαίτερο ύφος καθε σκηνοθέτη.

Μια επιγραμματική συνόψιση των κοινών θεμάτων που απασχολούν τους νεοκυματικούς σκηνοθέτες δείχνει ότι αναφέρονται στο παρελθόν, αλλά και στο ιστορικό παρόν. Στις ταινίες τους πραγματεύονται επίκαιρα ζητήματα που άπτονται της νεολαίας και των παραβατικών της πράξεων, των δυσκολιών της ενηλικίωσης, της σύγκρουσης παρελθόντος και παρόντος, του εκμοντερνισμού της χώρας, αυτοβιογραφικά στοιχεία, καθώς επίσης και το φλέγον θέμα της εθνικής ταυτότητας και των ουσιωδών ερωτημάτων που τίθενται στο άτομο μέσω αυτής. Επίσης, σε ένα μικρότερο ενδεχομένως βαθμό, βάρος δίνεται και στο ρόλο των γυναικών στη σύγχρονη κοινωνία και τις απαιτήσεις στις οποίες καλούνται να ανταπεξέλθουν, τόσο οι γυναίκες όσο και οι άντρες. Η λογοκρισία, όσο και αν χαλάρωσε μετά τον θάνατο του Chiang Kai-Shek δεν επέτρεψε να απαλειφθούν από την περιοριστική ατζέντα θέματα όπως το σεξ, τα ναρκωτικά και ο κομμουνισμός που θεωρούνταν ταμπού. Οι αναφορές σε συγκρούσεις όπως της 28ης Φεβρουαρίου (βλ. Κεφάλαιο Παρελθόν) κρίνονται ως άβατο έδαφος για τους τολμηρούς σεναριογράφους. Η κατάλυση της χούντας το 1987 επέτρεψε στους δημιουργούς να οπτικοποιήσουν αυτά τα γεγονότα. Αυτή η επιλογή δεν τυγχάνει καθολικής αποδοχής. Οι μαρτυρίες των σκηνοθετών αναφέρουν ότι οι εργάτες στα συνεργεία των γυρισμάτων αρνούνται να συνυπάρξουν με τόσο νεαρά άτομα, τα οποία δεν έχουν ξαναεργαστεί ως σκηνοθέτες και πολύ συχνά φτάνουν σε σημείο να χειροδικήσουν εναντίον τους. Ταυτόχρονα, μια από τις ιστορίες που συμπεριλαμβάνονται στον *Άνθρωπο σάντουιτς*, το *The Taste of Apple* του Jen Wan είναι αρκετή ώστε να ξεσπάσει ένα μικρό σκάνδαλο σχετικά με την έμμεση κριτική που ασκείται στη σχέση εξάρτησης της Ταϊβάν από τις Ηνωμένες Πολιτείες και οδηγεί στην περικοπή επίμαχων σκηνών (Hong, 2011, σελ. 113).

Οι δύο σκηνοθέτες που θα εξεταστούν στην παρούσα μελέτη είναι ο Hou Hsiao-Hsien και ο Edward Yang. Αποτελούν τα δημοφιλέστερα και κατά πολλούς τα αντιπροσωπευτικότερα ονόματα του ταϊβανέζικου νέου κύματος, αν και εκ διαμέτρου αντίθετοι μεταξύ τους με ελάχιστα κοινά σημεία. Οι ταινίες τους επιτρέπουν μια ευρεία ματιά στο σύνολο των θεματικών του νέου κύματος, όπως

επίσης και την πολύπλευρη εξέταση των λόγων που εν πολλοίς ανέδειξαν την Ταϊβάν ως υπολογίσιμη κινηματογραφική δύναμη. Με αυτόν τον τρόπο, μια όσο το δυνατόν σφαιρικότερη και πλήρης ματιά στην ποικιλομορφία των εκφάνσεων του νέου κύματος θα γίνει εφικτή. Επίσης, κάποιες από τις ταινίες οι οποίες θα εξετασθούν, έχουν γυριστεί μετά τη λήξη του πρώτου νέου κύματος η οποία θεωρείται πως έλαβε χώρα το 1987 και το νέο κύμα προχώρησε στη δεύτερη φάση του. Η συγκεκριμένη επιλογή γίνεται για τρεις λόγους:

Πρώτον, το μέγεθος της μέχρι τότε φιλμογραφίας τους. Μέχρι το 1987 ο Hou Hsiao-Hsien είχε σκηνοθετήσει πέντε μεγάλου μήκους νεοκυματικές ταινίες ενώ ο Edward Yang τρεις. Ποσοτικά αυτός ο αριθμός δεν αρκεί προκειμένου να διεξαχθούν ασφαλή και εμπειριστατωμένα συμπεράσματα, ενώ μέσα σε αυτές δε συμπεριλαμβάνονται και τα υποτιθέμενα αριστουργήματά τους.

Δεύτερον, η θεματολογία τους. Στις ταινίες που γυρίζονται μετά το 1987 και οι δύο σκηνοθέτες καταπιάνονται με διαφορετικά θέματα από αυτά που εξετάζουν μέχρι τότε, τα οποία ωστόσο εξακολουθούν να άπτονται της πραγματικότητας της Ταϊβάν. Έτσι, δίνεται η ευκαιρία να αναλυθεί η εξέλιξή τους ως σκηνοθέτες, αλλά παράλληλα να εξερευνηθεί πληρέστερα ολόκληρη η προβληματική τους. Πιο συγκεκριμένα, οι ταινίες μετά το 1987 που θα εξεταστούν, αφορούν στο παρελθόν της χώρας, κάτι που επιτρέπει στην έρευνα να έχει μια πιο ευρεία οπτική πάνω στο ζήτημα της εθνικής ταυτότητας.

Τρίτον, οι ταινίες που γυρίζονται μετά το 1987 είναι αυτές που ουσιαστικά τους μετατρέπουν από ενδιαφέροντες σκηνοθέτες μιας μακρινής χώρας σε παγκοσμίως αναγνωρίσιμους auteurs. Κατ' αυτόν τον τρόπο, όπως και στην περίπτωση της *Αυτοκρατορίας των Αισθήσεων*, θα αποτελούσε σημαντική παράλειψη η μη-αναφορά σε μερικές από τις σημαντικότερες ταινίες που αυτοί οι δημιουργοί σκηνοθέτησαν.

Σημείο εκκίνησης η υποτιθέμενη έναρξη των πάντων, κατά τη βιβλική ρήση, ο Λόγος. Συνεπώς η γλώσσα ως επικοινωνιακό εργαλείο συγκρότησης όλων των υπόλοιπων στοιχείων της εθνικής ταυτότητας είναι αυτή που οφείλει να μελετηθεί πρώτη. Μέσω αυτής μπορούν να προκύψουν οι υπόλοιπες έννοιες και να

αποκτήσουν νόημα στους πολίτες του έθνους, να τεθεί η βάση με την οποία θα νιώσουν μέτοχοι σε μια ολότητα που ονομάζεται εθνος και εθνική ταυτότητα.

Κεφάλαιο 3: Γλώσσα και Εθνικά Σημαινόμενα στους Πρωτοποριακούς

Κινηματογράφους

Θεμελιώδης αρμός στη συγκρότηση του έθνους και του ορισμού της εθνικής ταυτότητας, σύμφωνα με τους μελετητές, όπως ήδη ειπώθηκε είναι το γλωσσικό ζήτημα. Η κοινή γλώσσα, η αποτελούσα την επίσημη καθομιλουμένη του έθνους, είναι ένα στέρεο ενωτικό στοιχείο στη φαντασιακή δομή της έννοιας του έθνους και ένας από τους ουσιώδεις παράγοντες που συμβάλλουν ώστε ο άνθρωπος να θεωρεί εαυτόν ως πολίτη μιας χώρας και να την αναγνωρίζει ως κοινό στοιχείο με τους συμπολίτες του.

Στις δύο χώρες που εξετάζονται, ωστόσο, το γλωσσικό ζήτημα περνά εντελώς διαφορετικά στάδια και ως εκ τούτου περιπλέκει το ζήτημα της προσέγγισης της εθνικής ταυτότητας. Στην Ιαπωνία, εξαιρουμένων της διαλέκτου Αϊνυ και της Okinawa, η επίσημη καθομιλουμένη είναι τα Ιαπωνικά, τα οποία από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και την προσπάθεια εκσυγχρονισμού του έθνους και των θεσμών του, προωθούνται από την κυβέρνηση στην προσπάθεια ενοποίησης της χώρας (Simpson, 2007, σελ. 188-189). Οι υπόλοιπες διάλεκτοι σταδιακά εξαφανίζονται και τόσο οι Αϊνυ όσο και οι κάτοικοι της Okinawa θεωρούνται Ιάπωνες πολίτες, τους δίνεται ιαπωνική ιθαγένεια και αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τις ντοπιολαλιές τους, προκειμένου να ενταχθούν στο μοντέρνο ιαπωνικό έθνος (σελ 190-191).

Το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου φέρνει εντός των εθνικών συνόρων τις αμερικανικές δυνάμεις και η αγγλική γλώσσα γίνεται μέρος της ιαπωνικής πραγματικότητας. Από το 1947 μάλιστα, τα αγγλικά εισάγονται ως μάθημα στη μέση εκπαίδευση, ενώ η αποδοχή ως γλώσσας χρήσιμης για τις διεθνείς επαφές, την καθιστά αναγνωρίσιμη εντός της Ιαπωνίας (Simpson, σελ. 196-197). Εν τω μεταξύ ο πόλεμος της Κορέας αναγκάζει αρκετούς Κορεάτες να ζητήσουν καταφύγιο στην Ιαπωνία για να επιβιώσουν και έτσι τα κορεάτικα (τα οποία ούτως ή άλλως είναι συνδεδεμένα με την ιαπωνική κατοχή της Κορέας την περίοδο 1910-1945) αποτελούν κι αυτά μέρος της ιαπωνικής πραγματικότητας, χωρίς ωστόσο να έχουν ίδια αναγνώριση με τα αγγλικά (σελ.196).

Η πραγματικότητα που προκύπτει σχετικά με την ιαπωνική γλώσσα και την καταπίεση των υπολοίπων διαλέκτων φανεώνει την εμμονή του έθνους με την «καθαρότητα» της ιαπωνικής ταυτότητας. Πιο συγκεκριμένα, πριν και κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η αποκλειστική χρήση της ιαπωνικής γλώσσας –αν και εν μέρει η γραφή της προέρχεται από την κινεζική– ταυτίζεται με την προώθηση του εθνικιστικού ιδεώδους. Ως εκ τούτου, η εμμονή της εθνικιστικής φιλοσοφίας με την ενοποιημένη και καθαρή από εξωγενείς επιρροές Ιαπωνία μοιραία βρήκε τη δίοδο της στο γλωσσικό ζήτημα, προπαγανδίζοντας μια σχεδόν μυστικιστικής φύσεως σύνδεση της γλώσσας με τη χώρα και την παράδοση. Όποιος ενδεχομένως είχε αντιρρήσεις με αυτό, στιγματιζόταν ως αντιφρονούντας και απειλή για το έθνος (Simpson, σελ. 192).

Η συγκεκριμένη επιταγή στην ιαπωνική κοινωνία κάνει εμφανές το γεγονός της σχεδόν απαγορευμένης χρήσης άλλων γλωσσών οι οποίες θα αποτελούσαν μαρτυρία ενός πολυπολιτισμικού παρελθόντος. Ο κλειστός χαρακτήρας της Ιαπωνίας, επιβάλλει την καθομιλουμένη μοναδική γλωσσική δίοδο μεταξύ των μελών της ίδιας κοινωνίας. Ωστόσο, υπάρχουν φορές που η χρήση της ιαπωνικής γλώσσας ξεφεύγει από τα όρια του καθημερινού διαλόγου και αποκτά μια υπόσταση που φανεώνει πολιτική κριτική στην κατάσταση της κοινωνίας.

Στο τέλος του *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία*, μια ταινία που βασίζεται κυρίως στο θεατρικό στήσιμο και στην αντίστοιχη θεατρική προσέγγιση της ερμηνείας και του λόγου, παρατηρείται μια διαφορά στη χρήση της γλώσσας. Ο Nakayama, μετά τη σύλληψη του καταζητούμενου από τις αρχές Ota, εξαπολύει έναν πολιτικό λόγο προς τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους σε ένα τελούμενο γάμο, ο οποίος περισσότερο μοιάζει με πολιτική ανακοίνωση σε κάποιο κομματικό συνέδριο παρά με ένα απλό κρεσέντο σε μια στιγμή αναβρασμού.

Ο Nakayama στην ταινία συμβολίζει τη γενιά της ριζοσπαστικής αριστεράς της χώρας, η οποία με το πέρασμα του χρόνου απομακρύνεται από τον χαρακτήρα που είχε τη δεκαετία του '50 για να προσχωρήσει σε πιο «συντηρητικές», για τα

δεδομένα των Zengakuren³, πολιτικές θέσεις. Με τη χρήση αυτού του έντονα κομμουνιστικού λόγου, ουσιαστικά ο Oshima φανερώνει μια πλευρά της πολιτικής εθνικής ταυτότητας της χώρας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αυτή του συμβιβασμού. Ο Nakayama αρνείται να αναλάβει τις ευθύνες του για τα λάθη του παρελθόντος, όπως επίσης και για περιστατικά σαν αυτό της σύλληψης του Ota και χρησιμοποιεί τον έντονο πολιτικό λόγο ως φενάκη. Η αριστερά κατ' αυτόν τον τρόπο μετατρέπεται σε μια ευθυνόφοβη πολιτική οντότητα που αρνείται να ασκήσει κριτική στις πράξεις της και να λύσει τα προβλήματα που ελλοχεύουν στους κόλπους της. Για τον Oshima, όπως θα ειπωθεί και στη συνέχεια, οι πολιτικές πρακτικές της χώρας του οφείλονται εν μέρει στην εθνική ταυτότητα της Ιαπωνίας η οποία εμποδίζει την ανάπτυξη των κομμουνιστικών ιδεωδών.

Η συγκεκριμένη παρατήρηση αφορά την ιαπωνική γλώσσα ως μέσο κριτικής μιας πλευράς της χώρας και της πολιτικής της. Τι συμβαίνει όμως με τις γλώσσες αυτών που δεν ανήκουν στην ίδια εθνική κοινότητα και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αλληλεπιδρούν με μια χώρα σαν την Ιαπωνία που κρατά σφιχτά τους γλωσσικούς της κανόνες; Τι φανερώνουν, με άλλα λόγια, οι ξένες γλώσσες για την εθνική ταυτότητα στις νεοκυματικές ταινίες;

Συχνά οι σκηνοθέτες εργαλειοποιούν τη χρήση της γλώσσας καταγγελτικά ως σχολιασμό του εγγενούς ρατσισμού προς τις άλλες εθνότητες. Στην *Αρπαγή* του Oshima ένας Αφροαμερικανός πιλότος βρίσκεται αιχμάλωτος κάποιου μικρού και απομονωμένου ιαπωνικού χωριού. Αν και θα περίμενε κανείς να ακούσει τον πιλότο να μιλάει έστω και μονολεκτικά, ο Oshima του στερεί καθολικά την ιδιότητα της ομιλίας. Ο μόνος ήχος που προέρχεται από το στόμα του είναι οι άναρθρες κραυγές πόνου κατά την αφαίρεση της παγίδας από το πόδι του. Σε μια σκηνή, μάλιστα που οι κάτοικοι τον παίρνουν μαζί τους για να βοηθήσει στις σοδειές, η κάμερα αν και βρίσκεται μακριά τον δείχνει να μιλά χωρίς ποτέ να ακούγεται η φωνή του.

³Η ριζοσπαστική φράξια των Ιαπώνων φοιτητών, ριζωμένη στην αριστερά και με δεσμούς τόσο με το Κομμουνιστικό Κόμμα Ιαπωνίας όσο και με τη Νέα Αριστερά. Έπαιξαν καίριο ρόλο στις κινητοποιήσεις κατά της υπογραφής συνθηκών με την Αμερική από τα τέλη της δεκατίας του '40.

Αυτή η περίπτωση μεταφορικά φανερώνει την άρνηση της Ιαπωνίας να δώσει το λόγο σε όποιον άνθρωπο δεν ανήκει στην ίδια εθνική ομάδα με τους ιθαγενείς κατοίκους της. Ο πιλότος όχι μόνο δεν μπορεί να αλληλεπιδράσει λεκτικά με τους Ιάπωνες, επειδή η γλώσσα στέκεται ως εμπόδιο, αλλά και επειδή αρνούνται να αποδεχθούν την ανθρώπινη οντότητά του. Η ξενοφοβική φύση της Ιαπωνίας διαχρονικά απορρίπτει τους αλλοεθνείς ως μη ίσους σε επίπεδο οντότητας· αντιμετωπίζονται ως ανθρωπόμορφα ζώα που ουσιαστικά οι Ιάπωνες αποστρέφονται και στα οποία επικεντρώνουν τον εγγενή ρατσισμό τους.

Οι χωρικοί αναφερόμενοι στον πιλότο χρησιμοποιούν υβριστική γλώσσα και ρατσιστικούς χαρακτηρισμούς για το χρώμα του δέρματός του. Η συμπεριφορά τους απέχει από την τυπική ευγένεια -ίδιον του κυρίαρχου ιαπωνικού αφηγήματος- και φανερώνει την «πραγματική» έκφραση του λαού, απομακρυσμένου από την φενάκη του καθωσπρεπισμού. Η χρησιμοποιούμενη γλώσσα δε έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον επίσημο, ευγενικό τόνο που υιοθετείται στο τέλος της ταινίας, όταν μετά την ταφή του πιλότου οι άντρες του χωριού συγκεντρώνονται για να αποφασίσουν τις δικαιολογίες που θα επικαλεστούν στις αρχές για το θάνατό του. Αφού καταλήξουν σε μια απόφαση οι παρευρισκόμενοι θα λήξουν τη συνεδρίαση με επίσημο τρόπο, με το χτύπημα των χεριών τους (η σωματική γλώσσα ως μέρος της εθνικής ταυτότητας και των τελετουργιών της) και θα επανέλθουν στην οиноποσία και τη βωμολοχία με ρατσιστικά, μισανθρωπικά σχόλια.

Εν προκειμένω, τόσο η απουσία χρήσης της γλώσσας από ένα «ξένο σώμα» στην ιαπωνική κοινωνία όσο και η διττή χρήση της καθομιλουμένης γίνεται πυλώνας μιας εθνικής ταυτότητας, η οποία είναι χτισμένη πάνω στη μισαλλοδοξία και την προκατάληψη σε σημείο εκμηδενισμού των δικαιωμάτων των ανθρώπων που δεν ταιριάζουν στα πρότυπα της.

Η ρατσιστική στάση δεν αφορά μόνο την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τους μαύρους αιχμαλώτους, αλλά ασκείται και στη μεγαλύτερη εθνική μειονότητα της χώρας, τους Κορεάτες. Είναι το ρυπαρό κομμάτι της κοινωνίας, το οποίο χωρίς ενοχή η Ιαπωνία αρνείται να αποδεχθεί και να εντάξει ως ισότιμο μέρος στον γηγενή πληθυσμό της. Η αντιμετώπιση αυτή σε συνδυασμό με τη χρήση της γλώσσας αναδύεται ανάγλυφα στις ταινίες του Oshima.

Η επιστροφή των τριών μπεκρήδων αναφέρεται στη σχέση μεταξύ Ιαπωνίας και Κορέας. Στο μέσο περίπου του φιλμ η αφηγηματική ροή διακόπτεται και αποκτά μια χροιά ρεπορτάζ. Οι τρεις πρωταγωνιστές αναλαμβάνουν το ρόλο ενός τηλεοπτικού συνεργείου και περιδιαβαίνουν πολυσύχναστους δρόμους ρωτώντας στους περαστικούς την εθνικότητά τους. Όλοι όσοι ρωτώνται αν είναι Ιάπωνες δηλώνουν πως είναι Κορεάτες, γεγονός που επισημαίνει το εύρος του κορεάτικου πληθυσμού στη χώρα. Ωστόσο, όταν ρωτώνται σχετικά με την εθνικότητά τους, η απάντηση που ακούγεται έχει υποστεί ντουμπλάρισμα από έναν εκ των πρωταγωνιστών.

Ο Oshima δεν διευκρινίζει το λόγο που επιλέγει να ντουμπλάρει την απάντηση με τη φωνή ενός εκ των ηθοποιών. Μια εικασία μπορεί να αποδώσει το ντουμπλάζ σε τεχνικές αδυναμίες που καθιστούν τον ήχο σε αυτά τα πολυπληθή πλάνια θορυβώδη και ακατανόητο. Είναι επίσης πιθανόν οι ερωτήσεις να έγιναν στα κορεάτικα καθώς αυτοί που ερωτώνται ενδέχεται να μη γνώριζαν άρτια ιαπωνικά για να απαντήσουν, εξάλλου η ασυγχρόνιστη με τον ήχο ομιλία τους φανερώνει πως μάλλον απαντούν σε μια άλλη γλώσσα.

Αν, όμως, η συγκεκριμένη επιλογή δεν αποτελεί κίνηση τεχνικών περιορισμών αλλά μια σκηνοθετική επιλογή με πρόθεση, τότε μπορεί να γίνει λόγος για μια ακόμα χρήση της γλώσσας που φανερώνει μια πραγματικότητα της ιαπωνικής εθνικής ταυτότητας: αυτή της στέρησης δημόσιου λόγου στις μειονότητες. Και στην περίπτωση της *Αρπαγής* έγινε λόγος για την υποβάθμιση από τους Ιάπωνες των αλλοεθνών και την απουσία της ανθρώπινης ομιλίας. Εδώ, μολαταύτα, οι πρωταγωνιστές (Ιάπωνες) κυριολεκτικά μιλούν πάνω από τους Κορεάτες, φιμώνοντας τη φωνή τους και εκφράζονται στα ιαπωνικά για να πουν αυτά που οι ανήκοντες στη μειονότητα λένε.

Πέρα από την ολοφάνερη καταπίεση, με τη «φωνή του έθνους» να ακούγεται πάνω από τις μειονότητες, τονίζεται και η απόρριψη των Ιαπώνων μιας γλωσσικής διόδου επικοινωνίας στους Κορεάτες. Δε δίνεται ηχητική υπόσταση στην ομιλία τους και ούτε προτίθεται, μέσω του υποτιτλισμού, να την αφήσουν να ακουστεί. Συγχρόνως, οι συγκεκριμένοι άνθρωποι, αν και αποτελούν σημαντικό πληθυσμιακό κομμάτι της χώρας, δε δύνανται να μιλήσουν ιαπωνικά, έστω και με

ένα λειψό τρόπο, αποκλειόμενοι κατ' αυτόν τον τρόπο από το κοινωνικό σύνολο ως ένα ξένο σώμα που δεν μπορεί να ταυτιστεί με τους γηγενείς.

Καίριας σημασίας της χρήσης της ιαπωνικής γλώσσας από τους Κορεάτες, είναι οι σκηνές από το *Κρέμασμα*. Οι παρευρισκόμενοι στην εκτέλεση του Κορεάτη R, προκειμένου να τον κάνουν να ομολογήσει τα εγκλήματά του, προσπαθούν να του υπενθυμίσουν τις συνθήκες ζωής της οικογένειάς του. Καταφέρνοντας να τον πείσουν ότι όντως λέγεται R, προχωρούν σε μια αναπαράσταση της ζωής του και των βίαιων ενδοοικογενειακών καταστάσεων που υπέστη. Ο αστυνομικός που μιμείται το μεγάλο του αδερφό μπαίνει στη σκηνή και μιλάει με έναν βάρβαρο τόνο, γεμάτο αργκό και υβρεολογίες, ενώ διαπληκτίζεται με τους υπόλοιπους αστυνομικούς που υποδύονται την οικογένειά του.

Για τους Ιάπωνες, η εθνική τους γλώσσα στα στόματα των μεταναστών «ρυπαίνεται». Χάνει την επίσημη χροιά της, τους ήπιους τόνους και τη μελωδικότητά της και γίνεται ένα βίαιο ηχητικά λεκτικό κρεσέντο. Δεν θεωρούν άξιους τους Κορεάτες να μιλήσουν την ιαπωνική γλώσσα με έναν τρόπο που να μπορεί να συγκριθεί με τη χρήση του λόγου από τους ίδιους, όχι μόνο σε γλωσσικό επίπεδο με σωστή γραμματική και συντακτικό, αλλά και με τους «συμπεριφορικούς» κανόνες που εμπερικλείει η χρήση της γλώσσας. Αυτή η σκηνή γίνεται ακόμα πιο ειρωνική σχετικά με το ρατσισμό των Ιαπώνων όταν ο μόνος πραγματικός Κορεάτης στη συγκεκριμένη σκηνή, ο R είναι ένας άνθρωπος που μιλά τα ιαπωνικά σχεδόν σα να είναι η μητρική του γλώσσα και εκφράζεται με έναν εντελώς ήπιο τρόπο. Μια εικόνα που μεγιστοποιεί την αίσθηση της προκατάληψης των ιαπωνικών θεσμών (όπως αυτοί προσωποποιούνται στους αστυνομικούς) απέναντι στους αλλοεθνείς που κατοικούν τη χώρα.

Μάλιστα, αρνούνται να μοιραστούν το οποιοδήποτε πολιτιστικό στοιχείο μαζί τους, γεγονός που διαφαίνεται μέσω μιας μικρής αλλά ζωτικής λεπτομέρειας στη συγκεκριμένη σκηνή. Ο αστυνομικός που σκηνοθετεί την αναβίωση της οικογενειακής ζωής του R, αφού λήξει ο καυγάς μεταξύ του «πατέρα» και του «μεγάλου αδερφού» του, ζητάει από τον αστυνομικό που υποδύεται τη μητέρα του να ξεσπάσει σε κλάματα. Εκείνος ξεκινά να κλαίει αλλά ο «σκηνοθέτης» τον διακόπτει λέγοντάς του ότι πρέπει να ακούγεται πιο κορεάτικο το κλάμα του καθώς

αυτό μοιάζει πολύ με το ιαπωνικό και έτσι ο αστυνομικός προβαίνει σε ένα πιο κοφτό και θηλυπρεπές κλάμα.

Οι Κορεάτες αποκλείονται όχι μόνο από την προφορική γλώσσα αλλά και από κάθε φωνητική έκφραση η οποία ανταποκρίνεται στα στερεότυπα της ιαπωνικής εθνικής ταυτότητας. Οι Κορεάτες δεν μπορούν να μιλήσουν την ιαπωνική γλώσσα με τον ίδιο τρόπο και ως εκ τούτου να συμμετέχουν στον ιαπωνικό πολιτισμό, αλλά κυρίως, στη σκέψη των Ιαπώνων, επομένως τους αφαιρείται η δυνατότητα να εκφράζονται με οποιονδήποτε ιαπωνικό τρόπο. Έτσι η σύμφυτη με την ξενοφοβία ιαπωνική εθνική ταυτότητα διαχέεται και σε άλλους τύπους προφορικής έκφρασης, φανερώνοντας και την επιμονή των Ιαπώνων στη λεπτομέρεια.

Τα «ομιλούμενα από τους Κορεάτες» ιαπωνικά εν προκειμένω κυοφορούν το στίγμα της κλειστής φύσης της Ιαπωνίας και της απόρριψης λαών που θεωρούνται «απειλή» για την εθνική ομοιογένεια. Φέρουν μόνιμα την προκατάληψη και το σωβινισμό και διαιωνίζουν το ρόλο του υποταγμένου προπολεμικά στην Ιαπωνία έθνους, υποδηλώνοντας τη διαρκή παρουσία του ρατσισμού σε μια ταυτότητα που δείχνει να αλλάζει μα, αντ' αυτού, διατηρεί ακέραια κάποια χαρακτηριστικά της.

Τι συμβαίνει, όμως, με τα αγγλικά στο νεοκυματικό κινηματογράφο; Τι μπορεί να δηλώνει η χρήση τους στο πλαίσιο των ταινιών του Oshima και του Imamura σε σχέση με την μεταπολεμική ταυτότητα της χώρας;

Ανατρέχοντας στην ταινία του Oshima *Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια*, τα αγγλικά γίνονται ένα μέρος της μοντέρνας σημειολογίας και της προσχώρησης της Ιαπωνίας στη φιλοδυτική πολιτική ατζέντα. Έμμεσα γίνεται νύξη προς το τέλος της ταινίας, στη σκηνή όπου οι πρωταγωνιστές θα φθάσουν στο σπίτι της Μαθήτριας 469 όπου πραγματοποιείται μια αντιπολεμική συναυλία, κατά τη διάρκεια της οποίας ακούγεται το τραγούδι *This Land Is Your Land* -ένα τραγούδι του Woody Guthrie που τη δεκαετία του '60 μετατράπηκε σε τραγούδι διαμαρτυρίας- ανάμεσα σε άλλα αγγλόφωνα κομμάτια.

Η παρουσία της αγγλικής γλώσσας στη συγκεκριμένη περίπτωση θα μπορούσε να δρα ως σχόλιο για την πολιτική κατάσταση της Ιαπωνίας. Τα παιδιά

της τραγουδούν αγγλικά άσματα ειρήνης. Είναι αυτά τα τραγούδια μια πραγματικά ιαπωνική έκφραση των δυτικόστροφων πιστεύω της χώρας ή μια ένδειξη υποταγής στην επιβεβλημένη από τις ΗΠΑ πολιτική της στάση, ακόμα και σε περίοδο της ειρήνης; Γιατί την ίδια εποχή μαίνεται ο πόλεμος του Βιετνάμ και η Ιαπωνία παρέχει στήριξη (οικονομική και στρατιωτική) στις ΗΠΑ, ωστόσο αυτή η αντιπολεμική συναυλία εμπεριέχει τη γλώσσα του υπαίτιου αυτού του πολέμου. Μπορεί, λοιπόν, να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό της εθνικής ταυτότητας η υιοθέτηση αμερικάνικων τραγουδιών ή απλά επιβεβαιώνει την επιρροή της Δύσης στην ιαπωνική ταυτότητα;

Ο αγγλόφωνος χαρακτήρας της συναυλίας διακόπτεται, όταν η Sachiko, η Κορεάτισσα δεύτερης γενιάς συμμαθήτριά των παιδιών, τραγουδά στα ιαπωνικά ένα τραγούδι του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, φανερώνοντας την «πραγματική» ταυτότητα της χώρας που κρύβεται πίσω από μια ξένη γλώσσα. Οι στίχοι του τραγουδιού της μιλούν για μια Κορεάτισσα πόρνη που «εξυπηρετεί» τους Ιάπωνες στρατιώτες στο μέτωπο της Μαντζουρίας και όλοι οι παρευρισκόμενοι σταματούν ό,τι κάνουν και ακούν προσεκτικά. Η «δυτική» ταυτότητα της Ιαπωνίας υποχωρεί και η συμμετοχή της σε έναν πόλεμο ανάλογο με αυτούς που η ίδια εξαπέλυσε στο παρελθόν αντανακλάται στο παρόν. Το Βιετνάμ είναι η συνέχεια της επέμβασης στον πόλεμο της Κορέας και των Σινοιαπωνικών πολέμων. Ο ισχυρισμός πως τα πράγματα έχουν αλλάξει και η Ιαπωνία άλλαξε μαζί τους ραγίζει μέσω της γλώσσας του τραγουδιού.

Η ιαπωνική γλώσσα δεν υφίσταται αποκλειστικά ως ένας κομιστής του ρατσισμού, αλλά και του αιματηρού παρελθόντος της χώρας και οι άνθρωποι που υπέφεραν αντιτίθενται στην προσπάθεια συγκάλυψης των γεγονότων. Στον Oshima η γλώσσα συνδέεται και με την επεκτατική πλευρά της Ιαπωνίας, την οποία ο ίδιος απεχθάνεται και προσπαθεί να υπενθυμίσει τα γεγονότα σε όσους εθελουφλούν. Ένα εργαλείο σημειολογικής κριτικής του έθνους μέσα από τη μνήμη που η γλώσσα μεταφέρει και διαιώνίζει στις διάφορες εκφάνσεις της.

Στο *Γουρούνια και θωρηκτά* του Imamura τα αγγλικά επιτελούν τον ίδιο ρόλο, αυτό της κατάδειξης της επιβολής ενός αλλότριου πολιτισμού στη χώρα αλλά με πολύ πιο βίαιες απολήξεις. Η Haruko μετά από έναν καυγά με τον φίλο της Kinta καταλήγει σε ένα πάρτι με Αμερικάνους ναύτες, οι οποίοι τη μεταφέρουν δια της

βίας σε ένα ξενοδοχείο και την κακοποιούν. Στη διάρκεια του βιασμού, ακούγονται οι ομιλίες τους στα αγγλικά συνοδευόμενες από γέλια. Μετά το τέλος της πράξης τους οι Αμερικάνοι την αφήνουν και κάνουν μπάνιο μιλώντας και γελώντας δυνατά, ενώ ταυτόχρονα τραγουδούν το *I've Been Working On The Railroad*. Όταν η κοπέλα προσπαθεί να τους εκδικηθεί ληστεύοντάς τους, κατηγορείται για κλοπή και φυλακίζεται, ωστόσο, οι βιαστές ουδέποτε τιμωρούνται.

Σε συμβολικό επίπεδο τα αγγλικά συνδέονται με τις αμερικανικές παραβιάσεις της Ιαπωνίας που ο σκηνοθέτης ενδεχόμενα προσωποποιεί στην Haruko, την κακοποίηση και τον εξευτελισμό της. Ο Imamura θεωρεί τις γυναίκες ως τους φορείς της πραγματικής ιαπωνικής ταυτότητας που επιβιώνει παρά τις συμβαίνουσες αλλαγές και τις δυσχέρειες. Η Ιαπωνία περνά στη δυτική σφαίρα αλλά αυτό δε σημαίνει πως η ταυτότητά της παραμένει αλώβητη ή εξελίσσεται με θετικό τρόπο. Αντιθέτως, όπως η Haruko γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τις δυνάμεις εισβολής και εξωθείται σε έναν βίαιο εξευτελισμό. Έναν εξευτελισμό από τον οποίο δεν πρόκειται να βρει δικαίωση καθώς η υποταγή της χώρας στον «κατακτητή» είναι τέτοια που εκείνος ορίζει τι είναι δίκαιο.

Τόσο στην περίπτωση του Oshima όσο και του Imamura, η χρήση της αγγλικής γλώσσας φαίνεται να φανερώνει την υποταγή του έθνους και κατά συνέπεια της εθνικής ταυτότητας στη βούληση της Αμερικής. Ωστόσο η αντιμετώπιση τους είναι διαφορετική: ο Oshima θεωρεί πως η Ιαπωνία φέρει εξίσου ευθύνη για αυτήν την κατάσταση και είναι, διαχρονικά, εξίσου ένοχη με τη Δύση για τα πολιτικά εγκλήματά που διέπραξε. Ο Imamura, υιοθετεί πιο αθώα ματιά, θεωρώντας την Ιαπωνία πεδίο ανηλεούς και άδικης κακοποίησης από τους ξενόφερτους εισβολείς.

Υπάρχει, όμως, και άλλη μια περίπτωση που γίνεται χρήση της αγγλικής γλώσσας σε ταινία του Oshima και, εν πολλοίς, συνοψίζει τη στάση που ο σκηνοθέτης πρεσβεύει για την ιαπωνική εθνική ταυτότητα αλλά ταυτόχρονα αφορά και τη σχέση της χώρας του με τις υπόλοιπες χώρες. Στο *Γιαπωνέζικο καλοκαίρι: διπλή αυτοκτονία* παρουσιάζει τους χαρακτήρες, οι οποίοι εκπροσωπούν τα διάφορα πρόσωπα της ιαπωνικής κοινωνίας, ως φυλακισμένους της μαφίας. Στο τέλος μιας μακριάς νύχτας που θα περάσουν έγκλειστοι, αποφασίζουν να

συναντήσουν τον Αμερικανό ελεύθερο σκοπευτή ο οποίος πυροβολεί αδιακρίτως τον κόσμο. Σύντομα φτάνουν στο κρησφύγετό του και παρά τις προειδοποιήσεις της αστυνομίας τον προσεγγίζουν. Αυτός μιλά μόνο αγγλικά, εκείνοι ξέρουν μόνο συγκεκριμένες λέξεις. Μετά από κάποιες απόπειρες επικοινωνίας, καταφέρνουν να επικοινωνήσουν και να ταχθούν από κοινού σε μια βίαιη αντίσταση κατά των αρχών, πράξη που εν τέλει θα καταλήξει σε αιματοκύλισμα.

Η αγγλική γλώσσα στον κινηματογράφο του Oshima, μέχρι αυτήν την ταινία αποτελούσε ένα πλάγιο συμβολισμό της υποταγής της χώρας στη βούληση της Δύσης, αλλά ταυτόχρονα εξέφραζε και την υποκρισία των Ιαπώνων απέναντι στην ίδια τους την ιστορία. Εδώ όμως ο Αμερικανός και η γλώσσα του μετατρέπονται στο στοιχείο της ξένης απειλής, αυτής που έρχεται να ταραξεί την ηρεμία της χώρας και να σπείρει τον όλεθρο. Ο Αμερικανός είναι ένας αγανακτισμένος εικοσάχρονος άνθρωπος ο οποίος εκφράζει την οργή του με βίαιο τρόπο. Οι πρωταγωνιστές καταφέρνουν να επικοινωνήσουν και να συνεργασθούν μαζί του, ακόμα κι αν η άγνωστη γλώσσα αποτελεί βασικό εμπόδιο.

Η γλώσσα μετατρέπεται έτσι σε έναν προσπελάσιμο διαχωρισμό ανθρώπων που ζουν βίους παράλληλους. Ένα διαχωρισμό βαθιά ριζωμένο στην εθνική ταυτότητα μέρος της οποίας αποτελεί και η γλώσσα. Η υπέρβαση όμως της εθνικής ταυτότητας γίνεται σημείο «συνάντησης», επαφής και κατά συνέπεια συνεννόησης και περαιτέρω συνεργασίας. Ο Oshima με αυτήν την επιλογή απορρίπτει την εθνική ταυτότητα ως παράγοντα διαχωρισμού των εθνών και βρίσκει, με συμβολικό τρόπο μια κοινή «γλώσσα» η οποία ενώνει τους ανθρώπους σε ένα κοινό σκοπό: την εξέγερση απέναντι στο καθεστώς. Δεδομένης της φιλικής του ρητορικής, η οποία προωθεί τη σύγκρουση ως επιθυμητή κατάσταση ενάντια στο μεταπολεμικό καθεστώς της υποταγής και νηνεμίας, στο οποίο καμία κοινωνική αλλαγή δεν προκύπτει, εκφράζει την πολιτική του θέση αντιτιθέμενος στο υφιστάμενο γίνεσθαι. Έτσι, καταργώντας στην ταινία του τους γλωσσικούς περιορισμούς προτείνει μια «παγκόσμια ένωση» που αποσκοπεί στην εξέγερση.

Αν η Ιαπωνία είναι μια χώρα σχεδόν «μονογλωσσική» με σαφή όρια στη χρήση της γλώσσας η περίπτωση της Ταϊβάν είναι σαφώς πιο περίπλοκη. Μέχρι το 1895 ο πληθυσμός της Ταϊβάν αποτελείται από μια μίξη φυλών Αβορίγινων από τα

γειτονικά νησιά, αποίκους από την επαρχία Fujian της Νότιας Κίνας οι οποίοι μιλούν τη διάλεκτο Min και Καντονέζους που μιλούν τη διάλεκτο Hakka. Γλωσσικά μέχρι το 1895, η πλειοψηφία των κατοίκων της χώρας (80%) μιλά τη διάλεκτο Min η οποία μέχρι στιγμής φαίνεται να είναι ό, τι πιο κοντινό στην «επίσημη» γλώσσα της Ταϊβάν (Simpson, σελ. 237).

Μετά την ήττα της Κίνας από τους Ιάπωνες και τη συνθήκη του Shimonoseki, η Ταϊβάν περνά στην κυριαρχία της Ιαπωνίας. Ο γλωσσικός διαχωρισμός μεταξύ Ταϊβανών και Ιαπώνων θα κρατήσει μέχρι τη δεκαετία του 1930 όταν, προσπαθώντας να τονώσουν το αίσθημα του ανήκειν στην ιαπωνική σφαίρα, οι Ιάπωνες θα αρχίσουν να προωθούν εντατικότερα τον ιαπωνικό τρόπο ζωής στους Ταϊβανούς σε ένα κίνημα το οποίο ονομάζεται *Kominka*. Το συγκεκριμένο κίνημα ανάμεσα σε άλλες αλλαγές που θα επιχειρήσει η ιαπωνική κυβέρνηση, θα δώσει το κίνητρο στους Ταϊβανούς να αποκτήσουν ιαπωνικά ονόματα ενώ τα ιαπωνικά θα γίνουν η επίσημη γλώσσα της χώρας και θα χρησιμοποιούνται στην πλειοψηφία των δημόσιων υπηρεσιών, στην εκπαίδευση αλλά και στην ιδιωτική ζωή. Έτσι, η γενιά που πάει σχολείο εκείνη τη χρονική περίοδο γίνεται δίγλωσση καθώς χρησιμοποιεί τη διάλεκτο της οικογένειας στο σπίτι και τα ιαπωνικά στην υπόλοιπη ζωή της. Παρά την επακόλουθη αδυναμία πρόσβασης των Ταϊβανών σε βιβλία γραμμένα στην κινεζική, η συγκεκριμένη απόπειρα των Ιαπώνων να αποκόψουν την Ταϊβάν από τις γλωσσικές συνδέσεις της με την Κίνα, δεν επιτυγχάνει τον εκμηδενισμό της χρήσης των υπόλοιπων διαλέκτων σε προφορικό επίπεδο (Simpson, σελ. 239-240).

Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ταϊβάν περνά στην εξουσία της Δημοκρατίας της Κίνας και της Kuomintang. Μία από τις πρώτες μεταρρυθμίσεις που επιχειρούν οι νέοι επικυρίαρχοι είναι η επιβολή ως επίσημη γλώσσα της χώρας τα μανδαρινικά, προκειμένου οι Ταϊβανοί σταδιακά να αποκτήσουν επαφή με τον πολιτισμό της ενδοχώρας, καθώς το αφήγημα της Kuomintang θέλει τους Ταϊβανούς να είναι ανέκαθεν Κινέζοι και όχι ανεξάρτητος λαός. Συνεπώς η χρήση των ιαπωνικών απαγορεύεται και ο πληθυσμός της χώρας αναγκάζεται να μάθει ως νέα γλώσσα τα μανδαρινικά και να τα χρησιμοποιεί σε όλες τις δημόσιες δομές, από τα σχολεία μέχρι και τους χώρους εργασίας. Σκοπός αυτής της κίνησης είναι η

εγκαθίδρυση της πίστης στη «συγγένεια» της χώρας με την Κίνα, για να αποφευχθεί το όποιο σενάριο θέλει την Ταϊβάν ανεξάρτητη χώρα. (Simpson, σελ. 241-243)

Σταδιακά οι ντόπιες διάλεκτοι καταργούνται ως βάρβαρες σε σχέση με τη μανδαρινική διάλεκτο. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται ακόμα και στο ραδιόφωνο είναι η μανδαρινική. Αυτό βέβαια δίνει ένα προβάδισμα στους μετανάστες από την ενδοχώρα οι οποίοι σύντομα αποκτούν πρόσβαση στις σημαντικότερες θέσεις στη διοίκηση της χώρας εξαιτίας της γλωσσικής τους ικανότητας, αφήνοντας τους Ταϊβανούς σε δεύτερη μοίρα. Ωστόσο οι ταϊβανезικές διάλεκτοι δε σταματούν ποτέ να χρησιμοποιούνται στον ιδιωτικό βίο από τους ντόπιους, παράλληλα όμως και με αφορμή τη μονογλωσσική προπαγάνδα που αφορά στη νέα εθνική ταυτότητα της Ταϊβάν (Simpson, σελ. 244), ασκείται καταπίεση και κυρώσεις σε όσους εξακολουθούν να κάνουν χρήση των διαλέκτων.

Τις επόμενες δεκαετίες η διάδοση του κινεζικού πολιτισμού και της μανδαρινικής γλώσσας εντατικοποιήθηκε από πλευράς της Kuomintang, ωστόσο οι ταϊβανезικές διάλεκτοι δε σταμάτησαν να χρησιμοποιούνται. Η έναρξη λειτουργίας της τηλεόρασης, μάλιστα, το 1962 στην Ταϊβάν στάθηκε αφορμή για να υπάρξουν και προγράμματα στις εγχώριες διαλέκτους παρά τη δυσαρέσκεια της κυβέρνησης. Ο εξοστρακισμός της Ταϊβάν από τα Ηνωμένα Έθνη, τη δεκαετία του 1970 και η απομόνωσή της από τη διεθνή πραγματικότητα, γίνεται μοχλός πίεσης στην Kuomintang, η οποία υιοθετεί μια πιο χαλαρή αντιμετώπιση του πληθυσμού που σταδιακά απεγκλωβίζεται από το κυβερνητικό αφήγημα και ανακαλύπτει τον εγχώριο πολιτισμό. Η πτώση της δικτατορίας, το 1987, φέρνει και τις ανάλογες αλλαγές, οι ντόπιες διαλεκτοί δεν υφίστανται πλέον απαγορεύσεις και σταδιακά εντάσσονται στο δημόσιο βίο (Simpson, σελ. 245-248).

Το γλωσσικό ζήτημα στην Ταϊβάν ταυτίζεται σε όλα τα χρόνια των αλλεπάλληλων κατακτήσεων με τη βούληση και πολιτική του εκάστοτε επικυρίαρχου. Η επίσημη γλώσσα στον 20ο αιώνα αλλάζει περίπου τρεις φορές, γεγονός που αντανακλά και την αντίστοιχη αλλαγή στην «επίσημη» εθνική ταυτότητα ανάλογα με τη διακυβέρνηση της χώρας και, το αφήγημα που θέλει να προβάλλει ο εκάστοτε κυβερνών. Ταυτόχρονα, ανεξάρτητα από την υφιστάμενη εξουσία, υπάρχει και η καθομιλουμένη γλώσσα των Ταϊβανών, οι οποίοι

συμμετέχουν αναγκαστικά σε αυτό το πολιτισμικό υβρίδιο αλλά αναπτύσσουν (κατ' αναλογία με τη γλώσσα τους) έναν πολιτισμό ανεξάρτητο, αν όχι συμβιωτικό με τους Ιάπωνες και την Kuomintang.

Η γλώσσα, ως εκ τούτου στο ταϊβανεζικό κινηματογραφικό νέο κύμα αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο παρουσίας της εθνικής ταυτότητας και αποδίδει τόσο το κλίμα της εκάστοτε περιόδου και των συμφραζομένων της όσο και την ατομική στάση των πρωταγωνιστών απέναντι στην πραγματικότητα της χώρας. Μαρτυρά τεκμήρια του παρελθόντος και της πολιτικής κατάστασης που ξεφεύγουν από την επίσημη μακροϊστορία της χώρας και ανασύρουν στην επιφάνεια στοιχεία τα οποία ελλοχεύουν στην κοινωνία και αποκαλύπτουν τις αποκλίσεις από το κυρίαρχο αφήγημα.

Μιλώντας για το παρελθόν και τη σημειολογία της γλώσσας στην Ταϊβάν, θεωρείται σημαντική η ταινία *Ο μάστορας του κουκλοθέατρου* του Hou Hsiao-Hsien. Οι μαρτυρίες του Li Tianlu αφορούν την περίοδο της ιαπωνικής κατοχής και της πραγματικότητας της χώρας όπως αναδύεται μέσω της τέχνης του ταϊβανεζικού κουκλοθέατρου. Στην αρχή της ταινίας και μέχρι περίπου τη μέση της, όσο ο Li καταπιάνεται με τη συγκεκριμένη τέχνη, η αφήγηση της ιστορίας γίνεται στη διάλεκτο Min, φανερώνοντας μια πραγματικότητα για την Ταϊβάν, η οποία αν και βρίσκεται κάτω από το ζυγό των Ιαπώνων διατηρεί μια δική της ταυτότητα, αποκομμένη από αυτή των κυρίαρχων δυνάμεων. Έχει τη δική της, ανεξάρτητη ιστορία, το δικό της πολιτισμικό πλαίσιο όπως ο ίδιος ο Li που δρα χωρίς περιορισμούς ως μαθητευόμενος νεαρός αλλά και ως επαγγελματίας.

Σε αυτό το σημείο της ταινίας, χαρακτηριστικό είναι πως, ανεξάρτητα από την εκτός πλάνου αφήγηση του Li, εκτυλίσσεται και ένα από τα περιστατικά της ταινίας στα οποία οι πρωταγωνιστές μιλούν μεταξύ τους. Σε αυτό το περιστατικό που περιλαμβάνει τη «δοκιμασία πίστης» της ερωμένης του Li, ο διάλογος γίνεται στα ταϊβανεζικά, φανερώνοντας έναν ιδιωτικό βίο ο οποίος ανήκει στους πολίτες χωρίς την επίβλεψη των Ιαπώνων. Μπορεί, δηλαδή, η «επίσημη» γλώσσα της χώρας στην προκειμένη περίπτωση να είναι τα ιαπωνικά, αλλά σημειολογικά μιλώντας, οι Ταϊβανοί δικαιούνται να έχουν έναν ιδιωτικό βίο ο οποίος παραμένει ανεπηρέαστος από αυτήν την επιταγή.

Στη μέση της ταινίας, όμως, συντελείται μια αλλαγή στη γλωσσική σημειολογία της ταινίας μέσα από το μικρόκοσμο του κουκλοθέατρου. Αντί για παραμύθια και φολκλόρ ιστορίες της Ταϊβάν, ο Li αφηγείται τα ανδραγαθήματα ενός Ιάπωνα ασυρματιστή ο οποίος πεθαίνει υπερασπιζόμενος την χώρα του και ανακηρύσσεται ένδοξος ήρωας του έθνους. Εκτός από τις μαριονέτες και τα σκηνικά που μαρτυρούν την ιαπωνική σημειολογία του θεάματος, η απαγγελία επίσης γίνεται στα ιαπωνικά, μια τομή σε σχέση με την παρουσίαση του κουκλοθέατρου την οποία ο θεατής έχει συνηθίσει ως τότε. Με αυτόν τον τρόπο, δηλώνεται ξεκάθαρα το χωροχρονικό πλαίσιο, ανεξάρτητα από τις μαρτυρίες του Li: η ιστορία διαδραματίζεται εν μέσω της Kominka όπου οι Ταϊβανοί αρχίζουν να αφομοιώνονται από την ιαπωνική κουλτούρα. Έτσι, για την τόνωση του ιαπωνικού πατριωτισμού το κουκλοθέατρο αντί για μια μορφή λαϊκής ψυχαγωγίας τείνει να αποτελεί αντικείμενο προπαγάνδας στην επίσημη γλώσσα της χώρας.

Χαρακτηριστικό είναι επίσης πως η αφήγηση της παράστασης δε γίνεται από τον Li. Αντιθέτως, ένας Ιάπωνας στρατιώτης απαγγέλλει το κείμενο αφήνοντας τον Li να αφοσιωθεί αποκλειστικά στη χρήση των μαριονετών. Η γλώσσα γίνεται ένα φιλικό σημείο έμμεσης κριτικής στην πραγματικότητα της Ταϊβάν. Στο συμβολικό πλαίσιο της παράστασης του κουκλοθέατρου, η Ταϊβάν όχι μόνο μετατρέπεται σε μια άτυπη «επαρχία» της Ιαπωνίας όπου αφηγείται την πραγματικότητα και την πολιτική τοποθέτηση μιας άλλης χώρας, αλλά στερείται και τη δική της φωνή. Αντί για έναν Ταϊβανό αφηγητή, η διήγηση περνά στους Ιάπωνες, όχι μόνο μέσω της γλώσσας αλλά και μέσω της ίδιας της φωνής, κάτι που μπορεί εμμέσως να δρα και σαν σχόλιο της καταπίεσης που το κίνημα της Kominka επιβάλλει σε εκείνο το χρονικό σημείο στην εγχώρια κουλτούρα.

Μια ακόμα σκηνή που περιγράφει την προσπάθεια αλλοτρίωσης του ταϊβανέζικου φρονήματος είναι όταν ο Li μεταφέρεται μαζί με την οικογένειά του στις εγκαταστάσεις του ιαπωνικού στρατού και ζει υπό την προστασία ενός στρατιωτικού στελέχους. Ένας από τους Ιάπωνες που εποπτεύουν την οικογένεια του Li, ο Kubota, διαρκώς μιλά με μια έντονη ιαπωνική προφορά, προϊόν της μέθης του και υποβιβάζει τον Li και την οικογένειά του, ακόμα και όταν αυτοί του προσφέρουν το φαγητό τους. Η υποτίμηση που επιδεικνύει ο Kubota μεγεθύνεται

όταν ουρεί δημόσια και δέχεται σωματική επίθεση από τον Li με συνέπεια να παρουσιαστούν ενώπιον του διοικητή.

Σε αυτή τη σκηνή, ο Li μιλά σε έναν σπαστό συνδυασμό ιαπωνικών και ταϊβανезικών για τις συμπεριφορές του Kubota στον προϊστάμενό του, φανερώνοντας ότι είναι ένας άνθρωπος που ζει ανάμεσα σε δύο κόσμους. Από τη μία είναι η «φωνή» της ιαπωνικής κατοχής η οποία συμμορφώνεται με τους κανόνες και συμμετέχει στην ιαπωνική προπαγάνδα, από την άλλη εξακολουθεί να είναι ένας Ταϊβανός ο οποίος δεν μπορεί να ενσωματωθεί πλήρως στην ταυτότητα που του επιβάλλει ο κατακτητής. Εκπροσωπεί τον καταπιεσμένο λαό της χώρας ο οποίος βρίσκεται στην ίδια κατάσταση με αυτόν, σε μια υβριδική κοινωνία που η δημόσια εθνική του ταυτότητα διαφέρει από την ιδιωτική.

Ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει η εικόνα και η χρήση της γλώσσας του στρατιωτικού ο οποίος έχει υπό την προστασία του την οικογένεια του Li. Εν αντιθέσει με τη βάρβαρη χρήση της ιαπωνικής γλώσσας από τον μέθυσο Kubota, η φωνή του και η προφορά του είναι καθαρή και στεντόρεια, διαχωρίζοντάς τον από την εικόνα του τυραννικού κατακτητή. Και η αλήθεια είναι πως ο συγκεκριμένος, παρά την κοινωνική του θέση παρουσιάζεται ως άνθρωπος με κατανόηση. Ακόμα και στο πλαίσιο της αυστηρότητας που επιβάλλει η θέση του, συγχωρεί τον γιό του Li ο οποίος ψαρεύει κατά λάθος ένα ψάρι που απαγορεύεται να αλιευθεί εκτός εποχής. Μάλιστα, φεύγει από τις εγκαταστάσεις μαζί με το επιτελείο του και πηγαίνει να ψαρέψει μαζί με τον γιο του Li. Στην επόμενη σκηνή, επισκέπτεται τον Li και του μιλά στα ιαπωνικά, λέγοντάς του πως η Ταϊβάν είναι η δεύτερη πατρίδα του και ότι ήταν τυχερός που τον γνώρισε.

Μέσα από αυτές τις επιλογές, ο Hou περνά από το επίπεδο της μακροϊστορίας σε αυτό της μικροϊστορίας με τη γλώσσα και τη διαφορά της χρήσης της να εκφράζει την υποκειμενική εμπειρία τόσο του κατακτημένου όσο και του κατακτητή. Η γλώσσα των Ιαπώνων δεν παρουσιάζεται φιλικά ως μοναδική και ενιαία ως προς τη χρήση της, διαφέρει ανάλογα με τον ομιλητή και τον άνθρωπο. Από τη μια πλευρά, στο πρόσωπο του Kubota παρουσιάζεται το σκληρό πρόσωπο της αποικιοκρατίας και της επιβολής σε έναν λαό τον οποίο ο κατακτητής αντιλαμβάνεται ως φύσει κατώτερο. Από την άλλη, στο πρόσωπο του διοικητή,

παρουσιάζεται η υποκειμενική πλευρά της ιστορικής αφήγησης, αυτή που δεν κρίνει τους Ιάπωνες ως απάνθρωπους κυβερνήτες, μια επιλογή μάλλον βλάσφημη δεδομένου του επίσημου ταϊβανезικού αφηγήματος που θέλει τους Ιάπωνες ως καταπιεστικούς δυνάστες. Η υποκειμενική σκοπιά του Li, ωστόσο, παρουσιάζει αυτές τις κρυμμένες πλευρές μιας εποχής για την οποία ο λαός γνωρίζει μόνο το κυρίαρχο αφήγημα.

Σημαντική είναι και η φράση που χρησιμοποιεί στα ιαπωνικά ο διοικητής ενώ μιλά με τον Li πως η Ταϊβάν «είναι η δεύτερη πατρίδα του». Με αυτόν τον τρόπο και την εκφώνηση της φράσης στα ιαπωνικά, η Ταϊβάν διαχωρίζεται από την Ιαπωνία και στο αφήγημα του κατακτητή. Οι πολιτιστικές διαφορές υφίστανται σε σημείο που ο κατακτητής δεν αντιλαμβάνεται τη χώρα ως ιαπωνική αποικία αλλά ως μια ξεχωριστή οντότητα, διαφωνώντας ενδεχομένως και από το προπαγανδιστικό εγχείρημα της Ιαπωνίας. Και εν τέλει, η εθνική ταυτότητα της Ταϊβάν ανεξαρτητοποιείται και παραμένει μια οντότητα διαφορετική, με τις όποιες ενδεχομένως επιρροές από την ιαπωνική εθνική ταυτότητα να παραμένουν μόνο στο επίπεδο της συνύπαρξης των δύο χωρών τη δεδομένη στιγμή, χωρίς πρόσημα ανώτερων και κατώτερων ανθρώπων.

Οι τελευταίες σκηνές της ταινίας, διαδραματίζονται στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τη σταδιακή απομάκρυνση των Ιαπώνων από την Ταϊβάν. Ο Li Tianlu καλείται να παίξει κουκλοθέατρο για να τιμήσει τους εορτασμούς. Το κουκλοθέατρο στη συγκεκριμένη περίπτωση αποκτά ξανά τον εγχώριο χαρακτήρα του, με την αφήγηση να γίνεται στα ταϊβανезικά και την πλοκή να αφορά τους μύθους της χώρας. Με αυτόν τον τρόπο, έστω και προσωρινά, η Ταϊβάν αποκτά και πάλι, συμβολικά, το δικαίωμα έκφρασης της δικής της εθνικής ταυτότητας, ξαναβρίσκει τη δική της φωνή και ομιλία και εκδηλώνει το αίσθημα ανακούφισης για την απελευθέρωση από τον ξένο ζυγό. Το τέλος της ιαπωνικής καταπίεσης επισημοποιείται από τα γλωσσικά συμφραζόμενα και τη δημόσια παρουσία του σε μια παράσταση λαϊκού θεάματος και διαχρονικά στο ευρύ κοινό.

Ο Μάστορας του κουκλοθέατρου εξερευνά την ταυτότητα της Ταϊβάν που «ισορροπεί» ανάμεσα σε αυτήν του ιθαγενούς πληθυσμού και αυτήν που ο κατακτητής επιβάλλει. Σε αντιδιαστολή η *Πόλη της θλίψης* εμφανίζει μια χώρα σε

σύγχυση μέσω του γλωσσικού ζητήματος. Μια πόλη γίνεται ένα πεδίο νοηματικών μεταφορών που εκφράζουν τη μεταπολεμική σύγχυση η οποία επικρατεί σε ολόκληρη την Ταϊβάν και οι γλώσσες που ακούγονται μαρτυρούν τις συνθήκες και τις εξελίξεις που συμβαίνουν στην τετραετία που εκτυλίσσεται η υπόθεση του φιλμ.

Αποτελώντας σχεδόν μια συρραφή από καθημερινές βινιέτες που αφορούν τα παράπλευρα βιώματα των πρωταγωνιστών, η ταινία εισχωρεί στις ζωές της οικογένειας των Lin. Ο πόλεμος μόλις έχει τελειώσει, μια νέα εποχή ανατέλει για την Ταϊβάν μετά την ιαπωνική κατοχή και οι κάτοικοι της χώρας μπορούν να ελπίζουν σε μια νέα ζωή. Η γλώσσα που ακούγεται σε κάθε κοινωνικό στρώμα είναι η ταϊβανεζική διάλεκτος, γεγονός που σηματοδοτεί την αποτίναξη της ιαπωνικής κυριαρχίας.

Η μόνη φορά που ακούγονται ιαπωνικά στην ταινία είναι κατά τη διάρκεια του αποχαιρετισμού της Shizuko, μιας φίλης του Wen-Ching και του Hinoe. Η κοπέλα τους δίνει κάποια ενθύμια για να μην την ξεχάσουν και ζητά να θυμούνται όσα βίωσαν μαζί. Με αυτόν τον τρόπο συμβολικά επιτελείται η διακοπή της ιαπωνικής επιρροής στη χώρα, μέσω μιας γλώσσας η οποία δε θα ξανακουστεί στη συνέχεια καθώς πλέον αποτελεί κομμάτι του παρελθόντος. Αυτός ο αποχωρισμός, όμως, δε γίνεται με πανηγυρικό τρόπο αλλά με πικρία. Η συμβίωση των Ταϊβανών με τους Ιάπωνες μπόρεσε να σταθεί και ως ενωτικός παράγοντας που υπερέβαινε το πολιτισμικό χάσμα σε ορισμένες περιπτώσεις όπως αυτή του Wen-Ching και του Hinoe με τη Shizuko. Συνεπώς αυτή η γλώσσα χρησιμοποιείται με τρόπο θλιμμένο, υποδηλώνοντας όχι μόνο το κλείσιμο ενός ιστορικού κεφαλαίου για τη χώρα αλλά και την παύση των όσων θετικών γεγονότων μπορεί αυτή να πρόσφερε.

Σημαίνει αυτό, όμως, πως η Ταϊβάν αποκόπτεται εντελώς από πενήντα χρόνια ιαπωνικής κατοχής και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης; Η απάντηση σε μια τέτοια δήλωση είναι αρνητική και αυτό μπορεί να φανεί με μια άλλη σκηνοθετική επιλογή που αφορά τη γλώσσα. Τόσο ο Hinoe όσο και η Hinomi είναι Ταϊβανοί οι οποίοι έχουν μεγαλώσει στο νησί αλλά έχουν ιαπωνικά ονόματα. Τα ονόματα αυτά πιθανόν να είναι προϊόν της Kominka και της παραίνεσης από πλευράς της Ιαπωνίας να υιοθετήσουν οι Ταϊβανοί ιαπωνικά ονόματα. Μετά την εγκατάσταση της Kuomintang στη χώρα δεν αλλάζουν τα ονόματά τους σε κάτι περισσότερο κινεζικό

(τουλάχιστον όχι εν γνώσει των θεατών) και εξακολουθούν να αποκαλούνται Hinoe και Hinomi. Τα ονόματα στη γλώσσα του προηγούμενου κατακτητή γίνονται ένα διαρκές σημείο υπενθύμισης. Ως μια «νέα» χώρα, η Ταϊβάν δεν αποκόπτεται από το παρελθόν της και εξακολουθεί να κουβαλά ψήγματα της ταυτότητας που διαμόρφωσε κατά την περίοδο της ιαπωνικής κατοχής.

Κατά τη διάρκεια του αποχαιρετισμού της Shizuko ένα ακόμα περιστατικό μαρτυρά αυτήν την αλλαγή ταυτότητας. Σε μια αίθουσα του νοσοκομείου, το προσωπικό διδάσκεται απλές φράσεις στα μανδαρινικά, γραπτά και προφορικά. Αυτή η λεπτομέρεια μπορεί να περάσει σχεδόν απαρατήρητη σε κάποιον που δε γνωρίζει τα ιστορικά συμφραζόμενα εκείνης της περιόδου. Σε αυτήν την απλή αλλά απόλυτα συμβολική σκηνή, υπονοείται τόσο η νέα, κινεζική διακυβέρνηση της χώρας όσο και η επιβολή μιας νέας ταυτότητας μέσω της γλώσσας. Οι άνθρωποι της κλινικής δεν εκπαιδεύονται σε μια νέα γλώσσα προκειμένου να βοηθήσουν ενδεχόμενους Κινέζους ασθενείς, αλλά εκπαιδεύονται να γίνουν Κινέζοι. Να αφήσουν δηλαδή τόσο την «ιαπωνική» όσο και την ταϊβανεζική ταυτότητά για να ενστερνιστούν και να συμμετάσχουν στο αφήγημα που τους θέλει συνεχιστές της ιστορίας της ενδοχώρας.

Τα μανδαρινικά, συνεπώς, δεν αποτελούν μόνο ένα κομμάτι της νέας εθνικής ταυτότητας, αλλά και ένα στοιχείο κατάδειξης του χαρακτήρα του νέου καθεστώτος και παρέχει συμφραζόμενα σχετικά με τις ολιστικές του μεθόδους. Μέσα από αυτήν τη λεπτομέρεια σκιαγραφείται μια ολόκληρη απόπειρα αφανισμού της εθνικής ταυτότητας μιας διαφορετικής χώρας για να εξυπηρετηθούν συγκεκριμένες πολιτικές σκοπιμότητες. Η νέα διάλεκτος που επιβάλλεται στους Ταϊβανούς δε θα αποτελέσει μόνο τη νέα επίσημη γλώσσα της χώρας αλλά και ένα από τα χαρακτηριστικά της νέας κατάστασης που ο λαός καλείται να προσαρμοστεί και να ανταπεξέλθει.

Μια άλλη συμβολική διάσταση του ολοκληρωτικού χαρακτήρα της Kuomintang και της σύνδεσής της με την ιστορία της χώρας θα δοθεί με μια ακόμα πλάγια χρήση της μανδαρινικής διαλέκτου. Κατά την έναρξη των επεισοδίων τα οποία ακολουθούν το περιστατικό της 28ης Φεβρουαρίου, ο Chen Yi απευθύνεται με διάγγελμα στο λαό της Ταϊβάν ενώ οι γιατροί στο νοσοκομείο το ακούνε στο

ραδιόφωνο. Σε αυτό, μιλώντας στα μανδαρινικά, καλεί τους υπαίτιους των αναταραχών να σταματήσουν και να παραδοθούν. Θα έχουν ήπια μεταχείριση αν το πράξουν και οι τραυματίες και οι συγγενείς των νεκρών, ανεξαιρέτως τάξης και εθνικότητας θα τύχουν περίθαλψης και αποζημίωσης. Τέλος, υπόσχεται τη σύσταση μιας επιτροπής η οποία θα περιλαμβάνει και απλούς πολίτες για να διασφαλιστεί η παρουσία της κοινής γνώμης.

Τα μανδαρινικά, γλώσσα του εκφωνούμενου διαγγέλματος συνδέονται μοιραία με την αδικία και την αναταραχή, και προσωποποιούνται στη φωνή του Chen Yi. Απευθυνόμενος σε ένα λαό ο οποίος δε γνωρίζει τη γλώσσα την οποία μιλά, ο Yi παίρνει το ρόλο του «πατέρα του έθνους», δίνοντας υποσχέσεις ήπιας αντιμετώπισης στον κόσμο που νιώθει την ελευθερία του να καταπατάται από τη διακυβέρνησή του. Μιλά τη νέα γλώσσα της χώρας με τρόπο που υποδηλώνει μια μορφή απειλής· στα λόγια του διαφαίνεται ο διαχωρισμός των ανθρώπων από την ενδοχώρα με τους αυτόχθονες αλλά και οι ταξικές διαφοροποιήσεις των θυμάτων. Η νέα Ταϊβάν, επιθυμεί να τονίζει τη συγγένειά της με την ενδοχώρα της Κίνας, ωστόσο είναι μια χώρα μόνιμων διακρίσεων. Παρόλο που οι κυρίαρχοι δηλώνουν στον ταϊβανέζικό λαό ότι είναι Κινέζοι, εξακολουθούν να αντιλαμβάνονται τους Ταϊβανούς ως «κατώτερους», ενώ ταυτόχρονα καθιστούν σαφή τον ταξικό διαχωρισμό. Και ο λόγος του Chen Yi με τον αυστηρό τόνο και περιεχόμενο το υποδηλώνει..

Μετά από αυτή τη σεκάνς, μια σκηνή απεικονίζει τον Wen-Ching να ταξιδεύει στο τρένο μαζί με τον Hinoe. Το μέσο στο οποίο επιβαίνουν σταματά βίαια, αγανακτισμένοι πολίτες ανεβαίνουν κρατώντας όπλα και απαιτούν να μάθουν την εθνικότητα των επιβατών. Φθάνοντας στον Wen-Ching και αγνοώντας ότι είναι κωφός, ρωτάνε που πηγαίνει. Εκείνος αντιλαμβανόμενος τις προθέσεις τους αλλά χωρίς να έχει την ικανότητα μιας αρθρωμένης ομιλίας ψελλίζει ότι «είναι Ταϊβανός». Τον ρωτούν στα ιαπωνικά αν είναι Ιάπωνας και όταν εκείνος δεν απαντά, ετοιμάζονται να του επιτεθούν συμπεραίνοντας λανθασμένα πως είναι από την ενδοχώρα. Ο Hinoe σταματά την επίθεση φωνάζοντας πως είναι κωφός και δεν καταλαβαίνει.

Η γλώσσα εδώ φανερώνει το εθνικό χάσμα όχι από την πλευρά της εξουσίας αλλά από την πλευρά του γηγενούς λαού και η ταϊβανεζική διάλεκτος μετατρέπεται σε έναν φορέα εθνικής οργής. Οι ερωτήσεις στον Wen-Ching, αφού τον ακούσουν να μιλά σπαστά ταϊβανεζικά, γίνονται στη γλώσσα του προηγούμενου κατακτητή και η αδυναμία ορθής απάντησης τους οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ανήκει στους τωρινούς δυνάστες της χώρας. Με αυτόν τον τρόπο τα ταϊβανεζικά φανερώνουν την οργισμένη πλευρά της ιστορίας της χώρας, αυτή που περιλαμβάνει τη μη αρμονική συνύπαρξη του ιθαγενούς λαού με τους απεσταλμένους από την ενδοχώρα. Η σκηνή αποκαλύπτει τις διαστάσεις του περιστατικού της 28ης Φεβρουαρίου, που η κυβέρνηση έχει συγκαλύψει, αλλά και την αλήθεια που κρύβεται στο αφήγημα το οποίο θέλει τους Ταϊβανούς ως ένα λαό υποτακτικό απέναντι στην κυριαρχία της Kuomintang.

Παρότι οι δύο κύριες γλώσσες που ακούγονται στην ταινία είναι τα μανδαρινικά και τα ταϊβανεζικά, άλλη μια διάλεκτος έρχεται να προστεθεί σε μια καίρια σκηνή και να δείξει πλαγίως τη σύγχυση και τα δεινά που έχει επιφέρει η διακυβέρνηση της Kuomintang. Πριν το ξέσπασμα των γεγονότων της 28ης Φεβρουαρίου, ο Wen-Heung καλείται να απολογηθεί στους μαφιόζους της Σαγκάης για το περιστατικό της κλοπής χρημάτων από τον Red Monkey. Μητριάρχική φιγούρα και αρχηγός των μαφιόζων είναι η γηραιά Ah-Kio η οποία κάθεται στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων και μιλά τη διάλεκτο της Σαγκάης. Ενώ προσπαθούν να συζητήσουν, εκείνη αναφωνεί πως αυτή η συζήτηση δεν βγάζει νόημα. Αν και αυτή η φράση σε πρώτο επίπεδο υποδηλώνει την προσπάθεια κατευνασμού του εχθρικού κλίματος, σε δεύτερο επίπεδο μπορεί να υποδηλώνει κάτι πιο περίπλοκο.

Σε αυτή τη σκηνή γίνεται ξεκάθαρη η διαφορά των διαλέκτων και της παρουσίας ενός ακόμα αλλότριου πληθυσμού στην Ταϊβάν ο οποίος δεν μπορεί να συνυπάρξει αρμονικά με τους ντόπιους, οι άνθρωποι του υποκόσμου της Σαγκάης. Ενδεχομένως λοιπόν σε αυτή τη φράση να ελλοχεύει η αδυναμία «αφομοίωσης» του συγκεκριμένου πληθυσμού στην επίσημη «γλωσσική» ιστορία της χώρας μέσω συζητήσεων που δεν καταλήγουν κάπου. Ταυτόχρονα αυτή η φράση ενδέχεται να αποτελεί μια ακόμα κριτική για τη διακυβέρνηση της Kuomintang η οποία την

πρώτη περίοδο μετά την εγκατάστασή της στην Ταϊβάν επέτρεψε την εισροή της μαφίας της Σαγκάης και της άνθισης του υποκόσμου, οδηγώντας ακριβώς σε τέτοιες συζητήσεις οι οποίες «δε βγάζουν νόημα».

Στο σύμπαν της ταινίας, η Ταϊβάν, εκείνη τη χρονική περίοδο, βρίσκεται σε κρίση εθνικής ταυτότητας και η γλώσσα σημειολογικά αξιοποιείται από τον σκηνοθέτη για να τονιστεί το δημιουργηθέν χάσμα. Η κινεζική εξουσία επιβάλλει την αποποίηση των Ιαπωνικών που μέχρι πρότινος αποτελούσαν την επίσημη γλώσσα και αντί να επιτρέψει την άσκηση των κατά τόπους διαλέκτων, πειθαναγκάζει τους Ταϊβανούς να μάθουν μια νέα επίσημη γλώσσα γειτονικής χώρας, που ναι μεν έχει ομοιότητες με τη δική τους, δεν αποτελεί όμως προϊόν ιστορικής ζύμωσης αλλά βίας. Παράλληλα η ύπαρξη της διαλέκτου της Σαγκάης έρχεται να συμπληρώσει το επικρατούν χάος και καταδηλώνει μια ακόμη αλλότρια παρουσία, η οποία με τον τρόπο της επιβάλλεται στους κατοίκους και προξενεί επιπλέον δεινά. Ουσιαστικά οι γλωσσικές αλλαγές πέρα από τη σχετική με την εθνική ταυτότητα της χώρας χωροχρονική σύγχυση, αποτυπώνουν και την καταδυνάστευση της μικροϊστορίας του απλού λαού προς όφελος μιας επίσημης αφήγησης η οποία αποκρύπτει επιμελώς την αρνητική της επιρροή στην κοινωνία.

Η ίδια η Ταϊβάν, ωστόσο, πού τοποθετείται σε σχέση με αυτά τα γεγονότα; Για να υπάρξει μια απάντηση πρέπει να προσεγγιστεί η φιγούρα του Wen-Ching και η αδυναμία του να μιλήσει. Μια υπόθεση σχετικά ασφαλής είναι ότι ως πρωταγωνιστής ταυτίζεται σημειολογικά με τη χώρα του και καθόλου τυχαία, δεν μπορεί να επικοινωνήσει μέσω του λόγου, παρά μόνο με γραπτά σημειώματα-κάτι το οποίο θα εξεταστεί στη συνέχεια. Όταν ήταν μικρός και πριν συμβεί το ατύχημα που του στέρησε την ακοή, μπορούσε να τραγουδήσει με ταλέντο τραγούδια της ταϊβανεζικής όπερας, γεγονός πλέον ακατόρθωτο ενώ, όπως ήδη ειπώθηκε, στη μοναδική φορά που προσπαθεί να μιλήσει, η φωνή που βγάζει μοιάζει με ένα αβέβαιο κρώξιμο.

Η έλλειψη φωνής του Wen-Ching σε μεταφορικό επίπεδο φανερώνει την αδυναμία έκφρασης μέσα σε ένα γενικότερο πεδίο χάους και συγκρούσεων το οποίο συστηματικά προκαλεί δεινά στη χώρα. Όταν ο Wen-Ching ήταν παιδί (πιθανόν πριν την επιβολή της Kominka) η Ταϊβάν είχε τη δική της, πανέμορφη

φωνή, ακόμα και στα πλαίσια της ιαπωνικής διακυβέρνησης. Η Kominka είναι η αρχή της φίμωσης η απαγόρευση της έκφρασης μέσω της «ταϊβανεζικής φωνής», κάτι που ο Wen-Ching (και μέσω αυτού η Ταϊβάν) θα κουβαλά για χρόνια, μαθαίνοντας να επικοινωνεί σιωπηλά, με ιδιωτικούς τρόπους όπως αυτόν της γραφής. Όντας σε κατάσταση αναβρασμού η Ταϊβάν έχει ήδη ένα αβέβαιο ταυτοτικά παρελθόν· αναγκάζεται να επανεξετάσει την εθνική της ταυτότητα εκ νέου, ενώ ταυτόχρονα οι κοινωνικές πιέσεις ωθούν τη χώρα σε αναταραχές καθιστώντας το εν λόγω ζήτημα ακόμη πιο ακανθώδες. Και, φιλμικά μιλώντας, η μόνη απάντηση που μπορεί να δοθεί στο ερώτημα περί εθνικής ταυτότητας είναι εξίσου αβέβαιη και «σπαστή» όσο η εκφορά της φράσης «Είμαι Ταϊβανός» δια στόματος Wen-Ching.

Αν η *Πόλη της θλίψης* είναι μια ταινία που συνοψίζει την πιο ταραχώδη περίοδο στην ιστορία της Ταϊβάν, μέχρι τη δεκαετία του '80, τότε το *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις* αφορά την αμέσως επόμενη χρονική περίοδο, αυτή της προσαρμογής της χώρας σε μια και πάλι νέα πραγματικότητα και την προσπάθεια σταθεροποίησης της εσωτερικής κατάστασης. Είναι το πέρασμα από την περίοδο του αναβρασμού στη νέα ρουτίνα όπου μετανάστες από την ενδοχώρα (γνωστοί και ως waishengren⁴) γίνονται οι νέοι πολίτες της Ταϊβάν και αποτελούν κομμάτι αυτής της υβριδικής πραγματικότητας.

Η γλώσσα στη συγκεκριμένη ταινία μαρτυρά τη νέα κατάσταση, εφόσον στην καθημερινότητα χρησιμοποιούνται πια διαφορετικές διάλεκτοι. Αν και χρονικά η χώρα βρίσκεται υπό την εξουσία της Kuomintang μετά την εγκατάσταση του Chiang Kai-Shek, η μόνη περίπτωση που ακούγονται τα μανδαρινικά στην ταινία είναι η σκηνή που η οικογένεια του πρωταγωνιστή Ah-Ha πληροφορείται από το ραδιόφωνο τις εναέριες συγκρούσεις μεταξύ Δημοκρατίας της Κίνας και των

⁴Ο σχετικός διαχωρισμός που αφορά στον πληθυσμό της Ταϊβάν δεν προκύπτει πριν τη δεκαετία του '40, όταν εισάγονται δύο νέοι ορισμοί σύμφωνα με τους οποίους κατατάσσονται οι πολίτες σε benshengren («γνήσιοι άνθρωποι της Επαρχίας») και σε waishengren («άνθρωποι της εξωτερικής Επαρχίας»). Οι benshengren, σύμφωνα με τον James Udden (2017), αποτελούν το γένος κατοίκων της Ταϊβάν που διαμένει στη χώρα για πολλές γενεές έχοντας δεχθεί προσμίξεις, στα δικά τους ήθη και έθιμα, από τον ιθαγενή πληθυσμό Hakka. Από την άλλη οι waishengren αποτελούν τη νεότερη γενιά κατοίκων της χώρας που άρχισαν να καταφθάνουν σε αυτή μετά το 1945 λόγω των αναταραχών στην ηπειρωτική Κίνα (σελ. 16)

κομμουνιστικών δυνάμεων της ενδοχώρας. Τα μανδαρινικά εξακολουθούν να αποτελούν τη γλώσσα της εξουσίας και των αφηγημάτων της. Η οικογένεια του Ah-Ha καταλαβαίνει τι ανακοινώθηκε, ωστόσο παραμένει αδιάφορη: οι γυναίκες εξακολουθούν τις ασχολίες τους όσο οι άντρες της οικογένειας μασουλούν βαριεστημένοι ζαχαροκάλαμα. Κάποια στιγμή όμως σχολιάζουν ό,τι ειπώθηκε στο ραδιόφωνο η γλώσσα τους όμως δεν είναι τα μανδαρινικά, αλλά τα Hakka.

Η γλώσσα γίνεται το σημαίνον στο οποίο αντικατοπτρίζεται η πραγματικότητα των μεταναστών από την ενδοχώρα. Παρόλο που προέρχονται από την Κίνα, στην ιδιωτική τους ζωή δε μιλούν τη διάλεκτο της, αλλά ούτε και την καθομιλουμένη της νέας χώρας στην οποία κατοικούν. Χρησιμοποιούν τη δική τους διάλεκτο, γεγονός που τους χαρακτηρίζει αφενός ως πνευματικά αντιφρονούντες ως προς την κυβέρνηση και αφετέρου ως μια πολιτισμική προσθήκη στα πλαίσια της καθημερινότητας της χώρας. Πλέον δεν υπάρχει μόνο ο διαχωρισμός μεταξύ μανδαρινικών και ταϊβανезικών αλλά μια νέα πληθυσμιακή ομάδα μιλά τη δική της διάλεκτο μεταβάλλοντας, γλωσσικά αλλά και συμπεριφορικά, την εθνική ταυτότητα.

Ο διαχωρισμός αυτός γίνεται εμφανής, όταν η γιαγιά του Ah-Ha αποπειράται να επιστρέψει στην ενδοχώρα με τα πόδια, χωρίς να καταλαβαίνει πως κάτι τέτοιο είναι ανέφικτο. Τόσο η μετακίνηση όσο η γεωπολιτική κατάσταση δεν το επιτρέπουν, αλλά η γιαγιά δεν μπορεί να το αντιληφθεί. Σε ένα εστιατόριο η γιαγιά, μιλώντας τη διάλεκτό της, ζητά πληροφορίες για να επιστρέψει στην ενδοχώρα. Ωστόσο, ούτε η ηλικιωμένη Ταϊβανή, ούτε όμως και η νεαρή υπάλληλος του εστιατορίου καταλαβαίνουν τι θέλει να τους πει. Η γλώσσα των wenshengren, ως εκ τούτου, μετατρέπεται σε ένα πολιτισμικό στοιχείο, το οποίο τους διαχωρίζει πολιτισμικά από τους γηγενείς benshengren, αλλά συνδέεται και με μια παρελθοντική κατάσταση που δεν ανταποκρίνεται στο παρόν. Ανήκει αποκλειστικά στο χώρο των αναμνήσεων και δεν άπτεται της πραγματικότητας.

Στο πρόσωπο της γιαγιάς αντανakλάται το ιστορικό παρελθόν των μεταναστών από την ενδοχώρα, οι οποίοι δεν μπορούν να προσαρμοστούν στη νέα ζωή και διατηρούν ακέραια την διαμορφωμένη στη χώρα τους εθνική ταυτότητα. Η αμέσως επόμενη γενιά, αυτή των γονιών, αποτελείται από τους ανθρώπους οι

οποίοι, παρά τις υφιστάμενες διαφορές με τους γηγενείς, έρχονται ως πρόσμιξη που θα συμβάλλει στο «ζύμωμα» της νέας εθνικής ταυτότητας της χώρας. Και τέλος υπάρχουν τα παιδιά των μεταναστών, χαρακτηριστικό πρόσωπο ο Ah-Ha, ο οποίος προφανώς και συμμετέχει σε μια άλλη οπτική της εθνικής ταυτότητας.

Ο Ah-Ha αποτελεί ουσιαστικά το συνδετικό κρίκο μεταξύ των τριών γλωσσών. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί στο περιβάλλον του σπιτιού είναι η διάλεκτος της οικογένειας. Στη συναναστροφή με τους φίλους του χρησιμοποιεί αποκλειστικά τα ταϊβανεζικά, ενώ οι φίλοι του δεν τον αντιλαμβάνονται ως ξένο σώμα. Τέλος, στο σχολείο είναι ικανότατος μαθητής, που σημαίνει πως ανταποκρίνεται και στα μανδαρινικά πολύ καλά.

Ο Ah-Ha εκπροσωπεί τη γενιά των παιδιών που προέρχονται από την ενδοχώρα, ωστόσο, αφομοιώθηκαν πλήρως στην ταϊβανεζική κοινωνία αντιμετωπίζονται χωρίς διακρίσεις ως ίσα με τα παιδιά των γηγενών κατοίκων και μετέχουν της ταϊβανεζικής εθνικής ταυτότητας. Όσο οι Ταϊβανοί διατηρούν μια γλωσσική εθνική ταυτότητα ανεξάρτητη από τις προσταγές της δικτατορίας, τόσο και τα παιδιά των μεταναστών βρίσκουν την ισορροπία στην καθημερινότητα και αποτελούν κομμάτι της πραγματικότητας της χώρας. Από παράδειγμα ο Ah-Ha, ο οποίος ηγείται της συμμορίας των παιδιών, πιθανώς ένα πλάγιο σχόλιο στην κατάργηση των ορίων μεταξύ των δυο εθνικών ταυτοτήτων, αν ποτέ αυτές υπήρχαν.

Συνεπώς, η δεκαετία του '50 είναι το χρονικό σημείο που η κατάσταση στην Ταϊβάν αρχίζει να σταθεροποιείται και η εθνική ταυτότητα εξετάζεται μέσω της εγκατεστημένης ρουτίνας. Μια χώρα της οποίας η μικροϊστορία αρχίζει να αναδύεται σε αντίθεση με το κυρίαρχο αφήγημα. Οι διάφορες πληθυσμιακές της οντότητες συναποτελούν και συνδημιουργούν τη νέα πραγματικότητα, μετέχοντας ταυτόχρονα στην επίσημη ταυτότητα εκφραζόμενη με τη χρήση της μανδαρινικής γλώσσας. Τηρούν εντούτοις μια απόσταση με την κατ' οίκον άσκηση μιας γλώσσας (και ως εκ τούτου μιας ταυτότητας) προσωπικής και ανεξάρτητης η οποία ανάγεται στο προσωπικό βίωμα της εθνικής ταυτότητας.

Χαρακτηριστικό είναι πως σε όλες τις υπόλοιπες νεοκυματικές ταινίες που δημιούργησε ο Hou-Hsiao Hsien ολοένα και απομακρύνεται από το ιστορικό παρελθόν της χώρας και χρησιμοποιεί ως γλώσσα τα ταϊβανεζικά. Αυτή η επιλογή

δηλώνει την αλλαγή στάσης της Kuomintang απέναντι στη χρήση της γλώσσας, αλλά και την οριοθέτηση των στοιχείων που συναπαρτίζουν το λαϊκό βίωμα των Ταϊβανών. Σε αυτή την πραγματικότητα δεν υπάρχει χώρος για τα επίσημα μανδαρινικά ούτε για τις επιμέρους διαλέκτους. Η συγκεκριμένη εθνική ταυτότητα όπως αναφάνεται στον κινηματογράφο σταδιακά παγιώνεται ως μια ομιλία (κυριολεκτικά και μεταφορικά) η οποία απέχει από τις ρομαντικές φαντασιώσεις της ένωσης με την ενδοχώρα της Κίνας και έτσι η «φυσική συνέχεια» την οποία υποτιθέμενα αποτελεί, καταλήγει σε ένα φαντασιακό υπόβαθρο το οποίο ουδόλως απασχολεί τον απλό κόσμο.

Ο Edward Yang στον κινηματογράφο του και με δεδομένη την οπτική του που εστιάζει ως επί το πλείστον στο παρόν της χώρας και στη ζωή της ανώτερης τάξης, εξετάζει με διαφορετικό τρόπο τα γλωσσικά θέματα της Ταϊβάν. Χαρακτηριστικό είναι πως το μεγάλο μήκος ντεμπούτο του, με την ταινία *Εκείνη τη μέρα στην παραλία*, είναι ολόκληρο γυρισμένο στα μανδαρινικά, υποδηλώνοντας τους περιορισμούς της εποχής σχετικά με τη διευρυμένη χρήση των ταϊβανεζικών στον κινηματογράφο. Θα μπορούσε βέβαια κανείς να εικάσει πως η χρήση των μανδαρινικών στο συγκεκριμένο χρονικό σημείο συνδέει άμεσα τις ανώτερες τάξεις της χώρας με την «επίσημη γλώσσα» της Kuomintang για να ασκήσει εμμέσως μια κριτική στις πιέσεις και τα χαμένα όνειρα μιας ολόκληρης γενιάς που αναγκάστηκε να υποταχθεί στις νόρμες μιας κυβέρνησης πληρώνοντας το τίμημα με την επακόλουθη δυστυχία (ένα κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών του). Πώς προσεγγίζει, όμως, τη γλώσσα ο Yang στο παρελθόν της Ταϊβάν από τη στιγμή που ξεκινά να χρησιμοποιεί την ταϊβανεζική διάλεκτο στις ταινίες του;

Ξεκινώντας από το παρελθόν της χώρας και πιο συγκεκριμένα από το *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*, η χρήση της γλώσσας δε διαφέρει σημαντικά από την προσέγγιση του Hou Hsiao-Hsien. Τα ταϊβανεζικά αποτελούν την καθομιλουμένη εκτός των επίσημων δομών ενώ τα μανδαρινικά εξακολουθούν να υπονοούν την καταπίεση και καχυποψία της Kuomintang σε σχέση με τους πολίτες. Η σημαντική διαφορά εν προκειμένω είναι πως, ενώ ο Hou δείχνει τη βίαιη πλευρά των μανδαρινικών στις ταινίες του μέχρι περίπου τη δεκαετία του 1950, εδώ ο Yang τονίζει μια χρονική συνέχεια αυτής της καταπίεσης, με μια πλοκή η οποία

διαδραματίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '60. Η έλλειψη ελευθερίας τόσο στην έκφραση όσο και στην ιδιωτική πολιτική πεποιθήση εξακολουθεί να υφίσταται και τα χρόνια που ακολουθούν τα γεγονότα της 28ης Φεβρουαρίου.

Οι δύο γλώσσες, ως εκ τούτου, καταλήγουν να συνδέονται με τη βία η οποία ενυπάρχει στην κοινωνία της χώρας. Από τη μία τα ταϊβανεζικά συνδέονται με τις συγκρούσεις μεταξύ των νεαρών συμμοριτών οι οποίοι προσπαθούν να ανήκουν κάπου και καταλήγουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στην αιματοχυσία. Ταυτόχρονα, γίνονται η γλώσσα της παρακολούθησης των ενηλίκων, των βασανιστηρίων που υφίστανται από άτομα αμφίβολων πολιτικών πεποιθήσεων για την απόσπαση πληροφοριών. Ο διαχωρισμός ιδιωτικής και «επίσημης» ιστορίας, ως εκ τούτου, δεν είναι το μόνο σημαινόμενο που προκύπτει από τη γλωσσική χρήση. Η χρησιμοποιούμενη γλώσσα καταδεικνύει και τη σκοτεινή πλευρά της χώρας που για τον Yang, υφίσταται ως διαχρονικό κομμάτι της εθνικής ταυτότητας.

Αναφερόμενοι στη χρήση της γλώσσας, μια σκηνή που παρουσιάζει ενδιαφέρον αλλά αυτή τη φορά σηματοδοτεί ένα διαφορετικό ζήτημα που σχετίζεται με την εθνική ταυτότητα, εκτυλίσσεται στα μέσα της ταινίας. Ο Honey επιστρέφοντας στην Ταϊπέι κρύβεται στο μαγαζί ενός μαφιόζου. Εκεί αναφέρει πως θα επιστρέψει στην Ταϊβάν καθώς εκεί έμαθε να μιλά την ταϊβανεζική διάλεκτο και πλέον του είναι δύσκολο να συνεννοηθεί με τα παιδιά από την ενδοχώρα.

Με αυτά τα λόγια επανέρχεται το ζήτημα μεταξύ waishengren και benshengren, αλλά αυτή τη φορά, ο Honey επιλέγει την εθνική του ταυτότητα μέσω της γλώσσας. Αν και η διάλεκτος η οποία μιλά είναι τα μανδαρινικά, πλέον αισθάνεται να είναι ντόπιος στην Ταϊβάν, καθώς έχει κατακτήσει την τοπική διάλεκτο. Εκφράζει την αντίδρασή του απέναντι στην Kuomintang η οποία ορίζει την Ταϊβάν ως φυσική συνέχεια της ενδοχώρας. Η Ταϊβάν, δια της γλωσσικής επιλογής του Honey, ενός παιδιού που προέρχεται από την ενδοχώρα αλλά απαρνείται τη σχέση του με την κουλτούρα της, αναδύεται ως ένα ξεχωριστό έθνος με δική του ταυτότητα. Με την απόρριψη της «επίσημης γλώσσας», ο Honey απαρνείται όλα τα πολιτισμικά και πολιτικά συμφραζόμενα της Kuomintang, αποστασιοποιείται από αυτό και δίνει φωνή στην «ταϊβανεζική εμπειρία».

Αυτό ανακαλεί μνήμες από τη θεωρία των McCrone και Bechhoffer (2015) σχετικά με την επιλογή των εθνικών ταυτοτήτων στη σύγχρονη εποχή όπου το άτομο επιλέγει την εθνική του ταυτότητα μέσω του βιώματος και της ανάπτυξης συναισθηματικών δεσμών με έναν τόπο (σελ. 99). Ο Honey, αν και προέρχεται από την ενδοχώρα, επιλέγει να λογίζεται ως Ταϊβανός, αντιλαμβανόμενος τη διαφορά της αντιμετώπισης που ενδεχομένως θα είχε αν εξακολουθούσε να κουβαλά την πατρογονική του εθνική ταυτότητα. Διαχωρίζει εαυτόν από τους υπόλοιπους κατοίκους της ενδοχώρας και την πολιτική της Kuomintang και επιλέγει το καθημερινό βίωμα έναντι του εθνικού αφηγήματος της κυβέρνησης.

Η επιλογή της εθνικής ταυτότητας, στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί μια πράξη αντίδρασης απέναντι στην καταπιεστική φύση της ταϊβανεζικής κοινωνίας. Δεδομένου, μάλιστα πως δε μιλάμε για μια κοινωνία σύγχρονη όπου ενδεχομένως θα αντιμετώπιζε τέτοιες αντιδράσεις με σαφώς μικρότερη αυστηρότητα, η εθνική ταυτότητα μέσα από έναν waishengren γίνεται σημείο αμφισβήτησης και άρνησης υποταγής απέναντι στην επίσημη ιστορία. Αντ' αυτού, ως πραγματική εθνική ταυτότητα αναδεικνύεται η βιωματική προσέγγιση του έθνους και η σημασία της μικροϊστορίας προβάλλεται ως καίριας σημασίας.

Μια λεπτομέρεια ακόμα που φανερώνει τη φύση της εθνικής ταυτότητας στη δεκαετία του '60 και αφορά τη γλώσσα είναι αυτή της χρήσης των αγγλικών. Η νεολαία «βομβαρδίζεται» από αυτά. Πηγαίνει στον κινηματογράφο και βλέπει αμερικανικές ταινίες, ακούει αμερικανική μουσική και η αδερφή του Si'r μεταφράζει στίχους από τα αγγλικά στα ταϊβανεζικά. Η χώρα, αν και προωθεί τις κινεζικές αξίες και ποθεί να ταυτιστεί με το ρομαντικοποιημένο παρελθόν της Κίνας, ανοίγεται προς τη Δύση και τη δυτική κουλτούρα. Μάλιστα, τα παιδιά διδάσκονται αγγλικά και στο σχολείο όπως φαίνεται και από τη σκηνή που οι αντίπαλοι συμμορίτες εισβάλλουν στην αίθουσα και παίρνουν μαζί τους τον Si'r για να τον γρονθοκοπήσουν νομίζοντας πως είναι ο Tiger. Στον πίνακα είναι γραμμένες φράσεις όπως «Mr Lin is going to Taipei tomorrow», «We live near their house», «She is a lady, not a gentleman» και «My mother wants me to clean the room».

Η Ταϊβάν σταδιακά επηρεάζεται από τη δυτικότροπη κουλτούρα σε όλα τα επίπεδα, από τις τέχνες μέχρι και τη γλώσσα, μαρτυρώντας τις πολιτικές της

φιλοδοξίες εκσυγχρονισμού και αλληλεπίδρασης με της δυνάμεις της Δύσης. Ωστόσο σε εκείνο το χρονικό σημείο, εξακολουθεί να τρέφει ένα συντηρητισμό και να θεωρεί εαυτόν ανώτερο από τις υπόλοιπες χώρες. Όπως φαίνεται σε μια προηγούμενη σκηνή μαθήματος ο καθηγητής των παιδιών τους μαθαίνει τη λέξη *mountain* συγκρίνοντας τη με τον μανδαρινικό χαρακτήρα και λέγοντας πως τα αγγλικά γράμματα είναι πολύ πιο βαρετά και στερούνται φαντασίας σε σχέση με την επίσημη γλώσσα της Kuomintang. Η εθνική ταυτότητα της χώρας ως εκ τούτου μετατρέπεται γλωσσικά σε εθνικιστικό αφήγημα το οποίο θεωρεί την κινεζική κληρονομιά έναν ασύγκριτο θησαυρό, με τις υπόλοιπες γλώσσες να αποτελούν τεκμήρια κατώτερων πολιτισμών.

Από την άλλη πλευρά, παρατηρώντας τα χαμηλά στρώματα της κοινωνίας, βλέπουμε τον Cat ο οποίος ανήκει σε χαμηλή κοινωνικά τάξη και δε γνωρίζει αγγλικά. Έτσι αναγκάζεται να ζητήσει φωνητικοποιημένους τους στίχους του Elvis Presley χωρίς να καταλαβαίνει το νόημά τους. Τραγουδάει με μελωδική φωνή το *Angel Baby* των Rosie And The Originals στο νυχτερινό κλαμπ με τα υπόλοιπα παιδιά. Η αδερφή του Si'r προσπαθώντας να καταλάβει τι λέει ο Presley στο *Are you lonesome tonight*, ερμηνεύει λάθος τον στίχο *A brighter sunny day* σε *A brighter summer day*. Όλη η νεολαία στρέφεται στην αγγλική γλώσσα και την ποπ κουλτούρα της Αμερικής κατά τρόπο ανάλογο με τον Honey και τη χρήση των ταϊβανезικών. Τα αγγλικά φέρνουν στην επιφάνεια μια επόμενη γενιά η οποία νιώθει τους περιορισμούς του καθεστώτος και προσπαθεί με τα λιγοστά μέσα που κατέχει να ξεφύγει από τη ρουτίνα της χώρας σε ένα «εξωτικό» δυτικό φαντασιακό, το οποίο ναι μεν τους σαγηνεύει αλλά δεν το καταλαβαίνουν στην πληρότητά του.

Οι συγκεκριμένες σεναριακές επιλογές του Yang ενδέχεται να είναι, πέρα από μια εξέταση της θεμελίωσης της δυτικής κουλτούρας στην Ταϊβάν και μια πλάγια κριτική στην εξαναγκαστική υιοθέτηση των δυτικών αναπτυξιακών μοντέλων από πλευράς της Kuomintang. Αν και τη δεκαετία του '60 σταδιακά η ανάπτυξη της Ταϊβάν προχωρά προς την εκβιομηχάνιση, οι βάσεις της (όπως φαίνεται και από τις διαρκείς διακοπές ρεύματος στο κρησφύγετο των 217) είναι ακόμα σαθρές. Συνεπώς οι αλλαγές που προγραμματίζονται εξελίσσονται σε μια κοινωνία ανέτοιμη να τις επεξεργαστεί και να δράσει με βάση αυτές. Έτσι και τα αγγλικά εν

προκειμένω αν και ξεκινούν να υιοθετούνται από την ταϊβανεζική κοινωνία, γίνονται με μια δόση μιμητισμού και έναν ενθουσιασμό που αντιβαίνει στα καθιερωμένα ως τότε πρότυπα.

Αυτό ίσως είναι κατανοητό γιατί για μια ακόμα φορά οι Ταϊβανοί «μιλούν» μια γλώσσα η οποία δεν είναι η δική τους. Με την αβεβαιότητα να αποτελεί τον κανόνα σε σχέση με την εθνική τους ταυτότητα, με μόνο μέτρο σύγκρισης τα αγγλικά και τα μανδαρινικά (επίσης μια ξένη γλώσσα η οποία επιβάλλεται μάλιστα ως η επίσημη), ο μόνος τρόπος που η νεολαία μπορεί να τα μιλήσει είναι με τον δικό της, αβέβαιο τρόπο και τους δικούς της όρους. Αυτή η γενιά αργότερα θα ενηλικιωθεί και εκτός από την προαναφερθείσα βία θα μεταφέρει όλη της την αβεβαιότητα στο κοινωνικό σύνολο όσο τα δυτικά πρότυπα επελαύνουν.

Η γλωσσική παράμετρος στο κινηματογραφικό σύμπαν του *Μια ιστορία της Ταϊπέι* παίρνει μια άλλη τροπή στην παρουσίαση της εθνικής ταυτότητας. Από το παρελθόν μεταφερόμαστε στο παρόν, σε μια Ταϊβάν μοντέρνα που έχει προσαρμοστεί εν μέρει στις δυτικές επιταγές και παρουσιάζει έναν πολυπρόσωπο χαρακτήρα. Οι χαρακτήρες μιλούν μεταξύ τους είτε στα ταϊβανεζικά είτε στα μανδαρινικά, ακούμε διαφημίσεις στα ιαπωνικά, οι μουσικές που ακούγονται στα μπαρ είναι είτε ποπ ταϊβανεζικά τραγούδια σε караόκε είτε αγγλόφωνη ποπ και ροκ.

Όλα αυτά μαρτυρούν μια κοινωνία που εντάσσεται στο πολιτισμικό αμάλγαμα του δυτικού καπιταλισμού, με την παρουσία της δυτικής κουλτούρας να έρχεται σε αντίθεση με την παράδοση της Ταϊβάν, δημιουργώντας σχεδόν μια «φάλτσα» συμφωνία όπου τίποτα δε μοιάζει αρμονικά δεμένο με τα υπόλοιπα. Αντιθέτως, υπογραμμίζει αυτήν την κατάσταση με τρόπο που υπερτονίζει τη θλίψη της τωρινής κοινωνίας. Τα μπαρ με τα караόκε αρχίζουν και αδειάζουν ενώ αυτά με την αμερικάνικη μουσική γεμίζουν, τόσο με άτομα μεγαλύτερων ηλικιών (το μπαρ που ο Lung καυγαδίζει με τους συνεργάτες της Chin) όσο και με νεαρότερα (το κλαμπ που οι φίλοι της αδερφής της Chin χορεύουν ξέφρενα το *Footloose*). Η νέα αυτή πραγματικότητα αρχίζει και προκαλεί άγχος στους ενήλικες που βλέπουν τα πάντα να αλλάζουν ενώ αυτοί έχουν ήδη «οριοθετηθεί» από την αντίθεση μεταξύ των ιδιωτικών τους βιωμάτων και του συντηρητισμού της Kuomintang. Βλέπουν μια

νέα παράμετρο, περισσότερο μοντέρνα να προστίθεται στην εξίσωση και δε γνωρίζουν πώς να αντιδράσουν.

Αν κάπου μπορεί να συνοψιστεί αυτή η αμηχανία, είναι στη συζήτηση που προηγείται του καυγά του Lung με τους γιάπεις γνωστούς της Chin. Ο πιο εριστικός από αυτούς, λέει ένα πρόστυχο ανέκδοτο αναφερόμενος στον Michael Jackson και τον Πάπα, ρωτώντας τι έχουν αυτοί οι δύο σε σχέση με τους Κινέζους που είναι διαφορετικού μεγέθους. Η απάντηση σε αυτό το ανέκδοτο είναι «Επώνυμο» και εκείνος που το διηγείται το λέει αρχικά στα μανδαρινικά και έπειτα στα αγγλικά, ως «Last Name». Αφού τελειώσει το ανέκδοτό του, συμπληρώνει λέγοντας «μην έρχεστε σε παμπ αν δεν μπορείτε να μιλήσετε αγγλικά» καγχάζοντας ειρωνικά.

Η νέα, παγκόσμια γλώσσα με αυτόν τον τρόπο δε γίνεται μόνο φορέας του νέου «διεθνούς» προσώπου της χώρας, αλλά και ένα σύμβολο των διακρίσεων μεταξύ των κατοίκων της. Όσοι μπορούν να προσαρμοστούν στην Ταϊβάν που μιλάει Αγγλικά, ανήκουν σε αυτή. Όσοι από την άλλη δεν μπορούν, δεν έχουν καμία θέση στις παμπ και, κατά συνέπεια, στη σύγχρονη Ταϊβάν. Οι διαχωρισμοί του λαού ως εκ τούτου δεν αφορούν πλέον ανάμεσα στους «μανδαρινόφωνους» και τους ιθαγενείς κατοίκους, έχουν περάσει από τη συγκεκριμένη διάκριση σε μια νέα μορφή που δεν αφορά τη γνώση και αντίληψη της κουλτούρας της ενδοχώρας, αλλά τη δυνατότητα αφομοίωσης των ξενικών προτύπων. Τη νέα εθνική ταυτότητα που δε θα γνωρίζει μόνο το κυρίαρχο αφήγημα που αφορά στην ιστορία, αλλά θα μπορεί να ανταποκριθεί και στις βλέψεις της παγκοσμιοποίησης. Όσοι δεν μπορούν να προσαρμοστούν, καταδικάζονται στην έλλειψη «πρόσβασης» σε αυτήν την χώρα.

Αυτό εν πολλοίς μας επαναφέρει στον Michael Skey (2011) και στη σημασία που έχει στο εθνικό ανήκειν τόσο η χρήση της γλώσσας στις καθημερινές αλληλεπιδράσεις όσο και η συμμετοχή στο πολιτιστικό κεφάλαιο της χώρας οι οποίες εντάσσονται στην «κοινή γνώση» των πολιτών (σελ. 64-65). Από παράδειγμα της καθημερινής αλληλεπίδρασης των κατοίκων και της δυτικόστροφης μορφής της Ταϊβάν το ανέκδοτο και οι πολιτισμικές αναφορές που εκφράζονται σε άτομα σαν τον Lung. Αν και είναι Ταϊβανοί, δεν αναγνωρίζονται από τους υπόλοιπους Ταϊβανούς ως εθνικά ίσοι καθώς δεν μπορούν να συμμετάσχουν εξίσου

σε αυτόν το νέο καθημερινό διάλογο και τις απαιτήσεις του. Αξίζει να τονιστεί πως αυτός ο διάλογος γίνεται στη βάση μιας ξένης γλώσσας η οποία νοηματοδοτεί εκ νέου το περιεχόμενο, όχι στα εγνωσμένα εθνικά πρότυπα, αλλά στην αντίληψη της εξωτερικής επιρροής.

Όπως έγινε αντιληπτό, στην περίπτωση των Ταϊβανών σκηνοθετών, η χρήση της γλώσσας φέρνει στην επιφάνεια τις αθέατες πλευρές της ιστορίας της χώρας και των κοινωνικών προσμίξεων, οι οποίες με την πάροδο του χρόνου σηματοδοτούν τη ρητή και την άρρητη κωδικοποίηση των κανόνων που διαμορφώνονται στην πραγματική ζωή των Ταϊβανών. Στη γλώσσα αποτυπώνεται μια μακρόχρονη παράδοση πολιτιστικής καταπίεσης, αλληλεπίδρασης μεταξύ κατακτητών και κατακτημένων, μεταναστών και ντόπιων και εν τέλει ένας πολιτισμός ο οποίος αν και επηρεάζεται από τις κοινωνικοπολιτικές περιστάσεις, αφομοιώνεται σε αυτές, ενώ ταυτόχρονα διατηρεί δικά του στοιχεία ανεξάρτητα από την κουλτούρα της Κίνας. Η καταπίεση του καθεστώτος της Kuomintang σε πολιτικό αλλά και γλωσσικό επίπεδο διαπερνά το λαό, ο οποίος, όπως καταδεικνύεται κυρίως στον κινηματογράφο του Yang, στρέφεται εναντίον του εαυτού του πριν αποφασίσει με τη στάση του να αποδεχθεί αν θέλει να λογίζεται ως Ταϊβανός ή όχι.

Σημαντικό κρίνεται ότι και οι δύο σκηνοθέτες δε χρησιμοποιούν στις ταινίες τους κάποια άλλη διάλεκτο πέραν αυτών που συγγενεύουν με τα κινεζικά. Οι διάλεκτοι των Αβορίγινων και των υπόλοιπων μειονοτήτων δεν ακούγονται καθόλου. Τι σημαίνει κάτι τέτοιο σημειολογικά για την εθνική ταυτότητα της Ταϊβάν; Μια πιθανή ερμηνεία είναι πως τόσο για τους σκηνοθέτες όσο και για τον υπόλοιπο λαό, οι πρώτοι ιθαγενείς κάτοικοι της χώρας δε λογίζονται παρά ως μειονότητα σε αυτή.

Χαρακτηριστικό είναι, μάλιστα, πως αυτό δεν αποτελεί στοιχείο αποκλειστικά του Νέου Κινηματογράφου αλλά και συνολικά ως τότε του κινηματογράφου της Ταϊβάν. Το κινηματογραφικό ντεμπούτο του Li Hsing, *Brother Wang And Brother Liu Tour Taiwan* φανερώνει την κυβερνητική αφήγηση της Kuomintang, με την Ταϊβάν να προβάλλεται ως μια χώρα με πολλά πρόσωπα, μολαταύτα παρουσιάζει έναν έντονα ρατσιστικό χαρακτήρα στην απεικόνιση των ιθαγενών Hakka, οι οποίοι παρουσιάζονται ως πρωτόγονοι και υπέρμετρα

σεξουαλικοί, δείχνοντας πως η μόνη «ορθή» ιθαγένεια που αναγνωρίζεται είναι αυτή της κινεζικής καταγωγής, περιπλέκοντας περαιτέρω το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας.

Ως εκ τούτου η εθνική ταυτότητα παγιώνεται διαχρονικά στο υποσυνείδητο ως κάτι το οποίο ξεκινά να συνίσταται μετά την έλευση των πρώτων φύλων από τη Νότια Κίνα. Ακόμα και αν αυτή η ταυτότητα, λοιπόν, απέχει από την κινεζική και αποκτά έναν δικό της χαρακτήρα, παραμένει συνυφασμένη με τον πολιτισμό εκείνων των φύλων και ουδέποτε «αναμετριέται» με τις αβοριγινικές ρίζες της εντός του φιλμικού σύμπαντος.

Συνεπώς η γλώσσα ως πρωτογενής αρμός σύστασης της εθνικής ταυτότητας στο νέο κύμα καταλήγει να φανερώνει σαφώς βαθύτερα σημαινόμενα σχετικά με τις αντιλήψεις των δύο χωρών. Πως ήδη από την επικοινωνία τους τόσο οι Ιάπωνες όσο και οι Ταϊβανοί μετέχουν σε ένα κοινωνικό σύνολο το οποίο ακολουθεί μια συγκεκριμένη πλεύση ως προς την αίσθηση του ανήκειν και διαχωρίζει σε πρώτη φάση εαυτόν από τους υπόλοιπους λαούς αλλά και από τους διαφωνούντες με βάση τη γλωσσική έκφραση. Οι Ιάπωνες μέσα από τη χρήση της γλώσσας μαρτυρούν τα σαφή και αυστηρά όρια βάση των οποίων το έθνος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και αποκλείει τους υπόλοιπους να κοινωνήσουν αυτό που τους καθιστά «ισάξιους». Οι Ταϊβανοί, από την άλλη, μέσα από ένα συνονθύλευμα γλωσσών και διαλέκτων μπορούν επιτέλους να έρθουν αντιμέτωποι με το αταξινόμητο χάος της ιστορίας τους και να εντοπίσουν τις ειδοποιούς διαφορές ανάμεσα στους «γηγενείς» που μιλούν την ταϊβανεζική διάλεκτο και τους κατακτητές που επιβάλλουν άλλες γλώσσες και, ως εκ τούτου, άλλες ταυτότητες. Μια αλήθεια η οποία συμβολικά, όπως ο Wen-Ching στην *Πόλη της θλίψης* ήταν αδύνατο να αρθρωθεί από τα στόματά τους.

Στη διερεύνηση της Γλώσσας και των σημαινόμενων της ως πυλώνα της εθνικής ταυτότητας στο νεοκυματικό κινηματογράφο και ιδιαίτερα σε αυτόν της Ταϊβάν με τις γλωσσικές επιβαλλόμενες εναλλαγές που η χώρα υπέστη, αναφέρθηκε πλείστες φορές και η σύνδεση της με το Παρελθόν. Και αν η Γλώσσα οδήγησε σε κάποια συμπεράσματα η αναζήτηση του Παρελθόντος ως καίριας σημασίας παράγοντα της σφυρηλάτησης του εθνικού ανήκειν και της ταυτότητας

θα βοηθήσει στην ανάδειξη ερωτημάτων και ίσως ουσιαστικών απαντήσεων αναφορικά με τα δύο έθνη.

Κεφάλαιο 4: Παρελθόν-Αφηγήσεις και Κατασκευές

Ακρογωνιαίο λίθο στη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας συνιστά το παρελθόν μιας χώρας εφόσον συντελεί στη δημιουργία συλλογικών ενοποιών παραστάσεων. Οι ιδέες ενός ρομαντικού και ένδοξου παρελθόντος, όπου τα κατορθώματα των ιστορικών μορφών και οι τραγωδίες των προγόνων περνούν στη σφαίρα του μυθικού και του υπερυψωμένου λειτουργούν πάντα ως ένα ταυτοτικό στοιχείο γύρω από το οποίο ο λαός καλλιεργεί την αίσθηση του ανήκειν και η άρχουσα τάξη εκμεταλλεύεται προκειμένου να εξυπηρετήσει τους στόχους της. Βαρύνουσας σημασίας επί του προκειμένου είναι η προσέγγιση του παρελθόντος στις ταινίες των τεσσάρων σκηνοθετών και παράλληλα η σύγκριση με το κυρίαρχο αφήγημα της εκάστοτε χώρας. Η προσέγγιση αυτή θα επιτρέψει τη διεύθυνση στις πτυχές που ενδεχομένως αποκρύπτονται στον λεγόμενο εμπορικό κινηματογράφο και συνεπώς στερούνται κάποιας κριτικής ματιάς.

Επειδή, ωστόσο, η έννοια του παρελθόντος είναι μια έννοια διευρυμένη και ενδεχομένως δημιουργεί ερωτήματα θα εξεταστεί σε τρεις διαφορετικές κατηγορίες: το πολιτικό, το πολεμικό και το ιστορικό (με την απομακρυσμένη από τα πρόσφατα γεγονότα έννοια του όρου) παρελθόν. Η εστίαση σε αυτόν τον τριμερή διαχωρισμό γίνεται εφόσον τόσο οι Ιάπωνες όσο και οι Ταϊβανοί δημιουργοί ξεκινούν να σκηνοθετούν σε μια χρονική περίοδο που συντελούνται διάφορες αλλαγές στην αντιμετώπιση και την προβολή του εθνικού παρελθόντος. Με το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο να αποτελεί ένα κομβικό σημείο στη διαμόρφωση των κοινωνιών των δύο χωρών, είναι εμφανές πως η προβολή και οι ερμηνείες στο πρόσφατο και το βαθύτερο παρελθόν αλλάζουν εξαιτίας των πολιτικών αλλαγών που τις επιβάλλουν. Με νωπές τις μνήμες από τα πολεμικά και τα πολιτικά γεγονότα και βιώνοντας πληθώρα αλλαγών υπό διαφορετικά καθεστώτα, οι τέσσερις σκηνοθέτες τοποθετούνται πάνω σε αυτά και αναδεικνύουν ποικίλες προσεγγίσεις σε έναν από τους σημαντικότερους πυλώνες της εθνικής ταυτότητας.

Η Απεικόνιση του Πολιτικού Παρελθόντος και η Σημασία του στο Παρόν

Η απεικόνιση του παρελθόντος στον κινηματογράφο της Ιαπωνίας μέχρι την εμφάνιση του νέου κύματος διακρίνεται σε δύο σαφείς χρονικές περιόδους της σύγχρονης ιστορίας της χώρας: την προηγούμενη και την μετέπειτα από την αμερικανική κατοχή.

Μιλώντας περί σχέσης ιαπωνικού κινηματογράφου και πολιτικής απεικόνισης, στο παρελθόν έχει υπάρξει ένα κινηματογραφικό ρεύμα το οποίο εγείρει κοινωνικοπολιτική κριτική. Τα «φίλμ τάσης» λαμβάνουν αυτήν την ονομασία από τη λεγόμενη αριστερή στροφή που σημειώνεται στα τέλη του '20 και στο κέντρο της θεματολογίας τους έχουν την κοινωνική κριτική. Σε αντίθεση με την εξιδανικευμένη απόδραση που προσφέρουν τα *jidaigeki*⁵, σκοπός τους είναι να αποτυπώσουν πιο ρεαλιστικά την πραγματικότητα της χώρας. Τα φίλμ τάσης δεν είναι ανοιχτά πολιτικά, δεν προπαγανδίζουν καταφανώς μια αριστερή πολιτική ατζέντα, πραγματεύονται ένα κοινωνικό θέμα κάθε φορά που όπως αποδεικνύεται δημιουργείται στα ανώτερα κλιμάκια της κοινωνίας και έχει ως αποτέλεσμα να καταπιέζει τα χαμηλότερα στρώματα (Richie, Schrader, 2005, σελ. 90-91).

Στα φίλμ τάσης πρωταγωνιστούν, ως επί το πλείστον για πρώτη φορά, γυναίκες ηθοποιοί και οι υποθέσεις αναφέρονται κυρίως στις δυσκολίες που βιώνουν. Σε μια περίοδο που οι κοινωνικοπολιτικές αλλαγές συνδέονται με ένα ευρύτερο φάσμα ανθρώπων, αυτή η στροφή δημιουργεί ένα αντίστοιχο κινηματογραφικό ρεύμα και δίνει βήμα στις γυναίκες, που μέχρι τότε βρίσκονταν στο παρασκήνιο της κοινωνίας, να αντιπροσωπεύσουν τους εαυτούς τους στο επίπεδο της τέχνης (Desser, 1988, σελ. 109).

Σταδιακά στον κινηματογράφο ξεκινά μια αυξανόμενη λογοκρισία, δεδομένου του συντηρητικού, εθνικιστικού χαρακτήρα της κυβέρνησης της δεκαετίας του '30. Θέλοντας να σιγάσει οποιαδήποτε αριστερά στοιχεία εμφανίστηκαν την προηγούμενη δεκαετία και λαμβάνοντας υπόψιν τη δημοτικότητα των φίλμ τάσης, η κυβέρνηση ασκεί μεγαλύτερο έλεγχο στα στούντιο παραγωγής. Προκειμένου να αποφεύγεται ο επισταμένος κυβερνητικός έλεγχος και

⁵ Ταινίες εποχής

η χρονοβόρα διαδικασία της έγκρισης σεναρίων που ενδεχομένως διαπνέονται από αριστερή ιδεολογία, οι εταιρείες στρέφονται στη σεναριακή διασκευή εγκεκριμένων από τη λογοκρισία βιβλίων της εποχής για τις υποθέσεις των ταινιών. Αυτές οι ταινίες αργότερα θα μείνουν γνωστές ως οι *Ταινίες Λογοτεχνίας* (Richie, Schrader, 2005, σελ. 92-94).

Στα τέλη της δεκαετίας του '30 η Ιαπωνία ξεκινά την επέκταση στη Μαντζουρία, κηρύσσοντας τον Β' Σινο-Ιαπωνικό Πόλεμο. Συνέπεια του πολεμικού κλίματος της εποχής και των επεκτατικών βλέψεων της χώρας είναι η υφολογική αλλαγή της κινηματογραφικής παραγωγής. Δεν υπάρχει πλέον χώρος για δημιουργία ταινιών λογοτεχνίας που προβάλλουν ελευθεριακά ήθη, αντιθέτως το βάρος δίνεται σε πολεμικές ταινίες οι οποίες αντανakλούν την πολεμική πραγματικότητα, τη σημασία των παραδοσιακών αξιών της χώρας, προπαγανδίζουν το εθνικιστικό ιδεώδες και καλούν τους Ιάπωνες σε ενότητα απέναντι στους εχθρούς της Ιαπωνίας. Το 1939, μάλιστα, εγκρίνεται ένας νόμος ο οποίος εντείνει τον έλεγχο των παραγόμενων ταινιών. Οι ταινίες λογοτεχνίας αρχίζουν να αντιμετωπίζονται με περαιτέρω λογοκρισία και σκηνές που ενδέχεται να προωθούν, έστω και στο ελάχιστο, «ανεπίτρεπτα» ήθη κόβονται ολοκληρωτικά. (Anderson, Richie, 1982, σελ. 128-129)

Με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την αμερικανική κατοχή σε ισχύ, ο κινηματογράφος της χώρας αποκτά ένα νέο πρόσωπο. Σε μια προσπάθειά τους να απεμπολήσουν οποιοδήποτε στοιχείο θα θύμιζε έστω και στο ελάχιστο την εθνικιστική εμμονή με την ιαπωνική παράδοση και τη φεουδαρχία, οι Αμερικανοί λογοκρίνουν αυστηρά το περιεχόμενο των ταινιών και συστήνουν μια επιτροπή ελέγχου και λογοκρισίας που θέτει αυστηρά όρια. Οι ταινίες που απεικονίζουν οποιαδήποτε εποχή πριν την εποχή Meiji απορρίπτονται ως μη-δημοκρατικές. Πρέπει να αντανakλούν τα ιδεώδη της φιλελεύθερης Δύσης, με τον προβαλλόμενο καπιταλιστικό ανθρωπισμό να έχει τον πρώτο λόγο. Λογοκρίνονται, επίσης, όσες εικόνες παραπέμπουν στον πόλεμο, στην εκδίκηση όπως επίσης και οι ταινίες που ενισχύουν, με οποιονδήποτε τρόπο, προκαταλήψεις σχετικές με την ανθρώπινη διαφορετικότητα. Η οποιαδήποτε εικόνα αυτοκτονίας, ακόμα και αν αυτή αφορά στην τελετουργική πράξη του χαρακίρι, απαγορεύεται διότι δε λαμβάνει σοβαρά

υπόψιν την ανθρώπινη ζωή. Πλέον ο ιαπωνικός κινηματογράφος οφείλει να εξυμνεί την ειρήνη και τη συναδέλφωση μεταξύ των λαών, το κλίμα, δηλαδή, που οι κυρίαρχες δυνάμεις θέλουν να επικρατήσει ανά τον κόσμο, έστω κι αν αυτό αργότερα φανερώνεται περισσότερο ως κίνηση καταστολής παρά φιλειρηνισμού. Οι εικόνες που προάγονται αφορούν αποκλειστικά τη νέα σελίδα της ιστορίας της χώρας (Richie, Schrader, 2005, σελ. 107).

Όσον αφορά τις νέες παραγωγές, οι ήδη δραστηριοί σκηνοθέτες αναζητούν τρόπους δημιουργίας υπό το νέο καθεστώς. Οι ταινίες εποχής είναι σχεδόν αδύνατο να παραχθούν, ενώ προτιμώνται τα *gendai geki*⁶ και ο τρόπος που απεικονίζουν τη σύγχρονη καθημερινότητα. Ο Kurosawa καταφέρνει γρήγορα να προσαρμοστεί με το *Δε λυπάμαι τα νιάτα μου (Waga Seishun Ni Kuninashi, 1946)*, ενώ σκηνοθέτες όπως ο Mizoguchi συναντούν σκοπέλους στις ιδέες τους. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση του Fumio Kamei, ο οποίος εν καιρώ πολέμου είχε χάσει το δικαίωμα εργασίας και τώρα συναντά αντιδράσεις ως φιλοκομμουνιστής για τα αντικαπιταλιστικά στοιχεία του ντοκιμαντέρ *Μια ιαπωνική τραγωδία (Nihon No Higeiki, 1946)*.

Σταδιακά, η λογοκρισία γίνεται περισσότερο ανεκτική, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο στους σκηνοθέτες να συμπεριλάβουν στις ταινίες τους θέματα τα οποία μέχρι πρότινος θα οδηγούσαν στην απόρριψη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μερικής αυτής χειραφέτησης, η ταινία του Kurosawa *Rashomon* του 1950, μια ταινία που διαδραματίζεται στον όγδοο αιώνα και αφορά στις πολλαπλές εκδοχές γύρω από το βιασμό μιας γυναίκας και τη δολοφονία του άντρα της. Η ταινία που λόγω του φαινομενικά βίαιου θέματός της και της αναπαράστασης του παρελθόντος της χώρας θα είχε απορριφθεί, καταφέρνει να περάσει τα σύνορα της χώρας και να συστήσει ευρύτερα τον ιαπωνικό κινηματογράφο στο εξωτερικό. Είναι, μάλιστα, η πρώτη ιαπωνική ταινία που βραβεύεται στα Όσκαρ το 1952, ενώ κερδίζει τον Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ της Βενετίας του 1951.

Πάνω σε αυτά τα κινηματογραφικά θεμέλια οι νεοκυματικοί σκηνοθέτες εκφράζουν τις δικές τους απόψεις σχετικά με το παρελθόν της χώρας και το πώς

⁶ Ταινίες της σύγχρονης ζωής

αυτό επηρεάζει τη σύγχρονη μορφή του έθνους. Ο Oshima στις ταινίες του δεν βλέπει το παρελθόν ως ιδανικό και ένδοξο. Σε αυτό ο σκηνοθέτης εντοπίζει τις ρίζες των σύγχρονων προβληματικών στοιχείων της ιαπωνικής κοινωνίας και στιγματίζει τη χρονική τους συνέχεια. Το παρελθόν που εξετάζει, μάλιστα, δεν αφορά το αρχαϊκό και απόμακρο που επιτρέπει το χτίσιμο προαιώνιων μύθων, αλλά το πρόσφατο και απτό, όπου τα τεκμήρια ανευρίσκονται εύκολα, αποδομώντας την όποια ωραιοποίηση μπορεί να συσκοτίσει την κριτική σκέψη.

Η πρώτη φορά που στη φιλμογραφία του Oshima γίνεται αναφορά στο παρελθόν της Ιαπωνίας είναι στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* και δεν αφορά το ζευγάρι των νεαρών πρωταγωνιστών αλλά την αδερφή της Makoto και το γιατρό που πραγματοποιεί παράνομες εκτρώσεις. Αφού η Makoto κάνει έκτρωση, ο Kiyoshi την επισκέπτεται στο ιατρείο ενώ αυτή κοιμάται και βρίσκει ένα πράσινο μήλο που της έχουν αφήσει στο κομοδίνο. Στο διπλανό δωμάτιο, η αδερφή της και ο γιατρός αναθυμούνται μεγαλόφωνα την αγωνιστική τους δράση. Συζητούν για τα όνειρα που είχαν την περίοδο που ως φοιτητές συμμετείχαν στις διαδηλώσεις και ήλπιζαν σε ένα καλύτερο αύριο, αφήνοντας να εννοηθεί πως διατηρούσαν μια ρομαντική σχέση. Μελαγχολούν αντιλαμβανόμενοι πως τίποτα από αυτά για τα οποία αγωνίστηκαν δεν καρποφόρησε και η ζωή τους έχει περιέλθει σε τέλμα.

Η αδερφή της Makoto και ο γιατρός αποτελούν ανθρώπους προερχόμενους όχι από το βαθύ παρελθόν της Ιαπωνίας, αλλά από την πρόσφατη ιστορία της. Οι αναμνήσεις τους δε βασίζονται σε κάποιο ιστορικό πλαίσιο που περιλαμβάνει τη δόξα της χώρας και έννοιες όπως αυτή του ηρωικού πατριωτισμού. Αντ' αυτού, η ρητορική τους συνδέεται με μια εποχή πολιτικού αγώνα και προσπάθειας οικοδόμησης μιας δίκαιης και ανεξάρτητης κοινωνίας μακριά από τα δεσμά του καπιταλισμού. Ακόμα όμως κι αυτή η ανάμνηση, μιας αγωνιστικής περιόδου στην οποία τα άτομα θυμούνται τον εαυτό τους σε μια «ιδανική μορφή», ως ενεργά μέλη μιας κοινωνίας με κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς, δεν ανταποκρίνεται στο παρόν και δε σχετίζεται με τη σύγχρονη, ατομική και συλλογική πραγματικότητα.

Σημασία ως προς τα σημαινόμενά της έχει και η αντίδραση του Kiyoshi σε αυτή τη σκηνή. Βρίσκεται στο δωμάτιο όπου η Makoto αναπαύεται μετά την επέμβασή της και ακούει το διάλογο. Ενώ σε κάποια άλλη ταινία ένας χαρακτήρας

αντίστοιχος με τον Kiyoshi μπορεί να παρακολουθούσε διακριτικά το διάλογο μεταξύ των δύο πρώην αγωνιστών ή έστω να αντιδρούσε με κάποιον τρόπο που να αναδεικνύει κάποιου είδους προβληματισμό, ο Oshima αποφασίζει να ακολουθήσει μια πιο κυνική οδό. Παρουσιάζει τον Kiyoshi να παίρνει το μήλο που έχουν αφήσει στη Makoto και να το τρώει, αδιάφορος για τη συζήτηση των δύο ενηλίκων. Ο Kiyoshi ως εκπρόσωπος της νέας γενιάς, αδιαφορεί για αυτό το παρελθόν και τα κοινωνικοπολιτικά του σημαινόμενα, ενώ δεν έχει καμία απολύτως ιδεαλιστική επιθυμία να αλλάξει τον κόσμο προς το καλύτερο.

Στη *Σκληρή ιστορία της νιότης*, το πρόσφατο πολιτικό παρελθόν της Ιαπωνίας καταλήγει ένα νοσταλγικό τεκμήριο για τους αλλοτινούς αγωνιστές που συμβιβάστηκαν με την πάροδο του χρόνου, αλλά και μια περίοδο η οποία λίγο αφορά το παρόν και τη γενιά της δεκαετίας του '60. Αυτή η συνθήκη ίσως να είναι μια από τις αιτίες που η νέα γενιά βυθίζεται σε ένα μηδενιστικό βίο. Η αποτυχία δόμησης μιας κοινωνίας βασισμένης στην αλληλεγγύη και την αποσόβηση της επικράτησης του καπιταλισμού συντέλεσε στην οικοδόμηση μιας εθνικής ταυτότητας που εξωθεί τη νεολαία στη βία και την αντικοινωνικότητα, οικοδομώντας ένα έθνος που χαρακτηρίζεται από την αυτοκαταστροφή.

Μιλώντας για το πολιτικό παρελθόν της δεκαετίας του '50 και πιο συγκεκριμένα για τις φοιτητικές κινητοποιήσεις, το ισχυρό φιλικό παράδειγμα που σχετίζεται με το εν λόγω ζήτημα είναι αυτό της *Νύχτας και καταχνιάς στην Ιαπωνία*. Ο γάμος που τελείται ανάμεσα στον αλλοτινό ριζοσπάστη Nozawa με τη νεαρότερη αγωνίστρια Reiko γίνεται ο καμβάς πάνω στον οποίο θα σχολιαστεί η δράση της Αριστεράς κατά τις διαδηλώσεις ενάντια στο Σύμφωνο Ειρήνης και η επακόλουθη έκπτωση των αγωνιστικών ιδανικών. Στο συγκεκριμένο γάμο εμφανίζεται ο Ota, ένας φυγάς που συμμετείχε στις πρόσφατες κινητοποιήσεις κατά του δεύτερου συμφώνου με τις ΗΠΑ ο οποίος καταδιώκεται από τις αρχές. Η παρουσία του αναγκάζει τους παρευρισκόμενους να θυμηθούν ένα περιστατικό του παρελθόντος, το οποίο χρόνια αργότερα παραμένει άλυτο και έχει επιμελώς ταφεί στις συνειδήσεις των εμπλεκομένων.

Οι αναμνήσεις της αυστηρής ηγεσίας στις τάξεις των Zengakuren που οδήγησε τον Takaο, ένα μέλος της οργάνωσης στην αυτοχειρία ως ύποπτος

συνέργειας στην απόδραση ενός κατασκόπου, προβάλλονται ως άμεση κριτική σε ένα κίνημα το οποίο φθειρόταν εκ των έσω λόγω προσωπικών ερίδων. Ο Nakayama, ένας από τους παρευρισκόμενους στο γάμο και πρώην υψηλόβαθμο στέλεχος της οργάνωσης που πλέον προασπίζεται τη σταλινική πολιτική του Νέου Κομμουνιστικού Κόμματος ερωτάται από τους παρευρισκόμενους σχετικά με το ρόλο του στο συγκεκριμένο περιστατικό. Όπως αποδεικνύεται, η επιθυμία του Nakayama για τη Misako, μια κοπέλα για την οποία έτρεφε συναισθήματα ο ίδιος αλλά και ο Takao, τον ώθησε να κατηγορήσει ψευδώς τον Takao.

Η ταινία αντανakλά διαρκώς το παρελθόν στο παρόν και πραγματοποιεί συγκρίσεις μεταξύ των δύο διαδηλώσεων που αναφέρονται στην πλοκή. Ο Nakayama έρχεται αντιμέτωπος με δύο διαφορετικά άτομα για την πολιτική του στάση, τον Ota και τον Toura, ο οποίος αποτελεί μια μορφή «μετεμψύχωσης» του Takao ενώ δύο φορές καταφεύγει σε παθιασμένες σταλινικές ρητορείες εν μέσω έντονων καταστάσεων. Ο Takao στο παρελθόν αυτοκτόνησε, ενώ ο ακτιβιστής Kitami στις πρόσφατες εξεγέρσεις τραυματίστηκε σοβαρά ερχόμενος σε σύγκρουση με τους αστυνομικούς. Οι επίδεσμοι της Reiko αντανakλούν τους επιδέσμους του Kitami, μια αναφορά στους πεσόντες συντρόφους αλλά και ένας πλάγιος συμβολισμός της «ασθένειας» που διαχρονικά μαστίζει το κίνημα της Αριστεράς (Turim, 1998, σελ. 58). Ο καθηγητής των Παλαιοκομματικών που επιτελεί ρόλο καθοδηγητή, αποτυγχάνει δύο φορές να ηγηθεί των καθοδηγούμενων του και, καθόλου τυχαία, και στις δύο περιπτώσεις αυτό συμβαίνει σε γάμους, αυτόν του Nakayama και αυτόν του Nozawa. Συνδεδειγμένο στοιχείο παρελθόντος και παρόντος είναι και η ίδια η τελετή του γάμου στο φιλικό παρόν ο γάμος του Nozawa και της Reiko, αντανakλά το γάμο του Nakayama με τη Misako στο παρελθόν.

Στο τέλος της ταινίας, ο Ota συλλαμβάνεται από την αστυνομία και ο Nakayama εξαπολύει έναν πύρινο πολιτικό λόγο κατηγορώντας τον Ota και τους διαδηλωτές του σήμερα ως αγκιτάτορες που αντί να προσχωρήσουν στο Κομμουνιστικό Κόμμα και να συμμετέχουν σε έναν κοινό σκοπό δημιουργούν αναταραχές με μπουρζουάδικες απολήξεις, καταλήγοντας εχθροί του λαού. Ο συγκεκριμένος πύρινος λόγος μάλιστα είναι δοσμένος με τέτοιο τρόπο ώστε να

φαντάζει υπερβολικός και να έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη σιωπή των υπόλοιπων παρευρισκομένων που δεν του δίνουν καμία σημασία.

Σύμφωνα με την οπτική του Oshima στη συγκεκριμένη ταινία, το πολιτικό παρελθόν της Ιαπωνίας αφίσταται της όποιας εξιδανίκευσης και τονίζονται μια σειρά εγωιστικών συμφερόντων και προσκόλλησης σε απολυταρχικές συμπεριφορές που συνετέλεσαν στην αποτυχία του ριζοσπαστικού σκοπού αλλά και τη δραματική επανάληψη των γεγονότων. Η κριτική που ασκείται στηλιτεύει όχι μόνο τις συμπεριφορές, αλλά και την άρνηση παραδοχής των λαθών του κινήματος και της αναπροσαρμογής του στο όνομα του αγώνα. Ο Nakayama αρνείται να αναλάβει τις ευθύνες του για τον άδικο θάνατο ενός συναγωνιστή του, αλλά και για το πολιτικό του παρελθόν συλλήβδην. Χωρίς διάθεση αυτοκριτικής, υιοθετεί μια ρητορική ενάντια σε ό, τι πρέσβευε και επαναλαμβάνει στο παρόν, όπως οι περισσότεροι από τους παρευρισκόμενους, τα λάθη του παρελθόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το πολιτικό παρελθόν είναι όχι μόνο ένα μελανό σημείο της εθνικής ταυτότητας, αλλά και ένα σύμπλεγμα γεγονότων τα οποία συνεχίζονται στο διηνεκές και οδηγούν στην *Καταχνιά* του τίτλου, καταδικάζοντας την Ιαπωνία σε ένα φαύλο κύκλο λανθασμένων πολιτικών που την απομακρύνουν από την πρόοδο.

Ίσως θα ήταν δόκιμο να ειπωθεί ότι αυτή η επανάληψη των παρελθοντικών λαθών και η έλλειψη ουσιαστικής αυτοκριτικής ξεφεύγει από το φάσμα της πολιτικής και διατρέχει ολόκληρη την ιαπωνική πραγματικότητα. Δεν είναι, δηλαδή, αποκλειστικό χαρακτηριστικό της Αριστεράς και των αλλαγών της η τάση προς την αποφυγή της αυτοκριτικής και της ουσιαστικής εξέλιξης αλλά και ολόκληρης της εθνικής ιδιοσυστασίας της χώρας. Η Ιαπωνία περνά από τον υπέρμετρο εθνικισμό του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στον αμερικανικό καπιταλισμό και την υιοθέτηση της δυτικότροπης πολιτικής, ενταφιάζοντας εν τέλει τα εγκλήματα που έχουν συντελεστεί κατά χωρών όπως η Κορέα και η Κίνα στο παρελθόν για να υιοθετήσει ένα ειρηνικό προσώπιο. Ως εκ τούτου, ο Nakayama μπορεί μεν να εκπροσωπεί την «έκπτωτη» παλαιά Αριστερά η οποία κατά τον Oshima προχώρησε σε μετριοπαθείς συμβιβασμούς, αλλά ενδέχεται σε ένα γενικότερο πλαίσιο να κατοπτρίζει ολόκληρη την ιαπωνική αντιμετώπιση του παρελθόντος και την επανάληψή του.

Επανερχόμενοι στο ζήτημα της αποτυχίας της Αριστεράς να επικρατήσει στην ιαπωνική κοινωνία και να την εμποτίσει με σοσιαλιστικά ιδεώδη, καίρια είναι η προβολή του παρελθόντος και των επιπτώσεών του στο φιλικό παρόν στον *Δαίμονα του μεσημεριού*. Η συγκεκριμένη ταινία βρίθει αλληγορικών στοιχείων τα οποία, είτε με έμμεσο είτε με άμεσο τρόπο, στηλιτεύουν το ζήτημα της «ρίζας» ορισμένων προβλημάτων αλλά και των επιπτώσεων που έχουν στο κοινωνικό σύνολο.

Για μια ακόμα φορά στο προσκήνιο έρχεται το θέμα του παρελθόντος ως μια απόπειρα πολιτικής πράξης η οποία δεν καρποφορεί. Αυτή τη φορά, όμως, αντί για τη διαιώνιση μιας κατάστασης όπως αυτή παρουσιάζεται στη *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία*, η πεσιμιστική κριτική του Oshima παίρνει μια πολύ πιο μακάβρια τροπή. Οι πρωταγωνίστριες της ταινίας δεν καταφέρνουν, όπως οι πρωταγωνιστές της *Νύχτας...* να μείνουν εντός των πολιτικών πραγμάτων. Αντ' αυτού, η πρωταγωνίστρια από ιδρυτικό στέλεχος μιας αγροτικής κοινότητας συμβολικά γίνεται ένα υποτακτικό άτομο, μια υπηρέτρια σε ένα σπίτι πλουσίων. Ο πρώην κάτοικος του κοινοβίου Eisuke μετατρέπεται σε κατά συρροήν βιαστή και δολοφόνο γυναικών και συλλαμβάνεται. Η Matsuko μη μπορώντας να αντέξει την ατίμωσή της από αυτό το γεγονός οδηγείται στην αυτοχειρία. Και εν τέλει, η Shino μένει δεμένη με το άψυχο σώμα της Matsuko και το κουβαλά ως αποτέλεσμα αυτού του παρελθόντος.

Ο David Desser (1988) επιμένει πως αυτή η πλοκή λειτουργεί ως αλληγορία της επικράτησης του ατομικισμού έναντι του σοσιαλισμού στη χώρα. Μη μπορώντας να εμποτιστεί με ενωτικά ιδεώδη, θα προχωρήσει σε παθογενείς, καταστροφικές πράξεις, ανάλογες σε συμβολικό επίπεδο με τον μέσο Ιάπωνα που, θολωμένος από τις υποσχέσεις του φιλελεύθερου καπιταλισμού αφήνεται στο να ακολουθεί άκριτα τα πιο βίαια ένστικτά του για να ανέλθει κοινωνικά. Υπό αυτό το πρίσμα, για τον Oshima, δεν είναι υπεύθυνος της αποτυχίας της χώρας ο ίδιος ο καπιταλισμός, ούτε η δύναμη της τυχαιότητας όπως αυτή εκφράζεται από ένα φυσικό φαινόμενο σαν την πλημμύρα στη φάρμα του αγροτικού συνεταιρισμού. Ο σκηνοθέτης δε στέκεται εδώ στους εξωγενείς παράγοντες, αντιθέτως ασκεί κριτική στους ενδογενείς και πιο συγκεκριμένα στην αδυναμία των

σοσιαλιστών/ριζοσπαστών να ακολουθήσουν μια κοινή γραμμή στην καθοδήγηση του λαού (σελ. 91-92). Αυτή τη φορά, το παρελθόν δεν είναι ένας φαύλος κύκλος ο οποίος επαναλαμβάνεται, αλλά υφίσταται ως κυριολεκτικό βάρος, προσωποποιημένο στο πτώμα της Matsuko. Το παρελθόν δεν είναι ένας ιδεαλιστικός πυλώνας πάνω στον οποίο στηρίζεται, εξολοκλήρου, η εθνική ταυτότητα αναζητώντας την εξιδανικευμένη μορφή της, αλλά ένα άχθος που ωθεί τη χώρα σε συμβολικό και κυριολεκτικό θάνατο.

Ο Imamura στις ταινίες του αναφέρεται σε ζητήματα τα οποία αφορούν την πολιτική διάσταση του παρελθόντος με διαφορετική κριτική ματιά από τον Oshima. Όποτε απεικονίζει κρίσιμα γεγονότα της νεότερης πολιτικής ιστορίας της χώρας, θέτει μια προβληματική, εγγύτερη στην απογοήτευση των νεότερων γενεών που αναπτύσσει ο Oshima στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* αλλά με ανόμοιες απολήξεις. Στο νεοκυματικό του «ντεμπούτο», το *Γουρούνια και θωρηκτά*, ο Imamura ασχολείται με το ζήτημα της αμερικανικής κατοχής της Ιαπωνίας και τις επιπτώσεις της μεταπολεμικής πολιτικής στην ιαπωνική κοινωνία.

Σε κάθε σεκάνς του *Γουρούνια και θωρηκτά*, είναι εμφανής η σκωπτική διάθεση με την οποία ο Imamura αντιμετωπίζει την παρουσία των Αμερικάνων στην Ιαπωνία, όπως και η κριτική που ασκεί στην οικονομική εξάρτηση της χώρας από τις ΗΠΑ. Οι γυναίκες εκπορνεύονται σε Αμερικανούς στρατιώτες και κακοποιούνται από αυτούς, οι μαφιόζοι στήνουν τις επιχειρήσεις τους γύρω από τους Αμερικανούς, ακόμα και τα γουρούνια του εκτροφείου τρέφονται με σκουπίδια από τη ναυτική βάση. Τα μαχητικά αεροπλάνα περνούν με θόρυβο, προκαλώντας το θαυμασμό των Ιαπώνων οι οποίοι αναφωνούν «οι Αμερικάνοι είναι τρομεροί». Η οικογένεια της Haruko επιβιώνει με τα λεφτά που δίνει η, παντρεμένη με Αμερικανό, μεγαλύτερη αδερφή της στη μητέρα τους, η οποία πιέζει και την Haruko να ακολουθήσει τα βήματα της αδερφής της.

Καθόλου τυχαία, λοιπόν, κέντρο της ταινίας και της πλοκής της αποτελεί η αμερικανική στρατιωτική βάση, ένα τεκμήριο της πολιτικής που ακολουθήθηκε μεταπολεμικά στην Ιαπωνία, όταν η χώρα αναγκάστηκε να «συμμορφωθεί» στις επιταγές της Δύσης ως μορφή ποινής για τις πράξεις της κατά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η παρουσία των Αμερικανών, ωστόσο, δεν οδηγεί τη χώρα σε μια αγαστή

κατάσταση στην οποία οι Ιάπωνες ζουν με αξιοπρέπεια αλλά αντιθέτως διογκώνεται ο περιθωριακός τρόπος ζωής. Οι συμμορίες της yakuza καταστρώνουν τα παράνομα σχέδιά τους, οι οίκοι ανοχής γεμίζουν με Αμερικανούς στρατιώτες και οι γυναίκες οδηγούνται στην πορνεία.

Ο Kinta, όπως ο Kiyoshi από τη *Σκληρή ιστορία της νιότης* καταφεύγει στην παρανομία προκειμένου να επιβιώσει. Αντίθετα με το μηδενιστή Kiyoshi, αυτός είναι ένας μάλλον ανόητος νεαρός ο οποίος δε δρα με βάση τη «φιλοσοφική» απογοήτευσή του αλλά παρακινούμενος από την εξαθλίωση και τη θέλησή του να επιβιώσει, ψάχνει τις εύκολες λύσεις που θα του διασφαλίσουν ένα άνετο μέλλον. Έτσι εισχωρεί σε μια συμμορία και ακολουθεί τις εντολές των ανώτερών του χωρίς ποτέ να αμφισβητεί τις επιλογές τους.

Άξιο παρατήρησης είναι το γεγονός πως ο ηγέτης της συμμορίας του Kinta, Tetsuji, είναι ένας κατά φαντασία ασθενής που συντηρείται οικονομικά από την κοπέλα του. Μέσα από μια σειρά παρεξηγήσεων πείθεται ότι υποφέρει από καρκίνο του στομάχου. Ανίκανος ακόμα και να αυτοκτονήσει, αναθέτει σε έναν Κινέζο μαφιόζο, τον Wang να τον σκοτώσει. Όταν καταλαβαίνει ότι οι ακτινογραφίες που του δόθηκαν από το νοσοκομείο ανήκαν σε άλλον ασθενή και ο ίδιος είναι υγιής, είναι πλέον αργά καθώς ο Wang τον καταδιώκει. Ο Imamura διακωμωδεί εμφανώς το στερεότυπο των αρρενωπών, σκληρών μαφιόζων της yakuza, ενώ παράλληλα αφήνει αιχμές αποδίδοντας στο πρόσωπο του Tetsuji ένα συμβολισμό που ερμηνεύει τη στάση των Ιαπώνων πολιτικών που ηγούνται της αδιέξοδης νεολαίας. Μια φοβική, ανεύθυνη κυβέρνηση που αφήνει τη μοίρα της σε άλλα χέρια, και όταν έρθει η ώρα να πληρώσει το τίμημα των επιλογών της, το αποφεύγει τεχνηέντως.

Μια έντονα μακάβρια χιουμοριστική σκηνή που ενέχει το μοτίβο του κανιβαλισμού και χρησιμοποιείται για να δηλώσει υποδόρια την πολιτική κατάσταση της χώρας, είναι αυτή του γεύματος της συμμορίας. Ξεφορτώνονται ένα πτώμα δίνοντας το στα γουρούνια να το φάνε. Λίγο καιρό μετά σφάζουν και τρώνε ένα γουρούνι και ανακαλύπτουν ανθρώπινα μέλη μέσα του με αποτέλεσμα μια γκροτέσκα κωμική σκηνή στην οποία οι συνδαιτυμόνες κάνουν εμετό. Η πράξη του κανιβαλισμού εδώ σημειωτικά δηλώνει μια κοινωνία αλληλοκαταστροφής αντί

συνύπαρξης, όπου ο μόνος τρόπος επιβίωσης είναι να φας τους εχθρούς σου όπως επιτάσσει ο καπιταλισμός. Μόνο που εδώ δεν είναι μια πράξη άμεση, αλλά έμμεση. Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύεται ότι, μέσα στο συγκεκριμένο σύστημα, κάθε δυνατή επιλογή θα έχει την ίδια κατάληξη, χωρίς κάποιο αποτέλεσμα που θα σπάει τον κανόνα. Η κοινωνία για μια ακόμα φορά θα καταναλώσει τα ίδια της τα μέλη με φρικαλέο τρόπο.

Από την άλλη πλευρά, η Haruko αντιπροσωπεύει την ίδια γενιά από τη θετική της όψη, δηλαδή τη νεολαία που θέλει να αγωνιστεί για ένα καλύτερο αύριο ακόμα κι αν οι συνθήκες επιτάσσουν στην κοπέλα να καταφύγει σε μια εύκολη λύση σαν αυτή του γάμου με έναν Αμερικάνο στρατιώτη. Αποφασίζει να εκπορνευτεί θέλοντας να εκδικηθεί τον Kinta για τις συμπεριφορές του και καταλήγει να βιάζεται από τρεις Αμερικανούς στρατιώτες· ωστόσο ακόμα και μετά τη σωματική και ψυχολογική κακοποίησή της δεν οπισθοχωρεί από τις θέσεις της. Αρνείται να υποταχθεί σε αυτό το καθεστώς που κακοποιεί τους πολίτες και προσφέρει την εύκολη (αλλά οδυνηρή) λύση της πορνείας ή του γάμου με τον κατακτητή ως τη μόνη διέξοδο. Στο τέλος της ταινίας, αυτή είναι που θα επιβιώσει και θα φύγει να εργαστεί σε εργοστάσιο.

Ο Imamura δημιουργεί ένα δίπολο επιλογών που ήταν διαθέσιμες στην επιβλαβή για την Ιαπωνία πολιτική κατάσταση. Από τη μία ο Kinta παραδίνεται, ελπίζει αλλά λόγω της ευπιστίας του, πέφτει θύμα αυτής της κατάστασης. Η Haruko παρότι φτάνει κοντά στην καταστροφή, επιβιώνει ακριβώς γιατί δείχνει ανυπακοή απέναντι στη νόρμα. Και για αυτό φεύγει από τη Yokosuka και τη «σκιά» της αμερικανικής βάσης, αποτελώντας το πρότυπο της «αληθινής Γιαπωνέζας» που δε χάνει την ελπίδα της και εξακολουθεί να αγωνίζεται, τόσο για τον εαυτό της όσο και για την Ιαπωνία.

Αν και η Haruko αποτελεί το πρότυπο πρωταγωνίστριας για τον Imamura, αυτή είναι, ίσως η πιο οπτιμιστική μορφή της όσον αφορά την αλληλεπίδρασή της με τα πολιτικά τεκταινόμενα. Βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τις επόμενες πρωταγωνίστριες του σκηνοθέτη όσον αφορά τις κοινωνικοπολιτικές τους αντιλήψεις οι οποίες δεν αφορούν αποκλειστικά μια περίοδο όπως την αμερικανική

κατοχή αλλά, αντιθέτως, επεκτείνονται σε προγενέστερες και μεταγενέστερες πολιτικές συνθήκες.

Πιο συγκεκριμένα, η ταινία στην οποία θέτει εντός της φιλικής του σημειολογίας αυτά τα γεγονότα παράλληλα με την αφήγησή του είναι η *Γυναίκα Έντομο*, ένα φιλμ που διαδραματίζεται σε μια μεγάλη χρονική περίοδο, από τα προπολεμικά χρόνια έως τη δεκαετία του '50 και διηγείται μια ιστορία ολίσθησης από την αθωότητα στη σκληρότητα για λόγους επιβίωσης.

Η Tome ενηλικιώνεται σε ένα πολεμικό καθεστώς και η ερωτική της σχέση με τον συνδικαλιστή τη φέρνει σε επαφή με το πολιτικό γίνεσθαι των καιρών της. Βιώνει, δηλαδή, την πραγματικότητα της Ιαπωνίας ενεργά και μάλιστα από την αντίθετη πλευρά του κυρίαρχου αφηγήματος που επιβάλλει την υπακοή στην ηγεσία. Την αγωνιστικότητά της καταλύει η εξουσία που συμβολικά αναπαρίσταται στο πρόσωπο του γιου του εργοστασιάρχη ο οποίος βιάζοντάς την κλονίζει τη σχέση της με τον συνδικαλιστή. Η εγκυμοσύνη που προκύπτει από το βιασμό την αναγκάζει να ακολουθήσει μια διαφορετική ζωή από αυτή της νεαρής ανύπαντρης και ανεξάρτητης γυναίκας σε μια συντηρητική κοινωνία.

Φιλμικά το σύνολο αυτών των γεγονότων αφήνει το στίγμα του στην πρωταγωνίστρια Τομοκο, μεταλλάσσοντάς την σε μια γυναίκα αποκομμένη από τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα που την περιβάλλουν, αναγκάζοντάς τη να αφοσιωθεί στην επιβίωση του εαυτού της και της κόρης της. Η απόδοση αυτής της σταδιακής αλλαγής αρχικά φαίνεται στη σκηνή που ο Αυτοκράτορας Hirohito προβαίνει στο τραυματικό για την ιαπωνική κοινωνία διάγγελμα στο οποίο παραδέχεται την ανθρώπινη φύση του και όλοι οι εργαζόμενοι στο εργοστάσιο που η Tome δουλεύει στέκονται σε στάση προσοχής. Εκείνη όμως ερωτοτροπεί με έναν άλλο εργάτη σε διπλανό δωμάτιο και παρά το σοκ της δε σταματά την ερωτική περίπτυξη. Ενώ οι διαδηλώσεις κατά της υπογραφής του Συμφώνου Ειρήνης μεταξύ Ιαπωνίας και Ηνωμένων Πολιτειών δημιουργούν αναταραχές στη χώρα, εκείνη μετρά απαθής τις εισπράξεις του οίκου ανοχής ενώ αργότερα περνά αδιάφορη δίπλα από τις κινητοποιήσεις, πηγαίνει στο νεκροταφείο και εκεί φλερτάρει με έναν Κορεάτη εργάτη και συζητά με μια συναδελφό της σχετικά με το νέο της εραστή.

Ενδεχομένως με αυτή την παρουσίαση, ο Imamura να στοχεύει σε μια κατάδειξη του πώς η πολιτική «κανονικότητα» της πολεμικής και μεταπολεμικής Ιαπωνίας συνέβαλε στην απογοήτευση του λαού και τη μεταστροφή του από το κοινωνικό στο ατομικό. Το κλίμα σύμπνοιας και ενότητας το οποίο καλλιεργήθηκε κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μετατράπηκε σε μια εγωιστική θεώρηση της ζωής με απώτερο σκοπό την επιβίωση στις συμβαίνουσες αλλαγές και δυσχέρειες. Ως εκ τούτου, το ένδοξο κλίμα αλληλεγγύης του πολιτικού παρελθόντος οδήγησε στην αδιαφορία του παρόντος για τα τεκταινόμενα και η ενότητα που υποτιθέμενα χαρακτηρίζει την ιαπωνική εθνική ταυτότητα αποτελεί την πηγή για τη μεταγενέστερη ιδιοτέλεια των πολιτών.

Εκεί, όμως, εντοπίζεται η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του Oshima και του Imamura. Ο Oshima μέσα από την απεικόνιση της απογοήτευσης των μεταγενέστερων γενεών, βλέπει ως πραγματικότητα ένα μηδενισμό με πεσιμιστικές απολήξεις. Οι χαρακτήρες του δε νοιάζονται για το μέλλον και απέλπιδες αυτοκαταστρέφονται. Αντιθέτως ο Imamura αναδεικνύει την πηγαία ανάγκη που προκύπτει για επιβίωση η οποία, για το σκηνοθέτη, αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της ιαπωνικής ταυτότητας. Οι χαρακτήρες του Oshima ζουν στο τώρα και αποκλειστικά σε αυτό γιατί δεν πιστεύουν πως θα υπάρξει μέλλον, ενώ του Imamura, έστω κι αν μετατρέπονται σε καιροσκόπους και πολλές φορές σε απάνθρωπους, ελπίζουν σε ένα καλύτερο μέλλον.

Στην Ταϊβάν, από την άλλη, η εξέταση των πολιτικών γεγονότων του παρελθόντος αργεί να εισέλθει, τουλάχιστον εμφανώς, στις ταινίες των Hou και Yang αλλά και των υπόλοιπων δημιουργών. Αυτό προφανώς συμβαίνει λόγω των περιορισμών που η Kuomintang θέτει στην κινηματογραφική παραγωγή της χώρας σχετικά με την παρουσίαση και συνακόλουθα την κριτική του καθεστώτος, όπως επίσης και λόγω της αμφιλεγόμενης φύσης που οι παρελθοντικές πρακτικές της κυβέρνησης προκάλεσαν στην κοινωνία. Χρειάστηκε να καταλυθεί η δικτατορία προκειμένου το παρελθόν να γίνει προϊόν επεξεργασίας στη θεματολογία των σκηνοθετών με ένα γόνιμο τρόπο ο οποίος δε θα μένει σε «υπόγειες» λεπτομέρειες και θα αποτελεί το προσκήνιο των ταινιών.

Καίριας σημασίας στο παρελθόν της χώρας αποτελεί το συμβάν της 28^{ης} Φεβρουαρίου. Στις 27 Φεβρουαρίου, σε μια διένεξη των ντόπιων με την αστυνομία, μετά τον ξυλοδαρμό μιας χήρας που πουλά παράνομα τσιγάρα για να επιβιώσει, ένας παρευρισκόμενος πυροβολείται από τις αρχές. Την επόμενη μέρα, ξεκινά μια πορεία διαμαρτυρίας από τους κατοίκους της Ταϊπέι, οι οποίοι κατευθύνονται προς τα κυβερνητικά γραφεία. Η αστυνομία ξεκινά να πυροβολεί το πλήθος, με άγνωστο τον ακριβή αριθμό νεκρών και τραυματιών, και εξελίσσεται στο πιο αιματοβαμμένο γεγονός της χώρας.

Η αιματοχυσία, πυροδοτεί μια σειρά από αντιδράσεις, με τους Ταϊβανούς να διεξάγουν επιθέσεις εναντίον των οργάνων του νόμου και μαζικές δολοφονίες μεταναστών από την ενδοχώρα. Δημιουργούνται ομάδες οι οποίες απαιτούν μεταρρυθμίσεις από την κυβέρνηση, ενώ ο αποδυναμωμένος Chen Yi απευθύνει ραδιοφωνικά διαγγέλματα προς το λαό καλώντας σε παύση των εχθροπραξιών, μέχρι να μπορέσει να λειτουργήσει ό,τι εξυφάνθηκε στις 5 Μαρτίου, όταν δυνάμεις από την ενδοχώρα κατέφθασαν για να αναχαιτίσουν το πλήθος. Ο Λευκός Τρόμος, όπως θα μείνει γνωστή η περίοδος που ξεκίνησε από το περιστατικό της 28ης Φεβρουαρίου, έχει μόλις αρχίσει να γίνεται αντιληπτός⁷.

Το ταϊβανέζικο νέο κύμα είναι το πρώτο καλλιτεχνικό ρεύμα της χώρας το οποίο προβάλλει αυτά τα γεγονότα και τις επιπτώσεις τους. Μετά από σειρά ετών κατά την οποία οι αιματοχυσίες αυτές ήταν αμφισβητούμενες από την κυβέρνηση, οι Ταϊβανοί και στη συνέχεια ο δυτικός κόσμος λαμβάνουν γνώση της αιματοχυσίας από τη μεγάλη οθόνη.

⁷ Ακόμα και σήμερα ο συνολικός αριθμός των νεκρών που προέκυψε από τις συγκρούσεις, λόγω του περιστατικού της 28ης Φεβρουαρίου και των επόμενων ημερών, ποικίλουν. Τα επίσημα νούμερα, από τις κυβερνητικές πηγές, ανέρχονται ανάμεσα σε 18.000 και 28.000 θανάτους, αλλά κάποιες (αναξιόπιστες ενδεχομένως) πηγές μιλούν για πάνω από 100.000 απώλειες και αγνοούμενους. Αυτά τα γεγονότα όχι μόνο αποτελούν ένα προοίμιο της αυστηρότητας της κυβέρνησης της Kuomintang αλλά είναι και το μεγαλύτερο ταμπού της, έως τότε, ιστορίας της χώρας· καμία ευθεία αναφορά δεν γίνεται σε αυτήν τη σκοτεινή περίοδο μέχρι την πτώση της χούντας το 1987. Χαρακτηριστικό είναι, επίσης, το γεγονός ότι ενώ η συγκεκριμένη μορφή διώξεων στοχεύει κυρίως τους κομμουνιστές, μόλις 900 άτομα από αυτά που συνελήφθησαν κι εκτελέστηκαν, εικάζεται πως είναι κομμουνιστές, με τους περισσότερους να αποτελούν παράπλευρες απώλειες μιας τυφλής καταδίωξης. Ως εκ τούτου, αποτελεί ένα συλλογικό τραύμα στον πολιτισμό της χώρας και ένα από τα μελανότερα σημεία της σύγχρονης ιστορίας της, υπολογίζοντας το ποσοστό του πληθυσμού που υπέφερε υπό αυτές τις συνθήκες. Οι περισσότεροι από αυτούς διώκονται για πολιτικά εγκλήματα τα οποία ουδέποτε διέπραξαν (Udden, 2017, σελ. 135).

Στην περίπτωση του Hou Hsiao-Hsien, ο οποίος σε προγενέστερες ταινίες του έχει αφήσει νύξεις για την πολιτική κατάσταση της χώρας μέσα από τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις τόσο του ίδιου όσο και των συνεργατών του, η πρώτη φορά που «μιλά» ανοιχτά για το πολιτικό παρελθόν είναι στην πρώτη ταινία που σκηνοθετεί μετά την πτώση της δικτατορίας. *Η πόλη της θλίψης*, το πρώτο μέρος της τριλογίας της Ταϊπέι, εξετάζει τα γεγονότα που αφορούν τα πιο κρίσιμα χρόνια της χώρας: αυτά της μετάβασης από την ιαπωνική κατοχή στην απολυταρχική κυβέρνηση της Kuomintang και κάθε άλλο παρά υμνητική είναι στην παρουσίαση της πολιτικής πραγματικότητας.

Ήδη από τον τίτλο της ταινίας προοιωνίζεται η θλιβερή ιστορία που θα παρουσιαστεί. Στην απεικόνιση της πολιτικής κατάστασης κατά τη διάρκεια των πρώτων ετών της δικτατορίας, ο Hou καταγράφει το κλίμα κοινωνικής δυστυχίας το οποίο οφείλεται στις αλλαγές που αφορούν το πολιτικό status quo. Η δύναμη της Kuomintang εγκαθιδρύεται πάνω στην κοινωνική καταπίεση που ασκεί αλλά και στη διαφθορά που επικρατεί από τη μαφία της Σαγκάης. Η καταδυνάστευση μοιραία θα οδηγήσει στον κοινωνικό αναβρασμό και τη θλίψη -που αναφέρεται και στον τίτλο- που κατακλύζει την οικογένεια των Lin και κατ' επέκταση ολόκληρη τη χώρα.

Με την πάροδο του χρόνου οι πρωταγωνιστές εμπλέκονται σε καταστάσεις που τους οδηγούν στην καταστροφή αλλά και σε μόνιμες νοητικές ή φυσικές απουσίες ατόμων. Ήδη από την αρχή της ταινίας, η αναχώρηση της Shizuko, της Γιαπωνέζας φίλης του Wen-Ching καθορίζει το μοτίβο της εξαφάνισης λόγω των πολιτικών αλλαγών. Ο Red Monkey σκοτώνεται αφού κλέψει κάποια χρήματα και ο Wen-Leung καταδίδεται στις αρχές ως φιλοϊάπων, στα χέρια των οποίων θα υποστεί φρικτά βασανιστήρια και θα επιστρέψει στο σπίτι του με βαριά νοητική αναπηρία. Οι διανοούμενοι από την παρέα του Wen-Ching θα αρχίσουν σταδιακά να εξαφανίζονται λόγω της κριτικής και αντίδρασής τους στο πολίτευμα. Ο Hinoe φεύγει στα βουνά ως αντάρτης και εκτελείται από τους στρατιώτες. Ο Wen-Heung πυροβολείται από τους μαφιόζους. Ο Wen-Ching κινδυνεύει να ξυλοκοπηθεί από τους εξοργισμένους Ταϊβανούς, φυλακίζεται και στο τέλος εξαφανίζεται χωρίς να υπάρχουν πληροφορίες για τη μοίρα του.

Όλο αυτό το σχήμα της εξαφάνισης, είτε λόγω του θανάτου, είτε λόγω φυλάκισης, επαναπατρισμού ή μεταφορικά μιλώντας απώλειας εγκεφαλικών λειτουργιών δρα ως μεταφορά για την πολιτική κατάσταση στα χρόνια διακυβέρνησης της χώρας από τον Chen Yi. Επιπλέον ρίχνει (έστω και πλαγίως) φως στα αποσιωπημένα γεγονότα της 28ης Φεβρουαρίου και στις συνέπειές τους στην ταϊβανέζικη κοινωνία. Και ενδεχομένως μέσω του μοτίβου της εξαφάνισης να αφήνει και ένα υπονοούμενο σχετικά με τις εξαφανίσεις των Ταϊβανών εν μέσω αυτών των αναταραχών σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία ο ακριβής αριθμός των θανάτων είναι ασαφής.

Αυτή η πραγματικότητα εντάσσεται στο σκηνοθετικό στυλ του Hou ο οποίος αντί να διεισδύσει στην καρδιά των γεγονότων, μένει στο παρασκήνιο και δείχνει τις αλλαγές της κοινωνίας μέσα από τις αλλαγές μιας οικογένειας. Η μικροϊστορία αναδεικνύεται κατ' αυτόν τον τρόπο ως μια ασφαλής επιλογή για την κατάδειξη του παρελθόντος σε γενικό επίπεδο, τη μακροϊστορία, και ως εκ τούτου η ιστορία των Lin στα πολιτικά τεκταινόμενα γίνεται φορέας ολόκληρου του πολιτικού κλίματος της εποχής και των επιπτώσεων στην κοινωνία της χώρας.

Μια αφήγηση ενός από τους χαρακτήρες της ταινίας, μάλιστα, χρησιμεύει για την κατάδειξη της σύγχυσης που προκύπτει ανάμεσα στους Ταϊβανούς σχετικά με την εθνική τους ταυτότητα μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Σε ένα από τα τραπέζια των διανοούμενων στην αρχή της ταινίας, ένας από αυτούς αφηγείται τη σύγχυση που προκάλεσε στην πόλη του Kaohsiung η νέα σημαία της Ταϊβάν. Ο δήμαρχος επέμενε πως το σωστό είναι η σημαία να κρεμαστεί ανάποδα καθώς το κόκκινο συμβολίζει την ανατολή του ήλιου και ο ήλιος ανατέλλει από κάτω. Ένας άνθρωπος από την πόλη το είδε και ειδοποίησε το δήμαρχο πως έχουν κάνει λάθος και αν δεν τις βάλουν σωστά θα τον εκτελέσουν. Αντίστοιχα οι ιαπωνικές σημαίες αχρηστεύθηκαν και κατέληξαν να γίνονται εσώρουχα για παιδιά.

Μέσα από αυτό το φαινομενικά κωμικό αφήγημα σε ένα δεύτερο επίπεδο διαφαίνεται μια πραγματικότητα σχετικά με την εθνική ταυτότητα της Ταϊβάν. Το τέλος της ιαπωνικής κατοχής και η επιβολή μιας νέας, διαφορετικής από τη γηγενή, ταυτότητας οδηγεί σε σύγχυση τους πολίτες. Συμβολικά μοιάζουν να προσπαθούν να την κατανοήσουν και καταλήγουν να την προσαρμόζουν στις δικές τους

αντιλήψεις, να την αφομοιώνουν με έναν τρόπο που διαφέρει από την πραγματικότητα του νέου κατακτητή. Ωστόσο η Κίνα δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο και επιβάλλει με απειλητικό τρόπο το δικό της ορθό αφήγημα. Οι Ταϊβανοί αναγκάζονται να συμμορφωθούν αν θέλουν να επιβιώσουν ενώ μέρος της ταυτότητας του παρελθόντος αχρηστεύεται με ταπεινωτικό τρόπο.

Αυτό που γίνεται κατανοητό μέσα από τη συγκεκριμένη σκηνή, συνεπώς, είναι τόσο η έλλειψη ελευθερίας και η αναγκαστική υιοθέτηση μιας διαφορετικής ταυτότητας. Οι Ταϊβανοί έχοντας βρει μια ισορροπία στο παρελθόν και χτίζοντας βιωματικά τη δική τους ταυτότητα, τη βλέπουν να καταρρίπτεται. Όχι μόνο δεν μπορούν να αφομοιώσουν τα στοιχεία που τους επιτρέπουν να κρατούν το δικό τους χαρακτήρα, αλλά κινδυνεύουν σε περίπτωση που δε συμμορφωθούν. Ολόκληρο το παρελθόν τους, τόσο ως Ταϊβάν όσο και ως αποικία της Ιαπωνίας απορρίπτεται. Πλέον «ο ήλιος τοποθετείται προς τα πάνω».

Χρήσιμο, επιπλέον, είναι να εξεταστεί και ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ο Wen-Ching. Ένας άνθρωπος με έλλειψη δυνατότητας προφορικής έκφρασης που βιώνει αυτές τις εξελίξεις. Η βωβή του φύση, ως εκ τούτου, ξεπερνά το επίπεδο της κυριολεξίας και καταλήγει να αποκτά ένα μεταφορικό ρόλο: αυτό της Ταϊβάν και των ανθρώπων της εποχής που αντανακλώνται στο πρόσωπο του Wen-Ching. Η αδυναμία λεκτικής επικοινωνίας ενδέχεται να δρα και ως ένα πλάγιο σχόλιο σχετικά με το ψυχικό άγχος εκείνης της γενιάς να «πει» στους μεταγενέστερους τι πραγματικά βίωσε κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια της χώρας. Και όπως εξαφανίζεται ο Wen-Ching από την πραγματικότητα της ταινίας, έτσι και η γενιά του και οι αλήθειες που κουβαλά μαζί της εξαφανίζονται από τα κιτάπια της ιστορίας και δε μεταβιβάζονται στους επόμενους. Το πολιτικό παρελθόν καταλήγει πέρα από θλιμμένο και λόγω των συνθηκών «αόρατο».

Η συγκεκριμένη καταπίεση και οι φρικαλεότητες της Kuomintang αναδύονται και στην τελευταία ταινία της τριλογίας της Ταϊπέι. Το *Καλοί Άντρες, Καλύτερες Γυναίκες*, από πολλούς θεωρούμενο ως μια από τις πιο αδύναμες στιγμές στη φιλμογραφία του Hou· ένα φιλμ το οποίο προσπαθεί να επαναφέρει το παρελθόν στο παρόν και ως εκ τούτου να αναδείξει τα ζητήματα της εθνικής ταυτότητας που αντανακλώνται στο παρόν της χώρας.

Η συγκεκριμένη ταινία πραγματεύεται το θέμα του ψυχικού πόνου και του παρελθόντος. Ωστόσο οι τραυματικές εμπειρίες στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πολυεπίπεδες. Αφορούν τόσο το ατομικό επίπεδο όσο και το συλλογικό. αντικατοπτρίζουν την προσπάθεια της κοινωνίας και του ανθρώπου μεμονωμένα να αντιμετωπίσουν ό, τι τους πονά. Ωστόσο αποτυγχάνουν να διαγράψουν τις βαθιά ριζωμένες στη μνήμη πληγές.

Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι η Liang, μια νεαρή γυναίκα με νωπές τις αναμνήσεις ενός καταστροφικού έρωτα που έληξε με το θάνατο του συντρόφου της. Η ιστορία της είναι γεμάτη εξαρτήσεις, συναισθηματικά αδιέξοδα και θλιβερούς βραδινούς φωτισμούς. Στο παρόν βρίσκεται κλεισμένη σε ασφυκτικούς χώρους που αντανακλούν τη συναισθηματική της κατάσταση, προσπαθώντας να ξεπεράσει ό,τι τη σημάδεψε. Σε ευθύ παραλληλισμό η Chiang, αγωνίστρια που φέρει το άχθος της προσωπικής απώλειας αλλά και αυτών που διώχθηκαν στο, συγκαλυμμένο και εν μέρει άγνωστο, παρελθόν λόγω των πολιτικών τους πιστεύω. Η ιστορία δεν επιχειρεί να δείξει τη διαχρονικότητα αυτής καθαυτής της απώλειας του έρωτα, αλλά τις συνέπειες μιας πολιτικής πραγματικότητας η οποία καταδυναστεύει τα υποκείμενα, οδηγώντας τα στην απόγνωση και τον πόνο, ατομικά και συλλογικά.

Στη μορφή και τα βιώματα της Chiang προσωποποιείται το παρελθόν και τα γεγονότα του. Τα ανεπούλwτα τραύματα του παρελθόντος εξακολουθούν να διέπουν την καθημερινότητα και την ορίζουν διαχρονικά. Μια τέτοια απεικόνιση, ίσως αποκαλύπτει την τάση της Ταϊβάν να αφήνει ανεπίλυτα τα προβλήματα που την ταλανίζουν και να τα διαιωνίζει με διαφορετικές μορφές.

Ειδικά το ίδιο το γεγονός του Λευκού Τρόμου και του αντικομμουνιστικού ανθρωποκυνηγητού δε μοιάζει τυχαία σεναριακή επιλογή. Διαχρονικά η εμμονή της Kuomintang με την απειλή του κομμουνισμού και οι παρεπόμενοι διωγμοί των κομμουνιστών αποτελούν το μελανότερο σημείο στην ιστορική πορεία της Ταϊβάν. Η κυβέρνηση μετά το θάνατο του Chiang Kai-Shek προχώρησε στη χαλάρωση των σκληρών μέτρων και σε περαιτέρω εκσυγχρονιστική πολιτική που επέφερε εξελίξεις. Η ανάπτυξη αυτή, όμως, δεν άγγιξε το σύνολο της χώρας, επέκτεινε τις κοινωνικές ανισότητες και λογόκρινε την ελεύθερη σκέψη. Οκτώ χρόνια μετά τη

λήξη της δικτατορίας και ακόμα οι κάτοικοι δε γνωρίζουν τι συνέβη πραγματικά στο παρελθόν, ποιος είναι ο πολιτισμός τους και πώς θα εξελιχθεί τα επόμενα χρόνια. Οι πληγές εξακολουθούν να υφίστανται, χαρακτηρίζοντας το παρόν και οδηγώντας σε ένα αβέβαιο μέλλον.

Κατά παρόμοιο τρόπο με τη Liang, οι Ταϊβανοί δεν μπορούν να είναι πραγματικοί «κάτοχοι» του παρελθόντος τους. Μια αόρατη και άφωνη μορφή τους φέρνει συνέχεια ενώπιόν του και χωρίς να μπορούν να δουν τη συνολική εικόνα και να μάθουν την αλήθεια, τιμωρούνται με την ανακύκλωση του συγκεκριμένου τραύματος. Η κοινωνία έχει κάνει βήματα, αλλά τα κατάλοιπα του εθνικισμού εξακολουθούν να υφίστανται και εν μέρει να καθορίζουν τη χώρα που ναι μεν εκσυγχρονίστηκε αλλά δεν απεγκλωβίστηκε πραγματικά από το παρελθόν της.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί και η αντίθετη οπτική ορισμένων μελετητών που εκφράζουν τις αντιρρήσεις τους σχετικά με την παρουσίαση του παρελθόντος στη συγκεκριμένη ταινία. Ο σκηνοθέτης, στις προηγούμενες ταινίες, στέκεται απέναντι στην πραγματικότητα με αποστασιοποιημένο τρόπο, χωρίς ωστόσο να στερείται μιας ανθρωπιστικής διάθεσης. Η παρουσίαση, όμως, της ζωής της Chiang και του Chung ενέχει μια διαφορετική αποστασιοποίηση από τη συνήθη μορφή. Οι ιστορικές αυτές μορφές δεν ταυτίζονται με ανθρώπινους, απτούς χαρακτήρες τέτοιους που ο θεατής μπορεί να συναισθανθεί (Lin, 2007, σ. 103). Προβάλλονται ως απομακρυσμένες, ηρωικές φιγούρες και δεν σχετίζονται με τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους των προηγούμενων ταινιών του Hou και πιο συγκεκριμένα αυτών της Τριλογίας της Ταϊπέι, της *Πόλης της θλίψης* και του *Μάστορα του κουκλοθέατρου*. Ουσιαστικά, είναι χαρακτήρες μιας «ταινίας εντός της ταινίας» και από αυτό ενδεχόμενα να προκύπτει η υφολογική διαφορά στην παρουσίασή τους. Γεγονός που αποτέλεσε την κύρια αιτία κατηγοριών που αρκετοί μελετητές εκτόξευσαν επισημαίνοντας ότι η συγκεκριμένη ταινία ενέχεται για τάσεις διδακτισμού.

Η ιστορία της Ταϊβάν δεν αποτελεί ένα αφήγημα με ξεχωριστούς χαρακτήρες, ένα γεγονός που υπονοείται μέσω καθημερινών συγκυριών όπως π.χ. η συγκέντρωση γύρω από ένα τραπέζι ή μια ντοκιμαντερίστικη αναπαράσταση, στοιχεία που παρατηρούνται στις δύο προηγούμενες ταινίες. Αντίθετα η ιστορική

πορεία τίθεται ως ένας βίος παράλληλος με σαφές το αποτύπωμά του στο τώρα, με μια ταύτιση που εξακολουθεί να υφίσταται μέσα από διαφορετικούς αλλά συνάμα παρεμφερείς χαρακτήρες οι οποίοι αναδεικνύουν τα γεγονότα αυτά υπό διαφορετικές συνθήκες. Σίγουρα η Liang δε μοιράζεται την αγωνιστική διάθεση της Chiang ή τις ίδιες κοινωνικές συνθήκες, αλλά μέσω αυτής ο Hou προσπαθεί να εξερευνήσει τα κοινά σημεία που ενώνουν τις φαινομενικά ασύνδετες περιπτώσεις, κρατώντας ζωντανό το παρελθόν και αυτά τα βιώματα. Η Kuomintang και ο Λευκός Τρόμος μπορεί να αποτελούν παρελθόν, ωστόσο η ανάμνησή τους, έστω έμμεσα, εξακολουθεί να υπάρχει στο τώρα και εν μέρει να καθορίζει υπό διαφορετικές συνθήκες, τις ζωές των ανθρώπων του σήμερα.

Ο Hou, όμως, δε μένει στην πρώτη περίοδο της Kuomintang όταν καταπιάνεται με το πολιτικό παρελθόν της χώρας του. Στις προηγούμενες χρονολογικά ταινίες αναδεικνύει την πολιτική κατάσταση, έστω και αν αυτό λόγω της σφιχτότερης λογοκρισίας τον ωθεί να το κάνει μέσω μικρών λεπτομερειών. Μια τέτοια περίπτωση συντελείται στην τρίτη και εν μέρει αυτοβιογραφική ταινία του στο πλαίσιο της περιόδου του νέου κύματος, το *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις*.

Σε μια σκηνή που ενδεχομένως μοιάζει αμελητέα στον μέσο μη-Ταϊβανό θεατή, ο Ah-Ha και η παρέα του παίζουν μπιλιάρδο, μέχρι που ένας στρατιώτης διακόπτει εξοργισμένος το παιχνίδι τους και τους οδηγεί εκτός του μπιλιαρδάδικου. Φωνάζει πως παραβαίνουν τη σημασία του εθνικού πένθους της χώρας με την πράξη τους καθώς εκείνη την ημέρα κηδεύεται ο αντιπρόεδρος της Kuomintang, Chen Cheng. Ο Ah-Ha με την παρέα του προσποιούνται προσωρινά πως συμμορφώνονται, για να το βάλουν στα πόδια με την πρώτη ευκαιρία και να λιθοβολήσουν τους στρατιώτες.

Στη συγκεκριμένη σκηνή ενδεχομένως αποτυπώνεται μια πτυχή της πραγματικότητας της δεκαετίας του '60 απέναντι στα πολιτικά δρώμενα. Η κυβέρνηση περνά σκληρά, αυταρχικά μέτρα και απαιτεί από το λαό να πειθαρχεί στις εντολές της. Όμως η νεολαία αρνείται να υπακούσει σε αυτές τις επιταγές, μια άρνηση που δεν εμπνέεται από πολιτική αντίρρηση, αλλά επειδή η Kuomintang είναι ξένη και αδιάφορη για αυτήν. Συμμορφώνονται σε κανόνες κάτω από

ορισμένες προϋποθέσεις όπως την παρουσία τους στο σχολείο ενώ αδιαφορούν για την επιβεβλημένη αυστηρότητα εκτός αυτών των συνθηκών. Όσο κι αν είναι μια υπαρκτή πραγματικότητα η εθνικιστική κινεζική κυβέρνηση και η προπαγάνδα της στην ταϊβανεζική κοινωνία, στην καθημερινότητα της χώρας δεν επηρεάζει τους πολίτες και τη διαμορφωμένη εθνική ταυτότητά τους, τουλάχιστον όπως την αντιλαμβάνονται οι ίδιοι.

Όπως επισημαίνει ο Udden (2017), η παρουσία της Κίνας στη συγκεκριμένη ταινία δεν είναι διαρκής. Μόνο σε τρεις περιπτώσεις συνολικά αναφέρονται τα χρόνια της Κίνας: στη διήγηση της αποτυχίας του συγγενή της οικογένειας να μεταβεί στην Ταϊβάν κατόπιν της ραδιοφωνικής ανακοίνωσης της κατάρριψης δύο κομμουνιστικών αεροσκαφών, στην αναγγελία του θανάτου του Chen Cheng και στις αφηγήσεις της γιαγιάς της οικογένειας. Η ταυτότητα των παιδιών ωστόσο διαμορφώνεται εξ ολοκλήρου στην καθημερινότητα της Ταϊβάν και της ζωής τους εκεί, ενώ οι κινεζικές ρίζες τους υπάρχουν αποκλειστικά ως διηγήσεις των γονιών τους (σελ. 75-76). Αν δεν υπήρχε η χαλάρωση της λογοκρισίας από πλευράς Kuomintang, αυτή η επιλογή λοιπόν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως θέση του σκηνοθέτη υπέρμαχη της αυτονόμησης της χώρας από την Κίνα και βέβαια να εμποδίσει την κυκλοφορία της ταινίας. Επί της ουσίας όμως, χρησιμοποιείται για να υπερτονίσει το γεγονός ότι ο Hou στα παιδικά του χρόνια δεν ενδιαφέρεται για την Κίνα και προτιμά να αφοσιωθεί στην καθημερινότητα της Ταϊβάν, γεγονός που υποστηρίζει με την ταινία του και κάνει τον κόσμο να βιώσει την αμιγώς «ταϊβανεζική εμπειρία» (σελ. 76).

Όσον αφορά την προώθηση συγκεκριμένων αξιών από την Kuomintang και την προβολή της κοινωνίας, σημαντικό είναι να εξεταστούν δύο ακόμα ταινίες: το *Καλοκαίρι με τον παππού* που εστιάζει στην «αγνότητα» της ταϊβανεζικής κοινωνίας και τη *Σκόνη στον άνεμο* που αναφέρεται στην αντιμετώπιση των εργαζομένων.

Στο *Καλοκαίρι με τον παππού* οι εμπειρίες των παιδιών δρουν αντιθετικά από τη δεδομένη εικόνα μιας ειδυλλιακής κοινωνίας υπό την αιγίδα του πεφωτισμένου ηγέτη και τα αφυπνίζουν σχετικά με τη σκληρή πλευρά της ζωής. Η μακαβριότητα, ο δόλος και η σκληρότητα ελλοχεύουν σε ένα στερεοτυπικά αθώο μέρος, αναδεικνύοντας σε μεταφορικό επίπεδο τις ανακρίβειες και την επιμελή

απόκρυψη των παθογενειών που ενυπάρχουν στην κοινωνία. Σε μια δεκαετία όπου η Kuomintang προωθούσε τις αξίες της ανιδιοτέλειας, της οικογενειακής αφοσίωσης και της σκληρής δουλειάς για την πρόοδο της κοινωνίας, οι συγκεκριμένες πράξεις φανερώνουν την ενδεχομένως πραγματική υπόσταση των πραγμάτων. Η εικόνα του σωστού πολίτη που πρεσβεύει ο υποστηρικτής της Kuomintang παππούς καταρρέει και μαζί με τα παιδιά, έτσι και οι θεατές βλέπουν το αθέατο παρασκήνιο μιας κοινωνίας σε εσωτερική κρίση.

Στη *Σκόνη στον άνεμο*, παρόλο που η συγκεκριμένη ταινία επικεντρώνεται στα βιώματα ενός νεαρού και στην ερωτική του σχέση, παράλληλα φανερώνει την εργασιακή αβεβαιότητα που επικρατεί κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και την παραμέληση της αγροτικής Ταϊβάν και των εργαζόμενων εκεί προς όφελος της βιομηχανικής ανάπτυξης. Το μικρό επαρχιακό χωριό μαστίζεται από την ανεργία και επακόλουθα από την πείνα. Ο Wan αναθυμάζει το ατύχημα του πατέρα του στα ορυχεία πριν από χρόνια όταν βλέπει στις ειδήσεις πως συμβαίνει ένα ακόμη ατύχημα σε ορυχείο. Ο πατέρας του Wan συζητά με τους υπόλοιπους εργάτες για τους δυσχερείς όρους εργασίας σε έναν απλό καθημερινό διάλογο, ενώ κατά τη διάρκεια της προβολής του *Beautiful Duckling* όλοι οι παρευρισκόμενοι μιλούν για την καθημερινότητά τους όταν ξαφνικά το ηλεκτρικό ρεύμα κόβεται και ένας από τους θεατές αναφωνεί πως δεν το πλήρωσαν γιατί ο λογαριασμός ήταν μεγάλος.

Το φαγητό σημειολογικά λειτουργεί ως υπερτονισμός της υπάρχουσας ένδειας. Ο μικρός αδερφός του Wan προσπαθώντας να καλύψει την πείνα του καταπίνει φάρμακα και επιπλήττεται από τους γονείς του. Ο παππούς προσπαθεί να ταΐσει ένα από τα εγγόνια του και λέει πως τα ακραία καιρικά φαινόμενα συντέλεσαν στην καταστροφή της σοδειάς.

Οι παραπάνω συνθήκες εξαναγκάζουν τον Wan να φύγει για την Ταϊπέι προκειμένου να εργαστεί και να στηρίξει οικονομικά την οικογένειά του. Η κυβέρνηση ενώ μιλά για ενότητα και σκληρή δουλειά, παραμελεί σε βαθμό εξαθλίωσης όσους δεν ζουν στα αστικά κέντρα, αναγκάζοντας τους νέους στη μετακίνηση προς τις πόλεις και την εκμετάλλευση. Το *Beautiful Duckling*, μια ταινία που προωθεί τις αξίες της αγροτικής ζωής και της σκληρής, παραδοσιακής δουλειάς προβάλλεται στην πλατεία του χωριού, ωστόσο η πραγματικότητα της επαρχίας

διαφέρει σημαντικά. Και αυτή η αντίθεση φανερώνει τη σαφή προτίμηση της κυβέρνησης σε μια βιομηχανική ανάπτυξη ενώ παράλληλα παραγκωνίζει όσους δεν εξυπηρετούν άμεσα αυτό το πλάνο. Ο Hou δεν ασκεί ευθεία κριτική στην κυβέρνηση, αλλά η σημειολογία της ταινίας ωθεί το θεατή να εξαγάγει συμπεράσματα για το πρόσφατο παρελθόν της χώρας και την πολιτική κατάσταση.

Ο Yang, ο έτερος Ταϊβανός σκηνοθέτης μόνο σε μια ταινία του διεισδύει στο παρελθόν της χώρας του και σχολιάζει το πολιτικό καθεστώς. Το *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή ημέρα* αφορμάται από ένα πραγματικό περιστατικό που συγκλόνισε τη χώρα αλλά εν τέλει αποτελεί ένα ψηφιδωτό χαρακτήρων το οποίο σκιαγραφεί τις βάσεις της μεταγενέστερης ταϊβανεζικής κοινωνίας μέσα από τα μάτια εκείνων που πέρασαν την εφηβεία τους σε ένα συντηρητικό καθεστώς.

Με τη χρήση συγκεκριμένων μοτίβων, ο Yang επιτυγχάνει να αποδώσει το κλίμα αυστηρότητας και παρακολούθησης, καθώς και του γενικευμένου φόβου των πολιτών απέναντι στην Kuomintang, η οποία χρησιμοποιεί ακόμα και φρικτά βασανιστήρια αν αντιληφθεί το ενδεχόμενο ανυπακοής στους κανόνες της. Παιδιά και ενήλικες βιώνουν ό,τι φοβικό και απαγορευτικό επιβάλλει η κυβέρνηση ωστόσο εφαρμόζουν διαφορετικούς τρόπους διαφυγής· οι έφηβοι τα αντιπαρέρχονται και οι πρεσβύτεροι κωδικοποιούν τις συμπεριφορές τους ανάλογα με την περίσταση για να αποφύγουν τη σκληρή τιμωρία.

Στους δρόμους της Ταϊπέι η στρατιωτική παρουσία αποτελεί τη μόνιμη υπενθύμιση του καθεστώτος και της επιβεβλημένης πειθαρχίας. Η πομπή των τανκς που συναντά η οικογένεια του Sī'g επιστρέφοντας σπίτι, οι απλές καθημερινές συζητήσεις που άπτονται οικογενειακών θεμάτων, γίνονται πάντα υπό τη σκιά αυτής της τρομακτικής στρατιωτικής παρουσίας, και συνιστούν την ενδεχόμενη εικαστική υπενθύμιση του σκηνοθέτη στους περιορισμούς που υφίστανται.

Τα τανκς και γενικότερα τα στρατιωτικά οχήματα αποτελούν ένα επαναλαμβανόμενο οπτικό μοτίβο της ταινίας. Χαρακτηριστικά εμφανίζονται και σε άλλες δύο σκηνές οι οποίες εμμέσως βοηθούν στην καταδήλωση της ανελευθερίας και της καταπίεσης των πρωταγωνιστών. Η πρώτη εκτυλίσσεται μετά την επίθεση του Honey στον Shandong όταν οι συμμορίτες τον παίρνουν μαζί τους κρατώντας τον με βίαιο τρόπο, αλλά σταματούν προσωρινά όταν ένα στρατιωτικό όχημα περνά

από δίπλα τους, αναγκάζοντάς τους να προσποιηθούν ότι απλά πάνε βόλτα. Στη δεύτερη σκηνή, όταν η Ming εξομολογείται στον Si'r πως φλερτάρει και με άλλους άντρες, περνά από μπροστά τους μια σειρά από οχήματα του στρατού, αναγκάζοντάς τους να μιλούν δυνατά γιατί δεν αλληλοακούγονται.

Στην πρώτη σκηνή είναι φανερό ότι η νεολαία δεν μπορεί να συμπεριφερθεί όπως επιθυμεί, φορώντας ένα υπάκουο προσωπείο. Είναι πιθανόν, όμως, να καταδεικνύεται και η ανικανότητα των στρατιωτικών να κατευνάσουν τη βία της νεολαίας. Μόλις το όχημα απομακρυνθεί στον ορίζοντα, οι νεαροί θα συνεχίσουν τους ξυλοδαρμούς, με το στρατό να παίζει το ρόλο του τυπικού επόπτη ο οποίος ναι μεν επιζητά την πειθαρχία αλλά είναι ανίκανος να ελέγξει και να αποτρέψει ύποπτες κινήσεις. Η νεολαία μαθαίνει να ξεφεύγει από το βλέμμα του νόμου, συνεχίζοντας αδιατάρακτη τις πράξεις της. Χαρακτηριστικά ο καταζητούμενος Honey δεν γίνεται αντιληπτός παρόλο που η μόνη του μεταμπίεση είναι μια στολή ναυτικού η οποία δεν καλύπτει τα χαρακτηριστικά του.

Η δεύτερη σκηνή είναι τραβηγμένη με τα οχήματα να παρεμβάλλονται μεταξύ της κάμερας και των πρωταγωνιστών, καθιστώντας δύσκολη την παρατήρηση των εκφράσεων τους. Μιλούν δυνατά γιατί οι θόρυβοι της πομπής είναι τόσο ηχηροί ώστε δε μπορούν να ακουστούν και υπερκαλύπτουν όλους τους υπόλοιπους ήχους εκτός του γελοιωδώς –συναρτήσει των όσων λέγονται- δυνατού διαλόγου της Ming με τον Si'r. Ενδέχεται, λοιπόν, μέσα από αυτή τη σκηνοθετική επιλογή να δηλώνεται ότι η διαρκής παρουσία μιας καταπιεστικής κυβέρνησης απομακρύνει τα άτομα από τα συναισθήματά τους, την ιδιωτικότητα και τη φυσιολογική αλληλεπίδραση. Αν πρέπει να πουν κάτι, αυτό θα το πουν με τρόπο σχεδόν κωμικοτραγικό, συνθήκη που καθιστά την επίλυση ενός ενδεχόμενου προβλήματος σαφώς δυσκολότερη. Ο Yang δεν επιτρέπει στους χαρακτήρες του έναν ιδιωτικό διάλογο, ωστόσο δίνει στους θεατές μια ευφάνταστη οπτική μεταφορά αυτής της καταπίεσης.

Όσον αφορά το θέμα των βασανιστηρίων και της υπόγειας παρουσίας τους στην νεότερη ιστορία της Ταϊβάν, ο Yang αξιοποιεί μια σεκάνς με τέτοιο τρόπο ώστε να καταδείξει την κρυφή τους φύση από την κοινή θέα. Η μυστική αστυνομία επισκέπτεται τον πατέρα του Si'r και τον παίρνει μαζί της. Μένει φυλακισμένος

μερικές μέρες και υποβάλλεται σε διαρκή ανάκριση που αφορά την επαφή με έναν παλιό του φίλο, ο οποίος έχει αμφισβητήσιμο από την κυβέρνηση παρελθόν. Σε αυτή τη σεκάνς μια μικρή λεπτομέρεια, φανερώνει όλη τη μακάβρια αλήθεια πίσω από την πραγματικότητα του Λευκού τρόμου. Στους διαδρόμους των κεντρικών αρχηγείων της αστυνομίας υπάρχουν μεγάλα κομμάτια πάγου, μια οπτική παραφωνία στα πλάνα. Μια ματιά, ωστόσο, σε μια μισάνοιχτη πόρτα αρκεί να καταδείξει την πραγματικότητα, ένας κρατούμενος είναι γονατισμένος ασθμαίνοντας, με τα πόδια του να έρχονται σε επαφή με τον πάγο, ένα φρικτό βασανιστήριο που αποσκοπεί σε ομολογία. Με ένα απλό πλάνο, ο θεατής, όπως και ο πατέρας του Si'r, έχει τη δυνατότητα να κοιτάξει τυχαία πίσω από μια ανοιχτή πόρτα και να δει μια καλά κρυμμένη αλήθεια: τα βασανιστήρια που γίνονταν κατά των «ταραχοποιών» στοιχείων την περίοδο της δικτατορίας, μια αλήθεια την οποία η Ταϊβάν μέχρι τότε αποκρύπτει και ο μόνος τρόπος να αποκαλυφθεί είναι μέσα από τη σύμπτωση.

Οι εμπειρίες καταπίεσης των παιδιών στο σχολικό περιβάλλον ταυτίζονται με αυτές των ενηλίκων. Και ο Yang προκειμένου να τα παραλληλίσει φιλικά σκηνοθετεί τόσο τον Si'r όσο και τον πατέρα του με παρόμοιο τρόπο όταν αυτοί βρίσκονται σε δομές οι οποίες ασκούν εξουσία. Το σχολείο του Si'r και οι εγκαταστάσεις που κρατείται ο πατέρας του είναι κινηματογραφημένες σε παρεμφερείς χώρους και με έναν ανάλογο τρόπο, όπως τονίζει ο Darrell Davis (2005, σελ. 106-107). Ο πατέρας μεταφέρεται σε ένα χώρο ο οποίος μοιάζει με εγκαταλελειμμένο σχολείο. Όπως ο Si'r γνωρίζει την καταπίεση της κυβέρνησης στις σχολικές εγκαταστάσεις ως ανήλικος, έτσι και ο πατέρας του θα γνωρίσει τη σκοτεινή πλευρά της Kuomintang βαδίζοντας σε ένα παρόμοιο κτίριο. Και οι δύο θα περιπλανηθούν σε μεγάλους, σκοτεινούς διαδρόμους, θα δουν μέσα από το σκοτάδι γεγονότα τα οποία θα τους φανερώσουν βαθύτερα ζητήματα και η κάμερα θα τα παρουσιάσει ως μια «ματιά τούνελ» όπως την αποκαλεί ο Davis. Πλάνα τα οποία εστιάζουν, δια μέσου των χώρων με μεγάλο βάθος πεδίου, σε ένα συγκεκριμένο σημείο που φανερώνει αυτές τις πραγματικότητες.

Δεν είναι, όμως μόνο αυτές οι λεπτομέρειες κατά τη διάρκεια του φιλμ που δείχνουν το γενικότερο κλίμα στη συγκεκριμένη περίοδο αλλά στην ταινία

αναδύονται διάσπαρτα μικρές λεπτομέρειες που τονίζουν τις πολιτικές συνθήκες. Οι ραδιοφωνικές ειδήσεις αναγγέλλουν την υποψηφιότητα στις αμερικανικές εκλογές του «νεαρού και άπειρου να αντιμετωπίσει την κομμουνιστική απειλή John Kennedy» και διατυπώνεται η εκτίμηση πως ο λαός δύσκολα θα του εμπιστευτεί την ψήφο του. Με αυτή τη μικρή πληροφορία, εμφανώς δηλώνεται η προπαγάνδα που εξαπολύει η κυβέρνηση, με αφορμή τα διεθνή γεγονότα, στην προσπάθειά της να χειραγωγήσει την κοινή γνώμη.

Η χαρακτηριστικότερη σεκάνς στην οποία αναδεικνύονται οι κυρίαρχες πολιτικές πεποιθήσεις της εποχής, όμως, είναι αυτή του δείπνου στο φιλικό σπίτι της οικογένειας του S'g. Εκεί, άνθρωποι από τη μεσαία και την ανώτερη τάξη, ντυμένοι με κομψά ρούχα θα αφήσουν να φανεί ο αντικομμουνισμός της περιόδου και η λατρεία του δυτικότροπου εκσυγχρονισμού. Ένας από τους παριστάμενους, ο Wang δηλώνει μεγαλόφωνα πως αν είχε τη δυνατότητα να φτιάξει μια ατομική βόμβα, θα σκότωνε όλους τους κομμουνιστές που αποτελούν απειλή για την πατρίδα του (την Ταϊβάν αλλά και την εθνικιστική Δημοκρατία της Κίνας την οποία η Kuomintang επιθυμεί να αναβιώσει και να επανενωθεί μαζί της). Προηγουμένως μιλά για τα ταξίδια του στην Αμερική και τον προηγμένο τρόπο ζωής εκεί, με τους ουρανοξύστες και την Disneyland, διακριτά στοιχεία της δυτικής ευμάρειας. Αυτά τα λόγια αποκαλύπτουν την κυρίαρχη ιδεολογία της μεσαίας και αστικής τάξης, μια ιδεολογία που μισεί με πάθος τους εχθρούς κομμουνιστές, λατρεύει την ιμπεριαλιστική πρόοδο και το δηλώνει απερίφραστα σε κάθε κοινωνική περίπτωση.

Μια ακόμη οπτική μεταφορά που τονίζει τη σαθρή βάση του έθνους εστιάζει στις διακοπές ηλεκτρικού ρεύματος, που συμβαίνουν αρκετά συχνά εκείνη τη χρονική περίοδο (Davis, 2005, σελ 110). Ειδικά στην περίπτωση του «αρχηγείου» της συμμορίας των 217, κοινό σκηνοθετικό μοτίβο είναι οι συνεχείς διακοπές ρεύματος, είτε επικρατούν ακραία καιρικά φαινόμενα, είτε σε μέρες ηλιόλουστες. Παρόλο που η κυβέρνηση υποστηρίζει ότι προασπίζεται την πρόοδο του έθνους, η τραγική ειρωνεία είναι ότι ουσιαστικά αποδεικνύεται ανίκανη να παράσχει ένα απλό κοινωνικό αγαθό στους πολίτες. Διατρανώνει ότι η Ταϊβάν είναι ένα προοδευτικό, ένδοξο έθνος, εντούτοις δεν μπορεί να εξασφαλίσει ικανοποιητικές

υποδομές ηλεκτρισμού στο σύνολο του πληθυσμού, διατηρώντας τις δυσλειτουργίες του παρελθόντος.

Το ολοκληρωτικό σύστημα ενισχύει με τη διακυβέρνησή του και τις ταξικές διαφορές. Στην κοινωνία των παιδιών δίνεται η δυνατότητα να ερευνηθούν τα διαφορετικά κοινωνικά στρώματα και να αναφανεί η απουσία ισότιμων ευκαιριών για τους πολίτες από ένα καθεστώς που προασπίζεται τη συλλογική εξέλιξη. Η Ming εκπροσωπεί την κατώτερη βαθμίδα του προλεταριάτου, δεν έχει σταθερή οικία και αναγκάζεται να περιφέρεται με τη μητέρα της σε διάφορα σπίτια ως φιλοξενούμενες. Ο Cat προέρχεται επίσης από τα κατώτερα στρώματα και το σπίτι που μένει η οικογένειά του φανερώνει την οικονομική τους ένδεια. Ο Sír, εκπρόσωπος της μεσαίας τάξης, μένει σε ένα σπίτι με ανέσεις που μπορεί να στεγάσει την πολυμελή οικογένειά του χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα. Και τέλος ο Ma, παιδί της προνομιούχας αστικής τάξης, μένει με τους γονείς και το υπηρετικό τους προσωπικό σε μια έπαυλη ενός πρώην αξιωματικού του ιαπωνικού στρατού.

Ο τρόπος διαβίωσης των παιδιών ξεκαθαρίζει τις «ισότιμες» ευκαιρίες που η Ταϊβάν υποτίθεται ότι προσφέρει στο λαό της. Φροντίζει για την ευημερία και τις ανέσεις της αστικής τάξης ενώ ταυτόχρονα με την πολιτική της πλήττει τις ζωές των ανθρώπων που ανήκουν στους μοχθούντες για τον επιούσιο. Και παρόλο που η Kuomintang διατείνεται πως είναι μια κυβέρνηση με λαϊκό χαρακτήρα, οι πολιτικές πρακτικές της μαρτυρούν το αντίθετο.

Αν και οι υπόλοιπες ταινίες του Yang αποδομούν την κοινωνία της Ταϊβάν, καμία δε θίγει άμεσα το θέμα της Kuomintang. Εν τούτοις σε ένα πλάνο που εκτυλίσσεται στη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, το *Μια ιστορία της Ταϊπέι* και διαδραματίζεται στο χωροχρονικό παρόν του '80, αφήνει μια νύξη για την κληρονομιά της Kuomintang.

Στη συγκεκριμένη ταινία γίνεται σαφές πως όλο και περισσότερο η ταϊβανезική κοινωνία χειραφετείται από τους περιορισμούς του παρελθόντος. Όμως αυτό δε σημαίνει απαραίτητα πως οι αξίες του παρελθόντος που η δικτατορία της Kuomintang επέβαλλε εγκαταλείπονται οριστικά. Ο Yang φωτίζει αυτήν την κατάσταση με μια μικρή σκηνοθετική λεπτομέρεια. Η παρέα της αδερφής της Chin βγαίνει με μοτοσυκλέτες στις λεωφόρους για να διασκεδάσει κάτω από νέον φώτα

και χριστουγεννιάτικους στολισμούς. Στην πορεία περνούν από ένα φωτισμένο μνημείο με το πορτραίτο του Chiang Kai-Shek στο οποίο αναγράφεται «Ζήτω Η Δημοκρατία Της Κίνας». Μπορεί η δικτατορία να έχει χαλαρώσει, μπορεί η Ταϊβάν σταδιακά να μετατρέπεται σε μια άλλη κοινωνία, όμως το άγρυπνο βλέμμα του εκλιπόντα ηγέτη εξακολουθεί να εποπτεύει τη χώρα και δεν την αφήνει να αποκοπεί από τις ρίζες της.

Πολεμικό Παρελθόν και Εθνικά Τραύματα στο Σελιλόιντ

Στην εξέταση του παρελθόντος, μεγάλη σημασία έχει ο τρόπος που οι σκηνοθέτες στέκονται στην περίοδο του πολέμου, η οπτική τους όπως προβάλλεται στις υποθέσεις που πραγματεύονται και το αποτύπωμα που αφήνει στο παρόν η πολεμική ιστορία της χώρας. Αν αυτή τεθεί, μάλιστα, σε ευθύ συσχετισμό με τις αφηγήσεις που προκύπτουν από τον εμπορικό κινηματογράφο της εποχής, ενδεχομένως κάποια ερωτήματα να απαντώνται με σαφέστερο τρόπο.

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όπως προαναφέρθηκε, το περιεχόμενο των ταινιών που παράγονται στην Ιαπωνία αλλάζει. Εγκαταλείποντας την εξύμνηση των ατομικών αξιών της προπολεμικής περιόδου, οι σκηνοθέτες βρίσκονται ενώπιον μιας νέας δοκιμασίας: της παραγωγής των μέχρι τότε σχεδόν ανύπαρκτων πολεμικών ταινιών, ενός ιδιώματος του οποίου αγνοούν τους κώδικες. Αντλώντας έμπνευση από τις γερμανικές *kulturfilm* που εισάγονται εκείνη την περίοδο, αρχίζουν να υιοθετούν ορισμένα χαρακτηριστικά τους, τα οποία μέσω των «ρεαλιστικών» γνωρισμάτων του ιδιώματος, θα μπορέσουν να εξάψουν το εθνικό συναίσθημα στο κοινό της εποχής (Richie, Schrader, 2005, σελ. 98).

Μια χαρακτηριστική απόπειρα γραφής που φανερώνει την αδυναμία των Ιαπώνων να σκηνοθετήσουν μια προπαγανδιστική πολεμική ταινία είναι οι *Πέντε ανιχνευτές* (*Gonin no Sekohei*) του Tomotaka Tasaka. Γυρισμένη το 1938 και βραβευμένη το 1939 με το βραβείο της Καλύτερης Ταινίας του Kinema Junpo, αν και

κλείνει με τους στρατιώτες να αναφωνούν «Tennoheika Banzai»⁸, δεν απεικονίζει κανένα άλλο στοιχείο που θα μπορούσε να την κατατάξει στην ταινία προπαγάνδας. Αντιθέτως, κινηματογραφεί με ρεαλιστικό τρόπο τους μαχόμενους να υποφέρουν δεινά στο μέτωπο και στον κενό χρόνο ανάμεσα στους πυροβολισμούς να αναπολούν στιγμιότυπα από την περίοδο της ειρήνης.

Μια ακόμα περίπτωση που καταδεικνύει αυτήν την αδυναμία εντοπίζεται στην *Ιστορία του διοικητή αρμάτων Nishizumi (Nishizumi senshacho-den)* του Kozaburo Yoshimura. Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας κερδίζει μεν τις μάχες, αλλά το βασικό του χαρακτηριστικό είναι η ευγένεια. Αντί να επιδεικνύει μια διαρκή πυγμή, νοιάζεται για τους συμπολεμιστές του και φέρεται με ανθρωπιά στον άμαχο πληθυσμό. Αρνούμενος να κάνει μια ταινία που απλά θα εγείρει τη βιαιότητα, ο Yoshimura προσπαθεί να μιλήσει, παρά τις αντίθετες επιταγές, για την ανάγκη της αλληλεγγύης σε καιρούς δύσκολους και την ευγένεια ως βασική αρετή. Αν και σήμερα κάποιος θα μπορούσε να δει αυτήν την ταινία ως απόπειρα αθώωσης των πολεμικών εγκλημάτων των Ιαπώνων, η επιλογή αυτή του σκηνοθέτη στην απεικόνιση του πρωταγωνιστή του γίνεται για τους αντίθετους λόγους.

Η αυστηρότητα της λογοκρισίας, ωστόσο, δε θα επιτρέψει σε κάθε απόπειρα προπαγάνδας να κυκλοφορήσει και κάποιοι σκηνοθέτες θα υποστούν κυρώσεις. Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Fumio Kamei, ενός μαρξιστή που σκηνοθέτησε το ντοκιμαντέρ *Στρατιώτες στη μάχη (Tatakau Heitai)*, το 1938. Μια απόπειρα να αναδείξει τις μικρές, καθημερινές στιγμές των στρατιωτών και την ανθρώπινη πλευρά τους. Οι αρχές, όμως, το απέσυραν ως αντίθετο στην πολιτική τους ατζέντα και με βασικό πρόσχημα ότι αναδεικνύει περισσότερο την κούραση των στρατιωτών παρά τη μαχητική τους διάθεση. Χαρακτηριστικό είναι, επιπλέον, ότι ο Kamei, το 1941, συλλαμβάνεται ως φίλα προσκείμενος στην Αριστερά και του αφαιρείται το δικαίωμα σκηνοθεσίας (Richie, Schrader, 2005, σελ. 104).

Με την πρόοδο του πολέμου, γίνεται ορατό πως ούτε οι μέχρι τότε πολεμικές ταινίες αλλά ούτε και οι ταινίες που αναδεικνύουν την αξία της

⁸ «Ζήτω ο Αυτοκράτορας», πολεμική κραυγή που χρησιμοποιούνταν από τους πολεμιστές της χώρας κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

«ιαπωνικότητας» αρκούν για την εξυπηρέτηση των κυβερνητικών αναγκών χειραγώγησης του πλήθους. Είναι πλέον ανάγκη να υπάρξουν αμιγώς προπαγανδιστικές ταινίες, στα δυτικά πρότυπα, τα οποία, μέχρι τότε, η κυβέρνηση προσπαθούσε να απομονώσει. Αυτές οι ταινίες θα ονομαστούν *Ταινίες Εθνικής Πολιτικής* και θα αποτελέσουν το χαρακτηριστικότερο δείγμα φιλικής προπαγάνδας της Ιαπωνίας (Richie, Schrader, 2005, σελ. 102).

Ένας σκηνοθέτης που ξεχωρίζει ως δημιουργός για τη χρήση της φιλικής του γλώσσας σε αυτό το πλαίσιο είναι ο Kajiro Yamamoto, ένας δημιουργός που εργαζόταν έως τότε για λογαριασμό της Toho και εξειδικεύεται σε ρεαλιστικά δράματα. Το 1942, όμως, συνθέτει ένα πολεμικό έπος που έχει ως κέντρο του την επίθεση στο Pearl Harbor και με τη βοήθεια των ειδικών εφέ και πλάνων από τα επίκαιρα επιτυγχάνει την πρώτη υπερπαραγωγή της χώρας. *Ο Πόλεμος στη Θάλασσα από τη Χαβάη στη Μαλάγια (Hawai Mare Oki Kaisen)* χαρακτηρίζεται από τις ρεαλιστικές μάχες, τις έντονες κορυφώσεις και την αμετροεπή εξύμνηση των στρατιωτικών δυνάμεων, ακόμα κι αν αυτή δεν είναι στην πραγματικότητα κάτι το ηθικά ηρωικό. Η ταινία γνωρίζει τεράστια εμπορική επιτυχία και οι κριτικοί της εποχής την ανακηρύσσουν ως την καλύτερη της χρονιάς, ένα ακέραιο δείγμα πολεμικού κινηματογράφου ως εργαλείου πολιτικής (Richie, Schrader, 2005, σελ. 103).

Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και επί αμερικανικής κατοχής, οι δημιουργοί απαγορεύεται να απεικονίζουν πολεμικές εικόνες καθώς δε συνάδουν με την επιβαλλόμενη πολιτική ατζέντα που επιβάλλεται στη χώρα. Το πέρασμα του χρόνου και η άρση της επταετούς κατοχής θα επιτρέψει στα στούντιο και τους δημιουργούς να επιλέγουν τις θεματικές τους όπως εκείνοι επιθυμούν. Συνεπώς όταν έρχεται η ώρα να επαναξεταστεί το θέμα της συμμετοχής της Ιαπωνίας στον πόλεμο, οι σκηνοθέτες αναδεικνύουν την τραγική πλευρά του με διάθεση «ανθρωπιστικής» αυτοκριτικής και προβληματισμούς αντιπολεμικού χαρακτήρα.

Ένας από αυτούς τους νέους δημιουργούς είναι ο Kon Ichikawa, ο οποίος αν και έχει παράξει κάποιο έργο ήδη από το 1936, μεταπολεμικά αρχίζει να αναλαμβάνει χρέη σκηνοθέτη. Δε θα τύχει, ωστόσο, σεβασμού για το σκηνοθετικό του έργο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, όταν θα σκηνοθετήσει τις

αντιπολεμικές ταινίες του. Το 1956, σκηνοθετεί για λογαριασμό της Nikkatsu την *Άρπα της Βιρμανίας (Biruma No Tategoto)*, μια δραματική ταινία με πρωταγωνιστή τον πρώην ανιχνευτή ενός τάγματος Ιαπώνων στρατιωτών στις τελευταίες μέρες του πολέμου. Όταν ανακαλύπτει το μέγεθος της τραγωδίας που έχει συντελεστεί, γίνεται μοναχός και αρνείται να επιστρέψει στην Ιαπωνία αν πρώτα δεν θάψει τα πτώματα όλων των στρατιωτών που κείτονται στο πεδίο της μάχης.

Χαρακτηριστικό της ταινίας του Ichikawa είναι το πώς απεικονίζει τη φρίκη του πολέμου και πιο συγκεκριμένα μέσα από τα μάτια ενός Ιάπωνα. Αντί όμως να αφεθεί στην αντιαμερικανική τάση που ακολουθεί την Κατοχή, αποφασίζει να υιοθετήσει ένα πιο ήπιο πρόσωπο και, χωρίς να καταφύγει σε έντονους μελοδραματισμούς, να αναδείξει την ανάγκη της συμφιλίωσης μετά τον σπαραγμό. Αυτή η ταινία του χαρίζει μια υποψηφιότητα στα Όσκαρ εκείνου του έτους, όπως επίσης και εκτοξεύει το όνομά του εντός της χώρας. Το 1959, θα παράξει τη δεύτερη σημαντική αντιπολεμική του ταινία με τίτλο *Φωτιές στην πεδιάδα (Nobi)*, μια ταινία σαφώς πιο ωμή και βίαιη που αφορά στη δύσκολη επιβίωση του ιαπωνικού στρατού στις Φιλιππίνες και στην καταφυγή σε ακραίες μεθόδους επιβίωσης, συμπεριλαμβανομένου και του κανιβαλισμού.

Οι νεοκυματικοί σκηνοθέτες διαφωνούν με τα αφηγήματα τα οποία ο κινηματογράφος κατασκευάζει κατά τη διάρκεια του πολέμου. Τον αντιλαμβάνονται σαν ένα γεγονός το οποίο συμβάλλει στην περαιτέρω καταπίεση και ταπείνωση της Ιαπωνίας ενώ σε αυτόν βρίσκουν και προεκτάσεις των ιαπωνικών παθογενειών. Όπως θα φανεί, ο πόλεμος και οι συνθήκες που επικρατούν στη χώρα κατά τη διάρκεια της κατάκτησης της Μαντζουρίας είναι το τέλει άλλοθι για να φανερωθεί το σαδιστικό πρόσωπο πίσω από τη μάσκα της ηπιότητας.

Υπό το πρίσμα της πολεμικής ιστορίας προσεγγίζεται η πρώτη ταινία που ο Oshima σκηνοθέτησε εκτός της σκέπης της Shochiku. *Η αρπαγή*, βασισμένη στο διήγημα του Kenzaburo Oe αφορά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και φανερώνει τα τοξικά στοιχεία της ιαπωνικής κοινωνίας που βγήκαν στην επιφάνεια σε εκείνη την περίοδο κρίσης.

Η ταινία εξελίσσεται ιστορικά σε μια από τις περιόδους που το εθνικό αφήγημα υποστήριζε τον ανιδιοτελή και συλλογικό αγώνα της Ιαπωνίας προς ένα

κοινό σκοπό: την οικοδόμηση μιας νέας αυτοκρατορίας χτισμένης πάνω στα ιδανικά της ένδοξης και προαιώνιας ιστορίας. Η προπαγάνδα της υποταγής σε αυτό το αφήγημα ήθελε όλους τους Ιάπωνες πειθήνιους εργάτες στο όραμα της κυβέρνησης ενώ ταυτόχρονα έπρεπε να αποδίδουν σεβασμό στον αντίπαλο. Ακόμα και το πολεμικό τραγούδι Battotai αναφέρεται στους αντίπαλους του αυτοκράτορα και τους εξυμνεί για τις πολεμικές τους ικανότητες, τις οποίες, ωστόσο, οι ατρόμητοι Ιάπωνες πρέπει να ανταπεξέλθουν για να κατακτήσουν τη δόξα.

Η *Αρπαγή*, όμως, λειτουργεί ως μια σκωπτική διάψευση αυτού του αφηγήματος, φανερώνοντας την, κατά τον Oshima, πραγματική φύση της Ιαπωνίας. Στο απομονωμένο ορεινό χωριό, οι κάτοικοι συμπεριφέρονται στον αλλόχρωμο κρατούμενο σαν ένα πλάσμα κατώτερης φύσης, εξευτελίζοντάς τον με κάθε πιθανό τρόπο και προσωποποιώντας κάθε συμφορά που βρίσκει τον τόπο τους (για την οποία ευθύνονται οι ίδιοι) στην ύπαρξή του. Αρνούνται να δουν τα δεινά που τους προκαλεί η τυραννική μορφή του προεστού Takano, ξεσπούν στον αιχμάλωτο μέχρι που μοιραία τον δολοφονούν. Ο «ένδοξος αντίπαλος» στην πραγματικότητα μετατρέπεται σε έναν αποδέκτη της ιαπωνικής σκληρότητας.

Η ανιδιοτέλεια μπροστά στον κοινό σκοπό και ο αλτρουισμός δε διακρίνει τους κατοίκους του χωριού και κυρίως τον προεστό Takano. Διεκδικεί βίαια όποια γυναίκα τον ενδιαφέρει και ενδίδει στο φαγητό και στο αλκοόλ με τρόπο που σε καμία περίπτωση δε θυμίζει τη ζεν εγκράτεια που η κυβέρνηση προώθησε ως μέσο υποταγής κατά την πολεμική περίοδο (Bordwell, 1994, σελ. 27). Οι πρακτικές που εφαρμόζει στην προσωπική του ζωή, αλλά και ως δημόσιος άρχοντας στη διοίκηση του χωριού, διακρίνονται από εγωισμό και φιληδονία. Η ποδηγέτηση των χωρικών εμφανίζεται στον τρόπο που τους επιβάλλει την αποσιώπηση της αιτίας θανάτου του κρατούμενου από τις αρχές.

Οι σκληρές εικόνες και τα ψεύδη περνούν με τη σειρά τους στην επόμενη γενιά, αυτή που περιλαμβάνει και τον ίδιο τον Oshima. Οι αδικίες υφίστανται σε γενικευμένο επίπεδο και η αλήθεια που κρύβεται πίσω από την καλλωπισμένη εικόνα τη συνυφασμένη με τα ιδανικά της δόξας και της εγκράτειας, που το έθνος προβάλλει γίνονται αντιληπτά από τους νεότερους. Αυτές οι διαπιστώσεις, μελλοντικά θα οδηγήσουν τους νέους στην αμφισβήτηση αυτών των αρχών με τη

γνώση ότι αποτελούν φενάκη. Η γενιά που μεγάλωσε στον πόλεμο μπόρεσε να δει τη σκληρότητα της φαινομενικά συνεργατικής κοινωνίας. Σε αυτή τη χρονική περίοδο όλα τα καταπιεστικά και ξενοφοβικά στοιχεία της Ιαπωνίας φανέρωσαν την πραγματική τους φύση. Κάποια άτομα (όπως ο νεαρός Jiro που εγκαταλείπει το χωριό) θα επιθυμήσουν τη διαφυγή μην αντέχοντας το δυσβάσταχτο ζυγό ενώ άλλοι (η ανιψιά του Takano) θα χάσουν τη ζωή τους, και ποτέ δεν θα αποδοθεί δικαιοσύνη, ενώ οι ευθύνες μεταβιβάζονται μονίμως στον «Άλλο» που εισέβαλε στην ιαπωνική κοινωνία.

Ο Ian Cameron (1970) τονίζει πως σε όλες τις βίαιες σκηνές της ταινίας τα παιδιά είναι παρόντα. Δεν απομονώνονται ποτέ, ερχόμενα διαρκώς αντιμέτωπα με μισανθρωπικές εικόνες φρίκης. Ο θεατής αναλογίζεται τον αντίκτυπο που αυτά τα γεγονότα θα έχουν αργότερα στον ψυχισμό τους. Είναι λογικό, λοιπόν, μια ολόκληρη γενιά γαλουχημένη με τέτοιες παραστάσεις να νιώσει απέχθεια προς ό, τι οι ενήλικοι πρεσβεύουν και, όταν τελικά φύγει από την εφηβεία να επαναστατήσει, ακόμα κι αν δεν έχει μια ξεκάθαρη εικόνα προς τα πού να κινηθεί. Ερχόμενη, επομένως σε αντιπαράθεση με τις προηγούμενες γενιές και ζώντας σε μια μεταπολεμική κοινωνία ανταγωνιστική, με έκπτωτα ιδανικά, η συγκεκριμένη γενιά είναι καταδικασμένη στην απογοήτευση (σελ. 67).

Το ηρωικό παρελθόν της χώρας κατά τον πόλεμο μετατρέπεται σε ένα ψεύδος και μια προπαγάνδα που σκοπό έχει να απομακρύνει την κοινή γνώμη από τις πραγματικές συνθήκες που επικρατούν. Η πολεμική Ιαπωνία του Oshima καμία απολύτως δόξα και φιλευσπλαχνία δεν έχει να επιδείξει, καταστρέφοντας όχι μόνο την ανθρωπιά πάνω στο Διαφορετικό αλλά και ορίζοντας το διεστραμμένο, καταστροφικό μέλλον των επόμενων γενεών. Η «επίσημη» εθνική ταυτότητα παραμένει μια καλοστημένη προπαγάνδα που απομακρύνει τον κόσμο από την πραγματικότητα, το πολεμικό τραύμα δεν πρέπει να καταλογίζεται στους αντίπαλους και την ήττα, ανήκει στην υπαιτιότητα της ίδιας της χώρας. Ο Oshima δεν επιχειρεί να σχολιάσει την πραγματικότητα του τώρα με ένα σύγχρονο βλέμμα, αλλά να γυρίσει στο παρελθόν και να εντοπίσει μερικές από τις αιτίες που οδήγησαν τη γενιά που απεικονίζεται (όπως και την επόμενη) σε μια μηδενιστική οπτική της πραγματικότητας. Όπως έχει πει ο ίδιος, «Η ευθύνη για τον πόλεμο δεν

ήταν η ευθύνη των στρατηγών ή των στρατιωτικών, αλλά των ανθρώπων εν γένει» (Cameron, 1969).

Στην *Αρπαγή* το πολεμικό παρελθόν της Ιαπωνίας βρίσκεται στο επίκεντρο της κριτικής του Oshima. Η επόμενη χρονολογικά ταινία του στην οποία θα υπάρξει μόνο υπαινιγμός για το συγκεκριμένο ζήτημα, είναι *Το αγόρι*, το φιλμ που ξέφυγε από τα όρια της χώρας του και τον έκανε γνωστό στο δυτικό κοινό.

Το πολεμικό παρελθόν της Ιαπωνίας δεν απασχολεί τη θεματική της ταινίας, ωστόσο παίρνει θέση πλαγίως μέσω του πατέρα του Toshio, την κεφαλή αυτής της δυσλειτουργικής οικογένειας. Ο ίδιος, πρώην βετεράνος του πολέμου, αρνείται να εργαστεί και να φροντίσει την οικογένειά του, ισχυρίζεται ότι ένα τραύμα του πολέμου τον εμποδίζει να βρει δουλειά και αναγκάζει την οικογένειά του να ζει στο περιθώριο και την εξαπάτηση. Σχεδιάζει εικονικά αυτοκινητιστικά ατυχήματα με «θύμα» την ερωμένη του και απαιτεί από τους οδηγούς οικονομική αποζημίωση. Όταν σε μια από αυτές τις δολοπλόκες απόπειρες ατυχήματος υπάρξει πραγματικός τραυματισμός της ερωμένης του, δε διστάζει με αναίσχυντο τρόπο να αντικαταστήσει τη γυναίκα με το γιό του, αναγκάζοντάς το παιδί να αναλάβει το ρόλο της.

Στην προκειμένη περίπτωση τα απότοκα του παρελθόντος της Ιαπωνίας παρουσιάζονται ως η τέλεια δικαιολογία πάνω στην οποία η γενιά του πολέμου θα στηρίξει τα ψέματά της και θα καταφύγει στη φυγοπονία. Ο πατέρας του Toshio χρησιμοποιεί το παρελθόν ως άλλοθι τόσο για την οκνηρία του όσο και για την κατάσταση της οικογένειας και μεταβιβάζει τις ευθύνες του στις πολεμικές επεμβάσεις στις οποίες συμμετείχε. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί με δύο αναγνώσεις

Σε ένα πρώτο επίπεδο αφορά την αιτιολόγηση των πράξεων της Ιαπωνίας με βάση το σκοτεινό της παρελθόν. Για να αποφύγει την αυτοκριτική και την επιβολή κυρώσεων για τις πράξεις της, η Ιαπωνία, σαν τον πατέρα του Toshio, επαναφέρει συνεχώς τις δυσκολίες του παρελθόντος προκειμένου να εξαναγκάζει τις επόμενες γενιές να υπακούνε στις εντολές της κυβέρνησης. Ως εκ τούτου, η οικοδόμηση του παρόντος και κατά συνέπεια του μέλλοντος μετατρέπεται σε ένα καθεστώς ανθρώπινης ποδηγέτησης με την χειριστική πρόφαση των τραυματικών γεγονότων του παρελθόντος.

Σε ένα δεύτερο μπορεί να εκληφθεί το τραύμα ως η κυριολεκτική πηγή αυτής της οκνηρίας. Σε συνέχεια της προβληματικής που αναπτύχθηκε από τον Ian Cameron στην *Αρπαγή* σχετικά με τη γενιά του πολέμου και τις επιπτώσεις των γεγονότων αυτής της περιόδου στις μετέπειτα γενιές, δε θα ήταν υπερβολή να ιδωθεί το τραύμα του πατέρα ως ένα μεταφορικό τραύμα της ανθρώπινης υπόστασής του. Δεν γίνεται λόγος, δηλαδή, για ένα κυριολεκτικό, παθολογικό τραύμα, αλλά για τον μεταφορικό τραυματισμό της ιαπωνικής ψυχοσύνθεσης που αργότερα θα οδηγήσει τους βετεράνους στην οικοδόμηση μιας κοινωνίας κακής μεταχείρισης και εκμετάλλευσης των νεότερων ατόμων.

Και στις δύο περιπτώσεις, αν και το παρελθόν είναι ένα στοιχείο που δεν αφορά εν εκτάσει την ταινία, παρασκηνιακά υπάρχει ως καταλύτης ολόκληρης της κεντρικής πλοκής. Βεβαίως, σε ρεαλιστικό επίπεδο δεν ευθύνεται αυτό για τον προβληματικό χαρακτήρα του πατέρα, ωστόσο γνωρίζοντας πως ο Oshima είναι ένας σκηνοθέτης που η κυριολεξία σχεδόν καθόλου δεν τον αφορά και ανάγει όλο του το φιλμικό σύμπαν σε μεταφορές σχετικά με την ιαπωνική κοινωνία, είναι δύσκολο να μην πραγματοποιηθεί ο συγκεκριμένος συνειρμός.

Στην *Τελετή*, ο Oshima ασχολείται και πάλι με τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τις επιπτώσεις τους στην Ιαπωνία. Όπως στη *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία* ο σκηνοθέτης πραγματοποιεί διαρκή χρονολογικά πισωγυρίσματα, ωστόσο αποφεύγει την επανάληψη και στρέφεται στην εξερεύνηση των θεμελίων του παρόντος όπως αυτά αναδύονται από την πρόσφατη ιστορία της χώρας.

Το παρελθόν στη συγκεκριμένη ταινία αφορά σε έννοιες πολύ βαθύτερες και ριζωμένες στην παράδοση της χώρας. Ο πρωταγωνιστής της *Τελετής* αποτελεί την προσωποποίηση των γεγονότων που συνέβησαν κατά τον πόλεμο και κατά συνέπεια το συλλογικό τραύμα που ακολούθησε. Το όνομα Masuo, όπως τονίζει η Standish (2011, σελ. 63) είναι μια αναφορά στην Μαντζουρία, το μέρος στο οποίο γεννήθηκε και από το οποίο αναγκάστηκε να επιστρέψει μαζί με τη μητέρα του το 1947 ενώ το όνομα του πατέρα του, Kanichiro, έχει τον χαρακτήρα Kan που ταυτίζεται με την Κορέα. Τα ονόματα αυτά θα προβάλλουν πάντα σαν υπενθύμιση των γεγονότων και της εξευτελιστικής, για την ιαπωνική ψυχοσύνθεση, ήττας. Σε

προσωπικό επίπεδο, το όνομα του Masuo θα του θυμίζει διαρκώς τα μακάβρια γεγονότα που έζησε σε νεαρή ηλικία: την ταφή του νεογέννητου αδερφού του ενώ ήταν ακόμα ζωντανός και την αυτοκτονία του πατέρα του μετά την ανακοίνωση της θνητής φύσης του Αυτοκράτορα.

Η προσωποποίηση του παρελθόντος στη συγκεκριμένη ταινία συνδέεται περισσότερο από ποτέ με το συλλογικό τραύμα της Ιαπωνίας. Η Μαντζουρία δεν αποτελεί πλέον το ένδοξο πεδίο μάχης και τον τόπο που μια χώρα εκκίνησε τα φιλόδοξα σχέδιά της, αλλά ένα πεδίο στο οποίο το μόνο που ελλοχεύει είναι ο πόνος και η απογοήτευση. Ο ορφανός από πατέρα Masuo αναγκάζεται να υποταγεί στα συντηρητικά σχέδια του παππού του και αναζητά απελπισμένα τους ήχους του μικρού του αδερφού κάτω από το χώμα. Ο Masuo γίνεται ο εκπρόσωπος μιας γενιάς η οποία στιγματίζεται και καθορίζεται από τις επιπτώσεις που έφερε η λήξη του πολέμου, και σηκώνει το βαρύ φορτίο των γεγονότων σε όλες τις πτυχές της ζωής του.

Τις επεκτατικές βλέψεις της Ιαπωνίας κατά το παρελθόν και τις οδυνηρές συνέπειές στο σύνολο του πληθυσμού και την ταυτότητα της χώρας εξετάζει και η *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, η οποία, σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται ότι προσεγγίζει το ζήτημα της σεξουαλικότητας, αποτελεί όμως και ένα πλάγιο σχόλιο το οποίο σχετίζεται με την κατάκτηση της Μαντζουρίας.

Ο Oshima βασίζει το σενάριό του στις μαρτυρίες της Sada Abe⁹, ωστόσο προτιμά να αυτοσχεδιάσει παίρνοντας κάποιες πρωτοβουλίες. Η βασικότερη από αυτές δεν αφορά στις περιπτώξεις του ζευγαριού. Επιλέγει να τοποθετήσει χρονολογικά το περιστατικό κάποιους μήνες νωρίτερα, πιο συγκεκριμένα την περίοδο που συνέβη στην Ιαπωνία το πραξικόπημα της 26ης Φεβρουαρίου του 1936. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται πιο εύκολο για το σκηνοθέτη να ταυτίσει την ταινία του όχι με τη ρεαλιστική της διάσταση, της σοκαριστικής πλευράς ενός περιστατικού, αλλά με ένα πολιτικό υπονοούμενο. Καθόλου τυχαία, στο φινάλε της

⁹ Η πρωταγωνίστρια της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων* είναι βασισμένη σε μια πραγματική γυναίκα η οποία δολοφόνησε τον εραστή της κατά τη διάρκεια σεξουαλικών πειραματισμών.

ταινίας αναφέρεται πως το περιστατικό έλαβε χώρα τη χρονιά που η Ιαπωνία εισέβαλε στη Μαντζουρία.

Το 1936, η Ιαπωνία ετοιμαζόταν να εισέλθει σε έναν πόλεμο ο οποίος αποτέλεσε την αφορμή για την κατακρήμνισή της. Μια αναμέτρηση βασισμένη σε αξίες ριζωμένες στα ιμπεριαλιστικά ιδεώδη των δεκαετιών που προηγούνται της εισόδου στην Εποχή Meiji, με την επεκτατική πολιτική σε πρώτο πλάνο. Τα προγενέστερα χρόνια, τόσο η οικονομική κρίση όσο και ο θάνατος του προηγούμενου αυτοκράτορα που επέτρεψε την άνοδο του Hirohito στο θρόνο και κατά συνέπεια την εφαρμογή της συντηρητικής πολιτικής του, ήταν αυτά που ουσιαστικά «προοιωνίσαν» την είσοδο της Ιαπωνίας σε μια πολεμική σύρραξη από την οποία μετά την ήττα της θα αργούσε να ανακάμψει.

Με βλάσφημη, σχεδόν, διάθεση, ο Oshima απεικονίζει αυτό το γεγονός ήδη από την αρχή της ταινίας με μια απλή αλλά συνάμα απόλυτα συμβολική λεπτομέρεια. Η Sada μαζί με κάποιες άλλες εργαζόμενες και τα παιδιά τους περπατούν στα χιόνια. Τα παιδιά κρατούν σημαιάκια με τη σημαία της Ιαπωνίας. Περνούν από έναν ανήμπορο και μεθυσμένο άστεγο γέρο ο οποίος κοιμάται στα χιόνια. Ένα από τα παιδιά τον πλησιάζει και, χρησιμοποιώντας τη σημαία του, σηκώνει το κάτω μέρος του κιμονό του για να φανερώσει το πέος του γέροντα. Με αυτόν τον προκλητικό ομολογουμένως τρόπο, το πέος του ηλικιωμένου συνδέεται οπτικά και συμβολικά με τη σημαία της Ιαπωνίας σε ένα πλάνο που θα προκαλούσε αντιδράσεις και από την πιο ψύχραιμη μερίδα των λογοκριτών της εποχής.

Ο παραλληλισμός της Ιαπωνίας με το πέος του ημίτρελου ηλικιωμένου επαίτη παίρνει μια ακόμα πιο ειρωνική τροπή στην επόμενη σκηνή, όταν αφού αναγνωρίσει τη Sada ως πρώην πόρνη (κάτι το οποίο δεν είμαστε βέβαιοι αν ισχύει ή αποτελεί απλά ένα μεθυσμένο παραλήρημά του) την ακολουθεί και της ζητάει να τον εκτονώσει σεξουαλικά. Εκείνη εν τέλει δέχεται και αποπειράται να τον αυνανήσει, αλλά λόγω της ηλικίας του και της γενικότερης κατάστασής του, αποτυγχάνει να έρθει σε σύση.

Με αυτόν τον παραλληλισμό η Ιαπωνία ταυτίζεται με τα παλιά ιδανικά της, αυτά που εκπροσωπούν οι γενιές που δεν αποδέχονται τον εκσυγχρονισμό της χώρας και την ωθούν στο Β' Σινο-ιαπωνικό Πόλεμο και εν συνεχεία στον Β'

Παγκόσμιο. Η υφιστάμενη ιδεολογία σύστασης μιας αυτοκρατορίας που θα περιλαμβάνει ολόκληρη την Ανατολική Ασία, αρχικά φαίνεται να επιτυγχάνεται με τους Ιάπωνες στη συνέχεια να κατατροπώνονται από τις συμμαχικές δυνάμεις και να υποχωρούν. Η πίστη στα επεκτατικά ιδεώδη δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και, όπως ο ηλικιωμένος άντρας αδυνατεί να ολοκληρώσει σεξουαλικά, έτσι και η Ιαπωνία βρίσκεται εν τέλει ηττημένη και υποχείριο των Ηνωμένων Πολιτειών.

Το πολεμικό παρελθόν της Ταϊβάν αποτελεί ιδιαίζουσα περίπτωση, κυρίως γιατί οι εμπλοκές της στον πόλεμο δεν ανταποκρίνονται στις αποφάσεις του λαού της αλλά των εκάστοτε κυβερνώντων. Συνεπώς όταν έρχεται η στιγμή να γίνει απολογισμός των συρράξεων και του κοινωνικοπολιτικού κλίματος, δύο είναι οι τρόποι που μπορεί κανείς να το εξετάσει: είτε ως φορέα μιας επιβεβλημένης διακυβέρνησης, είτε ως μια συνθήκη χωρίς πολιτικά συμφραζόμενα που ωστόσο έχει άμεσες επιπτώσεις στο λαό.

Μεταπολεμικά η μόνη αξιοσημείωτη περίπτωση εμπορικής ταινίας που να αφορά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι το *Victory*, του 1975, σε σκηνοθεσία Liu Chia-Chang, μια πληθωρική παραγωγή που περιλαμβάνει γνωστούς σταρ και ένα κεντρικό τραγούδι, το *Mei Hua*, το οποίο θα γνωρίσει τεράστια επιτυχία τόσο στην Ταϊβάν όσο και στην Κίνα. Σε αυτήν την ταινία, όλη η πλοκή διαδραματίζεται στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η υπόθεση στηρίζεται στα βιώματα ενός παιδιού, του οποίου ο πατέρας υφίσταται κακομεταχείριση από τους Ιάπωνες. Μέσω πλαγίων τεχνικών όπως η ευρεία χρήση της μανδαρινικής διαλέκτου, σε μια εποχή που οι κύριες γλώσσες στην Ταϊβάν είναι η ταϊβανезική διάλεκτος και τα Ιαπωνικά, διατηρείται η εθνική προπαγάνδα υπέρ της ένωσης με την Κίνα.

Αυτή η ταινία, όπως και άλλες που ακολουθούν το ίδιο μοτίβο γυρίζονται και κυκλοφορούν λόγω συγκεκριμένων πολιτικών σκοπιμοτήτων. Η πολιτική κατάσταση τη δεκαετία του '70 και συγκεκριμένα η διακοπή των εμπορικών σχέσεων με την Ιαπωνία δημιουργεί την ανάγκη για την επαναφορά της εθνικιστικής προπαγάνδας στον εθνικό κινηματογράφο. Αρχίζουν να γυρίζονται ακριβές ταινίες με έντονο τον αντι-ιαπωνικό χαρακτήρα. Στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, όταν οι κοινωνικοί αναβρασμοί και το κίνημα των πολιτών που επιθυμούν την ανεξαρτησία της Ταϊβάν

κάνουν αισθητή την παρουσία τους, οι ταινίες αυτές αναπτύσσουν μια ευρύτερη θεματολογία, στην οποία περιλαμβάνεται και η κινδυνολογία της απόσχισης από την Κίνα (Udden, 2017, σελ. 37).

Στον ταϊβανεζικό νεοκυματικό κινηματογράφο η απεικόνιση του πολεμικού παρελθόντος, γίνεται διακριτή στην επιβάρυνση του πολέμου στην ταϊβανεζική κοινωνία στην *Πόλη της θλίψης* του Hou Hsiao-Hsien. Στη συγκεκριμένη ταινία, δύο από τα αδέρφια μιας οικογένειας υπηρετούν στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο δεύτερος αδερφός (ο οποίος δεν κατονομάζεται ποτέ) εξαφανίζεται στις Φιλιππίνες χωρίς να υπάρχουν περαιτέρω στοιχεία, ενώ ο Wen-Leung επιστρέφει στην Ταϊβάν με έντονα τα συμπτώματα του μετατραυματικού στρες και καταλήγει να εμπλακεί στη μαφία της Σαγκάης.

Μέσω αυτών των δύο χαρακτήρων καταδεικνύεται από τη μια το προαναφερθέν μοτίβο της εξαφάνισης, με τον δεύτερο αδερφό να αγνοείται και να επιτείνει τη θλίψη της οικογένειας και το τραύμα της χώρας από την ίδια τη σύρραξη. Ο Wen-Leung δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στη νέα πραγματικότητα. Όταν καταφέρνει να ορθοποδήσει, καταφεύγει στην παράνομη δράση και τελικά τραυματίζεται. Η θλίψη του τίτλου της ταινίας εστιάζει και στην εγκεφαλική αναπηρία του βετεράνου Wen-Leung. Ο πόλεμος αποκαλύπτεται σε πρώτο επίπεδο ως μια από τις γενεσιουργούς αιτίες αυτής της θλίψης και ενδεχομένως το τραύμα του Wen-Leung συνδέεται με τις μεταγενέστερες επιλογές του που τον οδηγούν στην καταστροφή. Το πολεμικό παρελθόν ουσιαστικά δεν παίζει άμεσα ρόλο στη μεταγενέστερη ταυτότητα της χώρας, μολαταύτα αναδεικνύεται ως μια από τις τραυματικές συνιστώσες.

Στην περίπτωση του *Μάστορα του κουκλοθέατρου*, ο πόλεμος δεν αφορά άμεσα την Ταϊβάν. Διαγράφεται ως μια κατάσταση η οποία επικρατεί στη χώρα λόγω της ιαπωνικής διακυβέρνησης και σαφώς επηρεάζει τους πολίτες, αλλά φαίνεται ότι δεν αγγίζει ποτέ πραγματικά τους πρωταγωνιστές. Ο Li Tianlu αναγκάζεται να παίξει στο κουκλοθέατρό του τα ανδραγαθήματα του ηρωικού Ιάπωνα ασυρματιστή στο μέτωπο, αλλά αυτή η παράσταση δεν αφορά το ταϊβανεζικό κοινό. Γίνεται για τους Ιάπωνες στρατιώτες με αφηγητή έναν από αυτούς. Παντού υπάρχει η παρουσία του ιαπωνικού στρατού, εντός των

ταϊβανεζικών σπιτιών (οι ανώτεροι του Li οι οποίοι επισκέπτονται το σπίτι του), στους εξωτερικούς χώρους (η συνοδεία του θιάσου από τον μεθυσμένο στρατιώτη με τον οποίο χειροδικεί ο Li) και στο ιαπωνικό στρατόπεδο που λειτουργεί στην πόλη. Είναι μια πραγματικότητα απροσπέλαστη που τονίζει τις διαφορές μεταξύ των κατακτητών και των κατακτημένων, αφήνοντας ωστόσο να φανούν οι απόπειρες επικοινωνίας μεταξύ των δύο πλευρών.

Αυτό το παρελθόν δεν οδηγεί σε κάποιο συμπέρασμα σχετικά με το αποτύπωμα της ιαπωνικής κατοχής στο παρόν. Ορίζεται απλά ως μια συνύπαρξη η οποία να μην καθορίζει συγκεκριμένες ισορροπίες στην κοινωνία, αλλά ταυτόχρονα επιτρέπει μια μορφή ανεξαρτησίας στους πολίτες. Ο στρατός της Ιαπωνίας προσπαθεί να προσηλυτίσει τους Ταϊβανούς, αλλά αυτοί ως επί το πλείστον εξακολουθούν την καθημερινότητά τους να μην έχει επέλθει κάποια αλλαγή.

Η αποχώρηση των Ιαπώνων από τη χώρα, με το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, και η (προσωρινή) επαναφορά σε κατάσταση ελευθερίας, αντιμετωπίζεται ως ένα χαρμόσυνο γεγονός το οποίο με τη σειρά του θα οδηγήσει στη συνέχεια της χώρας υπό δικούς της όρους. Και αυτό καταδεικνύεται στην τελική σεκάνς που τα ιαπωνικά μαχητικά αεροπλάνα, τεκμήρια του πολέμου, καταστρέφονται για να μετατραπούν σε κομμάτια σίδερο και να πουληθούν. Το τέλος αυτού του πολέμου αφήνει τη χώρα με μια αίσθηση ελπίδας, ότι μπορεί να διεκδικήσει εκ νέου την ταυτότητά της, κάτι που θα αποδειχθεί ανέφικτο.

Όπως αποδεικνύεται, όμως, η ιαπωνική επιρροή δε διαγράφεται οριστικά από την ταϊβανεζική πραγματικότητα και αυτό φαίνεται στις ταινίες του Hou που αφορούν τις μεταγενέστερες δεκαετίες. Ο παππούς των δύο παιδιών στο *Καλοκαίρι με τον παππού* και η οικογένεια του Ah-Ha στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις* μένουν σε ιαπωνικά σπίτια. Στην πρώτη περίπτωση που η πλοκή αφορά μια ταϊβανεζική επαρχιακή πόλη, με την τοπική βλάστηση και τα φτωχικά μονώροφα σπίτια στέκει αυτό το παλιό, ιαπωνικής αισθητικής, οίκημα με τις συρόμενες πόρτες, τα ξύλινα παρκέ, τα υπερυψωμένα δωμάτια και τους (κινηματογραφημένους σε στατικά μονοπλάνα) διαδρόμους. Ο παππούς, όντας γιατρός, έχει την οικονομική ευχέρεια να ζει σε ένα οίκημα που ανταποκρίνεται στο κύρος του, ένα σπίτι που δεν εκφράζει, όμως την ντόπια αισθητική και τα απλά

λαϊκά σπίτια των κατοίκων της περιοχής. Στη δεύτερη ταινία, τα ιαπωνικά σπίτια αποτελούν μια διαρκή υπενθύμιση της ήττας της Ιαπωνίας και της παράδοσης της χώρας στην ηγεσία της Kuomintang όπως και όλων των πολιτικών αλλαγών.

Οι δύο πρωταγωνιστές του *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες* οι οποίοι βιώνουν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο φανερώνουν αντίθετη οπτική από την ήπια εξέταση της παρουσίας των Ιαπώνων στις προαναφερθείσες ταινίες. Υποκινούμενοι από τα ριζωμένα στην κομμουνιστική ιδεολογία πολιτικά τους πιστεύω και παρά τη διάδοση του ιαπωνικού εθνικισμού στην Ταϊβάν, τάσσονται κατά του ιαπωνικού μετώπου και φεύγουν για την Κίνα όπου θα πολεμήσουν κατά των Ιαπώνων. Ήδη από την άφιξή τους στην Κίνα, τη χώρα την οποία στη συνέχεια η Kuomintang θα ορίσει ως πατρικό έδαφος των Ταϊβανών η πολιτισμική και γλωσσική διαφορά είναι πρόδηλη. Μολαταύτα εκείνοι θα ταχθούν ενάντια στον ιαπωνικό επεκτατισμό, χωρίς, όμως, στη συνέχεια η παρουσία τους στον πόλεμο να τους σώσει από τον πόνο της απώλειας. Παρόλο που συμμετείχε στο μέτωπο το οποίο χτίστηκε απέναντι στον κοινό εχθρό, ο Chung Hao-Tung επιστρέφοντας στην πατρίδα του καταδικάζεται και εκτελείται από την κυβέρνηση για την πολιτική ιδεολογία και δράση του.

Στη συγκεκριμένη ταινία, ο πόλεμος είναι η αφορμή για να θιγεί μια άλλη πλευρά της ταϊβανέζικης κοινωνίας. Οι κομμουνιστές δεν αντιμετωπίζουν την ιαπωνική κυριαρχία ως ένα ξένο σώμα που δαιμονοποιείται λόγω της ίδιας του της φύσης, αλλά ως μια επεκτατική πολιτική δύναμη στην οποία λίγοι αλλά αφοσιωμένοι Ταϊβανοί θα αντιταχθούν και θα ξεχαστούν με το πέρασμα του χρόνου, έως ότου είναι τέτοιες οι πολιτικές συνθήκες για να μπορέσουν να επανέλθουν στο προσκήνιο. Και αν ουσιαστικά το τραύμα του αποχωρισμού επέρχεται με την επιστροφή στην Ταϊβάν και το θάνατο του Chung, η αρχή της διάσπασης της οικογένειας του συμβαίνει με τον πόλεμο, ο οποίος θα οδηγήσει αυτόν και τη σύζυγό του στην παράδοση του παιδιού τους για υιοθεσία, δρώντας κατά μεταφορικό τρόπο σαν ένα προοίμιο για τον επικείμενο πόνο της εκτέλεσης.

Ο Yang στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα* αναφέρεται σε τεκμήρια της ιαπωνικής κατοχής με τη χρήση ανεπαίσθητων πληροφοριών. Στη συγκεκριμένη ταινία, το παρελθόν της ιαπωνικής κατοχής επανέρχεται σε μικρές λεπτομέρειες

που φανερώνουν τις διακρίσεις που υφίσταντο οι Ταϊβανοί πολίτες κατά την ιαπωνική κατοχή. Η μητέρα του Si'r εκφράζει τη δυσαρέσκειά της που μένουν σε ένα ιαπωνικό σπίτι, το οποίο εν μέρει θυμίζει το παρελθόν της χώρας. Η αλήθεια είναι, όμως, πως δεν είναι η μόνη οικογένεια που ζει σε ένα τέτοιο σπίτι, αλλά αποτελεί ένα συχνό μοτίβο. Τόσο τα κατώτερα λαϊκά στρώματα όπως η οικογένεια του Cat όσο και τα ανώτερα (η οικογένεια του Ma) ζουν σε σπίτια Ιαπώνων τα οποία εγκαταλείφθηκαν. Εξακολουθούν, μάλιστα, να υπάρχουν φονικά κειμήλια τα οποία έμεναν καλά κρυμμένα στα πατάκια των σπιτιών και πλέον οπλίζουν τα χέρια της νεολαίας και επιτρέπουν τις αιματηρές αψιμαχίες. Στο σπίτι του Ma βρίσκεται ένα σπαθί katana ενώ στου Cat ένα στομωμένο μαχαίρι.

Η Ιαπωνία ως κατοχική δύναμη και ο διαχωρισμός του πληθυσμού που λάμβανε χώρα μέχρι το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αναδύονται στην αρχιτεκτονική των οικημάτων αλλά και στα όπλα που εγκατέλειψαν οι κατακτητές. Ευδιάκριτος ο ταξικός διαχωρισμός: στο σπίτι του Cat, ένα σαφώς φτωχικό λαϊκό σπίτι βρίσκεται ένα απλό μαχαίρι κουζίνας ενώ στο σπίτι του Ma, το οποίο ανήκε σε κάποιον Ιάπωνα αριστοκράτη, βρίσκεται ένα πολυτελές σπαθί, σύμβολο κοινωνικού status. Οι διακρίσεις μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων, ακόμα και μετά την αλλαγή της κυβέρνησης, είναι παρούσες παρά το «λαϊκό» προσωπείο που προβάλλει η Kuomintang. Τα ιαπωνικά απομεινάρια καθιστούν ακόμα δυσκολότερη την ιχνηλάτηση ενός ταϊβανέζικου πολιτισμού, ο οποίος προασπίζεται την ιδέα της Δημοκρατίας της Κίνας, αλλά διατηρεί στοιχεία των Ιαπώνων και παράλληλα δοξάζει τη δυτική πρόοδο, κατασταλάζοντας σε ένα αμάλγαμα το οποίο απομακρύνει τους Ταϊβανούς από την εύρεση μιας ενιαίας εθνικής κουλτούρας.

Μακρινό παρελθόν και κινηματογραφική σημειολογία

Αν και όλα τα παραπάνω αφορούν το πρόσφατο παρελθόν της Ιαπωνίας και το ρεαλιστικό κομμάτι, πώς παρουσιάζεται το βαθύ παρελθόν και η προαιώνια ιστορία της χώρας μέσα στις ταινίες των σκηνοθετών; Πώς, δηλαδή, παρουσιάζεται ένα παρελθόν το οποίο είναι ολότελα απομακρυσμένο από τη βιωματική του διάσταση

και περνά στο επίπεδο της καταγραφής του από μη αξιόπιστες πηγές οι οποίες συχνά χρησιμοποιούνται ως προπαγανδιστικές μέθοδοι;

Πριν τον πόλεμο ένα από τα κραταιά ιδιώματα του εμπορικού κινηματογράφου της Ιαπωνίας ήταν τα *jidaigeki* ή δράματα εποχής. Αυτά αφορούσαν σε θρύλους του παρελθόντος ή σε πρωτότυπες ιστορίες οι οποίες είχαν ως κέντρο τους ή τα ανδραγαθήματα κάποιων πολεμιστών ή τους απαγορευμένους έρωτες ανάμεσα σε ανθρώπους που λόγω κοινωνικών συνθηκών δεν μπορούσαν να είναι μαζί. Ειδικά η πρώτη περίπτωση αποτελεί μια άκρως διαδεδομένη μορφή ψυχαγωγίας η οποία ακόμα και σήμερα εξακολουθεί να θεωρείται συνώνυμη με τον ιαπωνικό κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο γνωστότερος θρύλος της Ιαπωνίας, ο *Θρύλος των 47 Ρονίν* σύμφωνα με τον οποίο οι ακόλουθοι ενός τοπικού άρχοντα δολοφονούν τον κυβερνητικό εκπρόσωπο που ευθύνεται για το θάνατό του και αφού πάρουν εκδίκηση, αυτοκτονούν όλοι μαζί τελετουργικά. Ο συγκεκριμένος θρύλος μέχρι το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου είχε γυριστεί ήδη δύο φορές σε ταινία με τη σημαντικότερη από τις δύο να γυρίζεται το 1941 από τον Kenji Mizoguchi και να κυκλοφορεί μια εβδομάδα πριν την επίθεση στο Pearl Harbor.

Βέβαια ανάμεσα στα *jidaigeki*, αν και σκοπό είχαν να παρουσιάσουν με δοξαστικό τρόπο το «κατασκευασμένο» παρελθόν, υπήρξαν και ορισμένα τα οποία άπτονταν διαφορετικής χροιάς ως προς τους σκοπούς τους. Στην αρχή της περιόδου Showa, με τις κοινωνικές αναταραχές και το γενικευμένο συναίσθημα απόγνωσης τα *jidaigeki* συναντούν μια πρώτη μεγάλη αλλαγή. Η στροφή τους προς το ρεαλισμό ήδη είναι εμφανής από τα προηγούμενα χρόνια, αλλά πλέον οι πρωταγωνιστές τους δείχνουν να ανταποκρίνονται στην ψυχροσύνη της εποχής. Οι εξιδανικευμένοι, ευγενείς ξιφομάχοι αρχίζουν να υιοθετούν μια κοσμοθεωρία περισσότερο μηδενιστική, οδηγώντας έτσι στη λεγόμενη «χρυσή εποχή» των *jidaigeki* (Anderson, Richie, 1983, σελ. 63-64).

Καθοριστικό ρόλο σε αυτόν το νέο πρωταγωνιστή παίζουν οι ταινίες του μεγαλύτερου γιού του Shozo Makino, Masahiro, ο οποίος συχνά παρουσιάζει στο κέντρο των ταινιών του *ronin*, περιπλανώμενους σαμουράι χωρίς αφέντες που έχουν εκπέσει από την ιδιότητα του ευγενή, να πράττουν με ιδιοτελή κίνητρα σε

ένα περιβάλλον που έχει γίνει έρμαιο της παρακμής. Χαρακτηριστική είναι η ταινία του 1929, *Το μέρος του αποκεφαλισμού (Kubi no Za)*, στο οποίο ο πρωταγωνιστής του κατηγορείται για ένα έγκλημα που ουδέποτε διέπραξε και συνειδητοποιεί, από τις δυσκολίες που βιώνει, τις προκαταλήψεις των ανθρώπων απέναντι στους συνανθρώπους τους, καθώς επίσης και την ευπιστία τους (Anderson, Richie, 1983, σελ. 65).

Τις διδαχές του Makino επεκτείνει αυτός που σήμερα θεωρείται ως ο κορυφαίος της χρυσής εποχής του jidaigeki, ο Daisuke Ito, ο οποίος καταφέρνει να τελειοποιήσει τη φόρμουλα του μηδενιστή σαμουράι και με τις ταινίες του για τα στούντιο της Nikkatsu να οδηγήσει το μέσο σε νέα επίπεδα δημιουργικότητας. Το 1927, κυκλοφορεί την τριλογία του *Το ημερολόγιο των ταξιδιών του Chuji (Chuji Tabi Nikki)*, πρωταγωνιστής των οποίων είναι ένα μέλος της yakuza, ο Chuji, ο οποίος ταξιδεύει με το γιό του νεκρού του φίλου, αποφεύγοντας τις αρχές που τον καταδιώκουν. Ο αντιήρωας του Ito διατηρεί ορισμένα από τα διδάγματα του Masahiro Makino σχετικά με το πώς ορίζεται ο νέος μηδενιστής ήρωας. Δεν πρόκειται ούτε για έναν πρωταγωνιστή ο οποίος ακολουθεί κατά γράμμα τις επιταγές του νόμου ούτε όμως και για έναν άνθρωπο ο οποίος δείχνει να τις αγνοεί και να ζει στη σκιά τους. Αντιθέτως, όπως σημειώνουν οι Joseph L. Anderson και Donald Richie (1983), επαναστατεί ενάντια στο σύστημα (σελ. 64).

Η προβληματική του Ito σχετικά με το σύστημα της εποχής επεκτείνεται περαιτέρω στις επόμενες ταινίες του, στις οποίες παρουσιάζει μια ακόμα πιο κριτική ματιά απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας και εκμετάλλευσης. Χαρακτηριστικά, στο *Zanjin Zamba Ken*, του 1930, ο ronin πρωταγωνιστής μαθαίνει πως ο εχθρός του πατέρα του είναι ένας κυβερνητικός εκπρόσωπος και καταλαβαίνοντας τη διαφθορά της άρχουσας τάξης, εξεγείρει τους κατοίκους του χωριού που προστατεύει, οδηγώντας τους σε επανάσταση ενάντια στον άρχοντα της περιοχής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται εμφανής ο συμβολισμός του που αφορά την κυβέρνηση της εποχής Showa και ο εικονοκλαστικός τρόπος με τον οποίο, μέσα από τη γκροτέσκα βία και τη σφιχτοδεμένη δράση, ασκεί κριτική σε αυτήν, απολαμβάνοντας ταυτόχρονα την εμπορική επιτυχία των δημιουργιών του.

Μια σημαντική περίπτωση που το κοινό έρχεται σε επαφή με το παρελθόν της Ιαπωνίας στη φιλομορφία του Oshima αφορά μια λεπτομέρεια στην *Ταφή του ήλιου*. Σε ένα εμβόλιμο πλάνο της ταινίας παρατηρείται το Κάστρο της Οσάκα, ένα τεκμήριο της μιλιταριστικής παράδοσης λουσμένο στο ηλιοβασίλεμα με έναν μάλλον μελαγχολικό τονισμό. Το συγκεκριμένο κάστρο έχει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της χώρας καθώς χτίστηκε από τον Hideyoshi Toyotomi, μια σημαντική μορφή της περιόδου Sengoku (1467-1568) στην οποία η Ιαπωνία βρισκόταν σε μόνιμη σύρραξη μεταξύ των φατριών που κυριαρχούσαν στις επαρχίες της. Ο Toyotomi κατάφερε όχι μόνο να οδηγήσει τη χώρα στην ενοποίηση και να παύσει τις συγκρούσεις, αλλά έχτισε το συγκεκριμένο κάστρο ως οχυρό και ως σύμβολο της ενοποίησης της χώρας και της ειρήνης (Osaka Castle).

Το συγκεκριμένο κτίσμα και όσα συμβολίζει έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματικότητα που αποτυπώνεται στην ταινία. Τα υψηλά ιδανικά που πρεσβεύει στο συλλογικό ασυνείδητο της χώρας το κάστρο δε συμπορεύονται με τη ζωή στις φτωχογειτονιές όπου ο υπόκοσμος «βασιλεύει» και η κοινωνία στρέφεται σε βίαιη, ανταγωνιστική ζωή. Αυτό που κάποτε ενέπνεε το πατριωτικό και ενδεχομένως στρατιωτικό συναίσθημα στους Ιάπωνες, τώρα αποτελεί ένα απομεινάρι του παρελθόντος και δύνει μαζί με τον ήλιο. Ένα πλάνο που ταυτίζει αυτό το μνημείο με τον ήλιο, όπου όλα τα σημεινόμενά του μεταφορικώς κηδεύονται, αφήνοντας τον κόσμο σε μια αβεβαιότητα.

Πλέον οι κάτοικοι της Ιαπωνίας λίγο ενδιαφέρονται για το βαθύ ιστορικό παρελθόν καθώς με δυσκολία επιβιώνουν. Τα ιδεώδη της ενοποίησης της χώρας κάτω από τη σημαία της ειρήνης και της ευημερίας έχουν διαψευσθεί και ο φανατισμός του στρατού κατά την περίοδο του πολέμου απεδείχθη μια φρούδα ελπίδα μπροστά στην καταστροφή και τις πληγές της χώρας. Το όνειρο μιας ένδοξης αυτοκρατορίας που θα περιλαμβάνει ολόκληρη την Ανατολική Ασία υπό την αιγίδα του Αυτοκράτορα αντικαταστάθηκε από μια χώρα υποταγμένη στην πολιτική ατζέντα της Δύσης και στην επακόλουθη εξαθλίωση. Η ρομαντική εικόνα του παρελθόντος όπως αυτό ενσαρκώνεται στο Κάστρο της Οσάκα, περιλαμβάνει όλο τον πεσιμισμό του Oshima σχετικά με την κατάληξη της χώρας μεταπολεμικά αλλά αποτελεί και ένα καυστικό σχόλιο για όσους επιμένουν να συνδέουν την εθνική

ταυτότητα του παρόντος με το μυθικό παρελθόν μέσα από μια πραγματικότητα η οποία λίγη σχέση έχει με έννοιες όπως της δόξας.

Το θέμα του ιστορικού (και ενδεχομένως μυθολογικού) παρελθόντος μοιάζει να απουσιάζει από το σύνολο της νεοκυματικής φιλμογραφίας του Oshima. Ωστόσο, μια συγκεκριμένη ερμηνεία ενός στοιχείου από το *Δαίμονα του μεσημεριού* ενδέχεται να συνδέεται με τις ρίζες της χώρας. Το όνομά του, Genji, παραπέμπει σε μια από τις παλιότερες και ισχυρότερες φατρίες στην Ιαπωνία, τα ανδραγαθήματα και η συνεισφορά της οποίας στην ιστορία της χώρας καταγράφονται στο έπος *Η Ιστορία των Genji*. Ο φερόμενος ως ηγέτης, λοιπόν, ο οποίος εξαρχής φέρει και ένα κύρος «παραδοσιακό», αδυνατεί να συντονίσει τους συγχωριανούς του σε έναν κοινό σκοπό, ενώ ταυτόχρονα η αδυναμία του να επιβληθεί τον ωθεί σε παρασκηνιακή δράση προκειμένου να εκλεγεί επικεφαλής της κοινότητας. Λίγο πριν αυτοκτονήσει, από τα ηχεία ακούγεται πως κέρδισε στις εκλογές και μάλιστα με τον μεγαλύτερο αριθμό ψήφων στην ιστορία του χωριού. Η αυτοκτονία του δε δείχνει απλά την αδυναμία του να ηγηθεί, αλλά σε δεύτερο επίπεδο ένα σκωπτικό σχόλιο του Oshima: οι ψηφοφόροι των φερόμενων ως σοσιαλιστών, ψηφίζουν ένα νεκρό σώμα, μια δύναμη που δεν υπάρχει παρά μόνο ονομαστικά και έχει προ πολλού εκλείψει.

Ο Oshima δεν καταπιάνεται με το βαθύ παρελθόν της Ιαπωνίας. Αντίθετα ο Imamura εντρυφεί σε αυτό εκτενέστερα, έστω κι αν γίνεται στο επίπεδο της παράδοσης η οποία έρχεται σε αντίθεση με τη σύγχρονη ζωή· μια κριτική-σύνδεσμος ανάμεσα στους δύο τρόπους ζωής. Στη *Βαθιά Επιθυμία των Θεών* προβάλλεται η σχεδόν αρχαϊκή κοινωνία στην οποία εισβάλλει ο πρωταγωνιστής αποπειρώμενος να την εκμοντερνίσει.

Η κοινωνία του νησιού διακατέχεται από τους προαιώνιους νόμους της κοινωνίας και ο χρόνος φαίνεται σταματημένος. Ο εκμοντερνισμός αυτής της κοινωνίας μοιάζει με ύβρη κατά τρόπο ανάλογο των αιώνων που προηγούνται της περιόδου Meiji και του αποκλεισμού της χώρας από τις εξωγενείς επιρροές. Τα «ξένα», στην κουλτούρα αυτής της κοινωνίας, στοιχεία κάνουν τους κατοίκους του νησιού να θεωρούνται ακάθαρτοι όπως ο Nekichi που τόλμησε να ψαρέψει με δυναμίτη και έκτοτε αλυσοδένεται και προσπαθεί με τα χέρια του (τον πατρογονικό

τρόπο) να καταρρίψει τον βράχο που σταματά την κυκλοφορία του νερού. Η διδασκαλία των παιδιών δε φαίνεται να γίνεται σε σύγχρονες σχολικές εγκαταστάσεις με εκπαιδευτικά εγχειρίδια, αλλά μέσω ενός «βάρδου» ο οποίος διδάσκει στα παιδιά το μύθο της δημιουργίας του νησιού. Κεντρική θέση στην ηγεσία έχει ο πατριάρχης και η οικογένειά του οι οποίοι για να διασφαλίσουν την καθαρότητα της οικογένειας και τη συνέχεια μέσα στο χρόνο αιμομικτούν.

Αυτές οι εικόνες, συνεπώς, προσπαθούν να καταδείξουν το βαθύ παρελθόν της Ιαπωνίας χωρίς να χρειάζεται να πραγματοποιηθεί μια ιστορική αναδρομή που να αφορά προηγούμενους αιώνες. Με αυτόν τον τρόπο ο Imamura μπορεί να εξερευνήσει τις «απαρχές» της ιαπωνικής κοινωνίας στο εγχείρημά του να βρει την «πραγματική ιαπωνικότητα» και να αποδομήσει με τον τρόπο του την πίστη σε ένα αγνό και ένδοξο παρελθόν όπου όλα γίνονταν με γνώμονα την αρμονία και τον σεβασμό. Η αρχαϊκή κοινωνία του Imamura ενέχει σκληρότητα και καταλήγει σχεδόν να συγγενεύει στα προβληματικά της στοιχεία με την Ιαπωνία του σήμερα, φανερώνοντας μια αλήθεια διαφορετική από αυτή της κυρίαρχης αφήγησης. Μια κοινωνία που η κατασκευασμένη παράδοση εξακολουθεί να είναι το ίδιο δυναστική απέναντι στους ανθρώπους, περιορίζοντας τον αυθορμητισμό τους και καταδικάζοντάς τους στην καταστροφή.

Οι Ταϊβανοί, από την άλλη, μοιάζουν αποκομμένοι από το ιστορικό τους παρελθόν. Αφενός έχουν ζήσει την κατοχή από τους Ιάπωνες οι οποίοι στον Β' Σινο-Ιαπωνικό Πόλεμο τους παραινούν να υιοθετήσουν την ιαπωνική εθνική ταυτότητα και όποιο πολιτιστικό τεκμήριο παράγουν εκείνη την περίοδο αφορά τα ήθη αυτής της ταυτότητας. Καμία από αυτές της ταινίες δε θα παρουσιάσει τον ταϊβανезικό λαό ως κάτι παραπάνω από υποχείριο της Ιαπωνίας, καθιστώντας δύσκολο να χτιστεί κινηματογραφικά ένα αφήγημα σχετικά με την ταϊβανезική εθνική ταυτότητα από τους ίδιους τους Ταϊβανούς.

Αφετέρου, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αποτελούν έδαφος εμφύτευσης των κινεζικών εθνικιστικών ιδεωδών της Kuomintang. Η κινηματογραφική παραγωγή της χώρας αφοσιώνεται σε ταινίες που σκοπό έχουν να προάγουν το μήνυμα μιας ειδυλλιακής χώρας, αφοσιωμένης στα οικογενειακά ήθη που μιλούν στο κοινό σε συναισθηματικό επίπεδο και προπαγανδίζουν τη σχέση της

Ταϊβάν με την ενδοχώρα της Κίνας. Σημαντικότερη ταινία αυτής της περιόδου είναι το *Descendants of The Yellow Emperor*, του 1956, σε σκηνοθεσία Bai Ke, γυρισμένο με τις ευλογίες της κυβέρνησης. Η συγκεκριμένη ταινία είναι ως επί το πλείστον γυρισμένη στην ταϊβανεζική διάλεκτο και αφηγείται μια ιστορία τεσσάρων ζευγαριών τα οποία μέσα από διάφορες καταστάσεις ανακαλύπτουν τη συγγενειά τους με ανθρώπους της ενδοχώρας, και καταλήγουν στο ευτυχισμένο τέλος όπου όλοι παντρεύονται σε μια κοινή τελετή.

Το *Descendants of The Yellow Emperor*, όπως και οι παρεμφερείς με αυτό ταινίες, αποσκοπεί σε εμφανείς στόχους, αποτελώντας ένα σχεδόν λαϊκιστικό θέαμα το οποίο θα συγκινήσει τον κόσμο· προάγει τόσο την ομορφιά της χώρας όσο και την αξία της διατήρησης των οικογενειακών αξιών και εισάγει οπτικά μοτίβα με τα οποία επιθυμεί η κυβέρνηση να ταυτίσει τη χώρα (ένα από αυτά είναι τα σύγχρονα μεταφορικά μέσα που υποδηλώνουν τη διαρκή πρόοδο). Επίσης, διηγείται την ιστορία της χώρας σε μια αφήγηση, η οποία a priori αντιλαμβάνεται την Ταϊβάν ως έδαφος της Κίνας.

Στον *Μάστορα του κουκλοθέατρου* του Hou Hsiao-Hsien ωστόσο η Ταϊβάν μοιάζει σα να μην έχει κανένα ιστορικό προηγούμενο, σαν η ιστορία της να «προκύπτει» με την άφιξη των Ιαπώνων. Η βαθύτερη παρελθοντική ανάμνηση του αφηγητή Li Tianlu αφορά τους Ιάπωνες και την εντολή που δίνουν στους Ταϊβανούς να κόψουν τις κοτσίδες τους. Καμία άλλη νύξη δε γίνεται στο βαθύ παρελθόν της χώρας εκτός από μια νύξη στους κώδικες εμφάνισης των κατοίκων που μοιάζουν με αυτούς της ενδοχώρας. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή που προωθεί την επίσημη εθνική ταυτότητα μέσω της συλλογικής ανάμνησης αντί του κατασκευασμένου παρελθόντος τον κάνει να φαίνεται σχεδόν βλάσφημος όταν συγκρίνεται με το κυρίαρχο αφήγημα.

Με αυτόν τον τρόπο, η ιστορία της Ταϊβάν μέσα από τις μνήμες του Li μοιάζει ουσιαστικά να εκκινείται από την ιαπωνική κατοχή, ως μια πρώτη ανάμνηση μιας χώρας που τα προηγούμενα χρόνια ήταν σε εμβρυικό στάδιο, χωρίς τη δυνατότητα να συγκρατήσει λεπτομέρειες της ιστορικής της πραγματικότητας. Η «πραγματική» συγκρότηση της επίσημης ιστορίας της, προερχόμενη από τις λαϊκές αναμνήσεις, ταυτίζεται με την ιαπωνική επιρροή και τις αντιθέσεις που προκύπτουν

μέσω αυτής. Μεγαλώνοντας ο Li πιάνει δουλειά στο κουκλοθέατρο και ερμηνεύει μια παράσταση η οποία αφορά ένα παραμύθι της χώρας, χρόνια προτού η Kominka επιβάλλει τη χρήση του κουκλοθέατρου ως προπαγανδιστικού εργαλείου. Και αυτές, ίσως, είναι οι μόνες νύξεις που υπάρχουν στο βαθύ παρελθόν της χώρας.

Εντούτοις αυτό βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το επίσημο αφήγημα που θέλει την Ταϊβάν να μοιράζεται κοινό παρελθόν με την Κίνα και ως εκ τούτου διδάσκει τους πολίτες πως είναι Κινέζοι και όχι Ταϊβανοί.

Μιλώντας, ωστόσο, για το σύνολο των Waishengren και το δικό τους βαθύ παρελθόν το οποίο αφορά στην Κίνα, σημασία πρέπει να δοθεί ξανά στο *Μια Εποχή Για Να Ζήσεις Και Μια Εποχή Για Να Πεθάνεις* και πιο συγκεκριμένα στο χαρακτήρα της γιαγιάς. Το δικό της βαθύ παρελθόν δεν αφορά την Ταϊβάν αλλά την Κίνα και τη ζωή της εκεί πριν τη φυγή της οικογένειας. Όλες της οι αναμνήσεις αρχίζουν και μπερδεύονται λόγω της προοδευτικής άνοιάς της, κάνοντάς τη να επιζητά την επιστροφή στην ενδοχώρα και να αφηγείται στα εγγόνια της ιστορίες από τη χώρα καταγωγής τους.

Αυτό το παρελθόν, ως εκ τούτου, δε συνδέεται ούτε με την ίδια την Ταϊβάν αλλά ούτε και με την Κίνα ως «πατέρα» της Ταϊβάν με τον τρόπο που την προάγει η Kuomintang. Αφορά στην προσωπική καταγωγή και ιστορία των οικογενειών που μεταφέρθηκαν από την ενδοχώρα στην Ταϊβάν και κατέληξαν να αποτελούν τις επόμενες γενιές της χώρας. Με αυτές τις αναμνήσεις και περιγραφές, η γιαγιά προσπαθεί να μεταλαμπαδεύσει στα εγγόνια της τα βιώματα ενός κοινού παρελθόντος και να τα συνδέσει πνευματικά με το παρελθόν τους, να τους μεταβιβάσει την ιστορία όχι με τον επίσημο τρόπο αλλά μέσω του προσωπικού βιώματος. Στις διηγήσεις της δε χωρούν πολιτικά ιδανικά ενός ένδοξου παρελθόντος, αλλά μικρές εικόνες μιας χαρούμενης ζωής στον τόπο καταγωγής της.

Όσο όμως και να προσπαθεί το παρελθόν να μεταλαμπαδευθεί στα παιδιά και αυτά να θυμούνται τι προηγήθηκε των ημερών στην Ταϊβάν, με τον θάνατο του πατέρα και της μητέρας ο μόνος φορέας του παρελθόντος παραμένει η καταπονημένη από τα χρόνια και την άνοια γιαγιά. Η γιαγιά στην ταινία θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως η ισχνή σχέση των παιδιών με το παρελθόν, η οποία ολοένα και απομακρύνεται από την πραγματικότητα, αυτό που ο Udden (2017)

χαρακτηρίζει ως «αψίδα της λησμονιάς» (σελ. 75). Το παρελθόν της ενδοχώρας καθίσταται θολό, παύει να υφίσταται από ένα σημείο και μετά καθώς η μνήμη-φορέας του σταματά να το ανακαλεί και οι συνδέσεις με την ενδοχώρα διαρρηγνύονται. Αυτό που μένει ως ιστορικό παρελθόν για τις επόμενες γενιές που θα διαδεχθούν αυτή του Hou και των συνομηλίκων του αφορούν σε μια βιωματική καθημερινότητα παρά σε βαθιά ριζωμένες παραστάσεις. Και αυτό με τη σειρά του, δεδομένων και των πληθυσμιακών ιδιαιτεροτήτων της Ταϊβάν, οδηγεί εν τέλει στην υποκειμενική ματιά πάνω στην ιστορία αντί της επίσημης αφήγησης.

Συνοψίζοντας, η προσέγγιση του παρελθόντος ως ταυτοτικού παράγοντα του έθνους φανερώνει διαφορετικά πράγματα στις δύο χώρες. Από την πλευρά της Ιαπωνίας, το παρελθόν έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία μπορούν να οδηγήσουν τους σκηνοθέτες στην κριτική των κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων και να έρθουν σε αντίθεση με την υφιστάμενη εικόνα που η κυρίαρχη αφήγηση έχει για τη χώρα. Εν αντιθέσει με όποια παρουσίαση θέλει να υπερτονίζει τα θετικά στοιχεία της ιστορίας και εν συνεχεία να καλλιεργεί μύθους, ο Oshima και ο Imamura αποδομούν αυτές τις αναπαραστάσεις με τρόπο που εστιάζει στα σύγχρονα προβλήματα και φανερώνει πως αυτά έχουν διαιωνιστεί μέσα στα χρόνια, ωθώντας τους Ιάπωνες σε μια στρεβλή, παθητική αντιμετώπιση της ζωής τους και φτάνοντας μέχρι την απογοήτευση και τον μηδενισμό.

Στην Ταϊβάν, ωστόσο, το παρελθόν ναι μεν αποδομείται και η κυβέρνηση της Kuomintang αμφισβητείται, αλλά αυτό που έχει πρωτεύουσα σημασία είναι η ίδια η ανακάλυψη του παρελθόντος. Μέσω των ταινιών του Hou και του Yang ο διάλογος για το τι πραγματικά συνέβη στο παρελθόν μπορεί να ανοίξει και να τεθούν τα υπάρχοντα ζητήματα που επιμελώς αποτελούσαν taboo. Οι τραυματικές ιστορικές περίοδοι και η σκοτεινή πλευρά μιας απολυταρχικής κυβέρνησης μπορούν να έρθουν στο προσκήνιο και να εξεταστεί η επιρροή της μέσα στις δεκαετίες. Επιπλέον, η ίδια η εθνική ταυτότητα της Ταϊβάν η οποία έχει γίνει διακύβευμα της Ιαπωνίας αλλά και της Κίνας μπορεί να φανεί όχι μέσω των επίσημων αφηγήσεων αλλά μέσω των προσωπικών μαρτυριών των πολιτών. Αυτό με τη σειρά του θα οδηγήσει τους σκηνοθέτες σε μια πλάγια κριτική και στη διαφοροποίηση μεταξύ του κυρίαρχου αφηγήματος και της προσωπικής μαρτυρίας σε βαθμό που η εθνική

ταυτότητα θα ανήκει στη μικροϊστορία και στην προσωπική σκοπιά, φανερώνοντας τη μη-ενιαία φύση της εθνικής ταυτότητας εντός του ταϊβανεζικού εθνικού πεδίου.

Με τη γλώσσα να αποτελεί κύριο συνεκτικό αρμό μιας κοινής ταυτότητας και τα αφηγήματα που αφορούν το παρελθόν να δίνουν μια αίσθηση συνέχειας, ήδη δύο από τα βασικά στοιχεία τα οποία κατασκευάζουν την εθνική ταυτότητα έχουν αναλυθεί. Μιλώντας περί παρελθόντος και συνέχειας, συνεπώς, λογικό είναι να προκύψει και μια ακόμα διάσταση που βοηθά στην ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος, αυτή των επαναλαμβανόμενων πρακτικών και αντιλήψεων που θεωρούνται δεδομένες και πάγια στοιχεία ενός έθνους. Μαζί αυτά τα δύο απαρτίζουν την έννοια της Παράδοσης, μιας παραμέτρου που, έστω και «μεταφυσικά» φανερώνει το πώς ο λαός προσεγγίζει τη δομή της κοινωνίας στην οποία συμμετέχει. Σε ένα θεωρητικά «εικονοκλαστικό» ρεύμα όπως αυτό ενός νέου κύματος, πώς ακριβώς καταγράφεται η παράδοση; Και σημειολογικά μιλώντας, τί καταλήγει να σημαίνει σε αυτές τις ταινίες;

Κεφάλαιο 5: Παράδοση-Κατασκευασμένη Πεποίθηση - Μέρος μιας Εθνικής

Ρουτίνας

Στις θεωρίες που αφορούν την εθνική ταυτότητα, ουσιαστικός είναι ο ρόλος του κοινού πολιτισμού που αναπτύσσει ο εθνικός πληθυσμός και κομβικό σημαίνουν η ριζωμένη παράδοση, εγκιβωτισμένη στις συνειδήσεις του κάθε λαού. Έννοιες όπως της θρησκείας και των τελετουργιών που αυτή επιτάσσει, όπως επίσης και της δομής της οικογένειας αποτελούν τους πυλώνες που σηματοδοτούν τις κατασκευασμένες παραδόσεις και μαρτυρούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ενός έθνους.

Στο παρόν πόνημα δίνεται έμφαση στην προσέγγιση του καθενός δημιουργού στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που εμπεριέχονται στον όρο «Παράδοση». Οι διαφορές και οι ομοιότητες στην άσκηση των πολιτιστικών πρακτικών που αναγιγνώσκονται στις ταινίες ενδεχομένως να βοηθήσουν στην άντληση επιπλέον τεκμηρίων σχετικά με τη διαμορφωμένη από το κράτος αντίληψη της εθνικής ταυτότητας αλλά και την προσωπική θεώρηση των δημιουργών. Τα εξαγόμενα συμπεράσματα ίσως συμπληρώσουν τα χαρακτηριστικά της εθνικής ταυτότητας τα οποία έχουν εδραιωθεί στο πέρασμα του χρόνου, ιδιαίτερα στις έννοιες του παρελθόντος και της γλώσσας.

Θρησκεία: Το Μεταφυσικό ως Πρακτική της Καθημερινότητας

Η θρησκεία αποτελεί σημαντικό ενωτικό στοιχείο της εθνικής πολιτισμικής συμπεριφοράς. Η κοινή αντίληψη του μεταφυσικού και των κανόνων που αυτή επιβάλλει με τις λατρευτικές πρακτικές, η αίσθηση του ανήκειν στους κατοίκους του έθνους περνά σε μια πνευματική διάσταση. Δεν αφορά αποκλειστικά στον υλικό κόσμο και τα όσα απασχολούν τον άνθρωπο όσο αυτός βρίσκεται επί Γης, αλλά τον ενώνουν με όσους έχουν κοινή προσέγγιση στο θέμα της πίστης. Έτσι, πέρα από αυτούς που μοιράζονται τα ίδια σύνορα και ένα κοινό παρελθόν, έχουν ως στήριγμα της κοινής ταυτότητας την κοινή πίστη σε όσα αφορούν το επέκεινα. Ως κεντρικός πυλώνας της εθνικής ταυτότητας η θρησκεία βρίσκει θέση στην θεματολογία του κινηματογράφου, ακόμα και στον πρωτοποριακό όπως στην

περίπτωση των νέων κυμάτων. Πώς, όμως, τοποθετούνται οι σκηνοθέτες απέναντι στη θρησκεία ;

Εκκινώντας από την Ιαπωνία και τους δημιουργούς του νέου κύματος φαίνεται πως το ζήτημα της θρησκείας και της τελετουργίας στη φιλμογραφία του Oshima καταλαμβάνει μικρό χώρο σε σχέση με άλλα θέματα που τον απασχολούν. Η ταινία όπου οι θρησκευτικές τελετές έχουν πρωτεύοντα ρόλο και συνεισφέρουν στην κριτική της ιαπωνικής κοινωνίας από το δημιουργό, είναι η *Τελετή*, η οποία ήδη από τον τίτλο της το αναδεικνύει ως κεντρικό θέμα. Η παρουσίαση των τελετών αξιοποιείται για να ανασύρει στην επιφάνεια τα ριζωμένα προβληματικά στοιχεία της Ιαπωνίας που οδηγούν τους πρωταγωνιστές, και κατ' επέκταση τους Ιάπωνες, σε αδιέξοδα.

Τα κεντρικά σημεία της πλοκής της ταινίας παρουσιάζουν τελετές που αφορούν τα μέλη της οικογένειας του Masuo. Ήδη με την επιστροφή του ίδιου και της μητέρας του από την Μαντζουρία μια τελετή είναι αυτή που καθορίζει το μέλλον του, και τον εισάγει στον αναπόδραστο κόσμο της συντηρητικής του οικογένειας. Η κηδεία του πατέρα του γίνεται ο τόπος στον οποίο ο παππούς του επιβάλλει το μέλλον του, «να ζήσει ως δύο γιοί στη μνήμη του πατέρα του». Τον καθοδηγεί στις κινήσεις που πρέπει να κάνει κατά τη διάρκεια της τελετής, υποδηλώνοντας τους αυστηρούς κανόνες της παράδοσης, η τήρηση των οποίων θα τον κρατήσει δέσμιο στην υπόλοιπη ζωή του.

Αμέσως μετά θα ακολουθήσει η επίσημη τελετή υιοθεσίας του Masuo από τον παππού του, μια τελετή η οποία δε συνδέεται με κάποια θρησκευτική περίπτωση, έχει όμως σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα και μεταφορικά λειτουργεί ως βάπτισμα. Με αυτήν την τελετή, ο Masuo επίσημα εισέρχεται στον κύκλο των απαιτήσεων της οικογένειάς του, μαθαίνει το παρελθόν και το παρόν από τους συγγενείς του και ουσιαστικά «καταδικάζεται» στην εφαρμογή των οικογενειακών παραδόσεων και σε μια ζωή μακριά από τις επιθυμίες του. Σε αυτήν τη σοβαρή τελετή θα γνωριστεί με τον παρία ξάδερφό του, Terumichi, ο οποίος θα τη διακόψει με ανορθόδοξο τρόπο και θα μοιραστεί ένα ποτήρι σάκε με τον Masuo, δένοντας έτσι συμβολικά τις ζωές τους.

Η επόμενη τελετή στην οποία θα παραστεί ο Masuo είναι η κηδεία της μητέρας του, ένα γεγονός που θα τον γεμίσει θλίψη και ενοχές. Δεν είναι παρών στις τελευταίες ώρες καθώς επιβάλλεται η παρουσία του στους αγώνες baseball της ομάδας που ηγείται. Έτσι θα υποστεί την επιτήρηση της οικογένειάς του εφόσον η απουσία του ανέτρεψε τις προσδοκίες της. Γίνεται μάρτυρας της προσπάθειας του παππού Kazuomi να βιάσει τη θεία του, Setsuko, για την οποία ο ίδιος τρέφει ερωτικά συναισθήματα. Ο Terumichi εισέρχεται στο δωμάτιο και ζητά από τον παππού να διδαχθεί τον έρωτα από τη Setsuko, η οποία πρόθυμα αφήνεται στα χέρια του. Ο Terumichi θα πραγματοποιήσει ό,τι ο Masuo επιθυμεί και σταδιακά ο θαυμασμός που τρέφει για εκείνον θα μετατραπεί σε φθόνο.

Ο γάμος του κομμουνιστή θείου του θα αποτελέσει την αφορμή να αναδειχθούν οι ελλοχεύουσες, μεταξύ των μελών της οικογένειας, πολιτικές συγκρούσεις και γιγαντώνει την απογοήτευσή του. Όταν του ζητείται να τραγουδήσει ένα τραγούδι μπροστά στους συγγενείς του, ο Terumichi ξεκινά να τραγουδά στη θέση του, μια πράξη που τον αναδεικνύει στα μάτια των παρευρισκόμενων ως ανεπαρκή. Ο Masuo παίρνει το θάρρος και εξομολογείται τα συναισθήματά του στη Setsuko, η οποία δεν ανταποκρίνεται, του φανερώνει ότι ο πατέρας του είναι και πατέρας της ξαδέρφης του, Ritsuko, και όταν επιστρέφει στο δωμάτιό του βλέπει ότι ο Terumichi κοιμάται αγκαλιά με τη Ritsuko. Στο ξημέρωμα της μέρας θα βρουν το σώμα της Setsuko καρφωμένο με σπαθί σε ένα δέντρο.

Μια από τις κεντρικές και καθοριστικές τελετές της ταινίας είναι η σκηνή του γάμου του Masuo. Πριν την έναρξη του γάμου, η οικογένεια του ενημερώνεται πως η νύφη δε θα μπορέσει να παρευρεθεί γιατί αρρώστησε. Ωστόσο, ο Kazuomi αποφασίζει η τελετή να συνεχιστεί παρά την απουσία της γυναίκας. Ο Masuo συμμετέχει σε ένα γάμο που συνεχίζεται κανονικά αλλά αγγίζει τα όρια της κωμωδίας· όλοι συμπεριφέρονται σα να είναι παρούσα η νύφη και οι καλεσμένοι χειροκροτούν τον Masuo, ο οποίος προσποιείται ότι στηρίζει τη σύζυγό του στο μπράτσο του.

Ο γάμος -παρωδία αποτελεί την οριστική ατίμωση του πρωταγωνιστή, που από την αρχική απόγνωση βυθίζεται στα όρια της τρέλας. Σε αυτό συμβάλλει και ο θάνατος του εθνικιστή ξαδέρφου του, Tadashi, ο οποίος εκδιώκεται από τη γαμήλια

τελετή και σκοτώνεται από ένα διερχόμενο όχημα. Ο θρήνος του Masuo για τον ξάδερφό του αλλά και για τον εξευτελισμό που υπέστη τον αποδιοργανώνει, φαίνεται να χάνει τα λογικά του. Εικόνες που σχηματοποιούνται στο μυαλό του τον παροτρύνουν σε πράξεις παράλογες, ντύνει ένα μαξιλάρι με ρούχα και φέρεται σαν να είναι η γυναίκα του στο γαμήλιο κρεβάτι. Όταν ο Kazuomi μπει στο δωμάτιο και δει αυτήν τη σκηνή, ο Masuo τον αγκαλιάζει αποκαλώντας τον «αληθινή Γιαπωνέζα», τον ρίχνει στο έδαφος με τη βοήθεια του Terumichi και προσποιείται πως τον βιάζει.

Σε αυτή τη σκηνή, η αγανάκτηση του Masuo προς τον παππού ξεχειλίζει. Εκείνος είναι υπεύθυνος για ό, τι του έχει συμβεί· ο θάνατος αγαπημένων του προσώπων, τα δεινά του, οι διαρκείς ταπεινώσεις του, ενσαρκώνουν τις παραδόσεις της καταπιεστικής οικογένειας στη σκιά της οποίας είναι αναγκασμένος να ζει. Έτσι, αποφασίζει να ανταποδώσει την ταπείνωση, γελοιοποιεί τον παππού μπροστά στην οικογένειά, μειώνοντας την πατριαρχική εικόνα του ανδρισμού μέσω ενός συμβολικού βιασμού. Είναι η επανάστασή του απέναντι σε ένα βίο γεμάτο εμμονικές συμπεριφορές, εξαναγκασμούς, μειώσεις και στέρηση των προσωπικών του επιθυμιών.

Πέρα από το προσωπικό και οικογενειακό επίπεδο, διαφαίνεται, ίσως, ένα συμβολικό, το οποίο αφορά τη σύγκρουση της νέας γενιάς με τις οπισθοδρομικές πρακτικές της παράδοσης. Ο Masuo, σύμβολο της νέας γενιάς, βιάζει την «αληθινή Γιαπωνέζα», την εμμονή των Ιαπώνων με την καθαρότητα του έθνους, βιάζει τους περιορισμούς που τίθενται από τους άγραφους αλλά επιβαλλόμενους, μολαταύτα, κανόνες που απαγορεύουν την προσωπική έκφραση και καθιστούν το άτομο έναν τυφλό ακόλουθο άρρητων νόμων. Είναι η απόλυτη επανάσταση ενάντια στα σύμβολα της παλιάς γενιάς η οποία παρακολουθεί σοκαρισμένη τη σκηνή.

Η απουσία της νύφης στην τελετή του γάμου μπορεί να ερμηνευθεί ως γελοιοποίηση της πίστης σε κενά ιδανικά. Στη διάρκεια της δεξίωσης, ένας εκφωνητής ενισχύει το κωμικά παράλογο σκηνικό όταν αναφέρεται στην τέλεια ομορφιά της υποδειγματικής Γιαπωνέζας συζύγου του Masuo. Η φράση «αληθινή Γιαπωνέζα» ακούγεται επανειλημμένα και οι παρισταμένοι δείχνουν να την αποδέχονται με απόλυτη σοβαρότητα. Ωστόσο, η τέλεια Γιαπωνέζα νύφη δεν είναι

παρούσα, παρά τις διαρκείς επευφημίες για τα χαρίσματά της. Με αυτήν την επιλογή ο Oshima, ενδεχομένως, επιχειρεί να αναδείξει την ανυπαρξία του ιδανικού που αφορά την τελειότητα της ιαπωνικής φυλής και την προσκόλληση των Ιαπώνων σε αυτή. Μπορεί να την περιγράψουν γλαφυρά και να τη δοξάζουν, αλλά αυτή είναι απύσχα, επί της ουσίας δηλαδή είναι ένα ιδανικό κενό και ανυπόστατο μπροστά στο οποίο εθελουφλούν και εξακολουθούν να το προάγουν ως ύψιστο.

Επιπλέον, η «αληθινή Γιαπωνέζα» μπορεί να ιδωθεί ως ένα προϊόν ξενοφοβικό και ανάλογο του συμβολισμού που έχει η αιμομιξία στο πλαίσιο της ταινίας. Ο μόνος τρόπος να παραμείνει κανείς αμιγώς «αληθινός» στην ιαπωνικότητα είναι να αρνηθεί τις προσμείξεις με άλλες φυλές και να αποποιηθεί μια πιθανή νόθευση της εθνικής καθαρότητας. Ακολουθούν, λοιπόν, το παράδειγμα του Kazuomi και της φοβικής του συμπεριφοράς απέναντι σε ξένα στην οικογένεια άτομα, διαιωνίζοντας την αιμομικτική πρακτική.

Όπως θα φανεί στην επόμενη και τελευταία τελετή της ταινίας, ο Masuo δεν ξεφεύγει τελικά από τα δεσμά της οικογένειας. Παρουσιάζεται χρόνια αργότερα στην τελετή της κηδείας του Kazuomi, και οι συγγενείς του υπενθυμίζουν, εκ νέου, τις εντολές του πατριάρχη· πρέπει να παντρευτεί και να αποκτήσει δύο απογόνους. Η επανάστασή του αποδείχθηκε μάταιη, εν αντιθέσει με τον απόντα πλέον Terumichi που έχει απομακρυνθεί από το Tokyo αλλά έχει υποσχεθεί στα δύο αγαπημένα του πρόσωπα, τον Masuo και την Ritsuko πως θα είναι για πάντα ενωμένοι. Τελικά ο Masuo καταρρέει από απόγνωση και η ερωτική προσέγγιση της Ritsuko εκείνη τη στιγμή, ό, τι δηλαδή επιθυμούσε χρόνια ολόκληρα, δεν είναι αρκετή να κατευνάσει τη θλίψη του.

Οι θρησκευτικές τελετές αποδεικνύονται ως ένας από τους παράγοντες που ενσαρκώνουν τη διαχρονική καταπίεση των γενεών στην Ιαπωνία και συμπυκνώνουν ολόκληρη την «παράλογη» πλευρά της παράδοσης που επιμένει να διαιωνίζεται καταπιεστικά. Ο Nelson Kim (2004) στο άρθρο του για τον Nagisa Oshima συμπυκνώνει την κενή φύση αυτών των τελετών και τον ρόλο που παίζουν στην απόκρυψη αυτών που ονομάζει «σπασμένα πνεύματα και ξοδεμένες ζωές» (Oshima, Nagisa). Για τον Oshima, λοιπόν, η θρησκευτική τελετουργία αποτελεί αποκλειστικά μια φενάκη της αληθινής φύσης της εθνικής ταυτότητας η οποία

στηρίζεται σε αξίες που καταπιέζουν το υποκείμενο και το οδηγούν σταδιακά στην εξαθλίωση. Η Ιαπωνία, προασπιζόμενη τον εναγκαλισμό της παράδοσης δεν κάνει τίποτα παραπάνω από το να ενδίδει σε παθογενείς συμπεριφορές που διασφαλίζουν τις ψυχώσεις της και τη διατήρηση του status quo αντί για την ουσιαστική πρόοδο που υπολογίζει το άτομο και τις ανάγκες του, ενδίδοντας σε παρανοϊκές προσκολλήσεις οι οποίες αφορούν «νεκρές» αξίες.

Αυτό εν μέρει προβάλλεται και στη *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία*, στην οποία η πλοκή ενεργοποιείται και εκτυλίσσεται εν τω μέσω ενός γάμου. Ο γάμος λειτουργεί εν πρώτοις ως ένα περιστατικό από το οποίο εκκινούν τα ζητήματα που απασχολούν την ταινία αλλά και κατά την παρουσίασή του αναδύεται το βαθύτερο νόημα της πολιτικής κατάστασης. Οι καλεσμένοι του γαμπρού αντιπαραβάλλονται με αυτούς της νύφης. Η παλαιά γενιά της ριζοσπαστικής αριστεράς «αντιτίθεται» με την τωρινή, αλλά εν τέλει μέσω της πλοκής φανερώνεται πως όλη αυτή η σύγκρουση είναι μόνο επιφανειακή καθώς τα προβλήματα του παρελθόντος συναντώνται και στη σύγχρονη εποχή. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, όπως τονίστηκε και προηγουμένως, υπάρχει το σχήμα της επανάληψης του παρελθόντος στο παρόν μέσα από περιστατικά τα οποία δρουν με τρόπο σχεδόν ειρωνικό.

Έτσι η αντιπαράθεση παλαιάς και νέας αριστεράς επιβεβαιώνει πως τα προβλήματα του παρελθόντος καθρεφτίζονται, σχεδόν συμμετρικά, στο παρόν. Όσο και αν προσπαθούν οι παλιοί αριστεροί αγωνιστές να αποκρύψουν ό, τι οδήγησε τον αγώνα τους στη φθορά, άλλο τόσο τα περιστατικά επαναλαμβάνονται μέσα από παραλλαγές. Η θρησκευτική τελετουργία, λοιπόν, δεν αφορά σε κριτική της θρησκείας, γίνεται το όχημα για κριτική των εμμονών και των ιδεοληψιών όχι μόνο της ιαπωνικής αριστεράς, η οποία αποτελεί και το επίκεντρο της ταινίας, αλλά όλης της ιαπωνικής ψυχосύνθεσης η οποία θάβει επιμελώς ευθύνες και λάθη για να επιδείξει ένα ευσεβές πρόσωπο.

Μια επιπλέον λεπτομέρεια η οποία αφορά τη θεώρηση του Oshima σχετικά με τη θρησκεία και το ρόλο της εντός της κοινωνίας μπορεί να διαφανεί στο *Κρέμασμα*. Στην έναρξη της ταινίας, με ντοκιμαντερίστικο τρόπο παρουσιάζεται ο χώρος όπου λαμβάνουν χώρα οι απαγχονισμοί των θανατοποινιτών. Στην περιγραφή του χώρου περιλαμβάνεται ένας βουδιστικός βωμός ο οποίος βρίσκεται

εκεί προκειμένου ο μελλοθάνατος να προσευχηθεί για τελευταία φορά. Αν ο καταδικασμένος είναι χριστιανός, τότε ο βωμός κλείνει και στη θέση του βγάζουν λευκούς κρίνους. Παρών είναι επίσης ένας ιερέας ο οποίος βρίσκεται εκεί για να τελέσει την τελευταία μετάληψη.

Σημειολογικά με αυτόν τον τρόπο ο Oshima δείχνει να σαρκάζει τη θρησκεία ως υπάρχον στοιχείο της ιαπωνικής κοινωνίας. Την ταυτίζει με την εσχάτη των ποινών, μια πρακτική που καταλήγει να συνδέεται με μια απάνθρωπη απονομή δικαιοσύνης η οποία υποτίθεται πως απαλύνει τον πόνο ενός ανθρώπου που ετοιμάζεται να εγκαταλείψει τα εγκόσμια επειδή έτσι ορίζει ο νόμος.

Μάλιστα ενδέχεται να υφίσταται και κάποιος σαρκασμός στην εξέταση της περίπτωσης του χριστιανού θανατοποινίτη. Σε περίπτωση που δεν ακολουθεί την επικρατούσα θρησκεία της χώρας, υπάρχει πρόνοια και για εκείνον στην προσαρμογή της τελευταίας μετάληψης κατά τα χριστιανικά πρότυπα. Η όποια «ανεξιθρησκεία» υπάρχει στην Ιαπωνία υφίσταται αποκλειστικά ενώπιον του άδικου θανάτου. Σε μια χώρα η οποία, όπως θα φανεί και στα επόμενα κεφάλαια, χαρακτηρίζεται από μια σχεδόν ξενοφοβική ομοιογένεια σε ήθη και πρακτικές, η διαφορετικότητα λαμβάνεται σοβαρά υπόψη σε τέτοιες μακάβριες περιπτώσεις.

Όταν ο R ξαναβρεί τις αισθήσεις του και προσπαθήσουν να του θυμήσουν ποιός είναι, οι δεσμοφύλακες αναφέρουν πως αυτός ο ειδικός δολοφόνος ήταν και φανατικός καθολικός. Ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται αυτή η φράση μοιάζει να προσμετράται ως ένα από τα εγκλήματά του, φανερώνοντας το βάθος των προκαταλήψεων της ιαπωνικής άρχουσας τάξης απέναντι σε ό,τι δε συμφωνεί με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα.

Τέλος συμβολικός φαίνεται να είναι και ο ρόλος του ιερέα στην ταινία. Είναι αυτός που όταν ο R συνέρχεται μετά την αποτυχημένη εκτέλεσή του τον προσεγγίζει με σεβασμό και τον ρωτά αν γνωρίζει ποιός είναι. Όταν εκείνος αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του ως τον R, ο ιερέας λέει στους δεσμοφύλακες πως δεν μπορούν να τον εκτελέσουν καθώς εκτελούν ένα σώμα χωρίς την ψυχή του εγκληματία μέσα του κι εφόσον το έγκλημα είναι προϊόν της ψυχής, η εκτέλεσή του θα είναι σκέτος φόνος. Αυτό φυσικά προκαλεί τον εκνευρισμό και τις προσβολές από πλευράς των δεσμοφυλάκων οι οποίοι

θυμωμένοι λένε ότι παρακωλύει τη διαδικασία. Ο ιερέας επιχειρεί να αποχωρήσει από αυτόν τον παραλογισμό, αλλά οι φύλακες τον αναγκάζουν να παραμείνει.

Όταν εμφανίζεται το σώμα της Κορεάτισσας «αδελφής» του R, ο ιερέας είναι από τους πρώτους που μπορεί να το δει και περιγράφει σε εκείνους που δεν μπορούν τις αλληλεπιδράσεις της με τον R. Εκείνη μιλά στον πρωταγωνιστή για πολιτική και ο ιερέας εξοργισμένος ισχυρίζεται πως χρησιμοποιεί την πολιτική για να ωθήσει τον καταδικασμένο στη σεξουαλική αμαρτία. Στη συνέχεια εξοργισμένος της λέει πως είναι πολύ έξυπνη για γυναίκα, φανερώνοντας τον έμφυτο μισογυνισμό του και, κατ' επέκταση, της θρησκείας που εκπροσωπεί.

Στη σκηνή που μεθοκοπούν γύρω από τον R και το φάντασμα της Κορεάτισσας αδελφής, ο ιερέας μεθυσμένος μετατρέπεται σε μια έκφυλη ύπαρξη η οποία φιλά ερωτικά στο λαιμό όλους τους δεσμοφύλακες και γλείφει το φαλλικό μπουκάλι που ένας από αυτούς δένει στα πόδια του σαν πέος ενώ χορεύει. Αργότερα τους διηγείται ότι κάθε βράδυ στον ύπνο του βλέπει πως τους μαχαιρώνει προτού μαχαιρωθεί ο ίδιος και ξυπνάει λουσμένος στον ιδρώτα.

Έτσι ακόμα και ο καθολικισμός καταλήγει να ταυτίζεται με καταπιεσμένα, ζωώδη ένστικτα τα οποία θάβονται πίσω από ένα προσωπείο ευπρέπειας. Είτε ως βουδιστές, είτε ως καθολικοί, οι πιστοί αυτής της χώρας δεν παύουν να φέρουν μέσα τους τη νοσηρότητα του ιαπωνικού έθνους η οποία περιμένει την κατάλληλη στιγμή για να εξωτερικευθεί και να φανερώσει τι πραγματικά ελλοχεύει πίσω από την επιδερμική ευγένεια.

Η προβολή της θρησκείας και των πρακτικών της, παίρνει εκτενή χώρα στον κινηματογράφο του Imamura με σχεδόν όλες τις υπό εξέταση ταινίες του να περιλαμβάνουν κάποια νύξη σχετικά με τα θρησκευτικά πιστεύω της χώρας και το ρόλο τους στην κοινωνία.

Η *Γυναίκα έντομο* αναδεικνύει εικόνες που τηρούν αυτόν τον κανόνα. Η Tome γεννιέται και μεγαλώνει σε μια οικογένεια η οποία ζει με σχεδόν πρωτόγονες αντιλήψεις ζωής. Η μητέρα της και ο πατριός της δεν παντρεύονται ποτέ επίσημα, πραγματοποιούν δοξασίες με φαλλικά σύμβολα και ολόκληρη η ζωή τους μοιάζει να κυριαρχείται από παγανιστικές τελετές που επιφέρουν αρμονία μεταξύ τους και με

τη φύση. Η αρμονία αυτή ανατρέπεται με το βιασμό της Tome και η σημειολογία της θρησκείας αποκτά διαφορετική όψη.

Ο θάνατος της κόρης του ζευγαριού στο οποίο η Tome εργάζεται λειτουργεί καταλυτικά και στην προσπάθεια «άφεσης των αμαρτιών της» αγκιστρώνεται σε μια θρησκευτική αίρεση με όνομα «Καθαρή Γη». Κατά τη διάρκεια της εξομολόγησής της, ο «αρχιερέας» της αίρεσης της απευθύνει ερωτήσεις με ύφος ανακριτή και όταν ολοκληρώνει τις αποκαλύψεις της, την κατηγορεί για συναισθήματα λαγνείας που την ώθησαν στην αμαρτία. Σχεδόν μηχανικά την προτρέπει να προσευχηθεί για την ψυχή του παιδιού και στη συνέχεια τη διώχνει για να ακούσει τις αμαρτίες ενός άλλου μέλους.

Σε αντίθεση με τον πηγαίο παγανισμό της οικογένειάς της, η εξομολόγηση του «αρχιερέα» επιβεβαιώνει τον τιμωρητικό χαρακτήρα της «επίσημης» θρησκείας η οποία αναγνωρίζει τα συναισθήματα όχι σύμφυτα με την ανθρώπινη φύση, αλλά ως ψυχικές εμπειρίες που πρέπει να προκαλούν ντροπή και ενοχή. Οι άνθρωποι δεν είναι ξεχωριστές οντότητες· θεωρούμενοι εκ προοιμίου αμαρτωλοί προβαίνουν μηχανικά στην πράξη της εξομολόγησης που δεν προκύπτει από πηγαιότητα και κατά συνέπεια δε δίνει στον πιστό ψυχική ισορροπία και ανάταση. Η παρουσία μιας γυναίκας η οποία δηκτικά τονίζει στην Tome πως η απομάκρυνση από τη θρησκεία επιφέρει δεινά, επιβεβαιώνει τον εμπαθή και φαύλο τρόπο της θρησκευτικής στάσης προς τους πιστούς, τον οποίο και καταγγέλλει ο Imamura σκηνοθετώντας αυτήν την τελετή.

Η οριστική απομάκρυνση της Tome από τα πρωτόγονα πιστεύω της θα επέλθει όταν υποβληθεί σε έκτρωση. Κατά τη διάρκεια μιας τελετής στην οποία οι πιστοί είναι κινηματογραφημένοι ως μια ομοιόμορφη άβουλη μάζα που κινείται συγχρονισμένα, η κοπέλα θα αρχίσει να πονά και οδηγείται στο γιατρό ο οποίος θα διαγνώσει έκτοπη εγκυμοσύνη και θα τη χειρουργήσει. Κατά τη διάρκεια της παραμονής της στο νοσοκομείο η Tome δέχεται την επίσκεψη της ματρόνας του οίκου ανοχής που εργάζεται. Η γυναίκα παρατηρώντας τα θρησκευτικά τεκμήρια που έχει η Tome από το χωριό που μεγάλωσε, θα την επιπλήξει και θα της τονίσει πως είναι μέλος της Καθαρής Γης και θα πρέπει να σταματήσει να δοξάζει αυτούς τους θεούς. Αυτό είναι το κομβικό σημείο που η Tome αποκόπτεται οριστικά από

τις αγνές της ρίζες και περνά φιλικά στον κόσμο του ωφελιμισμού, απαρνείται τα γνήσια πιστεύω της και ασπάζεται τις σύγχρονες θρησκευτικές επιταγές.

Με την έξοδο από το νοσοκομείο η ματρόνα της αναθέτει τα ηνία του οίκου ανοχής εφόσον η ίδια ασχολείται με άλλη θρησκευτική οργάνωση. Η πρόταση-διαταγή που απευθύνεται στην Tome αποτελεί προφανώς μια σαφή ένδειξη της ανθρώπινης εκμετάλλευσης. Ό, τι η ματρόνα εκπροσωπεί στον θρησκευτικό τομέα τείνει να ταυτίζεται με τη μορφή που προβάλλει η θρησκεία στη σύγχρονη ιαπωνική κοινωνία. Η σκηνή κατά την οποία η αίρεση της Καθαρής Γης φέρεται τιμωρητικά στους πιστούς της εμποτίζεται με την ανθρώπινη εκμετάλλευση και ο Imamura στήνει αυτήν την σεκάνς ως ένα δηκτικό σχόλιο σχετικά με τη φύση της θρησκείας.

Η Tome στην πορεία αλλάζει, γίνεται αδιάφορη για ό, τι συμβαίνει γύρω της και εστιάζει στην προσωπική της ευμάθεια. Σημειολογικά, η μεταστροφή αυτή αποκαλύπτεται σε χώρο θρησκευτικής ευσέβειας, ένα νεκροταφείο. Η πρωταγωνίστρια, ματρόνα πλέον του οίκου ανοχής, έχει αποβάλλει τα στοιχεία ταπεινότητας που τη διέκριναν και ντυμένη με δυτικά ρούχα κατευθύνεται στον τόπο μνήμης και λατρείας των νεκρών. Φροντίζει τον τάφο του κοριτσιού που πέθανε εξαιτίας της και αφήνει λουλούδια, ωστόσο η εμφάνισή και η συμπεριφορά της δεν αντανακλά την πρέπουσα σεμνότητα που επιβάλλει ο χώρος. Φλερτάρει ανοιχτά με τον Κορεάτη εργάτη που έρχεται να βοηθήσει, μιλά χωρίς αιδώ για το νέο της εραστή και αφήνει τα λουλούδια εκφράζοντας την άποψη πως μάλλον είναι καλύτερα που το κορίτσι δε ζει προτού γυρίσει ξανά τη συζήτηση στη νέα σχέση της.

Οι συνθήκες της σύγχρονης ζωής και η ανάγκη για επιβίωση μετέτρεψαν την Tome σε ένα ψυχρό, ασεβές άτομο. Το αίσθημα της αυτοσυντήρησης υπερίσχυσε των τύψεων για το θάνατο του κοριτσιού. Η μεταμέλεια έχει διαγραφεί προφανώς από τη γκάμα των συναισθημάτων της, και η φροντίδα του τάφου είναι μια διεκπεραιωτική πράξη. Η σχέση της με το παρελθόν δε φανερώνει συμφιλίωση με αυτά που τη βαραίνουν και εσωτερική ισορροπία. Η Tome διέγραψε ό, τι συνειδησιακά την ενοχλούσε και επανέρχεται σε αυτό μόνο για τυπικούς λόγους.

Ο Imamura με αυτήν την επιλογή δεν προσπαθεί να εστιάσει αποκλειστικά στη μεταστροφή της Tome σε ιδιοτελή άνθρωπο, πρόθεσή του είναι να αναδείξει τη σταδιακή μετάπτωση της κοινωνίας από την πηγαιότητα και την αρμονία σε ένα

καθεστώς ατομικισμού. Οι θρησκευτικές απεικονίσεις της ταινίας αξιοποιούνται προκειμένου να τονιστεί αυτή η αντίθεση, να ασκηθεί κριτική στο μοντέρνο τρόπο ζωής και τα αρνητικά αποτελέσματα που επιφέρει στις ζωές των ανθρώπων οδηγώντας στη σταδιακή απομάκρυνση και στην αποξένωση από τον πηγαίο, ειλικρινή εαυτό τους και στην εγκαθίδρυση ενός άκρατου ωφελιμισμού.

Σκηνές που εκτυλίσσονται σε χώρο νεκροταφείου και παρουσιάζουν ένα μνημόσυνο και μια κηδεία, επιτελώντας συμβολικό ρόλο εμφανίζονται σε δύο ακόμα ταινίες του Imamura, την *Φονική επιθυμία* και τον *Πορνογράφο*. Και στις δύο αλλά με διαφορετικό τρόπο ενυπάρχουν αιχμές του σκηνοθέτη απέναντι στη θρησκευτική παράδοση.

Στην *Φονική επιθυμία* ο Imamura σκηνοθετεί τους άντρες που παρίστανται στο μνημόσυνο της γιαγιάς της πλούσιας οικογένειας, παρατεταγμένους πίσω από τον ιερέα ο οποίος ψέλνει τα sutra. Πρώτος στη σειρά βρίσκεται ο σύζυγός της και ακολουθούν ο γιός του και ο εγγονός του. Σε μια αστεία σκηνή που διακόπτει τον γενικότερο σοβαρό τόνο της ταινίας, το παιδί πλησιάζει τον παππού, του βγάζει τη μασέλα ενώ εκείνος εξακολουθεί να παρακολουθεί ατάραχος την τελετή και ο πατέρας του το τραβάει πίσω εκνευρισμένος.

Αυτή η σκηνή αν και δεν εκφράζει μια δυνατή και τεκμηριωμένη αντίθεση στο θεσμό της θρησκείας φανερώνει έστω και με παιχνιδιάρικο τρόπο τις διαθέσεις του Imamura απέναντι στην παράδοση. Στη συνολική σοβαροφάνεια της αστικής τάξης που τηρεί μέχρι κεραίας τις παραδόσεις, αλλά ταυτόχρονα καταπιέζει όποιον υποτίθεται πως την ατιμάζει όπως η Sadako, τοποθετεί ένα ανήλικο παιδί το οποίο δε γνωρίζει από συμβάσεις και κανόνες. Ένα σύμβολο της πηγαιότητας, απαλλαγμένο από καταπιεστικές νόρμες γίνεται η αιτία, έστω και στιγμιαία, να αμαυρωθεί η σοβαρότητα αυτής της παράδοσης και ταυτόχρονα να δείξει με πλάγιο τρόπο τη στοργή του παππού απέναντι στον εγγονό του σε αντίθεση με τον πατέρα που συγχύζεται με αυτό που συμβαίνει. Ο Imamura μοιάζει να περιπαίζει μια επίσημη τελετουργία, προάγοντας την πηγαιότητα η οποία για τον ίδιο αποτελεί και την πραγματική ιαπωνική ταυτότητα.

Η «σκιά» των θρησκευτικών πιστεύω και της τραυματικής επίπτωσης που αυτά μπορούν να έχουν στη ζωή των ανθρώπων αποκαλύπτεται στην πιο

«ριψοκίνδυνη» και προκλητική ταινία που σκηνοθέτησε ο Imamura τη δεκαετία του '60. Ο *Πορνογράφος* θα μπορούσε να ιδωθεί ως μια σουρεαλιστική ταινία η οποία πραγματεύεται την ανίχνευση της λήμπιντο στην ιαπωνική ψυχοσύνθεση. Ο σκηνοθέτης κριτικάρει τον επιβεβλημένο καθωσπρεπισμό της χώρας του αλλά και την ίδια τη φύση του φιλμικού μέσου και τη σχέση του δημιουργού με το δημιούργημά του.

Στην ανάγνωση της θρησκευτικής παράδοσης και της καταπίεσης που δημιουργεί στους ανθρώπους, καίριο ρόλο παίζει ένα μοτίφ της ταινίας, ο πανταχού παρών κυπρίνος-μετεμψύχωση του εκλιπόντα συζύγου της Haru. Όταν το ψάρι πηδάει μέσα στο ενυδρείο του, η Haru το θεωρεί κακό οινόν και αποτρέπει τον Ogata να κάνουν σεξ. Αρκετές σκηνές είναι τραβηγμένες με «ηδονοβλεπτικό» τρόπο, με το ενυδρείο σε πρώτο πλάνο και τη δράση να λαμβάνει χώρα πίσω απ' αυτό. Όπως υπογραμμίζει η Mellen (1976, σ. 371), με αυτό το τέχνασμα, στηλιτεύεται η διαρκής πίεση η σχετική με τις επιταγές της παράδοσης που ασκείται στους Ιάπωνες και ο αυστηρός εξαναγκασμός στην τήρηση της, πρακτική που τους θέτει συνεχή εμπόδια και τους απομακρύνει από την εκπλήρωση των επιθυμιών τους. Ακόμα και όταν ο Ogata προσπαθεί να ξεφορτωθεί τον κυπρίνο πετώντας τον στο κανάλι πίσω από το σπίτι, για κάποιο ανεξήγητο λόγο ξαναβρίσκεται στο δωμάτιο της Haru, σα μια αναπόδραστη συνθήκη. Λίγο πριν το θάνατό της, μάλιστα, ενώ κοιμάται τη βλέπουμε σε ένα πλάνο διπλοτυπίας στο οποίο μοιάζει να βρίσκεται βυθισμένη στο ενυδρείο και οι σπασμοί της παραπέμπουν σε πνιγμό.

Η θρησκεία την οποία ο Imamura στον *Πορνογράφο* προβάλλει μέσω της πίστης στη μετενσάρκωση κατά τα βουδιστικά πρότυπα, μετατρέπεται σε θεσμό καταπίεσης, εμποδίζει το πρωταγωνιστικό ζευγάρι να βιώσει το σεξουαλικό πάθος και να εκτονώσει τις πηγαίες ορμές του. Η υφιστάμενη θρησκευτική πίεση στο πλαίσιο της ταινίας ταυτίζεται με την πνευματική κατάρρευση της Haru και το θάνατό της. Η εμμονή της που συνδέεται με τη διαρκή συμβολική παρουσία του παρελθόντος την οδηγεί στο τραγικό τέλος.

Η Haru τηρώντας ευλαβικά τις ιαπωνικές δοξασίες της θρησκείας, ουσιαστικά «πνίγεται» από αυτές. Καθόλου τυχαία, ο Imamura προκειμένου να παγιώσει το ρόλο της θρησκευτικής προκατάληψης, την ώρα της ανάγνωσης της

διαθήκης κινηματογραφεί δύο κυπρίνους να κολυμπάνε στο νερό. Στη συγκεκριμένη σκηνή εγκυμονείται, ίσως, ο συμβολισμός της «μετατροπής» της Haru σε κυπρίνο, η οποία έχει πλέον συναντήσει στο επείκεινα το σύζυγό της. Η διαθήκη, υπό αυτήν την ανάγνωση, εμμέσως συμβολίζει τη συνέχεια του βάρους των ευθυνών που πλέον μεταβιβάζονται στον Ogata. Και όπως η Haru πεθαίνει όντας σε παράκρουση, ο Ogata καταλαμβάνεται από την εμμονή της κατασκευής του ρομπότ της τέλειαις γυναίκαας και πλέει στον ωκεανό βρίσκοντας το θάνατο που αντανακλά την κατάληξη της ερωμένης του.

Ο Ogata πριν το θάνατό της Haru επισκέπτεται έναν ιερέα για να κάνει δεήσεις και προσευχές για τη γυναίκα. Στη διάρκεια αυτής της τελετουργίας, ο Ogata ανασύρει από τη μνήμη του ένα τραυματικό περιστατικό των παιδικών του χρόνων που ενδεχομένως υπονοεί σεξουαλική κακοποίηση από τη μητέρα του η οποία τον κρατά με έντονο τρόπο ενώ κάνουν μπάνιο μαζί. Η θρησκευτική τελετουργία γίνεται η αιτία που το τραύμα επανέρχεται και φέρνει τον Ogata στα όριά του. Ο κυπρίνος υπενθυμίζει στη Haru την απώλεια του συζύγου της και η ανάγνωση των sutra από τον ιερέα στον Ogata τα τραυματικά βιώματα του.

Στη *Βαθιά επιθυμία των θεών* ο Imamura προβάλλει τη θρησκεία, τις δομές και τον καταστροφικό ρόλο της στις ζωές των κατοίκων ενός νησιού που διαβιεί με αρχαϊκούς θρησκευτικούς κανόνες. Η μικρή αυτή κοινωνία σέβεται και λειτουργεί με παλαιά πρότυπα ανεπηρέαστη από τις σύγχρονες εξελίξεις

Ο Yamamori, πατριάρχης της κραταιάς οικογένειας του νησιού Futori, ακολουθεί τις προαιώνιες θρησκευτικές πρακτικές, ωστόσο η πιστή εφαρμογή της παράδοσης επηρεάζει καταλυτικά την οικογένειά του. Ο μεγάλος του γιός, Nekichi, γέννημα αιμομικτικής σχέσης αισθάνεται έλξη για την αδερφή του, την Uma, και ζει αλυσοδεμένος σε ένα κάτεργο, προσπαθώντας με ελάχιστα μέσα να ρίξει ένα σφηνωμένο βράχο και να επαναφέρει τη ροή του νερού στους ορυζώνες. Η Uma, ιέρεια του νησιού, κακοποιείται σεξουαλικά από τον άρχοντα της περιοχής, Ritsugen, υπομένει τις ακανθώδεις συνθήκες της ζωής, μακριά από τον Nekichi τον οποίο, όμως, κρυφά βοηθά. Ο μικρότερος γιός της οικογένειας, Kametaro, επιθυμεί να απελευθερωθεί από τα δεσμά της οικογένειας ενώ και αυτός έλκεται από την αδερφή του, την αλαφροϊσκιωτη Toriko η οποία εκλύει ακατέργαστη και έντονη

σεξουαλικότητα και είναι ο λόγος που ο Yamamori την κρατά ξεκομμένη από τους υπόλοιπους κατοίκους.

Η «προαιώνια» θρησκεία εγκιβωτίζει ένα σύνολο κανόνων το οποίο λειτουργεί περιοριστικά στους πιστούς. Τα νεότερα παιδιά τρέφουν αιμομικτικής φύσεως συναισθήματα για τα αδέρφια τους, ωστόσο απαγορεύεται να τα εκφράσουν καθώς αυτό θεωρείται πράξη εξοργισμού των θεών. Οι θεοί είναι τιμωροί που προκαλούν φυσικές καταστροφές και δυστυχία σε ολόκληρο το νησί αν δεν εισακουστεί το θέλημά τους. Και οι θεϊκές επιθυμίες απαιτούν συνεχείς δεσμεύσεις από πλευράς των πιστών.

Η θεϊκή τιμωρία επεκτείνεται και εκτός των ορίων του νησιού, λειτουργεί ως αναπόδραστη συνθήκη, οι άνθρωποι είναι μπλεγμένοι στα δίκτυα της θρησκευτικής παράδοσης αδυνατώντας να απελευθερωθούν. Όταν, τελικά, ο Nekichi ολοκληρώσει την αποστολή του και βυθίσει το βράχο που περιορίζει τη ροή των υδάτων, θα επιχειρήσει να φύγει μαζί με την Uma με μια λέμβο. Μόλις αυτό γίνει αντιληπτό, οι κάτοικοι του νησιού, ντυμένοι με προσωπεία που θυμίζουν αρχαία πνεύματα, τους ακολουθούν και τους σκοτώνουν. Ο Kametaro εξαναγκάζεται να παραμείνει στο νησί μετά την αυτοκτονία της Toriko και εργάζεται ως οδηγός του τουριστικού τρένου. Κανείς από αυτούς που συμμετέχουν ενεργά στις θρησκευτικές πρακτικές δε θα επιβιώσει ή θα απολαύσει ένα αίσιο τέλος. Όλοι ζουν σε ένα φαύλο κύκλο δοκιμασιών που δρα εξακολουθητικά στο διηνεκές.

Ο σκηνοθέτης επιστρατεύει ένα δίπολο για να επισημάνει τη σχέση της αρχέγονης Ιαπωνίας με τη μοντέρνα και εστιάζει σε δύο πρόσωπα: στον πατριάρχη του νησιού, Yamamori, και στον ιδιοκτήτη του εργοστασίου, Ritsugen, τον άρχοντα του νησιού ο οποίος υποτίθεται πως σέβεται την τήρηση της παράδοσης, τη θέση και το λειτούργημα του Yamamori. Στην πραγματικότητα δρα με δόλο και εκμεταλλεύεται τις καταστάσεις προκειμένου να επωφεληθεί.

Οι δύο άντρες με σαφή την ηγετική θέση στο μικρόκοσμό τους επιχειρούν να φέρουν σε πέρας μια αποστολή, επιστρατεύοντας κάθε πιθανό μέσο. Πράττουν με εμφανή βιαιότητα για να κατορθώσουν τους σκοπούς τους. Επιπλέον γίνεται αντιληπτή η εμμονή τους με το νερό: ο Yamamori το χρειάζεται για την επιβίωση του νησιού, ενώ ο Ritsugen για τη λειτουργία του εργοστασίου του. Οι

συμπεριφορές των δύο αντρών «αλληλοκαθρεφτίζονται». Θα μπορούσε να τονιστεί, ωστόσο, πως ο Yamamori διέπεται από αγνώτερους σκοπούς εφόσον η εφαρμογή της εξουσίας στο νησί του δίνει το δικαίωμα να φέρεται βίαια και νομιμοποιεί τις πράξεις του. Όμως με ένα τρόπο αυτή του η συμπεριφορά τον καθιστά «πρόγονο» του Ritsugen γιατί αποτελεί την πρωτόγονη εκδοχή του. Ο Ritsugen δεν είναι ο πλήρης αντικατοπτρισμός του Yamamori, αλλά η φυσική του συνέχεια στο χρόνο, η προέκτασή του στο σύγχρονο πολιτισμό.

Η ιαπωνική εθνική ταυτότητα φέρει την επίδραση και τη διάρκεια των οπισθοδρομικών πρακτικών, όπως επιβάλλεται και εκφράζεται από το κυρίαρχο αφήγημα. Η σύγχρονη ηγεσία αξιοποιεί αναχρονιστικούς θεσμούς για να νομιμοποιήσει πολιτικές που αντί να εξυπηρετούν και να εξελίσσουν τη ζωή των πολιτών, τους αγκιστρώνει με ενοχές και τους καθυποτάσσει. Οι Ιάπωνες εισπράττουν τη μόνιμη καταπίεση που επιφέρουν οι συντηρητικές αντιλήψεις οι οποίες περιορίζουν την ατομική έκφραση. Αυτές οι πρακτικές, ωστόσο, δεν εφαρμόζονται αποκλειστικά στον παροντικό χρόνο, αλλά όπως αποδεικνύεται είναι βαθιά ριζωμένες σε ένα κατασκευασμένο παρελθόν το οποίο προάγεται ως ιδανικό από την εξουσία προκειμένου να μπορεί να διαιωνιστεί με τη μορφή της αναντίρρησης ρομαντικοποιημένης παράδοσης ένα αφήγημα που υποτίθεται πως δρα ενωτικά. Η μόνη ένωση που υφίσταται, ενέχει δεσμεύσεις που δεν επιτρέπουν στο άτομο να ανακαλύψει τον εαυτό του και τις προσωπικές του επιθυμίες.

Αξιοσημείωτη είναι η ανάδειξη της αντίθεσης που υπάρχει και αφορά την άσκηση της συντηρητικής θρησκείας όπως εκφράζεται μέσω του Yamamori και την αναντιστοιχία που ελλοχεύει στη θρησκευτική αντίληψη της κόρης του, Toriko. Ο πρώτος συμβολίζει την «επίσημη» μορφή της παράδοσης και της θρησκείας που σκοπό έχει να επιβάλλει περιορισμούς στους πιστούς. Η Toriko αποτελεί την πρωτόγονη, αποδεσμευμένη από τους άρρητους κανόνες, έκφραση μιας σαμανιστικής πηγαιότητας και αφήνεται στην καθοδήγηση του σώματος της και των ενστίκτων της. Ο Imamura στέκεται στην Toriko με βλέμμα συμπάθειας, την αποτυπώνει ως πραγματικά αντίρροπη δύναμη στο όλο καταπιεστικό κλίμα της υπόλοιπης οικογένειας. Η Toriko αυτοκτονεί από απογοήτευση αφού μένει έγκυος

από τον Kariya ο οποίος θα την εγκαταλείψει. Χρόνια αργότερα, το φάντασμά της περιπλανάται στις καλλιέργειες ζαχαροκάλαμων.

Ο Imamura στην ταινία επισημαίνει και τις επιπτώσεις του εκμοντερνισμού της χώρας. Οι μοντέρνοι ρυθμοί ζωής εξοντώνουν ουσιαστικά την πρωτόγονη, σαμανιστική πλευρά της θρησκείας η οποία αποτελεί το αυθεντικό πνεύμα των Ιαπώνων. Στην ταινία όμως, η ιαπωνική αυθεντικότητα εξακολουθεί να υφίσταται, είναι η άυλη οντότητα που περιδιαβαίνει τον μοντέρνο κόσμο και αν αναζητηθεί μπορεί να εντοπιστεί. Ο Kariya, μοντέρνος τεχνοκράτης που ήρθε σε επαφή με αυτή μεταφορικά μπορεί να δει το αποτύπωμά της αλλά δεν επιθυμεί να το ακολουθήσει. Ο μοντέρνος άνθρωπος αδυνατεί να διακρίνει τα χνάρια των προαιώνιων δοξασιών γιατί εμποδίζεται από την «τύφλωση» της επίσημης θρησκείας και του υλιστικού, παγκοσμιοποιημένου τρόπου ζωής.

Στον ιαπωνικό νεοκυματικό κινηματογράφο η θρησκεία και η τελετουργία υπόκεινται σε κριτική θεώρηση και καταγγελτικούς αφορισμούς από πλευράς των σκηνοθετών, στον αντίστοιχο της Ταϊβάν τα θρησκευτικά σημαινόμενα εστιάζουν σε διαφορετικούς παράγοντες. Οι Ταϊβανοί σκηνοθέτες ταυτίζουν τη θρησκεία με τη μικροϊστορία της χώρας και τη συγχέουν με την έλευση της ενηλικίωσης και με τον ψυχικό πόνο.

Στις ταινίες του Hou Hsiao-Hsien οι θρησκευτικές τελετές, ήδη από τα *Παιδιά Από το Φενγκουέι*, σηματοδοτούν ως επί το πλείστον ένα σημείο καμπής για τους πρωταγωνιστές.

Ο Ah-Ching ξεκινά ως παιδί της επαρχίας που συχνάζει σε μπιλιαρδάδικα, πίνει αλκοόλ και συμμετέχει στις βίαιες εξορμήσεις της παρέας του. Φλερτάρει με κοπέλες και ζει μια ξέγνοιαστη ζωή, χωρίς να τον απασχολεί ιδιαίτερα η κατάσταση της οικογένειάς του. Χαρακτηριστική σκηνή της ανευθυνότητάς του, αυτή που η μητέρα ζητάει να ταΐσει τον ανήμπορο πατέρα του και αυτός στην προσπάθειά του να τελειώσει τη διαδικασία όσο το δυνατόν γρηγορότερα, τον πνίγει με υπερβολική ποσότητα φαγητού.

Σύντομα έρχεται η στιγμή που θα επιδιώξει να κυνηγήσει το όνειρο του πλουτισμού και θα μεταβεί με τους υπόλοιπους στο Kaohsiung, όπου θα ανακαλύψει μια πραγματικότητα διαφορετική, που τον καλεί να αλλάξει τις

συνήθειές του και να αφήσει πίσω μέρος της ξεγνοιασιάς του. Ενδιάμεσα, ο αιφνίδιος θάνατος του πατέρα του θα τον αναγκάσει να γυρίσει προσωρινά στη γενέτειρά του για την κηδεία και να συνειδητοποιήσει ότι τα πράγματα αλλάζουν και πλέον πρέπει να ωριμάσει και να σταθεί δίπλα στην οικογένειά του. Δεν μπορεί να είναι ένας ανέμελος νέος που περνά τις μέρες του όπως πριν, έχει έρθει ο χρόνος των σημαντικών αποφάσεων.

Σημαντικό είναι πως η τελετή της κηδείας, δεν απεικονίζεται επί της οθόνης. Το ταξίδι του Ah-Ching και η θλίψη του για την απώλεια του πατέρα του έρχονται σε πρώτο πλάνο. Το ίδιο το γεγονός υπονοείται και η κάμερα καταγράφει μόνο τις συναισθηματικές επιπτώσεις. Αυτή η μορφή κινηματογράφησης συμβαδίζει απόλυτα με τη γενικότερη σκηνοθετική νοοτροπία του Hou ο οποίος γενικά παραμένει μακριά από την απεικόνιση των κομβικών γεγονότων. Ωστόσο με τον τρόπο που χειρίζεται το περιστατικό καθίσταται σαφές ό, τι διαδραματίζεται εκτός κάμερας και συντελεί στην εξέλιξη του κεντρικού του χαρακτήρα.

Η κηδεία συμβολικά αφορά την ανάδειξη της πνευματικής ενηλικίωσης μιας γενιάς η οποία μέχρι εκείνο το σημείο παραμένει αποκομμένη από τα κοινωνικά και προσωπικά της «καθήκοντα». Η νεολαία της χώρας από την ξεγνοιασιά περνά στην ωρίμανση και την ανάληψη ευθυνών μέσω του «ενταφιασμού» της προηγούμενης γενιάς, κατανοώντας πως ούτε η επαγγελματική αποκατάσταση αλλά ούτε και η μετάβαση στα αστικά κέντρα είναι αυτή που παίζει τον κεντρικό ρόλο στην ενηλικίωσή της.

Αν η κηδεία του πατέρα του Ah-Ching στα *Παιδιά από το Φένγκουέι* είναι κομβικής σημασίας για την εξέλιξή του πρωταγωνιστή, ο θάνατος και οι τελετουργίες που συνδέονται με το γεγονός αποτελούν σχεδόν ολόκληρο το «μηχανισμό» της πλοκής στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις*. Στην τρίτη του νεοκυματική ταινία ο Hou αφηγείται τους τρεις θανάτους που στιγμάτισαν τα παιδικά του χρόνια και τους αποτυπώνει στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή του.

Ο πρώτος θάνατος, αυτός του πατέρα, συμβαίνει αιφνίδια κατά την παιδική του ηλικία και απεικονίζεται με έναν άμεσο τρόπο. Το απρόσμενο τραγικό γεγονός ακολουθεί η τελετουργία της αγρυπνίας, με τα συγγενικά πρόσωπα να μαζεύονται

γύρω από το νεκρό για να θρηνήσουν. Ο μικρός Ah-Ha απομακρύνεται από το νεκρικό κρεβάτι του πατέρα, παρατηρώντας τη μητέρα του να θρηνεί. Η οικογένεια πλέον μένει ακέφαλη και τη θέση του πατέρα αναγκάζεται να αναλάβει η μητέρα, ρόλο που στην πατριαρχική χώρα κομίζει διακρίσεις. Ο μικρός πρωταγωνιστής δεν μπορεί να κατανοήσει τι σημαίνει αυτό για τη ζωή του και την οικογένειά του. Με ξαφνική χρονική υπέρβαση ο Hou παρουσιάζει τον Ah-Ha στην ηλικία της ύστερης εφηβείας έτοιμο να συμμετάσχει με τη συμμορία του σε μια ληστεία, υπονοώντας την παραβατική εξέλιξη στη ζωή του που επέφερε η απώλεια του πατρικού προτύπου.

Η ανυπότακτη, χωρίς όρια, διαδρομή ανακόπτεται από την ασθένεια της μητέρας του. Ο Hou, αυτή τη φορά, επιλέγει να παρουσιάσει την κηδεία της μητέρας και να αποδώσει το θρήνο του Ah-Ha, ο οποίος κατά τη διάρκεια της τελετής, ξεσπά για πρώτη φορά σε κλάματα. Τα δάκρυα σηματοδοτούν τη συνειδητοποίηση της σημασίας του θανάτου και γίνονται μορφή έκφρασης της μετάνοιας για τα λάθη των προηγούμενων χρόνων. Ο πόνος της απώλειας ταυτόχρονα αποκαλύπτει την ανάγκη ενηλικίωσης και ανάληψης ευθυνών.

Άξιο υπόμνησης είναι ότι η κηδεία δε γίνεται κατά τα κομφουκιανικά πρότυπα αλλά τα χριστιανικά. Στην Ταϊβάν, χώρα που προβάλλεται ο Κομφουκιανισμός ως μόνη θρησκεία συνδεδεμένη με την εθνική ταυτότητα, ο Hou υπενθυμίζει τις θρησκευτικές μειονότητες καταρρίπτοντας το κυρίαρχο αφήγημα της μιας θρησκείας. Η θρησκευτική ομοιογένεια, έστω κι αν αυτή αφορά σε μια τελετουργία, δεν αποτελεί τον απόλυτο κανόνα.

Η κηδεία του τρίτου προσώπου αποτελεί δευτερεύον γεγονός στα πλαίσια της ταινίας. Ωστόσο, στη σκηνή κατά την οποία οι υπεύθυνοι του γραφείου τελετών πηγαίνουν να παραλάβουν το σώμα της γιαγιάς του Ah-Ha και να το προετοιμάσουν για την τελετή, αναδύονται λεπτομέρειες συνδεδεμένες με την παράδοση. Το σώμα της νεκρής είναι ακάθαρτο, ήδη σε διαδικασία αποσύνθεσης και ο Ah-Ha αφηγείται πώς ο υπάλληλος κοίταξε περιφρονητικά την οικογένεια στιγματίζοντας με το επικριτικό βλέμμα του τα παιδιά ως αδιάφορα, ανίκανους απόγονους να φροντίσουν τη γιαγιά τους.

Η συγκεκριμένη σκηνή αξιοποιείται προκειμένου να τονιστεί η οριστική αποκοπή του Ah-Ha και των αδελφών του από το παρελθόν της οικογένειάς τους, δευτερευόντως όμως φέρει στο προσκήνιο την κριτική του σκηνοθέτη στην Ταϊβάν και ό, τι σχετίζεται με τη δομή της και το ρόλο της παράδοσης. Ο νεκροθάφτης, που προετοιμάζει το σώμα της γιαγιάς, ενσαρκώνει την παράδοση όπως μεταφέρεται από γενιά σε γενιά. Κατακρίνει τα παιδιά ως ανάξια να συνεχίσουν την πολύτιμη παρακαταθήκη της γυναίκας που πέθανε. Στέκεται μόνο στην εικόνα του παραμελημένου σώματος χωρίς να υπολογίσει το νεαρό της ηλικίας τους και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Η παράδοση εν προκειμένω δεν είναι ο συνεκτικός αρμός του λαού στα πλαίσια της κοινής εθνικής ταυτότητας, αλλά ένα άχθος, το οποίο επιφορτίζει τις μετέπειτα γενιές με τις προσδοκίες που οι γηραιότεροι έχουν από αυτές.

Τα επιβαρυντικά λόγια του νεκροθάφτη δεν εκστομίζονται ποτέ αλλά τριγυρίζουν στο μυαλό του Ah-Ha ο οποίος τα αφηγείται εκτός πλάνου. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή αποκαλύπτει στο κοινό το μέγεθος της υφιστάμενης καταπίεσης: ο Ah-Ha δεν ακούει ποτέ το νεκροθάφτη να τους κρίνει ανάξιους, ωστόσο το υποθέτει και εκφράζει την άρρητη σκέψη του. Ο Ah-Ha είναι κοινωνός μιας παράδοσης που τον βαραίνει, τον γεμίζει ενοχές για τις πράξεις του, του δημιουργεί υποτιμητική εικόνα για τον εαυτό του. Στηριζόμενος στην παράδοση και τις προκαταλήψεις που του κληροδότησαν η οικογένεια και ο περίγυρός του ερμηνεύει τις συμπεριφορές και τις σκέψεις των ανθρώπων.

Η προετοιμασία μιας θρησκευτικής τελετουργίας γίνεται η αφορμή να αναδειχθεί ότι η γενιά του Hou κληρονόμησε προσδοκίες και βάρη που δεν της αναλογούν. Μια γενιά που αυτοτιμωρείται γιατί δεν τίμησε τους προγόνους με τον αναμενόμενο από την κοινωνία τρόπο, χωρίς να συνυπολογίζονται οι ατραποί που διανύει στη ζωή της. Η γνωστοποίηση των καθημερινών δυσκολιών που ελλοχεύουν, δεν δικαιολογεί ελαφρυντικά από την κοινωνία καθώς αυτή αναμένει να τηρηθεί η χρυσή τομή της επιτυχίας στην προσωπική ζωή και της τήρησης των κανόνων που άρρητα διαιώνίζονται ανά τους αιώνες.

Φευγαλέα από την κάμερα περνά και μια εικόνα προετοιμασίας για κηδεία στον *Μάστορα του κουκλοθέατρου*. Ο αφηγητής Li ενημερώνει εκτός κάμερας πως

επιστρέφοντας στο σπίτι μετά την παράσταση έμαθε πως το μικρότερο παιδί του πέθανε. Ο Li ξεκινά να φτιάχνει το φέρετρο και ζητά από έναν Ταοϊστή ιερέα να τελέσει σύντομα την κηδεία ώστε να έχει το παιδί μια γρήγορη μετενσάρκωση. Παρόλο που η σύζυγός του φαίνεται να θρηνεί πάνω από το σκεπασμένο παιδικό σώμα, η διαδικασία της κατασκευής του φέρετρου είναι τραβηγμένη σαν ένα τυπικό γεγονός, η κάμερα απεικονίζει τον Li σχεδόν ανέκφραστο να δουλεύει αργά και μεθοδικά.

Η σκηνή πάλλεται από εσωτερική ένταση και αποδίδει με χαρακτηριστικό τρόπο την απεικόνιση των συναισθημάτων στο σύμπαν του Hou. Δίνει χώρο στο θρήνο, αλλά παρατηρεί πως η ζωή πρέπει να συνεχιστεί, ανεξαρτήτως των επώδυνων συμβάντων. Εδώ ο Hou σημειώνει μια αθέατη πλευρά του παρελθόντος· την επιδημία ελονοσίας και την έλλειψη ιατροφαρμακευτικής υποδομής για την αντιμετώπισή της. Ο σκηνοθέτης, όμως, επισημαίνει ότι οι άνθρωποι του παρελθόντος είχαν πρώτο μέλημά να ανταπεξέλθουν μέσα από τις δυσχέρειες και να επιβιώσουν. Η Ταϊβάν, μέσα από τη μικροϊστορία του Li, προβάλλεται ως η χώρα που δε λυγίζει παρά το θρήνο γιατί ως προτεραιότητα ορίζει τη διαφύλαξη της ζωής.

Τελευταία περίπτωση που ο Hou καταγράφει σε φιλμ σκηνή κηδείας είναι στην *Πόλη της θλίψης*. Ο Wen-Heung σκοτώνεται σε συμπλοκή μαφιόζων στο μπαρ του. Ο Wen-Ching, επιζών αδερφός του, αναλαμβάνει να κρατά τη φωτογραφία του στη νεκρική πομπή. Ο Wen-Ching μένοντας ο μόνος ενήλικος εκπρόσωπος της οικογένειας των Lin «κληρονομεί» τη θλίψη του τίτλου. Συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλα τα προβλήματα και τις υποχρεώσεις της οικογένειάς του αλλά συμβολικά και της Ταϊβάν. Όλα του τα αδέρφια έχασαν τη ζωή τους ή το μυαλό τους λόγω των προβλημάτων που ταλανίζουν τη χώρα πριν και μετά το τέλος του πολέμου, συνθήκη που οδηγεί την οικογένεια αλλά και συνολικά τους Ταϊβανούς πολίτες στη θλίψη. Μια θλίψη που θα εισχωρήσει στην ψυχή του Wen-Ching και θα ορίσει τη ζωή του.

Στην *Πόλη της θλίψης* συμπληρωματικά εκτός από τη νεκρική τελετή το κοινό γίνεται και μάρτυρας ενός γάμου αμέσως μετά την κηδεία του Wen-Heung. Ο Wen-Ching παντρεύεται τη Hinomi, με μια αντίθεση να γίνεται καταφανής ανάμεσα

στο γαμήλιο γεγονός και στο θλιβερό τελετουργικό που προηγήθηκε. Φιλμικά δηλώνεται το πέρασμα του χρόνου, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο φανερώνεται η προσπάθεια της οικογένειας να προχωρήσει τη ζωή της και ενδεχομένως να ξεφύγει από τη θλίψη που την κατατρώνει.

Ήδη, όμως, κατά τη διάρκεια του γάμου φαίνεται πως επικρατεί ένα κλίμα αμηχανίας. Ο Wen-Ching δεν ξέρει πώς να στηθεί στην τελετή και κοιτάει τους παρευρισκόμενους με φανερή συστολή. Σε μεταφορικό επίπεδο οι βάσεις που τίθενται για την απόδραση από τη δυστυχία μοιάζουν αβέβαιες. Και με το πέρασμα του χρόνου κάποια προβλήματα αρχίζουν να διαφαίνονται. Η Hinomi ξεχνώντας ότι ο Wen-Ching είναι κωφός του μιλά προφορικά για σημαντικά γεγονότα, όπως ότι το παιδί τους περπάτησε, και κάθε φορά συνειδητοποιεί πως η προφορική επικοινωνία είναι μάταιη.

Η ελλοχεύουσα θλίψη, παρά τις προσπάθειες του ζευγαριού, διεισδύει στη σχέση τους και την καταστρέφει, ο γάμος που έγινε με την προσμονή της ψυχικής ανάκαμψης, απέβη ματαιωμένη ελπίδα. Οι αρχές αναζητούν τον Wen-Ching και εκείνος, αδυνατώντας να αποδράσει, παραδίδεται και εξαφανίζεται. Η αδυναμία επικοινωνίας, η σύλληψη και η εξαφάνιση καθιστούν, τον τελευταίο «αξιόπιστο μάρτυρα» των γεγονότων, ανίκανο να αφηγηθεί την ιστορία της χώρας

Η φιλμική αποτύπωση της ιστορίας της οικογένειας Wen συμβολικά ταυτίζεται με την ιστορία της Ταϊβάν. Η φίμωση της αλήθειας από τη δικτατορία της Kuomintang καταδικάζει τη χώρα στην άγνοια. Οι προσπάθειες των συμμετεχόντων στα οδυνηρά γεγονότα που συνέβησαν πέφτουν στο κενό. Ένα σημαντικό μέρος της ιστορίας και η σκοτεινή πλευρά της Κυβέρνησης που αναδιαμόρφωσε την εθνική ταυτότητα του λαού σύμφωνα με τα συμφέροντά της, αποκρύπτεται. Τελικά, η θλίψη εκείνης της εποχής θα ξεφύγει από το μικρόκοσμο της οικογένειας των Lin και θα διαχυθεί σε ολόκληρη την ταϊβανέζικη κοινωνία.

Η τραγική ειρωνεία που διαφαίνεται στην πράξη του γάμου απεικονίζεται και σε προηγούμενη σκηνή της ταινίας. Για την ακρίβεια καθρεφτίζεται ήδη στην αρχή του φιλμ, αφορά τη γέννα του γιού του Wen-Heung και το όνομα που θα πάρει. Θα ονομαστεί Kang-Ming που σημαίνει φως, δηλώνοντας τις ελπίδες του πατέρα για ένα καλύτερο μέλλον της Ταϊβάν. Η ονομασία θα αποδειχθεί οξύμωρο

σχήμα καθώς η εναλλαγή του καθεστώτος από την ιαπωνική κυριαρχία στη δικτατορία της Kuomintang αποδεικνύεται οδυνηρή.

Τα ελπιδοφόρα συναισθήματα που δημιουργούνται από τη γέννηση του παιδιού και το γάμο ενισχύουν σταδιακά την απογοήτευση και την καταπίεση του ταϊβανέζικου λαού. Το μόνο «φως» που λούζει την Ταϊβάν στην ταινία είναι αυτό που ξεσκεπάζει τις κτηνωδίες που συνέβησαν στα χρόνια της μετάβασης. Η πραγματική, η βιωματική εθνική ταυτότητα αποκρύπτεται και η Κυβέρνηση εξακολουθεί τις θηριωδίες μέχρι να αφανιστούν οι μάρτυρες που μπορούν να διηγηθούν τι πραγματικά συνέβη. Με αυτόν τον τρόπο θα επιτραπεί στην εξουσία και την άρχουσα τάξη να προπαγανδίσει τη δική της πλευρά της ιστορίας.

Στο φιλμικό σύμπαν του Hou προβάλλεται εκτός από τις κηδείες και τους γάμους και μία ακόμα θρησκευτική τελετή, η Ημέρα των Φαντασμάτων κατά την οποία καίγονται χρήματα προς τέρψιν των προγόνων. Στη γιορτή ολόκληρο το χωριό του Wan συγκεντρώνεται για να προσφέρει τρόφιμα στα φαντάσματα των προγόνων και να ζητήσει την εύνοιά τους. Η κάμερα καταγράφει τις λεπτομέρειες του τελετουργικού και ταυτόχρονα μέσα από τους διαλόγους των παρευρισκομένων αναδεικνύει τις υπάρχουσες δυσκολίες. Την έλλειψη εργασίας, τις άθλιες εργασιακές συνθήκες των εργατών στα ορυχεία, τις οικογενειακές συγκρούσεις. Τα έθιμα τιμούνται, αλλά το θέμα δεν είναι καθαυτό το θρησκευτικό. Αντιθέτως, η τέλεση του συγκεκριμένου εθίμου αξιοποιείται για να ασκηθεί μια πλάγια κριτική στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα.

Το οξύμωρο αυτής της σκηνής εντείνεται όταν αναδύεται η αντίθεση μεταξύ της φύσης της εορτής και της κατάστασης που επικρατεί. Σε ένα χωριό που μαστίζεται από τη φτώχεια και την πείνα, φαγητό και λεφτά προσφέρονται στα φαντάσματα των προγόνων, επιτείνοντας τις στερήσεις των κατοίκων. Μάλιστα, μια συζήτηση που αφορά τα λεφτά των φαντασμάτων διακόπτεται για να ακουστεί συνομιλία για τους μισθούς των εργατών, οι οποίοι για να κερδίσουν ένα ελάχιστο ποσό πρέπει να εργαστούν τριάντα ημέρες στα όρια της εξαθλίωσης.

Η θρησκευτική τελετουργία δρα ως εργαλείο κοινωνικής κριτικής· προβάλλεται μια κεντρική και σημαντική θρησκευτική εορτή που χαρακτηρίζει ολόκληρη την ταϊβανέζική παράδοση αλλά παράλληλα αξιοποιείται για να

τονιστούν οι κακουχίες των πολιτών. Οι Ταϊβανοί τηρούν ευλαβικά τα έθιμά τους, σέβονται τους προγόνους τους όπως ακριβώς επιτάσσει η θρησκεία, αλλά το μίζερο και βουτηγμένο στην ανέχεια παρόν διαφέρει σημαντικά από μια τελετουργία η οποία αφορά το παρελθόν.

Μια γαμήλια τελετή παρουσιάζει και ο Edward Yang στην ταινία *Εκείνη τη μέρα στην παραλία*. Πρόκειται για το σκηνοθετικό ντεμπούτο του Yang σε φιλμ μεγάλου μήκους, στο οποίο διατυπώνει φιλική κριτική στη σύγχρονη Ταϊβάν και την προσκόλληση σε παλαικές ριζωμένες πεποιθήσεις που καταδυναστεύουν τους ανθρώπους. Πολλοί μελετητές θεωρούν ότι το φιλμ αποτελεί το πρώτο μεγάλου μήκους του ταϊβανέζικου νέου κύματος.

Η πιανίστρια Ching-Ching μετά από χρόνια επιστρέφει στην Ταϊβάν για ένα κονσέρτο. Η παιδική της φίλη, Jia-Ji μαθαίνει την άφιξή της και την καλεί να συναντηθούν για να θυμηθούν τα παλιά. Η Ching-Ching υπήρξε ερωτευμένη με τον αδερφό της Jia-Ji, μια σχέση που δεν ευοδώθηκε εφόσον η οικογένεια του αγοριού έφερε αντιρρήσεις. Η Jia-Ji παντρεύτηκε τον αγαπημένο της De-Wei ενάντια στην επιθυμία της οικογένειας της και στα πατριαρχικά πρότυπα της κοινωνίας. Η εμμονή του άνδρα της με την επαγγελματική αναρρίχηση και οι απογοητεύσεις που σωρεύθηκαν στη σχέση τους, οδήγησαν το γάμο σε διάλυση.

Στην πλοκή της ταινίας εξελίσσονται διάφορες γαμήλιες τελετές, εντούτοις ο μόνος γάμος που καταγράφεται από την κάμερα είναι της Jia-Ji με τον De-Wei εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους οι οποίοι απλώς ανακοινώνονται. Σημειολογικά η τέλεση της συγκεκριμένης τελετής έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και φανερώνει τι ώθησε τον Yang σε αυτή τη σκηνοθετική επιλογή. Ο πατέρας της Jia-Ji αποφασίζει να την παντρεύσει με το γιο ενός συναδέλφου του. Η κοπέλα φεύγει κρυφά από το σπίτι της προκειμένου να βρει τον De-Wei. Οι δύο τους παντρεύονται με πολιτικό γάμο, χωρίς τις οικογένειες και το παραδοσιακό τελετουργικό, φορώντας απλά καθημερινά ρούχα ανάμεσα σε αγνώστους.

Η απλή πολιτική τελετή καθιστά σαφές πως ο γάμος από έρωτα στην κοινωνική παράδοση της Ταϊβάν δεν απολαμβάνει αποδοχής. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να ταυτίσει το ζευγάρι με το ανώνυμο πλήθος. Η οικογένεια είναι απύσχα, κανένας δε συμμερίζεται τη χαρά τους και ο υπάλληλος τελεί τη διαδικασία

βαριεστημένα. Δύο ερωτευμένα και αμήχανα νεαρά παιδιά που ακολούθησαν τα συναισθήματά τους ενώνουν τα χέρια τους δευλά κατά τη διάρκεια της τελετής. Ο Yang δεν τους ανακηρύσσει επαναστάτες των καιρών που αντιτίθενται στις επιθυμίες των οικογενειών τους, αλλά ως δύο νέους που σε μια ψυχρά υπολογιστική κοινωνία υπερκερνούν τα κοινωνικά εμπόδια με κινητήρια δύναμη το συναίσθημα.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στο κινηματογραφικό νέο κύμα της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν η θρησκεία και οι τελετουργίες της δεν προσεγγίζουν με θέρμη τη θρησκευτική παράδοση. Οι Ιάπωνες σκηνοθέτες συνδέουν άμεσα τη θρησκεία και την παράδοση με τα βαθιά ριζωμένα προβληματικά στοιχεία της χώρας και αναδεικνύουν σε κάθε περίπτωση τα δυναστικά σχήματα που χρησιμοποιούνται για να εγκλωβιστούν οι Ιάπωνες με ακατάλυτα και επίπονα δεσμά. Οι Ταϊβανοί δημιουργοί ταυτίζουν τη θρησκεία με το ατομικό και συλλογικό τραύμα που κατατρώει τις ζωές των πολιτών. Ωστόσο αναγιγνώσκεται μία παραλληλία στο αναλυόμενο κινηματογραφικό περιβάλλον : ό, τι στο αφήγημα της άρχουσας τάξης χρησιμοποιείται ως ένδοξο στοιχείο της συλλογικής ταυτότητας, ο νεοκυματικός κινηματογράφος το αναγορεύει σε εργαλείο ανάδειξης των ανείπωτων και τραυματικών στοιχείων της κάθε χώρας, των ψηγμάτων ουσιαστικά της λαϊκής, συλλογικής αλήθειας.

Οικογένεια: Η Κοινωνική «Μονάδα» ως Σημαινόμενο του Εθνικού Συνόλου

Πέρα από δομικό στοιχείο της εκάστοτε κοινωνίας, η οικογένεια είναι καθρέφτης της ταυτότητας μιας χώρας. Στη γενική εικόνα που το επίσημο αφήγημα «εισηγείται» για την πρότυπη οικογένεια ενυπάρχουν ουσιαστικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας και οδηγούν στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τον καθορισμό της. Ωστόσο σε αντίθεση με την επιθυμητή εικόνα που οι Κυβερνήσεις προβάλλουν, η οικογένεια συχνά αποκαλύπτει προβλήματα που ταυτίζονται με τη σκοτεινή, αθέατη πλευρά του έθνους. Διότι στις οικογενειακές συνήθειες και συμπεριφορές αναπαράγονται οπισθοδρομικές αντιλήψεις οι οποίες τείνουν στη νοσηρότητα. Ακόμα ζητήματα που αναδύονται όπως της απογοητευμένης νεολαίας,

της καταπίεσης, του ρατσισμού συνδέονται άμεσα με το οικογενειακό περιβάλλον και τις αξίες που αυτό εμποτίζει στα μέλη του ή τα οδηγεί σε συγκρουσιακή στάση ζωής.

Η ανάδειξη της οικογένειας σε κεφαλαιώδες στοιχείο της εθνικής ταυτότητας και ψηφίδα της συνολικότερης κοινωνικής εικόνας των δύο χωρών προσλαμβάνεται από τους τέσσερις σκηνοθέτες με διαφορετικούς τρόπους, κοινό στοιχείο των ταινιών τους όμως είναι ότι απεμπνούν την επίσημη αφήγηση και προσεγγίζουν την οικογενειακή ζωή των καθημερινών ανθρώπων σε ρεαλιστικά πλαίσια.

Ο ιαπωνικός κινηματογράφος έως την ανάδειξη του νέου κύματος είχε ως επί το πλείστον μια συγκεκριμένη προσέγγιση της οικογένειας. Ταινίες όπως τα *shomin-geki* (ταινίες της μεσαίας τάξης) και τα μελοδράματα, επίκεντρο έχουν τα πάθη των καθημερινών ανθρώπων, αλλά η οικογένεια προσεγγίζεται με αρχετυπικό τρόπο. Αν σε κάποιον σκηνοθέτη μπορεί να ανιχνευθεί η εξονυχιστική απεικόνιση της αρχετυπικής, «παραδοσιακής» ιαπωνικής οικογένειας, αυτός δεν είναι άλλος από τον Yasujiro Ozu.

Απογυμνώνοντας τα σενάρια των ταινιών του Ozu, ιδιαίτερα μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, διακρίνεται έστω και φαινομενικά μια υπεράσπιση της ιαπωνικής παράδοσης. Συχνά στις ταινίες του κρατά μια επικριτική στάση σχετικά με την αλλοτρίωση των ηθών που φέρνει μαζί του ο εκσυγχρονισμός της Ιαπωνίας. Η νέα γενιά παρουσιάζεται απορροφημένη από τη σύγχρονη πραγματικότητα και ολοένα και περισσότερο αποξενώνεται από τη δομή της ιαπωνικής οικογένειας. Αν και κατ' ουσίαν σκηνοθέτης μελοδραμάτων, ποτέ δεν παρουσιάζει τους χαρακτήρες του χωρίς τη χαρακτηριστική ιαπωνική εγκράτεια. Στις ταινίες του θα απεικονίσει την ιαπωνική οικογένεια και την καθημερινότητα με χαρακτηριστικά συγκρατημένο τρόπο. Οι ήρωές του πάντα είναι εγκρατείς και φανερώνουν ελάχιστα τα συναισθήματά τους στα πλαίσια μιας πλήρους ιαπωνικότητας που αισθητικά χαρακτηρίζεται από την έλλειψη οποιασδήποτε υπερβολής. Ταινίες όπως το *Tokyo Story*, η *Αργοπορημένη άνοιξη*, το *Καλημέρα*, το *Ήταν ένας πατέρας* και το *Πρόσωπο καλοκαίρι* η οικογένεια, η αγάπη προς τους γονείς και τα προβλήματά που

προκύπτουν εντός των μελών εξετάζονται όχι επικριτικά, αλλά με πλήρη σχολαστικότητα.

Το Νέο Κύμα, ωστόσο, δε δείχνει να συμμερίζεται την παραδοσιακή αντίληψη σχετικά με την οικογένεια. Αντιθέτως, άλλοτε δείχνει να την αντιλαμβάνεται σαν τον πυρήνα των κοινωνικών δεινών και άλλοτε ως προέκτασή τους.

Στη φιλομογραφία του Oshima, ήδη από την αρχή της σκηνοθετικής του καριέρας, η οικογένεια έχει κεντρικό ρόλο. Για την ακρίβεια, από το μεγάλο μήκους ντεμπούτο του, τη *Γειτονιά του έρωτα και της ελπίδας*, δύο οικογένειες είναι αυτές που ορίζουν το συνολικό κλίμα και τα θέματα τα οποία τον απασχολούν, ακόμα και με φιλμικά πρωτόλειο τρόπο.

Χρησιμοποιώντας έντονες σημειολογικές αντιθέσεις που αφορούν τις δύο οικογένειες, ο Oshima θέτει πρωτίστως το ταξικό ζήτημα, εξετάζοντας τις υπάρχουσες διαφορές. Η φτωχή οικογένεια του Masao μένει σε μια ακατάστατη τρώγλη με τον πατέρα, το σύμβολο της ασφάλειας και τάξης στην πατριαρχική κοινωνία, απόντα. Η οικογένεια της εύπορης Kyoko ζει σε ένα μοντέρνο σπίτι, κεφαλή του οποίου είναι ο πατέρας που εργάζεται σε εταιρεία τηλεοράσεων. Η δουλειά του πατέρα που αποτελεί μία από τις πλέον συμβολικές εργασίες κατά την μεταπολεμική περίοδο, δηλώνει τη συμμετοχή στις πολυεθνικές που συμβάλλουν στον εκμοντερνισμό της χώρας.

Καμία από τις δύο οικογένειες δεν παρουσιάζεται ως φύσει καλή ή κακή. Η καθεμία έχει τα χαρακτηριστικά της και τη θέση της στην κοινωνία, ενώ βιώνουν διαφορετική πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει και η Turim (1998), το περιστέρι του Masao λειτουργεί σαν ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο οικογενειών και συνεπώς των δύο τάξεων, γεγονός που θα καταφέρει να φέρει σε επαφή τις φαινομενικά ασύνδετες οικογένειες και θα τους επιτρέψει να ανακαλύψουν μια άλλη πλευρά της ζωής. Θα κινητοποιήσει την πλοκή και τους χαρακτήρες ώστε να κυλήσει η ταινία και να γίνουν εμφανή τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα και τα ταξικά χάσματα (σελ. 28-29).

Με αφορμή τη δομή της οικογένειας αναδύεται το υπαρκτό, ταξικό ζήτημα στη χώρα και η υφέρπουσα διαρκής σύγκρουση ανάμεσα στην εργατική και την

αστική τάξη. Μια σύγκρουση που, όπως φαίνεται κι από την πλοκή της ταινίας, διαιωνίζεται με σχεδόν μηχανιστικούς τρόπους και επιφέρει την ηθική εξαθλίωση. Η εκτέλεση του περιστεριού είναι μια σκηνοθετική επιλογή που σε σεναριακό επίπεδο προκαλεί απόγνωση στους χαρακτήρες και παράλληλα κρύβει ένα βαθύτερο σημαινόμενο. Αυτοί που σκοτώνουν το περιστέρι, δεν είναι ανήθικοι άνθρωποι, ουσιαστικά με την προνομιακή θέση που κατέχουν ήθελαν να ευεργετήσουν τον Masao. Φέρονται σαν καλοί Σαμαρείτες και με αγνές προθέσεις προσπαθούν να τον βοηθήσουν. Ωστόσο, η κοινωνία μένοντας αδιάλλακτη στις διακρίσεις που έχει θεσπίσει, εμποδίζει την πρόοδο του Masao, στερώντας του ένα καλύτερο μέλλον. Η ίδια κοινωνία δε διστάζει να ενσπείρει την απόγνωση στους ευαισθητοποιημένους αστούς και να τους επαναφέρει στην αρμόζουσα κανονικότητα. Οριοθετεί αυστηρά τις δυνατότητες μετάβασης από τα χαμηλά στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και ταυτόχρονα φροντίζει τη διεύρυνση των μεταξύ τους χάσμάτων. Η δολοφονία του περιστεριού του Masao από την Kyoko και τον αδερφό της δεν είναι κίνηση εκδίκησης, αλλά κίνηση αυτοτιμωρίας επειδή τόλμησαν να παρέμβουν στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Τα αδιέξοδα που προκαλούνται από το σύστημα, δεν αφορούν αποκλειστικά τους κοινωνικά κατώτερους, αλλά και όσους αστούς παρακάμπτουν τους κανόνες και επιθυμούν την ισότητα και την αλληλεγγύη.

Στην ταινία, κατά συνέπεια, δε σκοτώνεται το μέσο επιβίωσης του Masao και της οικογένειάς του. Αυτή πιθανότατα θα βρει άλλο τρόπο να επιβιώσει ή θα εκπαιδεύσει κάποιο περιστέρι για να συνεχίσει αυτή την πλεκτάνη. Ο θάνατος του περιστεριού, το ενωτικό σημείο των δύο οικογενειών, καταλύει οριστικά και αμετάκλητα την προσέγγισή τους και, σε δεύτερο επίπεδο, με την κατάρριψη της γέφυρας επικοινωνίας, διασφαλίζει την συνέχιση του κοινωνικού χάσματος που διαχωρίζει φτωχούς και πλούσιους. Εφόσον οι φτωχοί δεν είναι πρόθυμοι να συμπεριφερθούν όπως επιβάλλεται, οι πλούσιοι δεν μπορούν να αποδεχθούν αυτή την πλευρά της κοινωνίας και η διάκριση των τάξεων θα συνεχίσει να υφίσταται.

Στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* ο Oshima στην οικογένεια της Mako συμπυκνώνει τρεις γενιές και τρεις διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες/μορφές έκφρασης της εθνικής ταυτότητας. Ο πατέρας της Mako ενσαρκώνει την προπολεμική γενιά, την προσηλωμένη στα εθνικιστικά ιδεώδη που δεν αποδέχθηκε την ήττα και τη

μετάβαση στη δυτικότροπη πραγματικότητα. Η αδερφή της πρωτοστάτησε στις διαδηλώσεις κατά του Συμφώνου Ειρήνης με την Αμερική και αποτελεί μέρος αυτών των κινητοποιήσεων που τελικά δεν καρποφόρησαν. Η ίδια η Mako είναι ένα άτομο που ζει στον απόηχο αυτών των γεγονότων και μετέχει της μηδενιστικής λογικής και των αυτοκαταστροφικών συμπεριφορών της γενιάς της.

Κοινός γνώμονας της οικογένειας λοιπόν είναι η διαχρονική απογοήτευση για τις αποτυχίες της χώρας. Την αποτυχία στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την αποτυχία ανόρθωσης του Κράτους και την περαιτέρω υποταγή στη βούληση της Δύσης και, εν τέλει, την αποτυχία στην οικοδόμηση μιας κοινωνίας η οποία θα μπορεί να παρέχει στους πολίτες λύσεις στα αδιέξοδά τους αντί να τους παρασύρει στην υιοθέτηση του διαρκούς υλισμού. Η οικογένεια της Mako δεν αποτελεί το στερεοτυπικό δείγμα που ανταποκρίνεται στο κυρίαρχο αφήγημα. Μόνη σταθερά που διατρέχει αυτήν την κοινωνική μονάδα είναι η απογοήτευση, συναίσθημα που συνθλίβει τη σύγχρονη του Oshima ιαπωνική κοινωνία.

Αν η εικόνα του «παλαιών αρχών» πατέρα στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* φανερώνει την πίστη σε ξεπερασμένα ιδεώδη, η αντίστοιχη πατρική εικόνα στην *Ταφή του ήλιου* αναδεικνύει τη διαφθορά ως συντελεστικό στοιχείο της ιαπωνικής εθνικής ταυτότητας. Ο πατέρας της Hanako, ένας κακοποιός στην παραγκούπολη της Osaka, χρησιμοποιεί την κόρη του ως βοηθό στις εγκληματικές του ενέργειες. Ωστόσο όπως θα φανεί στην ταινία, είναι αρκετά αδύναμος και σύντομα η κόρη του αναλαμβάνει τα ηνία στις παράνομες δραστηριότητες.

Η παλαιά γενιά, αυτή που εκπροσωπεί την προπολεμική Ιαπωνία, μετατρέπεται σε «σπόρο» διαφθοράς ο οποίος θα μεταφυτευθεί στα παιδιά της. Αυτά με τη σειρά τους θα διδαχθούν από τα δόλια μέσα των γονιών και θα μεταβιβάσουν την κληρονομιά τους σε ένα νέο κόσμο στον οποίο οι γονείς θα φαίνονται πλέον ανεπαρκείς. Οι γεννήτορες δεν λογίζονται ως υπολογίσιμη δύναμη, όμως συνιστούν το σάπιο ριζικό σύστημα στο οποίο βλάστησαν τα κυρίαρχα προβλήματα που μαστίζουν την ιαπωνική κοινωνία: η εγκληματικότητα, η μισανθρωπία και ο εθνικισμός.

Καθόλου τυχαία, η Hanako εγκαταλείπει την οικογενειακή εστία και συνεργάζεται με άλλους ανθρώπους της γενιάς του πατέρα της, που τελικά

καταφέρνει να χειριστεί και να υποτάξει στις βουλήσεις της μέχρι την εμφάνιση του Αγκιτάτορα, μιας «πατρικής φιγούρας» του υποκόσμου με έντονες εθνικιστικές αντιλήψεις ο οποίος διακόπτει τις δραστηριότητές της. Ο υπόκοσμος θεωρείται μια μεταφορά για την οικογένεια και το ρόλο της στη νέα πραγματικότητα, όπου η παλιά γενιά, αρνούμενη να προσαρμοστεί εξακολουθεί να πορεύεται με πυξίδα το εθνικιστικό παραλήρημα. Η νέα πατρική φιγούρα, ωστόσο, δεν είναι αρκετή για να ανακόψει την επέλαση της νέας γενιάς και την έλλειψη οίκτου και ανθρωπιάς που τη διακρίνει. Η Hanako, μορφή που εκπροσωπεί την ανατροπή των παλαιών δεδομένων, καταστρέφει τον Αγκιτάτορα και τα σχέδιά του.

Με μεταφορικό τρόπο, επίσης, στην *Αρπαγή* αναφαίνεται το ίδιο σχήμα του «πατέρα μιας μεγάλης οικογένειας» που διαποτίζει τα «παιδιά» του με διεφθαρμένες, ξενοφοβικές και ιδιοτελείς ιδέες. Ο πατριάρχης του χωριού μπορεί να γίνει αντιληπτός ως πατρική φιγούρα στη μεταφορική «οικογένεια» του μικρού ορεινού τόπου. Λαμβάνει αποφάσεις τις οποίες οι συγχωριανοί του δεν αμφισβητούν, απολαμβάνει τα προνόμια της ηγετικής του θέσης και καθοδηγεί το χωριό με βάση τα φάυλα πιστεύω του. Η κοινότητα-«οικογένεια» υιοθετεί τις αντιλήψεις του και το σύνολο των κατοίκων μετατρέπεται σε μια διεφθαρμένη μικροκοινωνία η οποία εκκολάπτει την τοξικότητα και καταδικάζει τα παιδιά της σε ένα αβέβαιο και νοσηρό μέλλον.

Η διαφθορά του «πατριάρχη/ηγέτη» της κοινότητας χαρακτηρίζεται από έντονη και κακοποιητική σεξουαλικότητα προς τις γυναίκες του χωριού. Κακοποιεί συστηματικά τη σύζυγο του γιού του, ενώ αποπειράται να επιτεθεί σεξουαλικά και σε μια νεαρή χήρα που έρχεται στο χωριό με τα δύο της παιδιά. Αυτή η συμπεριφορά, σε μια εποχή που ο πόλεμος μαίνεται στην ενδοχώρα της Κίνας, ίσως αποτελεί μια αλληγορία της άρχουσας τάξης, η οποία θυσιάζει τους πολίτες στην προσπάθεια να πραγματοποιήσει τα σχέδιά της· η σεξουαλική επιβολή μεταφορικά αντικατοπτρίζει την εδραίωση της θέσης της στο status quo.

Χαρακτηριστικό είναι το αντιπαράδειγμα της οικογένειας η οποία συγκεφαλαιώνει το κοινωνικοπολιτικό κλίμα της περιόδου. Η νεαρή χήρα με τα παιδιά της συνοψίζει την εικόνα της Ιαπωνίας κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο όπου μέρος του ανδρικού πληθυσμού έχασε πρόωρα τη ζωή του στο πεδίο της μάχης,

αφήνοντας πολλές οικογένειες χωρίς τη συμβολική κεφαλή τους. Αυτό το γεγονός στην πατριαρχική κοινωνία της Ιαπωνίας παίρνει δυσοίωνες διαστάσεις. Η επιβολή του πατριάρχη και η απόπειρα βιασμού της χήρας λαμβάνει ακόμα ένα νοσηρό πρόσημο καθώς υποδηλώνει την εκμετάλλευση των ευάλωτων μελών της κοινωνίας που πλήττονται από τις αποφάσεις των Κυβερνήσεων. Ο σκηνοθέτης τονίζει την απουσία ηθικών ορίων που μεγιστοποιούν τη διεύρυνση του κοινωνικού τραύματος.

Το θέμα του αήθη πατριάρχη της οικογένειας ως αλληγορία για την κατάσταση της χώρας συναντάται επίσης στις ταινίες του Oshima *Αγόρι* και *Τελετή*. Και στις δύο ταινίες, κοινό μοτίβο είναι η κληρονομιά των ανάρμοστων και απαγορευτικών συμπεριφορών και αντιλήψεων όπως αυτές διαιωνίζονται σε οικογένειες των οποίων οι «κεφαλές» κληροδοτούν στους απογόνους πλήθος δυσμενών καταστάσεων. Ο κυριολεκτικός και συμβολικός πατέρας καταδικάζει τις επόμενες γενιές σε ασφυκτικό μέλλον γεμάτο περιορισμούς και επακόλουθα ατομικές και κοινωνικές δυσκολίες.

Στο *Αγόρι* ο πατέρας του Toshio, με φυγόπονη ιδιοσυγκρασία και άλλοθι το πολεμικό τραύμα, αναγκάζει μια ολόκληρη οικογένεια να επιβιώνει με δολοπλοκία, θέτοντας σε κίνδυνο τη σωματική ακεραιότητα των μελών της. Η αμοραλιστική στάση ζωής που τον διακρίνει διατρανώνεται με την απόφασή του να αντικαταστήσει στην ασκούμενη παράνομη δραστηριότητα την τραυματισμένη ερωμένη του με τον γιο του· το παιδί διδάσκεται να επαναλαμβάνει τα ψέματα του πατρικού προτύπου. Τελικά η οικογένεια συλλαμβάνεται από την αστυνομία και ο μικρός Toshio στιγματίζεται στην κοινή γνώμη ως το παιδί ενός εκβιαστή.

Ο Kazuomi, παππούς του Masuo στην *Τελετή*, αντανακλά τον πατριάρχη του χωριού στην Αρπαγή, όμως με πιο συντηρητικό, παραδοσιακό και λιγότερο διεφθαρμένο τρόπο. Συνιστά το εμφανές σύμβολο της παράδοσης της Ιαπωνίας, παράδοση εμμονική με την αρμονική εικόνα της οικογένειας προς τους έξωθεν, ταυτόχρονα αυστηρή και απαιτητική στην τήρηση των επιβεβλημένων όρων. Ο πατριάρχης παππούς είναι υπεύθυνος για τη δυστυχία της οικογένειας· επιβάλλει κανόνες και καταδυναστεύει τα μέλη της φαμίλιας του, τα οποία δεν δικαιούνται να αμφισβητήσουν τις προθέσεις και τις πράξεις του. Έχει σεξουαλικές σχέσεις με όσες

από τις γυναίκες της οικογένειας ορέγεται, ευθύνεται για τον εξευτελισμό του Masuo, εξαναγκάζει με τη συμπεριφορά του συγγενείς σε αυτοκτονία και κάποιες φορές υπάρχουν υπόνοιες ότι τους δολοφονεί.

Και στις δύο ταινίες, οι πρωταγωνιστές αποπειρώνται να αποδράσουν από τα ασφυκτικά δεσμά της οικογένειας, ωστόσο εγκλωβίζονται περαιτέρω στους κόλπους της και στο μέλλον που δυναστικά τους επιβάλλεται. Συμβολικά η οικογένεια εκπροσωπεί την άρχουσα τάξη που στηρίζει την εξουσία της στη διαιώνιση της δυναστικής παράδοσης και καταργώντας τις διόδους διαφυγής περιορίζει τους ανθρώπους στην τήρηση των δεσποτικών κανόνων της.

Στο *Αγόρι*, σε μια σεκάνς που ακροβατεί μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας –εικασία η οποία ενισχύεται από τις εναλλαγές μεταξύ έγχρωμου και ασπρόμαυρου φιλμ- δίνεται στον Toshio η ευκαιρία της διαφυγής. Παίρνει το τρένο και κατευθύνεται προς το Amano-Hashidate της Osaka. Όταν φθάνει η πόλη είναι έρημη και θλιβερή, ο μικρός περιπλανάται στους σκοτεινούς δρόμους, μόνος και φοβισμένος αρχίζει να κλαίει γοερά. Στην επόμενη σκηνή ωστόσο φαίνεται να βγαίνει από το σταθμό με την οικογένειά του.

Ο λόγος για τον οποίο ο Oshima δεν κινηματογραφεί την επιστροφή του παιδιού στην οικογένεια είναι άγνωστος. Ίσως χρησιμοποιεί το ελλειπτικό μοντάζ σα μέσο αποστασιοποίησης, αντί να δείξει τον Toshio να γυρνάει σπίτι και να διαπληκτίζεται με τους γονείς του, παρουσιάζει την οικογένεια να συμπεριφέρεται σα να μη συνέβη τίποτα. Αν παρουσίαζε τον καυγά στο κοινό, η συμπόνοια για το νεαρό πρωταγωνιστή θα ήταν αναπόφευκτα μεγαλύτερη και, σύμφωνα με τα λεγόμενα του σκηνοθέτη (1969), ο οίκτος δεν είναι στις προθέσεις του. Άρα είτε αυτό συνέβη, είτε όχι, το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο. Ο Toshio, φοβούμενος την εγκατάλειψη και τη μοναξιά, προτιμά να είναι δέσμιος της καθημερινότητας που βιώνει και η απάθεια των γονέων του ενισχύει την τραγικότητα αυτής της κατάστασης.

Στην *Τελετή* η αγανάκτηση του Masuo προς τον παππού ξεχειλίζει μετά τον εξευτελισμό του στην τελετή του γάμου. Εκείνος είναι υπεύθυνος για ό, τι του έχει συμβεί· ο θάνατος των αγαπημένων του προσώπων, τα δεινά και οι διαρκείς ταπεινώσεις. Ο παππούς αποτελεί την ενσάρκωση της δεσποτικής οικογένειας στη

σκιά της οποίας είναι αναγκασμένος να ζει. Έτσι, αποφασίζει να ανταποδώσει την ταπείνωση, γελοιοποιεί τον παππού μπροστά στην οικογένειά, μειώνοντας την πατριαρχική εικόνα του ανδρισμού μέσω ενός συμβολικού βιασμού. Είναι η επανάστασή του απέναντι σε μια ζωή με εμμονικές συμπεριφορές, εξαναγκασμούς, ευτελισμό και στέρηση των προσωπικών του επιθυμιών.

Εντούτοις, ο Masuo, όπως τονίστηκε και προηγουμένως αποτυγχάνει να αποδράσει από την οικογενειακή νόρμα. Στη σκηνή της κηδείας του Kazuomi έχει πλέον συμβιβαστεί οριστικά με το ρόλο που ο παππούς του είχε αναθέσει, ενώ και οι συγγενείς του υπενθυμίζουν διαρκώς τις προσδοκίες από αυτόν. Η επανάστασή του δεν κατάφερε να καρποφορήσει και η διαιώνιση της οικογενειακής βούλησης επιβάλλεται πлагίως.

Η Standish (2011) επισημαίνει ότι στη διάρκεια της ταινίας έχουμε μια σειρά τελετών που έχουν ως σκοπό τη διατήρηση μιας στάσιμης και απaráλλαχτης παράδοσης, η οποία ασκεί πιέσεις στα μέλη της οικογένειας. Στις συγκεκριμένες τελετές, η διπλή αυτοκτονία του Terumichi και της Ritsuko αποτελεί ένα συμβολικό τέλος στην πατριαρχική πραγματικότητα και μια μορφή επανάστασης στο status quo του πατριάρχη Kazuomi (σελ. 68).

Πέρα από τον Kazuomi και τον καίριο ρόλο του στην οικογένεια, σημαντικό είναι να επισημανθούν δύο ακόμα μέλη της, ο κομμουνιστής θείος Isamu και ο εθνικιστής ξάδερφος Tadashi. Μέσω αυτών και των διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων που εκπροσωπούν, ο σκηνοθέτης δίνει σάρκα στην κοινωνική και πολιτική κατάσταση της Ιαπωνίας.

Ο Isamu ένας γραφικός πομπώδης και ασεβής άνδρας που φλερτάρει απρεπώς με την Setsuko μιμείται σε κωμικοτραγικό βαθμό τον γενικό γραμματέα του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ιαπωνίας. Στη γαμήλια τελετή τραγουδά ενώπιον των καλεσμένων ένα εκτός τόπου και χρόνου κομμουνιστικό τραγούδι για να δείξει το βαθμό της αφοσίωσής του στα αγωνιστικά του ιδεώδη. Όταν ο Tadashi πεθαίνει, ο Isamu διαλαλεί πως η στρεβλή ιδεολογία του ήταν υπεύθυνη για τον θάνατό του, μια άποψη που εκφράζει με τρόπο γελοίο και στερεοτυπικό. Από την καρικατουρίστικη παρουσίασή του είναι φανερό πως ο Oshima τον χρησιμοποιεί ως σύμβολο της σύγχρονης ιαπωνικής αριστεράς, η οποία έχει απωλέσει τη σοβαρή και

δραστήρια θέση της. Προσποιείται πως είναι δημιουργική αλλά παραμένει προσκολλημένη στο παρελθόν και κηρύττει μηχανικά κάποιο μανιφέστο χωρίς να ενεργοποιείται σε ουσιαστικές δράσεις. Ένα θλιβερό κακέκτυπο της ριζοσπαστικής ιδεολογίας που μένει στο φαίνοσθαι και δεν προβάλλει αντίσταση στις ξεπερασμένες οπισθοδρομικές αξίες.

Από την άλλη πλευρά ο Tadashi συνιστά το αρχετυπικό δείγμα του Ιάπωνα εθνικιστή με εμμονές στην επινοημένη παράδοση. Στο γάμο του Isamu τραγουδά ένα πολεμικό τραγούδι του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, δεν παραδέχεται ποτέ τα εγκλήματα του πατέρα του στην Κίνα και διατρανώνει πως θέλει να σκοτώσει για την πατρίδα, αλλά ταυτόχρονα είναι ανίκανος να κρατήσει σπαθί με σωστό τρόπο. Στον γάμο του Masuo εμφανίζεται με την αστυνομική του στολή και επιπλήττει τον Masuo για την αυτοατίμωση που του επιφέρει η συναίνεση στην τέλεση ενός γάμου χωρίς νύφη. Αποφασίζει να διακόψει τη γιορτινή ατμόσφαιρα διαβάζοντας δυνατά ένα μανιφέστο για την παλινόρθωση της Ιαπωνίας και την επαναφορά του αυτοκράτορα, θυμίζοντας συνειρμικά τον εθνικιστή συγγραφέα Yukio Mishima και την εμμονή του με την Ιαπωνία του παρελθόντος¹⁰.

Στους δύο χαρακτήρες ο Oshima συμπυκνώνει τους προβληματισμούς του σχετικά με την αριστερά της εποχής και το θέμα του εθνικισμού. Οι μεν αριστεροί είναι πλέον αδρανείς και ακίνδυνοι για την εξουσία, μένουν μόνο σε επαναστατικούς αφορισμούς χωρίς αντίκρουσμα (γίνεται νύξη για τη μη συμμετοχή του Isamu σε διαδηλώσεις καθώς έχει τραυματιστεί στο παρελθόν σε σύγκρουση με αστυνομικούς), ενώ ουσιαστικά στηρίζουν έμμεσα τις αξίες του υπάρχοντος καθεστώτος. Στο άλλο άκρο οι εθνικιστές διαστρεβλώνουν το νόημα του πατριωτισμού και της εθνικής ταυτότητας, μένουν αυστηρά προσκολλημένοι στη λατρεία του παρελθόντος και δέχονται το βάρβαρο επεκτατισμό που επέδειξε η χώρα στον πόλεμο, δίνοντας ρομαντική διάσταση στη βία. Με αυτόν τον τρόπο, είναι απτή η θέση του σκηνοθέτη, ο οποίος εναντιώνεται στην άκριτη αποδοχή του

¹⁰Η Isolde Standish(2011) όπως και ο Naofumi Higuchi και ο Tadao Sato επισημαίνουν πως η αυτοκτονία του Terumichi με τον πραξικοπηματικό της χαρακτήρα απέναντι στο οικογενειακό καθεστώς είναι αυτή η οποία ανακαλεί μνήμες από την τελετουργική αυτοκτονία του Mishima (σελ. 71)

ιαπωνικού προτύπου που φλερτάρει με τον φασισμό, ενώ ταυτόχρονα απορρίπτει τη στάση των κομμουνιστών που είναι απαθείς και ανακόλουθοι με τις ριζοσπαστικές τους «υποχρεώσεις». Η πολιτική κατάσταση για τον Oshima παραμένει ένα απογοητευτικό, τραγελαφικό θέμα.

«Συστατικό στοιχείο» αυτής της οικογένειας επιπλέον είναι η νοσηρή πρακτική της αιμομιξίας που χρησιμοποιείται από τον Oshima σε απόλυτα συμβολικό επίπεδο. Όλη η οικογένεια με προεξάρχοντα τον γηραιό Kazuomi είναι χτισμένη σε αιμομικτικές σχέσεις. Στην αρχή της ταινίας, ο κομμουνιστής θεός επισημαίνει πως ο Masuo είναι παιδί του Kazuomi. Αυτό δεν ξεκαθαρίζεται ποτέ στην πορεία της ταινίας, παραμένει ένα ερωτηματικό· υπονοείται ενδεχόμενα στις διαρκείς προσδοκίες του Kazuomi από τον εγγονό του, ξεκινώντας από την εκπαίδευση και ανατροφή του και φτάνοντας μέχρι την υποχρέωση του Masuo να αποκτήσει δύο γιούς για να συνεχίσει το οικογενειακό δέντρο. Απευθύνεται σε αυτόν ως το μικρότερο γιό του, χωρίς να διασαφηνίζεται αν γίνεται εξαιτίας της «υιοθεσίας» και μέριμνας του Kazuomi για τον Masuo ή αν αποτελεί μια κυριολεξία. Στην αρχή της ταινίας, ο παππούς ρωτά επίμονα τη μητέρα, αλλά και το αγόρι αν αυτή ατιμώθηκε από τους Ρώσους στρατιώτες παραπέμποντας περισσότερο σε σύζυγο παρά σε πατριάρχη μιας οικογένειας που απευθύνεται στη νύφη του, κάτι που ενισχύει τις υποψίες του θεατή περί πιθανής σχέσης μεταξύ τους.

Ο Kazuomi αναγκάζει επίσης τη Setsuko, την άλλη του νύφη και μητέρα της Ritsuko να κάνει σεξ μαζί του, μια πράξη που διακόπτεται όταν εμφανίζεται ο Terumichi και προσφέρεται να «διδασχθεί το μάθημα που ξεκινάει ο παππούς του» και που εκείνος το επιτρέπει, διαιωνίζοντας αυτόν τον κύκλο. Η Setsuko δείχνει κάτι παραπάνω από πρόθυμη να διδάξει στον ανιψιό της τα πρώτα ερωτικά μαθήματα. Εδώ φαίνεται η βαθιά ρίζα στην παλιά γενιά της οικογένειας της έννοιας του σεξ μεταξύ των μελών της, έστω κι αν αυτά δεν ενώνονται (φαινομενικά) από δεσμούς αίματος.

Η έννοια της αιμομιξίας επιβιώνει και στις επόμενες γενιές. Ο Masuo ερωτεύεται τόσο την ξαδέρφη του Ritsuko όσο και τη θεία του, Setsuko. Ακόμα κι όταν μαθαίνει την πιθανότητα αυτός που αναγνωρίζει ως βιολογικό του πατέρα να είναι και πατέρας της Ritsuko (το οποίο του επιβεβαιώνει εμμέσως πλην σαφώς και

η Setsuko το βράδυ του θανάτου της όταν του μιλάει για τον πατέρα του), δε διστάζει να τη φιλήσει στο στόμα. Η Ritsuko ωστόσο δείχνει να προτιμά τον γοητευτικό Terumichi, ο οποίος αποτελεί το πρότυπο για τα ξαδέρφια του. Στο τέλος της ταινίας, όταν βρεθούν ενώπιον του σώματός του Terumichi, η Ritsuko θα ενημερώσει τον Masuo πως υπήρξαν εραστές όλη τους τη ζωή, γι' αυτό και απέφευγε τις προτάσεις γάμου του Masuo.

Η πρακτική της εύρεσης συντρόφου στους κόλπους της οικογένειας είναι κίνηση που δεν ενέχει ρίσκο και ως εκ τούτου δεν επιφέρει γενικότερα πρόοδο στα εθνικά πλαίσια. Μια πράξη που δηλώνει την προτίμηση των Ιαπώνων στην ασφάλεια, κάτι το εντελώς οπισθοδρομικό και ταυτόχρονα νοσηρό και κατακριτέο. Η αιμομιξία στο σύμπαν της ταινίας αφορά άμεσα τον ξενοφοβικό χαρακτήρα της χώρας και την έλλειψη ρίσκου πολιτιστικών προσμίξεων που ενυπάρχει σε μια τέτοια πρακτική.

Το μοτίβο της αιμομιξίας αξιοποιεί στις ταινίες του και ο Imamura ή αφήνει κάποιες νύξεις σχετικές με αυτήν την πρακτική όταν το θέμα του περιστρέφεται γύρω από την απεικόνιση της οικογένειας. Ωστόσο, όταν προσεγγίζει το συγκεκριμένο θέμα-ταμπού τα προκύπτοντα σημαινόμενα είναι, ως επί το πλείστον, διαφορετικά από αυτά του Oshima.

Στη *Γυναίκα έντομο* η Tome φανερώνει έντονη σεξουαλικότητα και προκαλεί τον πατριό της, ο οποίος την έχει αναθρέψει από μωρό, σε αιμομικτικές πράξεις· τον προτρέπει να ρουφήξει το πύον από μια κύστη στο σώμα της ενώ ταυτόχρονα τον αποκαλεί «μπαμπά». Μετά τη γέννηση του μωρού της του ζητά να ρουφήξει το γάλα από το στήθος της για να μην πετρώσει και πονάει. Οι ενέργειες αυτές της Tome σύμφωνα με την αντίληψη του σκηνοθέτη δεν υποκρύπτουν νοσηρότητα αλλά αναδεικνύουν την πηγαία φύση των Ιαπώνων. Ο Imamura στη *Γυναίκα έντομο* προσφεύγει στην αιμομικτική πρακτική χρησιμοποιώντας την ως αντίθεση στο «κανονικό» σεξ «διατυπώνοντας» στην ουσία μια παραβολή για τον εκφυλισμό της ιαπωνικής κοινωνίας στα πλαίσια του καπιταλισμού.

Η πρωταγωνίστρια ακολουθεί μια πορεία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί διαβρωτική. Πρόκειται για μια αθώα κοπέλα που μεγαλώνει στην επαρχία και επιχειρεί να ικανοποιήσει την ορμέμφυτη σεξουαλικότητά της. Η

μετακίνηση στην πόλη, τη βοηθά να καλλιεργηθεί, να ενεργοποιηθεί πολιτικά να συμμετάσχει στο συνδικάτο και σε συλλογικές δραστηριότητες. Ωστόσο, εισπράττει την εκμετάλλευση της αστικής τάξης και την κατάλυση της προσωπικής ελευθερίας. Βιάζεται από το γιό του εργοστασιάρχη και η βεβήλωση του κορμιού της θα σημάνει τη στροφή της στην παρακμή. Στη μεταπολεμική Ιαπωνία η έκφραση των πηγαίων σωματικών επιθυμιών μετατρέπεται σε μέσο απόκτησης ισχύος, σε εμπορεύσιμο αγαθό όπου όλα λειτουργούν με τους κανόνες της αγοράς (Desser, 1988, σελ. 124).

Με αυτήν την έννοια, η Tome αποτελεί μια ευθεία αναφορά στη μετάλλαξη της Ιαπωνίας του 20ου αιώνα. Από χώρα πιστή στις αγροτικές της ρίζες μετασχηματίζεται, λόγω της εκβιομηχάνισης, σε κράτος που ενισχύει την αστυφιλία και την εγκατάλειψη των παραδοσιακών ιδεωδών, βαδίζει σε πλήρη εξάρτηση από τις αμερικανικές δυνάμεις και οδηγείται στην αποδυνάμωση του εθνικού χαρακτήρα της. Αυτό υποδηλώνει ο σκηνοθέτης στην ταινία όταν εμφανίζει την Tome να προσλαμβάνεται από τον Αμερικανό στρατιωτικό και την πόρνη σύζυγό του ως υπηρέτρια, νύξη για την καθολική υποτέλεια της Ιαπωνίας στις κατοχικές δυνάμεις (Desser, 1988, σ. 124).

Ο Imamura στη *Φονική επιθυμία* αξιοποιεί το μοτίβο της αιμομιξίας ως δομικό στοιχείο της ιαπωνικής κοινωνίας με τρόπο πιο οξύ και διακριτό από ότι στη *Γυναίκα έντομο*. Ό, τι στην προηγούμενη ταινία σχετιζόταν με την αιμομιξία προβαλλόταν με υπαινικτικούς τρόπους· στη *Φονική επιθυμία* αποκτά καταγγελτικό τόνο. Η Sadako είναι εγγονή ερωμένης του παππού του συντρόφου της, όμως οι συγκυρίες είναι τέτοιες ώστε καταλήγει να συζεί μαζί του, διαιωνίζοντας έτσι το αιμομικτικό πρότυπο που ενυπάρχει στην ιστορία της Ιαπωνίας. Η αναπαραγωγή του συγκεκριμένου προτύπου θα μπορούσε να γίνει πιο απτή στο θεατή στη σκηνή που το ζευγάρι κάνει έρωτα δίπλα στο μικρό γιο που κοιμάται.

Στον *Πορνογράφο* ο Imamura δε διστάζει να εντάξει την αιμομιξία στο οικογενειακό περιβάλλον και μάλιστα με ηδονοβλεπτικό τρόπο, όπως τονίζει και ο Desser (1988, σ. 83-84). Ο σκηνοθέτης διανθίζει την ταινία του όχι μόνο με άμεσες σκηνές, αλλά χρησιμοποιεί και έμμεσες, σχεδόν υποσυνείδητες εικόνες που αντανakλούν τις φροϋδικές αναπαραστάσεις της αιμομιξίας. Ο Koichi διακόπτει τη

συνουσία της μητέρας του με τον υποτιθέμενο «πατέρα», ξαπλώνοντας ανάμεσά τους στο κρεβάτι και ζητώντας από τη μητέρα του να τον περιθάλψει καθώς αισθάνεται άρρωστος, ενώ χαϊδεύει και αγγίζει τη μητέρα του με τρόπο σχεδόν σεξουαλικό. Με αυτόν τον τρόπο, φανερώνει την οιδιπόδεια τάση που υποσυνείδητα τον καλεί να αντικαταστήσει τον πατέρα, ταυτόχρονα, όμως, έχει και μια πιο έμμεση, κοινωνικής φύσεως νύξη. Ο Koichi θα χωθεί στην αγκαλιά του Ogata, σε μια εικόνα που νοητά παραπέμπει σε μια προσπάθεια αιμομικτικής πρόσκλησης.

Ο Ogata γυρίζει μια ταινία, το σενάριο της οποίας περιλαμβάνει ένα διαρρήκτη που εισβάλλει σε ένα σπίτι και βιάζει μια νεαρή μαθήτριά. Πρωταγωνιστές της είναι ένας μεσήλικας άντρας και μια διανοητικά καθυστερημένη κοπέλα η οποία τρομάζει στη θέα του συμπρωταγωνιστή της με καλυμμένο πρόσωπο και ξεσπά πανικόβλητη σε κλάματα. Εκείνος βγάζει το πανί από το πρόσωπό του, της λέει ότι είναι ο πατέρας της και της δίνει ένα γλυκό για να την ηρεμήσει προκειμένου να γυρίσουν τη σκηνή.

Αμέσως μετά, το συνεργείο που γύρισε την ταινία συζητά για το πόσο τρομακτική είναι η ανθρώπινη φύση, με τον Ogata όμως σχεδόν αμέτοχο. Ο μεσήλικας σύμφωνα με τα λόγια τους θεωρεί τη συνουσία με την κόρη του μια πράξη καθαρά πατρικής στοργής, καθόλου διαφορετική από το να δίνεις γάλα σε ένα μωρό, ενώ δεν τη βλέπει σα γυναίκα. Ο ένας συνεργάτης ισχυρίζεται ότι είναι φυσικό όταν μεγαλώνει μια κόρη ο πατέρας να αναρωτιέται για το ποιος θα είναι ο άντρας που θα την παντρευτεί και τι είναι αυτό που εμποδίζει κάποιον από το να πλαγιάσει με την κόρη του, μια πράξη που επαναλαμβάνεται χιλιετίες. Ο Ogata παρεμβαίνει θερμά λέγοντας ότι αυτό διαχωρίζει τον άνθρωπο από τα ζώα, σε μια προσπάθεια να αρνηθεί την έλξη του για την Keiko, κόρη της ερωμένης του την οποία θεωρεί κόρη του. Ένας από τους συνεργάτες σχολιάζει πως όλοι οι άνθρωποι θέλουν να αποδεσμευθούν από τα ταμπού της κοινωνίας, ενώ έτερος ανταπαντά πως μπερδεύει τη δημοκρατία με τη φύση. Αυτό το σεναριακό σχόλιο ενδεχομένως αποτελεί και μια πλάγια νύξη από πλευράς του Imamura για την επιβολή της δυτικής δημοκρατίας στην Ιαπωνία.

Σε αυτές τις σκηνές, πιθανόν ο Imamura να ασκεί κριτική στη δομή του «οικογενειακού έθνους», μιας κοινωνίας που συγκροτήθηκε έχοντας αναγάγει την αιμομιξία κυριολεκτικά και μεταφορικά σε στοιχείο της παράδοσής της, αλλά πλέον καλείται να αφήσει αυτήν την πλευρά της στο παρελθόν και να αναπροσαρμοστεί στη νέα, μεταπολεμική και σύμφωνη με τις επιταγές της Δύσης μορφή της. Η Ιαπωνία φαίνεται ότι προσπαθεί να απομακρυνθεί από το παρελθόν της και να το συγκαλύψει, αλλά αποτυγχάνει να το αποκρύψει ολότελα, εφόσον αναδύεται μέσα από τις κοινωνικές ρωγμές. Και αυτό, κατά το σκηνοθέτη είναι που καταδικάζει τους χαρακτήρες της ταινίας και, κατά συνέπεια, την κοινωνία.

Οι χαρακτήρες επιχειρούν να απελευθερωθούν και να δράσουν σύμφωνα με τη βούλησή τους, αλλά κάτι ανακόπτει τη λυτρωτική απεμπλοκή τους. Ο Koichi, ο κυπρίνος της Hagu, η σεξουαλική ανικανότητα του Ogata, είναι παράγοντες που εμποδίζουν την εκτόνωση των επιθυμιών τους και τους βυθίζει στην παραφροσύνη. Η Hagu εγκλείεται σε άσυλο και σε μια σκηνή γδύνεται και κρέμεται από το προστατευτικό του παραθύρου με παρανοϊκές εκφράσεις στο πρόσωπό. Ο Ogata αδυνατεί να ικανοποιήσει σεξουαλικά την Keiko και να εκπληρώσει την τελευταία επιθυμία της Hagu, ωθείται να δημιουργήσει την τέλεια ρομποτική γυναίκα και προσηλωμένος στο έργο του, δεν αντιλαμβάνεται ότι το πλωτό σπίτι του φεύγει στα ανοικτά του ωκεανού.

Η αιμομιξία επανέρχεται ως θεματικός άξονας και στη *Βαθιά επιθυμία των θεών*, η οποία ξεκινά με το μύθο των δύο αδερφών που από τον έρωτά τους γεννήθηκε η Ιαπωνία. Η ενδοοικογενειακή ερωτική συνεύρεση είναι πρακτική που αξιοποιούν οι Futori για να διασφαλίσουν την καθαρότητα της φατριάς τους και στις επόμενες γενιές, όμως αυτό έχει αρνητικά επακόλουθα· το στίγμα της οικογένειας στον κοινωνικό περίγυρο, αλλά και τη γέννηση ενός παιδιού με διανοητική αναπηρία. Η μητέρα της Toriko, Uma, αν και πιθανόν είναι και η ίδια γέννημα αιμομικτικών σχέσεων, έχει το ρόλο του σαμάνου του νησιού και χαίρει εκτίμησης εξαιτίας αυτής της ιδιότητας. Αν και ερωτευμένη με τον σισύφειο αδερφό της, Nekichi, δε θέλει να φανερώσει τον έρωτά της στους υπόλοιπους κατοίκους, διότι αυτό θα επιτείνει τον παραγκωνισμό του από την κοινωνία του Kurage. Θεωρείται, μάλιστα, τόσο βέβηλη η πράξη του που όπως πιστεύει όλο το

νησί οι θεοί έστειλαν έναν φαλλικό βράχο στο μέσον του ορυζώνα του Nekichi ως τιμωρία για τον ανήθικο έρωτά του.

Η αιμομιξία εδώ εξακολουθεί να εξετάζεται ως θεμέλιο μιας κοινωνίας, αλλά αυτή τη φορά σαφώς πιο πολύπλευρα και άμεσα απ' ότι στον *Πορνογράφο*. Αντιμετωπίζεται από την κοινωνία ως βέβηλη πράξη αλλά αναγνωρίζουν και την τρυφερή της πλευρά. Ουδέποτε ο Imamura θα παρουσιάσει ως ανήθικο τον έρωτα μεταξύ της Uma και του Nekichi, καταγράφει τον έρωτά τους ως αγνό και άδολο σε αντίθεση με τις περιπτώσεις του «πολιτισμένου» Kariya με την Toriko, ή ακόμα και αυτή του ιδιοκτήτη του εργοστασίου, Ritsugen, ο οποίος κακοποιεί κατ' εξακολούθηση την Uma. Ο γιός του Nekichi, ο Kametaro, δεν εγκρίνει τις αιμομικτικές τάσεις της οικογένειάς του, ωστόσο, δεν μπορεί να κρατήσει κρυφά τα συναισθήματά του προς την αδερφή του, την Toriko.

Στη *Βαθιά επιθυμία των θεών*, καίρια σημασία λαμβάνει η παρουσία της πατρικής μορφής του Yamamori, θεμέλιου λίθου της οικογένειάς του σε μικροσκοπικό επίπεδο και του νησιού σε μακροσκοπικό. Απορροφημένος στα θρησκευτικά του πιστεύω, ενώ ταυτόχρονα διαπράττει αιμομικτικές πρακτικές, ο Yamamori καταδικάζει τις επόμενες γενιές σε διαρκή στέρηση εμπειριών και στην κηλίδωσή τους. Η έλλειψη ελευθεριών και η τιμωρία του θανάτου σε όσους προσπαθούν να αποδράσουν από το θέλημά του φέρνει στο μυαλό το προαναφερθέν πατρικό πρότυπο στις ταινίες του Oshima όπως την *Αρπαγή*, το *Αγόρι* και την *Τελετή*. Οι οπισθοδρομικές πρακτικές που βασίζονται στην παράδοση και οι επιβαλλόμενοι καταναγκασμοί στα νεαρότερα μέλη της οικογένειας επαναφέρουν εκ νέου το ζήτημα των θεμελίων μιας συντηρητικής κοινωνίας στην οποία η αρετή της εγκράτειας καταλήγει να είναι και η καταστροφή της. Αυτή τη φορά, όμως, σε αντίθεση με την αποκάλυπτη επίθεση του Oshima προς τον οπισθοδρομικό χαρακτήρα της πατρικής φιγούρας, ο Yamamori κρίνεται μεν ως ο κατεξοχήν υπαίτιος για τα δεινά της οικογένειάς του, αλλά λιγότερο επιλήψιμος σε σχέση με τον οπορτουνιστή, διεφθαρμένο Ritsugen. Και οι δύο άντρες αλληλοκαθρεφτίζονται σε συμπεριφορές που διαιωνίζουν τις δοκιμασίες των ανθρώπων και τη σταδιακή αλλοτρίωση του νησιού από τον καπιταλιστικό τρόπο

ζωής, ο Yamamori, όμως, βρίσκεται πάντα κοντά στην αρχαϊκή «πηγαιότητα» που πρεσβεύει ο Imamura.

Στον νεοκυματικό κινηματογράφο της Ταϊβάν η οικογένεια καταδεικνύεται ως η υπεύθυνη των δεινών που δοκιμάζουν τα μέλη της. Για τους σκηνοθέτες όμως είναι ταυτόχρονα και η δομική μονάδα που επιτρέπει να διαφανεί ολόκληρη η ιστορία της Ταϊβάν, η οποία δεν προβάλλεται στο κυρίαρχο αφήγημα. Η Christine Yu-Ting Hung (2012) αναφέρει πως πιο συγκεκριμένα οι ταινίες του Hou Hsiao-Hsien, αν και ως επί το πλείστον αφορούν την ταϊβανεζική οικογένεια, δεν μπορούν να ειπωθούν ως απλά οικογενειακά δράματα αλλά αντιθέτως μέσα από αυτές τίθενται διάφορα πολιτικά ερωτήματα (σελ. 17). Συνεπώς, αν και η φιλομογραφία του Hou μπορεί να εκληφθεί ως απλή αποτύπωση της ζωής στην Ταϊβάν, η θέση του κοινωνικοπολιτικού σχολιασμού στις ταινίες του μέσω του μοτίβου της οικογένειας είναι μια διάσταση που δεν μπορεί να μην εξετασθεί, ήδη από το μικρού μήκους ντεμπούτο του, τον *Άνθρωπο σάντουιτς*.

Η οικογένεια εδώ φανερώνει το καθεστώς της οικονομικής εξαθλίωσης της χώρας σε σημείο που ο πρωταγωνιστής αναζητά μετά κόπων και βασάνων μια εργασία που θα του παρέχει ένα εισόδημα, έτσι ντύνεται στην κυριολεξία παλιάτσος, μια φιγούρα γελοιοποίησης. Ένας άνθρωπος που για να επιβιώσει η οικογένειά του, χάνει κάθε ίχνος αξιοπρέπειας και τριγυρνά στην πόλη, μια τραγική μορφή που έχει καταστεί ένα στερεότυπο.

Στην Ταϊβάν του φιλικού παρόντος το παραδοσιακό μοντέλο της οικογένειας αδυνατεί να επιβιώσει, οι συνθήκες δεν είναι πρόσφορες. Και προκειμένου να μπορέσει να διασφαλιστεί το μέλλον της επόμενης γενιάς -όπως αυτή συμβολίζεται μέσα από το γιό του πρωταγωνιστή-, οι τωρινοί ενήλικες πρέπει να καταφύγουν στην οριστική τους ταπείνωση που δε θα αφορά αποκλειστικά την εργασία αλλά και τον οικιακό βίο. Ο πρωταγωνιστής στα μάτια του παιδιού του ταυτίζεται με τον παλιάτσο τον οποίο υποδύεται, έτσι και στο οικογενειακό περιβάλλον πρέπει να διατηρεί αυτήν την αμφίεση.

Η οικογένεια είναι κεντρικό θέμα στα *Παιδιά από το Φενγκουέι*, αλλά, επίσης και μια αλληγορία σχετικά με την κοινωνική κατάσταση στο σύνολο της Ταϊβάν. Η κεφαλή της κομφουκιανικής οικογένειας, ο πατέρας, έχει ένα βαρύ

τραυματισμό στο κεφάλι που του έχει προξενήσει νοητικά προβλήματα και αφήνει την υπόλοιπη οικογένεια συμβολικά χωρίς προστασία. Η μητέρα προσπαθεί να τον προσέχει ενώ ο γιος Ah-Ching δείχνει να μη νοιάζεται για αυτήν την κατάσταση.

Οι εντάσεις στην οικογένεια αυξάνονται και μαρτυρούν μια γενικότερη εκτράχυνση των σχέσεων και ταυτόχρονα προΐδεάζουν για τον αποσυντονισμό της κοινωνίας. Σε μια σκηνή, η μητέρα του Ah-Ching, παρασυρμένη από την οργή ενός καυγά τους του πετάει ένα μαχαίρι. Αυτή η πράξη για τον James Udden (2017) κατακρημνίζει την εικόνα της ειδυλλιακής οικογένειας την οποία η κυβέρνηση προσπαθεί να προωθήσει ως κανόνα. Όλοι μοιάζουν αποπροσανατολισμένοι, αβέβαιοι και εν τέλει με «θνητά» ελαττώματα. Χωρίς καμία διάθεση να γίνει επικριτικός, ο Hou τους παρουσιάζει όπως ακριβώς είναι, επιθυμεί να δείξει όλες τις όψεις μιας κοινωνίας που μέχρι τότε, στις ταινίες, εξυμνούνταν για τα θετικά της (σελ. 64-65).

Με το θάνατο του πατέρα, επέρχεται η συμβολική ενηλικίωση της γενιάς του Ah-Ching. Η προηγούμενη γενιά με τα τραύματά της αποχωρεί από τα εγκόσμια, αναγκάζοντας και ταυτόχρονα επιτρέποντας στη νέα γενιά να αναλάβει τα ηνία, να ωριμάσει και να οικοδομήσει το μέλλον που εκείνη θέλει. Καταλαβαίνει μάλιστα ότι ο καιρός της ανεμελιάς, του φλερτ και των ατασθαλιών με τους συνομηλίκους τελειώνει αλλά πλέον είναι στη θέση που η γενιά του ορίζει τα συμβαίνοντα, απελευθερωμένη από τα δεσμά του παρελθόντος. Στο τελικό πλάνο ο Ah-Ching αποχαιρετά την κοπέλα που ερωτεύτηκε και το φίλο του στην αγορά της πόλης καλώντας τον κόσμο να αγοράσει τις κασέτες μουσικής που πουλάνε σε έκπτωση. Σε αυτή τη σκηνή ο Hou φαίνεται να επιδεικνύει αισιοδοξία για το μέλλον.

Στο *Καλοκαίρι με τον παππού* η οικογενειακή μονάδα μετατρέπεται σε ένα σημειολογικό σύνολο το οποίο συμπυκνώνει όλες τις εκφάνσεις της κοινωνίας. Τα παιδιά της παραδοσιακής πυρηνικής οικογένειας, η οποία εκφράζει τη σύγχρονη Ταϊβάν της μητρόπολης και του μοντερνισμού, «μεταφέρονται» στην εξοχή, και το συμβολικό πατρικό ρόλο έχει ο παππούς, ένα φερέφωνο της παραδοσιακής και συντηρητικής ιδεολογίας της Kuomintang. Καλλιεργεί τα παιδιά με κλασική μουσική, τα ενθαρρύνει να απαγγέλλουν ποιήματα για τη δόξα της ενδοχώρας, ενώ διακόπτει το θόρυβο που κάνουν όταν παίζουν επιβάλλοντας την τάξη ακίνητος και

σιωπηλός μπροστά τους. Η παλιά γενιά συμβολικά επιβάλλεται τόσο μέσω του πολιτισμού όσο και μέσω της υπονοούμενης απειλής. Ταυτόχρονα συνοψίζει το ζήτημα της οικογενειακής τιμής· ο γιος αποβάλλεται από την εστία του πατέρα επειδή η κοπέλα του εγκυμονεί χωρίς να έχουν παντρευτεί. Ο παππούς φέρει όλο το σύστημα αξιών της προηγούμενης και σαφώς πιο προσκολλημένης, στα παλαιά ιδανικά γενιάς.

Ωστόσο, ο Ηου δεν αποδίδει τη φιγούρα του ως ένα ψυχρό άτομο χωρίς συμπόνια και αγάπη. Ο παππούς ανησυχεί βαθιά για την κόρη του που βρίσκεται σε κρίσιμη κατάσταση στο νοσοκομείο και προσπαθεί να φανεί ψύχραιμος για να προστατεύσει την υπόλοιπη οικογένεια. Περιθάλλει στην κλινική του ασθενείς ανεξάρτητα της ηθικής ή οικονομικής τους κατάστασης. Στο τέλος της ταινίας, επισκέπτεται τον γιό του για να κάνουν μια ανακωχή και δίνει στοργικές συμβουλές ζωής στον εγγονό του.

Ο Ηου αξιοποιεί τον παππού με διττό τρόπο, ως σύμβολο μιας γενιάς αλλά ταυτόχρονα και ως άνθρωπο που απέχει από το στερεότυπο του κινηματογραφικού «κακού». Στο πρόσωπό του, λόγω των πολιτικών του πεποιθήσεων, συμπυκνώνονται τα αρνητικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας, ωστόσο ο σκηνοθέτης στέκεται με συμπάθεια στις αδυναμίες του και ενώ ταξικά εκπροσωπεί τους αστούς δεν τον ταυτίζει με την κυβέρνηση. Αποτελεί φερέφωνο μιας ιδεολογίας, όμως δεν συμπλέει ολοκληρωτικά με τις κατευθύνσεις της και διατηρεί τη συναισθηματική και φιλάνθρωπη διάστασή του. Με αυτόν τον τρόπο ο Ηου διαχωρίζει φιλμικά την κυβέρνηση από το λαό.

Η οικογένεια του Αh-Ηα στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις* λειτουργεί ως κατάδειξη των διαφορών της ζωής του παρελθόντος της ενδοχώρας και αυτής στην Ταϊβάν. Ο πατέρας, υποστηρίζοντας τον κομφουκιανικό τρόπο σκέψης βάζει ως πρώτιστο μέλημα των παιδιών τη μόρφωση και την καλλιέργεια με την ανάγνωση βιβλίων, μια αξία που τα μεγαλύτερα αδέρφια του Αh-Ηα ενστερνίζονται. Δεν αγγίζει τρυφερά τα παιδιά του, ακόμη και ο τρόπος που τα ενθαρρύνει να μελετήσουν φαίνεται ψυχρός. Μετά το θάνατό του, τα ηνία της οικογένειας αναλαμβάνει η μητέρα, η οποία αρρωσταίνει και εν τέλει πεθαίνει. Τα

παιδιά αναγκάζονται να αναλάβουν τις ζωές τους και να γνωρίσουν το παρελθόν μέσα από τα τεκμήρια των γονιών τους.

Ο Ηου, αξιοποιώντας ένα από τα σκηνοθετικά του τεχνάσματα, της σταδιακής αποκάλυψης της σημασίας μιας λεπτομέρειας που προηγουμένως εμφανίστηκε ως τυχαίο περιστατικό, συνδέει όλη τη συμπεριφορά του πατέρα και της μητέρας με το παρελθόν τους. Ο πατέρας, πρέσβευε τα κινεζικά ιδεώδη ωστόσο παρέμενε απόμακρος και δεν άγγιζε τα παιδιά του λόγω της ασθένειάς του, φοβούμενος μην τη μεταδώσει σε αυτά. Η μητέρα δεν μοιράστηκε ποτέ τον πόνο της για το παιδί της που πέθανε, ενώ η ανοϊκή πλέον γιαγιά δεν μπόρεσε να μεταδώσει τις αναμνήσεις της ενδοχώρας στα εγγόνια της.

Ο θάνατος των γονέων της οικογένειας απομακρύνει συμβολικά τα παιδιά από την εθνική ταυτότητα της ενδοχώρας και, όπως στα *Παιδιά Από Το Φενγκουέι* έτσι κι εδώ τα αφήνει αποκομμένα από το παρελθόν να δημιουργήσουν τη δική τους εθνική ταυτότητα. Το παρελθόν στην ενδοχώρα, η προσμονή της επιστροφής και τελικά η οριστική εγκατάσταση στην Ταϊβάν ως «ξένων σε μια άλλη χώρα» που δεν προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα της ζωής θα σβήσει όταν φύγουν από τη ζωή και θα δώσει χώρο στον Ah-Ha να ενσωματωθεί στη χώρα που μεγάλωσε, μακριά από τα οικογενειακά πρότυπα. Η «αψίδα της λησμονιάς» ενέχει τον συλλογικό πόνο και την πικρία των νεότερων μελών της οικογένειας αλλά ουσιαστικά είναι αυτή που τα χειραφετεί και τα ωθεί να λάβουν αποφάσεις που θα οδηγήσουν τα ίδια (και κατ' επέκταση την Ταϊβάν) στη λύση των δεσμών με την ενδοχώρα.

Στις περιπτώσεις των *Παιδιών από το Φενγκουέι* και *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις* η οικογένεια ταυτίζεται μεταφορικά με την κοινωνική αλλαγή και το σταδιακό απεγκλωβισμό από τις παλαιές αξίες και τονίζει την αλλαγή πλεύσης στην κοινωνία της Ταϊβάν, όμως στη *Σκόνη στον άνεμο* η εικόνα της οικογένειας ταυτίζεται απόλυτα με την κοινωνική κατάσταση της χώρας.

Η οικογένεια του Wan έχει δύο πατρικές φιγούρες, τον πατέρα και τον παππού. Ο πατέρας του Wan στο παρελθόν έχει τραυματιστεί σοβαρά σε ένα ατύχημα στο ορυχείο, μολαταύτα εξακολουθεί να εργάζεται, έστω κι αν οι συνθήκες είναι απάνθρωπες. Αυτό δεν του επιτρέπει να φροντίσει την οικογένειά του άμεσα,

αφήνοντας τον παππού να ασχολείται με τα παιδιά. Παρόλα αυτά προσπαθεί να είναι στοργικός με τα παιδιά του και τους παρέχει κάποια παραπάνω πράγματα όποτε το απαιτεί η κατάσταση όπως το ρολόι που κάνει δώρο στον Wan, κάτι που εκνευρίζει το νεαρό πρωταγωνιστή καθώς ξέρει ότι μια τέτοια κίνηση επιβαρύνει οικονομικά την οικογένειά του. Η οικογενειακή τρυφερότητα σε μια κοινωνία ένδειας δεν μπορεί να εκφραστεί μέσω δώρων και η νέα γενιά είναι αναγκασμένη να έρχεται αντιμέτωπη με τη συνειδητοποίηση του βάρους μιας τέτοιας κίνησης, η οποία αντί για ευγνωμοσύνη συνοδεύεται από ενοχή και θυμό.

Εν αντιθέσει με τον παππού στο *Καλοκαίρι με τον παππού*, ο παππούς του Wan διαγράφει μια στοργική, σχεδόν μητρική φιγούρα που προσπαθεί να ταΐσει τα εγγόνια παρά τις δυσκολίες, λέγοντάς τους ότι πήρε τα πιο ακριβά υλικά για να φάνε ενώ η οικονομική τους κατάσταση είναι πενιχρή.

Η οικογένεια, αποτελεί μια μονάδα που προσπαθεί να ανταπεξέλθει στις δυσκολίες της πρωτεύουσας και ταυτόχρονα σέβεται και λειτουργεί με βάση τις επιταγές της παράδοσης. Πατέρας και παππούς αγωνίζονται για την επιβίωση αλλά δεν αποκόπτονται οριστικά από την παράδοση, διαιώνίζουν στερεότυπα και καταστάσεις που δεν συμπορεύονται με την εξελισσόμενη κοινωνία της Ταϊβάν.

Η πράξη της υιοθεσίας του πατέρα του Wan από τον παππού του, μαρτυρά μια πραγματικότητα η οποία απέχει από την παραδοσιακή εικόνα της οικογένειας με τους γόνους να προκύπτουν αποκλειστικά μέσω της γέννας. Φανερώνει ένα παρελθόν δύσκολο, με πολλά από τα παιδιά είτε να μένουν ορφανά είτε να υιοθετούνται από ανάδοχες οικογένειες λόγω της αδυναμίας των γονέων να ανταπεξέλθουν στην ανατροφή ενός παιδιού. Και με τη στοχευμένη χρήση αυτού του flashback στην ταινία, οι δύσκολες συνθήκες φαίνονται να κληρονομούνται από γενιά σε γενιά, ως μεταφορική «παράδοση» που διατρέχει τις γενιές. Παρόλο που το εθνικό αφήγημα μιλά για ένα παρελθόν ένδοξο, με πυρήνα την οικογένεια η οποία συμμετέχει στην ευημερία του έθνους, το λαϊκό αφήγημα και οι μαρτυρίες των απλών πολιτών εμμέσως κατακρημνίζουν αυτή την εικόνα και αναδύεται μια ιστορία δυσχερειών συνυφασμένη με ολόκληρη την ιστορία της χώρας.

Εστιάζοντας στην οικογένεια του πρόσφατου παρελθόντος και του ρόλου της στη διαμόρφωση της σύγχρονης των σκηνοθετών κοινωνίας της Ταϊβάν, έμφαση

πρέπει να δοθεί στην ταινία του Edward Yang *Εκείνη τη μέρα στην παραλία*. Ο σκηνοθέτης εντοπίζει τις μοντέρνες επισφαλείς και μιμητικές συμπεριφορές της κοινωνίας τις οποίες θεωρεί απόρροια της συντηρητικής αλλά συνάμα υποκριτικής κομφουκιανικής ανατροφής.

Ο πατέρας της Jia- Ji είναι το μοντέλο του άντρα όπως το επιβάλλει η Kuomintang με τα πατριαρχικά της στερεότυπα. Ένας άνθρωπος που «διοικεί» με πυγμή την οικογένειά του, εύπορος, αυστηρός και με έντονη προσκόλληση στα παραδοσιακά κινεζικά ιδεώδη. Καταπιέζει τα παιδιά του και στην προσπάθεια να αναδειχθούν οικονομικά και κοινωνικά απαιτεί να παντρευτούν όχι από έρωτα αλλά με γόνους ομοϊδεατών του. Τα παιδιά υποχρεώνονται να ακούν, σιωπηλά μαζί του κλασική μουσική, όχι για την απόλαυση της εμπειρίας ή μιας χαρούμενης οικογενειακής σύναξης, αλλά με αποκλειστικό σκοπό την επαφή με την υψηλή τέχνη, μέσο που θα ευνοήσει την αποδοχή τους από τα μέλη της υψηλής κοινωνίας. Πιέζει το γιό του να σπουδάσει ιατρική και όταν αυτός δεν μπορεί να αντέξει το μάθημα της ανατομίας, τον εξαναγκάζει σε επιπλέον ανατομές για να συνηθίσει.

Ωστόσο πέραν του προφανούς συντηρητισμού και της επίπλαστης σοβαρότητάς του, είναι ένας άνθρωπος βαθιά υποκριτής. Όπως αποδεικνύεται μέσω flashback στην παιδική ηλικία της Jia- Ji, αυτός ο φαινομενικά σοβαρός οικογενειάρχης πίσω από την πλάτη της γυναίκας του ασελγεί στη νοσοκόμα που εργάζεται στην ιδιωτική κλινική του. Η παιδούλα Jia- Ji ζει την φρουδική Πρωταρχική Σκηνή της γονεϊκής συνουσίας με μια άλλη γυναίκα στη θέση της μητέρας της, ένα ψυχικό τραύμα το οποίο συνοψίζει τα αρχικά τραύματα που προκάλεσε η οικογένειά της

Οι εγκαθιδρυμένες παρελθοντικές αντιλήψεις ελλοχεύουν στα ανυπέρβλητα προβλήματα της νέας γενιάς. Η εδραιωμένη πατριαρχική μορφή οικογένειας αποστερεί τα παιδιά της από βασικά δικαιώματα όπως την ελευθερία επιλογής συντρόφου. Διακηρύττονται οι οικογενειακές αξίες της συντηρητικής κυβέρνησης που είναι στραμμένη στα κινεζικά ήθη και ταυτόχρονα, πίσω από την πλάτη της οικογένειας, οι αξίες αυτές καταλύονται από τα ίδια άτομα που τις επικροτούν. Χτισμένη σε αυτά τα θεμέλια βρίσκεται μια γενιά, η οποία είτε πειθαρχήσει είτε όχι

στις επιβαλλόμενες νόρμες, είναι καταδικασμένη σε μίζερη εγκλωβισμένη ζωή με μόνο τρόπο διαφυγής τη διολίσθηση προς τον ατομικισμό.

Στις ταινίες του Yang αυτό το πρότυπο οικογένειας δεν αφορά μόνο το παρελθόν της χώρας αλλά επαναλαμβάνεται ανελλιπώς και στη σύγχρονη του σκηνοθέτη εποχή, προξενώντας τις ίδιες ακανθώδεις σχέσεις.

Οι προαναφερόμενες ταινίες αφορούν στο πρόσφατο παρελθόν και τις αναμνήσεις των σκηνοθετών από τα παιδικά και εφηβικά τους χρόνια. Τι συμβαίνει όμως με την παρουσίαση της οικογένειας στις ταινίες του Hsien και του Yang που αφορούν το παρελθόν; Τι φανερώνει η εικόνα της οικογένειας για τις ρίζες της εθνικής ταυτότητας και ποιο το αποτύπωμά τους στα επόμενα χρόνια;

Εκκινώντας χρονολογικά από το *Μάστορα του κουκλοθέατρου* και την απεικόνιση της προ Kuomintang εποχής, ολόκληρη η ζωή του Li Tianlu συμπορεύεται με την οικογένειά του, είτε ως παιδί είτε ως ενήλικα. Στα παιδικά του χρόνια η μητριά του γίνεται η αιτία που ο Li αναγκάζεται να φύγει από το σπίτι, αφού ο πατέρας του διαπραγματεύεται μαζί της την παρουσία του Li στο θίασο κουκλοθέατρου αλλά και το μισθό του. Παρόλο που ο Li, δεδομένων των συνθηκών, θα ακολουθήσει ξεχωριστή πορεία, ο πατέρας του τον εξαναγκάζει να φροντίσει τη γιαγιά του μέχρι το θάνατό της.

Με την ενηλικίωσή του ο Li παντρεύεται, παρόλα αυτά η οικογένειά του έρχεται σε δεύτερη μοίρα, εφόσον σημαντικό πρόσωπο στη ζωή του είναι η ερωμένη του. Οι αρμοί της πυρηνικής οικογένειας, όπως ορίζονται στα πλαίσια της παράδοσης, διαρρηγνύονται με την ύπαρξη της εξωσυζυγικής σχέσης. Και το περιβάλλον της οικογένειας εκφράζει τις δεδομένες συνθήκες και τον κρατούντα τρόπο ζωής.

Η μαρτυρία του Li Tianlu δε στοχεύει στην ανάδειξη της περιρρέουσας κοινωνικής πραγματικότητας. Ο Li Tianlu ενσαρκώνει τη γενιά της Ταϊβάν πριν τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η οποία αποδέχεται τα πράγματα ως έχουν και η οικογένεια, ακόμα κι όταν δρα εξουσιαστικά στο άτομο περικλείει ως κοινωνική μονάδα τη σταθερή εθνική ταυτότητα. Δεν αναδύεται κάποιο ιδιαίτερο πολιτισμικό σημαινόμενο πίσω από τον ίδιο το θεσμό της οικογένειας στην αφήγηση του πρωταγωνιστή, πέρα από την προσωπική εμπειρία της καταπίεσης που υφίσταται

από τον πατέρα. Η συμπεριφορά του πατέρα αν ληφθεί μεταφορικά ως το αρχέτυπο του δυνάστη πατριάρχη και αποσυνδεθεί από τα ρεαλιστικά πλαίσια της ταινίας, φαίνεται να κυριαρχεί ήδη στην κοινωνία της χώρας.

Στο *Μάστορα του κουκλοθέατρου* ο ρεαλισμός υπερέχει της αφήγησης, όμως στην *Πόλη της θλίψης* η μεταφορά αποτελεί το κέντρο της και εξαπλώνεται σε όλες τις πτυχές της υπόθεσης, συμπεριλαμβανομένης της παρουσίας της οικογένειας. Η οικογένεια των Lin από την αρχή φαίνεται δυσλειτουργική με αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ των αδερφών. Ο μεγάλος αδερφός Wen-Heung αδυνατεί να επικοινωνήσει με τον Wen-Ching ενώ ο τρίτος γιος Wen-Leung πάσχει από έντονα ψυχολογικά προβλήματα, απότοκα της συμμετοχής του στον πόλεμο. Αυτή η αποπροσανατολισμένη οικογένεια που τα μέλη της αδυνατούν να επικοινωνήσουν και δρουν ανεξάρτητα, αποτελεί ακριβή αναπαράσταση μιας χώρας που βρίσκεται στο μεταίχμιο της αλλαγής μεταξύ του παρελθόντος και του μέλλοντος.

Όσο κυλά η ταινία και αναδεικνύονται οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, με την Kuomintang να παίρνει το πηδάλιο της χώρας, τα αδέρφια ουσιαστικά αποδεκατίζονται. Ο Wen-Leung τραυματίζεται και μένει διανοητικά ανάπηρος, ο Wen-Heung σκοτώνεται και ο Wen-Ching εξαφανίζεται. Στο τέλος της ταινίας, τα εναπομείναντα μέλη της οικογένειας των Lin εμφανίζονται γύρω από το τραπέζι αποκαλύπτοντας μια πραγματικότητα για την ταϊβανезική κοινωνία· όσοι άντρες παραμένουν στο τραπέζι είναι είτε πολύ μεγάλοι σε ηλικία (ο πατέρας των αδερφών), είτε δεν έχουν επαφή με την πραγματικότητα (ο Wen-Leung) είτε είναι σε πολύ μικρή ηλικία προκειμένου να μπορέσουν να προστατεύσουν την οικογένεια. Έχουν μείνει μόνο οι γυναίκες, απροστάτευτες κατά την κρατούσα κοινωνική αντίληψη, και τα παιδιά μιας γενιάς που έχει σβήσει από την Ιστορία της χώρας· δεν υπάρχει προσωπική μαρτυρία για όσα συνέβησαν. Οι αφηγήσεις των γυναικών που συμμετείχαν στα συμβάντα δεν θεωρούνται αξιόπιστες. Η πατριαρχική δομή της κοινωνίας αψηφά το ρόλο της γυναίκας, θεωρώντας την αναξιόπιστη ως μάρτυρα, φανερώνει το μέγεθος του τραύματος των γεγονότων του Λευκού Τρόμου. Η οικογενειακή μονάδα αφανίζεται, οι πρωταγωνιστές της ταινίας χάνονται ή καθίστανται ανάπηροι και αυτή είναι η δομή που θα γεννήσει την

επόμενη γενιά της Ταϊβάν. Μια γενιά «ακέφαλη» από πλευράς πατέρα, όπου ο παππούς κάποια στιγμή θα αφήσει τα εγκόσμια και το μόνο «πατρικό πρότυπο» της θα είναι ένας θεός με πνευματική ηλικία μικρότερη από των παιδιών. Οι φρικαλεότητες που συνέβησαν εκείνα τα χρόνια θα αποσιωπηθούν και η Kuomintang θα μπορέσει να επιβάλλει με μεγαλύτερη ευκολία τις επιταγές της, χωρίς να συναντήσει αντίσταση.

Ο Edward Yang στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα* καταπιάνεται με την εικόνα της οικογένειας, δέκα χρόνια μετά τη λήξη των γεγονότων της *Πόλης της θλίψης*, την περίοδο που χαρακτηρίζεται από τη σκληρότητα της Kuomintang, η οποία βρίσκεται ήδη ικανό χρονικό διάστημα στην εξουσία και διαδραματίζονται νέες ισορροπίες στην κοινωνία. Οι διαμορφωμένες συνθήκες μοιραία διαπερνούν και το θεσμό της οικογένειας.

Οι ενήλικες απεικονίζονται ως άτομα βυθισμένα σε έναν κόσμο αφιερωμένο στο φαίνεσθαι και την προβολή μιας υποτιθέμενης ευημερίας. Ζουν για τα δείπνα με την καλή κοινωνία και τις σχολικές επιδόσεις των παιδιών τους τα οποία, αν αποτύχουν σε κάποιο μάθημα θεωρείται πως τους ντροπιάζουν. Ταυτόχρονα, οι ίδιοι απαιτητικοί γονείς απέχουν από την επιμελή εποπτεία των παιδιών. Η αδιαφορία της οικογένειας οδηγεί τη νέα γενιά στην παρανομία. Η νεολαία οργανώνεται σε συμμορίες και διεξάγονται βίαιες μάχες μεταξύ αντίπαλων ομάδων.

Οι γονείς του Si'r ασχολούνται με τις οικονομικές απολαβές τους, με την αγορά πολύτιμων αντικειμένων, με τη διαρρύθμιση του σπιτιού, αντιμετωπίζοντας με χλιαρότητα και επιφανειακά το πρόβλημα όρασης του παιδιού τους. Όλοι αποσιωπούν την πολιτική τους ταυτότητα, ζουν υπό τη διαρκή εποπτεία της απολυταρχικής κυβέρνησης, αναπτύσσουν φοβίες απέναντι στο τιμωρό καθεστώς και ακολουθούν τέτοια στάση ζωής που κατά την κρίση των παιδιών τους μειώνει και εντέλει αφαιρεί το σεβασμό.

Χαρακτηριστικό, επιπλέον, είναι πως οι οικογένειες που παρουσιάζονται στην ταινία, αντανakλούν την ταξική διαστρωμάτωση της χώρας και τους υφιστάμενους, με βάση την οικονομική κατάσταση, διαχωρισμούς των ανθρώπων. Τα ενήλικα βιώματα της περιόδου καθρεφτίζονται στους γονείς του Si'r. Ο πατέρας

του, κυβερνητικός υπάλληλος με αμφισβητήσιμο παρελθόν, παρά την ασφάλεια της θέσης του ζει με το διαρκές άγχος της επιβίωσης. Ο παντοπώλης της γειτονιάς ανήκει σε χαμηλότερη τάξη και κρίνει τους γονείς του Si'r για την ελευθεριάζουσα ανατροφή της κόρης τους που βγαίνει με αγόρια, εν αντιθέσει με τη δική του που είναι συνεσταλμένη. Είναι πρώην εργάτης του σιδηροδρόμου, προλετάριος που ένα καρδιακό πρόβλημα τον ανάγκασε να παρατήσει το σταθερό επάγγελμα και να γίνει απλός καταστηματάρχης που βρίσκει παρηγοριά στο αλκοόλ. Η μητέρα της πρωταγωνίστριας Ming πάσχει από σοβαρό αναπνευστικό πρόβλημα, το οποίο αναγκάζει την Ming να αναλάβει την περίθαλψή της. Ο πατέρας της είναι απών από τη ζωή τους, η οικογένεια προλεταριακή, στα όρια του λούμπεν, δεν έχει σταθερό σπίτι και υποχρεώνεται σε άλλους ανθρώπους για τη διαβίωσή της. Τέλος, η μητέρα του πλούσιου μαθητή Ma είναι μια απλή, υποτακτική γυναίκα, σύζυγος στρατηγού. Φέρεται με ευγενικό τρόπο στους φίλους του Ma, σε σχεδόν υποκριτικό βαθμό, αποτελεί το στερεοτυπικό δείγμα Ταϊβανής γυναίκας που αναλαμβάνει, παρά την ύπαρξη βοηθητικού προσωπικού, τη φροντίδα του πολυτελούς, μεγάλου σπιτιού στο οποίο διαμένει η οικογένειά της.

Ο Yang θέτει με ανάγλυφο τρόπο το ταξικό ζήτημα. Ένας κόσμος που απαρτίζεται από διαφορετικές οικογένειες περιβαλλόμενες από πλήθος δυσκολιών, οι οποίες αποτυπώνονται κατά κύριο λόγο στους ενήλικες πρωταγωνιστές. Οι φτωχότεροι παλεύουν για την επιβίωσή τους και θρηνούν για τις ευκαιρίες που είχαν αλλά η μοίρα τους ανάγκασε να τις απαρνηθούν. Η μεσαία τάξη (αυτή της οικογένειας του Si'r) προσπαθεί να βρει τα όριά της ανάμεσα στην υποταγή στο καθεστώς και τη διατήρηση της πρέπουσας συμπεριφοράς προκειμένου να διασφαλίσει την επιβίωσή της. Η ανώτερη τάξη (η οικογένεια του Ma) είναι αυτή που ορίζει το status quo και τους κανόνες που οφείλουν να ακολουθούνται, επωφελούμενοι των προνομίων τους αλλά ταυτόχρονα τηρώντας τους τύπους στους οποίους οφείλουν να συμμορφώνονται. Η Kuomintang υποστηρίζει ότι αποσκοπεί στην ανάπτυξη, στην ένωση του λαού κάτω από έναν κοινό σκοπό, όμως αυτή η ευημερία είναι φρούδα, δεν αφορά συνολικά το λαό αλλά το προνομιούχο κομμάτι του, ενσαρκώνει τις κενές υποσχέσεις και τις προφάσεις που η χούντα

χρησιμοποιεί επωφελούμενη της κατάστασης και συμμετέχει περαιτέρω στην καταπίεση του λαού.

Η συνολική κατάσταση περνά και στις νεότερες γενιές. Τα παιδιά αντανakλούν τα βιώματα των γονιών τους· οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις από τις ζωές των ενηλίκων τα ωθούν σε ανάλογες συμπεριφορές· αποτελούν, λοιπόν, μικρογραφία της ταξικής διαστρωμάτωσης της κοινωνίας. Η Ming, μόνη, με άρρωστη μητέρα, η οποία δεν μπορεί ουσιαστικά να τη συμβουλέψει, και απόντος του πατρικού προτύπου, αναπαράγει συμπεριφορές που βλέπει στον κόσμο των ενηλίκων και φλερτάρει με διάφορους άντρες. Αρχικά με τον ηγέτη των Little Park Boys, Honey. Όταν αυτός κρύβεται, φιλιέται με τον αντικαταστάτη του, Sly. Το ρομάντζο της με τον Si'r συμβαίνει ταυτόχρονα με το φλερτ με τον γιατρό για να καταλήξει με τον Ma. Επιπλέον, όταν τους διώχνουν από το σπίτι τους, ζητά ξανά τη βοήθεια των 217, τους οποίους είχε εγκαταλείψει και η Crazy (η ερωμένη του ηγέτη των 217, Shandong) υποκαθιστά το μητρικό πρότυπο.

Η κόρη του παντοπώλη αναγκάζεται να πάρει αποστάσεις από τις χαρές της ηλικίας της. Πηγαίνει σχολείο, αλλά πρέπει να επικεντρωθεί στις υποχρεώσεις του μαγαζιού για την επιβίωση της οικογένειας και παράλληλα στη φροντίδα του πατέρα της, καθήκοντα που την εμποδίζουν να συναναστραφεί τους φίλους της. Ένα άτομο σχεδόν καταδικασμένο, αναπαράγει τη ζωή του πατέρα της, μια ζωή απογοήτευσης και ακούσιας υποταγής λόγω των συνθηκών.

Ο Si'r ανήκει σε οικογένεια της μεσαίας τάξης και διχάζεται ανάμεσα σε δύο κόσμους, αποτελώντας το «καλό παιδί» για τα μέλη των συμμοριών και έναν παραβατικό έφηβο σύμφωνα με τις υπαγορεύσεις της καλής κοινωνίας. Ο τρόπος που προσλαμβάνεται η συμπεριφορά του από τα δύο κοινωνικά σύνολα τον απομονώνει και τον αναγκάζει σε ευέλικτες συμπεριφορές ανάμεσα στα δύο στρώματα χωρίς να αποτελεί ξεκάθαρο μέλος ούτε του ενός ούτε του άλλου χώρου. Ο Sly αναφέρεται σε αυτόν, σχεδόν πάντα υποτιμητικά ως «παιδί πρότυπο» και ο Ma, παρότι δένεται μαζί του, τον αντιλαμβάνεται όπως τους φτωχότερους φίλους του.

Ο Ma, γόνος πλούσιας οικογένειας με πατέρα στρατηγό, ξεχωρίζει ανάμεσα στους συνομηλίκους του. Η εμφάνισή του και μόνο, ενισχυμένη και από τη θέση του

πατέρα του, είναι αρκετή για να σταματήσει τον ξυλοδαρμό του Si'r από τους 217. Μιλά μειωτικά στους συμμορίτες χωρίς να φοβάται για τη σωματική του ακεραιότητα. Φλερτάρει με την Jade, την ερωμένη του Sly και αδιαφορεί για την ενδεχόμενη αποκάλυψη αυτής της σχέσης. Μεταχειρίζεται την κοπέλα ως αντικείμενο ηδονής και παροτρύνει τον Si'r να τη φιλήσει και αυτός. Καλεί τα μέλη των Little Park Boys σπίτι του για να τους δείξει τα όπλα του και τους δίνει τα σπαθιά με τα οποία δολοφονούν τους 217. Και είναι αυτός με τον οποίο θα καταλήξει η Ming μετά τον χωρισμό της από τον Si'r.

Οι νέοι αποδοκιμάζουν τον υλιστικό καθωσπρεπισμό των γονιών τους και τις φοβίες τους. Σε μια μορφή αντίστασης στην υπάρχουσα πραγματικότητα, τα παιδιά απορρίπτουν το σχολικό και το οικογενειακό περιβάλλον και διαμορφώνουν σχέσεις μέσω της νέας τους οικογένειας, των συμμοριών. Ωστόσο, τα μέλη των συμμοριών ενδίδουν πολύ εύκολα στο συσσωρευμένο θυμό τους με αποτέλεσμα την εκτίναξη της βίας και τη δημιουργία προβλημάτων. Οι διαμάχες ακόμα και ανάμεσα στα μέλη της ίδιας συμμορίας, οι αψιμαχίες για τη διαδοχή του αρχηγού, τα μυστικά που προκύπτουν από τις παρεξηγήσεις γύρω από το φλερτ με το άλλο φύλο δεν αργούν να βγουν στην επιφάνεια και οι κρίσεις βίας κορυφώνονται, καταλήγοντας στη διάσπαση της «οικογένειας» που έχουν χτίσει. Αλλά το νεαρό της ηλικίας, η προσπάθεια να ξεχωρίσουν και η ίδια η προβληματική φύση πάνω στην οποία έχουν θεμελιωθεί αυτές οι ομάδες, καθιστούν τις βάσεις τους σαθρές και τα όποια προβλήματα προκύπτουν δεν είναι δυνατό να προσπελαστούν.

Η οικογένεια του παρελθόντος, στον κινηματογράφο της Ταϊβάν, αποτελεί σύμβολο της σύγχυσης της χώρας, της αβεβαιότητας και της καταπίεσης που επιφέρει η δικτατορία. Συνυφασμένη με συντηρητικές αξίες που συνθλίβουν τα άτομα, η οικογένεια προβάλλει μια ταυτότητα πατριαρχική η οποία, όπως γίνεται αντιληπτό οδηγεί σε περαιτέρω καταδυνάστευση είτε σταδιακά αφήνει την επόμενη γενιά να αναλάβει τα ηνία σε ένα χαώδες εθνικό πεδίο.

Τι συμβαίνει, όμως, στη σύγχρονη Ταϊβάν; Ποια θέση καταλαμβάνει η οικογένεια και ποιες αλήθειες αποκαλύπτει σχετικές με τη χώρα; Τα κομφουκιανικά ιδεώδη υφίστανται ή έχουν αντικατασταθεί από δυτικότροπες επιρροές; Η «ασφαλής» εικόνα της οικογένειας της σύμπνοιας, του σεβασμού, των προτύπων,

της παράδοσης, εξακολουθεί να υφίσταται ή το μοντέλο αυτό σταδιακά καταρρίπτεται; Όπως αναδεικνύεται από το κινηματογραφικό τοπίο και ό, τι αυτό επεξεργάζεται και κάποιες φορές καταγγέλλει, στην οικογένεια στην Ταϊβάν, λίγο πριν την αυγή του 21ου αιώνα, σοβεί μια κρίση που αντανακλά τις ζυμώσεις και τις αναταραχές του κοινωνικοπολιτικού πεδίου.

Στη νεοκυματική του πορεία ο Hou σκηνοθέτησε μόνο μια ταινία η οποία διαδραματίζεται στη δεκαετία του '80 και συμπίπτει με το χρονικό παρόν. *Η κόρη του Νείλου* αφήνει το παρελθόν και τη «βιογραφική» ενασχόληση του σκηνοθέτη με τον κινηματογράφο για να εξετάσει εκ των έσω τη σταδιακή προσχώρηση της χώρας στη δυτική σφαίρα και τις εσωτερικές κρίσεις που δημιουργούνται γενικότερα αλλά και ειδικά στον πυρήνα του κυττάρου της οικογένειας.

Η οικογένεια της Lin κλονίζει την εικόνα της ασφαλούς πυρηνικής οικογένειας, η οποία μονιασμένη αγωνίζεται για την ευμάρειά της και για το καλό της χώρας. Το ρόλο της απύσας μητέρας έχει αναλάβει η μεγάλη αδερφή η οποία συνδυάζει εργασία και εκπαίδευση για να συνεισφέρει σε μια αφερέγγυα από όλες τις απόψεις οικογένεια. Μπορεί τα αδέλφια να έχουν παραβατική συμπεριφορά, αλλά και ο πατέρας τους (ένας άνδρας που μεγάλωσε λογικά την εποχή που ο σκηνοθέτης ήταν κι αυτός ένας φτωχός ανήλικος) επέστρεψε σπίτι με κλεμμένα αγαθά προκειμένου να διασφαλίσει την επιβίωση της οικογένειάς του. Ο δε παππούς έχει ως μόνο του εισόδημα τον τζόγο και όλα τα λεφτά που δίνει στα εγγόνια του προέρχονται από αυτήν την ενασχόληση.

Η συγκεκριμένη οικογένεια λειτουργεί ως μια απτή μεταφορά των κοινωνικών μεταλλάξεων που προκύπτουν από τις εξελίξεις στη χώρα. Ένας πατέρας που δεν μπορεί να προσαρμοστεί στις νέες απαιτήσεις και καταφεύγει στην κλοπή, με τα παιδιά να μιμούνται το παράδειγμά του και να εγκληματούν και ο παππούς, μακράν του προτύπου του σεβάσμιου ηλικιωμένου, να μετέχει με τον τρόπο του στην επίταση των οικονομικών δυσκολιών της οικογένειας. Και εν τέλει η κόρη επωμίζεται το φορτίο της συνολικής δυσπραγίας, υπομένοντας στωικά τις προσωπικές στερήσεις που επιβάλλουν οι δεδομένες συνθήκες.

Ο θάνατος του αδελφού, στο τέλος της ταινίας, αποτελεί ένα κομβικό σημείο που φανερώνει τις παθογένειες της οικογένειας. Ο πατέρας αντί να θρηνήσει το γιό

του στο νεκροτομείο επιτίθεται στο πτώμα του βρίζοντάς το για τις αιτίες που τον οδήγησαν στο θάνατό. Ο παππούς και η μικρή αδερφή ουδέποτε θα ενημερωθούν μπροστά στην κάμερα για αυτό το γεγονός. Και τέλος η Lin η οποία ενημερώνεται για το περιστατικό καταρρέει, όχι μπροστά στην υπόλοιπη οικογένεια, αλλά κρυφά από αυτήν. Δεν μπορεί να ταραξει παραπάνω την ήδη δύσκολη ζωή τους οπότε κλαίει κρυφά όσο καθαρίζει τις γάζες του πατέρα της ενώ επιμελώς κρύβει το θρήνο της και από τη μικρή της αδελφή. Παραμένει μια σιωπηλή «μητέρα» που κρύβει τα πραγματικά της συναισθήματα από τον κόσμο γιατί αλλιώς δε θα μπορούσε να ορθοποδήσει. Και αυτός ο θρήνος δεν αφορά μόνο στην απώλεια του αγαπημένου της προσώπου, αλλά ενδεχομένως και στα όνειρα τα οποία πρέπει πλέον να εγκαταλείψει οριστικά για να αφοσιωθεί στην οικογένειά της.

Η οικογένεια της νέας εποχής διαπερνάται από εσωτερικευμένο πόνο που βασανίζει τις ψυχές, αλλά παραμένει άρρητος. Το ψυχικό άλγος κρύβεται επιμελώς όχι επειδή οι παραδοσιακές διδαχές επιβάλλουν στωικότητα και εσωτερικευση· είναι οι δύσκολες συνθήκες επιβίωσης που χαλυβδώνουν τους ανθρώπους με υπομονή. Η σύγχρονη Ταϊβάν απαιτεί νέα μορφή βιοπάλης που αναγκάζει στη σιωπή, εφόσον η απογύμνωση και η κατάθεση της ψυχικής οδύνης στα μέλη της οικογένειας ενδέχεται να ανατρέψει την πλαστή γαλήνη και να δημιουργήσει αναταράξεις στο οικογενειακό περιβάλλον. Ήδη η νέα γενιά αναλαμβάνει ευθύνες που δεν της αναλογούν και αναγκάζεται να συμμορφωθεί στα νέα δεδομένα.

Η σύγχρονη οικογένεια στο φιλικό σύμπαν του Edward Yang αποτυπώνεται ταυτόχρονα ως το αίτιο αλλά και αιτιατό των καταστάσεων που επικρατούν στη χώρα. Η παραδοσιακή μορφή της πατριαρχικής οικογένειας επιφέρει στους ανθρώπους αποξένωση, ενώ οι σύγχρονοι ρυθμοί αφήνουν δυσμενές το αποτύπωμα τους στις εστίες, όπως καταγράφεται στην ταινία *Εκείνη τη μέρα στην παραλία*.

Η Jia-Ji ακολουθεί τις επιθυμίες της και παντρεύεται τον De-Wei παρόλα αυτά διαπιστώνει ότι ο γάμος της, μέρα με τη μέρα, καταρρέει. Ο De-Wei, υπό το βάρος των επαγγελματικών του υποχρεώσεων επικεντρώνεται αυστηρά στη δουλειά του και μεταμορφώνεται σε σύγχρονο γιάπη. Ο χρόνος που διαθέτει για τη Jia-Ji ουσιαστικά είναι ανύπαρκτος και συν τω χρόνω η έλλειψη διαπροσωπικής

επαφής και κοινής κοινωνικής ζωής οδηγούν τη σχέση του ζευγαριού σε ψυχρότητα. Οι απαιτήσεις στην εργασία του De-Wei πληθαίνουν και το μέτρο μεταξύ επαγγελματικού και οικογενειακού χρόνου χάνεται. Μένει μέχρι αργά στο γραφείο με τους προϊστάμενους, καταναλώνει ποσότητες αλκοόλ, ένα ασιατικό εργασιακό έθιμο, το οποίο δεν μπορεί να αντέξει και τις περισσότερες φορές γυρίζει σπίτι του τρεκλίζοντας. Σε μια επίσκεψη της συζύγου του στη δουλειά του βγαίνει εκτός εαυτού καθώς οι συνάδελφοί του καταλαβαίνουν την οικογενειακή του αστάθεια. Του είναι αδύνατον πλέον να συγκεράσει εργασία και γάμο. Οδηγεί μανιασμένα το αμάξι του με την Jia- Ji δίπλα του στους δρόμους της Ταϊπέι. Όπως αναφέρει ο Anderson, ένα κόκκινο φανάρι αρκεί για να τον σταματήσει. Δεν μπορεί να ξεφύγει από τη νόρμα (Anderson, 2005, σελ. 31). Τελικά σα διέξοδο ξεκινά σχέση με μια άλλη γυναίκα. Αποκρύπτει επιμελώς ότι δεν μπορεί να αντέξει αυτή τη ζωή αλλά και το γεγονός ότι παίρνει ψυχοφάρμακα. Δεν μπορεί να εκφράσει αυτά που τον βασανίζουν, καταρρέει οριστικά από τις πιέσεις και αυτοκτονεί.

Στη σεκάνς του αμαξιού προσωποποιούνται όλα τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών: η πίεση επιβίωσης και αποφυγής των σκοπέλων μιας ολοένα εξελισσόμενης χώρας που υποδηλώνεται από τους φωτισμένους γεμάτους αυτοκίνητα δρόμους. Μια κατάσταση σε μόνιμο αναβρασμό που προκαλεί τάσεις αυτοκαταστροφής στα μέλη της κοινωνίας. Ωστόσο, λίγο πριν το τέλος, ένα κόκκινο φανάρι αρκεί για να φρενάρει ο De-Wei, δε σταματά επειδή νοιάζεται τη ζωή του, αλλά επειδή του τέθηκε μια απαγόρευση. Είναι καταδικασμένος στην υποσυνείδητη υπακοή. Και αυτή η πίεση είναι που φθείρει την ίδια του την οικογένεια.

Ο σκηνοθέτης «διατυπώνει» την άποψη ότι οι Ταϊβανοί υπερβαίνουν τα όρια θέλοντας να ξεφύγουν από αυτήν την πιεστική ζωή, αλλά μια συνηθισμένη ένδειξη απαγόρευσης η οποία έχει απορροφηθεί στο υποσυνείδητό τους είναι αρκετή για να τους επαναφέρει στην καθεστηκυία τάξη.

Η Jia-Ji, παρόλο που ακολούθησε τις επιθυμίες της δεν μπορεί να ξεφύγει από τις απαιτήσεις της προηγούμενης γενιάς. Η σκηνή που η μητέρα της την επισκέπτεται στο νέο της σπίτι αποκαλύπτει με τον πλέον εμφανή τρόπο αυτήν την προσκόλληση. Η Jia- Ji σερβίρει τσάι και εκείνη το δοκιμάζει και καλύπτει το ποτήρι με το κάλυμμά του, κίνηση έκφρασης αποδοκιμασίας στον κινεζικό πολιτισμό

(Anderson, 2005, σελ. 33). Η κόρη έχει αποτύχει, όχι μόνο στα μάτια του πατέρα της, με τον ανεπιθύμητο γάμο αλλά και της μητέρας της. Αποδοκιμάζεται από άντρες και γυναίκες, κατά συνέπεια από το σύνολο μιας κοινωνίας στην οποία υποτίθεται πως ανήκει.

Οι ίδιοι στοχασμοί διαπερνούν και την επόμενη ταινία του Yang, *Μια ιστορία της Ταϊπέι*, στην οποία επεξεργάζεται έτι περαιτέρω την παραδοσιακή οικογένεια στη σύγχρονη Ταϊβάν και παράλληλα τον εκφυλισμό οποιασδήποτε λειτουργικής και αρμονικής σχέσης.

Ο Yang πραγματεύεται και πάλι την καταστροφική για τους νέους επίδραση της παραδοσιακής οικογένειας. Το πρωταγωνιστικό ζευγάρι δεν πραγματοποιεί το μεγάλο βήμα της μετεγκατάστασης στην Αμερική, τα λεφτά που προορίζονταν για αυτό το ταξίδι δόθηκαν στον πατέρα της Chin, ο οποίος είναι πανταχού παρών στη σχέση τους. Ένας παραδοσιακός «αρχηγός» της οικογένειας που αρνείται να δεχθεί ότι η ανύπαντρη κόρη του θα συζήσει με το φίλο της. Η Chin διαπιστώνει πως ο Lung έχει αρχίσει να της θυμίζει τον πατέρα της, μια επισήμανση που διατυπώνει στη μητέρα της και η «άηχη» αυτή γυναίκα σπάει τη σιωπή της μόνο για να της πει πως η τιμή του φαγητού έχει αυξηθεί. Ένας διάλογος που στιγματίζει με ξεκάθαρο τρόπο την έλλειψη επικοινωνίας. Πρόκειται για διαφορετικές γενιές οι οποίες δεν ταλανίζονται από τις ίδιες ανησυχίες και οι προκύπτοντες συμβιβασμοί γίνονται με ανόμοια κίνητρα. Η μητέρα έχει υποστεί κακοποίηση από τον σύζυγό της, δεν πρόβαλλε αντίσταση, αποδέχθηκε το γεγονός το αποσιώπησε και υποτάχθηκε στη βία. Οι κόρες σε αντίθεση αποκηρύσσουν το οικογενειακό περιβάλλον και το πρότυπο γυναίκας που προβάλλεται στο πρόσωπο της μητέρας τους και απομακρύνονται από την προβληματική πατρική εστία.

Ο Yang αποδίδει ευθύνες στην προηγούμενη γενιά για τη δημιουργία πληγωμένων ανίσχυρων ατόμων και την καταδικάζει για τους περιορισμούς που επιβάλλει στην ανάπτυξη που θα διαμορφώσουν την παροντική κοινωνία. Η οικονομική αναλγησία του πατέρα της Chin και τα χρέη από χαρτοπαιξία εξαναγκάζουν τον Lung να διαθέσει το ποσόν που συγκέντρωνε για αγορά στέγης. Όπως αποδεικνύεται, τα χρέη που ο πατέρας δημιουργεί είναι επαναλαμβανόμενα

εφόσον και στο παρελθόν η κόρη, με τη μεσολάβηση της μητέρας, είχε κληθεί να διασώσει την επιχείρησή του

Μια ενδιαφέρουσα αλλά διακριτή λεπτομέρεια είναι η σχέση του Lung με τον πρώην προπονητή του, ένα αξιοσέβαστο πρότυπο που τον συνδέει με το παρελθόν του και τις ένδοξες ημέρες του. Τον ακούει με ευλάβεια και συχνά πηγαίνει να τον παρακολουθήσει όταν παίζει κινέζικο σκάκι, παιχνίδι στο οποίο ο ίδιος δε συμμετέχει. Οι σκηνές με το σκάκι πιθανόν συμβολίζουν τη σχέση της γενιάς του Lung με τα πρότυπά της. Σαν καλός «υποδειγματικός Κινέζος», βλέπει τους μεγαλύτερους να ψυχαγωγούνται (και ενδεχομένως συμβολικά να χρησιμοποιούν την ίδια την Ταϊβάν σαν σκακιέρα) χωρίς ωστόσο να παίρνει μέρος.

Ο Lung επιθυμώντας να εξισωθεί με το ανδροπρεπές πρότυπο που του έχει επιβληθεί, καταφεύγει στη βία. Καυγαδίζει με τον γιάπη ο οποίος τον πρόσβαλλε χρησιμοποιώντας ως αντικείμενο της προσβολής την καριέρα του στο baseball. Επιστρέφει σπίτι μελανιασμένος και με αίματα και αναπολεί τις ημέρες που πάλευε στο σχολείο επειδή έπρεπε να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Το πρότυπο της τοξικής αρρενωπότητας που θέλει τον άντρα να καταφεύγει άμεσα στη βία αντί να χρησιμοποιεί τη λογική, έχει ριζώσει μέσα του από τα μαθητικά του χρόνια. Και αυτό το πρότυπο του βίαιου αρσενικού το οποίο ξέρει να λειτουργεί με ανταλλαγή λακτισμάτων απηχεί και στον πατέρα της Chin, ο οποίος, είναι εξίσου κακοποιητικός.

Παρά την εκσυγχρονιστική πορεία της Ταϊβάν τα πρότυπα των προηγούμενων γενεών εξακολουθούν αδιάλειπτα. Οι παλαικές απόψεις συνεχίζουν να «ρυπαίνουν» την κοινωνία, στερούν από τα άτομα τη δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού, εξέλιξης, απόδρασης από τα παραδοσιακά ιδεώδη που την οδηγούν στην αυτανάφλεξή της. Η χώρα αποκτά μοντέρνο πρόσωπο, οι δρόμοι φωτίζονται με νέον σύμβολα της ανάπτυξης, εντός των οικιακών τειχών, όμως, αυτοί που καθοδηγούν και καθορίζουν τη ζωή της νέας γενιάς είναι βαθιά προσκολλημένοι στο συντηρητισμό, αποτελούν τοξικά παραδείγματα και διαθέτουν δύναμη πειθαναγκασμού. Η επιβολή ξεπερασμένων κανόνων σταδιακά συμβάλλει στην οριστική διάβρωση της σχέσης των πρωταγωνιστών, η οποία ήδη περνά κρίση. Ο Lung προσκολλημένος στις παραδοσιακές αξίες ενδίδει ολοένα και περισσότερο

στις εντολές του πατέρα της Chin στο όνομα της «πίστης στην οικογένεια», ενώ η Chin θα ξεκόψει αναζητώντας την προσωπική πρόοδο και ανάδειξη και έτσι το χάσμα του ζευγαριού είναι πια αγεφύρωτο.

Πέρα από την «παραδοσιακή» οικογένεια όπως αυτή εκφράζεται από τους γονείς της Chin, ο Yang επιχειρεί να σκιαγραφήσει και τη σύγχρονη οικογένεια στην οποία προσδίδει πεσιμιστικά χαρακτηριστικά. Κινηματογραφεί την οικογένεια του φίλου του Lung, που εγκατέλειψε την καριέρα του στο baseball και έγινε οδηγός ταξί, δουλεύοντας απεριόριστες ώρες για να εξασφαλίσει την επιβίωση της οικογένειάς του. Παρ' όλα αυτά, ζει σε ένα καθεστώς πλήρους ένδειας, σε ένα σπίτι βρώμικο με μια σύζυγο που δεν εκτιμά τους κόπους του, παίζει με τα λεφτά του mahjong και εν τέλει εγκαταλείπει την οικογένειά της.

Οι οικογένειες της παρούσας εποχής δεν αποτυπώνουν το παραδοσιακό «ειδυλλιακό» μοντέλο. Ο Yang εμφανώς αποδίδει ευθύνες στις γυναίκες και παρατηρεί ότι η νέα γενιά γυναικών δεν ανταπεξέρχεται στα οικογενειακά καθήκοντα· φέρονται ανεύθυνα, παραμελούν τα παιδιά τους και θυσιάζουν την οικογένεια στην προσωπική ικανοποίηση, ενώ οι άντρες άβουλοι και αξιολύπητοι δουλεύουν ακατάπαυστα. Η οικογένεια στη σύγχρονη Ταϊβάν παραπαίει τελικά ανάμεσα στην προσκόλληση στο παρελθόν και τον εκμοντερνισμό ωστόσο οι ανισορροπίες που προκύπτουν οδηγούν σε αποσύνθεση του οικογενειακού προτύπου.

Η πολιτική της Kuomintang εξαναγκάζει τους ανθρώπους σε μια ανελεύθερη ζωή με βαθιά συντηρητικά έμφυλα πρότυπα χωρίς να αφήνει χώρο στη ανάπτυξη της πρωτοβουλίας και της προσωπικότητας. Οι επιλογές των γηραιότερων είναι αυτές που δημιουργούν δυσεπίλυτα προβλήματα (ο πατέρας της Chin), σε οικονομικό επίπεδο, αλλά και σε τομείς που αφορούν καθαρά τις ζωές των παιδιών τους. Απαιτούν με πλάγιες μεθόδους οι γόννοι τους να επέμβουν και να διορθώσουν τα λάθη που διέπραξαν (οφειλές στους χαρτοπαίκτες), ενώ εγείρουν εμμέσως και αξιώσεις να ανταποκρίνονται στους ρόλους που επιβάλλουν. Συμβάλλουν με τη στάση τους στο χτίσιμο μιας κοινωνίας, η οποία, στο όνομα της επιδερμικής εξέλιξης, αποτρέπει με οδυνηρό τρόπο στα νεαρά άτομα την ολοκλήρωση σε προσωπικό και κοινωνικό πλαίσιο αυτοπραγμάτωσης. Σε όλους τους τομείς

ελλοχεύει η κουλτούρα της Kuomintang που επηρεάζει τις ζωές αυτών που την υιοθετούν συνολικά, αλλά και αυτών που προσπαθούν να διαφύγουν από τα δεσμά της.

Τέλος, στην πιο σύνθετη από τις νεοκυματικές ταινίες του Edward Yang, τους *Τρομοκράτες*, η σύγχρονη οικογένεια της Ταϊβάν (και ως εκ τούτου η ίδια η χώρα) αποδομείται με την κατάρρευση του πυρηνικού μοντέλου. Στο φιλμ ο σκηνοθέτης επιχειρεί να αποδώσει την αστική αποξένωση της σύγχρονης ζωής και τις επιπτώσεις της στο συλλογικό ψυχισμό, διαπερνώντας οριζοντίως τη σύγχρονη κοινωνία.

Στους *Τρομοκράτες* η εικόνα της πυρηνικής οικογένειας δεν είναι ελλειπτική ή δυσλειτουργική, ο θεσμός στο, με όποια μορφή, υφιστάμενο σχήμα απουσιάζει. Η συγγραφέας με το σύζυγό της, παντρεμένοι χρόνια, δεν έχουν τεκνοποιήσει και οι σχέσεις με τους γονείς τους είναι ανύπαρκτες. Το πρότυπο των στενών οικογενειακών δεσμών με γονείς και εγγόνια όπως προβάλλεται στο κυρίαρχο αφήγημα αφίσταται της παροντικής πραγματικότητας. Σημειολογικά, το ζευγάρι βρίσκεται αποκομμένο από το παρελθόν και ουσιαστικά από το μέλλον καθώς ζει σε ένα διαρκώς ανταγωνιστικό και θλιβερό παρόν. Ένας γάμος σε τέλμα που τροφοδοτείται μόνο από το κοινωνικοπολιτικό κλίμα. Ο άντρας, σύμφωνα με τις επιταγές της νεοφιλελεύθερης οικονομίας μιας χώρας που επιβάλλει συγκεκριμένα πρότυπα, κυνηγά διακαώς τους επαγγελματικούς στόχους του με αδίστακτους τρόπους, απορροφημένος από τη μανία του καπιταλιστικού κέρδους. Ως γιατρός στήνει πλεκτάνες με σκοπό την ανέλιξη στην κλίμακα της ιεραρχίας του νοσοκομείου που εργάζεται. Εκμεταλλεύεται περιστάσεις, ψεύδεται εις βάρος άλλων και εντέλει η εμμονή του με την κορυφή γίνεται απάνθρωπη. Ωστόσο αυτή είναι η πραγματική του επιθυμία; Η ταινία εστιάζει ακριβώς και μόνο στα αρνητικά χαρακτηριστικά του. Παρουσιάζει απλά έναν άνθρωπο που δέχεται άκριτα τα πρότυπα της εποχής του και γίνεται η προσωποποίησή τους.

Η γυναίκα του ζευγαριού απορρίπτει τον αφυδατωμένο, από τα ουσιώδη, τεχνοκρατισμό και επιλέγει το μονοπάτι της δημιουργικότητας, στηρίζεται στην έμπνευσή της για να βεβαιωθεί πως η ζωή της έχει ένα σκοπό. Παρόλο που ανήκει στην προνομιακή μερίδα του λαού, διανύει μια δύσκολη περίοδο έχοντας δίπλα της

έναν σύντροφο που διαρκώς τη μειώνει. Καταβάλλεται από την έλλειψη έμπνευσης και η τριβή με την καθημερινότητα την πνίγει. Ο Yang αποτυπώνει μια δυσλειτουργική μορφή οικογένειας, που αντανακλά την κοινωνία να βουλιάζει στις εμμονές της κοινωνικής και οικονομικής ανόδου παραγκωνίζοντας το συναίσθημα, τη συντροφικότητα, την οικογενειακή γαλήνη.

Ωστόσο, η γυναίκα, μετά το τηλεφώνημα της τρομοκράτισσας, γκρεμίζει την επινοημένη εικόνα ζωής που την καταλαγιάζει, στρέφεται στη σαφή αμφισβήτηση και ταυτόχρονα δραστηριοποιείται πνευματικά. Αυτό το ταρακούνημα, βασισμένο σε ένα ψέμα, θα είναι η κινητήριος δύναμη για την αφύπνιση της δημιουργικότητας της και την επακόλουθη ανεξαρτησία της. Η ταραχή λειτουργεί ως εφελτήριο ξύπνημα που την ωθεί σε κυνήγι νέων εμπειριών και στην έμπνευση που επιζητά. Μια έμπνευση που την κάνει να δει τα πράγματα στην πραγματική τους διάσταση και να απομακρυνθεί από την τοξική και ψυχοφθόρα ζωή της. Εκπληρώνει τις αναζητήσεις της, διαπρέπει στον χώρο της συγγραφής και εγκαταλείπει τον καιροσκοπό σύζυγό της για έναν άντρα τον οποίο ερωτεύτηκε. Αποστρέφεται τα στερεότυπα της κοινωνίας και μεταλλάσσεται σε αυτόρκες άτομο που βάζει σε προτεραιότητα τις επιθυμίες και τις εσωτερικές του ανάγκες.

Στην ίδια ταινία ο σκηνοθέτης εξετάζει επίσης και μια άλλη οικογένεια. Η Λευκή Γκόμμεν και η μητέρα της είναι μια ακόμη περίπτωση δυσλειτουργικής μονογονεϊκής εστίας, αποτύπωμα της περιρρέουσας πραγματικότητας. Ο πρόσκαιρος δεσμός μιας γυναίκας με κάποιο Αμερικανό στρατιώτη έχει ως αποτέλεσμα την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη. Ο εραστής εγκαταλείπει τη μητέρα και επιστρέφει στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η απόρριψη αυτή και οι δυσκολίες που συνεπάγονται στρέφουν την ανύπανδρη γυναίκα κατά του παιδιού, το αντιμετωπίζει με οργή καθώς της θυμίζει τα λάθη που διέπραξε στη ζωή της και φέρεται στο κορίτσι που γέννησε με τιμωρητικό τρόπο.

Η μητέρα εκπροσωπεί την προηγούμενη γενιά, μια γενιά αποτυχιών που μεταφέρει στην παρούσα ζωή της, εσωτερικεύει την οργή της και μετατοπίζει τις προσωπικές ευθύνες στην κόρη της, γέννα της ματαιωμένης σχέσης της. Με αυτά τα συναισθήματα η μητέρα κρατά κλεισμένη στο σπίτι, υπό την αυστηρή εποπτεία της, την «υπαίτια» των δεινών της, τρομοκράτισσα κόρη.

Όπως επισημαίνει ο Hong, η τρομοκράτισσα ενδεχόμενα προσωποποιεί την αμερικανική στρατιωτική παρουσία στην Ταϊβάν. Η «παραμονή» των Αμερικανών στη χώρα περιπλέκει έτι περισσότερο το θέμα της εθνικής ταυτότητας. Η Ταϊβάν, αβέβαιη ήδη για τις ρίζες της εφόσον έχει προηγηθεί η ιαπωνική κατοχή και μετέπειτα η «λατρευτική» προς την Κίνα πολιτική της Kuomintang, προσθέτει και ένα ακόμη αποσταθεροποιητικό παράγοντα στην ταυτότητά της, την ιμπεριαλιστική Δύση. Δημιουργούνται τριβές μεταξύ των κατοίκων και των Αμερικανών στρατιωτών, ανάλογες με αυτές της Ιαπωνίας. Η μητέρα της τρομοκράτισσας εκπορνευόταν σε Αμερικανούς και κατά ένα περίεργο παιχνίδι της μοίρας, η τρομοκράτισσα εκπορνεύεται επίσης σε μεσήλικες (χωρίς ωστόσο να συνουσιάζεται μαζί τους).

Ο Yang εστιάζει σε δύο οικογένειες και αποτυπώνει τις διαφορετικές πτυχές της κοινωνίας. Ο σκηνοθέτης δηλώνει ίσως τη διαιώνιση της αδιέξοδης κατάστασης στη χώρα, ανεξαρτήτως των κοινωνικοπολιτικών διαφορών και τονίζει τους ανυπέρβλητους περισπασμούς που ορθώνονται από τον άκρατο υλισμό στη νεολαία (Hong, 2011,σελ. 130-131).

Η οικογένεια στο ιαπωνικό νέο κύμα είναι φορέας μιας μακρόχρονης παράδοσης, διαχρονικά δρα καταπιεστικά στα μέλη της και παρατείνει χρονικά τα ακανθώδη χαρακτηριστικά της στις σύγχρονες γενιές, προασπιζόμενη αξίες που για τον Oshima είναι σύμφυτες με την ιαπωνική εθνική ταυτότητα ενώ για τον Imamura απέχουν από το πραγματικό και το πηγαίο που ορίζει τον «πραγματικό Ιάπωνα». Στις ταινίες τους αποκαλύπτεται η ελλοχεύουσα σε αρκετές οικογένειες πρακτική της αιμομιξίας και ταυτόχρονα αναδύεται μια ξενοφοβική, στα όρια της διαστροφής, κοινωνία που ο ρατσισμός της την οδηγεί στην παθογένεια.

Στην περίπτωση της Ταϊβάν, η οικογένεια ως φιλικό σημείο εξετάζεται με διαφορετικό τρόπο και φανερώνει τη θέση του σκηνοθέτη για τη διαμορφούμενη διαχρονικά εθνική ταυτότητα. Στον Hou Hsiao-Hsien η οικογένεια γίνεται το σύμβολο της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης. Σταδιακά η οικογενειακή εστία περνά από την ασφάλεια στην αβεβαιότητα, μεταμορφώνεται σε μια αφηγηματική μονάδα κατάδειξης της πραγματικής και αφτιασίδωτης καθημερινότητας, αλλά και των προβληματικών στοιχείων που αποδίδονται στη διακυβέρνηση της Kuomintang.

Στον Edward Yang, που προέρχεται και εξετάζει κατά κύριο λόγο την αστική τάξη, οι οικογένειες, άτολμες να εξελιχθούν και προσκολλημένες στα υλιστικά ιδεώδη εισπράττουν την απόρριψη των επόμενων γενεών και «καταδικάζονται» ως υπαίτιες για τις αντικοινωνικές, βίαιες συμπεριφορές της νεολαίας. Η οικογένεια και η εμμονή στην τήρηση των κανόνων της αντανάκλα την αυστηρότητα και την καταπίεση της Kuomintang και οδηγεί σε μια κοινωνία παρακμιακή και απρόσωπη με άτομα ψυχικά εξαθλιωμένα με τάσεις αυτοκαταστροφής.

Σε αυτό το κεφάλαιο μελετήθηκαν δύο πυλώνες της εθνικής ταυτότητας που άπτονται της παράδοσης: η θρησκεία και η οικογένεια. Αναζητώντας την προσέγγιση των αναλυόμενων δημιουργών διαπιστώνεται ότι η προβολή απέχει από το «δοξαστικό» τρόπο καθώς αποστασιοποιούνται από το κυρίαρχο αφήγημα των χωρών τους και βέβαια υπάρχει από πλευράς τους αποστροφή προς τον εμπορικό κινηματογράφο, που έτσι κι αλλιώς δεν αφορά τη νέα γενιά δημιουργών. Οι σκηνοθέτες σχεδόν αποδομούν αυτούς τους δύο πυλώνες και καταδεικνύουν την τοξική τους επιρροή στις βαθιά συντηρητικές κοινωνίες της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν που αξιοποιούν τη θρησκεία και την οικογένεια σε μια φαινομενικά ενωτική ρητορική για να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντα των Κυβερνήσεων και της άρχουσας τάξης.

Η προσέγγιση του Παρελθόντος, της Γλώσσας και της Παράδοσης που απασχόλησαν μέχρι στιγμής την έρευνα έδωσαν στοιχεία για τον προσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας στις νεοκυματικές ταινίες. Η μελέτη όμως πρέπει να στραφεί στην πιο άμεση προβολή της κοινωνίας όπως αντικατοπτρίζεται στον Πολιτισμό της. Στα πολιτιστικά τεκταινόμενα αναδύονται με ευανάγνωστο τρόπο τα ιδεώδη και οι προβληματισμοί που διακατέχουν μια χώρα. Ο χώρος του Πολιτισμού αποκαλύπτει την εικόνα του ίδιου του έθνους και τα μέσα που μετέρχεται και αξιοποιεί για τη διάδοση αυτής της εικόνας.

Κεφάλαιο 6: Πολιτισμός- Η Τέχνη Λίκνο των Εθνικών Ταυτοτικών Στοιχείων

Οι καλλιτεχνικές εκφράσεις μιας χώρας και ό,τι εν γένει διαμορφώνει τον πολιτισμό της μέσα στο χρόνο αναδεικνύουν πτυχές της εθνικής ταυτότητας που άλλοτε συμβαδίζουν με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα και άλλοτε έρχονται σε πλήρη αντίθεση με αυτό. Οι «παραδοσιακότερες» εκφάνσεις του πολιτισμού, αλλά και οι νεότερες που αφορούν τη μουσική, το θέατρο, το γραπτό λόγο, τον κινηματογράφο, τα αθλήματα αλλά και τις καθημερινές πρακτικές όπως π.χ. το φαγητό σμιλεύουν τα πολλά πρόσωπα ενός έθνους και ανασύρουν στην επιφάνεια πεποιθήσεις οι οποίες ξεφεύγουν από το επίπεδο του προφανούς συνεισφέροντας βαθύτερες αλήθειες σε ερμηνείες της εθνικής ταυτότητας.

Στο παρόν κεφάλαιο εξετάζεται το ζήτημα της προβολής του εθνικού πολιτισμού στις νεοκυματικές ταινίες. Η θέση των σκηνοθετών σε ό,τι αφορά τον πολιτισμό τους και η προβολή της πολιτισμικής πραγματικότητας των χωρών τους στο κινηματογραφικό σύμπαν ενός εκάστου αναδεικνύουν την οπτική τους πάνω στην ιαπωνική και ταϊβανεζική εμπειρία και επιτρέπουν την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων για τις απόψεις τους περί εθνικής ταυτότητας.

Θέατρο: Η σκηνική Αναπαράσταση του Έθνους

Το θέατρο, διαχρονική μορφή αφηγηματικής τέχνης, αποτελεί τον προπομπό του κινηματογράφου. Στη σκηνική παρουσίαση μιας παράστασης, την ενδυματολογία, τη μουσική και τη σκηνοθεσία των ηθοποιών, μπορεί κανείς να αναγνώσει αρκετά στοιχεία που αφορούν την αντίληψη που μια χώρα έχει για την εικόνα της και τον πολιτισμό της. Ταυτόχρονα η αντιπαραβολή του θεάτρου με τον κινηματογράφο είναι ζωτικής σημασίας προκειμένου να εξετασθεί το κατά πόσο μια χώρα υιοθετεί αμιγώς ή ξεφεύγει από τις συμβατικές νόρμες παρουσίασης μιας πλοκής και, ως εκ τούτου, κατά πόσο αποκλίνει ή «εξελίσσει» την εθνική ταυτότητα.

Ο ιαπωνικός κινηματογράφος έχει ως βασικό θεμέλιο λίθο του το παραδοσιακό θέατρο kabuki. Οι πρώτες ταινίες του ιαπωνικού κινηματογράφου σε σκηνοθεσία του Tsunekichi Shibata, αφορούν σε κινηματογραφικές μεταφορές από παραστάσεις του θεάτρου kabuki, θέτοντας έτσι τη βάση για όλο το ερμηνευτικό

στυλ του πρώιμου εθνικού κινηματογράφου της χώρας. Ακόμα και η στατική χρήση της κάμερας μαρτυρά ότι οι Ιάπωνες βασίζουν όλη την πρώιμη αισθητική του κινηματογράφου τους στην εμπειρία της θεατρικής παράστασης.

Η εξέλιξη των τεχνικών σκηνοθεσίας και των μέσων παραγωγής αρχίζει να θολώνει κάπως τη σχέση μεταξύ των δύο. Ο κινηματογράφος αρχίζει να γίνεται ένα αυτόρκες μέσο, ακόμα κι αν έχει τις βάσεις του στο θέατρο. Φυσικά εξακολουθούν να γυρίζονται ταινίες που αφορούν σε παραστάσεις του θεάτρου kabuki με την ανάλογη σκηνοθεσία, αλλά ως επί το πλείστον όταν το θέατρο ενυπάρχει στις ταινίες, αυτό θα είναι η πρόφαση για να αφηγηθεί ο σκηνοθέτης την ιστορία του θεάτρου. Σε ταινίες όπως το *Η Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και το *The love of Sumako the actress* αλλά και τον *Κλεμμένο πόθο* του Imamura το θέατρο αφορά όχι τις ιστορίες του πάγκου αλλά των παρασκηνίων. Κάτι το οποίο με τη σειρά του καταλήγει κοντινότερο στη λογική των παραστάσεων και όχι σε μια κριτική του ίδιου του μέσου.

Το νέο κύμα έρχεται να ανατρέψει τη χρήση του θεάτρου ως αφηγηματικού μέσου και να το προβάλλει ως μέρος μιας διαφορετικής ρητορικής η οποία εν μέρει αμφισβητεί την παράδοση αλλά και τους αντιληπτικούς μηχανισμούς του κοινού. Να μην αξιοποιήσει το παραδοσιακό θέατρο ως βάση του αλλά ως σημειολογία αντίρρησης.

Η απεικόνιση του θεάτρου στη φιλμογραφία του Oshima, δεν εστιάζεται στην ανάδειξη της παράδοσης αλλά στην πολιτική αντίθεση με την άρχουσα τάξη και τη ριζοσπαστική πολιτική που έχει ως βασικό γνώμωνα την αντίδραση σε κοινωνικό αλλά και προσωπικό επίπεδο. Οι απόψεις του σκηνοθέτη δηλώνονται στο *Ημερολόγιο ενός κλέφτη*.

Δεν είναι τυχαίο πως η ταινία ξεκινά και τελειώνει με τη θεατρική ομάδα των Situation Players. Οι ηθοποιοί εισβάλλουν στην πραγματικότητα της ταινίας, κερδίζουν την προσοχή των θεατών και τελικά επιβάλλουν τη φαντασία απέναντι στην πραγματικότητα. Με το θεατρικό δρώμενο που παρουσιάζει η ομάδα, ο σκηνοθέτης αφήνει να εννοηθεί ότι η ταινία όχι μόνο θα έχει έναν τόνο ο οποίος θα αναμειγνύει το πραγματικό με το παράλογο, αλλά καθοριστικής σημασίας, επίσης, θα είναι η πράξη της υιοθέτησης ενός άλλου ρόλου, μιας άλλης ταυτότητας. Μιας

ταυτότητας η οποία θα φέρει το άτομο πιο κοντά στις βαθύτερες επιθυμίες του και θα του επιτρέψει, μέσω της αποδοχής του εαυτού του να επαναστατήσει απέναντι στα στεγανά των κοινωνικών συμβάσεων.

Ο θιάσος των Situation Players αποτελεί τη νέα μορφή πρωτοποριακού θεάτρου, την αποστασιοποιημένη από το Shingeki¹¹ μετά τις εξελίξεις της Άνρο¹², όπου διάφοροι θιάσοι κατέληξαν να συμπορεύονται με το Κομμουνιστικό Κόμμα και ως εκ τούτου οι πιο ριζοσπαστικοί ηθοποιοί αποσχίσθηκαν και ίδρυσαν θιάσους όπου με σχεδόν άναρχο τρόπο ανακάλυπταν νέες μορφές καλλιτεχνικής και πολιτικής έκφρασης (Angura). Οπότε με την παρουσία των επαναστατικών θεατρικών δρώμενων, το ζευγάρι των πρωταγωνιστών έρχεται σε επαφή με μια μορφή ρήξης με το κατεστημένο και για αυτόν το λόγο μπορεί πλέον να λειτουργήσει σεξουαλικά. Γιατί πέρα από την δια του πειραματισμού αντίδραση στα έμφυλα και σεξουαλικά στερεότυπα, έρχεται σε επαφή και με την επανάσταση απέναντι στο πολιτικό κατεστημένο μέσω ενός κινήματος το οποίο συνδυάζει την τέχνη με την πολιτική.

Ο Oshima, ωστόσο, δεν περιορίζεται στη χρήση αυτού του θιάσου για να αξιοποιήσει τη θεατρική αισθητική. Αντιθέτως για να υπερτονίσει το κεντρικό θέμα της ταινίας, σκηνοθετεί τους πρωταγωνιστές αρκετές φορές σε μια υπόδυση ρόλων ή παρατήρησης θεατρικών αναπαραστάσεων. Ποιο είναι, λοιπόν, το κεντρικό ερώτημα του Oshima εν προκειμένω;

Ο προβληματισμός του σκηνοθέτη περιστρέφεται γύρω από την ίδια τη φύση της σεξουαλικότητας στο σύγχρονο άνθρωπο και το πώς η σεξουαλική

¹¹ Το μοντέρνο θέατρο της Ιαπωνίας (κυριολεκτικά «Νέο Δράμα») το οποίο εγκαταλείπει τις παραδοσιακές συμβάσεις του θεάτρου kabuki και ποιη για να υιοθετήσει το δυτικό στυλ σκηνοθεσίας και να εισάγει στοιχεία ρεαλισμού

¹² Διαδηλώσεις που έλαβαν χώρα στην Ιαπωνία τις χρονιές 1959 και 1960 και επαναλήφθηκαν το 1970 και πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τις ανανεώσεις της Συνθήκης Ασφαλείας μεταξύ των ΗΠΑ και της Ιαπωνίας. Το Άνρο προέρχεται από τη σύντμηση της ιαπωνικής φράσης για τη Συνθήκη Ασφαλείας. Η ανανέωση προέβλεπε την παραμονή των αμερικανικών στρατιωτικών βάσεων στην Ιαπωνία οι οποίες εγκαταστάθηκαν με τη συνθηκολόγηση της χώρας στο τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι διαδηλώσεις του 1959-60 χαρακτηρίστηκαν από μαζική συμμετοχή του κόσμου και βίαιες συγκρούσεις με τις δυνάμεις καταστολής που οδήγησε στο θάνατο μιας φοιτήτριας. Οι συγκεκριμένες διαδηλώσεις αποτελούν ένα κομβικό σημείο στην ιστορία του ιαπωνικού αριστερού χώρου, με το χάσμα μεταξύ των ριζοσπαστών Zengakuren και του Κομμουνιστικού Κόμματος να διευρύνεται. Οι αντίστοιχες πορείες του 1970, παρά τη μαζικότητα της συμμετοχής ήταν σαφώς μικρότερες και διήρκησαν λιγότερο.

ταυτότητα του ατόμου ενέχει την απελευθέρωση από τα δεσμά της κοινωνίας, ένα ερώτημα που θα τον απασχολήσει αργότερα σε πολύ μεγαλύτερο (και πιο ενδοσκοπικό) βαθμό. Οι δύο πρωταγωνιστές επαναστατούν με το δικό τους τρόπο απέναντι στον καθωσπρεπισμό, προβαίνουν σε πράξεις και βιώνουν καταστάσεις που τους ωθούν σταδιακά ένα βήμα πιο κοντά στην εξεύρεση της πραγματικής τους ταυτότητας.

Το ζευγάρι παρακολουθεί σκηνές που αφορούν τη λίμπιντο. Από τον πειραματισμό μέσω μιας γυάλινης βιτρίνας που τους περιορίζει τη σαρκική επαφή μέχρι την παρατήρηση μιας σεξουαλικής σκηνής σε μια παράσταση βγαλμένη από ταινία εποχής, οι δύο νεαροί πρωταγωνιστές προσπαθούν αποτυχημένα να λειτουργήσουν σεξουαλικά. Το ζευγάρι δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει, όσο και να προσπαθεί να ταυτιστεί μέσω της παρατήρησης των σεξουαλικών πρακτικών. Μια συνιστώσα, εντούτοις, η οποία υπονοείται ήδη από την αρχή, αυτή του παιχνιδιού ρόλων, της «ένδυσης» μιας άλλης ταυτότητας, θα προστεθεί στην εξίσωση και θα προσφέρει τη λύση, οδηγώντας τους πιο κοντά εκπλήρωση των επιθυμιών τους.

Ο Birdey, στην τρίτη σεκάνς που διαδραματίζεται στο βιβλιοπωλείο, όταν προσπαθεί να «πουλήσει» την Umeko στον ιδιοκτήτη και αποτυγχάνει με την ανδρική του μορφή, ντύνεται Umeko και δηλώνει πως θέλει να γίνει κοπέλα και η Umeko να γίνει αγόρι, επιδεικνύοντας σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα και τις επιθυμίες του. Η υπόθεση, ωστόσο, μιας υφέρπουσας ομοφυλοφιλίας αίρεται εφόσον ο ίδιος ο σκηνοθέτης τονίζει πως ο πρωταγωνιστής εκπροσωπεί απλά τη νέα μορφή ανδρικής φιγούρας που απομακρύνεται από τα παραδοσιακά ιδεώδη και γίνεται όλο και πιο εύθραυστη· μια επαναστατική αντίδραση ενάντια στο κατεστημένο.

Η παράσταση που στήνεται στο τέλος της ταινίας, στην οποία συμμετέχουν ο Birdey και η Umeko, γίνεται το έναυσμα για τη συνειδητοποίηση του προβλήματος που διαπερνά τη σχέση τους και συνδέεται άμεσα με τα κοινωνικά προβλήματα που ταλανίζουν τη χώρα. Αυτή η επίγνωση τους απελευθερώνει, μπορούν λοιπόν να ερωτοτροπήσουν ελεύθερα και ανεμπόδιστα από εξωτερικές παρεμβολές. Έχουν, δηλαδή, αφομοιώσει τη λειτουργία της φαντασίας και μπορούν να επαναστατήσουν ενάντια στην καταπιεσμένη σεξουαλικότητά τους. Θα υποδυθούν

μαζί τους ρόλους μιας βίαιης, αιματηρής παράστασης, ο Birdey θα παρατηρήσει μια ουλή κοντά στη θηλή της Umeke και τότε θα κυλιστούν στο ψεύτικο χιόνι και θα ολοκληρώσουν, ενώ πλάνα από μια φοιτητική εξέγερση θα ξεκινήσουν να προβάλλονται.

Εκεί εισχωρεί, λοιπόν, ο ρόλος του θεάτρου ως σημείου μιας νέας εθνικής ταυτότητας που καταρρίπτει τα παραδοσιακά στερεότυπα και εκφράζει τη νέα μορφή της κοινωνίας η οποία, επηρεαζόμενη από τις εξελίξεις προσαρμόζεται σε επίπεδο περιεχομένου και παρουσίασης και καταλήγει ρηξικέλευθη και εν τέλει απελευθερωτική. Η παράσταση των Situation Players ταυτίζεται με την ατομική επανάσταση των πρωταγωνιστών απέναντι στην προσωπική τους ταυτότητα αλλά και στον κοινωνικό αναβρασμό που επικρατεί παγκόσμια και αντιτίθεται στην εικόνα του σαμουράι που επιβάλλεται ερωτικά στη γυναίκα σε ένα παραδοσιακό σκηνικό εποχής.

Αν και δεν αφορά άμεσα το θέατρο ως τέχνη και μέρος του πολιτισμού της Ιαπωνίας, το *Αγόρι* του Oshima στηρίζεται σχεδόν εξολοκλήρου στην υπόδυση μιας κατάστασης με σκηνοθετημένους όρους, αντίστοιχους με αυτούς μιας θεατρικής παράστασης. Ήδη από την έναρξή της αλλά και συνολικά η ταινία στηρίζεται πάνω σε αυτό το μοτίβο. Ξεκινά με τον Toshio να παίζει κρυφτό μόνος του σε ένα νεκροταφείο, μια σεκάνς που ίσως αποτελεί ένα συμβολισμό για το θάνατο της παιδικής αθωότητας στη σύγχρονη Ιαπωνία. Ο Toshio αρχίζει να κλαίει με λυγμούς και μετά σταματά απότομα δείχνοντάς πως το κλάμα του μπορεί να είναι και ψεύτικο, μια ενδεχόμενη νύξη στο μοτίβο της προσποίησης που χαρακτηρίζει την ταινία. Αργότερα λέει στο μικρό του αδερφό πως στην πραγματικότητα δεν είναι άνθρωπος, αλλά ένας εξωγήινος από το Γαλαξία της Άνδρομέδας που έχει έρθει στη Γη. Η στάση του μικρού αγοριού στις παραπάνω σεκάνς δείχνει ότι ο μόνος τρόπος για να επιβιώσει στη ζωή που του επιβλήθηκε είναι να απομονωθεί σε έναν μοναχικό, επινοημένο από τον ίδιο κόσμο όπου η φαντασία του είναι η πραγματικότητα.

Ταυτόχρονα όλη η ζωή του και κατ' επέκταση της οικογένειάς του στηρίζεται πάνω στην υπόδυση ενός ρόλου. Σαν πλανόδιοι ηθοποιοί τα μέλη της οικογένειας του Toshio διασχίζουν την Ιαπωνία εξαπατώντας οδηγούς και εκβιάζοντάς τους για

να κερδίσουν χρήματα. Η τέχνη, ως εκ τούτου μεταφέρεται από το καλλιτεχνικό πρίσμα σε αυτό της επιβίωσης, μιας επιβίωσης στηριγμένης πάνω στην υποκρισία και τον περιβάλλοντα χώρο ως ένα μεταφορικό πάλκο αυτής της παράστασης. Ένα μέρος του εγχώριου πολιτισμού ως εκ τούτου απεικονίζει τη σύγχρονη κατάσταση όπου η απώλεια της ηθικής και οι κοινωνικές δυσχέρειες οδηγούν τους Ιάπωνες στο έγκλημα. Μια κατάσταση η οποία περνά και στις επόμενες γενιές όπως αυτές ενσαρκώνονται στον Toshio και το μικρό του αδερφό.

Αντίστοιχα θεατρικό στήσιμο έχουν αρκετές σκηνές οι οποίες αφορούν τη δολοφονία της νεαρής μαθήτριας από τον R στο *Κρέμασμα*. Προσπαθώντας να τον κάνουν να θυμηθεί τα παιδικά του χρόνια, οι αστυνομικοί μεταμορφώνουν το θάλαμο εκτέλεσης σε ένα κορεάτικο φτωχόσπιτο και αναπαράγουν με υπερβολικό τρόπο τα στερεότυπα που οι Ιάπωνες έχουν για τους Κορεάτες. Επίσης θα αναπαραστήσουν την ίδια την πράξη του βιασμού και της δολοφονίας με τρόπο που υπονοεί ότι οι ίδιοι οι αστυνομικοί τα πραγματοποιούν.

Σε αυτή τη σεκάνς ο Oshima στήνει με θεατρικό τρόπο τους πρωταγωνιστές προκειμένου να φέρει στο προσκήνιο τόσο τις προκαταλήψεις όσο και τη διαχρονική βία της Ιαπωνίας κατά των Κορεατών. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως στην ενότητα της γλώσσας, οι αστυνομικοί υποδύονται τους Κορεάτες με κατάφωρα ρατσιστικό τρόπο σαν απολίτιστους, πρωτόγονους ανθρώπους, αντανakλώντας την αντίληψη περί ανωτερότητας της Ιαπωνίας η οποία δεν έχει αλλάξει καθόλου από την περίοδο της ιαπωνικής κατοχής της Κορέας. Παράλληλα κατά την αναπαράσταση της δολοφονίας, τοποθετεί τους συμβολικούς «επικεφαλείς» αστυνομικούς στο ρόλο του δολοφόνου, υποδηλώνοντας μια πολιτική η οποία στερεί τη ζωή τόσο από τους πολίτες της Ιαπωνίας (η δολοφονία μιας νεαρής μαθήτριας) όσο και της Κορέας (η δολοφονία της «αδερφής» του R).

Ως εκ τούτου το «θέατρο» μετατρέπεται σε μεγεθυντικό καθρέφτη που ενισχύει με υπερβολικό τρόπο την προβληματική εικόνα της χώρας. Ο Oshima προκειμένου να υπερτονίσει αυτό το στοιχείο αξιοποιεί την αισθητική του δυτικού θεάτρου και συγκεκριμένα το θέατρο του παραλόγου με καταβολές από τα έργα του Brecht. Αντί να χρησιμοποιήσει, δηλαδή, εγχώρια στοιχεία όπως αυτά του θεάτρου kabuki και noh, υιοθετεί ιδιαίτερα μέσα για να οξύνει το στοιχείο της

αποστασιοποίησης και να αναδείξει τη βαθύτερη ουσία αυτών που συμβαίνουν επί της οθόνης. Τα σχεδόν κωμικά περιστατικά δεν αξιοποιούνται προς τέρψιν του θεατή αλλά για να υπογραμμίσουν τα όσα χαρακτηρίζουν σε ρεαλιστικό επίπεδο την ιαπωνική κοινωνία.

Στον *Μάστορα του κουκλοθέατρου*, ο Hou αποπειράται να απεικονίσει μια περίοδο η οποία καθορίζει για αρκετά χρόνια τον πολιτισμό της Ταϊβάν, και αναδεικνύει το ταϊβανέζικο κουκλοθέατρο, μια μορφή τέχνης η οποία αποτελεί ένα από τα βασικά καλλιτεχνικά προϊόντα της χώρας. Προσεγγίζει, δηλαδή, το βαθύ παρελθόν της μέσα από τα εξωγενή πολιτιστικά στοιχεία τα οποία αναμείχθηκαν με τα εγχώρια και έπαιξαν ρόλο στην ιστορία της, αλλά και τα ενδογενή όπως αυτή καθαυτή την τέχνη της. Με αυτόν τον τρόπο, όπως επισημαίνει και η Emilie Yueh-Yu Yeh, στην ταραχώδη περίοδο της μεταπολίτευσης μετά την πτώση της Kuomintang προκύπτει η αυξημένη ανάγκη εύρεσης μιας εθνικής ταυτότητας η οποία μέσα στα χρόνια λόγω της υποταγής σε αλλότριες εθνικότητες δεν έχει συγκροτηθεί. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Hou σκηνοθετεί μια ταινία σχεδόν με αισθητική κουκλοθέατρου για να αφηγηθεί (έστω και από υποκειμενική σκοπιά) το παρελθόν της χώρας, βάζοντας για αφηγητή μια από τις σημαντικότερες μορφές του ταϊβανέζικου πολιτισμού (Yeh, 2005, σελ. 173).

Χαρακτηριστικό είναι πως με τη χρήση του κουκλοθέατρου γίνεται αντιληπτή η εξέλιξη της Ταϊβάν και κάθε χρονικό σημείο εξετάζεται, ανάλογα με τα συμφραζόμενα της παράστασής που εκτυλίσσεται. Την πρώτη φορά που ο θεατής έρχεται ευθέως σε επαφή με παράσταση κουκλοθέατρου είναι προτού ο Li ξεκινήσει να ασχολείται με αυτήν την τέχνη. Γίνεται μάρτυρας μιας παράστασης στην οποία ενήλικες ερμηνευτές παίζουν μπροστά σε κόσμο. Η συγκεκριμένη σκηνή δεν αξιοποιείται για να τονίσει τον χωροχρόνο αλλά για να εισάγει το κεντρικό θέμα της ταινίας και τη σημασία που αυτό έχει στη ζωή του πρωταγωνιστή.

Ήδη πριν εμφανιστεί ο τίτλος της ταινίας στα αρχικά κείμενα φαίνονται στιγμιότυπα μιας παράστασης κουκλοθέατρου και έπειτα οι μανδαρινικοί χαρακτήρες του τίτλου της ταινίας προβάλλονται στην οθόνη. Από τη γέννησή του ο πρωταγωνιστής θα δεθεί με το κουκλοθέατρο και πλαγίως η εποχή της ιαπωνικής κατοχής θα στιγματιστεί στην ταινία από τη συγκεκριμένη τέχνη και το περιεχόμενό

της. Και όντως, αφού ο Ηου αφιερώσει κάποιον χρόνο για να απεικονίσει τη σχολική και οικογενειακή ζωή του Li αναπαριστά μια παράσταση με κούκλες για να δηλώσει τη σπουδαία θέση που έχει αυτή η τέχνη στην κοινωνία της χώρας και που θα λάβει στη ζωή του Li.

Ανήλικος ων και μετά από μια διένεξη στο σπίτι του με τη μητριά του και τον πατέρα του φεύγει και συναντά το θίασο όπου τελικά θα συμμετέχει. Η παράσταση αφορά μια παραδοσιακή ταϊβανезική ιστορία, στην οποία κυριαρχεί η παιδική ακόμα φωνή του Li. Το περιεχόμενο και τα ηχητικά συμφραζόμενα δηλώνουν πως η Ταϊβάν βρίσκεται ακόμα πριν την κήρυξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την εντατικοποίηση των μέτρων για την ενίσχυση του ιαπωνικού φρονήματος στον λαό της χώρας. Ιάπωνες και Ταϊβανοί συνυπάρχουν, ωστόσο οι κάτοικοι της Ταϊβάν διατηρούν την ταυτότητά τους, δεν έχουν φτάσει ακόμη σε σημείο εκμηδένισης της εγχώριας κουλτούρας προς όφελος της προπαγάνδας του κατακτητή.

Την επόμενη φορά που ο θεατής της ταινίας μετατρέπεται σε κοινό μιας παράστασης, τα πράγματα είναι πολύ διαφορετικά. Αντί για μια παραδοσιακή παράσταση, βλέπει τις μαριονέτες ντυμένες με τις πολεμικές στολές παραλλαγής των Ιαπώνων, γίνεται μάρτυρας μιας ιστορίας από το μέτωπο και ενός γενναίου σαμποτέρ των ασυρμάτων του αντιτάλου που πεθαίνει ηρωικά. Αντί για τη φωνή του Li, μια ενήλικη ανδρική φωνή αφηγείται την ιστορία και μιμείται τις φωνές των πρωταγωνιστών, μόνο που αντί για ταϊβανικά μιλά ιαπωνικά.

Η Ταϊβάν πλέον έχει περάσει στο καθεστώς της Kominka, όπου το κουκλοθέατρο αποτελεί μια μορφή προπαγάνδας των ιδεωδών της Ιαπωνίας. Σε τίποτα δε θυμίζει τον παραμυθένιο χαρακτήρα της προηγούμενης παράστασης και ο τόνος, αν και αποστασιοποιημένα θεατρικός, καταπιάνεται με ρεαλιστικά ζητήματα. Ο Li έχει ενηλικιωθεί, τόσο ως άνδρας όσο και ως καλλιτέχνης, η χώρα του δεν είναι ένα μέρος που μπορεί να ανθήσει η φαντασία, ακριβώς επειδή η κατάσταση δεν το επιτρέπει.

Τελευταία φορά που ο θεατής γίνεται μάρτυρας μιας παράστασης κουκλοθεάτρου είναι πριν το κλείσιμο της ταινίας, λίγες μέρες μετά την παράδοση της Ιαπωνίας στην Kuomintang. Αυτή τη φορά όμως, η έμφαση δε δίνεται στην παράσταση όσο στο παρασκήνιό της. Είναι ορατό ένα μέρος της παράστασης ενώ η

προσοχή δίνεται στον Li ο οποίος καταβεβλημένος από τη χολέρα έχει πυρετό και ζητά να αντικατασταθεί από κάποιον άλλο ερμηνευτή προσωρινά μέχρι να αισθανθεί καλύτερα. Τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου τον βοηθούν να βάλει κάτι ζεστό και τον οδηγούν σε ένα κρεβάτι πίσω από τη σκηνή όσο κάποιος άλλος παίρνει τα ηνία της παράστασης.

Πλέον το κουκλοθέατρο της Ταϊβάν επιστρέφει στην προηγούμενη μορφή του. Παύει να είναι ένα όργανο πολεμικής προπαγάνδας και ξαναγυρνά στην παραδοσιακή του μορφή. Αυτή τη φορά το βάρος δε δίνεται στην ίδια την παράσταση αλλά στον καλλιτέχνη πίσω από αυτήν. Το κοινό του ζητά να συμμετέχει στην παράσταση κι εκείνος, αν και άρρωστος, ερμηνεύει από σκηνής. Έχει γίνει, δηλαδή, ο μάστορας του κουκλοθέατρου, όπως είναι και ο αγγλικός τίτλος της ταινίας, ένας άνθρωπος που ξεπερνά το ίδιο το θέαμα και συνεχίζει την τέχνη του παρά τις δυσκολίες. Το κοινό βρίσκεται εκεί όχι για να δει την παράσταση καθαυτή, αλλά τον ίδιο.

Εμφανής είναι ο παραλληλισμός που αναδύεται με τη σημασία του ήχου στο κουκλοθέατρο της Ταϊβάν όπως αυτό απεικονίζεται στον *Μάστορα του κουκλοθέατρου*. Τόσο η αφήγηση του ερμηνευτή όσο και τα μουσικά στοιχεία της παράστασης ενώνονται σε μια αφηγηματική διάσταση η οποία βοηθά το κοινό να καταλάβει ποιοι είναι οι χαρακτήρες, που βρίσκονται, ποιος είναι ο σκοπός τους ενώ ταυτόχρονα τονίζεται το συναισθηματικό υπόβαθρο. Έτσι, λοιπόν, εκτός της ίδιας της παρουσίας του εικαστικού μέρους της ταινίας με μορφή κουκλοθέατρου, ακόμα και ο ήχος συμπληρώνει το αποτέλεσμα με τέτοιο τρόπο ώστε η ταινία εντάσσει εν μέρει την τέχνη που ο πρωταγωνιστής υπηρετεί στην αισθητική της, προχωρώντας σε ένα ευφάνταστο φιλικό «κουκλοθέατρο».

Δεν είναι, όμως, μόνο το κουκλοθέατρο που απεικονίζεται ως μορφή τέχνης στην Ταϊβάν, αλλά και η όπερα. Αυτά τα δύο θεάματα, μάλιστα, χρησιμοποιούνται ευρέως μέσα στην ταινία και συχνά ως πρόλογοι των σκηνών. Και σε αυτές τις σκηνές σταδιακά διαγράφεται η εξέλιξη του Li ως καλλιτέχνη: από την παρουσία του ως θεατής στην πρώτη παράσταση, στη δεύτερη μετατρέπεται σε έναν ερασιτέχνη ηθοποιό για να καταλήξει στην τρίτη και τελευταία να σκηνοθετεί και να ερμηνεύει.

Στην ταινία, σε αντίθεση με το κουκλοθέατρο, η όπερα δε δείχνει να αλλάζει, υπονοώντας ενδεχομένως πως ενώ το κουκλοθέατρο έχει μια πανανθρώπινη φωνή η οποία μπορεί να προσαρμοστεί στις ανάγκες της κάθε εποχής, η όπερα απευθύνεται αποκλειστικά στους Ταϊβανούς οι οποίοι μπορούν να κατανοήσουν τα σημαινόμενα και τη γλώσσα και ως εκ τούτου να ταυτιστούν με το θέαμα. Οι παραστάσεις του κουκλοθέατρου, παρά το γεγονός ότι επηρεάζονται από τον κάθε πολιτισμό και τους μύθους που αυτός επιχειρεί να προβάλλει μέσω της Τέχνης, παραμένουν σαφώς πιο ευπροσάρμοστες. Για να συμβεί κάτι αντίστοιχο στην όπερα, θα πρέπει να αντικατασταθεί με τις φόρμες του ιαπωνικού θεάτρου kabuki. Καθώς αυτό είναι ανέφικτο, η όπερα κρατάει αυτούσια τη σημειολογία της.

Ίσως μάλιστα με αυτήν την επιλογή να μπορεί να διαφανεί και η συνύπαρξη του «ξενικού» πολιτισμού με τον εγχώριο κατά την ιαπωνική κατοχή της χώρας. Το κουκλοθέατρο προσαρμόζεται στα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα ενώ η όπερα παραμένει ως έχει, δείχνοντας πως υπάρχουν περιθώρια για τους Ταϊβανούς να κρατήσουν το δικό τους πολιτισμό ανεξάρτητα από το πολίτευμα. Όταν το καθεστώς της Kominka και η «ιαπωνοποίηση» της χώρας επιβάλλονται στον πληθυσμό, η όπερα σταματά να έχει την ίδια παρουσία στην ταινία με πριν. Εμμέσως καθίσταται σαφές πως η περίοδος που το κυρίαρχο αφήγημα της Ιαπωνίας μπορεί να συνυπάρξει με τα καθημερινά βιώματα του λαού δίνει τη θέση της σε μια εποχή που το μόνο αφήγημα είναι το επίσημο, αυτό του κυρίαρχου της χώρας.

Επιπλέον μέσω της όπερας αφήνεται να διαφανεί και η εγκατάσταση των Ιαπώνων κατακτητών στη χώρα. Στην αρχή της ταινίας οι Ιάπωνες στρατιωτικοί καταφθάνουν στο σπίτι της οικογένειας των Li και τους ζητάνε να κόψουν τις παραδοσιακές κοτσίδες τους ως ένδειξη υποταγής στους νέους κυριάρχους. Σε αντάλλαγμα θα τους δώσουν εισιτήρια για μια παράσταση όπερας. Σημειολογικά, μπορούν να έχουν πρόσβαση στον ίδιο τους τον πολιτισμό όμως πρώτα πρέπει να υποταχθούν στον κατακτητή ο οποίος τους ζητά να απωλέσουν ένα κομμάτι της ταυτότητάς τους. Η απώλεια ισούται με ένα γενναιόδωρο αντάλλαγμα: ένα θεατρικό δρώμενο διαφορετικό από το εύκολα προσβάσιμο κουκλοθέατρο. Στις παραστάσεις του κουκλοθέατρου παρίστανται άνθρωποι κυρίως από τη χαμηλή

τάξη ενώ η καταβολή εισιτηρίου για την όπερα υπονοεί πως πρόκειται για ένα δρώμενο στο οποίο μεγάλη μερίδα του πληθυσμού δεν μπορεί να παρακολουθήσει.

Επεμβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο στον εγχώριο πολιτισμό, οι Ιάπωνες κατακτητές επιτρέπουν τη συμμετοχή όχι μόνο στο απλό λαϊκό θέαμα αλλά και στο προνόμιο του υψηλότερου πολιτιστικού κεφαλαίου. Ως αντάλλαγμα, όμως, οι Ταϊβανοί πρέπει να αποδεχθούν συμβολικά το νέο κυρίαρχο αφήγημα μέσω της απώλειας ενός μέρους της πολιτιστικής ταυτότητάς τους. Η παράσταση διεξάγεται κανονικά αλλά ο Ηου καθόλου τυχαία τοποθετεί στο προσκήνιο δύο Ιάπωνες στρατιώτες ντυμένους με τις επίσημες στολές τους. Μια οπτική παραφωνία η οποία δείχνει ότι ναι μεν ο πολιτισμός της χώρας εξακολουθεί να υφίσταται αλλά πάντα «παρεμποδίζεται» από την παρουσία μιας εξωγενούς δύναμης.

Ταυτόχρονα η χρήση της όπερας εντός της ταινίας έχει και αφηγηματικό ρόλο. Η ζωή του Li μοιάζει να συνυφαίνεται με τον κόσμο του θεάματος και την επί σκηνής ερμηνεία. Και όπως τονίζει η Lu, αμφότερα ως δρώμενα αφορούν στην ακρόαση της από σκηνής φωνής του, η οποία συνδέεται με την τωρινή, αφηγηματική φωνή και δημιουργεί έναν φιλικό χώρο στον οποίο η θεατρική του ερμηνεία είναι δύσκολο να διαχωριστεί από την εκτός κάμερας προσωπικότητά του (Lu, T., 2001, σελ. 112). Ως εκ τούτου, δε θα ήταν άτοπο να εικάσει κανείς πως σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο μόνος τρόπος να έρθει σε επαφή με το βαθύ παρελθόν της η Ταϊβάν είναι μέσω της αναπαραστατικής τέχνης και αυτών που την υπηρετούν, καλλιτεχνών σαν τον Li Tianlu οι οποίοι έμελλε να συνδεθούν με αυτή και να βιώσουν αλλαγές που φτάνουν στο παρόν μέσω της σύνδεσης του με την καλλιτεχνική του ιδιότητα.

Μουσική: Η μελωδία στη νοηματοδότηση του Έθνους

Η μουσική, ζωτικής σημασίας παράγων του πολιτισμού μιας χώρας, συνδράμει στην ανάδειξη των εθνικών ταυτοτικών στοιχείων ως σύνθεση, αλλά και στα θεματικά και στιχουργικά συμφραζόμενα που επενδύει. Η χρήση της μουσικής στις ταινίες των εξεταζόμενων νεοκυματικών δημιουργών λειτουργεί ως μάρτυρας της οπτικής

τους σχετικά με την υπάρχουσα κατάσταση στις χώρες τους καταγράφοντας και ηχητικά την άποψή τους.

Ο Oshima σκηνοθετεί την ταινία *Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια* όπου ο ρόλος των άσεμνων παραδοσιακών τραγουδιών της Ιαπωνίας αναγορεύεται σε κεντρικό άξονα. Οι μαθητές ενός σχολείου με την προτροπή του καθηγητή τους έρχονται σε επαφή με τα τραγούδια αυτά και η ακρόαση οδηγεί σε μια μορφή αντίδρασης στο κατεστημένο και τα χρηστά ήθη της Ιαπωνίας.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας οι μαθητές τραγουδούν ένα τραγούδι το οποίο αναφέρεται με χοντροκομμένους στίχους στον τρόπο που ο άντρας πρέπει να κάνει σεξ με μια γυναίκα. Για πρώτη φορά ακούγεται αυτό το τραγούδι όταν οι μαθητές βγαίνουν μαζί με το δάσκαλό τους για φαγητό σε ένα εστιατόριο. Εκεί βρίσκονται βετεράνοι του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι οποίοι τραγουδούν με μελαγχολικό ύφος ένα πατριωτικό πολεμικό τραγούδι. Ο καθηγητής των παιδιών, μεθυσμένος σηκώνεται και ξεκινά να τραγουδά σοκάροντας τους παριστάμενους. Σε ένα μπαρ αργότερα, οι θαμώνες τραγουδούν ένα άλλο πατριωτικό τραγούδι. Ο καθηγητής θα εξηγήσει τη σημασία των πρόστυχων τραγουδιών τονίζοντας πως αποτελούν την πηγαϊότερη λαϊκή έκφραση και μια μορφή επανάστασης απέναντι στην άρχουσα τάξη, καθώς δίνουν βήμα στον απλό λαό να εκφράσει τις βαθύτερες σκέψεις του.

Σε αυτή τη σκηνή ο Oshima μοιάζει να τοποθετεί στρατηγικά τις μικροαφηγήσεις του απλού λαού απέναντι στο επίσημο και ένδοξο κυρίαρχο αφήγημα. Η λαϊκή απλότητα, ακόμα και με αυτή τη μορφή έκφρασης αντιπαράτίθεται στα τραγούδια που απευθύνονται στο φαντασιακό ενός ηρωικού παρελθόντος, δημιουργώντας τη νοσταλγία για μια χρονική περίοδο κατά την οποία η Ιαπωνία διέπραξε πολεμικά εγκλήματα αλλά ορισμένοι επιλέγουν να την αναζητούν ως μια περίοδο δόξας. Ευρηματικά ο σκηνοθέτης δεν προβάλλει την άμεση απόρριψη του περιεχόμενου των πατριωτικών τραγουδιών, προτιμά να τα «βεβηλώσει» πλαγίως μέσω τραγουδιών που προέρχονται από το λαό και συγκρούονται με την προσποιητή ευπρέπεια της ιαπωνικής κοινωνίας, όχι χάριν απλής πρόκλησης αλλά λόγω πολιτικής θέσης.

Μετά το θάνατο του καθηγητή, οι μαθητές τραγουδούν το τραγούδι που τους έμαθε αντικαθιστώντας στίχους με αυτοσχεδιασμούς. Εκφράζουν τις βαθύτερες σκέψεις τους και φανερώνουν τη σχεδόν πρωτόγονη αντίληψή τους για το σεξ. Δε γίνεται, ωστόσο, ξεκάθαρο αν στη συγκεκριμένη σκηνή ο Oshima ηθελήμένα τονίζει τις σαδιστικές τάσεις της Ιαπωνίας απέναντι στους άλλους λαούς, παρουσιάζοντας τους τέσσερις νεαρούς να τραγουδούν σαν σεξουαλικοί θύτες τον ενδεχόμενο βιασμό των συμμαθητριών τους ή αν απλά θέλει να καταδείξει ότι η νεολαία ξεκινά να ενστερνίζεται την κουλτούρα των άσεμνων τραγουδιών. Ωστόσο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, τα τραγούδια αυτά θα αναδειχθούν σε όργανο αντίδρασης προς κάθε κατεύθυνση.

Η σημαντικότερη στιγμή που ακούγεται το συγκεκριμένο κομμάτι είναι ενδεχομένως αυτή που οι συνάδελφοι του εκλιπόντος καθηγητή συγκεντρώνονται για να θυμηθούν γεγονότα από τη ζωή του αλλά και να προγραμματίσουν την μελλοντική τους δράση. Κάποιοι αρχίζουν να τραγουδούν αντισυστημικά τραγούδια προκαλώντας την οργή ορισμένων από τους λοιπούς παρευρισκόμενους και λένε ότι ο καθηγητής επέλεξε να πεθάνει τη μέρα της ίδρυσης της Ιαπωνίας ως αντίδραση στη συγκεκριμένη εθνική επέτειο. Οι μαθητές που συμμετέχουν σε αυτή τη σύναξη, αρχίζουν να τραγουδούν το πρόστυχο τραγούδι δυνατά, καλύπτοντας τις φωνές των υπολοίπων και εξοργίζοντάς τους.

Ο Oshima ασκεί πλαγίως κριτική στα χρηστά ήθη της Ιαπωνίας και τις εμμονές με την παράδοση. Ταυτόχρονα δεν αφήνει αλώβητη την Αριστερά στιγματίζοντας το γεγονός ότι ενώ προβαίνει σε ακίνδυνους συμβιβασμούς επιμένει να νοηματοδοτεί τα πάντα με βάση τα ιδεώδη της. Αντί για την υποτιθέμενη «επανάσταση» που εκφράζεται στα συγκεκριμένα τραγούδια, ο Oshima προτείνει την ολοκληρωτική ρήξη και με τις δύο πλευρές όπως αυτή διατρανώνεται στα τραγούδια που, σύμφωνα με τον καθηγητή όντως αντανakλούν το λαϊκό αίσθημα με τον πλέον ακατέργαστο τρόπο.

Το άσεμνο τραγούδι οι μαθητές θα προσπαθήσουν να πουν και στην εκδήλωση με τα αντιπολεμικά τραγούδια, χωρίς να καταφέρουν ποτέ να ακουστούν από το ευρύ πλήθος. Στη σκηνή γίνεται φανερό πως για να διακοπεί η εκδήλωση και να εξαναγκαστούν οι Ιάπωνες να έρθουν αντιμέτωποι με το πραγματικό τους

πρόσωπο, -η πρόκληση των μαθητών δεν είναι επαρκής. Ο εξοστρακισμός της φενάκης του προοδευτισμού και της δυτικής κουλτούρας που τα συγκεκριμένα τραγούδια αντιπροσωπεύουν, απαιτεί πιο δραστικά μέτρα για να επιτευχθεί. Το τραγούδι της Κορεάτισσας μαθήτριας που αναφέρεται στις Κορεάτισσες πόρνες στη Μαντζουρία θα ταραξεί τις συνειδήσεις των παρόντων και θα επιτελέσει αυτόν το σκοπό.

Με αυτό το τραγούδι οι παρευρισκόμενοι (και ως εκ τούτου η σύγχρονη δυτικότροπη Ιαπωνία) ξαναέρχεται σε επαφή με ένα κομμάτι του παρελθόντος της το οποίο προσπαθεί να αποκρύψει. Η παράδοση, έτσι, δε συνδέεται αποκλειστικά με το λαϊκό συναίσθημα και την πρόκληση απέναντι στην κατασκευασμένη ευπρέπεια αλλά και με μια σειρά εγκλημάτων πολέμου τα οποία ξεφεύγουν από το πεδίο της τέχνης και της μουσικής και συνδέονται άρρηκτα με την ιστορία και κατά συνέπεια με την εθνική ταυτότητα της χώρας.

Η σιωπή των παρευρισκομένων δε θα κρατήσει για πολύ. Σηκώνουν στα χέρια τους τη μαθήτρια και την απομακρύνουν, πιθανώς για να τη βιάσουν, επαναλαμβάνοντας έτσι τα εγκλήματα της Ιαπωνίας κατά της Κορέας. Μετά από αυτό το γεγονός ορισμένοι επανέρχονται και θα τραγουδήσουν το συγκεκριμένο τραγούδι μελωδικά και εύθυμα με τη συνοδεία κιθάρας. Η Ιαπωνία με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται ως μια χώρα που δε μιλάει ανοιχτά για το σκοτεινό παρελθόν της, επαναλαμβάνει τις εγκληματικές της πράξεις και στη συνέχεια τις αποκρύπτει με τρόπο που καταλήγουν ξανά στη λήθη. Γεγονότα όπως η ιαπωνική κατοχή της Κορέας και ο βιασμός των Κορεατισσών μετατρέπεται από ένα σχεδόν πένθιμο μελαγχολικό τραγούδι σε ένα ανάλαφρο, ευάκουστο κομμάτι μουσικής, χάνοντας το νόημά του και ως εκ τούτου την αρχική συμβολική του διάσταση.

Στο τέλος της ταινίας, η βίαιη, κακοποιητική πλευρά της Ιαπωνίας θα εντυπωθεί φιλικά με μια ακόμα χρήση του άσεμνου τραγουδιού. Οι μαθητές θα μεταφερθούν μαζί με την 469 στην αίθουσα του πανεπιστημίου, θα τη βιάσουν ενώ τραγουδούν και θα τη σκοτώσουν. Η λαϊκή παράδοση θα συνδεθεί οριστικά με τις φρικτές αυτές πράξεις και η αρχική επαναστατική χρήση του τραγουδιού θα αντικατασταθεί από τον πραγματικό ζόφο της διαχρονικής κακοποίησης των άλλων λαών στο όνομα του ιμπεριαλισμού. Και όπως οι μαθητές προσπαθούν να εγείρουν

συναισθήματα αποτροπιασμού στους γύρω τους τραγουδώντας αυτό το τραγούδι, έτσι είναι πιθανόν και ο Oshima να χρησιμοποιεί αυτή τη σεκάνς για να υπενθυμίσει στους Ιάπωνες μια πλευρά του έθνους την οποία επιμελώς προσπαθούν να αποκρύψουν.

Στον πυρήνα της ταινίας *Ημερολόγιο ενός κλέφτη* κυριαρχεί επίσης ένα τραγούδι. Με τρόπο ανάλογο των θεατρικών ιντερλούδιων εμφανίζεται ο μπροστάρης των New Situation Players με ένα σχεδόν ασυνάρτητο τραγούδι το οποίο ξεκινά στην πόλη των μυστηρίων, Ali Baba, με την περιπλάνηση ενός μοναχικού αγοριού. Εμμέσως το μουσικό κομμάτι θέτει και το θέμα της ταινίας: το ταξίδι του πρωταγωνιστή σε ένα άγνωστο και μυστήριο για αυτόν τοπίο όπως αυτό της σεξουαλικότητας. Η φόρμα του τραγουδιού απέχει από την παραδοσιακή ιαπωνική δομή, δηλώνει πολιτισμική μουσική διαφοροποίηση με την αποστασιοποίηση από την παράδοση και σχεδόν κηρύσσει μια επανάσταση απέναντι στο διαδεδομένο πολιτισμό.

Στην πρώτη αποτυχημένη απόπειρα του Birdey και της Umeko να πειραματιστούν με τη σεξουαλικότητά τους ο κεντρικός ηθοποιός της θεατρικής κολλεκτίβας των New Situation Players επανέρχεται στη σκηνή με δύο χορεύτριες. Είναι ντυμένες με κιμονό που φαίνεται σα να τα έχουν πετάξει πάνω τους χωρίς φροντίδα. Ο μπροστάρης, με συνοδεία κιθάρας, λέει ένα τραγούδι που στην αρχή μοιάζει να προέρχεται από την ιαπωνική παράδοση, στην πορεία όμως αλλάζει σε μια παραφωνία και καταλήγει σε μια στιχουργική συρραφή φρικιαστικών εικόνων. Εικόνων που περιλαμβάνουν το βγάλσιμο και φάγωμα του ματιού μιας γάτας και τους νεκρούς να γεννούν μέσα στους τάφους τους. Ταυτόχρονα οι χορεύτριες κινούνται ασυγχρόνιστα τόσο μεταξύ τους όσο και με το ρυθμό της μουσικής, γεγονός που συντελεί στη θεώρηση της συνολικής σκηνής ως παρωδία.

Εικάζεται ότι σε αυτή τη σκηνή ο Oshima μέμφεται την παράδοση της Ιαπωνίας. Τοποθετεί τους New Situation Players στο γνώριμο πλαίσιο του μουσικού με γκέισες που χορεύουν αλλά το κάνει να φαίνεται σχεδόν κωμικό. Επιτίθεται πλαγίως στις νόρμες (κοινωνικές και φιλικές) οι οποίες αφορούν την ερωτική περίπτωση και αντί για ένα στερεοτυπικό ερωτικό τραγούδι σοκάρει το κοινό με φρικτές εικόνες, ειρωνευόμενος τις υπάρχουσες συμβάσεις και κηρύσσοντας μια

επίθεση απέναντι σε όσα αυτές πρεσβεύουν. Η συγκεκριμένη σκηνή ακολουθείται από ένα πλάνο της Umeiko και του Birdey γυμνούς στο κρεβάτι, αμήχανους μετά την αποτυχημένη σεξουαλική τους επαφή, εντείνοντας την ειρωνεία του Oshima στην επιβολή νόρμας ακόμα και στο πεδίο της σεξουαλικότητας.

Το τραγούδι έναρξης επανέρχεται στην τελική σεκάνς στην οποία ο Birdey και η Umeiko καταφέρνουν να συνουσιαστούν, ολοκληρώνοντας το «ταξίδι» που αναφέρεται στους στίχους και υπογραμμίζοντας το κεντρικό νόημα της ταινίας. Η πραγματική και άνευ όρων έκφραση του ατόμου κατακτάται μόνο με την επανάσταση απέναντι σε κάθε μορφής νόρμα. Το πρωταγωνιστικό δίδυμο μέσω του θεάτρου και της μουσικής ολοκληρώνει επιτέλους την επαφή που τόσο πολύ επιδιώκει καθώς έχει αποκοπεί από τα «πρέπει» της κοινωνίας και την πεπατημένη οδό την οποία κατευθύνουν οι γύρω τους.

Άλλη μια περίπτωση στη φιλμογραφία του Oshima που η μουσική χρησιμοποιείται για να στηλιτεύσει την υπάρχουσα κατάσταση στην Ιαπωνία είναι αυτή της σκηνής του γάμου του θείου Isamu στην *Τελετή*. Τα μέλη της οικογένειας είναι μαζεμένα γύρω από τη νύφη και τον γαμπρό και σύμφωνα με το έθιμο καλούνται να τραγουδήσουν ο καθένας από ένα τραγούδι προς τιμήν των νεόνυμφων. Η επιλογή του κάθε τραγουδιού που ακούγεται παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και αξίζει να σταθεί κανείς σε αυτή τη σκηνή προκειμένου να εξαγάγει κάποια συμπεράσματα σχετικά με την οπτική του Oshima για την ιαπωνική πραγματικότητα.

Στην αρχή της σκηνής ο θείος Isamu στέκεται όρθιος και τραγουδά με πάθος ένα κομμουνιστικό τραγούδι το οποίο μιλά για τους κόπους της εργατικής τάξης. Το λαϊκό περιεχόμενο των στίχων καθόλου δεν αντανακλάται ωστόσο στην παρουσίαση του Isamu ο οποίος είναι ντυμένος με ένα επίσημο δυτικό κοστούμι και παρά το πάθος του προκαλεί μάλλον αμηχανία στους παρευρισκόμενους.

Είναι εμφανές πως ο Oshima στη συγκεκριμένη περίπτωση για μια ακόμα φορά ασκεί κριτική στην ιαπωνική Αριστερά, παρουσιάζοντάς την ως γραφική. Ο θείος Isamu μέσα στην αυταρέσκειά του και τις ιδεοληψίες του, προσπαθεί να αποδείξει τόσο στην οικογένειά του (και ως εκ τούτου την «παραδοσιακή» Ιαπωνία) όσο και στον εαυτό του ότι είναι ένας ριζοσπάστης αγωνιστής ο οποίος ακόμα και

τη στιγμή του γάμου παραμένει αφοσιωμένος στα ιδεώδη του. Αντ' αυτού, καταλήγει να φαίνεται γραφική καρικατούρα, ακίνδυνη που κάνει τους παρευρισκόμενους (όπως και τους θεατές) να αισθάνονται άβολα. Η σύγχρονη Αριστερά, κατά τη σημειολογία του Oshima, συνοψίζεται σε ένα τραγέλαφο.

Το τραγούδι του σύντομα διακόπτεται από το θείο Mamoru ο οποίος του λέει περιπαικτικά να σταματήσει και ξεκινά ένα τραγούδι για ερωτικές περιπτώξεις. Αυτή η επιλογή επαναφέρει το θέμα της παράδοσης και του εορτασμού στο προσκήνιο αλλά υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Σταματά το προλεταριακό τραγούδι του Isamu και επιβάλλει την «τάξη» στο γάμο αποτρέποντας το κλίμα αμηχανίας που δημιουργήθηκε.

Η ιαπωνική παράδοση διακόπτει, έστω και πλαγίως, τη διάδοση του ριζοσπαστικού μηνύματος στα αυτιά των παρευρισκομένων, θέτοντας εκ νέου το ζήτημα το οποίο απασχολεί τον Oshima στο *Δαίμονα του μεσημεριού*: αυτό της αποτυχίας εγκαθίδρυσης των σοσιαλιστικών ιδεωδών στην Ιαπωνία. Σε ένα πλαίσιο όπως αυτό του γάμου το οποίο αντανακλά εξ ολοκλήρου την παράδοση της χώρας, ένα πολιτικό τραγούδι που εξυμνεί την εργατική τάξη, ακόμα και αν ακούγεται από ένα γραφικό άτομο, φιμώνεται για να ξανακουστεί ένα γνώριμο, χιουμοριστικά προκλητικό τραγούδι που εντείνει την ευφορία στους συμμετέχοντες, συμβολικά υψώνοντας τοίχο στην επαφή και ενδεχόμενη επιρροή από τα σοσιαλιστικά ιδεώδη.

Στη συνέχεια σηκώνεται να τραγουδήσει ο πατριάρχης της οικογένειας, Kazuomi, ο εκπρόσωπος των παραδοσιακών ιδεωδών της χώρας και σύμβολο του κυρίαρχου εθνικού αφηγήματος. Με στεντόρεια, αυστηρή φωνή προλογίζει το τραγούδι που θα πει διευκρινίζοντας πως είναι το τραγούδι του οικοτροφείου στο οποίο μεγάλωσε. Ξεκινά αλλά αποτυγχάνει να θυμηθεί οτιδήποτε πέραν του πρώτου στίχου. Τον επαναλαμβάνει διαρκώς, χωρίς ωστόσο να μπορεί να θυμηθεί το υπόλοιπο, με την οικογένειά του να τον κοιτά αμήχανη. Τότε οι υπόλοιποι στίχοι ακούγονται δια στόματος της θείας Setsuko, γεγονός που προκαλεί τόσο την έκπληξη των καλεσμένων όσο και τον εξευτελισμό του Kazuomi.

Το κοινωνικό σχόλιο του Oshima σχετικά με την ταυτότητα της χώρας και τη φύση της παράδοσης είναι σαφές: ο Kazuomi παρά την αυστηρή και φαινομενικά ρωμαλέα εμφάνισή του, παραμένει ένας άνθρωπος ανίκανος να ανταποκριθεί στην

πραγματικότητα. Υπερασπίζεται με θέρμη τις αξίες του παρελθόντος τις οποίες ωστόσο αδυνατεί να θυμηθεί. Αξίες οι οποίες αντανakλώνται πλήρως στους στίχους του τραγουδιού με διάφορες εικόνες του ιαπωνικού φολκλόρ να εξυμνούν την κατασκευασμένη παράδοση: λουλούδια, ένα ποτήρι σάκε, η αντανάκλαση του φεγγαριού, ένα κάστρο, η πλούσια και ειρηνική χώρα, ένας κοιτώνας με νέους που σφύζουν από νεανική ορμή. Ωστόσο, η αδυναμία του εκπροσώπου να θυμηθεί και να εξυμνήσει αυτά τα ιδανικά, τα μετατρέπει σε κενή φενάκη μιας χώρας που τρέφεται με τις αυταπάτες του παρελθόντος.

Καθόλου τυχαία η επιλογή του Oshima να ακουστεί το υπόλοιπο κομμάτι από τη Setsuko. Με αυτήν την πράξη η βαθιά πατριαρχική κοινωνία της Ιαπωνίας θίγεται μέσα από τη γυναικεία φωνή που ακούγεται πάνω στην ανδρική. Τα ιδεώδη τα οποία υποτίθεται πως αντανakλούν την ανδρική δύναμη ακούγονται ως ύβρις προερχόμενα από ένα γυναικείο στόμα, προσβάλλοντας την αυστηρή εικόνα της αρρενωπότητας και αμφισβητώντας όλη τη βάση στην οποία είναι χτισμένη η δομή της σύγχρονης κοινωνίας. Στην ταινία οι γυναίκες είναι τα θύματα της φαλλοκρατικής ιαπωνικής ταυτότητας στις οποίες επιβάλλεται η σιωπή και η συμμόρφωση, αλλά ταυτόχρονα και οι μόνες που μπορούν να ξεμπροστιάσουν τις αυταπάτες των αντρών. Και ο Kazuomi που το γνωρίζει αυτό, διακόπτει τη Setsuko και ζητά από τον θείο Susumu να τραγουδήσει.

Παρά τις παραινέσεις τόσο του Kazuomi όσο και του Mamoru, όμως, ο Susumu δεν τραγουδάει, παραμένει σιωπηλός. Βετεράνος της Μαντζουρίας φέρει τις πληγές της ήττας και των περιστατικών που βίωσε εκεί. Ο Mamoru τον παραινεί ξεκινώντας ένα τραγούδι που αναφέρεται σε «κινεζικές νύχτες» αλλά ο Isamu διακόπτει το εγχείρημα, λέγοντας πως δε θα τραγουδήσει γιατί θυμάται τα εγκλήματα του απέναντι στην Κίνα και τον πρόεδρο Mao. Ωστόσο οι πολιτικοί λόγοι τους οποίους επικαλείται ο Isamu δεν είναι η αιτία που ο Susumu παραμένει σιωπηλός. Ως βετεράνος και παρών στα γεγονότα, ο Susumu κυοφορεί το τραύμα της Μαντζουρίας και τη ντροπή. Μια ντροπή που σε εθνικό επίπεδο αφορά την ήττα σε έναν πόλεμο που οι Ιάπωνες θεωρούσαν δεδομένο ότι θα νικήσουν αλλά και τη γνώση των φρικωδίων που έλαβαν χώρα εκεί. Το παρελθόν, όπως αυτό αντανakλάται στον Susumu δεν μπορεί να εκφραστεί, όχι μόνο λόγω του μεγέθους

των συμβάντων αλλά και λόγω των απαιτήσεων της κυρίαρχης αφήγησης να εξυμνεί την εξιδανικευμένη πλευρά του παρελθόντος. Ο ρεαλισμός δεν έχει καμία θέση στην ιαπωνική εθνική ταυτότητα και το παρελθόν μένει σιωπηλό.

Τα τραγούδια αποκαλύπτουν και τα έμφυλα στερεότυπα της Ιαπωνίας. Μετά τον Isamu η σύζυγός του απευθυνόμενη στον Susumu διατείνεται ότι πλέον αξίζει να ζουν αγωνιζόμενοι για την ειρήνη, την ανεξαρτησία και τη δημοκρατία· ξεκινά να τραγουδά την Κομμουνιστική Διεθνή στα Ιαπωνικά, επαναλαμβάνοντας την εικόνα του Isamu που τραγουδά το αριστερό τραγούδι. Αυτή τη φορά, όμως, το τραγούδι δε μοιάζει μια γελοία προσπάθεια απόδειξης αγωνιστικών ιδεωδών, εκφράζει την αγνή ελπίδα ότι η Ιαπωνία θα διδαχθεί από το παρελθόν της, θα αποκοπεί από τα ιμπεριαλιστικά και εθνικιστικά ιδεώδη και θα προχωρήσει σε ένα ριζοσπαστικό μέλλον με νέες, πανανθρώπινες αξίες.

Όπως και στην περίπτωση του Isamu, το τραγούδι της διακόπτεται από τον Mamoru ο οποίος παραινεί τη Ritsuko να τραγουδήσει ένα ιαπωνικό τραγούδι. Εκείνη σηκώνεται και ξεκινά ένα τραγούδι που αναφέρεται στον χορό μιας γκέισας. Για άλλη μια φορά η ελπίδα του προοδευτικού μέλλοντος απορρίπτεται για να επανέλθει συμβολικά η ιαπωνική παράδοση στο προσκήνιο μέσω ενός τραγουδιού που αναφέρεται σε μια εικόνα άρρηκτα συνδεδεμένη με την Ιαπωνία. Η οικογένεια των Sakurada και κατ' επέκταση η Ιαπωνία δεν προτίθεται να εγκαταλείψει το παρελθόν της και να προχωρήσει σε ένα διαφορετικό μέλλον με νέα ιδανικά. Αντ' αυτού κλείνει τα αυτιά της σε κάθε επιρροή η οποία μπορεί να ταραξεί αυτό το ασφαλές πλαίσιο και βουτά ξανά στις αξίες του παρελθόντος.

Ταυτόχρονα η μετάβαση από το τραγούδι της νύφης σε αυτό της Ritsuko σε ένα δεύτερο επίπεδο δηλώνει και θέματα που αφορούν την έμφυλη διάκριση στην Ιαπωνία. Έχει προηγηθεί η σκηνή που η Setsuko ταπεινώνει τον Kazuomi και εκείνος τη διακόπτει· αυτή τη φορά επαναλαμβάνεται η διακοπή της γυναικείας φωνής στη σύναξη. Αντί, όμως, για μια αντρική φωνή, ακούγεται μια άλλη γυναικεία η οποία υμνεί τα αντίθετα ιδεώδη από την πρώτη, την παράδοση έναντι της προόδου. Συμβολικά, συνεπώς, η γυναίκα επαναφέρεται στην τάξη και της ορίζονται οι κανόνες τους οποίους θα πρέπει να ακολουθεί. Όχι να αγωνίζεται για πολιτικούς σκοπούς και ένα αταξικό μέλλον που οι αδύναμοι θα έχουν φωνή, αλλά να

βυθίζεται στην παραδοσιακά υποτακτική εικόνα της γυναίκας που υπηρετεί τους άντρες και της επιβάλλεται ως αυτοσκοπός. Δικαιούται να έχει φωνή μόνο αν αυτή χρησιμοποιείται για να εξυμνήσει το κυρίαρχο αφήγημα, πολιτικά και τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

Μετά τη Ritsuko είναι σειρά του πρωταγωνιστή Masuo να τραγουδήσει. Και αυτός όπως και ο Susumu συμβολίζουν το τραύμα της Μαντζουρίας. Εκείνος πειθήνια δέχεται την παραίνεση της Ritsuko και αγχωμένος σηκώνεται να τραγουδήσει. Όλη του τη ζωή υπακούει τον Kazuomi και πιθανόν ετοιμάζεται να τραγουδήσει κάτι που θα ικανοποιήσει τη βούληση του πατριάρχη της οικογένειας. Λίγο πριν ξεκινήσει να τραγουδά, σηκώνεται γρήγορα ο Terumichi και τραγουδά στη θέση του. Το τραγούδι το οποίο επιλέγει, όμως, είναι ένα τραγούδι των στρατιωτών της Μαντζουρίας που μιλά για τη θλίψη του πολέμου. Θυμωμένος ο Kazuomi τον ρωτά τι ήταν αυτό που τραγούδησε για να λάβει την απάντηση από τον Isamu πως είναι ένα τραγούδι του αντιπάλου της Ιαπωνίας. Ο Terumichi ξέροντας πως έχει προκαλέσει την οργή του παππού του ξανακάθεται.

Με αυτή την επιλογή, ο Oshima, για μια ακόμα φορά, επικρίνει την επιθετικότητα της Ιαπωνίας και τα προβλήματα που δημιουργήσε. Υποβολιμαία και τονίζοντας τον ανταγωνισμό του υποτακτικού Masuo και του γενναίου Terumichi, η ανάγνωση σε δεύτερο επίπεδο βοηθά στην κατάδειξη των πολιτικών συμφραζομένων. Το παραδοσιακό τραγούδι από τα χείλη ενός επιζώντα αυτής της σύρραξης, πόσο μάλλον ενός ατόμου γεννημένου στην Μαντζουρία, θα σηματοδοτούσε την αθώωση της Ιαπωνίας στην κοινή συνείδηση και θα συντελούσε στη θεμελίωση μιας υποκριτικής στάσης που απαλλάσσει τη χώρα από τις ευθύνες της. Η φωνή, όμως, του Terumichi προλαβαίνει να ακουστεί και να υπενθυμίσει αυτές τις ευθύνες. Ευθύνες οι οποίες εξοργίζουν τους δημιουργούς του αφηγήματος που θέλει την Ιαπωνία ως τον ένδοξο πολεμιστή και κατακτητή, χαρακτηριστικά που συγκεντρώνονται στη φιγούρα του Kazuomi.

Τελευταίος που τραγουδά στη συγκεκριμένη σκηνή είναι ο ξάδερφος Tadashi, γιός του Susumu, ο οποίος εκπροσωπεί το κομμάτι της νεολαίας που τάσσεται υπέρ του επίσημου αφηγήματος και λαχταρά να ξαναδεί την Ιαπωνία στις παρελθοντικές της δόξες. Σηκώνεται και τραγουδά γεμάτος περηφάνια το *Senyu*,

ένα πολεμικό τραγούδι που παιάνιζε για να εξυψώσει το ηθικό των Ιαπώνων στρατιωτών στο μέτωπο της Μαντζουρίας. Βαδίζει στρατιωτικά προς τον πατέρα του και γονατίζει μπροστά του κοιτώντας τον καταπρόσωπο. Ο Susumu αποφεύγει να τον κοιτάξει στα μάτια και ο Tadashi εξοργισμένος ξεσπά λέγοντάς του ότι ήταν εξαφανισμένος τόσα χρόνια, ότι δεν τον ξέρει ζητώντας να μάθει αν όντως ο Isamu είχε δίκιο.

Ο Susumu τιμωρήθηκε και φυλακίστηκε για τα εγκλήματά του παρόλο που κάποιοι όπως ο Kazuomi υπήρξαν πιο σκληροί από αυτόν αλλά παρέμειναν αλώβητοι. Ωστόσο, σε συμβολικό επίπεδο τι ενδεχόμενα θέλει να τονίσει ο σκηνοθέτης; Προφανώς ο Kazuomi αντιπροσωπεύει το κυρίαρχο αφήγημα : Η Ιαπωνία πολέμησε με ένδοξα αποτελέσματα σε ένα επεκτατικό πόλεμο και εξακολουθεί να παραμένει κραταιά δύναμη, άρα τα εγκλήματα που διέπραξε παραγράφονται και «συγχωρούνται», θάβονται στην κοινή συνείδηση εφόσον πρέπει να διαιωνιστεί η αντίληψη της επιβλητικής εικόνας της χώρας. Ο Susumu δεν είναι ο γενναίος πολεμιστής, φυλακίζεται για τα εγκλήματά του και παραμένει σιωπηλός, έχοντας την επίγνωση πως ρεαλιστικά οι πράξεις του στον πόλεμο δε δικαιολογούνται και δεν μπορούν να επιβραβευθούν Τα «λιγότερα εγκλήματα» του σε σχέση με αυτά του Kazuomi αποδεικνύουν την πραγματική έκταση των γεγονότων που έχουν αποσιωπηθεί.

Για αυτόν το λόγο, το τραγούδι του Tadashi ακολουθείται από μια σειρά αγχωμένων ερωτήσεων. Η νέα γενιά που ακολουθεί πιστά το κυρίαρχο αφήγημα και στηρίζει τα ιδανικά της σε μια στρεβλή εικόνα του παρελθόντος σοκάρεται με το ενδεχόμενο να μην ισχύουν τα γεγονότα τα οποία υποστηρίζει ως παραδεκτές αλήθειες. Θέλει να πιστέψει πως όντως ακολουθεί το σωστό δρόμο και η κοσμοθεωρία της είναι στιβαρή, αλλά όταν το παρελθόν τη διαψεύδει, μπορεί να συνεχίσει τον ίδιο δρόμο; Συνεπώς το *Senyu* ακούγεται όχι μόνο ως μια ειρωνική υπενθύμιση του τραύματος που άφησε ο πόλεμος και ένας συμβολισμός μιας εμμονικής προσκόλλησης σε κατασκευασμένα ιδανικά, αλλά και ως μια αγχωμένη κραυγή επιβεβαίωσης. Γιατί αν τα ιδανικά του Tadashi διαψευστούν, πώς αυτός και οι όμοιοί του θα εξακολουθήσουν να ζουν ξέροντας πως όλη τους η ζωή είναι στηριγμένη σε ένα ψέμα;

Σε αυτή τη σκηνή το παρελθόν όπως αντανακλάται στον Susumu και τον Masuo δεν τραγουδά και παραμένει βωβό. Ο Susumu δε μιλά γιατί γνωρίζει ακριβώς τι συνέβη στο μέτωπο και η συνείδησή του δεν του επιτρέπει να εκφραστεί σε εορταστικό τόνο ξέροντας τι έχει διαπράξει. Ο Masuo δεν «επιτρέπεται» να τραγουδήσει γιατί αν συμμετάσχει σε αυτό που συμβαίνει ουσιαστικά σημαίνει ότι οι πράξεις της χώρας περνούν στη λήθη. Το παρελθόν παραμένει ένα συλλογικό τραύμα που η κυρίαρχη τάξη προσπαθεί επιμελώς να αποκρύψει. Η ανάληψη οποιασδήποτε ευθύνης από τους Ιάπωνες πρέπει να αποφευχθεί με κάθε τρόπο, όμως ο Oshima με τις κινηματογραφικές επιλογές του φροντίζει να τις επαναφέρει διαρκώς στο προσκήνιο.

Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* η μουσική εκφράζει μια εντελώς διαφορετική διάσταση. Στις ερωτικές επαφές της Sada με τον Kichi ακούγεται μουσική συνοδεία από shamisen¹³, η οποία εκτελείται από κάποια γκέισα ή είναι το ίδιο το soundtrack της ταινίας. Τα τραγούδια συνοδεύουν τις συνεντεύσεις και δίνουν ένα σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα μετατρέποντας το σεξ των πρωταγωνιστών σε θεατρική σκηνή.

Στη σεκάνς του ψεύτικου γάμου του ζεύγους είναι χαρακτηριστική η χρήση της μουσικής. Οι δύο εραστές με τις γκέισες θα επιδοθούν σε σεξουαλικό όργιο το οποίο θα θυμίσει θεατρικό δρώμενο, ένας παρευρισκόμενος θα χορέψει ενώ οι υπόλοιποι συνουσιάζονται στο πάτωμα. Σε αυτή τη σκηνή ο ερωτισμός της Sada και του Kichi μοιάζει να διαπερνά την αποκλειστική επαφή των δύο τους, επηρεάζει τους συμμετέχοντες οι οποίοι βυθίζονται στον κόσμο της ηδονής. Ωστόσο, οι σεξουαλικές περιπτώξεις, δε χρησιμοποιούνται κυριολεκτικά αλλά ως μια οπτική μεταφορά για το δεύτερο επίπεδο της ταινίας, τον σχολιασμό της πολιτικής στάσης της Ιαπωνίας κατά την εισβολή στην Μαντζουρία. Οι πρωταγωνιστές αφιερωμένοι στις ερωτικές συνεντεύσεις, απομονωμένοι από την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, στραμμένοι στην ηδονή τους τελικά αυτοκαταστρέφονται.

¹³ Παραδοσιακό ιαπωνικό έγχορδο το οποίο παίζεται με τη βοήθεια πέννας και παράγει χαρακτηριστικό ήχο

Το σεξ αποτελεί τη μεταφορική διάσταση που υπερτονίζει την ιδιοτέλεια των Ιαπώνων κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και την άρνησή τους να δουν τα γεγονότα με ένα ρεαλιστικό τρόπο και να αντιδράσουν απέναντι στον επικείμενο πόλεμο που θα τραυματίσει ανεπανόρθωτα τη χώρα· αποκτά μια θεατρική διάσταση η οποία εντείνεται με τη μουσική και αναδεικνύει την υποκριτική στάση της χώρας απέναντι στον επεκτατισμό. Η καταβύθιση στην προσωπική ηδονή εξελίσσεται σε μια προσποίηση ανάλογη μιας θεατρικής παράστασης. Όσο κι αν οι Ιάπωνες υποκρίνονται πως απομονώνονται από την πραγματικότητα σε σημείο που παύει να τους αφορά η επικείμενη επέμβαση στη γείτονα χώρα, γνωρίζουν πως είναι συνυπεύθυνοι για όσα επίκειται.

Στην περίπτωση του Imamura αξίζει να σταθεί κανείς στη μουσική της ταινίας *Γουρούνια και θωρηκτά*. Η μόνη μουσική που ακούγεται σε αυτήν την ταινία είναι αμερικάνικη και χρησιμοποιείται με σαφή σημαινόμενα. Κατά τη διάρκεια αυτής της εισαγωγής, ακούγεται μια παραλλαγή της έναρξης του εθνικού ύμνου της Αμερικής. Ωστόσο, ο ήχος δεν εμφορείται από το αίσθημα ανάτασης του κανονικού ύμνου, η χρήση του νοηματοδοτεί τον παραλογισμό της ύπαρξης της βάσης, όπως και την γενικευμένη παρουσία των ΗΠΑ στα ιαπωνικά εδάφη. Η «παράφωνη» εκτέλεση του ύμνου που ακούγεται επισημαίνει την παράταιρη φύση αυτής της κατοχής. Ένα «ξένο σώμα» εισβάλλει στα ιαπωνικά εδάφη, προσπαθώντας να εμποτίσει την ασιατική πρώην υπερδύναμη με τα νέα ιδανικά. Ο ήχος που ακούγεται, μολαταύτα, είναι σχεδόν φάλτσος γιατί δεν μπορεί πραγματικά να επιβληθεί και να ακουστεί με κανονικό τρόπο καθώς το εμποδίζουν οι συνθήκες. Η δυτική κουλτούρα επιβάλλεται με τρόπο αφύσικο στη χώρα και οποιαδήποτε ενσωμάτωσή της γίνεται με στρεβλό τρόπο.

Μετά τη σκηνή του ομαδικού βιασμού της Haruko, οι ναύτες πλένονται τραγουδώντας ένα παραδοσιακό αμερικάνικο τραγούδι, το *I've Been Working On A Railroad*. Η πανοραμική κάμερα απεικονίζει τη Haruko στο κρεβάτι, μπρούμυτα, με τραυματισμένη αξιοπρέπεια, φορώντας μόνο τα εσώρουχά της ενώ ακούγονται οι εκτός πλάνου φωνές των ναυτών. Η συγκεκριμένη σεκάνς αποτελεί μια σαφή οπτικοακουστική μεταφορά, όχι μόνο της εκμετάλλευσης της Ιαπωνίας, αλλά και της ταπείνωσης που υφίσταται. Εδώ ίσως θα ήταν δόκιμο να γίνει αναφορά και στο

περιεχόμενο των στίχων. Πρόκειται για ένα τραγούδι που έλεγαν οι εργάτες των σιδηροδρόμων σε μια εργασία που χαρακτηριζόταν από απάνθρωπες συνθήκες και τώρα επενδύει ένα βιασμό. Μεγάλο μέρος του ανθρωπίνου δυναμικού που εργαζόταν εκεί προερχόταν από μειονότητες και ενδεχομένως υποδεικνύει τον ρατσιστικό τρόπο με τον οποίο οι Αμερικανοί εκμεταλλεύονται τους άλλους πολιτισμούς στην ίδια τους τη χώρα. Όπως «αξιοποίησαν» τους μετανάστες για να κατασκευάσουν τα δίκτυα μαζικής μεταφοράς των ΗΠΑ, έτσι και τώρα με την πρόφαση της εκδημοκρατικοποίησης εκμεταλλεύονται τους Ιάπωνες με καταστροφικές συνέπειες για ίδιον όφελος. Ο «σιδηρόδρομος» μεταξύ Ιαπωνίας και Αμερικής «χτίζεται» μεταπολεμικά, αλλά οι Ιάπωνες είναι αυτοί που επιβαρύνονται και κακοποιούνται.

Στην περίπτωση της Ταϊβάν η μουσική στον κινηματογράφο μέχρι την ανάδυση του νέου κύματος υπήρξε συμβατική, κάτι αναμενόμενο δεδομένης της έλλειψης ελεύθερης έκφρασης λόγω της δικτατορίας της Kuomintang. Έχει συνοδευτικό ρόλο στις ταινίες και δεν κυοφορεί κανέναν ρηξικέλευθο συμβολισμό ως προς τη χρήση της. Στο *Όμορφο παπάκι* του Li Hsing παραδοσιακά τραγούδια «ντύνουν» την ταινία προκειμένου να τονίσουν τις αγροτικές εικόνες και τον παραδοσιακό τρόπο ζωής ενώ στα μελοδράματα αξιοποιείται η ποπ μουσική της εποχής για να τονίσει τις δραματικές στιγμές της πλοκής.

Ταυτόχρονα οι αστέρες της μουσικής χρησιμοποιούνται ως πρωταγωνιστές στις ταινίες προκειμένου να αποτελέσουν δέλεαρ για το κοινό και να αποφέρουν κέρδη. Πιο συγκεκριμένα, ακόμα και ο Hou Hsiao-Hsien στην εμπορική τριλογία που προηγείται των νεοκυματικών του δημιουργιών έχει ως πρωταγωνιστή τον αστέρα της ποπ της εποχής Kenny Bee.

Στο νέο κύμα η μουσική έχει μια διαφορετική χρήση ως προς τα σημεινόμενά της. Από ένα απλό φιλικό στοιχείο που δρα εξωδιηγητικά στην πλοκή, φανερώνει βαθύτερα ζητήματα για το παρελθόν και το παρόν της Ταϊβάν και ταυτίζεται με μια εικόνα διαφορετική από αυτή της γαλήνιας επαρχίας και της κοσμικής, ζωντανής μεγαλούπολης.

Ξεκινώντας από την περίπτωση του Hou Hsiao-Hsien η μουσική ήδη δείχνει να αξιοποιείται με αυτόν τον τρόπο από την «αναγέννησή» του ως νεοκυματικός

δημιουργός με την ταινία *Τα παιδιά από το Φενγκουέι*. Δύο είναι οι περιπτώσεις που ακούγεται μουσική είτε μέσω των πρωταγωνιστών είτε από το soundtrack της ταινίας. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη σκηνή που οι τέσσερις πρωταγωνιστές φλερτάροντας μια κοπέλα στην προβλήτα χορεύουν και τραγουδούν ένα παιχνιδιάρικο τραγούδι ενώ τους βρέχει το κύμα, μια σκηνή η οποία αν και μπορεί να περνά ως ένα απλό χιουμοριστικό ιντερλούδιο μπορεί να ερμηνευθεί και με ένα διαφορετικό τρόπο.

Αντίθετα με το επίσημο αφήγημα σύμφωνα με το οποίο η νεολαία παρουσιάζεται υπάκουη και σοβαρή, διαρκώς αφοσιωμένη στην ανάπτυξη της χώρας, ο Hou σε αυτή τη σκηνή επιλέγει να δείξει την πραγματική της ταυτότητα. Το αφήγημα καταρρίπτεται μέσω της μουσικής, ο μεγάλος σκοπός της χώρας δεν δείχνει να αγγίζει τους νέους άντρες σε αντίθεση με την κοπέλα η οποία δουλεύει υπομονετικά για την επιβίωσή της. Το εμφανώς παιδιάστικο φλερτ φέρνει στο προσκήνιο το συνδυασμό ξεγνοιασιάς και εγωισμού μιας νεολαίας η οποία δεν υποτάσσεται στον κανόνα που τη θέλει πειθήνια και ταγμένη στα εθνικά συμφέροντα και στην οικογένεια, ένα ταϊβανόφωνο τραγούδι αρκεί για να αναδυθεί η πραγματική της ταυτότητα και η επιθυμία της για απόδραση από την καθημερινότητα.

Την ταινία κλείνει μουσικά ο *Αέρας* του Johann Sebastian Bach, μια επιλογή η οποία αν ιδωθεί σε συμβολικό επίπεδο, ταυτίζεται με την ωρίμανση των πρωταγωνιστών και την εναρμόνισή τους με τον κύκλο της ζωής. Οι ήχοι που «ντύνουν» τα γενικά πλάνα της Ταϊβάν, συμβάλλουν και στην αίσθηση της μετάβασης από την εποχή της αθωότητας στη συνειδητοποίηση της ενηλικίωσης. Το τελικό μοντάζ των πλάνων από την πολυσύχναστη αγορά του Kaohsiung με τον Ah-Ching να καλεί τους διερχόμενους να αγοράσουν τα προϊόντα του καθώς ο φίλος του φεύγει για να υπηρετήσει στο στρατό δίνει μια αίσθηση γλυκόπικρης αρμονίας. Ο πρωταγωνιστής κατακλύζεται από τη λύπη των αναχωρήσεων της κοπέλας που ερωτεύθηκε και του φίλου του, ωστόσο ωριμότερος πια συμφιλιώνεται με τις αλλαγές της ζωής και ισορροπεί συναισθηματικά αποδεχόμενος ακόμη και τον πόνο για το θάνατο του γονιού του.

Η ταυτότητα της Ταϊβάν και των νεαρών κατοίκων της μετατρέπεται σε ένα μελαγχολικό βίωμα και οι νέοι ταυτίζονται με το ίσως άδοξο μέλλον της χώρας τους. Η ενηλικίωση της γενιάς τους συμπυκνώνει την παραδοχή του χρόνου που περνά και της ζωής που πρέπει πάση θυσία να συνεχιστεί. Δεν είναι η άρχουσα τάξη που επιτάσσει τους κανόνες, αλλά η ίδια η ζωή των κατοίκων μιας χώρας που από την αβεβαιότητα των πρώτων χρόνων της Kuomintang περνά σε μια ρουτίνα και στην ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου εγχώριου πολιτισμού.

Η σχέση της Ταϊβάν με τη μουσική προβάλλεται και στην ταινία *Καλοκαίρι με τον παππού*, ωστόσο γίνονται αναφορές στους δεσμούς της αστικής τάξης και της κυβέρνησης της χώρας με την υψηλή δυτική τέχνη και την πρόσβαση σε αυτή. Ο παππούς ψυχαγωγεί τα εγγόνια του με την ακρόαση κλασικής μουσικής και όπερας, πρακτική που δεν συνάδει με τη ζωντάνια και ανεμελιά του παιχνιδιού με τα παιδιά του χωριού.

Ο σκηνοθέτης δε στέκεται επικριτικά στη συμμετοχή της κυρίαρχης τάξης στο πολιτιστικό κεφάλαιο της χώρας και στον πολιτισμό που επιθυμεί οι επόμενες γενιές να καταναλώνουν και να ταυτίζονται μαζί του. Η ακρόαση κλασικής μουσικής από την ταϊβανεζική κοινωνία δηλώνει τη θέληση της κυβέρνησης να χτίσει ένα προφίλ το οποίο ακολουθεί το αφήγημα της κινεζικής καταγωγής αλλά ταυτόχρονα ότι μπορεί να κατανοήσει την παγκοσμίως αποδεκτή υψηλή τέχνη. Η κλασική μουσική εκείνη την εποχή είναι μια από τις ελάχιστες μορφές δυτικής τέχνης εγκεκριμένη από την κυβέρνηση της Kuomintang, εφόσον ταυτίζεται με μια πνευματική αριστοκρατία και αποτελεί χρήσιμο εργαλείο αυτήν την περίοδο που η χώρα στοχεύει σε συνολική ανάπτυξη για να αναδειχθεί αναγνωρίσιμη υπερδύναμη στο παγκόσμιο προσκήνιο.

Ο Hou Hsiao-Hsien δεν ψέγει τον παππού για αυτήν την επιλογή ή για την κοινωνική του τάξη. Προβάλλει τον ίδιο και τα διδάγματα τα οποία προσπαθεί να εμπνεύσει στα παιδιά ως μια πραγματικότητα της ταϊβανεζικής εμπειρίας και καθημερινότητας: μια τάξη παλαιών αρχών η οποία όμως προσεγγίζει τα παιδιά με συγκρατημένο τρόπο. Προσπαθεί να τα κάνει κοινωνούς της ιδεατής για την κυβέρνηση εθνικής ταυτότητας αλλά τους αφήνει χώρο να αναπτυχθούν.

Αντιθέτως, στο *Εκείνη τη μέρα την παραλία* του Edward Yang υπάρχει μια σαφώς πιο καταγγελτική χρήση της κλασικής μουσικής. Σε ένα flashback ο πατέρας της Jia-Ji βάζει σε εκείνη και τον αδερφό της ένα δίσκο κλασικής μουσικής και ο ίδιος ρεμβάζει στην πολυθρόνα του. Κατά τη διάρκεια της ακρόασης η σεκάνς προχωρά δείχνοντας τη στιγμή που η μικρή Jia-Ji κοιτά μέσα από μια χαραμάδα της πόρτας τον πατέρα της να συνουσιάζεται με τη νοσοκόμα της κλινικής.

Τα σημαινόμενα της οικογένειας και κατά συνέπεια της Kuomintang συνδέονται· παροτρύνουν τη νεολαία να ασχοληθεί με τα υψηλά νοήματα που αρμόζουν σε μορφωμένα και υπάκουα άτομα, όμως η συγκεκριμένη μουσική ταυτίζεται με το πρώτο παιδικό τραύμα της Jia-Ji και τη διεφθαρμένη φύση της άρχουσας τάξης. Εν αντιθέσει με τον Hou, ο Yang χρησιμοποιεί σχεδόν ειρωνικά την κλασική μουσική χτίζοντας μια έντονη οπτικοακουστική αντίθεση. Από τη μια ο λυρισμός που πρεσβεύει τα ανώτερα συναισθήματα και τη διανόηση, από την άλλη η μοιχεία ως η απόλυτη μορφή υποκρισίας από έναν άνθρωπο ο οποίος προβάλλει την οικογένεια και την υπακοή στους γονείς ως τις απόλυτες αξίες.

Η κλασική μουσική στη συγκεκριμένη ταινία έχει και αντιθετική χρήση, αυτή της υπακοής αλλά και της απόδρασης από τα στεγανά. Το δωμάτιο που παίρνει μαθήματα πιάνου ο αδελφός της Jia-Ji, καθόλου τυχαία, συνορεύει με το δωμάτιο όπου ο πατέρας ασελγεί στη νοσοκόμα. Ο Yang συνδέει άμεσα την κλασική μουσική με την υποδούλωση στη νόρμα και τους κανόνες που επιβάλλονται από την ανώτερη τάξη, κανόνες οι οποίοι δεν τηρούνται στους κόλπους της οικογένειας, καταρρίπτονται παρασκηνιακά και υποστηρίζονται ως φενάκη μπροστά στην υπόλοιπη οικογένεια.

Εν τούτοις, η κλασική μουσική γίνεται εισιτήριο ελευθερίας για την Ching-Ching, η ενασχόληση με το πιάνο είναι ο τρόπος διαφυγής από τα δεσμά της οικογένειας και τα σύνορα της χώρας της. Ακολουθεί το όνειρό της θέτοντας τους δικούς της κανόνες. Η μουσική, γίνεται το φερέφωνο μιας ιδεολογίας: ο πολίτης είτε συμμορφώνεται και ενστερνίζεται μαζί με αυτή και τα σημαινόμενα της συντηρητικής κοινωνίας που την επιτάσσει, είτε την υπηρετεί με δική του βούληση.

Η μουσική αξιοποιείται με ένα μεταφορικό τρόπο στην *Πόλη της θλίψης* του Hou, φανερώνοντας δύο διαφορετικές πτυχές της ταϊβανεζικής εθνικής ταυτότητας

στην μεταπολεμική της φάση. Η Tangmuyang Zhang στο *Diegetic Music and Identity in Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness* (1989) (2019) εξετάζει πέντε περιπτώσεις στις οποίες η μουσική συνδέεται με την Ταϊβάν υποδηλώνοντας εξωδιηγητικά τα θέματα της ταινίας.

Η πρώτη περίπτωση είναι το *Στον ποταμό Songhua* που άδουν σύσσωμοι οι διανοούμενοι και προέρχεται από την ενδοχώρα της Κίνας. Αποκαλύπτει τη λαχτάρα των Ταϊβανών να απομακρυνθούν από την ιαπωνική αποικιοκρατία και να ασπαστούν μια εθνική ταυτότητα η οποία είναι κοντινή τους. Την ταυτότητα που εκπροσωπεί η Kuomintang η οποία δεν έχει ακόμα προχωρήσει στις πράξεις που αργότερα θα απομακρύνουν τους διανοούμενους από την ιδεολογική υποστήριξή της και που συνοδεύεται από μια ελπίδα για ένα καλύτερο αύριο. (Zhang, 2019, σελ. 10)

Το επόμενο τραγούδι είναι ένα ιαπωνικό νανούρισμα, το *Tombo*, και ακούγεται στη σκηνή που η Shizuko αποχαιρετά τους φίλους της πριν αναχωρήσει οριστικά για την Ιαπωνία. Εκεί, σε ένα flashback, η Shizuko ως δασκάλα με παρόντα στο πλευρό της τον Hinoe μαθαίνει στα παιδιά να τραγουδάνε το ίδιο τραγούδι, επισημαίνοντας την πολιτιστική έκταση της ιαπωνικής κατοχής στην Ταϊβάν, που ξεκινά με τη διδαχή στα σχολεία ενός διαφορετικού πολιτισμού (Zhang, 2019, σελ. 23). Ταυτόχρονα η συγκεκριμένη επιλογή δρα και ως ένας γλυκόπικρος αποχαιρετισμός σε όσες ανθρώπινες σχέσεις είχαν προκύψει μέσω αυτής της κατάστασης, το οποίο τονίζει και η Peggy Chiao (1990) στο *In Search of Taiwan Identity: The Regional Consciousness of New Taiwan Cinema and Hou Hsiao Hsien's A City of Sadness* (σελ. 20).

Το στιχουργικό περιεχόμενο του νανουρίσματος δρα και σε δεύτερο επίπεδο συνδέοντας την ιστορία των στίχων με την ιστορία της Ταϊβάν. Το νανούρισμα αναφέρεται στη σχέση ενός πλούσιου μικρού κοριτσιού με τη λίγο μεγαλύτερη νταντά του· μια φτωχή κοπελίτσα από κατώτερη κοινωνική τάξη που πουλήθηκε στην οικογένεια του κοριτσιού για να το προσέχει μέχρι την ηλικία των 15 ετών όταν και θα μπορέσει να παντρευτεί. (Zhang, 2019., σελ. 29). Ως εκ τούτου, σε δεύτερο επίπεδο οι στίχοι κατά την Zhang υπονοούν τη σχέση μεταξύ της Ιαπωνίας (το πλούσιο κορίτσι) και της Ταϊβάν (η νταντά). Η φιλία μεταξύ των δύο κοριτσιών δεν

είναι πραγματική όπως πραγματική δεν μπορεί να είναι και η σχέση μεταξύ ενός κατακτημένου έθνους με τον κατακτητή του. Το υποταγμένο έθνος με τον καιρό θα αναπτύξει τους δικούς του κανόνες εκτός του πλαισίου της «πλούσιας οικογένειας για την οποία δούλευε». (σελ. 30)

Το νανούρισμα, εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα τραγούδια που ακούγονται στην ταινία, τραγουδιέται από γυναίκα, συνδέοντας τη μικροϊστορία με το γυναικείο αφήγημα και τη μακροϊστορία με το ανδρικό (Zhang,σελ. 31-32). Το γυναικείο ζήτημα θα ερευνηθεί διεξοδικά αργότερα, ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται έστω και αχνά μια άποψη που θέλει τον Hou ως τον σκηνοθέτη που ανάγει τις γυναίκες σε φωνές της πραγματικής εθνικής ταυτότητας, αυτής που προκύπτει από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και ως εκ τούτου τους πραγματικούς μάρτυρες των όσων λαμβάνουν χώρα και αποσιωπώνται από την πατριαρχική φύση των εθνών.

Στη σκηνή που ο Wen-Ching με τη Hinomi βρίσκονται με τους διανοούμενους οι οποίοι σχολιάζουν τα γεγονότα της 28ης Φεβρουαρίου, ο Wen-Ching αδυνατεί να συμμετάσχει λόγω της κωφότητάς του. Βάζει να παίξει ένα βινύλιο το οποίο επίσης δεν μπορεί να ακούσει, ωστόσο έχει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει γραπτώς με τη Hinomi η οποία του εξηγεί τι μουσική ακούγεται. Το τραγούδι είναι το παραδοσιακό γερμανικό *Lorelei* που αναφέρεται σε μια σειρήνα που, καθισμένη στις όχθες του Ρήνου, ελκύει τους ναυτικούς και εκείνοι γκρεμίζουν τα πλοία τους στα βράχια. Ο Wen-Ching και η Hinomi συζητούν γραπτώς για το στιχουργικό περιεχόμενο του τραγουδιού και ο Wen-Ching αναφέρεται τόσο στην έφεσή του ως παιδί στην ταϊβανέζική όπερα όσο και στο περιστατικό που τον οδήγησε στην απώλεια της ακοής του.

Η Zhang εν προκειμένω σχολιάζει τη χρήση του *Lorelei* ως προς το στιχουργικό του περιεχόμενο και το αντιπαραβάλλει με το τραγούδι για τον ποταμό Songhua. Και τα δύο τραγούδια περιλαμβάνουν έναν ποταμό ο οποίος αποτελεί είδος εθνικιστικού συμβόλου για τις χώρες που αντιπροσωπεύουν (Zhang, 2019, σελ. 39) και στην ταινία χρησιμοποιούνται σε κομβικές στιγμές για την ιστορία της Ταϊβάν: το ένα κατά την εγκαθίδρυση της Kuomintang και το δεύτερο μετά το γεγονός που ώθησε τη χώρα σε δικτατορία. Καθόλου τυχαία, σε αυτήν την

αντιπαραβολή φαίνεται το εθνικό κλίμα και η σταδιακή πολιτικοποίηση των συμμετεχόντων (σελ. 40) ενώ στο διάλογο που προηγείται γίνεται λόγος και για τα κατάλοιπα της ιαπωνικής κατοχής και το πώς μεταφράζονται σε μια παθητική στάση των Ταϊβανών που κληροδοτήθηκε από τους Ιάπωνες (σελ. 36).

Η κωφότητα του Wen-Ching από την άλλη δίνει την ευκαιρία στο θεατή να γνωρίσει και κάτι ακόμα: την τοπική κουλτούρα μέσω της ταϊβανεζικής όπερας, ενός εγχώριου μουσικού ιδιώματος που αποσιωπήθηκε κατά το καθεστώς της Kominka και δεν επιτράπη η επαναφορά του με την έλευση της Kuomintang η οποία απαγόρευσε την ταϊβανεζική όπερα, προάγοντας αποκλειστικά την όπερα του Πεκίνου (Zhang, 2019, σελ. 43). Ο βωβός Wen-Ching ως εκ τούτου ταυτίζεται ακόμα περισσότερο με τη βωβή αγανάκτηση μιας χώρας η οποία δεν έχει ελευθερία έκφρασης (σελ. 44)

Μέσα από αυτά, καταλήγει η Zhang, καθίσταται σαφής η αβεβαιότητα της εθνικής ταυτότητας της Ταϊβάν. Τόσο η επιρροή της Ιαπωνίας όσο και της Kuomintang αφήνουν μετέωρη τη χώρα σε σχέση με το τι πραγματικά αποτελεί ίδιον στοιχείο της και όχι εξωγενή επιρροή. Οι Ιάπωνες προωθούν έναν ακραιφνή εκμοντερνισμό της χώρας που την απομακρύνει από τον κινεζικό πολιτισμό και οι πολίτες στην προσπάθειά τους να προσαρμοστούν δημιουργούν ταυτόχρονα πτυχές ενός δικού τους πολιτισμού. Από την άλλη η Kuomintang καταργεί τα τεκμήρια της ιαπωνικής κατοχής αλλά και της ιθαγενούς ταϊβανεζικής ταυτότητας, προκειμένου να επανέλθει η χώρα στην πρότερη κατάσταση, χωρίς, ωστόσο, να επιτρέπεται η άνθηση μιας εγχώριας ταυτότητας (Zhang, 2019, σελ. 43-44).

Δε θα ήταν άστοχο να τονιστεί η σύνδεση μεταξύ του Lorelei και της κοινωνικής τάξης των συνδαιτημόνων που βρίσκονται στο τραπέζι του Wen-Ching. Όλοι προέρχονται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και ασχολούνται εντατικά με τα πολιτικά ζητήματα με τρόπο που ο λαός δεν μπορεί να τα προσεγγίσει. Ως εκ τούτου, το Lorelei, εκτός του συμβολικού του πλαισίου το οποίο αφορά το πολιτικό υπονοούμενο, μαρτυρά και την κατανομή του πολιτισμικού κεφαλαίου στην Ταϊβάν. Στην υπόλοιπη ταινία δεν υπάρχει καμία υπόνοια πως οι κοινωνικά κατώτεροι μπορούν να έχουν πρόσβαση ή και κατανόηση αυτής της μορφής τέχνης. Η διεθνής μουσική συνδέεται με τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, υπογραμμίζοντας

για μια ακόμα φορά πως το υπάρχον ταξικό ζήτημα υφίσταται ανεξάρτητα από τον εκάστοτε πολιτικό κυρίαρχο.

Η όπερα της Ταϊβάν, επιπροσθέτως, καταλήγει να έχει και μια δευτερεύουσα σημασία που αφορά την παρουσία της γυναίκας στην ταϊβανεζική ιστορία κατά την Christine Yu-Ting Hung (2012). Στη σκηνή του flashback βλέπουμε την τραγουδίστρια της όπερας να ερμηνεύει το ρόλο της φορώντας την παραδοσιακή της ενδυμασία. Κάτω από τη σκηνή βρίσκονται κάποια μικρά παιδιά τα οποία παίζουν και ενίοτε κοροϊδεύουν την τραγουδίστρια για την ερμηνεία της. Για την Hung σηματοδοτεί πως στην ταϊβανεζική κοινωνία η δημόσια παρουσία της γυναίκας υποτιμάται και λοιδωρείται από τους άντρες, γεγονός που αξιοποιεί ο Hou για να ασκήσει κριτική στο σύστημα της χώρας του (σελ. 71).

Αυτός ο συλλογισμός μπορεί να επεκταθεί περαιτέρω αν ληφθεί υπόψη η ταύτιση του Wen-Ching με τη συγκεκριμένη γυναίκα και την τέχνη που εξασκεί. Δηλώνει ότι θαυμάζει την τέχνη αυτής της γυναίκας και ότι μιμείται περίτεχνα τις κινήσεις των ηθοποιών. Ο Wen-Ching κατ' αυτόν τον τρόπο υιοθετεί «θηλυκά» στοιχεία σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Λόγω του ρόλου του βιολογικού φύλου του όμως δε θα μπορέσει να φιμωθεί όπως οι γυναίκες στην ταϊβανεζική κοινωνία. Εξακολουθεί να διατηρεί τα προνόμια ενός άντρα και μέσω αυτών μπορεί να εκφράσει όσα μέσα στη ροή της ιστορίας οι «αναξιόπιστες» γυναίκες μπορούν να μαρτυρήσουν για τη χώρα. Οπότε η αναπηρία του, η αδυναμία του να εκφραστεί προφορικά μοιάζει σαν μια μεταφορική «τιμωρία» για την απόκλισή του από τον έμφυλο ρόλο του μέσω των καλλιτεχνικών του ευαισθησιών.

Μετά τα γεγονότα της 28ης Φεβρουαρίου, ο Wen-Ching φυλακίζεται από το καθεστώς της Kuomintang. Τα πολιτικά πιστεύω των συγκρατούμενων και η ανάμειξη στα γεγονότα τους οδηγεί στην εκτέλεση. Ο Wen-Ching αποχαιρετά κάποιους από αυτούς μέχρι που έρχεται η ώρα να δικαστεί και ο ίδιος, χωρίς να ξέρει τι του επιφυλάσσει η έξοδος από το κελί. Τελικά όμως αθώνεται και γυρίζει στο σπίτι του.

Ενώ οι κρατούμενοι φεύγουν ένας προς έναν από το κελί, ακούγεται ένα ιαπωνικό προπαγανδιστικό τραγούδι του σινοϊαπωνικού πολέμου, το *Τραγούδι της καρότσας* το οποίο αναφέρεται στον αποχωρισμό δύο φίλων λόγω του πολέμου. Το

περιεχόμενο των στίχων αντανακλά τον πόνο του Λευκού Τρόμου αλλά σημασία έχει το γιατί επιλέγεται το συγκεκριμένο τραγούδι. Σύμφωνα με τη Zhang, η συγκεκριμένη επιλογή έγινε γιατί ο Hou ένιωσε πως ήταν το καταλληλότερο τραγούδι για να τιμήσει τον Ταϊβανό αγωνιστή Zhong Hao-Dong όπως και για να συνδέσει το παρελθόν της χώρας στο σινοϊαπωνικό πόλεμο με την περίοδο του Λευκού Τρόμου, ασκώντας κριτική στο σύστημα δικαιοσύνης της χώρας (Zhang, 2019, σελ. 53). Ωστόσο μια βασική ερώτηση που δεν απαντάται εν προκειμένω αφορά στην ίδια τη γλώσσα του τραγουδιού και τα ερωτήματα που τίγονται σχετικά με την εθνική ταυτότητα μέσω της γλώσσας.

Δε θα ήταν παράλογο να υποθέσει κανείς πως, αν και απαγορευμένη ως γλώσσα, τα ιαπωνικά χρησιμεύουν ως άλλη μία μορφή κριτικής στην Kuomintang σχετική με την ανελευθερία του λαού. Ο λαός με τον ερχομό της Kuomintang ήλπιζε πως θα γνώριζε πρωτόγνωρη ανάπτυξη. Ωστόσο, η νέα κυβέρνηση έφερε ακόμα περισσότερους περιορισμούς, ανάμεσά τους και στη χρήση της γλώσσας. Η χρήση των μανδαρινικών ή των ταϊβανεζικών σε ρεαλιστικό επίπεδο ίσως σήμαινε την κατανόηση των όσων λέγονται από τους δεσμοφύλακες, οπότε οι κρατούμενοι επιλέγουν τα ιαπωνικά για να εκφράσουν τις κακουχίες τους. Σε συμβολικό επίπεδο, όμως, η χρήση της γλώσσας του προηγούμενου κυβερνήτη της χώρας υπονοεί πως οι κινεζικές και ταϊβανεζικές διάλεκτοι κυοφορούν την απογοήτευση. Οπότε η «επαναφορά» σε μια «προηγούμενη» εθνική ταυτότητα υπερτονίζει αυτήν ακριβώς την αγανάκτηση και συνδέει τη γλώσσα και τη μουσική με μια σκοτεινή περίοδο. Η κυρίαρχη τάξη έχει επιβληθεί με τόσο σκαιό τρόπο που διαπερνά ακόμα και τη γλώσσα και προκειμένου να εκφράσουν την πραγματικότητα χωρίς να λογοκριθούν και να τιμωρηθούν, οι Ταϊβανοί «δανείζονται» μια άλλη γλώσσα.

Το τελευταίο τραγούδι που ακούγεται στην ταινία είναι αμέσως μετά την αποφυλάκιση του Wen-Ching και την επίσκεψη στη χήρα ενός συγκρατούμενου. Η πλοκή μεταφέρεται στο σπίτι των Lin όπου οι άντρες παίζουν χαρτιά ενώ οι γυναίκες ανησυχούν για την αργοπορία του και μια από τις γυναίκες τραγουδά στα ταϊβανεζικά το *Λουλούδι της άνοιξης*. Αυτό το τραγούδι είναι το μόνο που ακούγεται στην ταϊβανεζική διάλεκτο και ενδεχομένως μαρτυρά πιο άμεσα τη συνολική εμπειρία της χώρας ανεξάρτητα από την επιρροή της δικτατορίας (την

οποία θα μαρτυρούσε μια ενδεχόμενη χρήση των μανδαρινικών) και πιο συγκεκριμένα μέσα από τα μάτια των γυναικών. Οι στίχοι του καταπιάνονται με μια γυναίκα που σπαράζει από την απουσία του αγαπημένου της αλλά εξακολουθεί να τον περιμένει κλαίγοντας. Και ο Hou συνδέει τους στίχους αυτούς με το περιεχόμενο της σκηνής και επιβεβαιώνει το ρόλο των γυναικών στις ταινίες του· μόνους παρατηρητές μιας πραγματικότητας που εμποδίζονται να εκφράσουν. Όπως ο άντρας του τραγουδιού, έτσι και οι άντρες της οικογένειας Lin ή απουσιάζουν ή δεν είναι σε θέση να ανταποκριθούν στον έμφυλο ρόλο τους όπως ο διανοητικά ανάπηρος πλέον Wen-Leung ο οποίος τρώει το φαγητό που είχαν αφήσει ως προσφορά στους θεούς. Η χήρα του συγκρατούμένου του Wen-Ching θρηνεί για την εκτέλεση του συζύγου της στη φυλακή. Οι άντρες, το κυρίαρχο φύλο της Ταϊβάν, «αποσύρονται» από την κοινωνία.

Η Zhang (2019) υπογραμμίζει πως το συγκεκριμένο τραγούδι ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τη συγκεκριμένη σεκάνς, αναδεικνύοντας «τη σχέση μεταξύ της οικογένειας, των ατόμων και της κοινωνίας. Η οικογένεια των Lin είναι η μικρογραφία της κοινωνίας και οι εμπειρίες των τεσσάρων γιών –οι οποίοι βιώνουν εγκλεισμούς και αρρώστιες- δεν αφορούν τα προσωπικά τους βιώματα αλλά αντανakλούν τις ζωές των ανθρώπων κατά την περίοδο της επαφής με την κινεζική Kuomintang» (σελ. 62). Το κυρίαρχο αφήγημα το οποίο αποκρύπτεται από την κοινή θέα, με το τραγούδι και την ανάδειξη των γυναικών σε αξιόπιστες αφηγήτριες, βγαίνει στο προσκήνιο και γίνεται το κομβικό σημείο της εθνικής ταυτότητας που διαπερνά άξονες εννοιών όπως πολιτισμός, ιστορία και γλώσσα.

Στο *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες* ο Hou χρησιμοποιεί τη μουσική σε μια αξιομνημόνευτη σεκάνς που εκτυλίσσεται σε ένα νυχτερινό κλαμπ και συνδέει το προσωπικό με το συλλογικό παρελθόν. Η Liang βρίσκεται σε κατάσταση μέθης σε αυτό το ημιφωτισμένο μαγαζί, συνοδεύοντας ένα διεφθαρμένο πολιτικό ο οποίος περιμένει κάποιους συνεργάτες του για να διαπραγματευτούν τα μερίδια από ένα εργοστάσιο επεξεργασίας λυμάτων που πρόκειται να κατασκευαστεί. Κατά τη διάρκεια της σκηνής ακούγονται ποπ κομμάτια από έναν εκτός κάμερας τραγουδιστή. Αν και είναι παρούσα στην αρχή των διαπραγματεύσεων, η Liang σταδιακά απομακρύνεται, ανεβαίνει στη σκηνή του κλαμπ και ζητάει από τον DJ να

βάλει ένα κομμάτι στο καραόκε για να το τραγουδήσει. Οι στίχοι μιλούν για μια γυναίκα που βλέπει τις ομορφιές της ζωής, αλλά αισθάνεται δυστυχία και αναρωτιέται αν γεννήθηκε κάτω από «κακό άστρο» και είναι τόσο άτυχη στη δική της ζωή. Το τραγούδι συνεχίζεται ενώ ένα flashback απεικονίζει τη Liang να χορεύει με τον εραστή της σε κάποιο νυχτερινό κέντρο λίγο πριν αυτός δολοφονηθεί.

Η συγκεκριμένη σκηνή συνεχίζει τον προαναφερθέντα στοχασμό σχετικά με τη θέση των γυναικών τόσο στην αφήγηση του Hou όσο και στην ταϊβανέζικη κοινωνία εν γένει. Η Liang είναι καταδικασμένη να ζει στη σκιά της προσωπικής της οδύνης και να θυμάται τα τραγικά συμβάντα του παρελθόντος. Είναι μια αναγνωρισμένη ηθοποιός που αναλαμβάνει να παίξει σημαντικούς ρόλους και συναναστρέφεται διεφθαρμένα άτομα της αστικής τάξης, παρόλα αυτά η ζωή της δεν την ικανοποιεί. Η Ταϊβάν, όπως αυτή ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Liang και της επιλογής του συγκεκριμένου τραγουδιού, δεν μπορεί να διαφύγει από την κακοτυχία της και τα τραύματα του παρελθόντος. Όσο και αν βλέπει τις «φτιασιδωμένες ζωές» που αναφέρονται στους στίχους, αντιλαμβάνεται και τη δική της θλιβερή ζωή και αδυνατεί να ξεφύγει από τον πόνο. Οι γυναίκες της σύγχρονης Ταϊβάν αποτελούν τους πραγματικούς εκφραστές μιας πραγματικότητας που απέχει από τις υποσχέσεις ενός καλύτερου αύριο.

Η ταύτιση της Liang με τον χαρακτήρα της Chiang Bi-Yu, μιας σημαίνουσας παρελθοντικής προσωπικότητας αποτυπώνει το τραύμα που δεν προέρχεται από το πρόσφατο παρελθόν αλλά είναι βαθιά ριζωμένο στην ιστορία της χώρας. Οι γυναίκες (και άρα η λαϊκή μικροϊστορία της χώρας) κατατρέχονται συνολικά από τον πόνο της απώλειας ήδη από την περίοδο του Λευκού Τρόμου ο οποίος επανέρχεται στο παρόν με συγκεκριμένα ερεθίσματα. Η μουσική ανακαλεί αυτό το αφήγημα, φέρνοντας στην επιφάνεια την οδύνη ως σταθερή και κρυμμένη πραγματικότητα πίσω από φαινομενικές εικόνες προόδου και αλλαγής. Τα ιστορικά τραύματα του παρελθόντος δεν έχουν επουλωθεί επειδή, όπως συμβαίνει και με τη Liang, η πρόσβαση στο παρελθόν είναι ανέφικτη. Οι γενεσιουργές αιτίες των τραυμάτων υποβόσκουν, χωρίς ποτέ να ερευνηθούν και όποτε ανασύρονται παρελθοντικά γεγονότα επαναφέρουν στη μνήμη των Ταϊβανών την ψυχική συντριβή, την οποία

δεν είχαν το περιθώριο να επεξεργαστούν, να διαχειριστούν, να την ξεπεράσουν και να προχωρήσουν.

Σε προηγούμενη παράγραφο έγινε αναφορά στη χρήση της όπερας ως σημείου συντηρητισμού και υποκρισίας της ανώτερης τάξης της Kuomintang. Πως χρησιμοποιείται, ωστόσο, η υπόλοιπη μουσική στις ταινίες του Yang και τι ακριβώς δηλώνει για την εθνική ταυτότητα της χώρας και τις εξελίξεις στην κοινωνική πραγματικότητα;

Ξεκινώντας από το παρελθόν της χώρας όπως αυτό προβάλλεται στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*, η μόνη φορά που ακούγεται κάποιο κομμάτι εκτός από αμερικανικό rock 'n' roll στην ταινία είναι μια μικρή σκηνή οικογενειακής καθημερινότητας λίγο μετά τη διένεξη του Si'r με τον Sly. Στο σπίτι της οικογένειας του Si'r δειπνούν ενώ από τον πάγκο του οπωροπώλη ακούγεται ένα ιαπωνικό κομμάτι. Η μητέρα του Si'r επισημαίνει πως οκτώ χρόνια η Κίνα πολέμουσε με τους Ιάπωνες για να καταλήξουν σε ένα ιαπωνικό σπίτι και να ακούν ιαπωνική μουσική.

Με αυτήν την επιλογή, ο Yang αφήνει ενδεχομένως αιχμές σχετικά με το κυρίαρχο αφήγημα της Kuomintang το οποίο αφορά τις κινεζικές καταβολές των κατοίκων της Ταϊβάν. Αν και οι γονείς του Si'r προέρχονται από την ενδοχώρα, τα παιδιά μεγαλώνουν ως Ταϊβανοί σε μια χώρα που τους διδάσκει ότι είναι Κινέζοι, αλλά οι ίδιες οι εικόνες της καθημερινότητας μαρτυρούν μια αντίθεση. Η Ταϊβάν δεν έχει καταφέρει, 14 χρόνια μετά, να απομακρυνθεί από την ιαπωνική κατοχή της χώρας. Το πολιτιστικό αποτύπωμα της Ιαπωνίας εξακολουθεί να διαπερνά την Ταϊβάν, όχι μόνο σε επίπεδο αρχιτεκτονικής αλλά και μουσικής. Και σε μια σκηνή όπως αυτή που η οικογένεια μαζεύεται γύρω από το τραπέζι, η μουσική που ακούγεται είναι ιαπωνική, μαρτυρώντας την περιπαικτική διάθεση του Yang και την αδυναμία της χώρας να απεμπολήσει το παρελθόν της.

Ωστόσο η μουσική που επενδύει γενικά την ταινία είναι αποκλειστικά αγγλόφωνο ροκ. Τα παιδιά ακούν δίσκους, δημιουργούν συγκροτήματα διασκευών και διοργανώνουν συναυλίες αυτής της μουσικής. Σε ρεαλιστικό επίπεδο, αυτό εκφράζει την πραγματικότητα της εποχής και το διάυλο επικοινωνίας μεταξύ Ταϊβάν και ΗΠΑ. Ούσα σε μια φάση που προσπαθεί να εκσυγχρονιστεί και να βελτιώσει τη σχέση της με τις υπερδυνάμεις του υπόλοιπου κόσμου, η Ταϊβάν επιτρέπει την

κυκλοφορία αμερικανικών ροκ δίσκων στη χώρα, που δεν συνάδουν με το συντηρητισμό της κυβέρνησης, εντούτοις κυκλοφορούν νόμιμα. Υποδηλώνονται τα ιστορικά συμφραζόμενα της χώρας και της εθνικής ταυτότητας, τη σταδιακή «ανοχή» σε εξωγενείς επιρροές οι οποίες δεν συμπορεύονται με το κυρίαρχο αφήγημα αλλά γίνονται με κάποιον απώτερο σκοπό.

Το κοινό το οποίο ταυτίζεται με αυτή τη μουσική δεν αποτελείται από μεγαλύτερους ηλικιακά ανθρώπους, αυτοί δε φαίνονται να απολαμβάνουν κάποια μουσική εντός της ταινίας. Η νεολαία η οποία καθημερινά δέχεται την προπαγάνδα περί καταγωγής από την ενδοχώρα και τον κινεζικό πολιτισμό που η χώρα ανήκει, ταυτίζεται με τη ροκ μουσική. Εν αντιθέσει δηλαδή με το επίσημο αφήγημα, επιλέγει μια μουσική που μπορεί να ταυτιστεί μαζί της ακριβώς επειδή βιώνει μια διαφορετική πραγματικότητα από αυτή που της επιβάλλεται από τους θεσμούς.

Η αμερικανική μουσική ως εκ τούτου δε χρησιμοποιείται για να δηλώσει πολιτισμική αλλοτρίωση της εθνικής ταυτότητας από τη δυτική επιρροή, αλλά για να σημειώσει μια άτυπη επανάσταση απέναντι στην προπαγάνδα της κυβέρνησης και τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης εθνικής ταυτότητας η οποία ισχύει μόνο μεταξύ των μελών της επόμενης γενιάς της χώρας. Μιας γενιάς που θα αποκοπεί από τις διδαχές των γονέων της και θα βασιστεί στο δικό της πολιτισμό τον οποίο ταυτοχρόνως βιώνει αλλά και δημιουργεί, μπολιάζοντάς την στην εικόνα του έθνους.

Η δυτική μουσική, επιπλέον, κάνει την εμφάνισή της ως σημειολογία της σταδιακής εξέλιξης της χώρας στη μικρού μήκους ταινία του Yang, τις *Προσδοκίες* η οποία διαδραματίζεται λίγα χρόνια μετά το *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*. Το σπίτι της νεαρής πρωταγωνίστριας ισορροπεί ανάμεσα στο κλασικό ταϊβανέζικο σπίτι και τις δυτικές επιρροές, καθιστώντας εμφανές πως σταδιακά η Ταϊβάν εκδυτικοποιείται. Και ως υπογράμμιση στην τηλεόραση προβάλλεται μια ζωντανή εμφάνιση των Beatles οι οποίοι παίζουν το *Ticket To Ride* ενώ η πρωταγωνίστρια με τη μητέρα της ετοιμάζουν το τραπέζι του δείπνου. Η Ταϊβάν πλέον εντάσσει στο κυρίαρχό της αφήγημα (όπως αυτό αντιπροσωπεύεται από την τηλεόραση) τη δυτική κουλτούρα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως το χάσμα μεταξύ των γενεών σταματά να υφίσταται. Σε αυτή τη σκηνή διαφαίνεται ότι οι νέες γενιές που

«απορροφούν» ολοένα και περισσότερο τη δυτική κουλτούρα δεν μπορούν να συμπορευθούν με τους παλαιών αρχών γονείς τους. Η μητέρα της πρωταγωνίστριας προειδοποιεί την αδερφή της πως αν δεν περάσει στο πανεπιστήμιο θα πρέπει να ψάξει για δουλειά, υπονοώντας πως η προαναφερθείσα αμφισβήτηση των προηγούμενων γενεών σταδιακά αρχίζει να οδηγεί τη νεολαία (και ως εκ τούτου τη χώρα) σε συγκεκριμένα αδιέξοδα.

Βλέποντας, τις επόμενες ταινίες του Yang που αφορούν χρονολογικά τις επόμενες δεκαετίες της χώρας, γίνεται εμφανές πως ο ρόλος της δυτικής μουσικής στις ταινίες διαφοροποιείται σταδιακά σε σχέση με το πώς χρησιμοποιείται στη *Λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*. Χαρακτηριστικά στο *Εκείνη τη μέρα στην παραλία* η Jia-Ji αφού έχει καυγαδίσει με τον De-Wei και καταλαβαίνει ότι η σχέση τους σταδιακά αρχίζει να εκφυλίζεται, βγαίνει με μια φίλη της σε ένα μπαρ όπου γνωρίζει τον εραστή της. Κατά τη διάρκεια αυτής της σκηνής ακούγεται ένα ξέφρενο rock 'n' roll κομμάτι και ενώ η φίλη της χορεύει η Jia-Ji κάθεται αμήχανη απέναντι από τον μελλοντικό εραστή της.

Η ροκ εν προκειμένω μεταμορφώνεται από μουσική αμφισβήτησης σε μουσική που «ντύνει» τη σταδιακή θλίψη της Ταϊβάν με σχεδόν ειρωνικό τρόπο. Η Jia-Ji εναντιώθηκε στη βούληση των γονιών της, ακολούθησε τις επιθυμίες της και βιώνει τώρα την απογοήτευση την οποία προσπαθεί να υπερκεράσει με την απιστία. Μια επιπόλαια κίνηση που επιβεβαιώνει πως αδυνατεί να διαχειριστεί τις δυσκολίες στη ζωή της αλλά σπέρνει και την αμφιβολία· τελικά η αποκοπή από την παράδοση οδηγεί το άτομο στην ελευθερία και την ευτυχία; Μήπως θα ήταν καλύτερα αν είχε απλά συμβιβαστεί με όσα της επιβάλλονταν;

Η Ταϊβάν βιώνει κρίση μπροστά στις εξελίξεις. Ό, τι κάποτε ταυτιζόταν με χειραφέτηση από το συντηρητισμό υπογραμμίζει τώρα τη σύγχρονη θλίψη της χώρας που οφείλεται στις επισυμβαίνουσες αλλαγές. Μπορεί η εθνική ταυτότητα όπως προβαλλόταν από μια συντηρητική, απολυταρχική κυβέρνηση να ώθησε τις επόμενες γενιές σε σταδιακή αποκοπή από αυτό το αφήγημα, αλλά δε σημαίνει πως αντικαταστάθηκε με μια πραγματικότητα στην οποία κυριαρχεί η εναρμόνιση του ατόμου με το περιβάλλον του και η άνοδος μιας κουλτούρας που το υπερτονίζει. Αντιθέτως, η σταδιακή άρση των περιορισμών του παρελθόντος

οδήγησε σε μανία εκδυτικοποίησης η οποία απλά ενέτεινε τα ήδη υπάρχοντα κενά του σύγχρονου έθνους.

Το χάσμα μεταξύ παρελθόντος και παρόντος μέσω της μουσικής υπογραμμίζεται περαιτέρω στο *Μια ιστορία της Ταϊπέι* και στην αντίθεση μεταξύ της κινεζικής και δυτικής μουσικής. Από τη μια πλευρά τα μπαρ με караόκε, ένα τεκμήριο της διασκέδασης στην Ταϊβάν ολοένα και εγκαταλείπονται, μαζεύοντας ελάχιστο κόσμο. Από την άλλη τα μπαρ που παίζουν δυτική μουσική και προσελκύουν τους σύγχρονους γιάπεις οι οποίοι δηλώνουν πως για να μπει σε αυτά πρέπει να μπορείς να μιλήσεις τα Αγγλικά, τη διεθνή γλώσσα που «ορίζει» τη σύγχρονη, εκσυγχρονισμένη Ταϊβάν. Κατά πόδας ακολουθεί η νεότερη γενιά η οποία επίσης απέχει από τη λογική των γονέων της και συχνάζει σε κλαμπς στα οποία ακούγεται αμερικανική ποπ, όπως στο μέρος που πηγαίνει για χορό η παρέα της αδερφής της Chin όπου και ακούγεται το *Footloose*.

Ο διαχωρισμός μεταξύ παλιάς και νέας γενιάς κατ' αυτόν τον τρόπο καθίσταται σαφής. Η ήδη διαμορφωμένη εθνική ταυτότητα σταδιακά αρχίζει να «ξεψυχά», αφορά ολοένα και λιγότερο κόσμο που ζει στην εκσυγχρονισμένη κοινωνία αλλά με τίμημα την έλλειψη προσαρμογής σε αυτήν. Από την άλλη, σταδιακά γίνεται η άκριτη κατανάλωση των δυτικών προτύπων οδηγώντας στην ολοκληρωτική απορρόφηση των ανθρώπων από το σύστημα. Μέση λύση δε φαίνεται να υπάρχει και αυτό αντανακλάται στους δύο πρωταγωνιστές.

Οι δύο πρωταγωνιστές ταυτίζονται και αλληλεπιδρούν με αυτά τα μέρη με τρόπο ανάλογο της ιδιοσυγκρασίας τους. Ο Lung επισκέπτεται το μπαρ με το караόκε, αδυνατώντας να ενταχθεί στις εξελίξεις και να προχωρήσει τη ζωή του. Συμπλέει με τους υπέρμαχους της παλαιάς εθνικής ταυτότητας που δεν μπορούν να αποκολληθούν από το παρελθόν και τα διδάγματά του. Επισκέπτεται με την Chin ένα μπαρ στο οποίο ακούγεται αμερικανική ποπ, είναι ξένος προς το περιβάλλον, χλευάζεται από την παρέα της Chin και οδηγείται σε μια διένεξη. Η σύγχρονη Ταϊβάν δεν είναι φιλόξενη για εκείνον και τις αξίες του. Η Chin, ωστόσο, έχει προσαρμοστεί στη συνθήκη διασκέδασης στο μπαρ και δείχνει πως είναι «κομμάτι» όσων αυτό το μέρος αντιπροσωπεύει. Εν τούτοις αυτή η διασκέδαση δεν της προκαλεί κανένα συναίσθημα ευφορίας, βυθίζοντάς την περαιτέρω στη θλίψη της.

Ξέρει πως η Ταϊβάν γίνεται ένα μέρος που κανείς δεν μπορεί να είναι ο εαυτός του και πρέπει να παρασυρθεί από το επικρατούν κλίμα στη χώρα προκειμένου να επιβιώσει. Στο τέλος της ταινίας αυτή θα μείνει ζωντανή ενώ ο Lung θα δολοφονηθεί από το φίλο της αδερφής της Chin, εκπρόσωπο της νέας γενιάς, όμως αυτές οι εξελίξεις περιλαμβάνουν το τίμημα της αποποίησης των προσωπικών της επιθυμιών μπροστά στις σύγχρονες, καπιταλιστικές απαιτήσεις της χώρας.

Η δυτική μουσική στην περίπτωση των *Τρομοκρατών* χρησιμοποιείται σε δύο περιπτώσεις προκειμένου να υπονοήσει τα σημεία των καιρών της σύγχρονης Ταϊβάν. Το ένα από τα δύο κομμάτια που ακούγεται είναι το *Smoke Gets In Your Eyes* των Platters. Συνοδεύει ηχητικά τη σκηνή που ο φωτογράφος χωρίζει με την κοπέλα του όταν εκείνη ανακαλύπτει τις φωτογραφίες της τρομοκράτισσας. Στη σκηνή δεν ακούγεται κάποιο κινεζικό θλιμμένο τραγούδι ή σιωπή. Ο Yang χρησιμοποιεί το κομμάτι ενδεχομένως για δύο λόγους: πρώτον, για να ταυτίσει για μια ακόμα φορά τη νέα γενιά με τη δυτική μουσική. Στο κινηματογραφικό σύμπαν του Yang η νεολαία μονίμως συνδέεται με τη δυτική επιρροή, δεν συμπορεύεται με τις παρελθοντικές αξίες της χώρας και δεν εκφράζεται στην κινεζική γλώσσα. Μια προσωπική στιγμή όπως αυτή του χωρισμού γίνεται υπό τους ήχους ενός αμερικανικού τραγουδιού, για να δηλώσει πως, ακόμα και στη θλίψη της, η νέα Ταϊβάν μιλά με δυτικούς όρους.

Δεύτερον, η αμερικανική μουσική ταυτίζεται μοιραία με την αιτία του χωρισμού με την τρομοκράτισσα, μια κοπέλα η οποία είναι μισή Ταϊβανή και μισή Αμερικανίδα. Η χρήση της μουσικής ενδέχεται λοιπόν να υποδηλώνει την διπλή καταγωγή της, τονίζοντας ταυτόχρονα και την σύμμεξη του «δυτικού DNA» με το εθνικό σύνολο. Το εθνικό πεδίο πλέον μεταλλάσσεται και δίνει χώρο σε έναν υβριδικό πολιτισμό που στην ταινία φαίνεται να καταστρέφει τη σχέση του Ταϊβανού φωτογράφου με την κοπέλα του, τον οδηγεί σταδιακά στην εμμονή με την τρομοκράτισσα και, ως εκ τούτου, στην ιδεατή νέα μορφή της Ταϊβάν που συμβαδίζει με τα δυτικά πρότυπα.

Η δεύτερη περίπτωση που ακούγεται ένα αγγλόφωνο κομμάτι στην ταινία είναι όταν η τρομοκράτισσα βγαίνει με τον άντρα τον οποίο θα δολοφονήσει. Οι δύο τους πάνε σε ένα κλαμπ για να χορέψουν στο οποίο ακούγεται το *Fresh* των

Kool And The Gang. Το ημιφωτισμένο κλαμπ είναι γεμάτο από κόσμο που χορεύει στους ντίσκο ρυθμούς, ενώ η τρομοκρατίσσα λικνίζεται υποτονικά χωρίς ποτέ να βγάζει τα γυαλιά ηλίου για να μην αναγνωριστεί καθώς πρόκειται να διαπράξει ένα έγκλημα.

Το μουσικό κομμάτι υπογραμμίζει αυτό που τονίστηκε και προηγουμένως στην *ιστορία της Ταϊπέι*, τη σταδιακή εγκατάλειψη των αλλοτινών εγχώριων προτύπων της Ταϊβάν και την προσφυγή στις μοντέρνες, δυτικότροπες συνήθειες διασκέδασης. Άνθρωποι διαφόρων ηλικιών γεμίζουν το κλαμπ και χορεύουν στους ρυθμούς της σύγχρονης ποπ μουσικής, αντικαθιστώντας όσα θυμίζουν την ασιατική τους καταγωγή με διεθνώς αναγνωρίσιμα πρότυπα. Ο εκσυγχρονισμός της χώρας οδηγεί σε αυτήν την αλλαγή ταυτότητας και η μουσική για μια ακόμα φορά δρα ως ένα πλάγιο σημαινόμενο αυτής της εξέλιξης.

Ωστόσο σε ένα δεύτερο ερμηνευτικό επίπεδο αυτή η πολιτισμική στροφή ίσως αφορά τους κινδύνους που ελλοχεύουν εφόσον το κομμάτι των Kool And The Gang ταυτίζεται φιλικά με την τρομοκρατίσσα. Η κοπέλα πηγαίνει στο κλάμπ προκειμένου να παρασύρει το θύμα της και αργότερα να το ληστέψει και, αν χρειαστεί, να το σκοτώσει. Σε συμβολικό επίπεδο ίσως ο Yang προειδοποιεί τους θεατές για την άκριτη κι ενθουσιώδη μανία με τα ξενικά πρότυπα. Όπως η τρομοκρατίσσα και τα «εισαγόμενα» πρότυπα ίσως αποβούν καταστροφικά σε όποιον τα υιοθετεί χωρίς να αναλογιστεί τις συνέπειες. Πίσω από τη γοητευτική πρόσοψη και τη σαγήνη της μοντέρνας ζωής κρύβεται δυστυχία και (συμβολικός) θάνατος. Ο Lung στην *Ιστορία της Ταϊπέι* πεθαίνει από έναν εκπρόσωπο της νέας γενιάς καθώς δεν μπορεί να προσαρμοστεί στα νέα πρότυπα. Το θύμα της τρομοκρατίσσας πεθαίνει επειδή ακριβώς δεν μπόρεσε να προφυλάξει τον εαυτό του από την «παγκοσμιοποιημένη» μοντέρνα ζωή.

Κινηματογράφος: Οθόνη-Προβολέας του Εθνικού Υποσυνείδητου

Στις ταινίες ο κινηματογράφος ως μοτίβο δεν αποτελεί αποκλειστικά αυτοαναφορική επανάληψη των επιρροών του σκηνοθέτη που συχνά εμφανίζεται σε διάφορους δημιουργούς όπως ο Jean Luc Godard, ο François Truffaut, ο Woody

Allen και ο Gaspar Noe. Αντιθέτως, μέσα από τη χρήση αναφορών σε άλλες ταινίες ή στο ίδιο το μέσο μπορεί να αποκαλυφθεί ολόκληρο το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μιας χώρας. Έτσι, στις ταινίες κάποιων δημιουργών δεν αποδίδεται φόρος τιμής, αλλά η αντίληψη της εκάστοτε κυβέρνησης για τον κινηματογράφο και επακόλουθα η διαμόρφωση μιας κραταιάς άποψης σε σχέση με αυτόν. Οι σκηνοθέτες επιτρέπουν να αναφανούν οι περιορισμοί της δημιουργίας και της έκφρασης, η κοινωνική στάση απέναντι στα τεκταινόμενα και η συμμετοχή ή η αδιαφορία του λαού σε πράξεις αντίδρασης απέναντι στο καθεστώς.

Ο κινηματογράφος εμφανίζεται πλαγίως και με σχεδόν σκωπτικό τρόπο στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* και πιο συγκεκριμένα στη σκηνή που ο Kiyoshi και η Mako βγαίνουν πρώτη φορά ραντεβού. Μετά τη σωτηρία της Mako από τον Kiyoshi, κανονίζουν να συναντηθούν σε έναν κινηματογράφο. Στα επίκαιρα προβάλλονται οι συγκρούσεις των μαθητών με την αστυνομία στη Νότια Κορέα. Όμως κανείς από τους δύο δεν τα παρακολουθεί.

Σημειολογικά εδώ ο κινηματογράφος αποτελεί το μέσο προβολής της παγκόσμιας επικαιρότητας και των γεγονότων που αφορούν τον πλανήτη. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης παίρνει την ευκαιρία για να τονίσει τη στάση της αδιαφορίας και του μηδενισμού της σύγχρονης γενιάς σε σχέση με τα συμβαίνοντα. Ο Kiyoshi και η Mako δεν παρακολουθούν την επικαιρότητα καθώς δεν τρέφουν ελπίδες για το μέλλον, μένουν αμέτοχοι και απαθείς στα τρέχοντα γεγονότα προσηλωμένοι στο μικρόκοσμό τους. Η νέα γενιά της Ιαπωνίας δεν ενδιαφέρεται ούτε για την εικόνα της χώρας ούτε και για τα διεθνή ζητήματα, βυθίζεται στο κλίμα απογοήτευσης που επικρατεί με τη στροφή της Ιαπωνίας στον υλισμό. Επομένως ο κινηματογράφος ως συμβολικό πεδίο ανάγνωσης της παγκόσμιας επικαιρότητας απορρίπτεται από το ζευγάρι των πρωταγωνιστών προκειμένου να δοθεί έμφαση στην παγερή ουδετερότητα που διακατέχει αυτούς και τη γενιά τους. Ο «ιδανικός Ιάπωνας» που αγωνίζεται για την πρόοδο της χώρας έχει αντικατασταθεί από μια νεολαία η οποία σταδιακά οδηγείται στον απομονωτισμό και την αυτοκαταστροφή της.

Αν ο Oshima καταπιάνεται σε μια ταινία με το θέμα του κινηματογράφου ως κοινωνικού σημαινομένου και τον εξετάζει ως μια αλληγορία για την πραγματικότητα της Ιαπωνίας, αυτή είναι το *Πέθανε μετά τον πόλεμο*, η πιο

δυσνόητη ίσως ταινία του της οποίας η αποκωδικοποίηση ακόμα και σήμερα δημιουργεί αρκετά ερωτηματικά σε κοινό και μελετητές του κινηματογράφου.

Στον απόηχο των πολιτικών γεγονότων των προηγούμενων ετών, ο Oshima προβληματίζεται σχετικά με τη φύση του μέσου του κινηματογράφου, καταλήγοντας σε ένα φιλμ πρωτοποριακό, αυτοαναφορικό για το ρόλο του ίδιου αλλά και για την έβδομη τέχνη γενικά. Ως πρωταγωνιστική ομάδα επιλέγει μια ομάδα πολιτικά ενεργών κινηματογραφιστών, οι οποίοι βαδίζουν στον ίδιο, υποθετικά μιλώντας, δρόμο με αυτόν: την εφαρμογή των ριζοσπαστικών πολιτικών θεωριών στη σκηνοθεσία. Αν και έχουν περάσει δέκα χρόνια από τότε που ο ίδιος κινηματογραφούσε τις διαδηλώσεις κατά του πρώτου σύμφωνου Ιαπωνίας-ΗΠΑ στη *Σκληρή ιστορία της νιότης*, τώρα αναθέτει στους ήρωές του το έργο του: να βγουν στο δρόμο και να καταγράψουν τα τωρινά επεισόδια. Και αυτό αποτελεί την έναρξη της ταινίας, η ανάγκη του δημιουργού να ξαναβγεί στο δρόμο και να μιλήσει για την επικαιρότητα.

Οι αναφορές στον πρωτοποριακό κινηματογράφο της εποχής του δε σταματούν εκεί. Σε μια επόμενη σκηνή όπου η κολλεκτίβα βρίσκεται στο χώρο στον οποίο συζητά και δημιουργεί, ένα από τα μέλη της αναφέρει την ανάγκη να στραφούν στους σκηνοθέτες της εποχής τους για να πάρουν πίσω το φιλμ του αποθανόντα που οι αρχές κατάσχεσαν και αρνούνται να το επιστρέψουν στην ομάδα. Τα ονόματα των σκηνοθετών που αναφέρονται είναι αυτά των Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, του Kirio Urayama¹⁴, του Kiju Yoshida, του Shohei Imamura, του Tai Kato¹⁵ και του Toshio Matsumoto¹⁶, ενώ επίσης αναφέρονται και ο Σύνδεσμος Σκηνοθετών, η Συντεχνία Σεναριογράφων, το Συμβούλιο Κριτικών και ο Σύνδεσμος Τεχνικών. Με αυτό το σπάσιμο του τέταρτου τοίχου, η αναφορά σε

¹⁴Σκηνοθέτης που μαθήτευσε ως βοηθός του Shohei Imamura. Η ταινία του, *Bad Girl (Hiko Shojo)* βραβεύτηκε με το Χρυσό Βραβείο στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Μόσχας το 1963. Είναι επίσης γνωστός για το anime *Τάρο, ο Γιός της Δράκαινας (Tatsu no Ko Taro)* το οποίο προβαλλόταν και στην Ελλάδα

¹⁵ Διετέλεσε βοηθός σκηνοθέτη στο *Rashomon* του Akira Kurosawa. Τη δεκαετία του '60 ξεκίνησε να σκηνοθετεί τα δικά του jidaigeki ενώ στη συνέχεια καταπιάστηκε με τις ταινίες yakuza.

¹⁶ Επιφανής σκηνοθέτης του Νέου Κύματος. Γνωστότερος στο ευρύ κοινό για την *Πένθιμη Παρέλαση των Ρόδων (Funeral Parade of Roses-Bara no Soretsu)* του 1969 η οποία συνδυάζει τη ντοκιμαντερίστικη εξερεύνηση της ζωής των διεμφυλικών ατόμων στην Ιαπωνία με τον Οιδίποδα Τύραννο με avant garde τρόπο.

αυτούς τους σκηνοθέτες χάνει τον απλό χαρακτηρισμό του φόρου τιμής και γίνεται ευθύ κάλεσμα. Μια πρόσκληση προς τους δημιουργούς και τους ανθρώπους του κινηματογράφου, εν γένει, να επαγρυπνήσουν για την Τέχνη και να πάρουν θέση υπέρ των διαδηλωτών στις εξελίξεις.

Από πλευράς του σκηνοθέτη, μια τέτοια κίνηση κρύβει και μια πλάγια απογοήτευση σε σχέση με τα όσα διαδραματίζονται σε κοινωνικό επίπεδο. Συγκρίνει το παρελθοντικό ορμητικό πάθος της γενιάς του να εκφραστεί μέσω του κινηματογράφου προκειμένου να αναδείξει τα κακώς κείμενα με τρόπο δημιουργικό, με την κατάσταση των σκηνοθετών του παρόντος, η οποία χαρακτηρίζεται από παραίτηση. Τα χρόνια μπορεί να έχουν περάσει, η ανάγκη των δημιουργών να μιλήσουν για τα γεγονότα και να πάρουν ενεργή θέση εξακολουθεί να υφίσταται. Οπότε πлагίως ο σκηνοθέτης προβληματίζεται και τους καλεί (μαζί και τον εαυτό του τον οποίο αναφέρει πρώτο) να ενωθούν απέναντι στο θάνατο του πολιτικού κινηματογράφου, να δράσουν όπως οι διαδηλωτές και να μη συμβιβαστούν, να σταθούν συλλογικά απέναντι στο κατεστημένο που δείχνει να απειλεί τη δημιουργικότητά τους.

Ο κινηματογράφος της φιλικής πραγματικότητας αναδεικνύει μια εποχή στην οποία ο κοινωνικοπολιτικός αναβρασμός δίνει τη θέση του σε έναν εφησυχασμό. Η όποια σύγκρουση υπήρχε στις προηγούμενες δεκαετίες και έδειχνε τη διάθεση μέρους του ιαπωνικού πληθυσμού να απωθήσει αρκετά από τα οπισθοδρομικά του στοιχεία υποχωρεί και επικρατεί μια μετριοπάθεια την οποία ο Oshima τονίζει μάλλον με απογοήτευση. Η περίοδος που η ριζοσπαστική Αριστερά πράγματι αγωνιζόταν για ένα προοδευτικό μέλλον αποτελεί παρελθόν και η κύρια σύγκρουση που υφίσταται αφορά σε εσωτερικές διαφωνίες.

Μια ακόμα δόκιμη ανάγνωση σχετικά με τη συμβολική χρήση του κινηματογράφου και της πολιτικής του διάστασης στην ταινία αφορά την κριτική στάση του Oshima απέναντι στον σταλινισμό. Ο Oshima ως σκηνοθέτης ήταν πάντα επικριτικός απέναντι στον σταλινισμό. Γι' αυτόν, όπως γίνεται ορατό και στη *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία*, η επιμονή της ιαπωνικής αριστεράς στα σταλινικά πρότυπα είναι αυτή που τελικά οδήγησε στην αποδυνάμωσή της, όταν υπήρξε σύγκρουση στις τάξεις των Ιαπώνων κομμουνιστών για τη γραμμή που πρέπει να

ακολουθηθεί και την επακόλουθη διάσπασή της. Η επαναφορά των σταλινικών «σεχτών» στους κόλπους της ιαπωνικής αριστεράς στα τέλη της δεκαετίας του '60 ήταν κάτι που προβληματίσε και, ενδεχομένως, λύπησε τον Oshima.

Στην ταινία, βλέπουμε τον Motoki να έρχεται σε σύγκρουση με τα υπόλοιπα μέλη της κολεκτίβας, παθιασμένους υποστηρικτές του σταλινισμού. Πιστεύουν στον κινηματογράφο του δρόμου και των διαδηλώσεων, σε σημείο να κυνηγούν το φιλμ που κατασχέθηκε από τις αρχές όχι ως τη διαθήκη του νεκρού συντρόφου τους, την οποία και πρέπει να διαφυλάξουν, αλλά επειδή πιστεύουν πως έχει πλάνα προερχόμενα από τις διαδηλώσεις. Όταν ο Motoki αποφασίζει να ξαναγυρίσει την ταινία, απορρίπτουν την πρότασή του, δεν πιστεύουν σε αυτού του είδους τον κινηματογράφο. Είναι στοχοπροσηλωμένοι, αδιάφοροι για τον εκλιπόντα και τη μνήμη του, αφοσιώνονται στη δράση που θεωρούν σωστή. Μια πιθανή ανάγνωση της άρνησής τους να θυμηθούν πως όντως υπήρξε ένας σύντροφος που αυτοκτόνησε υποκρύπτει ίσως μια ειρωνεία ως προς το στερεότυπο που θέλει τους Ρώσους επί Στάλιν να εξαφανίζουν τις αποδείξεις ύπαρξης πρώην μελών του κόμματος ή και απλών πολιτών όταν κρίνονταν ως προδότες ή επικίνδυνοι για τη Σοβιετική Ένωση.

Αυτή η διαφορά απόψεων, η αδυναμία εύρεσης κοινού εδάφους με τους υπόλοιπους είναι που οδηγεί τον Motoki στην απομόνωση, την απόγνωση και, εν τέλει, στην αυτοκτονία. Μια ανάγνωση που ενδέχεται να ευσταθεί. σχετικά με την αυτοκτονία του Motoki, είναι πως επί της ουσίας δεν αυτοκτονεί ένας άνθρωπος, αλλά η ιδέα του πολιτικού σκηνοθέτη. Σε μια περίοδο που ο πολιτικός κινηματογράφος, εν όψει των νέων συμβιβασμών της Ιαπωνίας με τις ΗΠΑ, δείχνει να πνέει τα λοίσθια, οι πολιτικοί σκηνοθέτες είναι λογικό να αισθάνονται ανησυχία σχετικά με το μέλλον της Τέχνης και τη σημασία της. Συνεπώς, ο Oshima μέσα από το αυτοαναφορικό πλαίσιο που χρησιμοποιεί στην ταινία, προβάλλει την ανάγκη της προσωπικής έκφρασης στον πολιτικό κινηματογράφο, όπως και την ανάγκη της ύπαρξής του εν γένει. Γιατί η επανάληψη της αυτοκτονίας του Motoki δεν είναι απλά ένα φιλμικό στοιχείο αποστασιοποίησης, αλλά η διαρκής παραίτηση του κινηματογράφου από την πολιτική του διάσταση.

Ο κινηματογράφος στην προκειμένη περίπτωση ξεκινά από μια γενικότερη δήλωση σχετικά με την κοινωνικοπολιτική ταυτότητα της Ιαπωνίας στα τέλη της δεκαετίας του '70 για να καταλήξει σε ένα πιο συγκεκριμένο ζήτημα: αυτό του «εκφυλισμού» της ριζοσπαστικής Αριστεράς της χώρας με την ενδυνάμωση του σταλινισμού. Το συγκεκριμένο θέμα εμμέσως φανερώνει μια ακόμα πραγματικότητα σχετικά με την πολιτική διάσταση της ιαπωνικής εθνικής ταυτότητας, τη σταδιακή διαμόρφωση ενός πιο συντηρητικού (για τα δεδομένα του σκηνοθέτη) πολιτικού μοντέλου το οποίο υποδηλώνει για μια ακόμα φορά την αποτυχία της χώρας να ξεφύγει από τα «παραδοσιακά» στεγανά της. Ο ριζοσπαστισμός δίνει τη θέση του σε μια πολιτική τάση που οδηγεί σταδιακά στη ρήξη και την αποδυνάμωση αυτών που προσπαθούν να αλλάξουν την εθνική νόρμα. Και εν τέλει ο (κατά το σκηνοθέτη) συντηρητισμός της Ιαπωνίας διαιωνίζεται.

Ο Imamura καταπιάνεται με το θέμα του κινηματογράφου και τη σχέση του με την εθνική ταυτότητα της Ιαπωνίας σε μια μόνο ταινία του, τον *Πορνογράφο*. Στην προκειμένη περίπτωση αξιοποιεί τον κινηματογράφο (και πιο συγκεκριμένα τον πορνογραφικό) ως μια αλληγορία σχετικά με τη διαρκή έκπτωση της πηγαίας ταυτότητας των ανθρώπων και την αντικατάστασή της με τα δυτικότροπα ήθη που φέρνει ο εκμοντερνισμός.

Η φύση της δουλειάς του Ogata του επιβάλλει να είναι περιτριγυρισμένος από σεξουαλικές αναπαραστάσεις και να παρατηρεί την ίδια την πράξη του σεξ έτσι, που παύει να λειτουργεί ερεθιστικά. Επέρχεται σταδιακή απάθεια, η οποία τον απομακρύνει από τη σωματική ικανοποίηση. Σε μια κοινωνία με επιβαλλόμενα πρότυπα ομορφιάς, τα πάντα μετατρέπονται σε ταμπού και στερούν τον αυθορμητισμό του ανθρώπου, η πηγαία σεξουαλικότητα πλήττεται, η αγνή, πρωτόγονη έκφραση του ατόμου που επιτρέπει να διατηρεί τον εαυτό του ακέραιο στις αλλαγές, τον απομακρύνει από τα θέλω του και αντικαθιστά την ανθρώπινη επαφή με βολικά υποκατάστατα. Αυτό σε συνδυασμό με τα δυτικότροπα ήθη τα οποία μεταπολεμικά εισάγονται και εγκαθιδρύονται στον ιαπωνικό ψυχισμό, καταλήγουν να αλλοιώνουν την ταυτότητα της χώρας και να οδηγούν το άτομο στην απογοήτευση και την κοινωνική απομόνωση. Αν και η ταινία ουσιαστικά μοιάζει να

απεικονίζει την εποχή της σεξουαλικής απελευθέρωσης, αυτό που καταδεικνύει είναι πως η παρούσα κατάσταση όχι μόνο δεν απελευθερώνει το σεξ κοινωνικά αλλά το καθιστά ακόμα μεγαλύτερο ταμπού (Standish, 2011, σελ. 100-103).

Εν προκειμένω βλέπουμε τον κινηματογράφο να «μεταλλάσσεται» επηρεαζόμενος από την ισχύουσα κοινωνική κατάσταση. Η σταδιακή επιρροή των μοντέρνων ηθών στην κοινωνία της χώρας οδηγεί στην άνθιση της πορνογραφίας προκειμένου να καλυφθούν τα λιμπιντικά κενά τα οποία προκαλούνται από αυτές τις εξελίξεις. Ως μέρος του εγχώριου πολιτισμού ο κινηματογράφος καλείται να ανταποκριθεί σε μια από τις νέες ανάγκες που προκύπτουν και τη μυθοπλασία να καταπιάνεται με την καταπιεσμένη σεξουαλικότητα των πολιτών. Μια σεξουαλικότητα η οποία τρέφεται ακόμα και από τη διαστροφή, αν ληφθεί υπόψη η αιμομικτικής φύσεως ταινία την οποία κινηματογραφεί ο Ogata.

Οι Ταϊβανοί σκηνοθέτες ζουν σε μια χώρα της οποίας η κινηματογραφική παραγωγή είναι δαιδαλώδης και αντανακλά τόσο τη δυτική πολιτισμική επιρροή όσο και τη χρήση του κινηματογραφικού μέσου από την κυβέρνηση της Kuomintang για προπαγανδιστικούς σκοπούς. Ως εκ τούτου, η προβολή του κινηματογραφικού μέσου και οι αναφορές σε αυτό εντός του ταϊβανέζικου νέου κύματος φανερώνουν τη διαφορετική κοινωνικοπολιτική κατάσταση μαζί με τις ενδεχόμενες προθέσεις αλλά και τις επιρροές των σκηνοθετών.

Η πρώτη φορά που υποδορίως γίνεται μια αναφορά στο κινηματογραφικό μέσο από τον Hou Hsiao-Hsien είναι στη μικρού μήκους απόπειρά του, τον *Άνθρωπο-σάντουιτς*. Στη συγκεκριμένη ταινία, ο πρωταγωνιστής προσπαθώντας να ανταπεξέλθει στις εξελίξεις της Ταϊβάν και να διασφαλίσει την επιβίωση της οικογένειάς του, ζητά από έναν κινηματογράφο να του δώσει δουλειά, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει να ντυθεί κλόουν και να διαφημίζει τα σάντουιτς που πωλούνται εκεί.

Ο κινηματογράφος σημειολογικά κατ' αυτόν τον τρόπο καταλήγει να γίνεται φορέας τόσο των παγκόσμιων εξελίξεων (η συγκεκριμένη δουλειά, όπως τονίζεται στην ταινία τυγχάνει αποδοχής στη γειτονική Ιαπωνία) αλλά και της ηθικής εξαθλίωσης των πολιτών. Από τον κινηματογράφο «εργοδότη» ο πρωταγωνιστής βρίσκει δουλειά και μπορεί να εξασφαλίσει, έστω και προσωρινά, την επιβίωση της

οικογένειάς του. Ωστόσο, αποτελεί ένα είδος καίριου συμβιβασμού για τον άνθρωπο πρωταγωνιστή εφόσον οι εργασιακές συνθήκες τον ωθούν στην απώλεια της αξιοπρέπειάς του και τη γελοιοποίησή του ντυμένου ως κλόουν. Όπως στον *Πορνογράφο* του Imamura ο κινηματογράφος αντανακλά την κοινωνική κατάσταση της λιμπιντικής αλλοτρίωσης μέσω του περιεχομένου των ταινιών του Ogata, έτσι κι εδώ ο κινηματογράφος (όχι ως τέχνη αλλά κυριολεκτικά το κτίσμα) επηρεάζεται από την εγχώρια πραγματικότητα και συμβάλλει έστω και δευτερογενώς στην εξαθλίωση.

Ταυτόχρονα ίσως πρόκειται για ένα πλάγιο σχολιασμό σχετικά με την ίδια την κινηματογραφική βιομηχανία της Ταϊβάν και τον τρόπο που μεταχειρίζεται τους δημιουργούς. Αν ιδωθεί ως μια τέτοια αλληγορία, ο κινηματογράφος της χώρας καθιστά τους σκηνοθέτες κλόουν οι οποίοι διαφημίζουν χωρίς καμία καλλιτεχνική έκφραση τα αγαθά μιας χώρας στα οποία δεν πιστεύουν. Αντί για την ισχύουσα κοινωνική κατάσταση της οικονομικής ανισότητας και της καταπίεσης του λαού, διαφημίζουν μια χώρα προόδου και πεπαλαιωμένων αξιών με την ίδια μέθοδο που ο πρωταγωνιστής κραδαίνει τις πινακίδες που διαφημίζουν τα σάντουιτς ενώ ο ίδιος δεν έχει φαγητό στο τραπέζι του. Πέραν δηλαδή της συμμετοχής στην εξαθλίωση των κατώτερων στρωμάτων, φανερώνει και το πώς διαχειρίζεται τη διεθνή εικόνα το δελεαστικό κυρίαρχο αφήγημα το οποίο απέχει κατά πολύ από την κρατούσα κατάσταση και αποδεικνύει την έντονη λογοκρισία που υφίσταται η ατομική έκφραση.

Επιπλέον, στα *Παιδιά από το Φενγκουέι* υπάρχει και μια σκηνή που ίσως αποτελεί έναν από τους πιο ευφυείς συμβολισμούς του Hou αν εκληφθεί ως τέτοιας φύσης. Σε μια βόλτα της παρέας του Ah-Ching, ένας άνδρας με ένα μηχανάκι τους προσεγγίζει και τους λέει ότι για 1000 νέα δολάρια θα δουν πορνογραφικές ταινίες. Αυτοί, αφελείς όντες δέχονται και τους οδηγεί σε μια εγκαταλειμμένη οικοδομή παραινώντας τους να ανέβουν στον ενδέκατο όροφο. Εκεί καταλαβαίνουν πως εξαπατήθηκαν και κοιτώντας έξω από τον διαμπερή τοίχο τη θέα της Ταϊβάν, την παρομοιάζουν με ταινία.

Αν και αυτή η σκηνή είναι πολύ εύκολο να προσπεραστεί ως ένα από τα πολλά τυχαία περιστατικά που καταγράφει εκτός πλοκής ο Hou, ενδέχεται να

κυοφορεί ένα συμβολικό νόημα που, ωστόσο απομακρύνεται από τα νατουραλιστικά πρότυπα της υπόλοιπης ταινίας. Σε αυτήν τη σεκάνς ίσως ο Hou να κάνει νύξη στο ίδιο το νέο κύμα του εγχώριου κινηματογράφου, παίζοντας με τη σημειολογία της σκηνής και δείχνοντας πως στις ταινίες του νέου κύματος, ο θεατής βλέπει ό,τι ακριβώς και οι πρωταγωνιστές: μια πλήρη θεά της Ταϊβάν. Μπορεί να μην είναι μεγαλοπρεπής και φανταχτερή, μπορεί να απέχει από το να χαρακτηριστεί ειδυλλιακή, αλλά αυτό που φαίνεται είναι μια ρεαλιστική Ταϊβάν που βλέπουν οι νεαροί μέσα από τον τοίχο.

Καίρια είναι η προβολή του κινηματογραφικού θεάματος στη *Σκόνη Στον Άνεμο* ως φόρο τιμής αλλά και ως μια αντίθεση μεταξύ του κινηματογράφου που λειτουργεί προπαγανδιστικά και αυτού που καταδεικνύει την πραγματικότητα. Οι κάτοικοι του χωριού από το οποίο κατάγεται ο Wan στήνουν το κινηματογραφικό πανί στο κέντρο του χωριού και προβάλλουν το *Όμορφο παπάκι* του Li Hsing, το πρώτο παραδεκτά φιλικό αριστούργημα της χώρας. Πέρα από το φόρο τιμής που αποτελεί η συγκεκριμένη επιλογή, σημειολογικά ενδέχεται να αποτελεί και μια νύξη για το σκοπό που υπηρετεί αυτή τη στιγμή ο Hou ως σκηνοθέτης, τη συνέχεια και εξέλιξη του έργου του Li. Από τον Υγιή Ρεαλισμό, την περίοδο που η Kuomintang ασκούσε μεγάλη επιρροή στην φιλική παραγωγή της χώρας, δημιουργείται ένα νέο είδος ρεαλισμού, ο οποίος, εξαιρουμένων συγκεκριμένων θεμάτων, δε γνωρίζει όρια στο περιεχόμενό του και τρόπον τινά συνεχίζει την «αποστολή» της εκπροσώπησης της Ταϊβάν.

Εκτός από φόρο τιμής, βέβαια, η συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή ενδέχεται να εγκυμονεί και έναν υπόγειο σχολιασμό σχετικά με τη λειτουργία των δύο ταινιών. Το *Όμορφο παπάκι* είναι μια ταινία η οποία υπερασπίζεται σημεία της πολιτικής ατζέντας της Kuomintang όπως την πίστη στην οικογένεια, την εργατικότητα της γυναίκας και την πρόοδο της κοινωνίας μέσα από ένα εξιδανικευμένο πρίσμα το οποίο απομακρύνεται από το ρεαλιστικό επίπεδο. Στην ταινία του Hou, αυτό το φιλμ προβάλλεται σε ένα χωριό που βρίσκεται στα όρια της εξαθλίωσης. Όταν η προβολή διακόπτεται λόγω ηλεκτρολογικών προβλημάτων οι κάτοικοι αναρωτιούνται αν σχετίζεται με κάποιον απλήρωτο λογαριασμό ρεύματος.

Η πραγματικότητα της ταινίας του Li Hsing με την ασφαλή αισιόδοξη οπτική της ταυτίζεται με το κυρίαρχο αφήγημα που παρουσιάζει την Ταϊβάν ένα χαρούμενο, ιδανικό μέρος όπου η εργατική τάξη ευτυχισμένη κοπιάζει για το καλό της πατρίδας. Σε αυτό το αφήγημα ο Hou αντιπαραβάλλει το δικό του ρεαλισμό, τους ανθρώπους που ζουν σε βρώμικα, φτωχικά χωριά και κάθε μέρα αγωνιούν για το αν θα μπορέσουν να επιβιώσουν. Ο καθαρός, ιδεαλιστικός χαρακτήρας της ταινίας του Li αποδεικνύεται μια οφθαλμαπάτη που κρύβει τα πραγματικά εθνικά προβλήματα και την αληθινή ταυτότητα της πάλης των κατώτερων τάξεων με ό,τι επιτάσσουν οι αστοί υπό την πρόφαση της εκβιομηχάνισης και του εκσυγχρονισμού.

Ο Edward Yang αξιοποιεί την εικόνα του κινηματογράφου στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*, καθιστώντας τον ένα σημαντικό μοτίβο το οποίο επιτρέπει μια ματιά στην κοινωνία του τότε και στην αντίληψή της σχετικά με τον κινηματογράφο. Δύο σκηνές απεικονίζουν τους πρωταγωνιστές σε κάποια κινηματογραφική αίθουσα. Στην πρώτη ο Sly συναντιέται με τον Shandong για να διαπραγματευτούν με τον Threads ως μεσάζοντα ενώ στη δεύτερη απεικονίζεται το διπλό ραντεβού του Si'r και του Ma με την Jade και μια φίλη της. Σε κάθε μία σκηνή το βάρος δίνεται στις συναντήσεις και τις αλληλεπιδράσεις των χαρακτήρων και όχι στην κινηματογραφική αίθουσα. Ο Sly και ο Si'r προσποιούνται πως βλέπουν την ταινία ενώ ανταλλάσσουν προσβολές και απειλές και στη δεύτερη η κάμερα εστιάζει στη σκοτεινή αίθουσα και στις ερωτικές περιπτώξεις μεταξύ του Ma και της Jade. Και στις δύο σκηνές ακούγονται ήχοι από μια αμερικάνικη ταινία, πιο συγκεκριμένα το western *Ρίο Μπράβο* του Howard Hawks, ιδίωμα το οποίο απευθύνεται στη νεολαία.

Αν και η ερμηνεία που ακολουθεί μπορεί να ακούγεται παρακινδυνευμένη, δεδομένου των ιστορικών συμφραζομένων, μπορεί εντούτοις να εκληφθεί ως μια διαυγής σκηνοθετική επιλογή. Το 1961 ο κινηματογράφος στην Ταϊβάν βρίσκεται, όπως και οι υπόλοιπες μορφές της τέχνης, στο περιθώριο. Προέχει η υλικοτεχνική ανάπτυξη και η τέχνη παραμένει προϊόν χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική ούγια, μια βιομηχανία που αποσκοπεί αποκλειστικά σε εύπεπτα θεάματα για το ευρύ κοινό. Για αυτόν το λόγο εισάγεται στην υπόθεση μια υποπλοκή που εκτυλίσσεται σε ένα

στούντιο ταινιών κοντά στο σχολείο των παιδιών. Στο χώρο γυρίζεται ένα μελόδραμα με πρωταγωνίστρια μια ναρκισσευόμενη ηθοποιό που πήρε το ρόλο μέσω γνωριμιών. Ο σκηνοθέτης έχει τη θέληση να παράξει καλλιτεχνικό έργο αλλά δεν διαθέτει τα μέσα εντούτοις όταν η ηθοποιός εγκαταλείπει την ταινία δε διστάζει να πάρει πρωταγωνίστρια την Ming στη θέση της. Παράλληλα, η αντιμετώπιση των πολιτών και των εκπαιδευτικών προς τους κινηματογραφιστές αντανakλά μια υποτιμητική στάση απέναντι στον κλάδο. Όταν ο υπεύθυνος των στούντιο παραπονιέται στο διευθυντή του σχολείου ότι οι μαθητές μπαίνουν κρυφά στα γυρίσματα, εκείνος του απαντά πως δε θα έπρεπε να είναι δίπλα από το σχολείο το στούντιο γιατί τους ξεμυαλίζει.

Αυτό προφανώς περνά και στους πολίτες και ειδικότερα στις νεότερες γενιές, όπως φαίνεται και από τις σκηνές του κινηματογράφου. Δεν αξιοποιούν τη σκοτεινή αίθουσα ως χώρο διασκέδασης (αντίθετα με το χώρο της συναυλίας όπου επικρατεί ένα θορυβώδες κλίμα ενθουσιασμού) αλλά ως έναν ασφαλή χώρο που μπορούν να προβούν σε κρυφές πράξεις μακριά από τα βλέμματα του κόσμου. Οι αρχηγοί των δύο συμμοριών θα διαπραγματευτούν χωρίς το φόβο της βίαιης σύγκρουσης και τα κρυφά ρομαντικά σκιρτήματα νεανικής απιστίας θα γίνουν χωρίς να τα γνωρίζουν οι ερωτικοί σύντροφοι των εμπλεκομένων. Ο κινηματογράφος από χώρος τέχνης αποκτά χροιά παρανομίας, ένα χαρακτήρα περιθωριακό. Τα παιδιά δεν πάνε σε προβολή ταινίας από την Ταϊβάν ή το Χονγκ Κονγκ αλλά σε μια χολιγουντιανή ταινία, απόδειξη της υποτίμησης του εγχώριου κινηματογράφου, με τις φθηνές και στα όρια του γελοίου παραγωγές. Ένα μέσο που η Ταϊβάν βλέπει ως εξωτικό, εφόσον δεν έχει καταφέρει, τη δεκαετία του 1960, να το ενστερνιστεί και να παραγάγει δική της αξιόλογη παραγωγή.

Η συγκεκριμένη ερμηνεία για την κινηματογραφική τέχνη ίσως φαίνεται καινοφανής και παρακινδυνευμένη, ενδέχεται όμως να υποδηλώνει την οπτική του Yang, ως σινεφίλ και σκηνοθέτη, για την απαξίωση της Ταϊβάν στο κινηματογραφικό μέσο. Αντικατοπτρίζει μια δημιουργική αλήθεια και μια προσωπική ανησυχία σε σχέση με την τέχνη που υπηρετεί αυτός και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες της γενιάς του. Όλοι θέλησαν να δημιουργήσουν ένα έργο αξιοσημείωτο αντιτιθέμενοι στα φθηνά, «ακίνδυνα» θεάματα για τις μάζες. Και για αυτό το λόγο προχωρεί σε μια επιλογή η

οποία αποδίδει τις εικόνες των παιδικών του χρόνων αλλά και το γενικότερο κλίμα που βρίσκεται απέναντι στην καλλιτεχνική έκφραση του κινηματογράφου. Την απεικόνιση της κινηματογραφικής βιομηχανίας της χώρας, ως το πεδίο που κυριαρχείται από την υλικοτεχνική ανεπάρκεια, την ιδιοτέλεια των συμμετεχόντων και το οποίο κοινωνικά και πολιτισμικά δεν προσφέρει και δεν «εκπαιδεύει» τους πολίτες.

Έντυπος Λόγος/Γραφή: Το Χαρτί ως Αρχείο και Κομιστής της Εθνικής Ταυτότητας

Εξετάζοντας το ζήτημα του έντυπου λόγου και της παρουσίας του στις νεοκυματικές ταινίες, δόκιμο είναι να μελετηθούν τα *Μυστικά εγχειρίδια των νίντζα* όχι μόνο ως ένα στυλιστικό εγχείρημα του Oshima αλλά και ως ένα μεταμοντέρνο σχόλιο πάνω στο ζήτημα της κινούμενης εικόνας. Εν προκειμένω στην ταινία εξετάζεται η χρήση του έντυπου λόγου και ο τρόπος που ο σκηνοθέτης τον καθιστά σημείο αναφοράς της εθνικής ταυτότητας.

Τα manga και ιδιαίτερα αυτά που αφορούν περιπέτειες ηρωικών μορφών (μυθοπλαστικών αλλά ενίοτε και πραγματικών), αποτελούν μια ξεκάθαρα ιαπωνική μορφή τέχνης. Από τον τρόπο ανάγνωσής (από τα δεξιά προς τα αριστερά και από την «τελευταία» στην «πρώτη» σελίδα), από τον τρόπο σχεδιασμού και από την αφήγησή αποτελούν την κατά κανόνα ιαπωνική πρόταση πάνω στην τέχνη των κόμικς, εισάγοντας το εγχώριο στοιχείο. Αποτελούν ένα κατεξοχήν ιαπωνικό τεκμήριο όσον αφορά την ποπ κουλτούρα (με δεδομένη τη σύγχρονη απήχηση και στο δυτικό κοινό). Συχνές είναι, επίσης, οι μεταφορές των manga σε anime, σε τηλεοπτικές και κινηματογραφικές διασκευές κινουμένων σχεδίων. Τη δεκαετία του '60, μάλιστα, η σειρά του Osamu Tezuka, *Astro Boy* ήδη μεταφέρεται σε αυτοτελή επεισόδια στην τηλεόραση, γεγονός που δείχνει ότι η Ιαπωνία ξεκινά να υιοθετεί τα δυτικά πρότυπα της βιομηχανίας των κινουμένων σχεδίων.

Ωστόσο τα *Μυστικά εγχειρίδια των νίντζα* είναι μια ξεχωριστή περίπτωση. Αν και επί της ουσίας αποτελεί μια μεταφορά ενός ήδη υπάρχοντος manga που αποτυπώνει περιπέτειες στη φεουδαρχική Ιαπωνία, δε γίνεται με το διαδομένο τρόπο της διασκευής σε κινούμενο σχέδιο. Αντιθέτως, κάθε καρτέ από το manga

φωτογραφίζεται και προβάλλεται στη στάσιμη μορφή του, με προσθήκη ηχητικών εφέ και μουσικής και τις φωνές των ηθοποιών να διαβάζουν τα λόγια των χαρακτήρων. Αν και, επί της ουσίας βλέπουμε την κινηματογραφική μεταφορά ενός κόμικ, αυτό δεν προβάλλεται με κυριολεκτικά κινούμενο σχέδιο αλλά με έναν τρόπο που υποχρεώνει το θεατή να δημιουργήσει μόνος του την κίνηση, προβληματίζοντάς τον ταυτόχρονα και για τους μηχανισμούς της επίδρασης που έχει η εικόνα στον ανθρώπινο νου.

Είναι θεμιτό ίσως να τονιστεί πως ο Oshima αξιοποιεί τον Τύπο με τη μορφή των manga και πως με αυτήν την επιλογή, συμβολικά, επιδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο «δεσμεύει» την παράδοση στις ταινίες του. Η παράδοση του έντυπου λόγου, συνεπώς, δεν προβάλλεται με τον τρόπο της κυρίαρχης αφήγησης (τη μεταφορά του εν λόγω manga σε μια κανονική ταινία κινουμένων σχεδίων), αλλά με αποστασιοποιημένη, σχεδόν μεταμοντέρνα ματιά. Ο Oshima δεν έλκεται και δεν υποστηρίζει την παράδοση, είναι το εργαλείο το οποίο εκμεταλλεύεται για να σχολιάσει την πραγματικότητα και τα δικά του πιστεύω που ναι μεν φαινομενικά αφορούν την Ιαπωνία, αλλά διατρέχουν και την παγκόσμια κοινωνία.

Η σχέση του Oshima με τον έντυπο λόγο, βέβαια, δε σταματά εκεί. Για την ακρίβεια, μια ολόκληρη ταινία του, *Το Ημερολόγιο ενός κλέφτη* είναι βασισμένη στα βιβλία. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας, Birdey Hilltop διεγείρεται σεξουαλικά κλέβοντας βιβλία από ένα βιβλιοπωλείο στο εμπορικό προάστιο της Σίντζουκου. Εκεί τα βιβλία στοιβάζονται έτοιμα προς αγορά σε ένα πολυσύχναστο μέρος, καταδεικνύοντας μια κοινωνία που στρέφεται πλέον στον υπερκαταναλωτισμό και προσαρμόζεται στα δυτικά καταναλωτικά στερεότυπα της υπερπροσφοράς. Οι καταστηματάρχες λοιπόν εμπορεύονται την εθνική ταυτότητα σε μια υποθετική αλληγορία που το κατάστημα είναι η Ιαπωνία και ο μαγαζάτορας το κεφάλαιο το οποίο διευθύνει τη χώρα.

Επιπλέον, δεν είναι ενδεχομένως αδόκιμη η υπόθεση πως ο ιδιοκτήτης του βιβλιοπωλείου που επίσης γράφει ένα βιβλίο, το οποίο προσφέρει ως δώρο στον Birdey αφού αυτός συλληφθεί «επί τω έργω». Ο συμβολικός εκπρόσωπος του κεφαλαίου και της άρχουσας τάξης με αυτόν τον τρόπο προσφέρει στον αποκλίνοντα νεαρό μια μεταφορική εκδοχή της καθεστηκυίας εθνικής ταυτότητας

στην μορφή ενός βιβλίου. Ωστόσο ποια είναι η αντίδραση του Birdey σε όλα αυτά; Μετά την έξοδό του από το κατάστημα μαζί με την Umeko, ο Birdey πετά το βιβλίο του καταστηματούχου. Δεν επιθυμεί να αποδεχθεί τη συγκεκριμένη εθνική ταυτότητα, την περιφρονεί. Τα λογοτεχνικά του γούστα διαφέρουν από αυτά της Ιαπωνίας της τάξης και της ευημερίας. Ο Birdey κλέβει ένα βιβλίο για τον μυστικισμό της Simone Weil¹⁷, ένα του Jean Genet και ένα του Georges Bataille. Σε ένα πλάνο αργότερα στο οποίο η Umeko περιφέρεται στο άδειο βιβλιοπωλείο, ξεχωρίζει βιβλία του Henry Miller, του Muhammad Ali, του Takaaki Yoshimoto¹⁸, της Tomio Kataeko¹⁹, του Ιωσήφ Στάλιν, του Jomo Kenyatta, του Ryuichi Tamura²⁰, του Lu-Xun²¹.

Όλα αυτά τα βιβλία περιλαμβάνουν ριζοσπαστικές απόψεις γύρω από το φύλο, τη σεξουαλικότητα, το πολιτικό γίνεσθαι, ανοίγουν πνευματικές πόρτες προς άλλους πολιτισμούς και βιώματα· θέτουν προβληματισμούς και αναπτύσσουν σκέψεις που απέχουν από την εικόνα νηνεμίας και γενικότερης υποταγής στα φιλελεύθερα πρότυπα της Δύσης τα οποία η Ιαπωνία ασκεί στην πολιτική της δεκαετίας του '60. Με αυτόν τον τρόπο, ο Oshima αρνείται το εθνικό αφήγημα, προτάσσοντας ριζοσπαστικές φωνές που τολμούν και αντιτάσσονται σε ό,τι η Κυβέρνηση προτείνει· μια μορφή επανάστασης απέναντι στα υπάρχοντα στερεότυπα, που ανατρέπει τη δεδομένη κατάσταση και προχωρά σε μια κοινωνία που αντιλαμβάνεται εις βάθος τα βιώματα των αδύναμων.

Ο έντυπος λόγος υφίσταται και με μια παράδοση και όχι τόσο κυριολεκτική χρήση στο *Κρέμασμα*. Στη συγκεκριμένη ταινία, ο Τύπος ξεφεύγει από την ενημερωτική διάσταση και γίνεται σύμβολο ένδειας και κοινωνικού ρατσισμού. Στη σκηνή που οι αστυνομικοί προσπαθούν να κάνουν τον R να θυμηθεί τα παιδικά του χρόνια, «ντύνουν» όλο το σκηνικό που αναπαριστά το σπίτι του με εφημερίδες.

¹⁷Φιλόσοφος και πολιτική ακτιβίστρια της Αριστεράς που ασχολείτο με τον μυστικισμό και θαύμαζε ο Albert Camus.

¹⁸Ποιητής και φιλόσοφος τον οποίο η ριζοσπαστική Αριστερά της Ιαπωνίας του '60 αντιμετωπίζει σαν πατρική φιγούρα

¹⁹Ποιήτρια η οποία στα γραπτά της θίγει το ρόλο και τα βιώματα των γυναικών

²⁰Σημαντική μορφή της ιαπωνικής μεταπολεμικής λογοτεχνίας και ποίησης ο οποίος εστίαζε στην κρίση των ανθρώπων μετά το τέλος του πολέμου.

²¹Συγγραφέας, δοκιμιογράφος και σημαντική μορφή της κινεζικής Αριστεράς.

Παραδοσιακά, τα σπίτια στην Ιαπωνία περιλαμβάνουν πόρτες και παράθυρα τα οποία είναι κατασκευασμένα από χαρτί. Αν αυτά τα παράθυρα φθαρούν, το χαρτί πρέπει να αντικατασταθεί. Συχνά, άνθρωποι των κατώτερων τάξεων επειδή δεν έχουν τα απαραίτητα χρήματα προκειμένου να επενδύσουν σε νέα καλύμματα, χρησιμοποιούν ως εύκολη λύση φύλλα από εφημερίδες.

Στη συγκεκριμένη σκηνή, η υπερβολική χρήση των εφημερίδων χρησιμοποιείται για δύο λόγους. Πρώτον, για να τονίσει τις συνθήκες διαβίωσης των Κορεατών στην Ιαπωνία, κοινωνικό σχόλιο απέναντι στον αποκλεισμό τους από τις ευκαιρίες μιας ευπρεπούς ζωής. Οι εφημερίδες δε χρησιμοποιούνται μόνο κατά τόπους, αλλά επί της ουσίας κατακλύζουν το σκηνικό, δηλώνοντας μια κατάσταση υπέρμετρης φτώχειας, η οποία απαγορεύει σε οικογένειες όπως αυτή του R να ζήσουν με αξιοπρέπεια.

Δεύτερον, η υπερβολική χρήση εφημερίδων καταδηλώνει το ρατσισμό των Ιαπώνων για τους Κορεάτες. Στήνοντας το σκηνικό οι αστυνόμοι θα μπορούσαν να είχαν τοποθετήσει στρατηγικά μερικές εφημερίδες και να έχουν το ίδιο αποτέλεσμα. Αντιθέτως, ντύνουν σχεδόν ολόκληρο το δωμάτιο με αυτές. Με αυτόν τον τρόπο ο ρατσισμός των Ιαπώνων τονίζεται σε δύο επίπεδα: της ειρωνείας και της προκατάληψης. Οι Ιάπωνες απεικονίζουν ειρωνικά και εν μέρει χαϊρέκακα την ένδεια των Κορεατών, δρουν περιπαικτικά. σχεδόν σαδιστικά απέναντι στην κατάσταση των κοινωνικά κατώτερων και προβάλλουν το βαθύ ταξικό και εθνικό ελιτισμό της ιαπωνικής κοινωνίας. Σε δεύτερο επίπεδο, θεωρούν βέβαιο ότι μια κορεάτικη οικογένεια θα διατελεί σε καθεστώς πλήρους φτώχειας και το υπερτονίζουν. Στη συνείδηση του Ιάπωνα, μια οικογένεια Κορεατών ζει σε ταπεινωτικές συνθήκες, είναι πρόσφυγες σε ένα άλλο έθνος και η ιαπωνική κοινωνία δεν πρόκειται να επιτρέψει την κοινωνική τους αναρρίχηση. Στην προκειμένη περίπτωση ο Τύπος γίνεται κομιστής του ιαπωνικού ρατσισμού και αποτελεί ένα κοινωνικό σχόλιο πάνω στη συμπεριφορά της χώρας απέναντι στα υπόλοιπα έθνη.

Στον Imamura, ενδιαφέρον παρουσιάζει μια σκηνοθετική επιλογή σε σχέση με τον έντυπο λόγο και πιο συγκεκριμένα η απουσία του. Στη *Βαθιά επιθυμία των θεών*, στο νησί όπου γυρίζεται η ταινία, το πρώτο άτομο που εμφανίζεται είναι

αυτό του μουσικού ο οποίος αφηγείται στα παιδιά τη δημιουργία του τόπου τους. Αυτή η σκηνή, αν κριθεί υπό το πρίσμα του «ενημερωτικού» ρόλου του μουσικού, μπορεί να εκληφθεί ως μια αντιπαραβολή με την εξέλιξη του γραπτού λόγου και την ουσία του έθνους. Προβάλλεται μια μορφή «εκπαίδευσης» των παιδιών απομακρυσμένη από τα σύγχρονα μέσα, όπου η γραφή και η ανάγνωση αποτελούν προνόμιο των ανώτερων τάξεων, όπως επιβάλλει ο μοντερνισμός, και όχι του λαού.

Η φιγούρα αυτή υποδηλώνει την έλλειψη σύγχρονων μέσων, αλλά εμμέσως και την εθνική ταυτότητα και τη θεώρηση του Imamura σχετικά με την αρχέγονη ιαπωνική ταυτότητα. Πρόκειται για μια κοινωνία η οποία δεν έχει εισχωρήσει στον μοντερνισμό και συνδέεται με την πρωτόγονη μορφή της Ιαπωνίας. Ο καλύτερος τρόπος να δηλωθεί αυτό είναι με την εικόνα του μουσικού, μορφή εκπαίδευσης των κοινωνιών προ μοντερνισμού. Αφηγείται τη μυθική πλευρά της χώρας και τη γέννησή της, δίνοντας στα παιδιά την αίσθηση του ανήκειν μέσα από την κατασκευή ενός κοινού μυθολογικού πλαισίου όχι με σύγχρονο τρόπο αλλά με την προφορική μέθοδο.

Πρόκειται για μια αρχαϊκού τύπου κοινωνία μέσα από την οποία ο Imamura μιλά τόσο για τις έννοιες του μυθικού παρελθόντος και της βίαιης και καθόλου ρομαντικής πλευράς της παράδοσης στην οποία επιμένει η κυρίαρχη αφήγηση, αλλά και αναζητά μέσω αυτής την εθνική ταυτότητα την απογυμνωμένη από μοντέρνες συμβάσεις. Για αυτό το λόγο, η αντικατάσταση του γραπτού λόγου (και η ανυπαρξία του εντός της κοινότητας του νησιού) από τον προφορικό θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως μια μικρή αλλά σημαντική σκηνοθετική επιλογή η οποία βοηθά στην αποκάλυψη της βαθύτερης ουσίας την οποία προσπαθεί να αναδείξει από τα χρονικά συμφραζόμενα.

Στην περίπτωση της Ταϊβάν και του Hou Hsiao-Hsien, ο γραπτός λόγος παίρνει μια άλλη βαρύτητα. Η σύνδεση της φιλμογραφίας του με τον γραπτό λόγο και το ρόλο που επιτελεί αναδύεται από τη «συγγένειά» του με την ιθαγενή λογοτεχνία της Ταϊβάν. Μια από τις σημαντικότερες πηγές έμπνευσης της καριέρας του, υπήρξε η αυτοβιογραφική πένα του Shen Congwen και ο τρόπος με τον οποίο εκείνος εξερευνά την καθημερινότητα της χώρας μέσα από τη ρουτίνα της. Κατ' αντίστοιχο τρόπο, ο Hou γίνεται ένας συνεχιστής της συγκεκριμένης παράδοσης,

μεταφέροντας τις εικόνες της καθημερινότητας, τόσο του ίδιου όσο και των συνεργατών του με τρόπο σχεδόν αυτοβιογραφικό. Δεν τον ενδιαφέρει να αφηγηθεί μια ιστορία με τις παραδοσιακές κινηματογραφικές συμβάσεις, αλλά να γίνει ένας παρατηρητής μιας πραγματικότητας η οποία στόχο έχει να αναδείξει την «πραγματική» εθνική ταυτότητα, απομακρυσμένη από κάθε κυρίαρχο αφήγημα που τη θέλει επαρχία της Ιαπωνίας και της Κίνας. Να βρει, δηλαδή, τα μικρά καθημερινά πράγματα και ακόμα και τις πιο κομβικές στιγμές μιας πλοκής να τις περιγράψει με υπέρμετρο νατουραλισμό και να αναδείξει μέσω αυτών την εθνική ταυτότητα όπως οι συγγραφείς της ιθαγενούς λογοτεχνίας.

Αυτό είναι μια υπόθεση που αφορά τη φιλοσοφική συγγένεια μεταξύ του Ηου και του έντυπου λόγου της χώρας του. Πώς εντοπίζεται, όμως, ο γραπτός λόγος στις ταινίες του; Τι ρόλο παίζουν τα βιβλία και τα συγγράμματα στην ιστορία της Ταϊβάν και τι αποκαλύπτουν για την άποψη του Ηου σχετικά με την εθνική ταυτότητα; Ξεκινώντας από την *Πόλη της θλίψης* η έρευνα εστιάζει στο πώς ο Ηου αντιμετωπίζει το γραπτό λόγο στην ιστορία της χώρας, και τα σημανόμενα που προκύπτουν.

Στη συγκεκριμένη ταινία τα μόνα άτομα που συνδέονται με το γραπτό λόγο είναι οι διανοούμενοι ανάμεσα στους οποίους ανήκει και ο κωφός Wen-Ching. Η κλίκα στην οποία ανήκει σχολιάζει διαρκώς το πολιτικό γίγνεσθαι, την ιστορία της χώρας μέχρι τότε και το πιθανό μέλλον της. Μια κοινότητα σχεδόν απομονωμένη από τον υπόλοιπο κόσμο, η οποία έρχεται σε επαφή μαζί του σχεδόν τόσο αραιά όσο και ο Wen-Ching με τον αδερφό του, Wen-Heung.

Ως κωφός, η μόνη δυνατότητα επικοινωνίας του Wen-Ching με τον υπόλοιπο κόσμο είναι μέσω του γραπτού λόγου. Αυτός, η Hinomi και ο Hinoe «μιλάνε» μεταξύ τους μέσω κειμένου και ο Wen-Ching ανοίγεται σχετικά με το παρελθόν του και εν τέλει συνάπτει δεσμούς εμπιστοσύνης. Από την άλλη πλευρά, ο Wen-Heung δεν είναι βέβαιο πως γνωρίζει ανάγνωση και ως εκ τούτου ίσως δεν μπορεί να επικοινωνήσει μαζί του. Η αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ των δύο αδερφών φαίνεται ιδιαίτερα στη σκηνή που ο Wen-Heung ωρύεται εξοργισμένος στον Wen-Ching για να θυμηθεί στη συνέχεια ότι ο αδερφός του είναι κωφός και δεν πρόκειται να ακούσει τα όσα του προσάπτει.

Αν λοιπόν ο Wen-Ching γίνει αντιληπτός ως κομμάτι της διανόησης και ο Wen-Heung ως εκπρόσωπος της εργατικής τάξης, η αδυναμία επικοινωνίας μεταξύ τους δια του γραπτού λόγου, υποδηλώνει ενδεχόμενα τις ταξικές ανισότητες της Ταϊβάν. Η σχέση των δύο ατόμων είναι αδύνατον να γεφυρωθεί καθώς ένας από τους πυλώνες της εθνικής τους ταυτότητας στέκεται εμπόδιο και δεν τους επιτρέπει να συνδεθούν. Μια χώρα σαν την Ταϊβάν που ήδη έχει βιώσει τον διαχωρισμό μεταξύ των Ιαπώνων που κυβερνούν το νησί και των Ταϊβανών κατοίκων, ακολουθεί τα όρια που έθεσαν οι κατακτητές και τα διαιωνίζει μεταξύ των κατοίκων της.

Αυτή η αδυναμία επικοινωνίας προβάλλεται και στο πολιτικό επίπεδο. Οι εγγράμματοι διανοούμενοι είναι αυτοί που τάσσονται ενάντια στον απολυταρχισμό της Kuomintang και σταδιακά εξαφανίζονται, φυλακίζονται, φεύγουν στα βουνά οργανώνοντας την αντίσταση και βρίσκουν τραγικό τέλος. Η πειθήνια εργατική τάξη γίνεται θύμα του υποκόσμου της χώρας που επιδίδεται στο λαθρεμπόριο και τα μέλη της σκοτώνονται (όπως ο Wen-Heung) ή μένουν ανάπηρα (όπως ο Wen-Leung). Δεν είναι σε καμία περίπτωση βέβαιο πως αν οι δύο πλευρές μπορούσαν να επικοινωνήσουν θα είχαν αποφύγει αυτή την τραγική μοίρα, ούτε πως ο Hou μέσα από αυτήν την επιλογή προσπαθεί να καταδείξει τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Αυτή η υπόθεση λειτουργεί ως νύξη για την εθνική ταυτότητα μιας χώρας που στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορεί να αποφύγει τον σπαραγμό.

Μια ακόμα υπόθεση που μπορεί να διατυπωθεί είναι πως ο Wen-Ching ταυτίζεται με τον γραπτό λόγο μέσω της διαρκούς χρήσης του. Όντας παρατηρητής όλων αυτών των γεγονότων, θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί μια μορφή ιστοριογράφου της Ταϊβάν σε μια χρονική περίοδο σαν αυτή του Λευκού Τρόμου η οποία αποσιωπάται από τους κατοίκους της χώρας. Με την εξαφάνισή και τον πιθανό θάνατό του, αυτό το κομμάτι της εθνικής ιστορίας και ταυτότητας, δηλαδή το τραγικό ιστορικό παρελθόν που η κυρίαρχη αφήγηση της Kuomintang προσπαθεί να αποκρύψει, φιμώνεται μαζί με τα γραπτά του. Η Ταϊβάν παραμένει μια χώρα της οποίας το παρελθόν, όπως αυτό διαφυλάσσεται και παραδίδεται μέσω της γραφής, αγνοείται.

Η πρώτη φορά χρονολογικά στη νεοκυματική του πορεία που παρουσιάζεται βιβλίο είναι αυτή που καταδεικνύει σημειολογικά το ρόλο του Τύπου στη

διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας από πλευράς της κυβέρνησης. Στο *Καλοκαίρι με τον παππού*, ο Dong-Dong απαγγέλλει ένα εθνικιστικό ποίημα ενώ ο παππούς του κρατά το βιβλίο στο οποίο περιλαμβάνεται αυτό το ποίημα. Ο Dong-Dong ξεχνά έναν στίχο και ο παππούς του συνοφρυώνεται για να φανεί σαφώς ικανοποιημένος όταν τον θυμάται και ολοκληρώνει την απαγγελία.

Το ποίημα που απαγγέλλεται αναφέρει τη λαχτάρα ενός ατόμου να επιστρέψει πίσω στην πατρίδα του καθώς νιώθει ξένο σε μια άλλη χώρα· μια ξεκάθαρη αναφορά στην ιδεολογία της Kuomintang περί ανακατάληψης της ενδοχώρας από τους κομμουνιστές. Το βιβλίο εδώ δρα ως βασικό στοιχείο κατασκευής μιας φαντασιακής εθνικής ταυτότητας που συμφωνεί με το κυρίαρχο αφήγημα της δικτατορίας, ένα αφήγημα το οποίο ο παππούς σαφώς επικυρώνει με την επιδοκίμασία στο βλέμμα του. Ο Dong-Dong ως νέο παιδί αντιλαμβάνεται ως εθνική ταυτότητα όχι την προπαγάνδα του σχολείου αλλά τα βιώματα με τους φίλους του, δε γνωρίζει την ιστορία της χώρας του ούτε την ιστορία της Κίνας. Δυσκολεύεται να αποστηθίσει στίχους οι οποίοι δεν του προκαλούν συναισθήματα, τους αφομοιώνει προς τέρψη του παππού. Σε αυτή τη σκηνή, η απόλυτη χρήση του έντυπου λόγου πραγματοποιείται για τη δημιουργία ενός ενιαίου φαντασιακού στο λαό της χώρας.

Αυτός ο ρόλος, ωστόσο, δεν είναι παρόμοιος και στις υπόλοιπες ταινίες του Hou. Στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις*, τα βιβλία περιφρονούνται ως ανάξια λόγου, τα μόνα βιβλία που διαβάζει ο έφηβος Ah-Ha περιγράφουν σεξουαλικές ιστορίες που τον βοηθούν να εκτονώσει τα σαρκικά σκιρτήματα που έχει αρχίσει να ανακαλύπτει. Έτσι, φαίνεται πως σημασία δεν έχει για τον απλό λαό το κυβερνητικό αφήγημα περί της καταγωγής από την Κίνα αλλά η ανακάλυψη του εαυτού και των ατομικών «θέλω». Το ενιαίο εθνικό φαντασιακό μοιάζει να απορρίπτεται και η χρήση του έντυπου λόγου περνάει στο υποκειμενικό βίωμα, ακόμα κι αν πρόκειται για αυνανιστική εμπειρία.

Η υποκειμενική ματιά των γεγονότων μέσω του γραπτού λόγου διαφάνεται και σε μια άλλη σκηνοθετική επιλογή του Hou: την ανάγνωση των απομνημονευμάτων του πατέρα των παιδιών μετά το θάνατο της μητέρας. Εκεί τα παιδιά μαθαίνουν την ιστορία της οικογένειάς τους, το λόγο που ήταν απόμακρος,

τα βιώματά του σε σχέση με τον εμφύλιο της Κίνας, το παρελθόν τους εν γένει. Η Ταϊβάν στη συγκεκριμένη σκηνή παύει να είναι ένα ένδοξο αφήγημα κατασκευασμένο από τα λόγια της κυβέρνησης, αυτές οι αφηγήσεις παραμερίζονται. Τον πρώτο λόγο πλέον έχει το υποκειμενικό βίωμα όπως καταγράφεται από τους ανθρώπους που έζησαν την ιστορία και οι επιπτώσεις των επιλογών των γονιών στα παιδιά. Η σύνδεση του Hou με την ιθαγενή λογοτεχνία της Ταϊβάν ενσαρκώνεται πλήρως στη συγκεκριμένη σκηνή, η πραγματική εθνική ταυτότητα που αποπειράται να ανακαλύψει μέσα από τις ταινίες του είναι αυτή που ανταποκρίνεται στις μικροϊστορίες. Και η αντίδραση των παιδιών τα οποία ακούν την αδερφή τους να τη διαβάζει με αναφιλητά μέσα από τα χειρόγραφα του πατέρα το επιβεβαιώνει.

Η περιφρόνηση των πρωταγωνιστών του Hou για την «επίσημη» μόρφωση δε φαίνεται για πρώτη φορά στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις*. Στα *Παιδιά από το Φενγκουέι* αντίστοιχα βλέπουμε τον Ah-Ching να προσπαθεί να μορφωθεί μέσω ενός ραδιοφωνικού προγράμματος και να κρατά σημειώσεις σε ένα τετράδιο. Οι φίλοι του τον παρατηρούν περιπαικτικά στην αρχή και στη συνέχεια τον διακόπτουν προτρέποντάς τον να τους ακολουθήσει στις περιπέτειές τους. Δεν είναι ξεκάθαρο, ωστόσο, αν αυτή η επιλογή του Hou φανερώνει την προτίμηση στο ατομικό βίωμα και παράλληλα αποτελεί την ηθελημένη επίθεση κατά των διδαχών της Kuomintang και την αρνητική στάση απέναντι στον «επίσημο» γραπτό λόγο.

Εμμέσως ο έντυπος λόγος κάνει εμφανή την παρουσία του και στη *Σκόνη στον άνεμο*. Ο Wan και η Huen διαβάζουν βιβλία κατά την επιστροφή στο χωριό τους, χωρίς να διευκρινίζεται αν πρόκειται για εξωσχολικό ανάγνωσμα ή τα μαθήματά τους. Ο έντυπος λόγος, έτσι, συνδέεται και με μια ασχολία που εισέρχεται στο επίπεδο της καθημερινής ρουτίνας των Ταϊβανών και με μια πρακτική όπως αυτή της χρήσης των Μέσων Μαζικής Μεταφοράς. Δεν αντανakλά την Ταϊβάν αυτή τη φορά ως προς το περιεχόμενό του, αλλά ως μία συνήθεια που εκφράζει τη ρουτίνα της χώρας και, ως εκ τούτου, αποτυπώνει μια ψηφίδα της εθνικής ταυτότητας.

Ωστόσο σημαντικό είναι να τονιστεί και η πρώτη δουλειά που πιάνει ο Wan όταν μετακομίζει από το χωριό του στο κέντρο της πόλης. Δουλεύει ως μαθητευόμενος σε ένα τυπογραφείο στο οποίο υφίσταται την προκατάληψη και τη σκληρότητά της εργοδότης του. Τον θεωρεί υπεύθυνο για τη λιποθυμία του παιδιού της καθώς σε μια προσπάθεια να σώσει την Huen από έναν πιθανό απαγωγέα, ο Wan αναποδογυρίζει κατά λάθος το κουτί με το γεύμα του παιδιού.

Πρόκειται κυριολεκτικά για το χώρο που παράγεται ο έντυπος λόγος και το παρασκήνιό του. Στις συμπεριφορές των πρωταγωνιστών εμφανίζεται ο ταξικός διαχωρισμός και η προκατάληψη των κοινωνικά ανώτερων (τους οποίους εκπροσωπεί η εργοδότης από την πρωτεύουσα) προς τις κατώτερες τάξεις. Ο Wan δε συναντά κατανόηση για την αμέλειά του και δέχεται λεκτική επίθεση στην οποία υποτάσσεται χωρίς αντίρρηση, δεν αποπειράται να υπερασπιστεί τον εαυτό του ενώ ταπεινώνεται ενώπιον όλων των εργαζομένων. Ο Τύπος έτσι σημειολογικά γίνεται ένα πεδίο ταξικών διαχωρισμών και υποταγής όπου έννοιες όπως αυτή του διαλόγου είναι ανύπαρκτες και ο λαός φιμώνεται.

Σε αυτήν την σκηνή πρέπει να τονιστεί η χρήση του ήχου. Ενώ εκτυλίσσεται το περιστατικό, ακούγεται συνεχώς ο ρυθμικός θόρυβος των τυπογραφικών μηχανών. Ο ήχος συμπληρώνει τις φωνές της εργοδότης και δίνει ένα χαρακτήρα μηχανικό. Αν ο συγκεκριμένος ήχος, με την αδιάκοπη επανάληψή του, μπορεί να εκληφθεί ως μια ηχητική αποτύπωση της ρουτίνας, η παραπάνω προκατάληψη απέναντι στην κατώτερη τάξη αποκτά με τη σειρά της έναν αδιάκοπο χαρακτήρα, περνώντας συμβολικά στην καθημερινότητα της χώρας. Η καταπίεση και η ταπείνωση του λαού υφίσταται εξακολουθητικά όπως ο ήχος του μηχανήματος ο οποίος είναι παρών στις σκηνές του τυπογραφείου.

Ο ήχος είναι, επίσης, παρών στη σκηνή που ο Wan παραιτείται από το τυπογραφείο και ζητά τα δεδουλευμένα του από την εργοδότης. Εκείνη με απόλυτα ψυχρό ύφος δίνει το μισθό του και επιστρέφει στη δουλειά της. Ο προϊστάμενος του Wan τον αποχαιρετά καλώντας τον να επιστρέψει αν δε βρει άλλη εργασία. Στον ίδιο το χώρο του Τύπου, πέραν της προκατάληψης, είναι ορατή η ψυχρότητα στις σχέσεις των ανθρώπων, η εγγύτητα των εργαζομένων δεν στηρίζεται ουσιαστικά στην αλληλεγγύη άλλα εκφράζεται μόνο με όρους εργασίας.

Ο Wan προσπαθεί να ευχαριστήσει τους πρώην εργοδότες του, εκείνοι όμως δεν μιλούν για τίποτα άλλο εκτός από τη δουλειά και τα χρήματα.

Ο Τύπος στη *Σκόνη στον άνεμο* συνδέεται άμεσα με το κομμάτι της ρουτίνας και της καθημερινότητας στην Ταϊβάν. Αποτελεί μια συνήθεια των πολιτών που συνοδεύει τις αδιάκοπες μετακινήσεις τους από την επαρχία στην πόλη αλλά αποκτά και το συμβολικό χαρακτήρα της εθνικής ταυτότητας. Αποκαλύπτει με παραστατικό τρόπο τη σταδιακή μετάλλαξη των αστικών κέντρων σε χώρους ταξικών διαχωρισμών και δυσκολίας επικοινωνίας. Η εργοδοσία, όπως αυτή προσωποποιείται στην ιδιοκτήτρια του τυπογραφείου, γίνεται πιο σκληρή, πιο απαιτητική και δεν αντιλαμβάνεται τους εργαζόμενους και τις κοινωνικές σχέσεις με ανθρώπινους όρους. Η «σκληρή δουλειά που θα οδηγήσει στην αλλαγή», όπως διατείνεται η Kuomintang, έχει μεν ενσωματωθεί στην ταϊβανέζικη κοινωνία, αλλά ταυτόχρονα έχει επιφέρει τέτοιες δυσμενείς μεταβολές στα ταυτοτικά πρότυπα της χώρας, καθιστώντας την ολοένα και ψυχρότερη.

Στην *Κόρη του Νείλου*, ήδη από τον τίτλο γίνεται αναφορά σε ένα έντυπο, το manga που διαβάζει η πρωταγωνίστρια Hsiao-Yang. Η ιστορία που εκτυλίσσεται στο βιβλίο δεν διατρανώνει, υπό μορφή προπαγάνδας, τα εθνικά ιδεώδη. Επίσης δεν πρόκειται για μια ατομική αφήγηση που άπτεται της ιστορίας της χώρας. Περιγράφει μια φανταστική υπόθεση που συμβαίνει σε άλλη χώρα και γίνεται η διαφυγή της πρωταγωνίστριας από την καθημερινότητα, ενώ αναπόφευκτα τείνει να ταυτίζεται με αυτή. Η εθνική ταυτότητα πλέον έχει αρχίσει να ανταποκρίνεται στα πρότυπα της Ταϊβάν που εκσυγχρονίζεται και αφομοιώνει στοιχεία από άλλες χώρες και η Hsiao-Yang ταυτίζεται με τα συμβαίνοντα της «διεθνούς» πραγματικότητας μέσω του μοντέρνου έντυπου λόγου.

Ο Hou αντιμετωπίζει τον έντυπο και γραπτό λόγο στις ταινίες του ως «ιθαγενής λογοτέχνης», αντιπαραβάλλοντας το προσωπικό βίωμα με την πραγματική ταυτότητα της χώρας του, ιστορικά αλλά και στον παρόντα χρόνο. Ο Edward Yang, ωστόσο, τηρεί μια διαφορετική στάση σε σχέση με την παρουσίαση των βιβλίων, φανερώνοντας τις παθογένειες και τους περιορισμούς του έθνους του. Αν και οι ταινίες του αφορούν κυρίως το παρόν και το σύγχρονο πρόσωπο της

Ταϊβάν, στη λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα αφήνει κάποιες αιχμές απέναντι στο έθνος και τα βιώματα των ατόμων τα οποία ζουν υπό το καθεστώς της Kuomintang.

Δείχνει περιστασιακά κάποια από τα παιδιά να ξεφυλλίζουν περιοδικά αλλά η αναφορά στα βιβλία έρχεται με την εμφάνιση του Honey και τη συζήτησή του με τον Si'r. Στο διάλογό τους ο Honey, ανατρέχοντας στον καιρό που κρυβόταν, αναφέρει πως ζητούσε από τους υπόλοιπους συμμορίτες να του προμηθεύουν βιβλία για να περνάει τον χρόνο του. Τα βιβλία περιείχαν, κατά κύριο λόγο, ιστορίες πολεμικών τεχνών και ήταν αρκετά διαδεδομένα στη νεολαία της Ταϊβάν. Σε αυτά τα βιβλία βρήκε ένα επίπεδο ταύτισης, καθώς γράφουν για ανθρώπους του παρελθόντος και θυμίζουν τις συμμορίες που αυτός και οι συνομήλικοί του δημιουργούν.

Παρατηρείται έτσι μεταβολή της εθνικής ταυτότητας σε σχέση με αυτή που επιβάλλει η κυρίαρχη αφήγηση. Τα συγκεκριμένα βιβλία σκοπό έχουν να χτίσουν μια ένδοξη εικόνα του παρελθόντος και οι αναγνώστες να δημιουργήσουν ένα φανταστικό υπόβαθρο το οποίο τους ενώνει κάτω από μια κοινή ταυτότητα. Ωστόσο ο Honey δε νοιάζεται για την εθνική ταυτότητα, αλλά για τη διαχρονική παρουσία αυτών που αποτελούν τους παρίες. Σε αυτές τις ιστορίες δεν ανακαλύπτει μια ένδοξη αφήγηση η οποία να τον δένει περισσότερο με το έθνος του, αλλά βρίσκει παρηγοριά από την παρουσία ανθρώπων που αντιτέθηκαν στις υπάρχουσες συνθήκες και μέσω της αδελφосύνης κατάφεραν να επιβιώσουν. Ο έντυπος λόγος, συνεπώς, δεν επικυρώνει την επιθυμητή από την κυρίαρχη αφήγηση εθνική ταυτότητα αλλά τη μικροϊστορία του παρόντος, την αέναη χρονικά συνθήκη της σύγκρουσης που δίνει λόγο ύπαρξης και κουράγιο στους «απόκληρους» μιας συντηρητικής κοινωνίας

Σημαντικό είναι πως ο Honey θυμάται μόνο ένα βιβλίο από όσα διάβασε, ενώ τα υπόλοιπα τα έχει ξεχάσει. Σχεδόν ειρωνικά, το συγκεκριμένο βιβλίο είναι το *Πόλεμος και ειρήνη* του Leon Tolstoy, ένα βιβλίο που δεν ταυτίζεται με τις συντηρητικές απόψεις της Kuomintang. Αυτή η δήλωση ίσως ερμηνεύει την απόρριψη της εγχώριας εθνικής ταυτότητας και την αποδοχή μιας άλλης πραγματικότητας, αποστασιοποιημένης από το ρομαντικό, ηρωικό παρελθόν των πολεμικών τεχνών. Τα βιβλία αυτά και κατά συνέπεια το φανταστικό τους

υπόβαθρο χαρακτηρίζονται ανάξια λόγου, μια απλή μορφή διασκέδασης. Τα πανανθρώπινα μηνύματα του Tolstoy που ξεπερνούν την προπαγανδιστική λογική αυτών των βιβλίων είναι που μένουν στο μυαλό του Honey και τον καθιστούν έναν «αντιρρησία συνείδησης» αυτής της κατασκευασμένης και καθόλου απτής πραγματικότητας.

Στο τέλος της συζήτησης ο Honey φανερώνει την επιθυμία του να γράψει ένα μυθιστόρημα για ανθρώπους σαν κι αυτόν που θα μπορούν να το διαβάσουν στο μέλλον αλλά δηλώνει πως δεν είναι αρκετά έξυπνος. Η διατυπωμένη φιλοδοξία του Honey τονίζει μια ακόμα πραγματικότητα της Ταϊβάν, το «δικαίωμα» επί του πολιτιστικού κεφαλαίου. Ο Honey, άνθρωπος που αρνείται να συμβαδίσει με τη νόρμα της εποχής, στερείται ουσιαστικά, με πρόφαση τη μόρφωση, το δικαίωμα της ενασχόλησης με τον έντυπο λόγο. Η φωνή του φιμώνεται και οι άνθρωποι δεν πρόκειται να ακούσουν τη δική του πλευρά της ιστορίας, εφόσον η Kuomintang του «αποκλείει» την καλλιέργεια των προσόντων του. Έτσι, θεωρεί προδιαγεγραμμένη την αποτυχία του και προφασιζόμενος την έλλειψη μόρφωσης, δεν επιχειρεί καν να προσπαθήσει και παραιτείται.

Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και η θέση του βιβλίου στους *Τρομοκράτες*. Ένας από τους χαρακτήρες της ταινίας είναι η Zhou, μια μικροαστή που φιλοδοξεί να ανελιχθεί μέσω της συγγραφής μυθιστορημάτων και ζει μια δυστυχημένη έγγαμη ζωή με έναν καριερίστα πωλητή ιατρικών μηχανημάτων. Η έμπνευσή της διεγείρεται όταν η τρομοκράτισσα της τηλεφωνεί και ισχυρίζεται πως είναι η ερωμένη του άντρα της. Έτσι, γράφει ένα αισθηματικό θρίλερ για το οποίο βραβεύεται. Η υπόθεση αφορά ένα ερωτικό τρίγωνο που τελειώνει με τη δολοφονία της γυναίκας και του εραστή από τον σύζυγο.

Η υπόθεση δεν άπτεται της εθνικής ταυτότητας αλλά η πλοκή φανερώνει πως αυτό το σενάριο είναι μια πιθανή πραγματικότητα. Ο σκηνοθέτης δεν διευκρινίζει αν οι δολοφονίες είναι μέρος ενός ονείρου ή η πραγματικότητα. Η μυθοπλασία, έστω και σε αμφισβητούμενα πλαίσια, μετατρέπεται σε πραγματικότητα και αναδεικνύει μια διαφορετική οπτική γωνία σχετικά με το πώς ο έντυπος λόγος καθρεφτίζει το έθνος.

Από τη σύλληψή του μέχρι το περιστατικό με τον πυροβολισμό, το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αφορμάται και αντανακλά τη βία και τις παθογένειες της ταϊβανέζικης κοινωνίας. Η Zhou δεν εμπνέεται να γράψει παρά μόνο όταν επέμβει «τρομοκρατικά» η Λευκή Γκόμενα και το δημιούργημά της απεικονίζει την πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα που φέρει την απογοήτευση, τον φόνο, την τοξική αρρενωπότητα που συνδέονται με την αστική τάξη της χώρας. Έτσι, το φανταστικό πλαίσιο που ο Yang θέτει σχετικά με την πραγματικότητα (ίσως επιβεβαιώνεται και με τη βράβευση της Zhou) παύει να είναι ενωτικό σύμφωνα με τις συμβάσεις των ιδανικών του παρελθόντος. Βάση του γίνεται η μακάβρια πραγματικότητα, η ελλοχεύουσα εντός των οικιακών τειχών που εκφράζει τη σύγχρονη Ταϊβάν, χωρίς τις συγκρούσεις όπως εμφανίζονται στην επίσημη ιστορία, αλλά ως μικροϊστορίες που εγκυμονούν τις επιπτώσεις της κυβερνητικής καταπίεσης και του βίαιου εκσυγχρονισμού. Η Ταϊπέι εξακολουθεί να λειτουργεί σε ήπιους, έως και μελαγχολικούς ρυθμούς, όμως στους κόλπους των οικογενειών συμβαίνουν «εκρήξεις».

Ο Yang επισημαίνει με σαφήνεια ποιος παράγει τον έντυπο λόγο. Η Zhou δεν είναι προλετάρια που βιώνει την καθημερινή πάλη για επιβίωση. Είναι αστή με ελεύθερο χρόνο, ασχολείται ανεμπόδιστα με τη συγγραφή. Η απώλεια ενός ενδεχόμενου λογοτεχνικού βραβείου δεν σηματοδοτεί την έλλειψη προνομίων. Η προσωπική της δυστυχία δεν συμπορεύεται με την ανάγκη για επιβίωση, εξακολουθεί να είναι μια εκπρόσωπος της αστικής τάξης.

Δύο πιθανές ερμηνείες μπορούν να διατυπωθούν η μια αφορά σε κάτι διαχρονικό και η άλλη σε μια πιθανή κοινωνική μεταστροφή. Η Zhou μέλος της αστικής τάξης κατά μια έννοια έχει δικαίωμα πρόσβασης στο πολιτιστικό κεφάλαιο και συμμετέχει στην κατασκευή της εθνικής ταυτότητας. Ο Yang, αποδίδοντάς της την ιδιότητα της αστής συγγραφέα, αφήνει υπαινιγμό πώς ουσιαστικά η εθνική ταυτότητα μέσω του κατασκευάσιμου φανταστικού όπως αυτό εκφράζεται στη λογοτεχνία, είναι δημιούργημα της ανώτερης τάξης το οποίο στη συνέχεια διαμοιράζεται στον υπόλοιπο λαό για ευρύτερη κατανάλωση.

Ωστόσο σε ένα δεύτερο επίπεδο, το γεγονός ότι ο έντυπος λόγος αναφέρεται σε εγκλήματα πάθους στην εκμοντερνισμένη Ταϊβάν, ενδέχεται να υποδηλώνει και

μια αλλαγή της εθνικής ταυτότητας. Η Ταϊβάν δεν είναι πλέον η χώρα που ενσωματώνει τα ιδεώδη της αγροτιάς και της επαρχίας αλλά μια μοντέρνα κοινωνία που οι συνθήκες ανελευθερίας, σε σχέση με το παρελθόν, υποτάσσονται σε νέους κανόνες. Ως εκ τούτου, ο παραγόμενος έντυπος λόγος αντανakλά τη νέα εθνική ταυτότητα, όπου η καταπίεση της Kuomintang έχει αρχίσει να απορροφάται σε ενδοοικογενειακές εντάσεις με φόντο τη μόνιμη προσπάθεια ανέλιξης σε μια ανταγωνιστική κοινωνία. Συνεπώς, ακόμα και αν εξακολουθεί να προέρχεται από μια αστή η οποία δεν επικοινωνεί με την πραγματικότητα των κατώτερων τάξεων, ο έντυπος λόγος εκφράζει την εξέλιξη της κοινωνίας προς αυτή την κατεύθυνση όπου αντί για τη δικτατορία, οι ίδιες οι προσδοκίες καταπιέζουν πλέον τους Ταϊβανούς.

Αθλητισμός: Τα σπορ ως παράγοντας καλλιέργειας του συλλογικού ανήκειν και ως σύμβολο εθνικής καταπίεσης

Στα συμφραζόμενα της εθνικής ταυτότητας περιλαμβάνονται τα αθλήματα και οι διοργανώσεις τους, θεσμοί που συμμετέχουν στην κατασκευή της. Πολιτιστικοί θεσμοί στους οποίους ο λαός εναποθέτει την «πίστη» του σε μια κατασκευασμένη εθνική ταυτότητα (Skey, 2011, σελ. 41) ή δηλώνει τη θέση του εντός του έθνους (Skey, 2011., σελ. 43). Συχνά οι διεξαγωγές αθλητικών γεγονότων τονώνουν χρονικά την αίσθηση του ανήκειν (Fox, Miller-Idriss, 2008, σελ. 547). Εν γένει αποτελούν έναν ακόμη ενωτικό κρίκο της εθνικής ταυτότητας που αποκαλύπτει τις πτυχές του έθνους και των κατοίκων του.

Εξετάζοντας τις περιπτώσεις της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν, διαπιστώνεται πως η πρώτη ασκεί εθνικά σπορ τα οποία εντάσσονται περισσότερο στον χώρο των πολεμικών τεχνών (σούμο, καράτε, κέντο, αϊκίντο) ενώ στον εικοστό αιώνα έχει επιδείξει μια ιδιαίτερη ενασχόληση με το ποδόσφαιρο²². Τόσο στην Ιαπωνία όσο και στην Ταϊβάν, ωστόσο, αισθητή είναι η ενασχόληση των δύο χωρών με το μπέιζμπολ, ένα άθλημα-πολιτιστικό δάνειο από τη Δύση το οποίο κατέληξε να

²²Χαρακτηριστικά οι αγώνες της ομάδας της Ιαπωνίας στο Μουντιάλ του 2018 αποτέλεσαν πόλο έλξης από τα διεθνή μέσα, με λόγο να γίνεται για τις διαφορετικές συμπεριφορές των Ιαπώνων οπαδών εντός του γηπέδου οι οποίοι καθάρισαν το γήπεδο μετά το τέλος του αγώνα και τα μέσα να συζητάνε για την «ιαπωνική κουλτούρα» (<https://www.bbc.com/news/world-asia-44492611>).

αποτελεί μέρος της ταυτότητας των δύο χωρών. Ειδικά στην Ταϊβάν, το άθλημα συνέβαλε σε μια μορφή όσμωσης των Ταϊβανών με τους Ιάπωνες από τη δεκαετία του 1920, ενώ από το 1969 μέχρι το 1982 η χώρα κέρδισε 13 πρωταθλήματα της Μικρής Λίγκας στην Αμερική (History of Baseball In Taiwan).

Το συγκεκριμένο άθλημα δεν χρησιμοποιείται εκτενώς στη φιλμογραφία των τεσσάρων σκηνοθετών, εντούτοις τα σημεινόμενά του έχουν έναν βαθιά συμβολικό χαρακτήρα ο οποίος αναδεικνύει μεταφορικά την πραγματικότητα των δύο χωρών και τον αντίκτυπο στους ανθρώπους που προσπαθούν να προσαρμοστούν στο ήδη υπάρχον κοινωνικό γίγνεσθαι και στις εξελίξεις που τους καλούν να αλλάξουν εκ νέου τις συνθήκες ζωής.

Ο Oshima χρησιμοποιεί το άθλημα του μπέιζμπολ ως σχήμα αντίθεσης στην *Τελετή*. Ο Masuo από τη στιγμή που επανέρχεται από τη Μαντζουρία στην Ιαπωνία δένεται με τα ξαδέρφια του και τη θεία του μέσω του μπέιζμπολ που έμαθε στην ενδοχώρα της Κίνας. Η πιο χαρούμενη ανάμνησή του είναι η ημέρα που οι πέντε τους έπαιξαν όλοι μαζί και μέσα από αυτό μπόρεσε να ξεφύγει από την αυστηρή και νοσηρή πραγματικότητα της οικογένειάς του. Ήδη από αυτή τη σκηνή, ο Oshima χτίζει μια αντίθεση μεταξύ των παραδόσεων της οικογένειας και αυτής που τα μέλη της ακολουθούν ανεξάρτητα από τα δεσμά της. Η προσκόλληση στους αυστηρούς κανόνες και τη σοβαροφάνεια με την οποία προσεγγίζει ο παππούς και πατριάρχης της φατρίας τα ζητήματα που αφορούν τον ίδιο και τους συγγενείς αντικαθίσταται από το ανάλαφρο κλίμα μεταξύ του Masuo και των υπολοίπων οι οποίοι παίζουν και γελούν.

Η σκηνή θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως ένας διαχωρισμός όπως αυτός που προτείνει ο Hobsbawm (1983) ανάμεσα στις κατασκευασμένες παραδόσεις που αποσκοπούν στην προπαγάνδα συγκεκριμένων πρακτικών και τις παραδόσεις που προκύπτουν με φυσικό τρόπο στα λαϊκά στρώματα (σελ. 1-2). Αν και προφανώς αποτελεί μια μορφή πολιτισμικού δανείου από τον δυτικό πολιτισμό, το μπέιζμπολ είναι μια μορφή παράδοσης στην Ιαπωνία και υιοθετείται αβίαστα από τα νεώτερα μέλη της οικογένειας, δρώντας με πραγματικά ενωτικό και καθόλου βεβιασμένο τρόπο. Πρόκειται για την πλευρά της εθνικής ταυτότητας η οποία αντιτίθεται στη

διαρκή προσκόλληση στην παράδοση και την έννοια της ατίμωσης της οικογένειας σε περίπτωση που δεν ακολουθηθεί κατά γράμμα η «γραμμή» της εξουσίας.

Στη συνέχεια της ταινίας, ο Masuo ηγείται της ομάδας στην οποία συμμετέχει. Πηγαίνει στο εθνικό πρωτάθλημα και στον πρώτο αγώνα μαθαίνει πως η μητέρα του βρίσκεται σε παραληρηματικό επεισόδιο. Την επόμενη μέρα χάνει το καθοριστικό χτύπημα του αγώνα τη στιγμή που η μητέρα του ξεψυχά. Γυρίζει στο σπίτι και η οικογένεια ασκεί κριτική για την απουσία του στο θάνατο της μητέρας. Συμβολικά καίει το ρόπαλο και το γάντι του και αποφασίζει να μην ξανασχοληθεί με το άθλημα.

Σε συνέχεια του συνειρμού σχετικά με τις παραδόσεις που προκύπτουν από τα κατώτερα στρώματα και αυτές που τους επιβάλλονται, στη συγκεκριμένη σεκάνς μπορούμε να δούμε την επιβολή της εθνικής ταυτότητας μέσω της ακύρωσης όσων πρακτικών δε συμφωνούν με το κυρίαρχο αφήγημα. Το μπέιζμπολ, ένα ξενόφερτο για τα δεδομένα της προσκολλημένης στα ήθη της κάστας οικογένειας δαιμονοποιείται σε βαθμό που θεωρείται και από τον ίδιο τον Masuo η αιτία για τον θάνατο της μητέρας του. Με τους χειρισμούς του παππού του, αναγκάζεται να εγκαταλείψει το όνειρό του και αμφισβητεί ακόμη και την επιθυμία της συμμετοχής του στο άθλημα, λέγοντας στη Ritsuko πως από την αρχή το μισούσε. Για μια ακόμα φορά, τόσο τα ξενικά όσο και τα ίδια στοιχεία της εθνικής ταυτότητας όταν δε συμφωνούν με τα «θέλω» της άρχουσας τάξης αποβάλλονται συστηματικά από την κοινωνία και όσοι τα υιοθετούν αναγκάζονται σε υποταγή.

Στην πορεία της ζωής του, μετά τον αποτυχημένο «γάμο» του, ο Masuo ξανασχολείται με το μπέιζμπολ ως προπονητής μιας νεανικής ομάδας. Ο θάνατος του παππού του ωστόσο τον καθιστά κεφαλή της οικογένειας και για μια ακόμα φορά το μπέιζμπολ συνδέεται με τη δυστυχία του. Ο Masuo δεν μπορεί να εκφραστεί εντός εθνικών πλαισίων (τα οποία συμβολίζει εν προκειμένω η οικογένειά του) καθώς με τρόπους που υπερβαίνουν οποιαδήποτε λογική το άτομο απομακρύνεται από τις προσωπικές του επιθυμίες για να υποταχθεί στις προσδοκίες των πολλών. Και οι σχεδόν υπερφυσικές συμπτώσεις μέσα από τις οποίες το μπέιζμπολ ταυτίζεται με τη δυστυχία του Masuo δρουν ως ένας άμεσος

συμβολισμός αυτής της καταπίεσης του ατόμου από την ιαπωνική «παραδοσιακή» εθνική ταυτότητα.

Σημαντικό είναι να τονιστεί, επιπλέον, πως στο φιλικό παρόν, ενώ ο Masuo και η Ritsuko ταξιδεύουν για να ανακαλύψουν τι απέγινε ο Terumichi, η ανάμνησή του από την ημέρα που έπαιζαν όλοι μαζί χαρούμενοι αμφισβητείται. Η Ritsuko του λέει πως κάτι τέτοιο ουδέποτε συνέβη και ο μόνος που ασχολήθηκε ποτέ με το συγκεκριμένο άθλημα από την οικογένεια ήταν αυτός. Σε καμία περίπτωση δεν είναι βέβαιο πως αυτή είναι η αλήθεια αλλά εδώ προκύπτουν δύο υποθέσεις.

Στην πρώτη ο Masuo όντως παρήγαγε τη συγκεκριμένη ανάμνηση, προσπαθώντας να προστατεύσει τον εαυτό του. Στη δεύτερη η Ritsuko, επειδή απλά δεν θυμάται το γεγονός ή επηρεασμένη από τη νοσηρή φύση της οικογένειας δεν μπορεί να κρατήσει ακόμα και τις καλές αναμνήσεις οπότε έχει αποβάλλει από τη μνήμη της το περιστατικό. Και στις δύο περιπτώσεις, η τοξική φύση του ιαπωνικού έθνους φαίνεται πως στερεί από τους Ιάπωνες την οποιαδήποτε ευτυχία και ζεστασιά σε σημείο που επιδρά στο νου τους. Είτε ο Masuo κατασκευάζει αναμνήσεις για να μην καταρρεύσει είτε η Ritsuko είναι τόσο βυθισμένη στα τραυματικά βιώματα της οικογένειας. Αυτή η οικογένεια (και συνεπώς το έθνος) στερεί τη δυνατότητα να κρατήσουν οτιδήποτε θετικό συνέβη μετατρέποντας το σε απλές παραισθήσεις που αψηφούν τη λογική.

Η τελευταία σκηνή της ταινίας είναι αυτή που ουσιαστικά, μέσω του σχήματος της επανάληψης, δένει οριστικά το μπέιζμπολ με τη νοσηρότητα και καταλήγει να αμαυρώνεται οριστικά ως τεκμήριο της «ατομικής» εθνικής ταυτότητας. Αφού αυτοκτονήσει η Ritsuko δίπλα από το πτώμα του Terumichi, ο Masuo τρέχει στην παραλία και βρίσκει μια μπάλα του μπέιζμπολ σε μια πέτρα. Τοποθετεί το αυτί του πάνω της αναζητώντας τον θαμμένο του αδερφό και ανακαλεί την ανάμνηση που όλοι μαζί έπαιζαν μπέιζμπολ όταν ήταν παιδί.

Το μπέιζμπολ συνδέεται με το θάνατο και τη θλίψη οριστικά. Τον θάνατο του μικρού του αδερφού, τον θάνατο των αγαπημένων του προσώπων, τον θάνατο της ελπίδας να ζήσει μια ζωή όπου κάπου θα υπάρχει μια ζεστασιά για εκείνον και ένας λόγος για να συνεχίσει να ζει. Η εθνική ταυτότητα όπως αυτή ισχύει μέσα από την οικογένειά τους έχει καταστρέψει οποιαδήποτε ελπίδα ατομικής ευτυχίας και δίνει

ένα μακάβριο, πεισιθάνατο τόνο στα υποκειμενικά βιώματα των ατόμων. Η «μεγάλη οικογένεια» της Ιαπωνίας καταστρέφει οριστικά τα άτομα ακόμα και ως προς τις εμπειρίες που τα ίδια αποκτούν από τη ζωή τους.

Το μπέιζμπολ μετατρέπεται σε ένα φιλικό σημείο που ερμηνεύει τις ξενοφοβικές αλλά και τις καταστροφικές προεκτάσεις της ιαπωνικής ταυτότητας, ένα υποκειμενικό βίωμα το οποίο δαιμονοποιείται και θεωρείται η γενεσιουργός αιτία όλων των δεινών που οι Ιάπωνες συναντούν. Χρησιμοποιείται, δηλαδή, όχι ως εγγενές στοιχείο της ιαπωνικής κοινωνίας σε σύνολο και ίδιον εθνικό στοιχείο, αλλά ως ένα προσωπικό βίωμα που απομακρύνεται από το συντηρητισμό της εθνικής «παράδοσης» και ως εκ τούτου, ως νεωτερικό και μη σύμφωνο με την άρχουσα τάξη άθλημα απορρίπτεται.

Ο Edward Yang επίσης χρησιμοποιεί το μπέιζμπολ στις ταινίες του φανερώνοντας μέσω αυτού μικρές ψηφίδες σχετικές με την οπτική του για την κοινωνία της Ταϊβάν. Η πιο καίριας σημασίας παρουσία του αθλήματος εντοπίζεται στο *Μια ιστορία της Ταϊπέι*. Ο πρωταγωνιστής Lung είχε ανέκαθεν επιθυμία να γίνει αστέρας του μπέιζμπολ και να βιοποριστεί από αυτό, ωστόσο, η ζωή δεν του επέτρεψε να ακολουθήσει το όνειρό του. Έκτοτε κατακλύζεται καθημερινά από τις αναμνήσεις και τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες του. Ήδη στην πρώτη σκηνή της ταινίας αυτός και η Chin μπαίνουν στο νέο τους διαμέρισμα και εκείνος στέκεται στη μέση του δωματίου και προσποιείται ότι χτυπά με ένα νοητό ρόπαλο μια μπάλα. Είναι απορροφημένος από το παρελθόν και ό,τι αυτό εκπροσωπεί για τον ίδιο αντί να ζει το παρόν, την πραγματικότητα και τις εξελίξεις. Ένας άνθρωπος απροσάρμοστος στη νέα πραγματικότητα της μοντέρνας Ταϊβάν που προτιμά να θυμάται αυτό που η χώρα εκπροσωπούσε κάποτε.

Δεν είναι η μόνη φορά στην ταινία που ο θεατής βλέπει τον Lung να απορροφάται τόσο πολύ από το άθλημα και να αποκόπτεται από την πραγματικότητα. Σε άλλη σκηνή η Chin φτάνει αργοπορημένη στο σπίτι, ο Lung κοιτά προσηλωμένος έναν αγώνα στην τηλεόραση. Εκείνη προσπαθεί να καταλάβει αν το αγόρι ζήλεψε για την καθυστέρησή της. Ψάχνει επιβεβαίωση της αγάπης του και αντιλαμβάνεται ότι του είναι αδιάφορη. Η εμμονή του με το παρελθόν φθείρει όχι μόνο τον ίδιο αλλά και τη σχέση του με τον άνθρωπο που μοιράζεται τη ζωή του.

Καθόλου τυχαία, οι σημαντικότερες επαφές του προέρχονται από τις ημέρες που μεσουρανούσε ως αθλητής. Ο φίλος του που δουλεύει στα ταξί και ο πρώην προπονητής του είναι τα μόνα άτομα που μοιράζονται την ίδια ψυχосύνθεση και του θυμίζουν επανειλημμένα εκείνες τις ημέρες. Παρευρισκόμενοι και οι τρεις σε έναν αγώνα της ομάδας που προπονεί τώρα ο προπονητής του Lung συμφωνούν ότι αυτή η ομάδα παίζει καλά αλλά είναι υποδεέστερη από τη δική τους.

Τι μπορεί να σημαίνει αυτό για την εθνική ταυτότητα; Το μπέιζμπολ εδώ σταματά να ταυτίζεται αποκλειστικά με το υποκειμενικό βίωμα και περνά πλέον στο επίπεδο της κατάδειξης μιας γενικευμένης απογοήτευσης εκείνων που δεν μπορούν να προσαρμοστούν στις εξελίξεις, μένοντας προσκολλημένοι στο «παλιό πρόσωπο» της Ταϊβάν, όπως αυτό κατοπτρίζεται στους τρεις άνδρες. Η Ταϊβάν από τη δεκαετία του '60 έχει μεταλλαχθεί σε πιο σύγχρονη χώρα με διαφορετικές απαιτήσεις και μια από αυτές είναι η αλλαγή των ηθών των κατοίκων της. Όσοι δεν μπορούν να ανταποκριθούν και μένουν προσκολλημένοι στο παρελθόν της χώρας απογοητεύονται μένουν στάσιμοι, δημιουργώντας πολώσεις εντός της κοινωνίας.

Μια σημαντική αποκάλυψη στην ταινία προκύπτει εξαιτίας του μπέιζμπολ. Στις βιντεοκασέτες που έφερε ο Lung από την Αμερική η Chin βλέπει ιαπωνικές διαφημίσεις και καταλαβαίνει πως προτού επιστρέψει στην Ταϊβάν, σταμάτησε στην Ιαπωνία για να συναντήσει την πρώην ερωμένη του. Μέσω αυτής της σκηνοθετικής επιλογής το μπέιζμπολ ταυτίζεται και με τα απωθημένα μιας προηγούμενης σχέσης. Η Ταϊβάν και οι εικόνες που προβάλλουν μπέιζμπολ ταυτίζεται με τη νοσταλγία και την απογοήτευση και, κατά μία έννοια, ο Lung αναζητά την ευτυχία σε μια άλλη χώρα που ασκεί αυτό το άθλημα. Πραγματοποιεί μια νοητή απόδραση από την εθνική ταυτότητα της χώρας του προς μια εξιδανικευμένη κατάσταση αγωγό της νοσταλγίας του αθλήματος και της σχέσης που δεν καρποφόρησε.

Η εμμονή με το παρελθόν αποκτά μια τραγική υπόσταση στην προτελευταία σκηνή της ταινίας, όταν ο Lung μαχαιρώνεται από τον νεαρό που ερωτεύτηκε την Chin. Αιμορραγώντας, κοντοστέκεται σε ένα περβάζι κοντά σε σκουπίδια ανάμεσα στα οποία βρίσκεται και μια χαλασμένη τηλεόραση. Συνειδητοποιώντας το επικείμενο τέλος του ανάβει ένα τσιγάρο και γελάει πικρόχολα· σαν όραμα η

τηλεόραση λειτουργεί δείχνοντας ρεπορτάζ από την επιτυχία της ομάδας του Lung στη Μικρή Λίγκα, οι φίλαθλοι υποδέχονται την ομάδα εν μέσω πανηγυρισμών, η τηλεόραση σβήνει και ο Lung πεθαίνει.

Στην τελική σκηνή το άθλημα αναδεικνύει σημειολογικά τον εξιδανικευμένο χαρακτήρα του. Ενωτικό στοιχείο του έθνους, ενώνει τους Ταϊβανούς κάτω από ένα κοινό φαντασιακό στο οποίο η Ταϊβάν είναι μια ένδοξη χώρα με επιτυχίες που υπερβαίνουν τα εθνικά της σύνορα και την καθιστούν μια υπολογίσιμη δύναμη στο αθλητικό γίγνεσθαι. Ο Lung αποτελεί κομμάτι αυτής της ιστορίας, νιώθει υπερήφανος και αυτή είναι η τελευταία του ανάμνηση πριν το θάνατο. Η στιγμή που ο ίδιος σήμαινε κάτι για το συγκεκριμένο έθνος και το μέλλον του έδειχνε πολλά υποσχόμενο. Ωστόσο, αντίθετα με ό, τι πίστευε, η αθλητική του πορεία απέβη άδοξη ωθώντας τον σε συμβιβασμούς που τον περιθωριοποίησαν. Η περίοδος που εκπροσωπούσε την ένδοξη και επιτυχημένη πλευρά του έθνους δεν υφίσταται στο παρόν. Αιμόφυρτος ξεψυχά δίπλα σε ένα σωρό σκουπιδιών καταλαβαίνοντας πόσο φρούδες υπήρξαν οι ελπίδες του.

Στην *Ιστορία της Ταϊπέι*, το μπέιζμπολ είναι ένα σύμβολο που παραμένει παρόν στην κοινωνία της χώρας, αλλά στο επίπεδο της υποκειμενικής μικροϊστορίας τεκμαίρει την απογοήτευση των ανθρώπων που δεν προσαρμόστηκαν στις αλλαγές της κοινωνίας. Όσοι μένουν προσκολλημένοι στο παλιό πρόσωπο της χώρας, όσοι δεν συνοδοιπορούν με τις εξελίξεις σταδιακά συνθλίβονται. Ο Lung αποξενώνεται από τη σχέση του, ο φίλος του βιώνει ένα δυστυχισμένο γάμο με μια σύζυγο που δεν νοιάζεται για την οικογένειά της. Οι υποσχέσεις της Kuomintang για ένα λαμπρό μέλλον δεν τηρήθηκαν για το σύνολο των πολιτών, διχάζοντας με αυτόν τον τρόπο τη χώρα.

Στη φιλμογραφία του Edward Yang, το μπέιζμπολ κάνει εμμέσως την εμφάνισή του, όχι ως άθλημα αλλά ως σημειολογία. Για την ακρίβεια, στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα* μια σκηνή περιλαμβάνει ένα ρόπαλο μπέιζμπολ και αν αποδομηθεί σημειολογικά, μπορεί να δώσει κάποιες απαντήσεις σχετικά με την εθνική ταυτότητα της χώρας. Μετά τη σκηνή του διαγωνίσματος, ο Sly επιτίθεται στον S'ir τραυματίζοντάς τον. Σε απάντηση, ο S'ir αποπειράται να του επιτεθεί με το

ρόπαλο του Cat. Ένας περαστικός καθηγητής βλέπει το περιστατικό, διακόπτει τον καυγά και το ρόπαλο κατάσχεται.

Το ρόπαλο του μπέιζμπολ, σε συμβολικό επίπεδο, δεν εκλαμβάνεται ως κομμάτι της ένδοξης εθνικής ταυτότητας που επιτελούν οι νίκες σε αθλήματα. Αντιθέτως, γίνεται σύμβολο βίας και αντίδρασης. Ο S'ir με το ρόπαλο προσπαθεί να αμυνθεί απέναντι σε έναν συνομήλικό του θέτοντας δια της βίας τα όριά του. Ο πιθανός συσχετισμός που προκύπτει προδίδει πως το παρελθόν στη χώρα δεν ήταν αναίμακτο, δεν εμπεριείχε συμμόρφωση στις επιταγές και ομόνοια μεταξύ των πολιτών. Αντιθέτως έκρυβε βία και συγκρούσεις που προσωποποιούνται στο ρόπαλο ενός αθλήματος, σύγκριση που αποκτά ανορθόδοξο χαρακτήρα.

Στο περιστατικό, συμβολικά εμφανίζεται, με την παρέμβαση του καθηγητή, και μια άλλη πλευρά της πραγματικότητας. Η κατάσχεση του ρόπαλου, σε ρεαλιστικό επίπεδο, φανερώνει την τιμωρία του μαθητή για παράβαση των κανόνων, σε μεταφορικό επίπεδο μπορεί να συσχετιστεί με την καταπίεση της Kuomintang. Ο καθηγητής, φερέφωνο της ιδεολογίας της Kuomintang, επεμβαίνει στο περιστατικό και συμβολικά στερεί από το μαθητή, σε δεύτερη ανάγνωση τον απλό λαό, το δικαίωμά του στην έκφραση της αγανάκτησης. Μια αγανάκτηση στην οποία ο εκπαιδευτικός (ως εξουσία εντός του συμβολικού πλαισίου του σχολείου) και οι όμοιοί του προκαλούν στους μαθητές, χωρίς να επιτρέπουν την εκτόνωσή της.

Εν τέλει, στον κινηματογράφο του Oshima και του Yang, η αθλητική πραγματικότητα, η οποία στις ταινίες τους εστιάζεται στο άθλημα του μπέιζμπολ, κυοφορεί τα αρνητικά σημαινόμενα που σχετίζονται με την εθνική ταυτότητα των δύο χωρών. Το άθλημα δεν λειτουργεί ως ενωτικός παράγοντας του λαού, αλλά συνδέεται με ακυρωμένα όνειρα και απογοήτευση. Η υπεροχή στο άθλημα που θα έφερε και την ενδεχόμενη αναγνώριση, ταυτίζεται με ένα κατασκευασμένο αφήγημα που απομακρύνει τους πολίτες από τη σύγχρονη πραγματικότητα, αποτελεί έως και σύμβολο βίας.

Εν κατακλείδι, οι μορφές με τις οποίες ο πολιτισμός απεικονίζεται στο νεοκυματικό κινηματογράφο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν υπερτονίζουν τις θέσεις των δημιουργών. Αντανακλούν τις κοινωνικές συνθήκες και εκφράζουν θέσεις ρήξης

αλλά και αναζήτησης του εαυτού. Αποτυπώνουν αναβρασμό κι απογοήτευση, καταπίεση και ανάγκη για ελευθερία. Δεν εισηγούνται την «κατάργηση» των υπαρχόντων μορφών τέχνης αλλά τονίζουν την ανάγκη της ανάδυσης μιας εθνικής ταυτότητας η οποία δε θα κρύβει τα σκοτεινά της σημεία και θα προσπαθεί να τα επουλώσει.

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν εξετάστηκαν στοιχεία της εθνικής ταυτότητας που αφορούν αποκλειστικά την αντίληψη του έθνους για την καθαυτή ύπαρξή του. Ωστόσο, τί συμβαίνει όταν το ίδιο έθνος, αξιοποιώντας μια «εις άτοπον επαγωγή», διαχωρίζει εαυτόν από τα υπόλοιπα έθνη και τα στοιχεία που αντιλαμβάνεται ως αλλότρια της ταυτότητάς του; Και επίσης, πώς αντιμετωπίζει τις μειονότητες όπως και τις «κατώτερες» οντότητες της κοινωνικής του κλίμακας οι οποίες αποτελούν μέρη του; Και όταν αυτές οι κοινωνίες τυχαίνει να είναι θεμελιωδώς πατριαρχικές, πώς αντιμετωπίζουν το γυναικείο φύλο;

Σημαντικό είναι, ως εκ τούτου, το τελευταίο κομμάτι της παρούσας έρευνας να σταθεί στην απεικόνιση αυτών των διαχωρισμών και το πώς οι νεοκυματικοί σκηνοθέτες τόσο της Ιαπωνίας όσο και της Ταϊβάν τοποθετούνται απέναντι στον Άλλο είτε είναι αλλοεθνής είτε είναι γυναίκα. Αποτελούν επικριτές της κατασκευασμένης ταυτότητας ή μήπως έχουν εμποτιστεί από τις κυρίαρχες αντιλήψεις σχετικά με το «διαφορετικό»;

Κεφάλαιο 7: «Άλλος»-αντιμετώπιση του διαφορετικού-Η Αναγνώριση του Όμοιου με τον Αποκλεισμό του Αλλότριου

Το ζήτημα της διαφορετικότητας, η στάση που μια χώρα αντιμετωπίζει τους πολίτες της, τις μειονότητες που διαβιούν εντός των συνόρων της, αλλά και οι πολιτικές που ασκεί στις σχέσεις της με άλλες χώρες συνάδουν και με τη διαμορφωμένη εθνική ταυτότητα της συγκεκριμένης χώρας. Η διαφορετικότητα, είτε αυτή αφορά σε εθνικές είτε σε κοινωνικές μειονότητες και οι μέθοδοι που μια χώρα επιστρατεύει για την αντιμετώπισή της αποκαλύπτει αρκετά στοιχεία σχετικά με την ταυτότητα της χώρας. Σημαινόμενα που αφορούν τις έννοιες της πληθυσμιακής ομοιογένειας, της ενιαίας θρησκείας, της γλώσσας κυοφορούν την ολότητα του έθνους ως αυτοαντίληψη σε σχέση με τους «μη ανήκοντες» σε αυτό, αποκλείοντας την αφομοίωση ετερογενών στοιχείων.

Δεδομένου ότι η Ιαπωνία και η Ταϊβάν χαρακτηρίζονται ως επί το πλείστον από μια ομοιογένεια η οποία προκύπτει από το κυρίαρχο αφήγημα και την υποτιθέμενη ανάγκη διαφύλαξης των εγχωρίων ηθών, είναι χρήσιμο να εξεταστούν οι πτυχές της αντιμετώπισης του «ξενικού στοιχείου» εντός των δύο κοινωνιών, εκκινώντας από τι τι αντιλαμβάνονται ως ξένο. Είτε αυτό αφορά σε γειτονικές χώρες τις οποίες θεωρούν ως πιο αδύναμες είτε σε μια επιβαλλόμενη υπερδύναμη όπως οι ΗΠΑ οι οποίες έρχονται με βίαιο τρόπο να διαταράξουν το εθνικό και πολιτιστικό σύνολο.

Ταυτόχρονα, είναι εμφανές πως πρόκειται για δύο χώρες βαθιά πατριαρχικές, που η ηγεσία τους μοιάζει να αντανakλά αποκλειστικά την ανδρική εμπειρία, παραγκωνίζοντας τις γυναίκες, στερώντας τους το δημόσιο λόγο και υποτάσσοντάς τες σε συγκεκριμένους ρόλους. Δεδομένης της κοινωνικής τους θέσης και της έλλειψης πρόσβασης σε διάφορους τομείς της κοινωνικής ζωής, οι γυναίκες σε αυτές τις κοινωνίες έχουν το ρόλο του Άλλου, του «διαφορετικού» από το ανδροκρατούμενο status quo. Συνεπώς επί του προκειμένου πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσίαση των γυναικών στις εξεταζόμενες ταινίες και να επιχειρηθεί εμβάθυνση στην ενασχόληση των σκηνοθετών με το γυναικείο θέμα και τον τρόπο που αποδίδουν τις ανδροκρατούμενες αντιλήψεις της κοινωνίας τους.

Εθνικές/ταξικές μειονότητες και αντιμετώπιση των άλλων εθνών

Αναφορικά με τις εθνικές μειονότητες, σημαντικό είναι να φανεί ο αριθμός των μεταναστεύσεων από άλλες χώρες στην Ιαπωνία και την Ταϊβάν. Η Ιαπωνία από το 1960 μέχρι την αρχή της δεκαετίας του 1990 είναι μια χώρα που ο αριθμός των μεταναστών και προσφύγων αποτελεί το 0,88% του συνολικού πληθυσμού. Μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τον επαναπατρισμό πολλών Κορεατών Κορέα, ο συνολικός αριθμός των Κορεατών στην Ιαπωνία ανέρχεται γύρω στις 650,000 (Ryang, 2000) και μέχρι το 1951 το 63% από αυτούς γεννήθηκαν εκεί. Οι Κορεάτες αυτοί ονομάστηκαν Zainichi, «αυτοί που κατοικούν στην Ιαπωνία» και έγιναν αντικείμενο ρατσισμού από τους Ιάπωνες, παρά το γεγονός ότι το 43% από αυτούς δε γνωρίζει τη μητρική του γλώσσα.

Παρόλο που μετά το τέλος του πολέμου της Κορέας υπάρχει σταδιακός επαναπατρισμός, αρκετοί Κορεάτες επιλέγουν να μείνουν στην Ιαπωνία. Ωστόσο, οι κοινωνικές διακρίσεις που υφίστανται στην εκπαίδευση, την εργασία, τη στέγαση, ακόμα και στο γάμο επιφέρουν σταδιακή κρίση ταυτότητας στους εναπομείναντες Κορεάτες. (Lie, 2009). Το ζήτημα του ρατσισμού που αφορά την κυρίαρχη εθνική μειονότητα απασχολεί τους Ιάπωνες νεοκυματιστές σκηνοθέτες οι οποίοι επιλέγουν να το φέρουν στο προσκήνιο και να αποδώσουν, κινηματογραφικά, ευθύνες στην υπάρχουσα κατάσταση.

Ο Oshima θίγει το θέμα του ρατσισμού απέναντι στους Κορεάτες σε αρκετές από τις ταινίες του. Η είσοδος της νέας θεματικής στο ρεπερτόριο του δημιουργού ξεκινά με την ταινία *Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια* και πραγματοποιείται εν μέσω των τεταμένων σχέσεων των δύο χωρών και των αυξανόμενων ρατσιστικών κρουσμάτων στους Κορεάτες πρόσφυγες που αναζητούν καταφύγιο στην Ιαπωνία την περίοδο του πολέμου της Κορέας.

Όπως φαίνεται στην ταινία, η μαθήτριά που τραγουδά το άσεμνο ιαπωνικό τραγούδι στη συγκέντρωση στο σπίτι της 469 είναι κορεατικής καταγωγής και καθόλου τυχαία το άσεμνο τραγούδι που επιλέγει αφορά τις Κορεάτισσες πόρνες της Μαντζουρίας κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο που εξυπηρετούσαν σεξουαλικά τους Ιάπωνες στρατιώτες. Αντί να σοκάρει, όμως, το πλήθος αυτό το άσεμνο τραγούδι με τις ερωτικές του νύξεις, διεγείρει τους παρευρισκόμενους άνδρες οι

οποίοι την οδηγούν στο σπίτι και υπονοείται ο ομαδικός βιασμός της, μια μάλλον εμφανής νύξη της διαχρονικής εκμετάλλευσης της Κορέας από την Ιαπωνία.

Η επιλογή του Oshima να μη φανερώσει εξαρχής την καταγωγή της μαθήτριας θίγει ένα ζωτικής σημασίας στοιχείο για τη σχέση μεταξύ Κορέας και Ιαπωνίας: το στίγμα που φέρουν τα άτομα που προέρχονται από την πάλαι ποτέ αποικία των Ιαπώνων εντός της χώρας. Η μαθήτρια, όντας ξένο στοιχείο που γνωρίζει τι μπορεί να σημαίνει η καταγωγή της στην κοινή γνώμη της χώρας, δεν παραδέχεται ποτέ ανοιχτά ότι είναι Κορεάτισσα καθώς γνωρίζει πως αυτό ενδέχεται να αλλάξει τις συμπεριφορές των Ιαπώνων απέναντί της. Η άνιση αντιμετώπιση των Κορεατών από τους Ιάπωνες την ωθεί στην απόκρυψη της πραγματικής της ταυτότητας και στην αποκάλυψή της με έμμεσο τρόπο.

Η ιαπωνική εθνική ταυτότητα συμβολικά και πρακτικά ανάγεται σε δύναμη καταπίεσης για κάθε αλλοεθνή που ζει στη χώρα και βρίσκεται αναγκαστικά σε «κατώτερη» θέση. Η απόκρυψη της εθνικής ταυτότητας από τους μετανάστες Κορεάτες δεν απορρέει από ιδεολογική ταύτιση ή από την αφομοίωσή τους στο ιαπωνικό γίγνεσθαι. Είναι αναγκαία και επιβεβλημένη εφόσον αντιμετωπίζονται ως υποδεέστεροι. Ακόμα και μεταπολεμικά οι Ιάπωνες εξακολουθούν να συμπεριφέρονται ως επικυρίαρχοι στους άλλοτε «κατακτημένους» και διαιωνίζουν το ρόλο που είχαν πριν τη λήξη του πολέμου, συντηρώντας τα στοιχεία τα οποία χαρακτήρισαν τη χώρα τους ιμπεριαλιστική δύναμη που διέπραξε εγκλήματα κατά άλλων λαών.

Η θεματική του ρατσισμού προς τους Κορεάτες έχει κυρίαρχο ρόλο στο *Κρέμασμα*. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας στηλιτεύεται η συμπεριφορά των Ιαπώνων απέναντι στους Κορεάτες, όχι όμως σαν ένα απλό κοινωνικό σχόλιο που αφορά στο φυλετικό ρατσισμό, αλλά σαν προϊόν ταξικής προκατάληψης. Οι εκπρόσωποι των ανώτερων τάξεων οι οποίοι αναπληρώνονται από τα όργανα της τάξης που είναι παρόντα στην εκτέλεση είναι τα φερέφωνα της νοοτροπίας της μπουρζουαζίας η οποία αντιμετωπίζει τον R φύσει κατώτερο. Όταν μιμούνται τον ίδιο και την οικογένειά του απηχούν τη στερεοτυπική χλευαστική εικόνα των πλουσίων. Για αυτούς, στα σπίτια των λαϊκών στρωμάτων ελλοχεύει η βωμολοχία και η σωματική και λεκτική κακοποίηση. Με αυτήν την κρατούσα αντίληψη

αντιμετωπίζουν την απονομή ποινής στον R. Δεν προτίθενται να δείξουν συμπόνια στην κατάσταση και στα πάθη του θανατοποινίτη, αντιμετωπίζουν τον ίδιο και τις πράξεις του καθαρά γραφειοκρατικά, προσκολλώνται στο νόμο και την εφαρμογή του, αφαιρώντας την ανθρώπινη υπόσταση τον εκλαμβάνουν μόνο σαν εγκληματία που πρέπει να εκτελεστεί.

Η νοοτροπία που διέπει τους Ιάπωνες για την κορεάτικη μειονότητα αποκαλύπτεται στα λόγια ενός από τους δεσμοφύλακες ο οποίος προσπαθεί να «ερμηνεύσει» στον R τι είναι Κορεάτης. Πριν αποπειραθεί να του εξηγήσει αναφωνεί «αν ήταν μαύρος θα ήταν πιο εύκολο να του εξηγήσω τι είναι Κορεάτης». Αφενός αυτή η φράση επαναλαμβάνει τα όσα ειπώθηκαν περί της ρατσιστικής αντιμετώπισης των διαφορετικών φυλών στην *Αρπαγή*, αφετέρου αποτελεί ένα παραπάνω βήμα στην κατανόηση της ιαπωνικής ταυτότητας όπως την αντιλαμβάνεται η άρχουσα τάξη κατά τον Oshima.

Για να είναι κανείς Ιάπωνας πρέπει πρωτίστως να φέρει τα ασιατικά χαρακτηριστικά τα οποία κυριαρχούν στην εικόνα του «αγνού Ιάπωνα». Αυτό κατά συνέπεια αποκλείει οποιαδήποτε πρόσμειξη με άλλες φυλές. Ακόμα και αν ένας μιγάς δεν έφερε εξ ολοκλήρου τα «ιαπωνικά» χαρακτηριστικά, παρόλο που είχε έναν γονέα Ιάπωνα και είχε μεγαλώσει στην Ιαπωνία, με τα ιαπωνικά ως μητρική του γλώσσα, οι Ιάπωνες δε θα τον αναγνώριζαν ως όμοιό τους.

Στη συνέχεια, μάλιστα, προσπαθεί να του εξηγήσει πως παρόλο που έχουν παρεμφερή χαρακτηριστικά, εκείνος δε γεννήθηκε στην Ιαπωνία αλλά στην Κορέα, γεγονός που αυτόματα τον αποκλείει από την ιαπωνική ταυτότητα. Εφόσον είναι πολιτογραφημένος στο τότε νεοσύστατο κράτος της Νότιας Κορέας, όσα χρόνια κι αν έζησε στην Ιαπωνία, ποτέ δε θα τον δεχτεί το έθνος ως μέρος του αλλά ως αλλότριο σώμα.

Ο Oshima ταυτίζει τις πράξεις της Ιαπωνίας με αυτές του R αλλά ταυτόχρονα δείχνει και την υποκρισία που κρύβεται στο δικαιοκώ σύστημα το οποίο διατρανώνει την απόλυτη δικαιοσύνη του αλλά προσφεύγει σε κατάφωρες διακρίσεις, βαθιά ριζωμένες στην ιαπωνική κοινωνία, η οποία σε μια προσπάθεια να απεκδυθεί τον ευθυνών της, φέρεται με απόλυτη αυστηρότητα και προκατάληψη στους

αδύναμους. Αποτέλεσμα οι λειτουργοί του κράτους δεν καταγγέλλονται για την ανοικτιρμοςύνη τους, αλλά λαμβάνουν και καίριες θέσεις εντός του συστήματος.

Στο τέλος της ταινίας, δίνεται στον R η ευκαιρία να φύγει από τη φυλακή και να ζήσει σαν κανονικός άνθρωπος. Βλέποντας το φως του ήλιου, όμως, αυτός διστάζει και δέχεται την ποινή του. Γιατί, όμως, μετά από όλη αυτή την ενδοσκόπηση αρνείται να διαφύγει της τιμωρίας του; Για να απαντηθεί αυτή η ερώτηση, πρέπει να ληφθούν υπόψη όσα έχουν προηγηθεί.

Ο R μετά την αποτυχία εκτέλεσης της ποινής του πληροφορήθηκε από τους φρουρούς τι σημαίνει Κορέα, ενώ διαπίστωσε το ρατσισμό και, κυρίως, την άρνηση των ευκαιριών στα χαμηλότερα στρώματα από πλευράς των Ιαπώνων. Είδε ότι δεν υπάρχει ελπίδα διαφυγής από την κατάστασή του καθώς, ακόμα και αν αποδείξει τη μετάνοιά του, η προκατάληψη εναντίον του λόγω της εθνικότητας και της ταξικής του προέλευσης θα εξακολουθεί να υφίσταται. Αν απελευθερωθεί, δίνει παράταση στην υπάρχουσα πραγματικότητα. Αποδέχεται τον εαυτό του και τη θέση του, κατηγορεί τους φρουρούς ως δολοφόνους του και ενώ δηλώνει αθώος επιθυμεί να του επιβληθεί η ποινή του. Ταυτίζεται, τρόπον τινά, με την ίδια του τη χώρα.

Αυτήν την ανάγνωση έρχεται να υποστηρίξει το τελικό πλάνο της ταινίας, στο οποίο απεικονίζεται η άδεια κρεμάλα. Με το κρέμασμα του R, οι φρουροί ουσιαστικά δε θανατώνουν ένα άτομο, αλλά ολόκληρη την (αόρατη) έννοια «έθνος», τη γειτονική τους χώρα την οποία επί σειρά ετών εκμεταλλεύονται για δικό τους όφελος. Με αυτό το συμβολικό πλάνο και τη φωνή του αφηγητή να ευχαριστεί τους θεατές και άρα τους «μάρτυρες» της εκτέλεσης, στιγματίζεται η πολιτική κατάσταση και επισημαίνεται έτσι ότι αν οι «φρουροί» της Ιαπωνίας παραμείνουν στη θέση τους, το υπάρχον καθεστώς και τα δεινά που προκαλεί δεν πρόκειται να ανατραπούν.

Την ίδια χρονιά με *Το κρέμασμα* ο Oshima γυρίζει μια ταινία με κεντρικό θέμα το ρατσισμό απέναντι στους Κορεάτες, την *Επιστροφή των τριών μπεκρήδων*. Οι τρεις Ιάπωνες πρωταγωνιστές καλούνται να μπουν στο ρόλο των Κορεατών και να βιώσουν από πρώτο χέρι την αντιμετώπιση της ξενοφοβικής κοινωνίας τους. Η αστυνομία, θεωρώντας τους παρείσακτους στη χώρα, τους καταδιώκει σε όλη την πόλη για να τους τιμωρήσει.

Ο άνθρωπος που τους βρίσκει και τους παραδίδει στις Αρχές είναι ένας φιλήσυχος πολίτης, μια συμβολική σκηνή που ενδεχομένως αντανακλά τη θεμελίωση στην κοινωνική συνείδηση των Ιαπώνων της προκατάληψης που θεωρεί τα αλλότρια στοιχεία διαβρωτικά για τον πολιτισμό τους, εφόσον προέχει η καθαρότητα του έθνους τους. Ωστόσο δε λαμβάνουν υπόψη την ευθύνη των πολιτικών της χώρας απέναντι στους Κορεάτες και τη δημιουργία της ξενοφοβικής κατάστασης

Το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονται οι Κορεάτες αντανακλάται και σε δύο ακόμα σκηνές. Η πρώτη αφορά στην επίσκεψή των πρωταγωνιστών στο δημόσιο λουτρό, όπου μια σαγηνευτική κοπέλα παραπλανάται, θεωρώντας τους Κορεάτες και τους παροτρύνει να ανταποδώσουν στην κοινωνία τα δεινά που τους έχει προξενήσει. Έτσι κλέβουν τα ρούχα άλλων πολιτών. Η σαγήνη που ασκεί η κοπέλα στους πρωταγωνιστές σε αυτήν τη σκηνή ίσως να αποτελεί μεταφορά των ηθικών διλημάτων στα οποία καθυποβάλλονται οι μετανάστες από την Κορέα.

Η κοπέλα, αποτυπώνει ενδεχομένως μια πιο ουδέτερη μορφή της «αδερφής» στο *Κρέμασμα*, υπενθυμίζοντας στους πρωταγωνιστές πως δεν υπάρχει σωτηρία και οποιαδήποτε παθογενής συμπεριφορά είναι απόλυτα δικαιολογημένη. Εφόσον η Ιαπωνία ενέχεται άμεσα για τα δεινά των αθώων πολιτών στις γειτονικές χώρες, αντίστοιχα και οι «Κορεάτες» εν ονόματι της ανυπαρξίας δικαίωσης πρέπει να αναζητήσουν εκδίκηση. Καθόλου τυχαία, αυτές οι σκέψεις διατυπώνονται από μια αισθησιακή παρουσία για να δηλωθεί ίσως η ελκτική δύναμη της υπόγειας αντιπαράθεσης.

Αφού οι τρεις πρωταγωνιστές αλλάζουν τις κορεάτικες στολές με απλά ρούχα, εμφανίζονται οι υπεύθυνοι της κλοπής των δικών τους ρούχων, δυο Κορεάτες λιποτάκτες στρατιώτες και με την απειλή όπλου τους υποχρεώνουν να ξαναντυθούν με τις στρατιωτικές στολές. Ο σκηνοθέτης τονίζει την έκταση του υπάρχοντος αδιεξόδου, καθώς οι απειλητικές εντολές δίνονται από άτομα συγκεκριμένης ταυτότητας. Στην περίπτωση του λουτρού, η κοπέλα ενσαρκώνει μια αφηρημένη έννοια, μια σκέψη με την οποία οι Κορεάτες φλερτάρουν. Στη συγκεκριμένη σκηνή οι Κορεάτες στρατιώτες είναι η ενσάρκωση αυτής της «αφηρημένης έννοιας».

Αυτή η σεκάνς μπορεί να αναλυθεί με δύο τρόπους, με τον κυριολεκτικό οι Κορεάτες εκδικούνται τους Ιάπωνες για την κατάσταση της χώρας τους και τα αδιέξοδα που βιώνουν ως μετανάστες. Μεταφορικά, ωστόσο, η ένοπλη απειλή, ενδέχεται να καταδεικνύει τον πατριωτικό διχασμό των Κορεατών. Δεν ανήκουν πια στη χώρα τους και θεωρούνται προδότες της ίδιας της εθνικής τους ταυτότητας. Μετέωροι και ανεπιθύμητοι, δεν είναι αποδεκτοί στη χώρα που κατέφυγαν αναζητώντας τη σωτηρία τους, αλλά και στην πατρίδα τους είναι απορριπτέοι εξαιτίας αυτής της φυγής που ταυτίζεται με προδοσία της εθνικής ταυτότητας.

Περίπου στα μισά της ταινίας ο Oshima χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το σκηνοθετικό εύρημα της επανάληψης που συναντάται εν μέρει και στο *Κρέμασμα* το οποίο ξεκινά και τελειώνει με έναν απαγχονισμό. Εν τούτοις εδώ ξεκινά την ιστορία της ταινίας από την αρχή, γνωστοποιώντας στους πρωταγωνιστές τα επικείμενα γεγονότα και την κατάληξή τους. Παρόλα αυτά εκείνοι δεν προσπαθούν να ξεφύγουν και επωμίζονται τις συνέπειες που ακολουθούν, ωθώντας στην ανακύκληση της ιστορίας. Ό, τι προηγουμένως προκλήθηκε από άγνοια, γίνεται πλέον συνειδητά, διακόπτοντας τον κύκλο των γεγονότων.

Ευαισθητοποιημένοι από τα τεκταινόμενα, απορρίπτουν την παθητική στάση, δεν εθελοτυφλούν, με επίγνωση της πράξης τους παίρνουν τη θέση των Κορεατών και βιώνουν σε επανάληψη τα γεγονότα. Η επιλογή της διαφυγής από τη συγκεκριμένη κατάσταση, θα τους εξομοίωνε με τους υπόλοιπους Ιάπωνες που αντιμετωπίζουν το κορεατικό θέμα εξ αποστάσεως, ως σιωπηλοί συμμετέχοντες. Αξιοποιούν την επανάληψη όχι με ιδιοτέλεια που θα άρμοζε πιθανόν σε κάποιο μέλος της εξουσίας αλλά ταυτιζόμενοι με τα βάσανα του λαού της Κορέας. Στη δεύτερη επανάληψη της πλοκής και εξαιτίας των επιλογών των πρωταγωνιστών, η έκβαση των γεγονότων αλλάζει, αλλά ακόμα και σε αυτήν την εκδοχή αποδεικνύει τι σημαίνει να είναι κανείς Κορεάτης στην ιαπωνική πραγματικότητα και μάλιστα εν μέσω του πολέμου του Βιετνάμ.

Δύο φορές συνολικά στην ταινία ο Oshima προσπαθεί να καταστήσει σαφή τη θέση του σε σχέση με το κορεατικό ζήτημα: στο μέσον της, ακριβώς πριν την επανάληψη και στην τελική σεκάνς. Στο μέσον, μπλέκοντας τη μυθοπλασία με το ρεαλισμό, ο σκηνοθέτης τοποθετεί το πρωταγωνιστικό τρίο να υιοθετεί το ρόλο των

δημοσιογράφων τηλεοπτικού συνεργείου και να ρωτά τυχαίους περαστικούς σε έναν κεντρικό δρόμο αν είναι Ιάπωνες. Όλοι οι ερωτώμενοι απαντούν πως είναι Κορεάτες. Αυτό το τέχνασμα δε χρησιμοποιείται για να καταδείξει το υπεράριθμο των Κορεατών μεταναστών στην Ιαπωνία, αλλά για να προετοιμάσει το συμπέρασμα που θα εξαχθεί στην τελική σκηνή. Η σχεδόν παραισθητική σκηνή, βρίσκει τους πρωταγωνιστές να βλέπουν Κορεάτες να εκτελούνται κάτω από μια τοιχογραφία του πολέμου του Βιετνάμ. Και είναι η στιγμή που και οι τρεις τους αποδέχονται την ταυτότητα του Κορεάτη, καθιστώντας σαφή τη θέση του Oshima: οι Ιάπωνες πρέπει να δουν ξεκάθαρα τα βάσανα του λαού της Κορέας και να ταυτιστούν μαζί του.

Πέρα από τους Κορεάτες που αποτελούν μια εθνικής φύσεως μειονότητα, αξίζει να σταθεί κανείς και στο ζήτημα της κατώτερης κοινωνικής τάξης των γηγενών Ιαπώνων. Το ζήτημα αυτής της τάξης, των burakumin, φανερώνει αρκετά από τα βαθιά ριζωμένα προβληματικά στοιχεία που διατρέχουν την κατασκευασμένη εθνική ταυτότητα.

Οι burakumin είναι ουσιαστικά η κατώτατη κοινωνική κάστα της Ιαπωνίας, τόσο χαμηλά στην ιεραρχία που θεωρούνται σχεδόν εκτός κοινωνίας και αντιμετωπίζονται ως κατώτερα όντα, ως ακάθαρτοι. Για θρησκευτικούς λόγους, στιγματίζονται ως βρώμικοι κι ατιμασμένοι και οι περισσότεροι από αυτούς ασχολούνται με επαγγέλματα τα οποία στη βουδιστική παράδοση θεωρούνται ακάθαρτα όπως του σφαγέα, του χασάπη, του βυρσοδέψη -λόγω της μη καθαρότητας του αίματος-, αλλά και του νεκροθάφτη. Είναι τέτοιας φύσης η θρησκευτική αντίληψη για την έλλειψη «πνευματικής» καθαρότητας που το στίγμα του ακάθартου περνά και στις επόμενες γενιές της κάστας. Επακόλουθο αυτής της αντιμετώπισης είναι ότι πολλοί από αυτούς ακόμα και σήμερα, γίνονται μέλη της yakuza, της ιαπωνικής μαφίας δηλαδή, προκειμένου να μπορέσουν να ξεφύγουν από τα προβλήματά τους.

Στη νεότερη ιστορία και ιδιαίτερα κατά την περίοδο Meiji άνθρωποι της ανώτερης τάξης για να εκτονώσουν την απέχθειά τους προς τους burakumin διενεργούσαν επιθέσεις στους καταυλισμούς της κάστας. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι, μέχρι σήμερα, αν και η κατάσταση έχει βελτιωθεί σε σχέση με την

αντιμετώπιση των burakumin –ιδιαίτερα μετά το 1980 όταν και διάφορες πολιτικές ομάδες κοινωνικού ακτιβισμού άρχισαν να ενεργοποιούνται σχετικά με την ευαισθητοποίηση απέναντι τους-, σπανίως θα συναντήσει κανείς αναφορά σε αυτούς, σαν μια προσπάθεια να τους κρύψουν από τα μάτια του υπόλοιπου κόσμου, ενώ οι λέξεις eita (ακάθαρτος) και hinen (τιποτένιος) που συσχετίζονται άμεσα με την κάστα τους θεωρούνται από τις πλέον προσβλητικές στην Ιαπωνία (Rare Earth, 2017). Η προκατάληψη απέναντί τους εξακολουθεί να ισχύει, καθώς όχι μόνο δέχονται ακόμα επιθέσεις από ανώτερους κοινωνικά ανθρώπους, αλλά και η αποκάλυψη το 2001 ότι ο υποψήφιος για πρωθυπουργία πολιτικός Hiromu Nonaka προέρχεται από τη συγκεκριμένη κάστα, τον ώθησε στην παραίτηση από την υποψηφιότητα για πρωθυπουργός (Onishi, 2009).

Στο πρωτόλειό του, τη *Γειτονιά του έρωτα και της ελπίδας* ο Oshima αποφεύγει τους σκηνοθετικούς πειραματισμούς και περιορίζεται σε μια κοινωνική κριτική παρουσιάζοντας μια οικογένεια burakumin που βρίσκεται παγιδευμένη σε μια αέναη κατάσταση δύσκολης επιβίωσης, στα όρια της κατάρρευσης. Με την αρωγή ορισμένων κοινωνικά ευαίσθητων ατόμων τους δίνονται περιθώρια απόδρασης από αυτήν την κατάντια, η κοινωνία όμως επαναφέρει την αδικία και απαγορεύει σε αυτούς που καταδίκασε ως κατώτερους το δικαίωμα σε έναν έντιμο βίο.

Σε αυτήν την κοινωνία, ακόμα και αν υπάρχουν φιλεύσπλαχνοι άνθρωποι οι οποίοι αντιμάχονται τις προκαταλήψεις απέναντι σε μια κάστα που στερεοτυπικά υφίσταται ρατσισμό, οι συνθήκες εμποδίζουν τη συγκεκριμένη οικογένεια να σπάσει τα δεσμά της και να αποτελέσει ισότιμο μέλος της ιαπωνικής συντηρητικής κοινωνίας. Ο Masao αρνείται να εγκαταλείψει τον πρότερο βίο του επειδή έτσι επιθυμούν οι κοινωνικά ανώτεροι και ως εκ τούτου φιλμικά επιβεβαιώνεται η άρνηση μιας χώρας να αποδεχθεί όσους δε συμβαδίζουν με τη νόρμα που η ηγεσία επιθυμεί. Και αυτό φυσικά δε θα πλήξει αποκλειστικά τον Masao αλλά και την Kyoko η οποία σε συμβολικό επίπεδο θα «συμμορφωθεί» στις επιταγές της τάξης της με τη θανάτωση του περιστεριού του Masao.

Το θέμα των burakumin επανέρχεται στην *Ταφή του ήλιου*. Οι λούμπεν εικόνες της παραγκούπολης και των κατοίκων της δεν αποσκοπούν στη συγκίνηση

και ευαισθητοποίηση των θεατών σχετικά με τις δυσχέρειες που συναντούν οι απόκληροι της κοινωνίας, αλλά σε ένα δευτερεύον, πολιτικής φύσεως σημαινόμενο σχετικά με το μέλλον της χώρας κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αν κάτι χαρακτηρίζει τους burakumin, αυτή είναι η αδυναμία ανέλιξης στην κοινωνία λόγω της «ακάθαρτης» κοινωνικής τους προέλευσης. Για να καταστήσει σαφή την κοινωνική τάξη των πρωταγωνιστών, ο Oshima τους παρουσιάζει να εμπορεύονται κυριολεκτικά την πλέον μιαρή ουσία της βουδιστικής διδασκαλίας: το αίμα. Η σπείρα στην οποία εμπλέκεται η Hanako και ο πατέρας της αγοράζει αίμα από τους υπόλοιπους burakumin το οποίο πουλά σε εταιρείες καλλυντικών. Αυτή η συναλλαγή δεν τους καθιστά διαφορετικούς από έναν χασάπη ή έναν σφαγέα, τα κατεξοχήν επαγγέλματα που αφορούν την κάστα των burakumin.

Το εμπόριο αίματος στην προκειμένη περίπτωση μπορεί να εκληφθεί με διττό τρόπο, έναν κυριολεκτικό και έναν που αφορά το συμβολικό επίπεδο. Μη έχοντας άλλους τρόπους να επιβιώσουν σε μια σκληρή πραγματικότητα, οι ασχολούμενοι με την εμπορία αίματος προσφεύγουν στους εξαθλιωμένους της κοινωνίας και οικειοποιούνται έναντι αμοιβής το ζωτικό προϊόν του κάθε οικονομικά και κοινωνικά παραγκωνισμένου. Οι μετέχοντες στο εμπόριο γνωρίζουν εκ προοιμίου ότι η οποιαδήποτε πιθανότητα ανέλιξης σε κοινωνικό στάτους ευρείας αποδοχής είναι μάλλον απίθανη.

Σε συμβολικό επίπεδο, ωστόσο, αυτή η πραγματικότητα δεν αφορά συγκεκριμένα τους ιθύνοντες της σπείρας, αλλά την Ιαπωνία σε ένα γενικότερο επίπεδο. Υποχέριο της δυτικής σφαίρας, η χώρα εξωθεί τους πολίτες της στα άκρα. Εμπορεύονται στην κυριολεξία το αίμα τους, χάνουν την αξιοπρέπειά τους και παλεύουν να ζήσουν σε μια ετοιμόρροπη και ηθικά διεφθαρμένη κοινωνία στην οποία τα εμπόδια που εξωγενώς τίθενται είναι απροσπέλαστα. Στον μικρόκοσμο της *Ταφής του ήλιου* η μόνη πιθανότητα να ζήσει κανείς, συνεπάγεται την αποδοχή της παρακμής του.

Η Ταϊβάν σε σχέση με την Ιαπωνία είναι σαφώς πιο ιδιόζουσα περίπτωση. Το κοινωνικό σύνολο, σχεδόν εξ ολοκλήρου, απαρτίζεται από μετανάστες από την ενδοχώρα της Κίνας. Προαναφέρθηκε, ήδη, πως υπήρχαν κάποια φύλλα ιθαγενών

τα οποία αποτελούν τη μειοψηφία της χώρας, αλλά δεν παρουσιάζονται σε κανένα φιλμ του νέου κύματος. Αντιθέτως, η πραγματικότητα που απεικονίζεται αφορά αποκλειστικά ανθρώπους οι οποίοι φέρουν κινεζικά χαρακτηριστικά και μιλούν τις αντίστοιχες διαλέκτους.

Σημαίνει όμως αυτό πως οι Ταϊβανοί στις νεοκυματικές ταινίες μοιάζουν να αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως Κινέζους; Η αλήθεια είναι πως ενώ η σχέση της χώρας με την Κίνα είναι δεδομένη, οι «γηγενείς» Ταϊβανοί σε αντίθεση με το παρελθοντικό και το σύγχρονο επίσημο κυβερνητικό αφήγημα θεωρούν εαυτούς διαφορετική εθνικότητα. Παρόλο που, ελέω λογοκρισίας, οι υπάρχουσες διαφοροποιήσεις δεν είναι ρητές, οι Ταϊβανοί έχουν τη σαφή αντίληψη ότι η Κίνα είναι διακριτά ξεχωριστή χώρα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση των Ιαπώνων στα νεοκυματικά φιλμ και ιδιαίτερα στις ιστορικές ταινίες του Hou Hsiao-Hsien και στις χρονικές περιόδους που διαδραματίζονται οι υποθέσεις τους. Στον *Μάστορα του κουκλοθέατρου* παρόλο που η σχέση των Ιαπώνων με τους Ταϊβανούς αφορά σε εξουσιαστή και εξουσιαζόμενο, αυτή η συμβίωση τείνει να απεικονίζεται σχεδόν ισορροπημένη. Η ταινία ξεκινάει με τους Ιάπωνες να παραινούν τους Ταϊβανούς να κόψουν τις κοτσίδες τους, όμως στην υπόλοιπη ταινία παίρνουν το ρόλο ενός κυρίαρχου με ανθρώπινο πρόσωπο.

Παράδειγμα αυτής της ήπιας επαφής είναι η σχέση του Li Tian-Lu με έναν στρατιωτικό ο οποίος έχει θέσει τον πρωταγωνιστή υπό την προστασία του. Γίνεται σαφές πως οι δύο άντρες ακολουθούν τους κανόνες που επιβάλλει η ιεραρχία. Εντούτοις ο στρατιωτικός συμπαθεί τον Li και φέρεται στον ίδιο και στην οικογένειά του με φιλικότητα, και, προσπαθώντας να γεφυρώσει το υπάρχον χάσμα, τους παρέχει προνόμια που δεν απολαμβάνουν άλλοι Ταϊβανοί. Αυτή η λεπτομέρεια στην πλοκή συνέβαλε σε αντιδράσεις από μερίδα του κοινού και των κριτικών. Η καθ' υπερβολή ήπια και ανθρώπινη απεικόνιση των επικυρίαρχων Ιαπώνων, σύμφωνα με τους επικριτές της ταινίας καθιστά τον Hou σχεδόν υπερασπιστή τους.

Ο στρατιωτικός αποτελεί τη μία πλευρά της αφήγησης. Παράλληλα στην ταινία εξελίσσεται μια άλλη ιστορία που καταδεικνύει πώς εισπράττουν οι Ταϊβανοί την ιαπωνική κατοχή της χώρας. Η περίπτωση του στρατιώτη ο οποίος

συνοδεύει τους Ταϊβανούς μεθυσμένος και ξεκινά να ουρεί μπροστά τους εκφράζει εμφανώς τη γνώμη των Ταϊβανών για την παρουσία και συμπεριφορά των Ιαπώνων στη χώρα, ως άμεση υποτίμηση που καταπατά κάθε μορφή αξιοπρέπειας των «κυριαρχημένων». Φυσικά αυτή δεν είναι η μόνη περίπτωση που ο συγκεκριμένος στρατιώτης εκφράζει το ρατσισμό του απέναντι στους Ταϊβανούς, καθώς σε μια άλλη σκηνή στο σπίτι του Li, μιλώντας με τον προϊστάμενό του αναφέρεται στους Ταϊβανούς με έντονα ρατσιστικό τρόπο, λέγοντας ότι ένας Ταϊβανός δε δικαιούται να πληρώνεται περισσότερο από έναν Ιάπωνα και χαρακτηρίζοντας τη γλώσσα τους βαρβαρική.

Οι συμπεριφορές αυτές των Ιαπώνων προς τους Ταϊβανούς έχουν ήδη περιγραφεί με διαυγή τρόπο στην *Πόλη της θλίψης*. Στην έναρξη της ταινίας ο Wen-Ching μαζί με τον Hinoe και τη Hinomi αποχωρίζονται τη Γιαπωνέζα φίλη τους Shizuko σε μια συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή. Ανταλλάσσουν αντικείμενα αποχαιρετισμού ενώ ξέρουν πως δε θα ξαναειδωθούν ποτέ. Σε μια περίοδο όπου οι σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών εθνοτήτων στη χώρα είναι κατά κύριο λόγο σχέσεις υποτέλειας, αρχίζουν και εγκαθιδρύονται ανθρώπινες σχέσεις που ξεπερνούν αυτά τα όρια και κατά συνέπεια τα στερεοτυπικά «εγκατεστημένα» σχήματα. Αντίθετα με το κυρίαρχο αφήγημα σύμφωνα με το οποίο οι Ιάπωνες κατακτητές υιοθετούν σκληρή και υποτιμητική πολιτική προς το γηγενή πληθυσμό, ο Hou αποστασιοποιείται και παρουσιάζει μια διαφορετική όψη της συμβιωτικής πραγματικότητας.

Παράλληλα αναδεικνύει και το μένος των Ταϊβανών προς τους πάλαι ποτέ κατακτητές. Στη σκηνή στο τρένο που τρεις από τους εξεγερθέντες της 28^{ης} Φεβρουαρίου ανεβαίνουν για να ανακρίνουν τους επιβάτες, ρωτούν τον Wen-Ching την εθνικότητά του. Αυτός δεν αποκρίνεται άμεσα, επαναλαμβάνουν την ερώτηση στα Ιαπωνικά και πάλι δε λαμβάνουν απάντηση. Υποπτεύονται λοιπόν ότι είναι Ιάπωνας και του επιτίθενται.

Αν και η προαναφερθείσα εξέγερση έχει ως επίκεντρο τους Κινέζους της ενδοχώρας που ευθύνονται για την κατάσταση στην Ταϊβάν, το μίσος του κόσμου εν προκειμένω διοχετεύεται και στους Ιάπωνες, τους προγενέστερους δυνάστες. Με αυτή τη μικρή σκηνή ο Hou αποκαλύπτει τα συλλογικά απωθημένα της χώρας. Η

καταπιεσμένη αγανάκτηση των Ταϊβανών βρίσκει τρόπο να εξωτερικευθεί και να εκφραστεί με εκδικητική δύναμη η οποία βρισκόταν χρόνια εν υπνώσει. Το μίσος, βέβαια, δεν είναι αυτό που έχει «κατασκευάσει» η Kuomintang και το εθνικιστικό αφήγημα που θεωρεί όλους τους εχθρούς της Δημοκρατίας της Κίνας εχθρούς του ταϊβανεζικού λαού, αλλά οργή που προκύπτει από τα κατώτερα στρώματα, ανεπηρέαστη από την εξωγενή προπαγάνδα και προερχόμενη αποκλειστικά από τα βιώματα του απλού λαού.

Σημαντική είναι επίσης και η αναφορά στους Ιάπωνες στο *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες*. Η Chiang Bi-Yu μαζί με το σύζυγό της και τους φίλους της ταξιδεύουν στην Κίνα για να πολεμήσουν εναντίον της Ιαπωνίας. Κινητήριοι μοχλός ένταξης στον αγώνα δεν είναι τα βιώματά τους στην Ταϊβάν και οι διακρίσεις που έχουν υποστεί στη χώρα τους. Η συμμετοχή στον πόλεμο καθοδηγείται από την πολιτική τους τοποθέτηση και ως κομμουνιστές μάχονται ενάντια σε ό, τι η Ιαπωνία εκπροσωπεί. Η ιαπωνική πολεμική ισχύς απειλεί ό, τι αυτοί πρεσβεύουν κι εφόσον δεν μπορούν να δράσουν εναντίον της εντός της Ταϊβάν, μετακινούνται στην ενδοχώρα για να αγωνιστούν κατά του ιμπεριαλισμού της Ιαπωνίας.

Η ιαπωνική παρουσία μετατρέπεται σε μια πολιτική δύναμη που δεν αφορά αποκλειστικά τα εθνικά ζητήματα της Ταϊβάν. Πέρα από τα άμεσα βιώματα των Ταϊβανών, η Ιαπωνία είναι η χώρα που στιγματίζει με το αποτύπωμά της όλη την Ανατολική Ασία και η εναντίωση σε αυτή δεν έχει να κάνει με τον μικρόκοσμο μιας κατακτημένης χώρας, αλλά με ό, τι αντιπροσωπεύει στην περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Οι Ιάπωνες στον κινηματογράφο του Ηου κάποιες φορές γίνονται συμπαθείς, ωστόσο αποτελούν ένα αμφιλεγόμενο κομμάτι στην ιστορία της Ταϊβάν. Θεωρούνται υπαίτιοι δυσμενών καταστάσεων στη χώρα που σημάδεψαν τη ζωή των Ταϊβανών και αντιμετωπίζονται με ρατσισμό. Ο σκηνοθέτης δεν εξετάζει μονόπλευρα το ζήτημα, προσπαθεί να καλύψει όλες τις πτυχές της σχέσης μεταξύ των δύο χωρών και να αναδείξει τόσο τις ρίζες αυτής της συμπεριφοράς όσο και τα «αντεπιχειρήματα» που δικαιολογούν στο κυρίαρχο εθνικό αφήγημα αυτόν το ρατσισμό. Όντας *auteur* που προτιμά τη μικροϊστορία από τη μακροϊστορία μιας χώρας, λοιπόν, αναδεικνύει την πραγματικότητα του απλού λαού ως βασικό κανόνα

χωρίς να αποφεύγει να υπογραμμίσει και την προπαγάνδα που εξαπολύει η κυβέρνηση.

Εν αντιθέσει με τον Hou, η μόνη φορά που ο Edward Yang απεικονίζει, σε μικρή όμως κλίμακα, τη σχέση μεταξύ Ταϊβανών και Ιαπώνων είναι στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα* και το επιτυγχάνει μέσω ανεπαίσθητων λεπτομερειών. Τα παιδιά μένουν σε σπίτια που παλιότερα έμεναν Ιάπωνες και βρίσκουν αντικείμενα που μαρτυρούν την παρουσία τους. Ο Ma βρίσκει ένα ιαπωνικό σπαθί και ο Cat ένα κουζινομάχαιρο. Δεν εκλαμβάνουν, όμως, αυτά τα πράγματα ως τεκμήρια της κατοχής από τους Ιάπωνες αλλά αντικείμενα χωρίς κοινωνικοπολιτικό σημαινόμενο πέραν του εμφανώς ταξικού.

Ο Yang σε δεύτερο επίπεδο καταθέτει ένα πλάγιο σχόλιο σχετικά με την επιρροή της Ιαπωνίας, η οποία είναι ωσεί παρούσα στην Ταϊβάν και εμμέσως τη «στοιχειώνει» εξακολουθητικά. Είναι πιθανόν να αποδίδει εσκεμμένα στα παιδιά πολιτικά αδιάφορες συμπεριφορές κατά την ανεύρεση των τεκμηρίων. Ενδεχομένως ο Yang επισημαίνει συμβολικά την αποσύνδεση της νέας γενιάς από το παρελθόν και την πορεία της στο παρόν και στο μέλλον. Οι γονείς των παιδιών που έζησαν μια διαφορετική πραγματικότητα στην Ταϊβάν αλλά και στην ενδοχώρα, αντιμετωπίζουν τους Ιάπωνες ως το λαό που προξένησε δεινά και εξακολουθούν να διαιωνίζουν αυτό το στερεότυπο. Τα βιώματα και η υφιστάμενη προπαγάνδα της Kuomintang εντείνουν την προκατάληψη των ενηλίκων σε οτιδήποτε ιαπωνικό. Αντιθέτως, τα παιδιά, τόσο χρονικά όσο και κοινωνικά αποστασιοποιημένα, δεν μπορούν να διακρίνουν καθαρά τη συσχέτιση της Ιαπωνίας με την κατοχή της χώρας τους. Η καταπίεση που υφίστανται προέρχεται από το απολυταρχικό καθεστώς το οποίο επιβάλλει συγκεκριμένα συμπεριφορικά πρότυπα ενώ τα ίδια επιθυμούν να ζήσουν ελεύθερα, ανοιχτά στα ερεθίσματα από το εξωτερικό και στην πρόσληψη και υιοθέτηση νέων προτύπων.

Τα νέα δεδομένα που δημιουργούνται στην Ταϊβάν αναδεικνύονται με εμφανή τρόπο στο *Μια ιστορία της Ταϊπέι*. Η Ιαπωνία στη σύγχρονη Ταϊβάν δεν είναι πλέον η απειλή, μετατρέπεται σε έναν ονειρικό τόπο υπερπροσφοράς. Η διαφημιστική μαρκίζα της Fuji Films κοσμεί μια τaráτσα, η αδερφή της Chin ονειρεύεται να πάει στη Χαρατζούκου, τη μεγαλύτερη εμπορική περιοχή της

Ιαπωνίας και παρακολουθεί ιαπωνικές διαφημίσεις. Σε γενικές γραμμές η πρότερη προκατάληψη για την Ιαπωνία-δυνάστη σταδιακά αντιπαρέρχεται και η κοινωνία της χώρας παρατηρεί με νέους όρους τη σχέση της με το γειτονικό κράτος. Ο υποκινούμενος στο παρελθόν ρατσισμός υποχωρεί. Εν τούτοις δεν διαμορφώνεται μια αρμονική συνύπαρξη μεταξύ των δύο λαών, η επαφή τους εστιάζεται στενά στα καπιταλιστικά πλαίσια και επικρατεί θαυμασμός για την επιτυχή ενσωμάτωση στο δυτικό πρότυπο ζωής. Έτσι η Ταϊβάν για δεύτερη φορά αφήνεται να «κατακτηθεί» από την Ιαπωνία σε μια πραγματικότητα όπου η κυριαρχία αφορά πλέον οικονομικούς παράγοντες.

Στο ζήτημα της αντιμετώπισης των διαφορών που παρουσιάζει η Ταϊβάν σε σχέση με τις άλλες χώρες και το θέμα των υφιστάμενων προκαταλήψεων απέναντι στη διαφορετικότητα όπως την αντιλαμβάνεται ο Yang έρχεται να προστεθεί και η πρωταγωνίστρια από τους *Τρομοκράτες*. Δεν είναι αμιγώς Ασιάτισσα, γιατί κατά το ήμισυ φέρει λευκά γονίδια. Οι άντρες που αναφέρονται σε αυτήν, την ονομάζουν «Λευκή Γκόμενα», δύο προσβλητικοί χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν το θέμα της φυλής στην Ταϊβάν και παράλληλα την έμφυλη διάκριση, ενώ δε γίνεται γνωστό στην ταινία το αληθινό της όνομα.

Σε μια κοινωνία προσκολλημένη στα ήθη της Κίνας, όπου επιδιώκεται η καθαρότητα του πολιτισμού, η ύπαρξη μιας μιγάδας συγκεντρώνει όλο τον καλυμμένο ρατσισμό της κοινωνίας, καθώς θεωρείται ακάθαρτη. Το γεγονός είναι από μόνο του μια ειρωνεία δεδομένων δύο παραγόντων: πρώτον, του ότι οι θεωρούμενοι «γηγενείς» Ταϊβανοί είναι μετανάστες από την ενδοχώρα της Κίνας και αυτήν εξακολουθούν να τιμούν ενώ οι ιθαγενείς μειονότητες των Hakka και Hakla δε συμπεριλαμβάνονται στο γηγενές σύνολο. Δεύτερον, η ίδια η χώρα συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία του δυτικού μοντέλου ανάπτυξης, δοξάζοντας τον καταναλωτισμό και την εμμονή της Δύσης σε αυτά τα στερεότυπα.

Όπως επισημαίνει ο Hong (2011), η Τρομοκράτισσα ενδέχεται να αποτελεί την προσωποποίηση της, ως και τη δεκαετία του '70, αμερικανικής στρατιωτικής παρουσίας στην Ταϊβάν. Η παραμονή των Αμερικανών περιπλέκει περισσότερο το θέμα της εθνικής ταυτότητας στην αβέβαιη για τις ρίζες της χώρα. Ανάμεσα στην ιαπωνική κατοχή και στη λατρεία της Κίνας που εκφράζεται από την Kuomintang,

έρχεται να προστεθεί και η ιμπεριαλιστική Δύση. Η συγκεκριμένη παρουσία δημιουργεί τριβές μεταξύ των κατοίκων και των Αμερικανών στρατιωτών, ανάλογες με αυτές που συνέβαιναν κατά την ιαπωνική κατοχή (σελ. 130-131).

Ήδη από τη γέννα της, η τρομοκράτισσα αποτελεί έναν κοινωνικό παρία. Δε λογίζεται από την υπόλοιπη κοινωνία ως ισότιμο μέλος αλλά ως «νόθο αίμα», ως μια γυναίκα που αλλιώνει έναν πολιτισμό, ο οποίος ούτως ή άλλως έχει περάσει σε στάδιο προσμίξεων και απομακρύνεται από το φαντασιακό των ιδεωδών της ένωσης με την Κίνα. Ταυτόχρονα, είναι η διαρκής υπενθύμιση των λανθασμένων επιλογών της μητέρας της, κρίνεται ως στοιχείο που πρέπει να παραγκωνιστεί ως επικίνδυνο, και να φυλακιστεί στο σπίτι της για την ασφάλεια της κοινωνίας.

Ουσιαστικά η ύπαρξή της αυτή καθαυτή την καθιστά επίφοβη και όχι οι παράτολμες πράξεις της. Αντιμετωπίζεται ως ταραχοποιό στοιχείο στην υποτιθέμενη αρμονία μιας κλειστής και παράλληλα αναπτυσσόμενης κοινωνίας. Σε μια κίνηση αμφισβήτησης όλων των δεσμών που την περιορίζουν και για να δηλώσει εκκωφαντικά την ανυπακοή και την εξέγερσή της στο σύστημα που εκ προοιμίου την έχει καταδικάσει ενστερνίζεται τα χαρακτηριστικά που της αποδίδουν και προβαίνει σε τρομοκρατικές πράξεις. Συναναστρέφεται με άτομα που οπλοφορούν, αποπλανεί μεσήλικες, τους κλέβει τα χρήματα, τaráζει μέσω τηλεφώνου την προσωπική ζωή οικογενειών. Παραμένει ασύλληπτη από τις αρχές που την κυνηγούν και από τον σύζυγο της συγγραφέως, ο οποίος μόνο στο επίπεδο του φαντασιακού μπορεί να την τιμωρήσει. Ακόμα και τα δεσμά του έρωτα δεν μπορούν να την περιορίσουν, καθώς μετά από μια σύντομη ερωτική συναναστροφή με τον φωτογράφο, τον εγκαταλείπει για να συνεχίσει την εγκληματική της δράση.

Η δυτική παρουσία στην Ιαπωνία δε χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τον ξενοφοβικό χαρακτήρα της Ιαπωνίας αλλά την εξαθλίωσή της από ένα ζυγό ο οποίος επιβάλλει στους Ιάπωνες έναν τρόπο ζωής που αφίσταται από την πραγματική τους ταυτότητα.

Ο Imamura, όπως τονίστηκε και προηγουμένως, στο *Γουρούνια Και Θωρηκτά* αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής του γύρω από τις επιπτώσεις της παρουσίας των Αμερικανών στρατιωτών στην Ιαπωνία. Η στρατιωτική βάση μοιάζει να αποτελεί το κέντρο γύρω από το οποίο η υπόλοιπη ζωή κινείται, επηρεάζοντας

τους πολίτες ως προς τις δυνατότητες επιβίωσής τους. Είναι ο βασικός μοχλός ώθησης των Ιαπώνων στην περιθωριακή ζωή και στην υποτέλεια στις αμερικανικές δυνάμεις.

Τα περισσότερα από τα περιστατικά της ταινίας έχουν ως σημείο εκκίνησης αυτή τη συνθήκη. Η συμβολική κορύφωση, όμως, της βίαιης εξουσίας παγιώνεται στον ομαδικό βιασμό της Haruko από τους στρατιώτες και στη σύλληψή της όταν εκείνη προσπαθεί να διαφύγει με τα κλεμμένα χρήματά τους.

Στη μεταφορική αυτή σεκάνς, γίνεται άμεσα αντιληπτός ο παραλληλισμός της τοξικής εξάρτησης της Ιαπωνίας από τις ΗΠΑ. Οι Αμερικανοί επιβάλλουν στους Ιάπωνες τη δυτική «δημοκρατία», και τους υποχρεώνουν να πολεμήσουν στο πλευρό τους κατά της Κορέας, μια εκβιαστική κίνηση που υποτίθεται ότι θα συμβάλλει στην ευημερία του ιαπωνικού έθνους. Η ανυπακοή στις αμερικάνικες εντολές θα έχει σοβαρές κυρώσεις. Με ανάλογο τρόπο οι ναυτικοί επιβάλλονται στη Haruko παρά τη θέλησή της και την κακοποιούν σεξουαλικά. Όταν αυτή θα προσπαθήσει να τους παραπλανήσει, θα τιμωρηθεί για την αυθάδειά της.

Ο Imamura, παρά την πολιτική κριτική που ασκεί στον επεκτατισμό των ΗΠΑ, δεν επιχειρεί να αναδείξει την άποψη «της ανωτερότητας του ιαπωνικού έθνους». Δεν αντιλαμβάνεται την Αμερική ως έθνος κατώτερο της Ιαπωνίας, την προβάλλει ως σύμβολο άπλετου μοντερνισμού που όμως υιοθετεί άκριτα την επιδερμική πρόοδο· η αναζήτηση και η κατανόηση μιας βαθύτερης αλήθειας δεν υπεισέρχονται στα ενδιαφέροντα των Αμερικανών. Ίσως γι' αυτό ο πρωταγωνιστής Kinta πεθαίνει ενώ η Haruko επιβιώνει· ο Kinta είναι πρόθυμος να εγκαταλείψει την ταυτότητά του στο όνομα της αμερικανικής προόδου, ενώ η Haruko παραμένει σταθερή στις αξίες της και πορεύεται σαν μια Γιαπωνέζα, με επίγνωση του πραγματικού, ανόθευτου από τη φενάκη του μοντερνισμού, εαυτού της.

Στη *Γυναίκα έντομο* επανέρχεται η εικόνα της, παντρεμένης με Αμερικανό στρατιωτικό, Γιαπωνέζας στο σπίτι της οποίας η συμπατριώτισσά της, Tome, εργάζεται ως υπηρέτρια. Η γυναίκα για να επιβιώσει και να αποκτήσει οικονομική ασφάλεια αποδέχεται την πρόταση γάμου που της κάνει ο Αμερικανός και κάνει μαζί του ένα παιδί. Παραδίδει στην κυριολεξία το σώμα της στην Αμερική προκειμένου να διασφαλίσει αξιοπρεπή ζωή, ενώ καθιστά την Tome συμβολικά

«υπόδουλή» της. Η Γιαπωνέζα σύζυγος στο πλαίσιο της οικονομικής ευρωστίας που της παρέχει ο άντρας της υιοθετεί τις αστικές δυτικότροπες συμπεριφορές αντιλαμβανόμενη τον εαυτό της όχι ως μέλος του ιαπωνικού συνόλου, με αποτέλεσμα να θεωρεί και να φέρεται στους συμπατριώτες της σαν να είναι ξένα στοιχεία.

Σε αυτό το γάμο, όμως, θα υπάρξει ένα τραγικό συμβάν. Ενώ η γυναίκα κάνει έρωτα με τον Αμερικανό σύζυγό της, η Tome απορροφάται στο άκουσμά τους και παύει να προσέχει την κόρη του ζευγαριού. Το παιδί κατά λάθος αναποδογυρίζει μια κατσαρόλα με βραστό νερό το οποίο χύνεται πάνω του και το σκοτώνει.

Δε θα ήταν αδόκιμο, σε αυτό το σημείο, η συγκεκριμένη σκηνή να αναλυθεί ως μεταφορά της τραγωδίας που συντελείται από την αμερικανική κατοχή στο σύνολο της Ιαπωνίας και του λαού της. Η σεξουαλική πράξη, αν και απόλυτα συναινετική και παθιασμένη, μετατρέπεται σε μια οπτική μεταφορά της επέμβασης της Δύσης στην Ιαπωνία, μια επέμβαση στην οποία η χώρα δίνεται απόλυτα. Απορροφά τη γυναίκα και παράλληλα την Tome που ακούει την πράξη και οι δύο χάνουν τον έλεγχο της περιρρέουσας πραγματικότητας. Το παιδί, το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί και ως το μέλλον της Ιαπωνίας, σκοτώνεται με τραγικό τρόπο καθώς κανείς δεν είναι δίπλα του να το προσέχει. Η Ιαπωνία σε αυτό το πλαίσιο μεταστρέφεται σε τυφλωμένο έθνος, αδυνατεί να εκτιμήσει τις καταστροφές που έπονται παραμένοντας υπόδουλη στη βούληση της Δύσης, η οποία «ηδονικά» της επιβάλλεται.

Στη *Βαθιά επιθυμία των θεών* τονίζεται η αντίθεση μεταξύ των ιαπωνικών και των δυτικών προτύπων και αποτυπώνεται έντονα στις διαφορές που προβάλλουν ανάμεσα στους ντόπιους νησιώτες και στους εργάτες που έρχονται στο νησί για να δουλέψουν στη θεμελίωση του εργοστασίου. Οι επιχειρηματίες με δυτικά μοντέρνα ρούχα εισάγονται σε έναν κόσμο που ντύνεται με παραδοσιακές ιαπωνικές ενδυμασίες. Ακόμα και οι νεαροί που εμφανίζονται για να τραγουδήσουν στην Toriko και να την κάνουν να χορέψει αισθησιακά είναι ντυμένοι με μοντέρνα ρούχα. Παρόλο που ο Imamura δεν απεικονίζει την προερχόμενη από τα ανώτερα κοινωνικά κλιμάκια παράδοση ως σωστότερη του δυτικότροπου εκσυγχρονισμού,

είναι εμφανές πως ταυτίζει τις δύο όψεις με την υστεροβουλία, οικονομική και σεξουαλική.

Στο τέλος της ταινίας το πνεύμα της Δύσης έχει διεισδύσει οριστικά στο μικρόκοσμο του νησιού και η εικόνα του έχει αλλάξει. Διαφημιστικές μαρκίζες δυτικών πολυεθνικών δεσπόζουν στα κτίρια, οι πολίτες ντύνονται με μοντέρνα ρούχα και ένα τρένο ξενάγησης διασχίζει τα ζαχαροκάλαμα. Ακόμα και ο Kametaro που οδηγεί το τρένο είναι ντυμένος με τα σύγχρονα ρούχα της δουλειάς του, μια ένδειξη ότι και αυτός που ονειρευόταν να φύγει από το νησί και από το συντηρητισμό της οικογένειάς του απορροφήθηκε από τη σύγχρονη εποχή αλλά όχι με τους δικούς του όρους.

Η Δύση, είτε με τη μορφή των λευκών Αμερικανών είτε με τα σημαινόμενα του καπιταλισμού δε φαίνεται να εγείρει το ρατσισμό στην ιαπωνική κοινωνία. Πρόκειται για την αλλότρια δύναμη η οποία επεμβαίνει και εκμεταλλεύεται συστηματικά την εθνική ταυτότητα. Η ιαπωνική πραγματικότητα διαβρώνεται από την παγκοσμιοποίηση του δυτικού καπιταλισμού και οι Ιάπωνες αντί να επεξεργαστούν και να αποπέμψουν τα προβληματικά στοιχεία που έχουν, τα αντικαθιστούν με άλλα τα οποία άπτονται του σύγχρονου μοντέλου ζωής. Στις ταινίες του Imamura οι Ιάπωνες είναι καταδικασμένοι να αποξενωθούν από την πραγματική τους ταυτότητα, λόγω των ενδογενών αλλά και των εξωγενών δυνάμεων που μαστίζουν τη χώρα. Ο σκηνοθέτης εκτιμά πως οι ενδογενείς ανακολουθίες αλλά και οι εξωγενείς δυνάμεις που καπηλεύονται τη χώρα καταδικάζουν ουσιαστικά τους Ιάπωνες να αποστερηθούν την πραγματική τους ταυτότητα.

Ο Oshima παρουσιάζει για μια μόνο φορά έναν λευκό Αμερικανό ο οποίος αλληλεπιδρά άμεσα με τους πρωταγωνιστές της ταινίας *Γιαπωνέζικο καλοκαίρι: διπλή αυτοκτονία*. Ο Αμερικανός ελεύθερος σκοπευτής, ο οποίος αναφέρθηκε και στην ενότητα της γλώσσας, αφορμάται, όπως το πρωταγωνιστικό δίδυμο, από την αγανάκτησή του για τη σύγχρονη ζωή και οι κεντρικοί ήρωες τον προσεγγίζουν με φιλικές προθέσεις. Εισέρχεται στην ομάδα τους και μαζί ξεκινούν μια αντίσταση ενάντια στις αστυνομικές δυνάμεις μέχρι που σκοτώνεται αναίτια από ένα νεαρό ο οποίος έχει εμμονή με τα όπλα και το θάνατο.

Ο Αμερικανός όπως και οι πρωταγωνιστές σκοτώνει Ιάπωνες όχι επειδή αποτελεί ενσάρκωση της Δύσης αλλά επειδή θέλει να καταστρέψει αυτή τη φαινομενικά ειδυλλιακή αρμονία της κοινωνίας. Ωστόσο, αποτελεί «ξένο σώμα» στην ιαπωνική ομοιογένεια και δολοφονείται όχι από τις δυνάμεις καταστολής αλλά από έναν «σύμμαχό» του, έναν νεαρό άνδρα που διακατέχεται από συσσωρευμένη βία μεταφρασμένη σε ψύχωση με τα όπλα.

Ο δολοφόνος του Αμερικανού πιθανόν να προσωποποιεί τον εσωτερικευμένο ρατσισμό της χώρας προς οτιδήποτε αλλότριο, αλλά και το βίαιο παρελθόν της το οποίο επιβιώνει εξακολουθητικά παρόλο που φαινομενικά οι Ιάπωνες στοχεύουν σε μια αρμονική κοινωνία της μη σύγκρουσης. Εμποτισμένος από την ξενοφοβία της χώρας και την καταπιεσμένη βία, δε στοχεύει το όπλο του στον κοινό εχθρό των δυνάμεων καταστολής, αλλά το σύμμαχό του, τον οποίο δολοφονεί πισώπλατα. Η ιαπωνική κοινωνία, στα μάτια του Oshima, είναι κοινωνία καταπίεσης των συναισθημάτων και εσωτερικευμένων φοβιών προς τη διαφορετικότητα, αλλά και κοινωνία δειλίας που το μίσος εκφράζεται όχι ευθέως αλλά με δόλιο τρόπο.

Η σημαντικότερη στιγμή που ο Oshima στηλιτεύει συνολικά τον ιαπωνικό ρατσισμό είναι στην κινηματογραφική μεταφορά της *Αρπαγής* του Kenzaburo Oe. Αμερικανός στην καταγωγή, ο απαχθείς πιλότος δεν προσεγγίζεται ποτέ ως δυτικός, το μόνο σημαινόμενο για τους κατοίκους του χωριού είναι το μαύρο χρώμα του δέρματός του. Δεν αντιπροσωπεύει τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό, αλλά μια φυλή που τόσο στη δυτική όσο και την ασιατική κανονικότητα αποτελεί επίκεντρο του ρατσισμού. Οι Αφροαμερικανοί αντιμετωπίζονται ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας στη χώρα τους. Οι Ιάπωνες συστηματικά αντιμετωπίζουν τον πιλότο σαν άγριο ζώο, αντανakλώντας έτσι τον ενδογενή ρατσισμό αλλά και την κοινή θέση με τη Δύση. Ο Oshima τον σκηνοθετεί ως ένα τρομαγμένο, άλαλο ον, το οποίο εκμεταλλεύονται, καταριούνται, κακοποιούν και εν τέλει σκοτώνουν, καταγγέλοντας την ιαπωνική στάση προς τα ξένα στοιχεία στην πιο ωμή κι απάνθρωπη μορφή της.

Αναπόσπαστο μέρος της ιαπωνικής κοινωνίας η αρνητική αντιμετώπιση του Άλλου, στη μεταπολεμική εποχή κρύβεται πίσω από τυπική ευγένεια. Στην περίοδο όμως του ασυγκράτητου εθνικισμού και της επικράτησης ενός υπερσυντηρητικού

αφηγήματος, όπως αυτή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ιαπωνία δείχνει το πραγματικά χυδαίο της πρόσωπο, αποδεσμευμένο από τυπικότητες. Ένας παράγοντας που δε θα εκλείψει στην πορεία του χρόνου, θα παραμείνει διαρκώς ενεργός και για αυτό το λόγο ο Oshima επιλέγει να διασκευάσει το διήγημα του Οε, επιδιώκοντας να εξαναγκάσει τους Ιάπωνες να κοιτάξουν τον εαυτό τους στον καθρέφτη. Έναν εαυτό που δεν πηγάζει από την εμπόλεμη κατάσταση, αλλά είναι σύμφυτος με την ταυτότητα του έθνους και δικαιώνεται από τη γενιά η οποία γαλουχήθηκε με αυτές τις εικόνες.

Γυναικείο ζήτημα-έμφυλη διάκριση στις πατριαρχικές κοινωνίες της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν

Ήδη, πριν το νέο κύμα εκδηλώσει φιλμικά τις απόψεις του για τη θέση της γυναίκας, σε κάποιες ταινίες της Ιαπωνίας είχαν εκφραστεί προβληματισμοί και ανησυχίες σχετικά με το γυναικείο φύλο. Στη δεκαετία του 1930 αναδύθηκε ένα νέο ιδίωμα στον κινηματογράφο, τα *feminisuto*. Αυτές οι ταινίες προήγαγαν μια πολιτικοποιημένη οπτική των γυναικών. Ωστόσο ο φεμινισμός τον οποίο προέβαλαν αφορούσε περισσότερο στον οίκτο για τις γυναίκες, επισημαίνοντας τις κακουχίες που υφίσταντο, παρά μια καθαρά πολιτικοποιημένη οπτική χειραφέτησης.

Ο άνθρωπος που ταυτίστηκε περισσότερο με αυτό το ιδίωμα αλλά στην πορεία αποδεσμεύθηκε από τη στερεοτυπική παρουσίαση και μέχρι σήμερα θεωρείται φεμινιστής είναι από τους σημαντικούς σκηνοθέτες της Ιαπωνίας, ο Kenji Mizoguchi. Οι βασικοί άξονες του έργου του περιστρέφονται γύρω από τους προβληματισμούς σχετικά με τις γυναίκες. Οι γυναίκες στις ταινίες του αφορούν στο τρίπτυχο της -πόρνης (ένα πρότυπο που αντανακλάται στην πρωταγωνίστρια της *Ελεγείας της Οσάκα* και τις γκέισες *Αδερφές της Γκιόν*), της Πριγκίπισσας (οι ξεπεσμένες αριστοκράτισσες της *Ζωής της Οχάρου* και του *Επιστάτη Σάνσο*) και της ιέρειας (οι γυναίκες-σωτήρες των ανδρών όπως παρουσιάζονται στην *Ιστορία των τελευταίων χρυσάνθεμων*). Σχεδόν σε όλη την ύστερη φιλμική παραγωγή του Mizoguchi, εκφράζονται όλα τα αρχέτυπα που θα μπορούσαν να περιγράψουν τη γυναίκα στην Τέχνη, αλλά χαρακτηρίζονται από έναν κοινό γνώμονα: υπομένουν

πάντα τη σκληρότητα της κοινωνίας με στωικότητα, γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης από τους άντρες και καταλήγουν σε έναν φαύλο κύκλο ανοχής. Εντούτοις ακόμα και μέσα στην παθητικότητά τους, παραμένουν με τον τρόπο τους επαναστάτριες (Desser, 1988, σελ. 111).

Το ερώτημα σχετικά με το φεμινισμό του Mizoguchi και των υπόλοιπων σκηνοθετών των ταινιών *feminisuto* εξακολουθεί να προκαλεί εκτεταμένες διαφωνίες στο χώρο της κινηματογραφικής κριτικής. Ο Richard Tucker (1973) επισημαίνει πως οι γυναίκες στις ταινίες του Mizoguchi υπάρχουν αποκλειστικά για να σώζουν τους άνδρες (σελ. 65), ενώ η Joan Mellen (1976) τον υπερασπίζεται λέγοντας πως αναδεικνύει την ανάγκη αλλαγής των συνθηκών ζωής μιας Γιαπωνέζας (σελ. 309). Αν και ορθώς ασκείται κάποια κριτική σκεπτικιστικού χαρακτήρα από τους σύγχρονους θεωρητικούς, πρέπει να ληφθούν υπόψη όχι μόνο τα πλαίσια στα οποία κυκλοφορούν οι ταινίες του Mizoguchi (τρεις δεκαετίες που βρήκαν την ιαπωνική κοινωνία σε μια διαρκή αλλαγή), αλλά και το θέμα της ίδιας της νοοτροπίας του σκηνοθέτη. Σήμερα μπορεί να φαντάζει οπισθοδρομικός και ίσως μελοδραματικός σε θέματα πλοκής στην αντιμετώπισή των γυναικών, αλλά στην κινηματογραφική γλώσσα της παραγωγής των μεγάλων (και ανδροκρατούμενων) στούντιο συμβάλλει καταλυτικά ώστε να διευρυνθεί η αντιπροσώπευση των γυναικών και να μπορέσει να υπάρξει μια πιο μαχητική εικόνα τους στις ταινίες (Desser, 1988, σελ. 110-111).

Μεταπολεμικά η εικόνα των γυναικών στον κινηματογράφο εκσυγχρονίζεται μετά από απαίτηση της αμερικανικής λογοκρισίας. Οφείλει να συμβαδίζει με το νέο πρόσωπο της Ιαπωνίας και να αντανakλά μια σύγχρονη εικόνα στην οποία οι γυναίκες συμμετέχουν στην εξέλιξη του έθνους. Ένας από τους σκηνοθέτες που αναδεικνύονται εκείνη την περίοδο και προχωρούν στον «εκσυγχρονισμό» της γυναίκας-πρωταγωνίστριας είναι ο Keisuke Kinoshita. Στις ταινίες του, σαν συνεχιστής της παράδοσης του Mizoguchi, δείχνει για μια ακόμα φορά τις επιπτώσεις που έχει η καθημερινότητα στις γυναίκες, αλλά οι αιτίες που τις ωθούν αυτή τη φορά είναι πιο στοχευμένα πολιτικές. Δεν υποφέρουν από την παραδοσιακή ματιά που τις εκμηδενίζει και τις θέλει υποχείρια των ανδρών, αλλά από τα παρελκόμενα των πολιτικών εξελίξεων. Οι ταξικοί διαχωρισμοί, οι πολιτικές

πεποιθήσεις, τα δεινά του πολέμου και η στροφή στον άκρατο υλισμό είναι οι αιτίες που τις ωθούν στην απόγνωση και, εν τέλει, στην τραγωδία. Η μητέρα στην *Ιαπωνική τραγωδία* αυτοκτονεί όταν καταλαβαίνει πως τα παιδιά της την παραγκωνίζουν για προσωπικό τους συμφέρον. Η δασκάλα από τα 24 μάτια παραιτείται όταν καταλαβαίνει πως το σχολείο στο οποίο διδάσκει υποκύπτει στις διακρίσεις του νέου милитаристικού συστήματος της Ιαπωνίας, μένει χήρα όταν ο σύζυγός της πεθαίνει στο μέτωπο και βρίσκει δουλειά μόνο αφού η Ιαπωνία παραδοθεί στους Συμμάχους (Desser, 1988, σελ. 115-117).

Αναφορικά με το γυναικείο ζήτημα το ιαπωνικό Νέο Κύμα επηρεάζεται από τις προηγούμενες γενιές σκηνοθετών, ταυτόχρονα όμως προβάλλει τη δική του άποψη πάνω σε αυτό. Δεν ταυτίζεται με την κλασική εικόνα της υποτακτικής γυναίκας όπως παρουσιαζόταν προπολεμικά, αλλά ούτε και με την άκριτα εκμοντερνισμένη του μεταπολεμικού κινηματογράφου. Αντ' αυτού, υιοθετεί μια προσέγγιση περισσότερο διαλεκτική μεταξύ των δύο προτύπων. Επιχειρεί να επανεξετάσει το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας στα πλαίσια της αντίστοιχης εθνικής, να ορίσει την αναγκαιότητα της επιστροφής σε ένα παραδοσιακό πρότυπο απομακρυσμένο από τις προσμίξεις του δυτικού φιλελευθερισμού, αλλά ταυτόχρονα να τονίσει την ύπαρξη της γυναίκας που δεν πειθαναγκάζεται αλλά είναι παρούσα στην κοινωνική ζωή και πολιτικά δραστήρια.

Στις κινηματογραφικές καινοτομίες του Νέου Κύματος εντάσσεται η επαναφορά του προτύπου της ιέρειας που ο Mizoguchi χρησιμοποιούσε στις ταινίες του, αλλά με διαφορετικό σημαίνόμενο. Ενώ στις ταινίες του Mizoguchi η ιέρεια είναι αυτή που προσφέρει τη λύτρωση στους άντρες με τη στωικότητά της, οι σκηνοθέτες του '60 την αντιλαμβάνονται ως ένα αρχέτυπο το οποίο αφορά στην παράδοση της χώρας πριν τον εκμοντερνισμό και την ενισχύουν αποδίδοντάς της το χαρακτήρα αρχετυπικής μητέρας που ενώνει το συλλογικό ασυνείδητο της χώρας. Ενισχύουν τόσο την ψυχολογική όσο και ενδεχομένως την πολιτική της υπόσταση, παρουσιάζοντάς την ως το ίδιο το πνεύμα της Ιαπωνίας· αντιλαμβάνονται την ιερή της σεξουαλική φύση με νεωτερικό τρόπο χωρίς να διστάσουν να συνδυάσουν το πρότυπο αυτό με το πρότυπο της πόρνης ως προς τα σεξουαλικά της στοιχεία και, εν αντιθέσει με το παρελθόν, δε δυσκολεύονται να της προσδώσουν και

αιμομικτικά χαρακτηριστικά. Η γυναίκα στον νεοκυματικό ιαπωνικό κινηματογράφο χάνει την εύθραυστη παρουσία της και δοξάζεται ως μια οντότητα υπερβατική που καταφέρνει να υπερνικήσει τη δεδομένη εικόνα της και να ξαναπαρουσιαστεί ως η σταθερή και ενδεχομένως ζωτική δύναμη στο πλαίσιο της Ιαπωνίας (Desser, 1988, σ. 143).

Ο πνευματικός πατέρας του ρεύματος, Yasuzo Masumura, μιλά για το γυναικείο φύλο με μια κινηματογραφική ρητορική που διαφέρει από τους σκηνοθέτες που προηγούνται χρονικά, αλλά και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες δεν αργούν να υιοθετήσουν μια παρόμοια αντιμετώπιση σε αυτό το ζήτημα. Εκείνοι που έδειξαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον γύρω από τις γυναίκες στη σύγχρονη Ιαπωνία, ήταν ο Shohei Imamura -ο ίσως πιο ανοιχτά «feminisuto» σκηνοθέτης από τους νεοκυματικούς-, ο Kaneto Shindo με τη *Μαύρη γάτα* και την *Onibaba*, καθώς και ο KijuYoshida.

Παρά την προαναφερθείσα εικόνα των γυναικών εντός του νεοκυματικού κινηματογράφου, ο Oshima διατηρεί μια αμφιλεγόμενη στάση στην παρουσίαση των θηλυκών του χαρακτήρων. Στη *Σκληρή ιστορία της νιότης* παρουσιάζει την πρωταγωνίστρια Mako με έναν ομολογουμένως προβληματικό τρόπο. Η μόνη «διέξοδος» που θα της επιτρέψει να ξεφύγει από τα κομφορμιστικά στερεότυπα της ιαπωνικής κοινωνίας είναι να καταστεί υποχείριο του Kiyoshi, να βιαστεί από αυτόν και μετά να αξιοποιήσει τη σεξουαλικότητά της προκειμένου να προσελκύσει μεσήλικες άντρες σε μια σκευωρία εκβιασμών με τον εραστή της. Ο χαρακτήρας της Mako αποτελεί μια ακανθώδη παρουσίαση της γυναίκας, η οποία δεν μπορεί να εξεγερθεί παρά μόνο με τη διαμεσολάβηση ενός άντρα, αλλά και η Yuki, η αδερφή της, παρουσιάζεται με εξίσου δυσχερή τρόπο. Παρόλο που είναι ανεξάρτητη, εργαζόμενη γυναίκα με έντονη πολιτική δραστηριοποίηση, ανοιχτή σκέψη και τρυφερά ένστικτα προς την αδερφή της, ο Oshima μονίμως την απεικονίζει ως γυναίκα υποταγμένη, υποβαθμίζοντας τα στοιχεία που θα την όριζαν πραγματικά ως ένα θαυμάσιο, φεμινιστικό χαρακτήρα (Turim, 1998, σελ. 253).

Επιπλέον, η ταινία προβάλλει σεξιστικά στερεότυπα που διατρέχουν τα φιλμ της *Φυλής του Ήλιου*, τα οποία αποτελούν και την πηγή έμπνευσης της παρούσας ταινίας και τα οποία εντοπίζει η Standish: ο βιασμός, η σωματική βία, η

εξαναγκαστική έκτρωση και ο βίαιος θάνατος (Standish, 1976, σελ. 221). Ο Oshima πιθανόν δεν έχει τον ίδιο σκοπό με το συγκεκριμένο φιλικό ιδίωμα όταν αξιοποιεί αυτά τα στερεότυπα. Ωστόσο, η υπερπροβολή τους, ακόμα κι αν εκληφθεί σαν ένας σχολιασμός πάνω στην κοινωνία αλλά και στη φιλική βιομηχανία, η οποία επιμένει σε τέτοια θεάματα, δεν παύει να εμπεριέχει το δυσμενή χαρακτήρα των εν λόγω ταινιών και φυσικά να τον διαιωνίζει.

Στην επόμενη ταινία του, την *Ταφή του ήλιου* ο Oshima τοποθετεί ως πρωταγωνίστρια και άτυπο συνδετικό κρίκο της πλοκής τη Hanako. Προκειμένου να επιβιώσει κάτω από βάρβαρες περιστάσεις, ωθεί τον εαυτό της στην αποξένωση από οποιαδήποτε ενσυναίσθηση. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που γίνεται μάρτυρας της δολοφονίας ενός αγοριού και του βιασμού της κοπέλας του από τον Takeshi ο οποίος μετά τις πράξεις του συνειδητοποιεί την έκταση των όσων έγιναν και χάνει την ψυχραιμία του. Η πρωταγωνίστρια με σχεδόν μνημειώδη αδιαφορία του δηλώνει πως εφόσον είναι ζωντανός τίποτα δεν έχει σημασία. Στη συνέχεια, μάλιστα, δε διστάζει να σκοτώσει την κοπέλα που επέζησε του βιασμού, όταν αυτή επιτίθεται στον υπαίτιο Takeshi.

Στο τέλος της ταινίας, η Hanako παρακινούμενη από τα γεγονότα που ακολουθούν την αυτοκτονία ενός ανθρώπου που πούλησε την ταυτότητά του ως ύστατο σημείο της εξαθλίωσής του, προδίδει τον πατέρα της ο οποίος συνεργάζεται με την εθνικιστική σπείρα και ξεκινά τον εμπρησμό της παραγκούπολης. Η Hanako απομακρύνεται από το καιγόμενο τοπίο όχι ως ηρώιδα η οποία τελετουργικά ξεθεμελιώνει μια άδικη κοινωνία, αλλά ως μια σκληρή γυναίκα που πρέπει να συνεχίσει να ζει. Λέει στο βοηθό της ότι έχουν κι αλλού δουλειές και πρέπει να φύγουν. Δεν υπάρχει χώρος για ηρωισμούς σε μια κοινωνία η οποία ωθεί τους ανθρώπους στον αλληλοσπαραγμό.

Εξετάζοντας το ρόλο της Hanako δημιουργούνται κάποια ερωτηματικά σχετικά με τη δισυπόστατη φύση της. Πρόκειται για μια γυναίκα η οποία αντιμάχεται τη γυναικεία υποταγή κατά το παραδοσιακό ιαπωνικό πρότυπο. Επιβιώνει υιοθετώντας σκληρή και βίαιη συμπεριφορά στην προσπάθεια να διασώσει την ανεξαρτησία της. Ωστόσο, η απουσία τρυφερότητας, ο αμείλικτος χαρακτήρας της και η αδίστακτη εκμετάλλευση ανθρώπων δημιουργούν

προβληματισμό. Είναι αγανακτισμένη με την κοινωνία, είναι σεξουαλικά απελευθερωμένη σε σημείο που αξιοποιεί τη σεξουαλικότητά της για να επιβιώσει, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί ένα υπερβολικά βίαιο αρνητικό πρότυπο το οποίο συμπυκνώνει μια σειρά στερεοτύπων του επαναστατημένου γυναικείου φύλου σε καιρούς που δεν επιτρέπουν την ενσυναίσθηση (Turim, 1998, σ. 250-252).

Η πολιτική διάσταση του ρόλου της γυναίκας στο πλαίσιο μάλιστα της δράσης μιας ριζοσπαστικής φράξιας υπεισέρχεται ως πλάγιο θέμα στο *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία*. Αναφερόμενη σε δύο γάμους η Turim αναγνωρίζει την προβολή ενός στοιχείου στην επανάληψη του γαμήλιου μοτίβου και αποκαλύπτει ότι ο ρόλος των γυναικών στο κίνημα είναι υποτακτικός και αδρανής στα τεκταινόμενα. Η Misako συνιστά το στερεότυπο της αγωνίστριας που υποτάσσεται στη θέληση των στρατευμένων πολιτικά ανδρών ενώ σπάνια ακούγεται η άποψή της, σε αντίθεση με τον Nakayama που μιλά διαρκώς και με στόμφο για τα πολιτικά ζητήματα. Με την τέλεση του γάμου της Reiko με τον Nozawa, στέλεχος το οποίο αντιπροσωπεύει την παλιά γενιά της Αριστεράς, η κοπέλα δεν εντάσσεται ακριβώς στους κύκλους του κόμματος αλλά από ενεργή πολιτικά Zengakuren μετατρέπεται σε μια επίσης ευπειθή γυναίκα. Αντανακλά, έτσι, την Misako και συνδέει τρόπον τινά την προσωπική επιθυμία με την πολιτική, όταν εγκαταλείπει τον πολιτικά ενεργό Oota για χάρη του Nozawa (Turim, 1998, σ. 57).

Στις *Ηδονές της σάρκας* ο Oshima παρουσιάζει μια εξίσου αμφίσημη εικόνα των γυναικών. Βασισμένη στο βιβλίο του Futaro Yamada, εξερευνά τα όρια της ανθρώπινης υπερβολής με σαφές πολιτικό υπόβαθρο και αποδομεί την εξιδανικευμένη και πλήρη ευκαιριών εικόνα της ιαπωνικής κοινωνίας.

Με ένα σενάριο που έχει χαρακτήρα παραβολής ο Oshima φέρνει στο προσκήνιο την εικόνα της απογοητευμένης από την υλιστική πραγματικότητα της Ιαπωνίας γυναίκας, που έχει εξελιχθεί σε καιροσκόπο και караδοκεί τις ευκαιρίες. Ωστόσο δεν αφήνει και τον πρωταγωνιστή στο απυρόβλητο αποδίδοντάς του τα ίδια ελαττώματα. Η κοινωνία της εγκράτειας, της εγκαρτέρησης και του σεβασμού έχει εκλείψει και οι άνθρωποι περιπλανώνται χωρίς στόχο στη ζωή, χωρίς ελπίδα λύτρωσης, με γνώμονα τη σκληρότητα. Έχοντας λάβει αποστάσεις από την παράδοση (την οποία, ωστόσο, ο Oshima έκρινε επανειλημμένα με σφοδρότητα), οι

σύγχρονοι Ιάπωνες ασπάζονται έναν άμετρο υλισμό, εξαργυρώνουν την ανθρώπινη επαφή με αποκτήματα και θεωρούν τον άνθρωπο εμπόρευμα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι σε αυτήν την ταινία εδραιώνεται η προβληματική του σκηνοθέτη για τη βιομηχανία του σεξ. Για τον Oshima, στην καπιταλιστική κοινωνία δεν υφίσταται πραγματικό δικαίωμα στη σεξουαλική απόλαυση, η ηδονή ανήκει στον πλειοδότη άντρα, ενώ στη γυναίκα αφαιρούνται τα δικαιώματα και παραμένει ένα σαρκικό αντικείμενο αφροδισιασμού.

Αρκετές φεμινίστριες κριτικοί προσέδωσαν στον Oshima τον χαρακτηρισμό του μισογύνη, καθώς στη συγκεκριμένη ταινία όπως και σε άλλες της φιλμογραφίας του, οι γυναίκες και ιδιαίτερα οι σεξεργάτριες παίρνουν τα χαρακτηριστικά των παθητικών ατόμων που ικανοποιούν τη σεξουαλική επιθυμία των αρσενικών, ενώ όταν ξεπεράσουν την υποταγή στον έμφυλο ρόλο τους, μετασχηματίζονται σε καιροσκοπά, κακόβουλα όντα, φέρονται με κακεντρέχεια σε όσους πληρώνουν για τις υπηρεσίες τους και επιχειρούν να τους εκμεταλλευτούν.

Ο Oshima παρουσιάζει τις επαφές του Atsushi με τις σεξεργάτριες και τη σχέση του με τη Shoko ως μια σχέση που εγείρει ερωτήματα σχετικά με τις προθέσεις του. Ο Atsushi στο τέλος της ταινίας, όσο κι αν υποκρίνεται απέναντι στον εαυτό του και κατ' επέκταση στην ταξική του ταυτότητα, δεν μπορεί να αποκρύπτει την αλήθεια. Παραδέχεται στην αγαπημένη του Shoko ότι διέπραξε εν αγνοία της μια δολοφονία υπερασπιζόμενος την τιμή της και μετά την ομολογία του καταρρέει. Η μοίρα όμως επιφυλάσσει μια κωμικοτραγική σύμπτωση όταν πληροφορείται ότι ο πολιτικός πέθανε στη φυλακή. Η προσωρινή χαρά και ανακούφιση ανατρέπεται όταν η Shoko τον καταδίδει στην αστυνομία για τη δολοφονία του βιαστή.

Ο Oshima δεν αντιμετωπίζει την Shoko ως ανήθικη για την πράξη της. Αντιθέτως, δείχνει να κατανοεί την ψυχосύνθεσή της και την κινηματογραφεί με μια νηφάλια συμπάθεια, όπως και τον Atsushi. Και οι δύο είναι θύματα μιας κοινωνίας που τους ωθεί να προβούν στις αντίστοιχες πράξεις. Ο Atsushi καταχράται την περιουσία του πολιτικού και η Shoko την αγάπη και την εμπιστοσύνη του Atsushi. Ο Atsushi, όπως επισημαίνει ο Desser (1988), αρνείται να συμβιβαστεί με τον εκβιασμό του πολιτικού και ξοδεύει την περιουσία του.

Αρνείται να γίνει ένα ακόμα θύμα της γενιάς του που οι κοινωνικά ανώτεροι εκμεταλλεύονται και η αφερεγγυότητά του, αν και προϊόν απογοήτευσης, γίνεται μια μορφή αντίδρασης και αγώνα ενάντια στο status quo που τον κρατά πειθήνιο και στραμμένο απέναντι στην ίδια του την τάξη (σελ. 90).

Η κριτική που χαρακτηρίζει τον Oshima μισογύνη θεωρείται εν μέρει άδικη. Φαίνεται ότι παραβλέπει το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης δε θίγει την έμφυλη διάσταση όταν τονίζει τη σκληρότητα του υπαρκτού συστήματος. Οι γυναίκες στο έκφυλο περιβάλλον των *Ηδονών της σάρκας* είναι, εξίσου με τους άντρες, πιόνια της ανώτερης τάξης και εξαναγκάζονται να αγγίζουν τα όρια της αποκτήνωσης προκειμένου να επιβιώσουν. Ο κόσμος άλλωστε, κάθε άλλο παρά δίκαιος είναι και ζωντανός θα βγει μόνο όποιος απωλέσει την ανθρωπιά του. Στην αμιγώς πατριαρχική κοινωνία της Ιαπωνίας, δεν υπάρχει άλλος τρόπος αντίδρασης για τη γυναίκα από την υπέρβαση των ηθικών ορίων και την υιοθέτηση του καιροσκοπισμού.

Παρόλο που ο Oshima δεν φαίνεται να προσάπτει κατηγορίες στις γυναίκες δεν αποφεύγει τα προβληματικά σημεία στην απεικόνισή τους. Η γνώση ότι αποτελούν μέρος ενός βαθιά άρρωστου συστήματος δεν τον εμποδίζει να τις παρουσιάσει ως άπληστες, αδίστακτες, έτοιμες να εκπέσουν ηθικά προκειμένου να αποζημιωθούν για τις «υπηρεσίες» τους. Στο σύνολο της ταινίας, οι γυναίκες ενεργοποιούνται από το οικονομικό όφελος και δεν εμφανίζεται κανένας γυναικείος χαρακτήρας αντίρροπος· επιβεβαιώνεται το πατριαρχικό στερεότυπο της αδίστακτης γυναίκας που παραδίδει το σώμα της στο μεγαλύτερο πλειοδότη.

Στο *Δαίμονα του μεσημεριού* ο Oshima αναθέτει στο πρωταγωνιστικό δίδυμο την ανάδειξη του ακανθώδους ζητήματος της γυναικείας υποταγής στην κρατούσα κατάσταση της ιαπωνικής πραγματικότητας. Αποτελούν, όμως, οι δύο πρωταγωνίστριες τα πρότυπα που προβάλλουν τη δυναμική στάση της γυναίκας στον ιαπωνικό κινηματογράφο; Η αλήθεια είναι πως όχι και όπως εύστοχα παρατηρεί η Turim(1998, σελ. 258), αυτό οφείλεται στην υποτακτική τους φύση, αλλά και στη συνολική παραίτηση και άρνηση της αλλαγής του εαυτού τους. Τόσο η Matsuko όσο και η Shino δεν μπορούν να ανεξαρτητοποιηθούν από το ανδρικό φύλο. Κάνουν βήματα για να αλλάξουν τη στάση τους στη ζωή, συνεχίζουν τον

αγώνα τους, ωστόσο καταλήγουν σε μια περαιτέρω υποταγή: η Matsuko επωμίζεται το ρόλο της πειθήνιας συζύγου, η Shino γίνεται υπηρέτρια και στη συνέχεια αποπειρώνται και οι δύο να αυτοκτονήσουν. Παράλληλα, και οι δύο γυναίκες τρέφουν αισθήματα για έναν κατά συρροή βιαστή και δολοφόνο. Επιπλέον, στο πλαίσιο της μυθοπλασίας και της αλληγορίας, αυτή η συναισθηματική εξάρτηση συστήνει από μόνη της ένα δυσχερές γεγονός που απεικονίζει τις γυναίκες αδύναμες να αντισταθούν ακόμη και στον κακοποιητή τους.

Την αναπαράσταση των γυναικών ως παθητικά σύμβολα μιας πολιτικής κατάστασης επαναφέρει ο σκηνοθέτης και στο *Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια*. Φανερώνει μια προβληματική αντιμετώπιση η οποία ναι μεν έχει μια δεύτερη πολιτική διάσταση αλλά σε πρώτο επίπεδο μαρτυρά τις βαθιά ριζωμένες σεξιστικές αντιλήψεις της Ιαπωνίας σε έμφυλα θέματα, από τις οποίες, εν τέλει, δεν ξεφεύγει και ο ίδιος ο Oshima.

Η σκηνή του υπονοούμενου ομαδικού βιασμού της Κορεάτισσας συμμαθήτριας των πρωταγωνιστών στην εκδήλωση ειρήνης μετά το τραγούδι για τις Κορεάτισσες πόρνες είναι μια τέτοια περίπτωση. Αν απογυμνωθεί από τη συμβολική της διάσταση που αφορά την κακομεταχείριση της Κορέας, αποτελεί κι ένα ενδιαφέρον σημείο που θίγει τη διαφορά της σεξουαλικότητας ανάμεσα στα δύο φύλα. Οι άνδρες τραγουδούν τα άσεμνα τραγούδια επιδεικνύοντας τη σεξουαλική τους ικανότητα και σοκάρουν το κοινό. Όταν, μια γυναίκα τραγουδήσει ένα κομμάτι με σεξουαλικές αναφορές δε σοκάρει, διεγείρει και καταλήγει στην άνιση και βίαιη αντιμετώπισή της. Ενώ η κοπέλα τραγούδησε, όπως προηγούμενα οι άντρες, επιδιώκοντας όμως να καταγγείλει την επεκτατική πολιτική των Ιαπώνων -το τραγούδι της ιστορικά έχει αυτήν την αναφορά-, δεν προκάλεσε τη δυσανασχέτηση και τη δυσφορία, αλλά μια ανεπιθύμητη έλξη που οδήγησε στο βιασμό της. Αυτό που στους άντρες λειτουργεί ως προβοκατόρικη πράξη, στη γυναικεία περίπτωση ακούγεται σαν ερωτικό κάλεσμα, επισημαίνοντας τα υπάρχοντα στερεότυπα.

Κατά έναν ειρωνικό τρόπο η πρόκληση ερωτικού ενδιαφέροντος και ο ανεπιθύμητος βιασμός της κοπέλας καθρεφτίζει την αποτυχία του Nakamura να συνουσιαστεί με την ερωμένη του καθηγητή. Ο Nakamura πηγαίνει στην ολονυκτία

που γίνεται προς τιμήν του καθηγητή. Εκεί συναντά την ερωμένη του δασκάλου του και της επιβάλλεται τραγουδώντας το άσεμνο τραγούδι του, αλλά εν τέλει αποτυγχάνει να ολοκληρώσει την πράξη του. Έρχεται στην επιφάνεια η σεξουαλική ανικανότητά του παρότι μέσω των τραγουδιών διατυμπάνιζε διαρκώς και προκλητικά τον ανδρισμό του.

Η σκηνή αυτή ουσιαστικά αποτελεί ένα πρελούδιο για την τελική σεκάνς, την πιο αινιγματική και ταυτόχρονα την πιο μακάβρια της ταινίας. Ο Nakamura παραδέχεται στην 469 ότι αυτός και οι τρεις φίλοι του φαντασιώνονταν πως τη γδύνουν και τη βιάζουν μέσα στην πανεπιστημιακή αίθουσα. Εκείνη έχοντας ήδη εκφωνήσει ένα λόγο σχετικό με τη βία απέναντι στις γυναίκες, φαίνεται αδιάφορη σε αυτά που της λένε και τραγουδά ένα ιαπωνικό τραγούδι. Η παρέα του Nakamura εμπλέκεται σε διαξιφισμούς με παρευρισκόμενους και η 469 σταματά το τραγούδι και ζητά να την πάνε στην αίθουσα των φαντασιώσεων. Σε αυτή τη σκηνή διαδραματίζεται ένα παράλογο γεγονός: ο πρωταγωνιστής Nakamura ανεβαίνει στην έδρα και τραγουδά ένα άσεμνο τραγούδι και μια συμμαθήτριά του τον ακολουθεί με ένα τραγούδι για τα πρώτα ιαπωνικά φύλα από την ενδοχώρα της Ασίας. Η κατάσταση γίνεται νοσηρή όταν οι τέσσερις φίλοι γδύνουν την 469, τη μεταφέρουν στην έδρα αναίσθητη όπου ο Nakamura τη στραγγαλίζει και ακουμπά το κεφάλι της στην ιαπωνική σημαία.

Παρόλο που η αλληγορία αφορά τα πολεμικά εγκλήματα της Ιαπωνίας, η συγκεκριμένη σκηνή για μια ακόμα φορά ενισχύει την αντίληψη της εύθραυστης γυναίκας η οποία κακοποιείται χωρίς να προβάλλει αντίσταση. Η σεξουαλικοποίηση των γυναικών και η επακόλουθη αντικειμενοποίησή τους εντός του αλληγορικού σύμπαντος της ταινίας εξακολουθεί να υπερτονίζει την προβληματική ματιά της ίδιας της κοινωνίας αλλά και του σκηνοθέτη για το γυναικείο φύλο.

Στην ταινία υπεισέρχεται ένα ακόμα στοιχείο που «δένει» τις γυναίκες με την παράδοση: στη σκηνή που οι πρωταγωνιστές θα μαζευτούν γύρω από το φέρετρο του καθηγητή οι κοπέλες θρηνούν, αλλά τα αγόρια τραγουδάνε το τραγούδι που τους έμαθε ο δάσκαλος. Σύμφωνα με την Turim (1998), εδώ υφίσταται η απόλυτη αντίθεση στην ανδρική και γυναικεία αντιμετώπιση μιας κατάστασης: η παραδοσιακή και η ριζοσπαστική που έρχεται να την αμφισβητήσει.

Ο θρήνος των κοριτσιών και των μεγαλύτερων σε ηλικία διατηρεί ατόφια την παραδοσιακή συμπεριφορά απέναντι στο θάνατο ενός ατόμου δίνοντάς του χροιά μάρτυρα, ενώ οι τέσσερις φίλοι αντιμετωπίζουν τον αναίτιο θάνατο με ρεαλιστικό βλέμμα (σελ. 192). Ο Oshima σε αυτή τη σκηνή δε χειραφετεί τις γυναίκες, τις ταυτίζει με την παραδοσιακή πλευρά της κοινωνίας ενώ αναθέτει στους άντρες τον απεγκλωβισμό από τα δεσμά της παράδοσης.

Άξιο αναφοράς, επίσης, είναι το γεγονός πως εκφράζοντας το ερωτικό ενδιαφέρον η ανδρική παρέα για την κοπέλα αναφέρεται όχι με το ονοματεπώνυμο αλλά με τον μαθητικό της αριθμό. Δεν της αποδίδουν ανθρώπινη ιδιότητα, την ταυτίζουν με αντικείμενο και την κατατάσσουν με μια κωδική ονομασία η οποία χρησιμοποιείται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ενώ οι κοπέλες από την παρέα έχουν κανονικά ονόματα, εκείνη όχι μόνο αναφέρεται ως η 469 αλλά δεν κάνουν και καμία απόπειρα να μάθουν το πραγματικό της όνομα. Ως εκ τούτου καθίσταται σαφές πως μέσω του λιμπιντικού ενδιαφέροντος, η γυναίκα παύει να έχει ανθρώπινη υπόσταση για τους άντρες. Αντικειμενοποιείται και γίνεται αντιληπτή μόνο ως αποδέκτρια των συνεπειών ενός βίαιου φαντασιακού το οποίο εξυπηρετεί αποκλειστικά τις ανδρικές φαντασιώσεις.

Στο *Γιαπωνέζικο καλοκαίρι: διπλή αυτοκτονία* ο Oshima για να υπερτονίσει το ζήτημα της χειραφέτησης δίνει εικόνα σε μια νεαρή γυναίκα που αν και παρθένα έχει εμμονή με το σεξ και διαρκώς προκαλεί με την έντονη σεξουαλικότητά της. Η επιλογή του θέματος είναι εμφανώς μια μορφή πρόκλησης προς το υποτακτικό πρόσωπο της γυναίκας που απαιτεί η ιαπωνική κοινωνία και τις χρηστές αντιλήψεις που σχετίζονται με το σεξ, ωστόσο ενέχει μια πατριαρχική παρουσίαση. Ως αντιπαράδειγμα στην κουλτούρα υπακοής, δεν τοποθετεί μια γυναίκα ανεξάρτητη που μπορεί να επαναστατήσει συνειδητά και πολιτικά, αλλά μια κοπέλα η οποία καθορίζεται σχεδόν αποκλειστικά από τη σεξουαλικότητά της.

Παρόλο που σε συμβολικό πλαίσιο ο Oshima πλάθει την γυναίκα ως μια ακίδα στο μάτι της συντηρητικής ιαπωνικής κοινωνίας, εξακολουθεί να δημιουργεί την εικόνα της εστιάζοντας στα σεξουαλικά χαρακτηριστικά της. Στη *Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία* έγινε λόγος για τις πολιτικοποιημένες γυναίκες των οποίων όμως η συμμετοχή στην πολιτική δράση εξαρτάται άμεσα από τους άντρες οπότε

είναι δεδομένο πως κι εδώ ο σκηνοθέτης δύσκολα αντιλαμβάνεται το γυναικείο φύλο ως ικανό να υπάρξει ισότητα με τους άντρες. Η προσπάθειά του να χρησιμοποιήσει τις γυναίκες για να «κηρύξει μια επανάσταση» απέναντι στον καθωσπρεπισμό, εξακολουθεί να αντανakλά τον καλλιεργημένο μισογυνισμό της χώρας του.

Προβληματική είναι επίσης η αντιμετώπιση από τον Oshima της Yasuko, πρωταγωνίστριας του *Πέθανε μετά τον πόλεμο*. Η Yasuko σε αυτήν την ταινία αντικειμενοποιείται σεξουαλικά και κακοποιείται με πολλαπλούς τρόπους. Γδύνεται και στέκεται μπροστά στον προτζέκτορα και ενώ στο γυμνό της σώμα προβάλλονται οι εικόνες του κατασχεθέντος φιλμ αυτή αυνανίζεται. Ο Motoki της επιτίθεται μετά τον αυνανισμό μπροστά από τον προβολέα, ένας ταχυδρόμος την απομακρύνει βίαια από ένα ταχυδρομικό κουτί επειδή παρεμποδίζει τη δουλειά του, ένα διερχόμενο αμάξι σταματά και οι επιβάτες του την απαγάγουν και τη βιάζουν.

Στη φροϋδική σκηνή του αυνανισμού, γίνεται ορατή η σύμμεξη δύο πραγμάτων: της επιθυμίας, όπως αυτή συμβολίζεται από το γυμνό γυναικείο σώμα και του κινηματογράφου. Η Yasuko προσωποποιεί όλη τη σημειολογία των γυναικών στον ανδροκρατούμενο κινηματογράφο, δηλαδή αντικείμενο σεξουαλικού πόθου και ηδονοβλεπτισμού. Όλες οι εικόνες οι οποίες προβάλλονται πάνω στο γυμνό της σώμα αφορούν σε τοπία της πόλης. Ο Desser (1988) τονίζει πως η συγκεκριμένη επιλογή ενδέχεται να αντανakλά τον πόθο του σκηνοθέτη για δημιουργία (σελ.198). Επιχειρεί να συνδυάσει το γυναικείο σώμα με τον κανόνα του αφηγηματικού κινηματογράφου που θέλει τις γυναίκες ως αντικείμενα (Desser, 1988, σελ. 197)· η Turim (1998) υποστηρίζει πως σε αυτή τη σκηνή ο κοινωνικός χώρος όπως προβάλλεται από τα φιλμ και το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο πόθου συγχέονται εισκομίζοντας όλα τα σημαινόμενα που και τα δύο μπορεί να κυοφορούν, αναμειγνύοντάς τα (σελ. 102).

Μια δεύτερη ερμηνεία της συγκεκριμένης σεκάνς θα μπορούσε να αφορά στο γυναικείο ζήτημα και τη θέση του στον κινηματογράφο. Αν παραληφθεί η ενδοσκοπική ματιά του σκηνοθέτη και η μεταφορά εστιάσει στον κινηματογράφο εν γένει, αποκαλύπτεται η κριτική άποψη για την προβολή της γυναίκας. Το θελκτικό γυμνό σώμα της Yasuko αντικατοπτρίζει τη γενικότερη εικόνα της γυναίκας-

αισθησιακού αντικειμένου, ρόλου επαναλαμβανόμενου που είχε την πρωτοκαθεδρία στο κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Τόσο ο εμπορικός κινηματογράφος όσο και οι αισθησιακού περιεχομένου ταινίες pinku αντιλαμβάνονται τη γυναίκα στερεοτυπικά· ως επιβράβευση του άντρα-ήρωα που μέσω αυτής θα αντλήσει τη σωματική και συναισθηματική ηδονή. Όχι ως μια σύντροφο που θα επικοινωνεί επί ίσοις όροις και θα μοιράζονται συναισθήματα τρυφερότητας και αγάπης, αλλά ως μια λιμπιντική επιβράβευση των πράξεών του. Η αντιμετώπιση αυτή δεν τερματίζεται στην κινηματογραφική διήγηση αλλά αποτυπώνεται εξακολουθητικά και στην πραγματικότητα. Ίσως ο Oshima στο πρόσωπο της Yasuko ενσαρκώνει αυτήν την αντίληψη, προσωποποιώντας τις λάγνες επιθυμίες του κοινού στην πρωταγωνίστριά του.

Ο Oshima, κινηματογραφώντας τη βία που ασκείται στην πρωταγωνίστριά του, ενδέχεται να δημιουργεί μια αλληγορία σχετική με τον κινηματογράφο του Motoki και άλλων σκηνοθετών που παράγουν βίαιες ταινίες, οι οποίες στρέφονται επιθετικά στο κοινωνικό αλλά και το κινηματογραφικό κατεστημένο. Ακόμα και έτσι, εντός της φιλικής πραγματικότητας που αναδεικνύει μεταφορικά πώς το κινηματογραφικό μέσο αντιλαμβάνεται τις γυναίκες, ο Oshima δε δείχνει να ξεφεύγει από τον κανόνα, σκηνοθετεί υποτακτικές αισθησιακές προσωπικότητες οι οποίες εισπράττουν έμφυλη βία. Ο συμβολικός χαρακτήρας αυτής της επιλογής, μπορεί εν μέρει να γίνει κατανοητός, εντούτοις ο δημιουργός δεν ξεφεύγει από την ανδροκρατούμενη και σεξιστική οπτική στην παρουσίαση των πρωταγωνιστριών του.

Στην *Τελετή* δεσπόζει ένας διαφορετικός γυναικείος χαρακτήρας, αυτός της Setsuko. Όπως παρατηρεί η Turim (1998), ήδη από τη σκηνή του αγώνα baseball, η πρωταγωνίστρια είναι παρούσα στην ανατροφή της επόμενης γενιάς και της αμφισβήτησης της δομής που ο Kazuomi έχει επιβάλλει στα υπόλοιπα μέλη. Και αυτό δε φαίνεται πουθενά πιο ξεκάθαρα από τη σκηνή που ο Terumichi προσφέρεται να κάνει σεξ μαζί της στη θέση του παππού του. Σε εκείνη τη σκηνή, η Setsuko τον καθοδηγεί σταθερά στη σεξουαλική πράξη, λέγοντάς του να μη βιάζεται και προτείνοντάς του τρυφερές ερωτικές κινήσεις που απέχουν από τη βίαιη συνουσία του Kazuomi. Με τις υποδείξεις αυτές η κεφαλή της οικογένειας

αμφισβητείται, η Setsuko παίρνει τα ηνία και καθοδηγεί υπογείως μια επανάσταση απέναντι στα επιβεβλημένα πατριαρχικά πρότυπα της βίας. Συγκρούεται με την παράδοση μέσω μιας διαφορετικής έκφρασης της σεξουαλικότητας, την οποία εμφυσά στον μετέφηβο Terumichi. Ακόμα και ο θάνατός της φαίνεται ότι διαχωρίζει την οικογένεια. Στο σχεδόν συμμετρικό πλάνο της ανακάλυψης του σώματός της καρφωμένου πάνω στο δέντρο, ο Kazuomi τραβά το ξίφος που είναι καρφωμένο μέσα της. Ένας πίδακας αίματος πετάγεται που ουσιαστικά τέμνει την εικόνα με βίαιο τρόπο, υποδηλώνοντας ότι ακόμα και μετά θάνατον εξακολουθεί να «μιαίνει» με το αίμα της την «καθαρότητα» μιας καταπιεστικής οικογένειας (σελ. 120).

Υπό αυτή τη θεώρηση, η Setsuko είναι ίσως ο πιο φεμινιστικός χαρακτήρας της φιλμογραφίας του Oshima. Αντίθετα από τις υπόλοιπες γυναίκες που πρωταγωνιστούν στις ταινίες του (με εξαίρεση, ίσως, τη δυναμική Umeko από το *Ημερολόγιο ενός κλέφτη*), είναι αυτή η οποία καταφέρνει όχι μόνο να μείνει ανυπότακτη στην κοινωνική δομή που της επιβάλλεται, αλλά να εμφυσήσει σεβασμό προς τις γυναίκες. Καθοδηγεί η ίδια τη συνουσία, δεν αφήνεται υποχείριο του άνδρα. Πεθαίνει αλλά πριν έχει κατορθώσει να σπείρει την αμφισβήτηση στους νεαρούς συγγενείς της και έχει συμβάλλει στην κατάρριψη μιας παράδοσης που κρατά πίσω τα άτομα.

Οι γυναίκες θα απασχολήσουν τον σκηνοθέτη εντονότερα και με αμφιλεγόμενο τρόπο στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων*, μια ταινία που μέσα από το σεξουαλικό φετιχισμό εγείρει διάφορες συζητήσεις σχετικές με τη θέση του για το γυναικείο φύλο, σε προσωπικό και εθνικό επίπεδο. Στο συγκεκριμένο φιλμ ο Oshima πιθανόν εξακολουθεί να επεξεργάζεται τον προβληματισμό που διατύπωσε στο *Ημερολόγιο ενός κλέφτη* σχετικά με την αλλαγή των σεξουαλικών προτύπων, την αποδυνάμωση της κυριαρχίας του άντρα στη γυναίκα και εντέλει την ανατροπή του στερεοτύπου του υποταγμένου θηλυκού, έρμαιου της αρσενικής επιθυμίας και βούλησης. Ο Peter B. High (1978) για την ακρίβεια έχει τονίσει το σύμπλεγμα της Βασίλισσας Μέλισσας που καταλαμβάνει τη Sada με τη δολοφονία του συντρόφου της, αναφέροντας τη ζωτική σημασία που ενέχει για τον επαναπροσδιορισμό της λιμπιντικής ελευθερίας· η πρωταγωνίστρια καθιστά, μέσω της επιβολής και του

φόνου του Kichizo, τον άντρα ανεπαρκή και την αντιστροφή του κυρίαρχου φύλου εξίσου επικίνδυνη (σελ. 78).

Παρατηρώντας καλύτερα τις σκηνές της ταινίας γίνεται ορατό πως σταδιακά ο ρόλος του άντρα ολοένα και καθίσταται υποτακτικός στη γυναικεία λίμπιντο. Από τον ανίκανο σεξουαλικά γέρο που προσεγγίζει τη Sada στην αρχή της ταινίας, στον σαφώς πιο σφριγηλό σωματικά Kichi, ο οποίος στην αρχή προσεγγίζει βίαια τη Sada κι εκείνη ενδίδει. Η αναζήτηση του υπέρτατου οργασμού της γυναίκας καθιστά όλο και πιο υποτακτικό τον Kichi στις ορέξεις της, οι οποίες αυξάνονται και υποκρύπτουν απειλητική διάσταση. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που, ενώ κάνουν έρωτα εκείνη κρατά ένα μαχαίρι στο στόμα της και του λέει πως θα ήθελε να κόψει το πέος του για να το κρατήσει για πάντα μέσα της, προοιωνίζοντας το φινάλε της ταινίας.

Η συνεύρεση της Sada με το μαζοχιστή Δάσκαλο επικυρώνει με κάποιο τρόπο την υποταγή του ανδρικού φύλου. Ο ηλικιωμένος σεξουαλικά ανίκανος χρηματίζει τη γυναίκα να τον καθυποτάξει για να ικανοποιηθεί, μια επανάληψη του μοτίβου της ανδρικής ανικανότητας και της γυναικείας επιβολής. Η Sada εξοικειωμένη πλέον με αυτήν την εμπειρία επιστρέφει στον Kichi, και το ζευγάρι πειραματίζεται με το σαδομαζοχισμό. Αρχικά, το ρόλο του σαδιστή θα αναλάβει ο Kichi, ο οποίος θα κριθεί ανεπαρκής σε αυτό το ερωτικό παιχνίδι και την κυρίαρχη θέση θα πάρει η Sada, μια επιλογή που θα τους οδηγήσει στην απογείωση της ηδονής αλλά θα στερήσει αναπόφευκτα τη ζωή στον Kichi.

Υπάρχουν δύο τρόποι να αναλύσει κανείς αυτή τη σκηνοθετική επιλογή του Oshima. Η Sada αποτελεί πρότυπο της δυναμικής που εμπερικλείει η γυναικεία σεξουαλικότητα, ένα πλάγιο σύμβολο της φεμινιστικής ανυπακοής. Η έτερη παρουσίαση της Sada θα μπορούσε να σχετίζεται με την προβληματική απεικόνιση της γυναικείας λίμπιντο.

Στην πρώτη περίπτωση, είναι ξεκάθαρο πως ο Oshima στην μορφή της Sada αντιπροτείνει ένα γυναικείο πρότυπο που αντιτίθεται στη γυναικεία παθητικότητα την οποία έχει δηλώσει ότι απεχθάνεται. Σκηνοθετεί τη Sada όχι απλά ως μια γυναίκα απελευθερωμένη από τα κοινωνικά στερεότυπα η οποία απολαμβάνει το σώμα της χωρίς ταμπού, αλλά επίσης ως το θηλυκό που έχει ενεργό ρόλο στην

επαφή με τον άντρα. Μια γυναίκα που δε διστάζει να κατακτήσει αυτό που θέλει με ζωώδη σχεδόν τρόπο, και υποτάσσει την αρρενωπότητα στη θέλησή της.

Στις προηγούμενες σεκάνς η γυναικεία σεξουαλικότητα αναδύεται περισσότερο δυναμική, οι γυναίκες απελευθερώνονται από τα δεσμά τους και ερωτοτροπούν με ζωώδη τρόπο. Χαρακτηριστικές είναι οι λεσβιακές περιπτώσεις των γκεϊσών που εξελίσσονται στο όργιο του ψεύτικου γάμου της Sada με τον Kichi, σε μια από τις οποίες δύο γκέισες ικανοποιούν μια τρίτη σχεδόν βιάζοντάς τη με ένα ξύλινο πέος. Η γυναικεία σεξουαλικότητα δεν υπακούει σε καμία υποταγή και, σύμφωνα με την Turim (1998), δείχνει την ενεργητική θέση που οι γυναίκες υιοθετούν για να ικανοποιήσουν τη σεξουαλική τους επιθυμία, γεγονός που τις ωθεί σε βίαια ξεσπάσματα ενώ ταυτόχρονα μετατρέπουν τους άντρες σε παθητικούς δέκτες των ερωτικών παρορμήσεων τους (σελ. 134).

Παρόλα αυτά, υπάρχει και η δεύτερη ερμηνεία σύμφωνα με την οποία η Sada εκπροσωπεί τη στυγερή δολοφόνο που επιδιώκει την απόλαυσή της. Η σκληρότητα των πράξεών της δεν παραπέμπει στη σεξουαλική ορμή που τη διακατέχει, πρόκειται για άτομο επικίνδυνο εξαιτίας της σαρκικής του απληστίας. Κτητική με παραφορά, δε θεωρεί τον εραστή της ανθρώπινη ύπαρξη σε σύνολο, τον περιορίζει σε ένα γεννητικό όργανο, το οποίο δε διστάζει να αποκόψει από το υπόλοιπο σώμα για να εξασφαλίσει την ηδονή της. Μια πράξη που, σε κυριολεκτικό επίπεδο, την κάνει να αγγίζει την παραφροσύνη. Σε συνδυασμό με την προβληματική φύση του βιασμού της νεαρής γκέισας με το φαλλικό σεξουαλικό βοήθημα αλλά και το φλερτ μιας άλλης εργαζόμενης με αποδέκτη τη Sada, οι αναγνώσεις της βίαιης, στα όρια του νοσηρού, φύσης της γυναικείας σεξουαλικότητας γίνεται πιο διαυγής. Δεδομένης επίσης της κτητικότητας της Sada, η οποία από φθόνο φαντασιώνεται τη δολοφονία της συζύγου του Kichi, είναι εμφανές ότι μια τέτοια παρουσίαση του γυναικείου φύλου προβληματίζει.

Ακόμα κι αν ισχύει η ερμηνεία της αδάμαστης γυναικείας σεξουαλικότητας, εγείρονται αντιρρήσεις σχετικές με την οπτική του Oshima για το γυναικείο φύλο, εφόσον η αφύπνιση αυτής της παράφορης σεξουαλικής ορμής, απαιτεί αρχικά την επέμβαση του Kichi ο οποίος απελευθερώνει το πάθος που κρύβει η πρωταγωνίστρια. Επίσης ούσα ετεροφυλόφιλη, η Sada αρνείται το φλερτ της

συναδέλφου της, δε λειτουργεί ερωτικά υπερβαίνοντας την παραδοσιακή διάκριση των φύλων, αν δηλαδή δεν επιδράσει στο σώμα της ένας ικανός σωματικά άνδρας. Εν τέλει η γυναίκα σημειολογικά μπορεί να εξελίσσεται στον κυρίαρχο της σεξουαλικής σχέσης, όμως δεν μπορεί να χειραφετηθεί πλήρως από τον άντρα.

Πρέπει να εξεταστεί επίσης η αμφιλεγόμενη σκηνή με το αυγό στον κόλπο της Sada και οι ερωτικές συνευρέσεις του Kichi με τις δύο μεγαλύτερες σε ηλικία υπηρέτριες. Η πρώτη σκηνή, αν και περιλαμβάνει τη νύξη των κοιλικών υγρών ως πηγή ζωτικής ενέργειας για τους δύο πρωταγωνιστές, με τον Kichi να μουλιάζει τα τρόφιμά του στον κόλπο της Sada προτού τα καταναλώσει, εγείρει ενστάσεις. Θεωρείται παρωδία του έμμηνου κύκλου της γυναίκας και αποκαλύπτει έμμεση σεξιστική στάση του πρωταγωνιστή, ο οποίος για τη διασκέδασή του προτρέπει τη Sada να παραστήσει την όρνια, αλλά και του σκηνοθέτη που διακωμωδεί το γυναικείο σώμα με τέτοιον τρόπο. Οι περιπτώσεις του Kichi με τις δύο υπαλλήλους του πανδοχείου παρουσιάζουν τις γυναίκες με έναν τρόπο απόλυτα υποτακτικό και συνάμα ανάξιο να συγκριθεί με την ανδρική στιβαρότητα. Η πρώτη γυναίκα προσπαθεί να ταΐσει μητρικά τον Kichi για να μην πεθάνει και εκείνος τη βιάζει, και η δεύτερη, η ηλικιωμένη παίκτρια shamisen μετά τον οργασμό χάνει τον έλεγχο του σώματός της και ουρεί, σκηνές που όπως επισημαίνει η Turim (1998) «προσωποποιούν μια άρνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας σε μια ταινία που υποτιθέμενα δοξάζει τη γυναικεία επιθυμία» (σελ.143).

Ο Imamura στην πλειοψηφία των νεοκυματικών ταινιών που σκηνοθετεί έχει γυναικείους χαρακτήρες στον πρωταγωνιστικό ρόλο, γεγονός που του προσδίδει το χαρακτηρισμό του υπέρμαχου του γυναικείου φύλου. Είναι, όμως, η αντιμετώπισή του στο έμφυλο ζήτημα όντως φεμινιστική ή εξακολουθεί κι αυτός με τη σειρά του να αντανακλά μια αρσενική, πατριαρχική ματιά στην προσέγγιση των γυναικών;

Ξεκινώντας από τα *Γουρούνια και θωρηκτά*, φαίνεται πως στον αντίποδα του αργόστροφου και παθιασμένου με την άνοδο στον υπόκοσμο πρωταγωνιστή Kinta, μόνη επιζήσασα της όλης κατάστασης είναι η Haruko. Μετά απ' όσα έχουν προηγηθεί, καταφέρνει να σταθεί στα πόδια της και να συνεχίσει τη ζωή της, ακριβώς επειδή έχει την επιμονή να το κάνει. Παρά τα συναισθήματά της για τον Kinta και τον πόνο για το χαμό του, παρά τις διαρκείς πιέσεις της μητέρας της να

νυμφευθεί έναν Αμερικανό που θα μπορεί να παρέχει στην ίδια και την οικογένειά της την οικονομική επιβίωση, παρά τον ομαδικό βιασμό της από τους ναύτες, στο τέλος δυνατή και αξιοπρεπής, αποχαιρετά τον πατέρα του Kinta και ξεκινά για μια νέα ζωή στο Kawasaki. Η Haruko είναι ουσιαστικά το προοίμιο των γυναικών που θα πρωταγωνιστήσουν στη συνέχεια στις ταινίες του Imamura, οι οποίες και στα χειρότερα δεινά καταφέρνουν να επιβιώσουν.

Όμως, δεν είναι μόνο το αλύγιστο ηθικό της Haruko που της επιτρέπει να συνεχίσει τη ζωή της. Είναι και η άρνησή της να αλλοτριωθεί από τον ίδιο υλισμό που οδήγησε τον Kinta στο θάνατο· να ακολουθήσει το αμερικανικό όνειρο της εύκολης αλλά ανήθικης κερδοφορίας το οποίο επιβάλλεται στην Ιαπωνία με την πρόφαση του εκδημοκρατισμού και του δυτικού ανθρωπισμού. Παραμένει ανεπηρέαστη από την επιρροή που η αμερικανική κατοχή ασκεί στη χώρα της και αρνείται να παραδώσει τα όπλα, εγκαταλείποντας τη Yokosuka για να εγκατασταθεί στο Kawasaki και να δουλέψει έντιμα σε ένα εργοστάσιο. Με αυτήν την επιλογή ο Imamura ενδεχομένως απαντά στους Ιάπωνες πώς να επιβιώσουν στην τωρινή τους κοινωνία. Τους καλεί να αποποιηθούν τα αμερικάνικα πρότυπα και να δουλέψουν εκ νέου για την Ιαπωνία και την επιστροφή στα ήθη που αλλοτριώθηκαν στο διάστημα της κατοχής. Είναι εμφανές ότι η εξάρτηση και η ταύτιση με αταίριαστες κοσμοθεωρίες οδηγεί στο περιθώριο και κυριολεκτικά στη βρώση πτωμάτων· για να ζήσουν μια ευτυχισμένη ζωή, πρέπει σαν τη Haruko, να θυμηθούν πρωτίστως ότι με τον προσωπικό μόχθο τους μπορεί να οικοδομηθεί ένα καλύτερο και αξιοπρεπές μέλλον. Η επίκληση στις συγκεκριμένες αξίες δε γίνεται για να αναδειχθεί το προσωπικό όφελος, αλλά για να υπογραμμιστεί η σημασία της ατομικής προσπάθειας για τη συλλογική ανάπτυξη και την, εκ νέου, ανακάλυψη μιας εθνικής ταυτότητας που η Δύση αποπειράται να καταπνίξει (Desser, 1988, σελ. 123).

Το γυναικείο ζήτημα αποτελεί το κέντρο της *Γυναίκας έντομο*. Καθώς είναι γυναίκα-έντομο, η Tome δεν παραιτείται ποτέ. Η αθωότητά των νεανικών της χρόνων έχει μετατραπεί σε αδυσώπητη σκληρότητα που την ωθεί να εκμεταλλεύεται τους ανθρώπους γύρω της. Τα βαθύτερα ένστικτα επιβίωσης (και, ως εκ τούτου η αφομοίωση της ιαπωνικής «ουσίας») τη βοηθούν να συνεχίσει απτόητη, ξεπερνώντας τα εμπόδια που της τίθενται. Το οδοιπορικό της δε σταματά,

δεν εκπίπτει στην οριστική παρακμή, αλλά αντίθετα όταν φτάσει σε οριακό σημείο (τη σύλληψη της και την εγκατάλειψη από την κόρη της), βρίσκει τη δύναμη να αναγεννηθεί και να ξαναπροσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Και αυτό επειδή, όπως ισχύει στην κοσμοθεωρία του Imamura, η γυναικεία φύση και η εδραιωμένη «ιαπωνικότητα», που στις γυναίκες ενυπάρχει εντονότερα από ότι στους άντρες, την κάνει πιο ανθεκτική στις κακουχίες του μοντέρνου κόσμου ανάγοντάς την, όπως τονίζει ο Desser (1988), σε μια φιγούρα σχεδόν μυθική και άχρονη, η οποία γεννιέται στην επαρχία, ενηλικιώνεται στο εργοστάσιο, βιώνει έναν άτυπο θάνατο στο Τόκιο και αναγεννάται με την επιστροφή στο σπίτι της (σελ. 124).

Το συγκεκριμένο γυναικείο πρότυπο μπορεί να εντοπιστεί ως διαρκές και αέναο στο πέρασμα του χρόνου αν ληφθεί υπόψη η Nobuko, κόρη της Tome. Χωρίς να έχει «διδασχθεί» μέθοδο επιβίωσης από τη μητέρα της και χωρίς να είναι άμεσα παρούσα στην ταινία, επαναλαμβάνει και επομένως αντανακλά τις πράξεις της Tome (Desser, 1988, σελ. 124). Με αυτόν τον τρόπο, ο Imamura δίνει στη Nobuko το ρόλο της διαδόχου στην προσαρμοστικότητα, η οποία έχει ήδη εντοπιστεί στη μητέρα της. Η σεξουαλικότητά της, η οποία ενδέχεται να προκύπτει από την έμφυτη τάση των γυναικών να είναι πιο κοντά στον αρχέγονο εαυτό τους όπως φαίνεται στον κινηματογράφο του Imamura, την εμψυχώνει να επιβιώσει.

Η συγκεκριμένη οπτική με σημερινά κριτήρια μπορεί να μοιάζει ξεπερασμένη και να ενέχει μισογυνισμό, εφόσον οι γυναίκες αποδίδονται ως καιροσκόποι που αξιοποιούν τη σεξουαλικότητά τους για να επιβιώνουν εις βάρος των ανδρών. Ο Imamura δεν τις κατακρίνει, αναδεικνύει τις πράξεις τους ως αναγκαία συνθήκη αυτοσυντήρησης και όχι ως μια επιλογή ανάμεσα σε πολλές. Ο σκηνοθέτης φανερώνει πόσο άπληστος μπορεί να γίνει ένας άνθρωπος στον μοντέρνο κόσμο όσο απομακρύνεται από την αθωότητα της φύσης του και βυθίζεται στην ανθρώπινη εκμετάλλευση. Και η Tome είναι εξέχον δείγμα αυτού του γεγονότος, καθώς από άνθρωπος παραδομένος στην πηγαιότητα, σταδιακά γίνεται ανελέητη και αδίστακτη προκειμένου να αναδειχθεί.

Στη *Φονική επιθυμία* ο Imamura τονίζει τη δύναμη και την επιμονή της γυναίκας, όπως και τον αυθορμητισμό και την αναγκαιότητα της γυναικείας σεξουαλικότητας, ενώ δε διστάζει να αντιστρέψει την παράδοση της Ιαπωνίας που

θέλει την τιμή ως ύψιστη αρετή την οποία πρέπει κανείς να διαφυλάττει με τη ζωή του. Η Sadako γεννήθηκε σε βεβαρυμμένη ηθικά οικογένεια, θέση που της αφαιρούσε την απόλαυση προνομίων. Η μητέρα της αποτελεί τέκνο μιας εκτός γάμου εγκυμοσύνης, εφόσον η γιαγιά της έμεινε έγκυος από έναν αστό που δεν αναγνώρισε ποτέ το παιδί του, γεγονός που στην ιαπωνική πραγματικότητα θεωρείται ατιμωτικό για το παιδί. Η επαρχιακή πόλη που μεγάλωσε εμπόδισε την ομαλή πρόσβαση της κοπέλας σε μια αξιοπρεπή εκπαίδευση, συνθήκη που αργότερα επέφερε τη χλεύη και τη διαρκή αντιμετώπισή της ως άτομο ανάξιο, στα όρια του παρασιτισμού.

Η κατάσταση αυτή επαναλήφθηκε και στη Sadako, ο άντρας που φέρεται ως σύζυγος της δεν την παντρεύτηκε ποτέ, ενισχύοντας την προκατάληψή του κοινωνικού περιγύρου που τη χαρακτηρίζει ακάθαρτη και ανάξια. Η αρνητική κριτική εντείνεται και από το γεγονός ότι υπάρχει μια μακρινή συγγένεια μεταξύ αυτής και του συντρόφου της, ο παππούς του είναι αυτός που άφησε έγκυο τη γιαγιά της, πράξη που θεωρείται αιμομικτική και τους κατατάσσει στα λούμπεν κοινωνικά στοιχεία στα μάτια των υπολοίπων.

Η Sadako, μετά το βιασμό της, δε θα προβεί στην κοινωνικά αποδεκτή πράξη της αυτοκτονίας. Ο χαρακτήρας και το ένστικτο της επιβίωσης την αποτρέπουν από την αυτοχειρία. Στωικά, χωρίς απελπισία και παραίτηση, απολαμβάνει ένα μεγάλο γεύμα αναφωνώντας σχεδόν ειρωνικά «Ούτως ή άλλως θα πεθάνω». Είναι ίσως η στιγμή, που παύει να αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως παθητικό ον και κάνει το πρώτο βήμα προς την ανακάλυψη της ατομικότητάς της.

Η αρχή της αυτοσυνείδησης έχει συμβεί, η ανεξαρτητοποίησή της, ωστόσο, αργεί και η ζωή της δεν αλλάζει θεαματικά. Σε μια κατάσταση σύγχυσης και αβεβαιότητας, εσωτερικεύει το γεγονός που τη βασανίζει. Ρωτά το σύζυγό της τι θα έκανε αν έβρισκε εραστή και εκείνος τη χλευάζει υποτιμητικά. Κάνουν έρωτα επειδή εκείνος το επιθυμεί και εξακολουθεί να ζει στο ίδιο χαμόσπιτο με τους ζωγραφισμένους τοίχους και τους στενούς χώρους. Δεν έχει έρθει ακόμα η στιγμή που θα συνειδητοποιήσει πλήρως τη δύναμή της και θα μπορέσει να απελευθερωθεί από τα δεσμά της καταπιεστικής καθημερινότητας.

Η δεύτερη επαφή με το βιαστή της είναι αυτή που θα τη φέρει ένα βήμα πιο κοντά στην εύρεση του πραγματικού της εαυτού· σε μια φροϋδικής φύσης μεταφορά, ο Imamura επιλέγει η στιγμή αυτής της αναμόρφωσης να γίνει όταν ο άνδρας την κρατά δέσμια στο πάτωμα και την απειλεί φέρνοντας ένα καυτό σίδερο κοντά στο πρόσωπό της. Εκεί η Sadako για πρώτη φορά, έστω και παραμορφωμένη, βλέπει την αντανάκλασή της. Σταματά να ετεροκαθορίζεται και αποκτά επίγνωση του σώματός της που μέχρι τότε ήταν ένα κενό σκεύος ηδονής. Καταλαβαίνει πως η απόλαυση που ένιωσε από τη συνεύρεση με το βιαστή ήταν η πρώτη φορά που αισθάνθηκε πηγαία έξαψη και παύει να θεωρεί αυτήν την πράξη ντροπιαστική. Και τελικά, αντιλαμβανόμενη την αδιέξοδη ζωή της, αποφασίζει να σκοτώσει το βιαστή και ύστερα να αυτοκτονήσει-μια παραλλαγή των παραδοσιακών ιαπωνικών μελοδραμάτων διπλής αυτοκτονίας μεταξύ εραστών που δε μπορούν να είναι μαζί.

Ο Imamura προσπαθεί να αναδείξει την πηγασιότητα των πρωτόγονων σεξουαλικών ενστίκτων των γυναικών ως έναν από τους βασικούς λόγους που οι γυναίκες καταφέρνουν να επιβιώνουν στη διαρκώς εξελισσόμενη κοινωνία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, το ξύπνημα αυτών των ενστίκτων δεν έρχεται απλά μέσω της ερωτικής επαφής, αλλά μέσω μιας πράξης τόσο υποτακτικής όσο και ειδικθούς: το βιασμό. Για να ανακαλύψει τον εαυτό της η Sadako πρέπει ένας άνδρας να την αντικειμενοποιήσει και να προχωρήσει σε μια πράξη τραυματική και συστημικά πατριαρχική προκειμένου να κινητοποιηθεί το πρωτόγονο ξύπνημα και να σπάσει τα δεσμά της. Μέχρι τότε όλοι την εκμεταλλεύονται, σωματικά και ψυχολογικά, η συγκεκριμένη πράξη, ακόμα και σε συμβολικά πλαίσια, ενέχει το στοιχείο της πλήρους υποταγής του θηλυκού στον άνδρα. Και μπορεί στο τέλος να καταλήγει μια δυναμική, ανεξάρτητη και σεβαστή γυναίκα που διεκδικεί τις επιθυμίες της, ωστόσο το ίδιο το γεγονός ότι πρέπει πρώτα να αντικειμενοποιηθεί πλήρως για να οδηγηθεί στην αυτοσυνειδησία αναδεικνύει ένα προβληματικό υπόβαθρο.

Στην απεικόνιση των γυναικών στον *Πορνογράφο*, ο Imamura δεν ξεφεύγει από ατυχείς περιγραφές. Στο σύμπαν του Πορνογράφου, όταν οι γυναίκες δεν είναι σαν την Hagu, μητρικές και φοβικές σε σχέση με τις προλήψεις του πολιτισμού (το άλμα του κυπρίνου στο ενυδρείο του), αξιοποιούν τη σεξουαλικότητά τους με

αμφιλεγόμενο τρόπο. Οι πόρνες στο πορνείο μιλούν σχεδόν απαξιωτικά για την ίδια τη σεξουαλική πράξη ενώ η Keiko παραμένει πρότυπο μιας εκδοχής της νεαρής femme fatale η οποία εκμεταλλεύεται τον Ogata. Δε φέρει τα στοιχεία της σεξουαλικά απελευθερωμένης γυναίκας, της αποδεσμευμένης από την ανδρική φροντίδα ενώ προφανώς αξιοποιεί τη σεξουαλικότητά της προκειμένου να επιβιώσει και να παντρευτεί ένα μέλος της yakuza.

Ο Ogata κατά τη διάρκεια του οργίου αναφερόμενος στις γυναίκες διατυπώνει τη φράση «καθοδηγούμενες από την απληστία τους». Εκφράζει μεν κριτική σχετική με τα χρηστά ήθη που επιβάλλονται από τη Δύση, αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει μένος απέναντι στις γυναίκες τις οποίες, σύμφωνα με τη δήλωσή του, σέβεται για την ανθεκτικότητά τους σε δύσκολους καιρούς. Τα λόγια του Ogata ενδεχόμενα δεν απηχούν τις απόψεις του σκηνοθέτη, αποτελούν μια καταγραφή της σεξουαλικής απογοήτευσης των ανδρών, όπως αυτή σκιαγραφείται από ένα μυθοπλαστικό χαρακτήρα. Παρόλα αυτά η διατυπωθείσα άποψη που άπτεται της παρουσίας των γυναικών στην ταινία είναι εγγενώς άστοχη και αδικαιολόγητη.

Ενώ στις προηγούμενες ταινίες του ο Imamura απεικόνιζε τις γυναίκες με στωικότητα και τόνιζε την ανθεκτικότητά τους, στη *Βαθιά επιθυμία των θεών* στοχάζεται πάνω στα επιβαλλόμενα από την πατριαρχική πραγματικότητα υποδείγματα. Οι γυναίκες του νησιού συγγενεύουν με το πρότυπο της ιέρειας που χρησιμοποιούσε ο Mizoguchi στις ταινίες του, εδώ όμως η έννοια της ιέρειας χρησιμοποιείται τόσο μεταφορικά όσο και κυριολεκτικά, καθώς η Uma είναι όντως η ιέρεια του νησιού που βοηθάει τον Nekichi να αντέξει τις δυσχέρειες και να βρει νόημα στη ζωή. Όμως αυτό το πρότυπο η Uma δεν το επέλεξε, της επιβλήθηκε ως δια βίου κανόνας.

Στη σιντοϊκή παράδοση, η γυναίκα και η ουσία της υπερβαίνει τη θνητή πραγματικότητα, αλλά όταν οι άνδρες το επιβάλλουν, σκλαβώνεται και περιορίζεται σε ό, τι επιτάσσει η βούλησή τους (Desser, 1988, σελ. 127). Και αυτές οι, κατά μια έννοια, μυθικές γυναίκες αποτελούν αναμνήσεις του παρελθόντος σε ένα παρόν το οποίο, ενώ ισχυρίζεται πως αποτελεί άμεση συνέχεια του, ουσιαστικά απέχει από αυτό, εκμοντερνίζεται, χάνει τη βαθύτητα της ουσίας του και, εν τέλει, σκοτώνει τον «αληθινό Ιάπωνα», μετατρέποντας το αιώνιο και υπερβατικό σε τραγικό. Και σε

αυτό συμβάλλουν τόσο οι άνθρωποι οι βαθιά ριζωμένοι στην παράδοση όπως ο Kametaro όσο και οι υποστηρικτές του εκμοντερνισμού όπως ο νεωτεριστής Kariya.

Στις ταινίες του ιαπωνικού νέου κύματος αναδύεται η προβληματική αντιμετώπιση των γυναικών στο κοινωνικό γίγνεσθαι και παράλληλα γίνεται αντιληπτή και η αμφιλεγόμενη θέση των σκηνοθετών στο γυναικείο ζήτημα. Οι ίδιες ταινίες φέρνουν στην επιφάνεια και τις σταδιακές «φθορές» που επιφέρει ο εκσυγχρονισμός στην ιαπωνική εθνική ταυτότητα.

Στον νεοκυματικό κινηματογράφο της Ταϊβάν η παρουσίαση του γυναικείου φύλου περικλείει ορισμένες κοινές συνισταμένες με τον ιαπωνικό ως προς τα δομικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας αλλά ταυτόχρονα αποκλίνει από αυτά, αναδεικνύοντας το ρόλο της γυναίκας ως μάρτυρα των γεγονότων μέσα στην ιστορία της χώρας.

Στις ταϊβανεζικές νεοκυματικές ταινίες όταν υπεισέρχεται στην υπόθεση το γυναικείο ζήτημα είναι για να αναδείξει τον αγώνα που δίνουν οι γυναίκες προκειμένου να ανταπεξέλθουν στις σύγχρονες απαιτήσεις. Δεν είναι αθώες υπάρξεις που συμμετέχουν παθητικά στα τεκταινόμενα. Εργάζονται σε σύγχρονες επιχειρήσεις, έχουν εσωτερικές αναζητήσεις που προκαλούνται από το διχασμό μεταξύ καριέρας, οικογένειας και προσωπικών επιθυμιών, ενώ πολύ συχνά υποφέρουν στο πλαίσιο της ανδροκρατούμενης κοινωνίας από τις διακρίσεις και τους αποξενωμένους συζύγους τους. Έρχονται σε σύγκρουση μαζί τους, προσπαθούν να διατηρήσουν μια τάξη στην οικογένεια και αναδεικνύονται δεινές βιοπαλαίστριες.

Εντούτοις, η θετική προβολή των σύγχρονων γυναικών δε συναντάται καθολικά, καθώς κάποιες από τις ταινίες ενέχουν διλημματικές απόψεις για το γυναικείο φύλο. Εξετάζοντας με τη σημερινή ματιά ορισμένα φιλμ διαπιστώνεται ότι είναι οπισθοδρομικά και τείνουν να χαρακτηριστούν μισογυνικά, γεγονός αναμενόμενο εφόσον ο κινηματογράφος της Ταϊβάν διέπεται από μια δομή κατεξοχήν ανδροκρατούμενη.

Στη φιλμογραφία του Hou Hsiao-Hsien οι γυναικείοι χαρακτήρες αξιοποιούνται προκειμένου να τονίσουν συγκεκριμένες θεματικές της εκάστοτε ταινίας και να αναδείξουν τις μικρές, «απογυμνωμένες» εικόνες της Ταϊβάν. Στα

Παιδιά από το Φενγκουέι, η πρωταγωνίστρια αποτελεί ένα σχεδόν αρχετυπικό δείγμα της γυναίκας όπως αυτή παρουσιάζεται στις ταινίες του νέου κύματος και στηλιτεύει το στοιχείο της ωρίμανσης μιας γενιάς που δε γνωρίζει το παρελθόν και παλεύει να σταθεί σε μια αβέβαιη αλλά ταυτόχρονα εξελισσόμενη κοινωνία. Είναι η κοπέλα ενός παρανομούντα νεαρού, που υπομένει την παραβατικότητά του και βοηθά σιωπηλά στις δουλειές του σπιτιού, κρύβοντας επιμελώς τη θλίψη της. Στο τέλος, αν και έχει δεθεί με τον Ah-Ching και έχει χωρίσει με τον εραστή της, επιλέγει μια οδό όχι ιδιαίτερα συμβατική για τα δεδομένα του κινηματογράφου της εποχής: μετακομίζει στην Ταϊπέι όπου υπάρχουν εργασιακές ευκαιρίες. Αυτή η δέσμευση θα συμβάλλει στην αποδέσμευση και την ανεξαρτησία της. Στη φιλμογραφία του Hou οι γυναίκες δεν καταλαμβάνουν μεγάλο χώρο και συχνά συμβαίνει να αποκτούν πατριαρχικά χαρακτηριστικά αλλά στα *Παιδιά από το Φενγκουέι*, παρόλο που διατηρούνται τα φαλλοκρατικά στερεότυπα, η εικόνα της γυναίκας διαφοροποιείται από αυτήν της πειθήνιας νοικοκυράς.

Στο *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις* οι γυναίκες επανέρχονται όχι ως κεντρικό μοτίβο αλλά ως πλάγιο στοιχείο που βοηθά στην κατάδειξη των βαθύτερων ζητημάτων που απασχολούν το σκηνοθέτη σχετικά με την ταϊβανέζική πραγματικότητα. Στην ταινία εκπροσωπούνται τρεις διαφορετικές γενιές γυναικών, της γιαγιάς, της μητέρας και της αδερφής του Ah-Ha.

Η γιαγιά εκφράζει την αρχετυπική γυναίκα από την ενδοχώρα που σε προχωρημένη ηλικία αναγκάζεται να μεταβεί στην Ταϊβάν, ενώ η μητέρα, νεότερη σε ηλικία, είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Παράδειγμα εκπροσώπησης της γυναίκας που έχει τις ρίζες της στην κουλτούρα της Ταϊβάν και αποτελεί αμιγώς μέρος της κοινωνίας της είναι η αδερφή του Ah-Ha. Όταν μετακινείται στην Ταϊβάν, με την οικογένειά της, δεν είναι παιδάκι, ωστόσο προσεγγίζει τις νέες προσλαμβάνουσες χωρίς δυσκολία, αφομοιώνει τα ερεθίσματα και την καθημερινότητα της ζωής και προσαρμόζεται στις τρέχουσες συνθήκες. Επιδεικνύει υπευθυνότητα και ανιδιοτέλεια σε αντίθεση με τα νεότερα και αρσενικού φύλου αδέλφια της. Συμπαρίσταται σε κάθε πρόβλημα και εγκαταλείπει τα δικά της όνειρα προς όφελος της οικογένειας. Η επιθυμία της για τη ματαιωμένη προσωπική πρόοδο αποτυπώνεται στην σκηνή που ο Ah-Ha ανακοινώνει πως έγινε

δεκτός στο Γυμνάσιο που επιθυμούσε και η ίδια να φοιτήσει και ξεσπά σε σιωπηλά αναφιλητά.

Παρόλο που η ταινία διαδραματίζεται στο παρελθόν και δεν αφορά άμεσα το παρόν της χώρας, γίνεται σαφής η αναφορά στο ρόλο των γυναικών στην κοινωνία. Είναι αυτή που για να συνεισφέρει στην πρόοδο, εξαναγκάζεται να παραμερίσει την ατομική της ευημερία και να ανταποκριθεί στις υπάρχουσες κοινωνικές ανάγκες. Αυτός ο διχασμός επιθυμίας και συνεισφοράς αποτελεί ένα προοίμιο για τη ζωή των σύγχρονων με το σκηνοθέτη γυναικών. Ο εκσυγχρονισμός της Ταϊβάν φέρνει στο προσκήνιο τη συμμετοχή των γυναικών στην αγορά εργασίας και κατά συνέπεια στην ανεξαρτητοποίησή τους. Εν τούτοις οι ατομικές επιδιώξεις των γυναικών γίνονται βορά σε μια κοινωνία πολιτισμικά αβέβαιη για την ταυτότητά της.

Η ενδιάμεση γενιά της μητέρας προσαρμόζεται στην καθημερινότητα της Ταϊβάν, δεν συνδέεται με το παρελθόν του τόπου της στο βαθμό που είναι προσκολλημένη η γιαγιά, αλλά δεν το αγνοεί όπως η κόρη της, καθώς επενεργεί ως το μεταβατικό στάδιο δύο γενεών. Από τις τρεις γυναίκες είναι η πιο δυναμική, παλεύει για την επιβίωση της ίδιας και των παιδιών της, ανεξαρτητοποιημένη από τον εύθραυστο άντρα της, τον οποίο βέβαια στωικά φροντίζει μέχρι το θάνατό του. Κάνοντας την αποτίμηση των δυσκολιών που αντιμετωπίζει συμβουλεύει την κόρη της να μην παντρευτεί έναν άντρα με προβλήματα υγείας γιατί αυτή η έγνοια θα αφαιρέσει ζωτικό χώρο από την ευτυχία της.

Η Lu επισημαίνει πως στις απεικονίσεις του σπιτιού του Ah-Ha το αρσενικό στοιχείο, όπως αυτό εκφράζεται μέσω του πατέρα, είναι απόν· έγκλειστος στο «θηλυκό» χώρο του σπιτιού, λόγω της αδυναμίας του να επικοινωνήσει με την τοπική κοινωνία, εκφράζει όλες τις σκέψεις του αποκλειστικά μέσω των γυναικών (Lu, 2001. σελ. 100). Ο πατέρας, όπως και η γιαγιά, διατηρεί ανεξίτηλα τα συναισθήματα και τις αναμνήσεις από την πατρίδα του στην ενδοχώρα, αλλά σιωπηλός δεν εκφράζει το νόστο και ό, τι τον βασανίζει (σελ. 97). Η σύζυγός του σχολιάζει τις πρότερες εμπειρίες του στην πατρίδα, αλλά και αυτές στην Ταϊβάν, ενώ η κόρη του κυοφορεί τις κομφουκιανές αξίες που τις εμφύσησε ο πατέρας της και συμβιβάζεται με την αδυναμία του να της παρέχει αξιοπρεπή εκπαίδευση.

Η ανδρική παρουσία μεταπλάθεται σε αφηρημένη έννοια και, κατά περίεργο τρόπο, οι γυναίκες είναι αυτές που εμπεριέχουν όχι μόνο τις αναμνήσεις αυτού του ανθρώπου αλλά και το ίδιο το ανδρικό status του. Παίρνουν τα ηνία της οικογένειας και διαφυλάττουν τις αναμνήσεις μιας άλλης εποχής, κοινωνώντας τις στα ανώριμα και αδύναμα να διαχειριστούν τους εαυτούς τους αγόρια. Η αρρενωπότητα στη συγκεκριμένη ταινία υποδαυλίζεται από τις σαφώς δυναμικές γυναικείες παρουσίες. Ο Ah-Ha διακατέχεται από ανώριμη, σχεδόν ζωώδη και αφελή νοοτροπία την οποία πρέπει να απωλέσει για να ενηλικιωθεί.

Στη *Σκόνη στον άνεμο* η δυναμική παρουσίαση των γυναικών είναι απύσχα, καθώς στην πρωταγωνίστρια προβάλλεται η μισογυνική θέση για τη χειραφέτηση των γυναικών. Η Huen κρίνεται άπιστη και ανέντιμη απέναντι στον άνθρωπο που την έχει στηρίξει και την περιμένει καρτερικά, ενώ εκείνη βρίσκει άλλο εραστή, τον παντρεύεται και το αποκρύπτει. Ο Wan αφήνει υπαινιγμούς για την άστατη ζωή της Huen. Συναναστρέφεται με άλλους άνδρες και ανενδοίαστα βγάζει το ρούχο της για να το ζωγραφίσει ένας φίλος, σκηνές που την παρουσιάζουν ως αναξιόπιστη σύντροφο. Εξίσου τολμηρά φέρεται και στον στρατιώτη εραστή της όταν του στέλνει την ετικέτα από τα εσώρουχά της, μια κίνηση εν μέρει συμβολική, που σηματοδοτεί μια λιμπιντικής φύσεως πρόκληση. Η απότομη διακοπή επικοινωνίας της Huen με το φίλο της, εφόσον έχει δημιουργήσει νέα σχέση, είναι ο καταλύτης που αποκαλύπτει την ιδιοτέλειά της. Οι απόψεις του Wan για την κοπέλα του, αναδεικνύουν τη γενικότερη αντίληψη της εποχής για τη θέση και την πρόπουσα συμπεριφορά των γυναικών. Δεν είναι βέβαιο αν ο σκηνοθέτης ενστερνίζεται αυτήν την άποψη, η επιλογή του, όμως φανερώνει ότι στα πλαίσια της διαδικασίας αλλαγής της εθνικής ταυτότητας, κατά την οποία οι γυναίκες πρέπει να παίξουν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση μιας νέας κοινωνίας, οι αποδεκτές συμπεριφορές του γυναικείου φύλου ορίζονται ξανά με πατριαρχικό τρόπο.

Φυσικά αυτό δεν σημαίνει πως η Huen αποτελεί παράδειγμα φεμινιστικής χειραφέτησης εφόσον το σύνολο των πράξεών της απέχει από το να τη χαρακτηρίσει δυναμική και διεκδικητική ως προς τα κοινωνικά της δικαιώματα και την ίση αντιμετώπιση με τους άνδρες. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο το πολιτικό αντίθετο του συντηρητικού Wan, με τις υπερβολικές της πράξεις να αποτελούν το

άλλο άκρο του φαλλοκράτη πρωταγωνιστή. Ακόμα και με αυτήν τη συνθήκη, ωστόσο, τα όρια της γυναικείας συμπεριφοράς, είτε αφορούν πράξεις που θεωρούνται «πρέπουσες» είτε ενδεχομένως και την παρουσία τους στην κοινωνική σφαίρα, οριοθετούνται αποκλειστικά με ανδρικούς όρους.

Στην *Κόρη του Νείλου* κεντρικό ζήτημα στην εξέλιξη της πλοκής είναι η γυναικεία «εμπειρία» στη σύγχρονη Ταϊβάν και οι δυσκολίες που οι γυναίκες αντιμετωπίζουν από τις νέες απαιτήσεις. Η Lin δεν είναι η έφηβη που προσαρμόζεται σε μια χώρα ραγδαίων αλλαγών, αλλά η γυναίκα που καλείται να αναμετρηθεί και να βρεθεί μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Για να διευθετηθούν τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η οικογένειά της ελλείψει της μητρικής παρουσίας, υποχρεώνεται να επωμιστεί μεγαλύτερο μερίδιο ευθυνών από αυτό που της αναλογεί και να γίνει η ίδια η άτυπη μητέρα της οικογένειας. Επιβάλλεται να εργαστεί για να συνεισφέρει οικονομικά, ενώ η μόρφωσή της που θα συνόδευε ενδεχόμενα τον απεγκλωβισμό από τις δεσμεύσεις δεν αποτελεί βασική προτεραιότητα. Αναλώνεται στην επιμέλεια της αδερφής της, η οποία ρέπει σε άνομες συμπεριφορές ενώ παράλληλα προσπαθεί να συνετίσει τον αδερφό της ο οποίος δραστηριοποιείται, ήδη, στον σκοτεινό χώρο του υποκόσμου. Ταυτόχρονα φροντίζει τον τραυματία πατέρα της και προσπαθεί να συγκρατήσει τον παππού της μακριά από τον τζόγο. Και όταν ξυπνά το ερωτικό της ενδιαφέρον η σχέση που δημιουργεί δεν είναι από τον «υγιή» περίγυρό της αλλά με έναν εγκληματία φίλο του αδελφού της.

Η Lin δεν απολαμβάνει ελευθερία και ξεγνοιασιά. Βρίσκει τις ίδιες δυσκολίες με τον Wan στη *Σκόνη στον άνεμο*, με τη διαφορά ότι η ιστορία τοποθετείται ήδη από την αρχή στο κέντρο της πόλης σε μια δυτικότροπη πλέον χώρα. Η ζωή δεν παρέχει τις αναμενόμενες ανέσεις καθώς εμφανίζονται δυσχέρειες για την Lin και την υπόλοιπη οικογένεια που δεν προϋπήρχαν. Οι μικρές αποδράσεις της πρωταγωνίστριας είναι προσωρινές και επανέρχεται ξανά στην καθημερινή της ρουτίνα. Η πραγματικότητά της είναι αναπόδραστη και τραγική, ωστόσο η Lin την αντιπαρέρχεται με στωικότητα, έχοντας ως τρόπο διαφυγής το πεδίο του φανταστικού, το κόμικ που διαβάζει και η μουσική που ακούει από το walkman της

(ένα ακόμα σημάδι του εκσυγχρονισμού της χώρας) δρουν παρηγορητικά σε ό, τι τη συνθλίβει.

Μοναδική φορά που ο θεατής καταλαβαίνει ότι η Lin καταρρέει είναι όταν η αστυνομία ανακοινώνει το θάνατο του αδερφού της εκείνη όμως βρίσκεται εκτός του κάδρου. Αποσιωπά τον πόνο της από την οικογένειά της, δεν πρέπει να ταραξεί παραπάνω την ήδη δύσκολη ζωή τους. Κλαίει κρυφά, μια σιωπηλή «μητέρα» που κρύβει τα πραγματικά της συναισθήματα γιατί πρέπει να ορθοποδήσει. Ωστόσο, αυτός ο υπόγειος θρήνος δεν αφορά μόνο την απώλεια του αγαπημένου της προσώπου, αλλά και τις μελλοντικές προσδοκίες που θα εγκαταλείψει οριστικά για να αφοσιωθεί στην οικογένειά της.

Στην *Πόλη της θλίψης* το γυναικείο ζήτημα αποκτά μια άλλη διάσταση, εφόσον πραγματεύεται την παρουσία των γυναικών στην ιστορία της χώρας και παγκόσμια. Όλη η αφήγηση της ταινίας προέρχεται από τα απομνημονεύματα της Hinomi η οποία μεταφέρει τα γεγονότα ως υποκειμενικός αφηγητής. Ωστόσο, με βάση τα πατριαρχικά πρότυπα της χώρας, η δράση της στην ταινία, όπως άλλωστε και των υπολοίπων γυναικών, δεν αξιολογείται ως «αξιόπιστη». Η Hinomi, όπως και άλλες γυναίκες επιβιώνουν από τα αιματηρά γεγονότα που ακολουθούν το περιστατικό της 28^{ης} Φεβρουαρίου, θεωρούνται, όμως, ισάξιες με τους άντρες ώστε να τα αφηγηθούν στις επόμενες γενιές;

Στο *Are Hou Hsiao-Hsien's Films Political? A Study Of Gender, Culture, History, And Aesthetics In Hou Hsiao-Hsien's Historical Films* η Christine Yu-Ting Hung (2012) επιχειρεί να εξετάσει τη γυναικεία εικόνα στο φιλικό σύμπαν της συγκεκριμένης ταινίας και να αποφανθεί σχετικά με τη θέση της στην ιστορία της χώρας. Σύμφωνα με την Hung, η Hinomi δεν αντιδρά στις υπάρχουσες αντιλήψεις, υπακούει στις εντολές του πατέρα της και όταν η κατάσταση γίνεται επικίνδυνη εκείνος την περιορίζει στο σπίτι για την ασφάλειά της (σελ. 70). Η συγγραφέας τονίζει πως, όπως και άλλες γυναίκες στις ταινίες του Hou, η Hinomi χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη για να μεταφέρει πλαγίως τις πολιτικές απόψεις του και να προφυλαχθεί από την αρνητική κριτική του κοινού (σελ. 71). Εν αντιθέσει με τους Mizou (1991) και Ray Chow (1995) οι οποίοι θεωρούν πως με αυτές τις σκηνοθετικές επιλογές ο Hou υπογραμμίζει το θέμα της απεικόνισης των γυναικών και της ισχύος παρουσίας

τους στην επίσημη μακροϊστορία, η Hung υποστηρίζει πως ο σκηνοθέτης εντάσσει τις γυναίκες στο ιστορικό γίνεσθαι αλλά με τον τρόπο που «επιτρέπεται» στα πλαίσια της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας. Κλείνει το κεφάλαιο υποστηρίζοντας πως η Ιστορία αποτελεί ένα συνδυασμό της επίσημης μακροϊστορίας και της υποκειμενικής μικροϊστορίας όπου οι γυναίκες είναι ενταγμένες στην ιστορία της χώρας μέσω της πλάγιας συμμετοχής τους, κάτι το οποίο κάνει τον Hou με τον τρόπο του ρηξικέλευθο (σελ. 87).

Η αποδοχή της γυναικείας αφήγησης για την ιστορία της χώρας, ακόμη και αν προκύπτει ότι είναι μια αξιόπιστη μορφή ανάγνωσης του παρελθόντος, αποκαλύπτει όψεις της εθνικής ταυτότητας της χώρας και τη θέση που κατέχει η γυναίκα στην ιστορία. Δηλώνει το στερεότυπο του παθητικού όντος το οποίο εξαρτάται από τις αποφάσεις των ανδρών που συμμετέχουν ενεργά στα γεγονότα και υπογραμμίζει την πραγματικότητα που επί σειρά ετών αποτελεί την κυρίαρχη αντίληψη του κοινωνικού γίνεσθαι.

Οι γυναίκες επανέρχονται στο *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες*. Οι πρωταγωνίστριες της ταινίας είναι τα «οχήματα» έκφρασης ενός βαθύτερου προβληματισμού σχετικά με την πορεία της Ταϊβάν, όμως δεν παύουν να αποτυπώνουν τη θέση των γυναικών στη χώρα. Η Liang έχει περάσει μια έντονη όσο και καταστροφική σχέση με έναν άνθρωπο ο οποίος την τραυμάτισε ανεπανόρθωτα αλλά ο θάνατός του εξακολουθεί να τη στοιχειώνει. Ο μακρόχρονος πόνος της την ωθεί σε καταχρήσεις και μόνιμη θλίψη. Ο Hou θέτει ως επιστέγασμα αυτών των συναισθημάτων, τη σκηνή στο νυχτερινό κλαμπ όπου η Liang, υπό την επήρεια αλκοόλ και ενδεχομένως ουσιών τραγουδάει σε караόκε ένα τραγούδι του οποίου οι στίχοι λένε «Γιατί γεννήθηκα κάτω από ένα κακό άστρο;» ενώ παράλληλα θυμάται τη δολοφονία του αγαπημένου της. Ένας άγνωστος άντρας τη βασανίζει κρατώντας το ημερολόγιό που καταγράφει την προηγούμενη ζωή της. Είναι ο ανασταλτικός παράγοντας που την εμποδίζει να λησμονήσει και να απολαύσει την ψυχική γαλήνη.

Η Chiang από την άλλη είναι μια γυναίκα η οποία θυσίασε την ασφάλειά της και μια συνηθισμένη ζωή προκειμένου να αφοσιωθεί στην ιδεολογική δράση της. Δίνει το παιδί της για υιοθεσία για να μπορέσει να ακολουθήσει τον Chung στον

πολιτικό του αγώνα και εξακολουθεί να υπερασπίζεται την ιδεολογία της αφότου γυρίσουν από την ενδοχώρα. Η σύλληψη και εκτέλεση του Chung, την αφήνει μόνη σε έναν κόσμο που αλλάζει και δύσκολα θα μπορέσει να προσαρμοστεί σε αυτόν, να γίνει αποδεκτή εφόσον στιγματίζεται από το πολιτικό της παρελθόν.

Τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν της Ταϊβάν, οι γυναίκες παρουσιάζονται ως άτομα που υποφέρουν από τα βιώματά τους. Διαχρονικά συναισθήματα όπως ο έρωτας δεν ευδοκιμούν, όχι μόνο λόγω των κοινωνικών συνθηκών που εμποδίζουν τη δημιουργία και εξέλιξή τους, αλλά και λόγω της γενικότερης αποξένωσης που υφίσταται στις ανθρώπινες σχέσεις η οποία δεν αφήνει χώρο για ρομαντισμούς. Σε αυτές τις συνθήκες οι γυναίκες καταλήγουν τραγικές φιγούρες, δέσμιες της σκληρότητας της κοινωνικής πραγματικότητας.

Ο Hou παρατηρεί με συμπάθεια τις πρωταγωνίστριές του, παρόλα αυτά τους αποδίδει το ρόλο των υποτακτικών και υποταγμένων υπάρξεων. Η Chiang δεν είναι απόλυτα ανεξαρτητοποιημένη από τον Chung. Εκείνος εκτελείται για την ιδεολογία και τις επαναστατικές πράξεις του, ενώ εκείνη, παρά την ενεργή συμμετοχή της παρουσιάζεται πρωτίστως ως ερωτική σύντροφος και δευτερευόντως ως μια γυναίκα που συμμετέχει στον αγώνα. Αντίστοιχα η Liang μοιάζει εξαρτημένη από τον σύντρόφό της σε σημείο που όταν αυτός πεθαίνει, δεν μπορεί να ορθοποδήσει αλλά ψάχνει στήριξη σε άντρες του υποκόσμου και στις ουσίες. Ο σύντροφός της προσπάθησε να την απεγκλωβίσει από την τοξικοεξάρτησή της ενώ ο ίδιος ευθύνεται εν μέρει για τον εθισμό της· έτσι εντείνεται η εικόνα της αδύναμης γυναίκας.

Αυτή η άποψη του Hou, όπως διακρίνεται στο *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες*, εγκυμονεί μια σειρά από προβλήματα. Οι γυναίκες εμφανίζονται ως θύματα της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, επισύρουν τα δεινά που οι άνδρες δημιουργούν και έτσι δεν απελευθερώνονται ποτέ από τις συνθήκες που τις κρατούν δέσμιες. Οι άντρες είναι πάντα στο προσκήνιο, τις στηρίζουν όταν είναι ανίκανες να υπερασπιστούν τον εαυτό τους και η απώλεια των συντρόφων καθιστά τις γυναίκες ευάλωτες και «ανήμπορες». Παρόλο που ο Hou αντιλαμβάνεται και αποτυπώνει στο φιλμ την τραγικότητα της θέσης των γυναικών, έστω και

μετριασμένα, φαίνεται να υποστηρίζει μια έμφυλη διάκριση, αν και διαφορετική από αυτή της *Σκόνης στον άνεμο*.

Σε αντίθεση με τον Hou Hsiao-Hsien ο οποίος δεν εμβαθύνει ουσιαστικά στο ζήτημα των γυναικών και εξετάζει έμμεσα τη θέση και τα βιώματά της, ο Edward Yang την τοποθετεί στο κέντρο της αφήγησής του και την παραλληλίζει ευθέως με την ίδια τη χώρα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως ξεφεύγει από κάποιες αμφίβολες απεικονίσεις. Ήδη από το μικρού μήκους νεοκυματικό του ντεμπούτο, *Προσδοκίες* που αποτελεί ένα από τα φιλμ στο σπονδυλωτό *Στους Καιρούς Μας* επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια μονογονεϊκή τριμελή οικογένεια αποτελούμενη αποκλειστικά από γυναίκες.

Η Hsiao-Fen θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την ίδια την Ταϊβάν. Μια κοπέλα που ζει με όνειρα και ρομαντικές φαντασιώσεις μεγαλείου, απομονωμένη από το οικογενειακό της περιβάλλον. Θέλγεται από τον κόσμο των ενηλίκων και δε βλέπει την ώρα να γίνει μέρος του. Παρόλα αυτά όταν συνειδητοποιεί τι συνεπάγεται η ενηλικίωση και κατά συνέπεια η γνώση είναι δύσκολο να τα διαχειριστεί. Με ανάλογο τρόπο, τη δεκαετία του '60, η Ταϊβάν περνά στην εντατικοποίηση των προσπαθειών της να εκμοντερνιστεί σύμφωνα με τα σύγχρονα πρότυπα και να περάσει από την αγροτική παράδοση στη βιομηχανική οικονομία. Αποβλέπει στη σύσταση ενός ένδοξου έθνους που προσβλέπει στην επανένωση με την Κίνα. Ωστόσο, ο Yang γνωρίζει πως κάτι τέτοιο δε συνέβη τη δεκαετία του '60. Οικονομικά προβλήματα προέκυψαν στην πορεία, καθιστώντας την «ωρίμανση» αυτού του έθνους μια υπόθεση διαφορετική από αυτή που είχε στο μυαλό του ο Chiang Kai-Shek. Ο χρόνος έφερε περαιτέρω απομόνωση από την Κίνα λόγω του κομμουνιστικού καθεστώτος, αλλά και από τη μέχρι πρότινος «σύμμαχο» Ιαπωνία, με την οποία οι εμπορικές σχέσεις καταλύθηκαν. Ταυτόχρονα, το 1971 η Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας απώλεσε τη θέση της στον ΟΗΕ, γεγονός που προανήγγειλε την αρχή οικονομικής κρίσης στην Ταϊβάν.

Διανύουν μια φάση άγνοιας που βασίζεται σε εξιδανικευμένες φαντασιώσεις και θεωρούν πως το μέλλον θα φέρει την πραγμάτωση των σκοπών τους. Η μετάβαση από το σχεδιασμό της ουτοπίας στη σύνθετη και δύσκολη πραγματικότητα τις αποδυναμώνει. Με κόπο προσπαθούν να ανασυνταχθούν και

πρέπει να συνεχίσουν την πορεία τους με τη γνώση πως τα δεδομένα αποδεικνύονται πολύ πιο δαιδαλώδη από τα νοητά σενάρια που εξύφαιναν.

Οι πρωταγωνίστριες μοιάζουν με τις αρχετυπικές γυναίκες που συναντώνται στη φιλμογραφία του σκηνοθέτη. Η Hsiao-Fen απεικονίζει τη μελαγχολική, αβέβαιη νεαρή η οποία προσπαθεί να βρει τη θέση της στον κόσμο, να ζήσει νέες εμπειρίες, ξεκομμένες από τα στεγανά της χώρας. Ενώ η αδελφή της παρουσιάζεται ως γυναίκα θελκτική, σεξουαλικά απελευθερωμένη, που δε διστάζει να φλερτάρει με έναν άνδρα, βέβαιη για τη γοητεία της. Οι δύο τους αποτελούν μια μορφή αντίθεσης, δύο αντικρουόμενες οπτικές πάνω στη θηλυκότητα όπως την αντιλαμβάνεται ο Yang. Δύο στερεότυπα που μελλοντικά το κοινό θα ξαναδεί στις ταινίες του.

Η ανάδειξη από το σκηνοθέτη των γυναικείων χαρακτήρων εγείρει προβλήματα. Η Hsiao-Fen στην αγωνία της να ενηλικιωθεί, μοιάζει τόσο αφελής που εξελίσσεται σε ένα κακέκτυπο νεαρής γυναίκας, μια προέφηβη που αφοσιώνεται αποκλειστικά στην εμφάνιση και παραβλέπει τις δυσχέρειες της οικογένειας. Οι σκέψεις που την κατατρύχουν «ανήκουν» σε ένα ενήλικο άτομο και φαίνονται υπερβολικές για το νεαρό της ηλικίας της.

Η αδελφή της Hsiao-Fen απεικονίζεται ως femme-fatale που γνωρίζει το παιχνίδι της προσέγγισης του αρσενικού. Ανταγωνίζεται τη μικρή και ουσιαστικά φαίνεται να της «κλέβει» τον άντρα που είναι ερωτευμένη. Οι πράξεις της καταδεικνύουν ένα άτομο ιδιοτελές στα όρια της ανηθικότητας. Οι γυναίκες στη συγκεκριμένη ταινία ή είναι αφελείς ή εγωίστριες, ενώ η μητέρα εμφανίζεται σε μια μόνο σκηνή να αποτελεί μια απύουσα παρουσία της βιοπάλης.

Το κεντρικό θέμα της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του Yang, *Εκείνη τη μέρα στην παραλία* φαίνεται να είναι η εικόνα της γυναίκας στην Ταϊβάν όπως αποτυπώνεται στη διαχρονική συσσώρευση αρνητικών εμπειριών των πρωταγωνιστριών. Και οι δύο γυναίκες μοιράζονται τα κοινά βιώματα μιας συντηρητικής κοινωνίας η οποία τις εντάσσει σε συγκεκριμένους ρόλους που αρμόζουν στα πρότυπα της κινεζικής οικογένειας όπως την οραματίζεται η Kuomintang και οι συνοδοιπόροι της. Καλούνται να ακολουθήσουν πιστά τις

επιθυμίες των γονιών τους χωρίς δικαίωμα αμφισβήτησης, γεγονός που τελικά αποδεικνύεται καταστροφικό για αυτές.

Η Ching-Ching αποτινάσσει τις κοινωνικές επιταγές της σκληρά εργαζόμενης και τρυφερής συζύγου και εξελίσσεται σε διεθνούς φήμης πιανίστρια αψηφώντας τις επιθυμίες των γονιών της οι οποίοι είναι παραδειγματικά απόντες. Αντίθετα η Jia- Ji επιχειρεί να προσαρμοστεί στο επιβαλλόμενο πρότυπο. Παντρεύεται τον De-Wei και εργάζεται σε μια εφημερίδα, δεχόμενη υπομονετικά τις λεκτικές κακοποιήσεις του αφεντικού της, ενώ ασχολείται με στερεοτυπικά «γυναικείες» ενασχολήσεις όπως η τέχνη της ανθοδεσίας. Ο γάμος της καταρρέει και απατά τον σύζυγό της με έναν νεότερο άνδρα, ο οποίος ουσιαστικά αδιαφορεί για εκείνη.

Οι δύο γυναίκες βιώνουν τις πιέσεις μιας νόρμας που τους επιβλήθηκε ήδη από τα παιδικά τους χρόνια. «Συναινούν» με τη συντηρητική παράδοση έχοντας συνείδηση ότι η προσωπική επιλογή δεν έχει χώρο στη ζωή τους· πρέπει να υπομένουν τις επιταγές των προηγούμενων γενεών και ό, τι αυτό συνεπάγεται. Χαρακτηριστική στο συμβολισμό της είναι η σκηνή που η Jia- Ji λιποθυμά την ώρα του μαθήματος της ανθοδεσίας, το βάρος της παράδοσης εκφραζόμενο μέσω αυτής της ενασχόλησης τη συνθλίβει και την ωθεί στην κατάρρευση. Η λύση και για τις δύο πρωταγωνίστριες έρχεται όταν αποκόπτονται από την νόρμα και αποδέχονται τους εαυτούς τους, συμφιλιώνονται με τα γεγονότα και προχωρούν ως αυτόνομες προσωπικότητες· παίρνουν οι ίδιες αποφάσεις για τη ζωή τους και πορεύονται ανεξάρτητες από τις αμείλικτες δεσμεύσεις στη σύγχρονη Ταϊβάν.

Ο γυναικείος χαρακτήρας που εκφράζει το μητρικό στερεότυπο στην ταϊβανέζικη κοινωνία είναι η μητέρα της Jia- Ji. Πιστεύει βαθιά στη θέση των γυναικών ως υποταγμένων στη βούληση των ανδρών και στο βασικό ρόλο που έχουν στο νοικοκυριό. Διαπαιδαγωγεί την κόρη της και ελέγχει την πρόοδο της στους συγκεκριμένους τομείς. Όταν μάλιστα αποτυγχάνει να σταθεί αντάξια των οικογενειακών και κοινωνικών προσδοκιών, την ταπεινώνει με την απόρριψη του τσαγιού που της έφτιαξε.

Συνάγεται λοιπόν ότι η θέση της γυναίκας στην «παραδοσιακή» κοινωνία της Ταϊβάν ταυτίζεται με την υποταγή και την υπακοή, άποψη που δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο ανδρικό φύλο αλλά την ενστερνίζονται και οι γυναίκες. Η

απόπειρα απόδρασης από τη νόρμα αντιμετωπίζεται με αποδοκιμασία και η γυναίκα που θα κυνηγήσει τα όνειρά της θα τύχει κακής αντιμετώπισης τόσο από τον οικογενειακό μικρόκοσμο όσο και από το σύνολο της κοινωνίας.

Ο Yang στην ταινία υπερτονίζει το γεγονός ότι οι κοινωνικές εξελίξεις οδηγούν τις γυναίκες στην αποστασιοποίηση από τον παραδοσιακό τρόπο ζωής και τη χειραφέτηση. Υπογραμμίζει με θετικό τρόπο τη στάση των δύο γυναικών που επιλέγουν να ακολουθήσουν το κάλεσμά τους, αντιμετωπίζουν δυναμικά τις δυσχέρειες που ελλοχεύουν και με τον τρόπο τους συντελούν στη διαμόρφωση του νέου προσώπου της χώρας που απομακρύνεται από τα διεφθαρμένα και υποκριτικά ήθη και προχωρά στο χτίσιμο ενός καλύτερου αύριο.

Οι γυναίκες στη σύγχρονη Ταϊβάν αποτελούν επίσης ένα σημαντικό κομμάτι του *Μια ιστορία της Ταϊπέι* όπως προβάλλεται στην πρωταγωνίστρια Chin αλλά και στις υπόλοιπες γυναίκες που παρελαύνουν στην οθόνη και αποτελούν πλάγιες νύξεις στην έκρυθμη κοινωνική κατάσταση της εξελισσόμενης χώρας. Η Chin υφίσταται τις πιέσεις που αναδύονται από τις απαιτήσεις του ανταγωνιστικού εργασιακού περιβάλλοντος. Υπομένει στωικά την απόλυση από τη δουλειά της, αλλά και τις κοινωνικές επιταγές που της απαγορεύουν να ανέλθει εργασιακά και κοινωνικά.

Ταυτόχρονα διψά για ανθρώπινη επαφή. Διαρκώς γέρνει το κεφάλι της στον ωμό ή στο στήθος του Lung. Εκείνος όμως είναι ψυχρός, εκτός πραγματικότητας. Του ζητά να σώσουν τη σχέση τους με κάθε τρόπο μετακομίζοντας στην Αμερική ή συνάπτοντας γάμο. Απορεί γιατί δεν τη ζηλεύει, επειδή η ενδεχόμενη ζήλεια αποδεικνύει πως έχει συναισθήματα για αυτήν και η σχέση τους δεν είναι βυθισμένη σε μια παγερή ρουτίνα. Στο συναισθηματικό αδιέξοδο που ζει βρίσκει ως προσωρινό «καταφύγιο» τους φίλους της αδερφής της, όμως αυτό δεν είναι αρκετό για να βγάλει από το μυαλό της ότι ο άνθρωπος τον οποίο επιθυμεί δεν την αποζητά εξίσου.

Τελικά η Chin υπερνικά τη δυσχερή κατάσταση και επιβιώνει. Έχει επίγνωση των αναζητήσεών της και αυτό τη βοηθά να αναχαιτίσει τα εμπόδια που τίθενται από το ανταγωνιστικό πατριαρχικό σύστημα και καθιστούν την πραγματοποίηση των επιθυμιών της δύσκολη. Ζει μια μόνιμη απογοήτευση αλλά δεν παραιτείται,

επιθυμεί να φύγει αφήνοντας πίσω της ό, τι την ταλαιπωρεί, με έναν άνθρωπο όμως, για τον οποίο τρέφει αισθήματα. Η θέλησή της για ζωή και η υπομονή της την ανταμείβουν. Ξαναβρίσκει δουλειά και πιθανόν να προσαρμοστεί στην όλη κατάσταση και να ανακάμψει.

Γεννάται το ερώτημα όμως αν η Chin μένει αλώβητη από όλη αυτή την κατάσταση. Η απάντηση είναι μάλλον αρνητική. Θα δοκιμαστεί από την απώλεια του εραστή της, αλλά θα προχωρήσει τη ζωή της επιβιώνοντας από τις τραυματικές εμπειρίες που υπέστη. Στην τελική σκηνή περνά από το σημείο της δολοφονίας του Lung και φτάνει στα γραφεία που στεγάζουν τη νέα της εργασία, στέκεται όρθια και κοιτά την αντανάκλαση της στο παράθυρο. Όταν η προϊσταμένη της ρωτάει για τον Lung, εκείνη απαντά ότι πρέπει να πάρει μια απόφαση, αλλά πριν το κάνει αυτό, φορά τα γυαλιά ηλίου. Με αυτόν τον τρόπο, συμβολικά φορά μια μάσκα που κρύβει την αλήθεια η οποία εξακολουθεί να την πληγώνει. Ξέρει πως θα συνεχίσει τη ζωή της, αλλά προκειμένου να το καταφέρει, θα χρειαστεί να κρύψει τα πραγματικά της συναισθήματα, τόσο από τον περίγυρό της όσο και από τον εαυτό της.

Παρότι το *Μια Ιστορία Της Ταϊπέι* είναι μια ταινία που εκ πρώτης όψεως μοιάζει να «υμνεί» τη γυναικεία επιμονή σε πείσμα των καιρών, ενέχει δυσχερή σημεία στην παρουσίαση των γυναικών. Εκφράζει τις δυσκολίες των γυναικών σε ένα ανδροκρατούμενο κόσμο και δε διστάζει να κάνει λόγο για την κακομεταχείριση τους, ωστόσο, κάποιες φορές παρουσιάζονται υπεύθυνες για τα βάσανα των ανδρών. Ο Yang τονίζει τη θετικότητα που αποπνέει η ώριμη και δυναμική Chin όμως φαίνεται να δικαιολογεί τη βία στη σύζυγο του φίλου του Lung, κατά της οποίας ο πρωταγωνιστής χειροδικεί. Ενώ καταγγέλλει την αρσενική κακοποιητική φιγούρα όπως αντανakλάται στον πατέρα της Chin, στην περίπτωση της συγκεκριμένης γυναίκας στέκεται με αυστηρότητα καθώς την αντιμετωπίζει ως το Κακό, προβάλλει την αχαριστία της και την ταλαιπωρία που προκαλεί στην οικογένειά της. Ζει σε ένα φτωχικό σπίτι πάντα όμως καλοντυμένη και ξέγνοιαστη. Ο σκηνοθέτης σχεδόν εξαναγκάζει το θεατή να την αντιπαθήσει, και αυτό το συναίσθημα επιτείνεται όταν εγκαταλείπει την οικογένεια της· πρόκειται για αντιμετώπιση σχεδόν στοχευμένη και εν μέρει μισογυνική καθώς είναι ο μόνος

χαρακτήρας φανερά δοσμένος μονοσήμαντα σε μια ταινία που μέχρι και ο κακοποιητικός πατέρας της Chin έχει «ελαφρυντικά».

Παρεμφερής είναι και η προσέγγιση της αδερφής της Chin, η οποία επιθυμεί να βιώσει έναν ελευθεριακό τρόπο ζωής, αφημένη στην υπερκατανάλωση και στον ηδονισμό. Υποτάσσεται στις επιθυμίες της και όταν μένει έγκυος ζητά χρήματα από την αδερφή της για να διακόψει την εγκυμοσύνη. Ο σκηνοθέτης αναπτύσσει το χαρακτήρα μιας ασύδοτης, ανεύθυνης και φιλήδονης νεαρής η οποία χρωματίζεται με αρνητικούς τόνους λόγω μιας πράξης-ταμπού όπως η ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη σε μια κοινωνία που απορρίπτει την εκτός γάμου σεξουαλική σχέση και κύηση. Δεν κατακρίνονται, λοιπόν, πλαγίως οι γυναίκες μόνο για την ιδιοτέλειά τους αλλά παρουσιάζονται και ως όντα ενίοτε ανόητα και ανίκανα να χειριστούν τη σεξουαλικότητά τους. Προφανώς οι φωνές που σχολιάζουν ως προβληματική την απεικόνιση των γυναικών από τον Yang φαίνεται να έχουν έρεισμα.

Εδώ ίσως αξίζει τον κόπο η επιστροφή και επανεξέταση της θέσης του Yang στο ζήτημα της οικογένειας. Η Tonglin Lu (2001) τονίζει πως οι πατριαρχικές αξίες όπως αυτές εκφράζονται από τον Lung και τον πατέρα της Chin μοιάζουν να αποτελούν έναν ιδανικό, για τους χαρακτήρες του Yang, κόσμο ασφάλειας που ο εκμοντερνισμός της χώρας τείνει να εξαφανίσει. Οι παραδοσιακές αξίες τις οποίες αντανακλά ο Lung είναι αυτές που παρουσιάζονται ως επιθυμητές, που όμως χάνονται και μαζί τους χάνεται ένα κομμάτι της εθνικής ταυτότητας της Ταϊβάν. Γι' αυτό και ο χαρακτήρας της Chin φωτίζεται αρνητικά, λόγω της προθυμίας της να αντικαταστήσει τις οικογενειακές αξίες με τα λεφτά και το μοντέρνο τρόπο ζωής (σελ. 125-126). Παράλληλα, όμως, μένει με τον Lung καθώς τις θυμίζει τις αξίες που είχε στο παρελθόν, συντηρούνται από την παρουσία του και της προσφέρουν πνευματική και συναισθηματική ασφάλεια (σελ. 124). Εν τέλει, ο θάνατος του Lung ως συνεχιστή αυτής της παράδοσης είναι που θα επιτρέψει στην Chin να ανεξαρτητοποιηθεί από τα δεσμά του παρελθόντος και να συνεχίσει τη ζωή της (σελ. 132).

Η ερμηνεία της Lu θεωρείται δόκιμη, φωτίζει περαιτέρω το ζήτημα των πατροπαράδοτων κινεζικών αξιών που έχουν ενσωματωθεί στη σύγχρονη ταϊβανεζική ταυτότητα χωρίς συνάμα να τις εξωραΐζει. Στην προηγούμενη ταινία

του ο Yang γνωστοποιεί την άποψή του και είναι εμφανές ότι αντιτίθεται στις κινεζικές αξίες. Αντιθέτως, το μήνυμα της ανεξαρτητοποίησης από τις γονεϊκές επιθυμίες αποσαφηνίζεται με διαφορετικό τρόπο με την ερμηνεία της Lu και, αν και ευσταθεί, δε σημαίνει απαραίτητως πως αντανakλά τα πιστεύω του δημιουργού.

Η παρουσίαση των γυναικών στους *Τρομοκράτες* έχει διχάσει τους μελετητές. Η διχογνωμία οφείλεται στις ανοιχτές ερμηνείες που αφορούν τις απεικονίσεις των γυναικών οι οποίες ενέχουν προβληματικά στοιχεία. Για ορισμένους μελετητές είναι ορατό πως ακόμα μια φορά οι γυναίκες προκαλούν τα πάθη των ανδρών. Η τρομοκράτισσα δημιουργεί συναισθήματα στο φωτογράφο και δοκιμάζει ένα βραχύβιο ρομάντζο μαζί του, αλλά του κλέβει τον εξοπλισμό, τον οποίο όμως τελικά του επιστρέφει. Αποπλανεί άνδρες και τους δολοφονεί όταν καταλαβαίνουν την πλεκτάνη της, έστω κι αν αυτοί απειλούν τη σωματική της ακεραιότητα. Προκαλεί αναταραχές σε άγνωστες οικογένειες. Με άλλα λόγια, προσωποποιεί την ενσάρκωση της γυναίκας με συμπεριφορά εγωιστική και ύπουλη. Ακόμα και η χρήση του προσωνυμίου «Λευκή Γκόμενα» αποτελεί χαρακτηριστικό σεξιστικής αντιμετώπισης αυτού του κεντρικού χαρακτήρα.

Αντίστοιχα και οι υπόλοιπες γυναίκες έχουν δυσμενή απεικόνιση. Η πειθήνια συγγραφέας δεν υπερασπίζει τον εαυτό της από τις τοξικές συμπεριφορές του συζύγου της και όταν κάνει την υπέρβαση δεν αντιδρά, δεν συζητά με το σύζυγό της, εκδίκησή της είναι η απιστία (Lu, 2001, σελ. 140). Η μητέρα της τρομοκράτισσας την κακομεταχειρίζεται και της χρεώνει τα λάθη που η ίδια διέπραξε. Η σύντροφος του φωτογράφου έχει απόμακρη στάση στη σχέση τους, αλλά τον διώχνει από το σπίτι σε μια κρίση υπερβολικής ζήλειας όταν ανακαλύπτει τις φωτογραφίες της τρομοκράτισσας. Αυτές οι επιλογές του σκηνοθέτη φαίνεται να μεταφέρουν τα πατριαρχικά στερεότυπα της γυναίκας.

Ωστόσο η Chang (2017) παρουσιάζει μια πλευρά του Yang αρκετά διαφορετική ως προς την προσέγγιση του γυναικείου φύλου. Θέτει ως βασικό στοιχείο την απεικόνιση της γυναίκας και ιδιαίτερα όπως προβάλλεται στο πρόσωπο της τρομοκράτισσας, αλλά και την αντιμετώπιση του φωτογράφου στην εικόνα της. Ο φωτογράφος εκφράζει μια αρρωστημένη λατρεία στο πρόσωπο της γυναίκας με ηδονοβλεπτικές τάσεις. Τη φωτογραφίζει εν αγνοία της και φτάνει σε

σημείο να κατασκευάζει έναν ιδιότυπο λατρευτικό βωμό για εκείνη, προσαρμόζοντας έτσι την εξιδανικευμένη, ανδρική φαντασίωση. Είναι εκεί για να θαυμάζεται σχεδόν θρησκευτικά από έναν άνδρα ως ένα αντικείμενο πόθου με σχεδόν διαστροφικές απολήξεις.

Δεν υπογραμμίζεται τόσο η ομορφιά της κοπέλας, αλλά ο φωτογράφος ως το τυπικό αρσενικό βλέμμα που απομακρύνεται από τη θέση του πίσω από την κάμερα και επιδεικνύει ανατριχιαστική εμμονή με την εξιδανικευμένη γυναίκα, κατά παρόμοιο τρόπο που ο θεατής αντιμετωπίζει τις πρωταγωνίστριες του κινηματογράφου· όχι ως χαρακτήρες οι οποίοι έχουν μια ανθρώπινη διάσταση, αλλά ως μονοδιάστατες υπάρξεις που είναι εκεί για να εξυπηρετούν τις φαντασιώσεις των ανδρών. Ο «θύτης» και το «θύμα» αλλάζουν θέση, αδύναμος τελικά αποδεικνύεται ο άντρας.

Κατά την Chang (2017), χαρακτηριστικό είναι πως ο Yang στην προσπάθειά του να αποστασιοποιήσει την τρομοκράτισσα από την πατροπαράδοτη θέση της γυναικείας φιγούρας στον κινηματογράφο, δεν αφαιρεί τη σεξουαλικότητά της. Αντίθετα, τη μετατρέπει σε μια *femme fatale* η οποία ναι μεν ελκύει τους άντρες που την ποθούν ερωτικά, αλλά πάντα έχει το πάνω χέρι χωρίς να διστάζει να υπερασπιστεί τον εαυτό της όποτε αυτό χρειαστεί. Παρά τον παραβατικό της χαρακτήρα διέπεται από έναν ηθικό κώδικα, δεν είναι καιροσκοπικό άτομο, αντιθέτως αποτελεί μια επαναστάτρια με αιτία σε μια ανδροκρατούμενη, καταπιεστική κοινωνία.

Υπό αυτό το πρίσμα, είναι λογικό να εξεταστούν και οι συμπεριφορές των υπόλοιπων γυναικείων χαρακτήρων ως επακόλουθα της ανδρικής καταπίεσης. Η συγγραφέας εγκαταλείπει τον σύζυγό της, τον άνθρωπο που δεν την θεώρησε ποτέ σύντροφό του· μια ζωή συναισθηματικής στέρησης και μειωτικής αντιμετώπισης τελιώνει θα απολαύσει τη δημιουργικότητά της και θα κυνηγήσει τις επιθυμίες της. Η μητέρα της τρομοκράτισσας στο πρόσωπο του παιδιού της ζει, καθημερινά, την υπενθύμιση της εξαπάτησής της από έναν άνδρα που την άφησε μόνη με ένα μωρό σε μια ανταγωνιστική κοινωνία. Η σύντροφος του φωτογράφου, παρά την υπερβολή της, μοιάζει αγανακτισμένη από την εμμονή του συντρόφου της με την εργασία του. Αντιδρά στο γεγονός ότι εκείνος αναζητά την τέλεια γυναίκα και βάζει

τη σχέση τους στο περιθώριο, ενώ εκείνος δεν διστάζει να την εγκαταλείψει με μεγάλη ευκολία και να ξαναγυρίσει σε αυτήν όταν δεν ευοδωθεί το ειδύλλιό του με την τρομοκράτισσα. Οι γυναίκες στο σύμπαν των *Τρομοκρατών*, οικονομικά προνομιούχες ή λούμπεν στοιχεία, είναι θύματα μιας ανδροκρατούμενης κοινωνίας, και μόλις δύο από αυτές ορθώνουν το ανάστημά τους και επαναστατούν με τον τρόπο τους.

Σημαίνει, όμως, αυτό πως παύουν οι γυναίκες να έχουν μια προβληματική παρουσίαση στην ταινία ή και γενικά στη φιλμογραφία του Yang; Με αυτά που μόλις ειπώθηκαν η απάντηση είναι αρνητική γιατί η έμφυλη ματιά του σκηνοθέτη είναι παρούσα. Μπορεί, παρόλα αυτά, να γίνουν διαφορετικές αναγνώσεις στις ίδιες σκηνοθετικές επιλογές, παρά τις αμφιλεγόμενες απεικονίσεις, βλέποντας ταυτόχρονα ότι και η παρουσίαση των ανδρών δε δίνει σε καμία περίπτωση άφεση στους αήθεις χαρακτήρες και τις επιπτώσεις των συμπεριφορών τους στις ζωές των γυναικών.

Εν προκειμένω οι γυναίκες, αν και αποτελούν για μια ακόμα φορά το κέντρο βάρους της πλοκής και χρησιμοποιούνται ως «εργαλεία» για τον υπερτονισμό της κατάστασης στη σύγχρονη Ταϊβάν, δεν ξεφεύγουν από τη βαθιά πατριαρχική νόρμα της κινηματογραφικής τους παρουσίασης. Ακόμα και στο πλαίσιο του συμβολισμού, ο Yang ανάλογα με την ανάγνωση της ταινίας δε μοιάζει να προσπερνά τους σκοπέλους αυτού του ζητήματος, και δεν φαίνεται να μιλά για το γυναικείο φύλο με τρόπο διαφορετικό από την κυρίαρχη αντίληψη της χώρας.

Τέλος, ερωτήματα εγείρει και η παρουσίαση του γυναικείου φύλου στο *Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*, κάτι που γίνεται σαφές από την ίδια την κορύφωση της πλοκής η οποία καταλήγει στη δολοφονία μιας νεαρής κοπέλας για λόγους ζήλειας από τον ανήλικο εραστή της. Στο πλαίσιο της ταινίας είναι σαφές πως αυτή η δολοφονία αντανakλά τη συσσωρευμένη καταπίεση μιας γενιάς τόσο από το οικογενειακό περιβάλλον όσο κι από το συντηρητισμό της κυβέρνησης. Ταυτόχρονα, όσον αφορά το ταξικό ζήτημα όπως προκύπτει μέσω των εμπλεκομένων στη δολοφονία της Ming, είναι επίσης δόκιμο να ειπωθεί πως ενδεχομένως ο Yang στηλιτεύει τη συντήρηση του statusquo και την επιβίωση των ανώτερων κοινωνικών τάξεων μέσα από τις συγκρούσεις που αυτές υποδουλίζουν

στους κοινωνικά κατώτερους. Το άτομο που σχεδιαζόταν να δολοφονηθεί ήταν ο Ma, ένα παιδί που προέρχεται από εύπορη οικογένεια και ευθύνεται για την οργή του κοινωνικά κατώτερου Si'r. Του φέρθηκε φιλικά, κέρδισε την εμπιστοσύνη του και όταν βρήκε την ευκαιρία του στέρησε το άτομο για το οποίο νοιαζόταν περισσότερο. Αλλά αντί για αυτόν ο Si'r δολοφονεί την Ming. Σε μεταφορικό επίπεδο, καταγγέλεται η ανώτερη τάξη η οποία φέρεται φιλικά στους κοινωνικά κατώτερους, έπειτα τους εκμεταλλεύεται (είναι πολύ πιθανόν ο Ma να εκμεταλλευόταν την Ming όπως τις υπόλοιπες κοπέλες) και τελικά στρέφει τον έναν ενάντια στον άλλον. Ο Ma θα συνεχίσει την προνομιούχα ζωή του, όμως η ζωή της Ming διακόπτεται βίαια και ο Si'r φυλακίζεται για το έγκλημά του. Οι προνομιούχοι κατά κανόνα θα αποφεύγουν αυτές τις καταστάσεις και θα κυριαρχούν ενώ οι ταξικά κατώτεροι θα αλληλοκαταστρέφονται.

Και με αυτή την ανάγνωση, όμως, είναι δύσκολο με βάση τα σημερινά δεδομένα να παραληφθεί το περιεχόμενο της σκηνής της δολοφονίας της Ming. Ακόμα και αν ο Si'r ιδωθεί σαν ένα ανήλικο άτομο που ξεσπά εν μέσω συναισθηματικής κρίσης, δεν μπορεί να παραβλεφθεί η πράξη της γυναικοκτονίας και η απόπειρα αθώωσης του θύτη από μεριάς του σκηνοθέτη. Η Ming παρά το γεγονός ότι πληγώνει τον Si'r είναι μια ακόμα γυναίκα που προσπαθεί να επιβιώσει σε μια κοινωνία σκληρή, ψάχνοντας μια ανδρική φιγούρα που θα αποτελέσει τη διέξοδό της από τα προβλήματα που βιώνει. Έχει ξεκαθαρίσει στον Si'r αυτήν την κατάσταση, ωστόσο εκείνος δεν απομακρύνεται και διαιωνίζει έναν τοξικό κύκλο εκδίκησης ο οποίος καταλήγει στο φόνο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Yang μοιάζει να δικαιολογεί μια πράξη τόσο ειδική όσο αυτή της γυναικοκτονίας εφόσον παρουσιάζει τον πρωταγωνιστή ως ασταθές, αποπροσανατολισμένο παιδί το οποίο ξεσπά σε μια γυναίκα. Ουσιαστικά, δεν ασκεί άμεση κριτική σε μια πατριαρχική πράξη επιβολής ισχύος όπως αυτή του φόνου μιας γυναίκας με την πρόφαση του «εγκλήματος πάθους». Ωστόσο, είναι ένα έγκλημα που επιβεβαιώνει την ύπαρξη της έμφυλης βίας η οποία, αν και εκείνη την περίοδο θεωρούνταν δεδομένη στην Ταϊβάν, με μια σημερινή ματιά ή ακόμα και με τα δεδομένα της εποχής που η ταινία γυρίστηκε κυοφορεί μια οπτική επικίνδυνη και φαλλοκρατική.

Για την ακρίβεια, στην ταινία, είναι εμφανές ότι ο δυσμενής τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το γυναικείο φύλο δεν περιορίζεται στην Ming αλλά διευρύνεται στο σύνολο των γυναικών που εμφανίζονται. Ήδη από την αρχή της ταινίας βλέπουμε τα αγόρια να έχουν εμμονή με την Red Bean, μια ανήλικη πωλήτρια που στήνει τον πάγκο της στην είσοδο του σχολείου ενώ τα αγόρια στοιχηματίζουν τι χρώμα εσώρουχα φοράει. Αργότερα, θα προσποιηθούν πως της κλέβουν κάποια προϊόντα για να σηκωθεί όρθια και να της σηκώσουν τη φούστα, ενώ απομακρύνονται τρέχοντας και φωνάζοντας πως ήταν κόκκινα και ο ένας χρωστά στον άλλο λεφτά γιατί έχασε το στοίχημα. Δεν καθίσταται σαφές αν ο Yang αντιμετωπίζει τη συγκεκριμένη πράξη ως μια απεικόνιση τοξικών και μισογυνικών συμπεριφορών ήδη από την εφηβική ηλικία ή απλά την αφήνει να περάσει ως ένα κωμικό και άκακο παιχνίδισμα ανηλίκων που ανακαλύπτουν τη σεξουαλικότητά τους, ωστόσο δεν παύει να αναπαριστά τη σεξουαλική παρενόχληση σχεδόν ως φυσιολογικό μέρος της καθημερινότητας.

Σημαντική είναι, επίσης, η παρουσίαση της μητέρας του Si'r, ο πρώτος γυναικείος χαρακτήρας που καταλαμβάνει κάποιο χώρο στην ταινία. Μιλά μόνο για μισθούς, για προαγωγές στον εργασιακό τομέα, για κοσμήματα ενώ δε θέλει να διαθέσει χρήματα για τα γυαλιά του Si'r και γενικά ενδιαφέρεται για την κοινωνική της άνοδο και γκρινιάζει όποτε δεν την επιτυγχάνει. Μάλιστα, μετά την επιστροφή του συζύγου της στο σπίτι από την πολυήμερη κράτηση και ανάκριση τον αποκαλεί ηλίθιο όταν της αναφέρει πως υποβιβάστηκε στη δουλειά του με αποτέλεσμα αυτός να ξεσπάσει λεκτικά και εκείνη να αναλυθεί σε λυγμούς.

Αυτό ίσως καταδεικνύει ότι σε έναν υλιστικό κόσμο, ακόμα και οι μέχρι πρότινος στερεοτυπικά μειλίχιες γυναίκες γίνονται αδίστακτες καριερίστες, χάνοντας ένα κομμάτι της ανθρωπιάς τους. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο την παρουσιάζει ο Yang χρωματίζεται από υποτίμηση, μια παραγνώριση με την οποία δεν προβάλλεται σχεδόν κανένας ανδρικός χαρακτήρας, δικαιολογώντας τη συμπεριφορά της μόνο με ένα κλάμα μετά το ξέσπασμα του συζύγου της, μια μάλλον στερεοτυπική αντιμετώπιση της γυναίκας που τη θέλει να εργαλειοποιεί τα δάκρυα για να λήγει τους καυγάδες αντί να επιχειρηματολογεί ψύχραιμα.

Οι υπόλοιπες γυναίκες της ταινίας εκτός της κόρης του παντοπώλη η οποία αποτελεί το στερεότυπο της υποταγής στο πατρικό πρότυπο, ούσα απίστευτα αθώα και της μητρικής Crazy που αγκαλιάζει τη Ming όταν επιστρέφει στο κρησφύγετο των 217, αντιμετωπίζονται από τον Yang ως οπορτουνιστικά όντα που αξιοποιούν τη θηλυκότητά τους για να κατακτήσουν αυτό που θέλουν. Η Ming φλερτάρει με πολλούς άντρες για να μπορέσει να διασφαλίσει μια καλύτερη ζωή για την ίδια και τη μητέρα της, ψάχνοντας για ένα πατρικό πρότυπο αντί να προσπαθεί να σταθεί στα πόδια της μόνη της. Η Jade είναι άπιστη στον Sly και φλερτάρει με τον Ma αλλά δε διστάζει να βγει και με τον Si'r και να του φανερώσει μια πικρή αλήθεια σχεδόν σαδιστικά. Δύο νεαρά κορίτσια τα οποία, εν αντιθέσει με τα αγόρια, μοιάζουν σα να προκαλούν όλα τα προβλήματα στη νεολαία. Το ίδιο το γεγονός ότι οι αναταραχές ξεκινούν από όταν ο Honey σκοτώνει ένα μέλος των 217 για χάρη της Ming ενδεχομένως υποδηλώνει κάτι τέτοιο, ενώ το ότι η Jade λέει στον Si'r πως η Ming φιλιόταν με τον Sly και μετά την εξομολόγηση αυτή τον κλειδώνει στο γήπεδο του τένις συνηγορούν σε μια τέτοια ερμηνεία του ζητήματος.

Ακόμα και η μεγάλη αδερφή του Si'r, μια κοπέλα η οποία σπουδάζει και μιλάει αγγλικά σε μια χώρα που οι περισσότεροι άνθρωποι δυσκολεύονται να μάθουν την επιβεβλημένη μανδαρινική διάλεκτο, παρουσιάζεται ως ένα σχεδόν ελαφρόμυαλο άτομο. Μια κοπέλα η οποία περισσότερο νοιάζεται για τα φορέματά της και να βγαίνει με αγόρια παρά να μορφωθεί.

Όλα τα παραπάνω φανερώνουν μια μάλλον δίσημη αντίληψη του γυναικείου φύλου από μεριάς του Yang, κάτι που ωθεί ορισμένους μελετητές λόγω των συγκεκριμένων επιλογών να τον χαρακτηρίζουν μισογύνη. Το γεγονός ότι ενίοτε οι πράξεις βίας των αγοριών, με βάση την πλοκή, αιτιολογούνται ως αναγκαίες αλλά οι συμπεριφορές των κοριτσιών τίθενται υπό αρνητικό πρίσμα, συνηγορούν περαιτέρω σε μια τέτοια υπόθεση. Η αλήθεια είναι πως, παρά την παρουσίαση μιας εποχής διαφορετικής και σαφώς συντηρητικότερης, ολόκληρη η φιλομορφία του Yang ενέχει αυτού του είδους τις αντιλήψεις. Εν τέλει με όσα σημεία εντοπίστηκαν και αναλύθηκαν στον κινηματογράφο του Yang αναγνωρίζεται η ανάδυση πατριαρχικών αντιλήψεων και έμφυλης προκατάληψης.

Συμπεράσματα

Στην αναζήτηση στοιχείων της εθνικής ταυτότητας στον νεοκυματικό κινηματογράφο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν, προκύπτουν γόνιμα συμπεράσματα. Αναδύονται λεπτομέρειες για την κινηματογραφική γραφή των δημιουργών, τον τρόπο που χειρίζονται τα θέματα των ταινιών τους και τις νύξεις που κάνουν αναφορικά με το έθνος και την ταυτότητά του. Ταυτόχρονα έρχονται στην επιφάνεια και οι ουσιώδεις διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ τους και οδηγούν σε διαφοροποιήσεις που άπτονται όχι μόνο μεταξύ των δύο νέων κυμάτων με βάση τα πολιτιστικά και χρονικά συμφραζόμενα, αλλά και των σκηνοθετών που προέρχονται από την ίδια χώρα.

Από την έρευνα για κάθε χώρα ξεχωριστά ανακύπτει ένα κατ' αρχάς συμπέρασμα: και οι δύο χώρες καλούν τους πολίτες τους να εκμηδενίσουν το «εγώ» τους και να συνεισφέρουν στην ανάπτυξη. Ωστόσο οι υπάρχουσες κοινωνικές ιδιαιτερότητες συντελούν στην ανάδειξη των διαφορετικών αναζητήσεων των πολιτών. Αυτές οι αναζητήσεις πρωτίστως αφορούν στην αντίληψη που διαμορφώνει το κοινωνικό σύνολο για το ταυτοτικό ζήτημα. Όμως στο ηλικιακό κοινωνικό σύνολο εγείρεται ένας διαχωρισμός που εστιάζει στη νεολαία κάθε χώρας η οποία ταλανίζεται έντονα με ό,τι εμπεριέχει η ταυτοτική διάσταση.

Η πρώτη αξιολόγηση συνδέεται άμεσα με τη διαμορφωμένη από κάθε χώρα εκδοχή της εθνικής της ταυτότητας και το πώς καταγράφεται στις νεοκυματικές ταινίες.

Οι Ιάπωνες σκηνοθέτες εξετάζουν την ταυτότητα της χώρας τους κάτω από ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο. Όντες κάτοικοι μιας χώρας η οποία είναι βαθιά προσκολλημένη στην παράδοση και την συνεχή προσπάθεια για τη διατήρησή της, γνωρίζουν εις βάθος τις ρίζες του πολιτισμού τους. Έχουν επίγνωση της σύγκρουσης ανάμεσα στον αρχαϊκό σιντοϊσμό και τη μεταγενέστερη εισαγωγή του βουδισμού, πολιτιστικά στοιχεία τα οποία οδήγησαν σε μια θρησκευτική και πολιτισμική όσμωση που ακόμα και σήμερα χαρακτηρίζει τη χώρα τους. Πίσω από τις διδαχές που διατρέχουν την ιστορία τους αναγνωρίζουν τον εμφανή συντηρητισμό και την απόρριψη, με σχεδόν βάνουσο τρόπο, της ατομικότητας. Ταυτόχρονα, ζουν σε μια σύγχρονη κοινωνία που τη δεκαετία του '60 μετέχει σε ένα οικονομικό θαύμα, το

οποίο προκειμένου να επιτευχθεί, επιβάλλεται η προσχώρηση στη δυτική σφαίρα επιρροής και η άκριτη αποδοχή νέων δεδομένων που προωθούν το κυνήγι του κέρδους και ταυτίζονται με την ιαπωνική πραγματικότητα της «αρμονικής» προόδου.

Σε μια μείξη επαναστατικότητας και αποστροφής στη διαιώνιση των οπισθοδρομικών πρακτικών που αποκρύπτουν επιμελώς τα μη αρμόζοντα στην ιαπωνική νοοτροπία καινοφανή στοιχεία, οι Oshima και Imamura στέκονται επικριτικά απέναντι στην εγχώρια παράδοση. Βλέπουν και αποτυπώνουν φιλμικά την τωρινή, προσκολλημένη στους τύπους και στο «συλλογικό όφελος», μορφή της ιαπωνικότητας ως ένα άχθος το οποίο στερεί από τα άτομα τη δυνατότητα ατομικής έκφρασης και ενδοσκόπησης.

Εντούτοις, οι δύο σκηνοθέτες δεν αποδίδουν στο σύνολο της παράδοσης αρνητική χροιά. Η απόρριψη του αμερικανικού καπιταλισμού ως αλλότριου στοιχείου στη χώρα, όπως και οι αναφορές στην αληθινή «ιαπωνικότητα» δείχνουν μια εσωτερική σύγκρουση με την ουσία της ταυτότητας του Ιάπωνα. Η σχέση τους με την παράδοση είναι μια σχέση «αγάπης-μίσους» που προκύπτει από μια βαθιά προσωπική θεώρηση. Με την ελευθερία να εργάζονται μακριά από τους περιορισμούς των στούντιο, θίγουν το ταυτοτικό θέμα χωρίς το φόβο της λογοκρισίας.

Η περίπτωση της εθνικής ταυτότητας στην Ταϊβάν αποτελεί ένα ιδιαίτερο ζήτημα. Στα χρόνια ακριβώς πριν την παράδοση της χώρας στην Kuomintang, ήδη ο πολιτισμός της χώρας προχωρά σε μια όσμωση με τον ιαπωνικό, ο οποίος προωθείται ως το κυρίαρχο πρότυπο. Όσο η Kuomintang έχει τα ηνία της χώρας, από τον Chen Yi έως το τέλος της ηγεσίας του Chiang Kai-Shek, επιβάλλεται η κινεζική ταυτότητα στους Ταϊβανούς. Διδάσκονται τα μανδαρινικά ως γλώσσα τους (υποχρεώνονται σε πρόστιμα κάθε φορά που μιλούν την ταϊβανεζική διάλεκτο), και η Ταϊβάν δεν θεωρείται ανεξάρτητη, αυτοδύναμη χώρα αλλά κομμάτι της ευρύτερης Κίνας. Η άσκηση μιας αμιγώς ταϊβανεζικής πρακτικής εκτελείται άτυπα κυρίως στον ιδιωτικό βίο. Από τη δεκαετία του '80, περίοδο που γεννάται το νέο κύμα κινηματογράφου, ολοένα και περισσότεροι πολίτες αρχίζουν να

αυτοπροσδιορίζονται ως Ταϊβανοί, ασπαζόμενοι έναν αόριστο αλλά ίδιο πολιτισμό εν μέρει αποκομμένο από την κινεζική παράδοση.

Ταυτόχρονα, όμως, ο πολιτισμός που αναδύεται, αποτελεί μια σύμμεξη των κοινωνικοοικονομικών στοιχείων που επικρατούσαν στις προηγούμενες δεκαετίες. Μέχρι τη δεκαετία του '80, όταν σταδιακά η Ταϊβάν ανεξαρτητοποιείται και αναζητά την εθνική της ταυτότητα, με αποκορύφωμα τη δήλωση του Chiang Ching-Kuo²³ λίγους μήνες πριν τον θάνατό του πως είναι Ταϊβανός και όχι Κινέζος (Udden, 2017, σελ. 50), το μείζον ερώτημα που τίθεται και αφορά τα αντικειμενικά εθνικά χαρακτηριστικά επιδέχεται περίπλοκες απαντήσεις. Ειδικά, αν συμπεριληφθούν οι έμμεσες οικονομικές επαφές μεταξύ των χωρών, η εικόνα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο. Ένα παράδειγμα αυτής της μπερδεμένης κατάστασης από το χώρο του κινηματογράφου είναι η απουσία διαχωρισμού μεταξύ μανδαρινόφωνων ταινιών που παράγονται στο Χονγκ Κονγκ και αντίστοιχα αυτών της Ταϊβάν. Αυτός ο πολιτισμικός «διάλογος» έχει προχωρήσει σε τέτοιο σημείο που πλέον τα όρια μεταξύ των εθνικών χαρακτηριστικών είναι δυσδιάκριτα και η σταχυολόγησή τους ένας άθλος χωρίς εύκολο αποτέλεσμα.

Ταυτόχρονα, το θέμα της εισροής μεταναστών από την ενδοχώρα της Κίνας την περίοδο του εμφυλίου πολέμου αλλάζει ριζικά το τοπίο της Ταϊβάν. Ήδη, οι Ταϊβανοί παραδειγματίζονται στα κινεζικά πρότυπα και διδάσκονται πως είναι Κινέζοι. Ωστόσο, η άφιξη των μεταναστών και η νέα γενιά παιδιών τα οποία συναναστρέφονται τα παιδιά των Ταϊβανών και η ταυτόχρονη τήρηση των κινεζικών προτύπων πλάθει ένα νέο πολιτιστικό κράμα που γίνεται αντιληπτό ως μια σύγχρονη μορφή της Ταϊβάν η οποία εισάγει μια νέα παράμετρο στην όλη εξίσωση: είναι αυτά όντως τεκμήρια του ταϊβανέζικου πολιτισμού ή κάτι ξεχωριστό;

Το θέμα της ταυτότητας ως εκ τούτου αποκτά μια διαφορετική αντιμετώπιση στο ταϊβανέζικο νέο κύμα, καθώς τίθεται το μείζον θέμα το σχετικό με τις ρίζες του πολιτισμού της χώρας. Ποια από τα στοιχεία που συναπαρτίζουν αυτόν τον πολιτισμό είναι ίδια χαρακτηριστικά της χώρας και ποια αποτελούν αφομοιωμένα κατάλοιπα της κυβερνητικής επιθυμίας ένωσης με την κινεζική

²³ Γιός του Chiang Kai-Shek και διάδοχός του στην ηγεσία της Ταϊβάν μετά το θάνατο του το 1975

ενδοχώρα; Επιπλέον ζητήματα όπως αυτό της ιαπωνικής κατοχής που προηγήθηκε της δικτατορίας της Kuomintang δείχνουν να επιβαρύνουν την κατάσταση, περιπλέκοντας επιπλέον το ερώτημα. Αν συνυπολογιστεί δε και η μειονότητα των ιθαγενών Hakka οι οποίοι αποτελούν και τους θεωρούμενους πρώτους κατοίκους της χώρας προτού φθάσουν οι Κινέζοι, οι απορίες πληθαίνουν.

Οπότε το νέο κύμα ανάμεσα σε αυτά τα ζητήματα πρέπει να σταθεί και στο θέμα της πραγματικής εικόνας της Ταϊβάν και τα ίδια στοιχεία της, ειδικά όταν αφορούν στο παρελθόν της χώρας, ένα παρελθόν το οποίο εξακολουθεί να κάνει αισθητή την παρουσία του και στο παρόν. Η παρούσα ταυτότητα της χώρας δείχνει να αλλοτριώνεται από τους δυτικούς ρυθμούς ζωής και καθίσταται ακόμα πιο δύσκολη αυτή η απεικόνιση. Συνεπώς, χωρίς τη βεβαιότητα των πραγματικών πολιτιστικών τους βάσεων, οι σκηνοθέτες εξετάζουν την Ταϊβάν ως ένα αβέβαιο κράμα πολιτισμών όπου όλες οι πλευρές που την απαρτίζουν συνυπάρχουν σε μια ιδιότυπη αρμονία, η οποία, όμως, θολώνει τα συμπεράσματα.

Οι Hou Hsiao-Hsien και Edward Yang, κύριοι σκηνοθέτες του νέου κύματος, δεν είναι ιθαγενείς αλλά παιδιά μεταναστών από την ενδοχώρα, γεγονός που περιπλέκει το ζήτημα της απεικόνισης της εθνικής ταυτότητας. Βιώνουν την εγχώρια πραγματικότητα, συναναστρέφονται με τους συνομήλικους τους και αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως Ταϊβανούς. Ωστόσο, μεγαλώνοντας στη χώρα οι προσλαμβάνουσες παραστάσεις τους έχουν τα ψήγματα τόσο της προπαγάνδας της Kuomintang όσο και των αναμνήσεων των οικογενειών τους από την ενδοχώρα. Οπότε ορισμένα από αυτά τα στοιχεία συρρέουν έστω και αθέλητα μέσα στις ταινίες τους. Μιλούν ως πολίτες μιας Ταϊβάν με έντονη κινεζική παρουσία, τόσο στην καθημερινότητα όσο και στον συνολικό πολιτισμό.

Έτσι, όταν ο James Soong²⁴ δίνει στη CMPC²⁵ μια λίστα με κατευθύνσεις ώστε αυτή να προσλάβει νέους σκηνοθέτες επιχειρώντας να δημιουργήσει ένα νέο

²⁴ Διευθυντής του Κυβερνητικού Γραφείου Πληροφοριών το οποίο είχε ως ρόλο τη διάδοση των κυβερνητικών πολιτικών και τη ρύθμιση των οικιακών μέσων ενημέρωσης

²⁵ Central Motion Picture Corporation: η κεντρική εταιρεία κινούμενης εικόνας, ιδρυθείσα το 1954 και υπεύθυνη για την παραγωγή και διανομή ταινιών από την Ταϊβάν

κύμα με καθαρή ταϊβανεζική ταυτότητα, οι συγκεκριμένοι δημιουργοί έρχονται ενώπιον μιας ιδιαίτερης αποστολής: να εφεύρουν έστω και φιλικά μια εθνική ταυτότητα. Μια ταυτότητα η οποία μπορεί να προβληθεί στα διεθνή φεστιβάλ, δίνοντας την ευκαιρία στον έξω κόσμο να γνωρίσει τη χώρα και ως εκ τούτου έναν πολιτισμό που ως τότε ήταν άγνωστος. Ωστόσο, οι περιορισμοί της δικτατορίας και οι συγκρούσεις των μέσων με την CMPC που θέλει την Ταϊβάν ως ένα φωτεινό, πανέμορφο μέρος, περιορίζουν κατά πολύ αυτήν την απόπειρα και δυσχεραίνει ακόμα περισσότερο το έργο τους.

Κατά τη διάρκεια αυτής της μελέτης έγινε σαφές ότι η εξέταση επίμαχων ζητημάτων όπως αυτό της εθνικής ταυτότητας στο χώρο του κινηματογράφου και ενδεχομένως στο σύνολο της τέχνης απαντώνται από την ίδια την ιστορία του πολιτισμού κάθε χώρας, ακόμα και αν οι χώρες γειτνιάζουν γεωγραφικά και τα πολιτιστικά τους συμφραζόμενα στη διάρκεια των χρόνων αλληλεπιδρούν. Οι Ιάπωνες, ζώντας σε μια κοινωνία η οποία είναι πολύ προσεκτική απέναντι στις πολιτιστικές προσμίξεις της και την ενσωμάτωση των εξωγενών στοιχείων στα εγχώρια δεδομένα, έχουν μια πιο σαφή οπτική σχετικά με τον πολιτισμό της χώρας τους και μπορούν με πολύ μεγαλύτερη ασφάλεια να τον αμφισβητήσουν λόγω ακριβώς αυτής της γνώσης. Αντιθέτως οι Ταϊβανοί κάθε φορά χρειάζεται να ανακαλύπτουν μια νέα πτυχή και να εξετάζουν τη χώρα τους εκ των συμφραζομένων. Η έλλειψη σαφήνειας στα όρια των στοιχείων που τη συναποτελούν, τους αναγκάζει να προχωρήσουν πρώτα στην «ανακάλυψη» της ίδιας της Ταϊβάν για να καταλήξουν στη συνέχεια στην αμφισβήτηση της. Όποια κριτική αφορά τις εξελίξεις και τον εκμηδενισμό των ατομικών «θέλω» δεν ασκείται στα πλαίσια μιας ευρείας πολιτιστικής μομφής, αλλά σε ανθρώπινο, βιωματικό πλαίσιο. Οι άνθρωποι δεν εξετάζονται ως Ταϊβανοί, αλλά ως άτομα τα οποία βασανίζονται ανεξαρτήτως έθνους και πολιτισμού. Γι' αυτό από πολλούς μελετητές και κριτικούς γίνεται λόγος για ανθρωπισμό στο έργο των Ταϊβανών σκηνοθετών.

Ο Oshima εξετάζει την παράδοση και τη δομή της οικογένειας ως προς τα στοιχεία που όπως φαίνεται εκμεταλλεύονται οι παλιότερες γενιές ως ένα άτυπο μέσο υποταγής των επόμενων γενεών (*Τελετή*), ενώ άλλοτε παρατηρεί πώς η προσκόλληση σε αυτά τα ιδεώδη ουσιαστικά στερεί από την Ιαπωνία τη δυνατότητα

προόδου και την εγκαθίδρυση ενός σύγχρονου αλτρουισμού (*Δαίμονας του Μεσημεριού*). Οι αξίες της Ένδοξης Ιαπωνίας καπηλεύονται από ακροδεξιούς μαφιόζους (*Ταφή του Ήλιου*) και οδηγούν στον αποκλεισμό, την εκμετάλλευση και την ξеноφοβία (*Αρπαγή*).

Ο Imamura δεν ενδιαφέρεται για την «επίσημη» εθνική ταυτότητα που η άρχουσα τάξη θέλει να προάγει ως την έγκυρη εικόνα του Ιάπωνα. Αντίθετα, μιλώντας περί «αληθινού» στο ζήτημα της ταυτότητας, τον αφορούν τα πρωτόγονα, σχεδόν, κατάλοιπα τα οποία εξακολουθούν να διαιωνίζονται στο έθνος της Ιαπωνίας. Αυτά που έχουν μείνει αναλλοίωτα από τον εκμοντερνισμό της χώρας και την επακόλουθη εκδυτικοποίησή της. Αυτά τα στοιχεία, τα οποία συνήθως εντοπίζει στα περιθώρια της κοινωνίας, αποδέχεται ως τη μόνη αληθινή ιαπωνική ταυτότητα και την παρουσιάζει με ειλικρίνεια, χωρίς να την αγιοποιεί. Στη διαφορά μεταξύ μοντέρνου πολιτισμού και σχεδόν ζώδους πηγαιότητας, ο Imamura αντιλαμβάνεται την εθνική ταυτότητα όχι με μοντέρνους, αλλά με ανθρωπολογικά σταθερούς, όρους οι οποίοι διατρέχουν το κοινωνικό σύνολο ανά τους αιώνες.

Για αυτόν, συνεπώς, ο αληθινός Ιάπωνας είναι ο επίμονος άνθρωπος που καταφέρνει να προσαρμόζεται σε όλες τις συνθήκες και να επιβιώνει από τις όποιες κακοτοπιές, συνεχίζοντας ακάθεκτος την πορεία του. Έτσι, στις ταινίες του οι γυναίκες αποτελούν τα υποδείγματα των γνήσιων Ιαπώνων, καταφέρνουν (όταν δε θανατώνονται από την πατριαρχική κοινωνία) να ανταπεξέλθουν σε κάθε πιθανό εμπόδιο, ανεξαρτήτως του αν ενδιάμεσα προβαίνουν σε απάνθρωπες πράξεις.

Προσεγγίζοντας τις ρίζες της ιαπωνικής ταυτότητας και των θεμάτων που άπτονται αυτής, οι δύο σκηνοθέτες δε διστάζουν να εντάξουν στη θεματολογία τους το μοτίβο της αιμομιξίας ως συνδετικό κρίκο της ταυτότητας του «Αληθινού Ιάπωνα» και μιας κριτικής στην ξеноφοβία· στη μανία των Ιαπώνων με την καθαρότητα της φυλής τους, απομακρυσμένης από οποιεσδήποτε προσμίξεις. Βέβαια τη συγκεκριμένη θεματική την αντιμετωπίζουν διαφορετικά καθώς ο Oshima δείχνει να την κατακρίνει ως μια προβληματική παράδοση (*Τελετή*), ενώ ο Imamura, όταν δεν την απεικονίζει ως γενεσιουργό αιτία της ίδιας της χώρας (*Βαθιά επιθυμία των θεών*), της δίνει σχεδόν μια αισθησιακή, τρυφερή διάσταση (η σχέση θετού πατέρα και κόρης στη *Γυναίκα έντομο*) και την αποδίδει ως καίριο συστατικό

στοιχείο της χώρας. Αυτό που για τον Oshima, δηλαδή, είναι απόληξη οπισθοδρομικών πρακτικών, στην περίπτωση του Imamura αποτελεί μια αθώα, αρχέγονη πρακτική ενδυνάμωσης του ανήκειν εντός της οικογένειας (Standish, 2011, σελ. 88).

Επιπροσθέτως, ό,τι διαχωρίζει τους δύο σκηνοθέτες, είναι η ματιά με την οποία παρατηρούν την Ιαπωνία και τους Ιάπωνες. Ο Oshima σχεδόν πάντα παρατηρεί τους Ιάπωνες εντός των κοινωνικών προτύπων που επιβλήθηκαν στη χώρα ήδη από την περίοδο Meiji, απεικονίζοντας εξονυχιστικά τη δυσφορία του ατόμου στα επιβαλλόμενα κοινωνικά πρότυπα. Αντίθετα, στην περίπτωση του Imamura, οι πρωταγωνιστές του μοιάζουν να υπάρχουν στο περιθώριο αυτών των κανόνων, απογυμνωμένοι από τα προσωπεία που τους επιβάλλει το status quo και σαφώς πιο πρόθυμοι να προχωρήσουν σε ιδιοτελείς πράξεις, να δοθούν στα ζωώδη ένστικτά τους και εν τέλει να εξακολουθήσουν να επιβιώνουν ή να καταστραφούν λόγω αυτής τους της θέσης. Ενώ ο Oshima καταγράφει επιμελώς τις δυσχέρειες που προκύπτουν από την υποταγή του ατόμου στις κοινωνικές νόρμες, ο Imamura καταγράφει τις πηγαίες, ανεμπόδιστες αντιδράσεις του ατόμου απέναντι στις εξελίξεις και τα ερεθίσματά του (Standish, 2011, σελ. 79-81).

Οι Ιάπωνες μπορούν να εκφέρουν μια άποψη, έστω και με διαφορετικές προσεγγίσεις, σχετικά με το τι είναι αυτό που καθιστά κάποιον Ιάπωνα. Οι δύο σκηνοθέτες έχουν, λοιπόν, διαφορετικούς προβληματισμούς και ανόμοια αποτελέσματα. Ο σαφώς πιο ριζοσπάστης Oshima φανερώνεται ως αντιρρησίας της επιβαλλόμενης ιαπωνικής ταυτότητας, ενώ ο «ανθρωπιστής» Imamura πιστεύει πως ο αληθινός Ιάπωνας είναι κάτι βαθύτερο από αυτό που η καθεστηκυία τάξη επιβάλλει, θέλοντας να απεικονίσει την ουσία των Ιαπώνων με ένα σαφώς πιο αισιόδοξο τόνο.

Τι γίνεται, όμως, στην περίπτωση των Ταϊβανών σκηνοθετών; Πως αντιμετωπίζουν οι ίδιοι την εθνική τους ταυτότητα; Βλέποντας τις ταινίες τόσο του Hou Hsiao-Hsien όσο και του Edward Yang είναι δύσκολο να οριοθετήσουμε μια σαφή εικόνα της ταϊβανέζικης ταυτότητας. Βλέπουμε αναφορές στα κινεζικά ιδεώδη, τα ιαπωνικά σπίτια στα οποία εξακολουθούν να διαμένουν μεταπολεμικά οι Ταϊβανοί, την επέλαση των δυτικών πολυεθνικών και της ποπ κουλτούρας, αλλά

παρόλα αυτά δε γίνεται λόγος σε κάποια συγκεκριμένη παράδοση της χώρας. Το μόνο που μπορεί με σαφήνεια να χαρακτηριστεί ως αμιγώς ταϊβανέζικο είναι η χρήση της διαλέκτου από τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους και ενίοτε συγκεκριμένες καθημερινές ασχολίες όπως η κατανάλωση ζαχαροκάλαμων. Ωστόσο αυτά δεν είναι αρκετά ώστε να χαρακτηριστούν τεκμήρια μια συνολικής εθνικής ταυτότητας.

Εδώ προκύπτει το εξής σημαντικό ζήτημα: οι Ταϊβανοί σκηνοθέτες πρέπει να «συναρμολογήσουν» δια του κινηματογράφου μια εθνική ταυτότητα. Μέχρι τότε σχεδόν όλη η κινηματογραφική παραγωγή επιμένει να διακηρύσσει πως η Ταϊβάν είναι κινεζική γη, προπαγανδίζοντας διαρκώς τα εθνικιστικά ιδεώδη μιας γειτονικής χώρας. Σίγουρα θίγει τον εκμοντερνισμό και τις επιπτώσεις του στην κοινωνία, αλλά εξακολουθεί να υποστηρίζει πως είναι επαρχία της Κίνας. Οι νεοκυματιστές σκηνοθέτες, αντιλαμβάνονται αυτή τη διαφορά και θέλουν να εντοπίσουν τι είναι αυτό που συνιστά την Ταϊβάν. Έτσι προσεγγίζουν την εθνική ταυτότητα δια της παρατήρησης. Τις μικρές καθημερινές συνήθειες και ιδιαιτερότητες των πολιτών που συναπαρτίζουν το έθνος και πιθανότατα την πλειοψηφία αυτών που προσδιορίζονται ως Ταϊβανοί.

Στην αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας εντάσσεται και το ζήτημα της ιστορίας της χώρας. Μέχρι την πτώση της Kuomintang οι ιστορικές αναφορές αποτελούν το μέγιστο ταμπού, εφόσον εντός τους κρύβεται η ανεπιθύμητη πιθανότητα της προβολής των κυβερνητικών λαθών. Ταυτόχρονα η προβολή της Ιαπωνίας και των χρόνων της ιαπωνικής κατοχής, μετά τη λήξη των διπλωματικών σχέσεων των δύο χωρών, είναι πράξη ρητά απαγορευμένη. Μια χώρα χωρίς ιστορία, χωρίς αναφορά στις ρίζες της δεν μπορεί να αναγνωρίσει και να κατανοήσει ποια είναι η εθνική της ταυτότητα, ως εκ τούτου η ίδια η πράξη της σκηνοθεσίας ταινιών που απεικονίζουν το παρελθόν της χώρας και μάλιστα τη σκοτεινή πλευρά του, είναι ένα βήμα προς αυτήν την απόπειρα.

Ερευνώντας τις ταινίες των Ταϊβανών σκηνοθετών, είναι εμφανής η πλευρά από την οποία ο κάθε σκηνοθέτης θα δημιουργήσει μια εικόνα του πολιτισμού της Ταϊβάν. Ο Hou Hsiao-Hsien, έχοντας μεγαλώσει δίπλα στους γηγενείς Ταϊβανούς και αποτελώντας μέρος τους, αντιλαμβάνεται την Ταϊβάν μέσω της «ιστορίας του

δρόμου» της. Στις ταινίες του δεν υπάρχει κάποια λόγια προσέγγιση της ζωής, θέτει τα προβλήματα της καθημερινής βιοπάλης, αποκομμένης από τη διανόηση και τις ξενόφερτες επιρροές. Ένας πολιτισμός που δεν προκύπτει από την άρχουσα τάξη, αλλά από τους ανθρώπους που βιώνουν την καθημερινότητα ουσιαστικά αποκομμένοι από τους τύπους που η Kuomintang θέλει να προβάλλει ως μια καθωσπρέπει εικόνα του μοντέρνου, «πολιτισμένου» Ταϊβανού. Για αυτόν το λόγο διατηρεί αποστάσεις από ζητήματα που, ενδεχομένως, αφορούν τη μπουρζουαζία και καταγράφει τη ζωή και τις συγκρούσεις των λαϊκών στρωμάτων.

Αντίθετα, η εθνική ταυτότητα που ο Edward Yang παρουσιάζει στις ταινίες του, δεν εκπροσωπεί τον απλό λαό της Ταϊβάν. Οι ταινίες του είναι διαποτισμένες από τα ήθη της Κίνας και η αφοσίωσή του στις μικροαστικές αντιλήψεις που διαβρώνουν τους κατοίκους της μεγαλούπολης μοιάζει να αποδέχεται όχι την πραγματικότητα των ιθαγενών, αλλά αυτή των συνεχιστών της «γραπτής» κομφουκιανικής παράδοσης. Αποδέχεται εν μέρει τον εκμοντερνισμό της χώρας, αλλά οι ενστάσεις του εστιάζουν κυρίως στα δυτικότροπα ήθη που σταδιακά εντάσσονται στην κοινωνία της. Ωστόσο, οι ήρωές του, σπάνια είναι όμοιοι με αυτούς του Hou που βιώνουν μια πραγματικότητα η οποία, αν και συνυπάρχει με τη λατρεία της Κίνας, διατηρεί μια απόσταση. Η εθνική ταυτότητα του Yang είναι βαθιά ριζωμένη στις κομφουκιανικές αξίες της ενδοχώρας, χωρίς ωστόσο να σημαίνει ότι καθαγιαζονται ή δεν συστήνουν παράγοντα καταπίεσης των νεότερων γενεών. Οι συγκεκριμένες αξίες είναι αυτές που οδηγούν το άτομο σε αδιέξοδα και αυτές που κατευθύνουν τους πρωταγωνιστές στη συναισθηματική απομόνωση, στην έλλειψη επαφής με τον γύρω κόσμο και σε προσωπικούς και συναισθηματικούς λαβυρίνθους, κάτι με το οποίο δείχνει να συμφωνεί και η Lu (2002, σελ. 153).

Συνεπώς, γίνεται κατανοητό πως η έννοια της εθνικής ταυτότητας εισέρχεται σε κάθε ένα από τα δύο νέα κύματα με διαφορετικό τρόπο. Στην Ιαπωνία, μια χώρα με σαφή γνώση του παρελθόντος και των παραδόσεων της, ενώ κρατά ακέραιο, λόγω των ιδιαιτεροτήτων της, τον πολιτισμό της, γίνεται αντικείμενο κριτικής από τους ριζοσπάστες σκηνοθέτες οι οποίοι νιώθουν τις πιέσεις που επιβάλλονται από ό,τι εμπερικλείει η εθνική ταυτότητα. Στην Ταϊβάν, ωστόσο, η εθνική ταυτότητα

είναι το ζητούμενο και οι σκηνοθέτες προχωρούν σε μια μεταφορική κατασκευή της· την αποκόπτουν από τις εξωτερικές επιρροές, τις οποίες δεν αποδέχονται και ασκούν έμμεση κριτική. Στη μια περίπτωση, δηλαδή, το έθνος είναι δεδομένο, στη δεύτερη πρέπει να δημιουργηθεί σημειολογικά προκειμένου να γίνει αντιληπτό τόσο από τους ίδιους τους πολίτες της χώρας όσο από τον έξω κόσμο.

Το θέμα του ρατσισμού, κοινωνικού και φυλετικού, δεν εμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο στα δύο νέα κύματα και αυτό οφείλεται στην ίδια τη φύση των χωρών. Η Ιαπωνία, μια χώρα κλειστή σε εισροές μεταναστών και με ξενοφοβική λογική στην οποιαδήποτε αφιltrάριστη πολιτισμική πρόσμιξη ενδέχεται να καταστρέψει την ομοιογένειά της, παρουσιάζει σαφή ρατσιστική αντιμετώπιση. Η παρουσία των Κορεατών προσφύγων μετά τον πόλεμο της Κορέας και οι κατώτερες κοινωνικές ομάδες βιώνουν την απέχθεια από το σύνολο της ιαπωνικής κοινωνίας και θεωρούνται βάρος στη χώρα. Ως εκ τούτου, τόσο ο Oshima όσο και ο Imamura δηλώνουν κινηματογραφικά την απarέσκειά τους στην ασυγκράτητη κάποιες φορές ξενοφοβία. Ο Oshima αποδομεί το κορεάτικο ζήτημα με τις ταινίες *Κρέμασμα* και την *Επιστροφή των τριών μπεκρήδων* και απεικονίζει τα βιώματα των κατώτερων τάξεων στην *Ταφή του ήλιου*, ενώ *Η αρπαγή* μπορεί να μην αφορά σε καμία από τις δύο κατηγορίες, ωστόσο είναι μια άμεση αιχμή προς την ξενοφοβική φύση της χώρας. Από την άλλη ο Imamura δε μιλά για το κορεάτικο ζήτημα στη νεοκυματική του καριέρα (αν και έχει γυρίσει τον *Δεύτερο αδελφό* πριν τις νεοκυματικές του ταινίες το οποίο πραγματεύεται το συγκεκριμένο ζήτημα) αλλά σε ταινίες όπως η *Φονική Επιθυμία* είναι εμφανής η αποτύπωση της εκμετάλλευσης μιας κοινωνικά αδύναμης γυναίκας από την καθωσπρέπει οικογένεια του συντρόφου της.

Η Ταϊβάν, λόγω της εθνικής της ιδιαιτερότητας, είναι δύσκολο να διαχωρίσει τι είναι ταϊβανέζικο και τι όχι. Ήδη οι θεωρούμενοι ως αυτόχθονες, τη δεκαετία του '80, είναι μετανάστες από το εσωτερικό της Κίνας και αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού, έτσι, σε συνδυασμό με τη σχεδόν μηδενική μετανάστευση από τις γύρω χώρες είναι δύσκολο να αναγνωσθεί κάποια ξενοφοβία. Αν εκφράζεται με κάποιο τρόπο, είναι στις ταινίες που αφορούν το παρελθόν της χώρας και πιο συγκεκριμένα τη σχέση της Ταϊβάν με την Ιαπωνία μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο κωφάλαλος Ching στην *Πόλη της θλίψης* του Hou Hsiao-

Hsien γλιτώνει τελευταία στιγμή από το λιντσάρισμα του όχλου που τον θεωρεί Ιάπωνα ενώ στο *Μια Λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα* του Edward Yang η μητέρα εκφράζει τη δυσαρέσκειά της για το ιαπωνικό σπίτι στο οποίο μένει η οικογένειά της. Ο ρατσισμός στο αλλότριο δεν αφορά το παρόν, αλλά στο παρελθόν. Στο παρόν της χώρας οι πολίτες δεν μπολιάζονται από την Κυβέρνηση με ρατσισμό. Οι Ιάπωνες δε μισούνται ως μειονότητα, αλλά ως κατακτητές κι εχθροί της πατρίδας.

Όσον αφορά τον ταξικό ρατσισμό, αυτός μπορεί να μη φτάνει τα απάνθρωπα επίπεδα της Ιαπωνίας όπου οι κοινωνικά κατώτεροι θεωρούνται σχεδόν ανάξιοι να έχουν δικαιώματα, αλλά είναι σαφείς οι νέοι άρρητοι κανόνες που προκύπτουν από την πρόοδο της χώρας. Στο *Μια ιστορία της Ταϊπέι* ο γιάπης στο μπαρ αντιμετωπίζει τον Lung ως κατώτερό του και τον περιπαίζει για την εργασία του και την έλλειψη επιτυχίας του, ενώ λέει πως αν κάποιος δε γνωρίζει αγγλικά δεν έχει θέση σε ένα μπαρ. Ως εκ τούτου, ο κοινωνικός ρατσισμός που προκύπτει ανήκει πλήρως στο δυτικό μοντέλο του μικροαστισμού και όχι σε κάποια ιδιαίτερη δομή της ίδιας της χώρας. Αυτό, δηλαδή, που στην Ιαπωνία αποτελεί ταυτοτικό στοιχείο της παράδοσής της, εδώ αποτελεί εισαγόμενο, ξενικό και νεωτερικό.

Στο ζήτημα της αντιμετώπισης των γυναικών, τα νέα κύματα και των δύο χωρών έχουν προβληματικές αντιμετώψεις. Ανάμεσα στα θέματα που εξετάζουν είναι το γυναικείο ζήτημα και η θέση της γυναίκας στις κοινωνίες τους η θέση τους όμως περικλείει έντονα πατριαρχικά στοιχεία τα οποία αποτρέπουν την εκδοχή του χαρακτηρισμού των ταινιών ως φεμινιστικές.

Πιο συγκεκριμένα, ο Oshima, αν και ποτέ δεν ισχυρίστηκε πως τον απασχολεί η προβολή των θεμάτων του γυναικείου φύλου, -και είχε κάνει κάποιες προβληματικές δηλώσεις σχετικά με τις γυναίκες και την «υποτακτική τους φύση»-, θέλει να εμφανίσει τη γυναίκα ως θύμα του ίδιου συστήματος το οποίο δημιουργεί αδιέξοδα σε όλο τον κόσμο. Σε ταινίες όπως η *Τελετή*, μάλιστα, τείνει να αποδώσει στις γυναίκες συστηματική αντίρρηση για την κοινωνική καταπίεση που επικρατεί. Όμως συχνά, φλερτάρει με τον έντονο μισογυνισμό, γεγονός εν μέρει αναμενόμενο αν έρθει κανείς σε επαφή με τα προσωπικά του κείμενα και τις αναφορές του στην υποτακτική φύση των γυναικών την οποία απεχθάνεται.

Η ίδια η αφίσα της *Σκληρής ιστορίας της νιότης* απεικονίζει τον πρωταγωνιστή να χαστουκίζει με δύναμη την πρωταγωνίστρια, ενώ η αποκοπή της από την καταπίεση έρχεται μετά το βιασμό της. Το μοτίβο του βιασμού επανέρχεται και σε άλλες ταινίες όπως *Το ημερολόγιο ενός κλέφτη*, *Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια* και *Το κρέμασμα*. Αν και υποτίθεται πως έχουν μια συμβολική διάσταση, η ίδια η αντικειμενοποίηση της γυναίκας στις ταινίες του και η πράξη του βιασμού ως κάτι σχεδόν φυσικό ή ασήμαντο για την πλοκή, φανερώνουν μια ματιά μάλλον προβληματική σχετικά με το γυναικείο φύλο.

Η δε απεικόνιση του σεξ ενέχει μια ηδονοβλεπτική ματιά που μειώνει τη γυναικεία υπόσταση και την εντάσσει στη σφαίρα της αντρικής εκμετάλλευσης. Οι γυναίκες εμφανίζονται είτε ως σεξουαλικά νυμφίδια (*Γιαπωνέζικο καλοκαίρι: διπλή αυτοκτονία*) είτε ως καιροσκόπα όντα (*Η ταφή του ήλιου*, *Απολαύσεις της σάρκας*) είτε, τέλος, ως απλά αντικείμενα του ανδρικού πόθου (*Πέθανε μετά τον πόλεμο*) πλήρως εξαρτημένα από τους άντρες, ζουν στη σκιά τους και αδυνατούν να πάρουν αποφάσεις. (*Δαίμονας του μεσημεριού*), Σε σύνολο η παρουσίαση των γυναικών από τον Oshima ενέχει τα στοιχεία του μισογυνισμού.

Ο Imamura αν και θεωρείται ένας φεμινιστής σκηνοθέτης, προβάλλει τις γυναίκες με μια ματιά που εγείρει σκεπτικισμό. Σε περιπτώσεις όπως αυτή της *Γυναίκας έντομο* θέλει να αναδείξει τη δύναμη και την επιμονή των γυναικών, αναγορεύοντάς τις σε πραγματικά αγωνιστικά όντα που ορθοποδούν μέσα από τα σκληρότερα προβλήματα, παράλληλα όμως, περιγράφοντας τις περιπέτειες που βιώνουν, τις απεικονίζει ως άτεγκτες που δε διστάζουν να πατήσουν επί πτωμάτων για να καταφέρουν το σκοπό τους.

Η πράξη του βιασμού ως απελευθέρωση ισχύει κι εδώ και πιο συγκεκριμένα στη *Φονική Επιθυμία*, φανερώνοντας πως ακόμα και για την ανεξαρτησία της, η γυναίκα χρειάζεται μερικές φορές την ανδρική επιβολή προκειμένου να απελευθερωθεί. Επίσης φανερά είναι τα πρότυπα της γυναίκας που εκμεταλλεύεται τους άνδρες μέσω της σεξουαλικότητάς της (*Ο πορνογράφος*) είτε το πρότυπο της γυναίκας που είναι εκεί για να απαλύνει τον πόνο του άνδρα ή είναι απόλυτα υποταγμένη και αδύναμη (*Βαθιά επιθυμία των θεών*).

Είναι εμφανές πως ο Imamura έχει ένα βλέμμα συμπάθειας προς το γυναικείο φύλο και προσπαθεί να μιλήσει για τα δεινά του, ωστόσο η προσέγγισή του εμπεριέχει βαθιά πατριαρχικές αντιλήψεις, οδηγώντας τον σε αντιφεμινιστικούς σκοπέλους.

Ο Imamura έχει διατυπώσει την άποψη του για τον τρόπο που απεικονίζει τις γυναίκες. Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, τα χρόνια που ενεργοποιούνταν στη μαύρη αγορά της Ιαπωνίας έβλεπε τις γυναίκες να διατηρούν ακέραια τη σεξουαλικότητά τους παρά το γεγονός ότι είχαν κάποιον οικογενειακό ρόλο, ο οποίος υποτίθεται θα έπρεπε να τις κρατά μακριά από αυτήν τους την πλευρά. Δεδομένης όμως της εποχής και των καταστάσεων, όπως λέει ο σκηνοθέτης, δεν υπήρχε άλλος τρόπος να επιβιώσουν στη μεταπολεμική Ιαπωνία στην οποία η φτώχεια των χαμηλότερων τάξεων είχε εκτοξευθεί στο πιο υψηλό όριο. Η στάση αυτών των γυναικών του καλλιέργησε ένα μεγαλύτερο σεβασμό για τις γυναίκες (Imamura, 2001 στο Standish, 2011, σελ. 91).

Παρόλο λοιπόν που στο έργο του υφέρπουν προβληματικές αναπαραστάσεις των γυναικών, στις απόψεις που διατυπώνει φαίνεται ότι οι απεικονίσεις αυτές δεν αφορούν τον Imamura. Ο σκηνοθέτης αποτυπώνει την κοινωνική πραγματικότητα και τη επικρατούσα ανάγκη επιβίωσης, η οποία και γιγαντώνει την έμφυλη διάκριση και ωθεί τους ανθρώπους στην αποκτήνηση.

Στην Ταϊβάν προωθούνται δύο μορφές αντιμετώπισης του γυναικείου φύλου στις οποίες ενυπάρχουν ταυτόχρονα η συμπάθεια αναμειγμένη με τα έντονα μισογυνικά πρότυπα. Φαινομενικά η προσέγγιση των γυναικών αφορά την προσαρμογή τους στο σύγχρονο περιβάλλον και το νέο ρόλο που καλούνται να εκπληρώσουν, ωστόσο στη φιλική αποτύπωση τονίζεται η έμφυλη διάκριση.

Στις ταινίες του Hou Hsiao-Hsien, ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις που οι γυναίκες προβάλλονται ως αμιγώς σκληρά εργαζόμενες (όπως στην *Κόρη του Νείλου* και το *Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις*). Σε αυτές τις δύο ταινίες, οι νεαρές γυναίκες είναι όντως κορίτσια τα οποία προσπαθούν να εξισορροπήσουν τα οικογενειακά αδιέξοδα με σοβαρότητα και αυταπάρνηση. Στην περίπτωση του *Μάστορα του κουκλοθέατρου*, μάλιστα, βλέπουμε τη σεξουαλική, δυναμική γυναίκα στο πρόσωπο της συντρόφου του Li Tianlu αλλά (παρά το

βιογραφικό χαρακτήρα) αυτή η γυναίκα υπάρχει εκτός του οικογενειακού περιβάλλοντος, μια παράνομη σχέση, με τη σύζυγο να απουσιάζει σχεδόν ολοκληρωτικά από την ταινία. Σε άλλες περιπτώσεις (*Σκόνη στον άνεμο*), η γυναίκα φέρεται με αχαριστία, χρησιμοποιεί το φίλο της για να της δείξει τα πατήματα στη νέα κοινωνία, όμως κατά την απουσία του φλερτάρει με άλλους άνδρες και τον εγκαταλείπει τη στιγμή που εκείνος διανύει μια δύσκολη περίοδο στη ζωή του. Η ιδιοτέλεια προέχει των συναισθημάτων και, παρότι ο Hou δε φαίνεται να ασκεί ιδιαίτερη κριτική, η προβολή της διαδραματιζόμενης υπόθεσης προκαλεί ερωτηματικά αν η εξέλιξη της υπόθεσης είναι παράγωγο της μοντέρνας, δύσκολης ζωής και του εκφυλισμού των συναισθημάτων ή κάτι το οποίο ενυπάρχει στη φύση των γυναικών. Η πρωταγωνίστρια, στο μεταγενέστερο *Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες*, παρουσιάζεται ανίκανη να διαχειριστεί τις καταχρήσεις της χωρίς τη συμβολή του συντρόφου της και ανήμπορη να επιβιώσει μετά το θάνατό του· εικόνα που δημιουργεί ενστάσεις για τις απόψεις του σκηνοθέτη αναφορικά με το γυναικείο ζήτημα. Η Lu (2002) επισημαίνει ότι η γραφή στο σύμπαν των ταινιών του Hou παρουσιάζεται ως μια διαδικασία «θηλυκή» και σχεδόν πάντοτε έχει έναν μειωτικό τόνο, φανερώνοντας μια ενδεχομένως φαλλοκρατική αντιμετώπιση και μια εμμονή με την αρρενωπότητα (σελ. 103).

Ο Edward Yang ήδη από το ντεμπούτο του ασχολείται με το ζήτημα της προσαρμογής των γυναικών στους ανταγωνιστικούς καιρούς και από το *Μια ιστορία της Ταϊπέι* κι έπειτα αναδεικνύει τις θηλυκές παρουσίες στις ταινίες του ως υπαίτιες για τα βάσανα των ανδρών. Δεν καταλαβαίνουν τις απογοητεύσεις και τα όνειρα των συντρόφων τους (*Μια ιστορία της Ταϊπέι*), λειτουργούν ως αντικείμενα του πόθου και ταραχοποιά στοιχεία που καταστρέφουν σχέσεις (*Οι τρομοκράτες*) χρησιμοποιούν τη σεξουαλικότητά τους για να επιβιώσουν, ξεκινώντας κύκλους αίματος και δικαιολογώντας εν μέρει πράξεις όπως αυτή της γυναικοκτονίας, ή είναι άπληστα όντα που διεκδικούν διαρκώς υψηλότερη θέση στην κοινωνική βαθμίδα (*Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα*). Αν και ο Yang αντιλαμβάνεται τις συγκεκριμένες συμπεριφορές ως μέρη ενός γενικότερου τοξικού συνόλου, ασκώντας κριτική και στα αρσενικά πρότυπα, δεν σταματά να αποδίδει προβληματικές συμπεριφορές στο γυναικείο φύλο. Η ταινία *Εκείνη τη μέρα*, στην

παραλία αναδεικνύει τη συστηματική καταπίεση των γυναικών της Ταϊβάν, δεν είναι όμως, αρκετή προκειμένου να αθώσσει τις όποιες φαλλοκρατικές απεικονίσεις των γυναικών στην υπόλοιπη φιλομορφία του. Σίγουρα, όπως και ο Imamura, τους αναγνωρίζει την ισχυρή ανθεκτικότητά τους, την ικανότητα προσαρμογής και την επινόηση τρόπων αντιμετώπισης των κοινωνικών απαιτήσεων, ωστόσο τα πρότυπά τους θεωρούνται από μερικούς μελετητές ως κακεντρεχή. Η Lu (2002), τονίζει την τάση του να απεικονίζει την αλλαγή του status quo που δημιουργείται όταν οι γυναίκες εισέρχονται στην αγορά εργασίας, ανεξαρτητοποιούνται και αλλάζουν την έμφυλη πραγματικότητα ως αρνητικό γεγονός. Αυτή η μορφή παρουσίασης καθιστά τις γυναίκες αναξιόπιστες και αποκαλύπτει τη διλημματική οπτική του σκηνοθέτη για το γυναικείο φύλο (σελ. 151).

Εν κατακλείδι στις νεοκυματικές ταινίες και των δύο χωρών ακόμα και όταν αποτυπώνεται μια εικόνα που φέρει στοιχεία φεμινιστικά γίνεται σαφές ότι οι σκηνοθέτες δεν ξεφεύγουν από την ανδροκρατούμενη ματιά, ωστόσο, σε διαφορετικούς βαθμούς και με διαφορετικό τρόπο έκαστος. Αν και δημιουργούν σε κοινωνίες στις οποίες το φεμινιστικό κίνημα έχει ήδη εμφανιστεί, εξακολουθούν να διατηρούν μια οπτική η οποία συμβαδίζει με τα πατριαρχικά τους πρότυπα. Ως προς την παρουσίαση, λόγω της διαφοράς των πολιτικών συστημάτων, είναι εμφανές πως οι Ιάπωνες μπορούν να προσεγγίσουν με μεγαλύτερη ελευθερία τη σεξουαλικότητα του γυναικείου φύλου, ενώ οι Ταϊβανοί λόγω των υφιστάμενων απαγορεύσεων δε δύνανται να αποτυπώσουν φιλικά τέτοιες εικόνες. Ωστόσο, στην περίπτωση της Ταϊβάν, η ανελευθερία δεν αναιρεί τον υπαρκτό, αλλά υφέρποντα, σεξισμό. Το απαύγασμα τελικά που αφορά το γυναικείο ζήτημα και την απεικόνισή του στον νεοκυματικό κινηματογράφο αποδίδει στις πρωτοπορίες αρνητικό πρόσημο εφόσον δεν καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί από τα πατριαρχικά πρότυπα και τις στερεότυπες αντιλήψεις.

Εν τέλει, ένα από τα βασικά συμπεράσματα που προκύπτουν είναι πως η πρωτοπορία στην τέχνη, έννοια ποτισμένη με κατεξοχήν μαχητικό πρόσημο, αναδύεται σε ετερογενείς ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, αλλά και ουσιαστικά ανόμοιες ανάγκες έκφρασης. Οι Ιάπωνες σκηνοθέτες, έχοντας το προνόμιο της

βαθιάς γνώσης του πολιτισμού τους, ωθούνται στην παραγωγή ταινιών που σκοπό έχουν να γίνουν η ακίδα στο μάτι της συντηρητικής ιαπωνικής κοινωνίας του καθωσπρεπισμού. Επιστρατεύουν κάθε λογής μέσα προκειμένου να δημιουργήσουν φιλμ που θα αποστασιοποιήσουν το θεατή από την ταύτιση με τα πάθη των πρωταγωνιστών και θα μιλήσουν σε συμβολικό επίπεδο για τις βαθύτερες, σύνθετες έννοιες που διέπουν την κοινωνία τους, θα αποτελέσουν πεδίο κριτικής του status quo και μια αντιπρόταση τέχνης που στοχεύει στην απομάκρυνση από την καθιερωμένη και απόλυτα συμβατική τέχνη.

Οι Ταϊβανοί από την άλλη ξεκινούν να πρωτοπορούν σε μια κοινωνία που ολοένα και αλλάζει, αλλά είναι αβέβαιη όχι μόνο για το παρόν και το μέλλον αλλά και το παρελθόν της. Δεν προσπαθούν να αμφισβητήσουν την πραγματικότητα αλλά να τη δημιουργήσουν, προκειμένου να κατανοήσουν τι είναι η Ταϊβάν. Μια χώρα αυτόνομη, με δικό της πολιτισμό και δικό της αποτύπωμα ή ένα συνονθύλευμα εξωγενών αλληλεπιδράσεων με τις χώρες που την εποίκισαν; Αν και οι ταινίες του ταϊβανέζικου νέου κύματος έχουν μια τάση πολιτικής και κοινωνικής κριτικής, αυτή δε γίνεται στρατευμένα, αλλά ανθρώπινα. Γιατί το κέντρο στις ταινίες τους είναι ο ίδιος ο άνθρωπος και οι αναζητήσεις του. Αναζητήσεις που δεν άπτονται απαραίτητα της υψηλής τέχνης και των θεωριών που περικλείονται εντός της, αλλά της απλής καθημερινότητας και των ανθρώπινων ανησυχιών.

Η πρωτοπορία για κάποιους είναι η ρήξη με το καθεστώς ενώ για άλλους είναι η ανακάλυψη της άλεκτης και υπαρκτής αλήθειας που μέχρι τότε κανείς δεν παραδέχεται. Και αυτό με τη σειρά του, αποτελεί μια μορφή ρήξης αρκετή για να χαρακτηριστεί ως πρωτοπορία, όχι μόνο για τα εγχώρια δεδομένα αλλά και για το σύνολο της Τέχνης.

Σε ό,τι αφορά τους δημιουργούς «νέο κύμα» δε σημαίνει απαραίτητα κοινή θεματολογία και κοινή φόρμα στα πλαίσια του έθνους, ή σε ατομικό επίπεδο. Η απουσία κοινού παράγοντα εντοπίζεται και στην ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας από τους σκηνοθέτες. Ο πρωτοποριακός κινηματογράφος φωτίζει τα πεδία εκείνα που οι εμπορικές πτυχές του αποκρύπτουν και ενδιαφέρεται για την ανάδειξη μιας πιο ρεαλιστικής και αφτιασίδωτης πραγματικότητας.

Ακόμα και μέσα από αυτή τη διαδικασία, όμως, η υποκειμενικότητα των δημιουργών και τα βιώματά τους εξακολουθούν να επηρεάζουν τον τρόπο που τοποθετούνται απέναντι στα γεγονότα και τους ερμηνευτικούς τους κώδικες. Ακόμα και αν υπάρξουν κοινές συνιστώσες, το προσωπικό βίωμα, η ατομική θέση, η πολιτική αντίληψη του καθενός καθορίζει την έννοια της ρήξης τους με την κρατούσα συνθήκη.

Οι εξεταζόμενοι σκηνοθέτες δεν αποκόπτονται από ό, τι αντιλαμβάνονται ως εθνική ταυτότητα. Η αμφισβήτηση και ο στοχασμός δεν τους απομακρύνει από τα νάματα που τους πότισαν οι διαχρονικές αντιλήψεις των χωρών τους. Οι ταινίες τους μαρτυρούν ουσιαστικά ότι η εθνική ταυτότητα δεν είναι έννοια αντικειμενική ή συγκεκριμένη. Όπως τονίζουν οι νεότεροι μελετητές, εξακολουθεί να είναι μια κοινωνική κατασκευή η οποία πάντα προκύπτει από την υποκειμενική ματιά του ατόμου και άρα του δημιουργού.

Επομένως λογικό είναι ο Oshima παρά την αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών να «μισεί» τις γυναίκες στις ταινίες του ή ο Edward Yang να μιλά αποκλειστικά από τη σκοπιά του μικροαστού που λίγη σχέση έχει με την καθημερινότητα των προλεταρίων. Η εθνική ταυτότητα που «κατασκευάζουν» και κριτικάρουν οι τέσσερις δημιουργοί αφορμάται από τα γεγονότα για να παρουσιάσει μια ολότελα προσωπική θεώρηση. Αντί, όμως, να εξωραΐσει, εν αντιθέσει με τις «ακίνδυνες» εμπορικές ταινίες, στοχεύει στο να ανοίξει το διάλογο σχετικά με τα θέματα που μέχρι τότε ο κινηματογράφος αποσιωπά. Και αυτό είναι η μεγαλύτερη συμβολή των νεοκυματικών κινηματογράφων στη φιλική παραγωγή των χωρών τους. Πραγματοποιούν μια σπορά αμφισβήτησης η οποία δεν αλλάζει το παρόν αλλά μιλά, έστω και μερικώς, πιο ειλικρινά για αυτό και για τα γεγονότα που συντελέστηκαν στο παρελθόν και οδηγούν το «τώρα» τους.

Συνεπώς η εθνική ταυτότητα στα δύο αυτά πρωτοποριακά ρεύματα φανερώνει την ανάγκη των δημιουργών για εξερεύνηση των ζητημάτων που άπτονται του ατόμου αλλά και συνολικά του έθνους. Εισάγουν νέες θεματικές και επεκτείνουν τους ήδη υπάρχοντες προβληματισμούς του μέσου όπου αυτοί υπάρχουν, τόσο σκηνοθετικά όσο και θεματολογικά. Παρουσιάζουν μια υποκειμενική αντίληψη της εθνικής ταυτότητας που άλλοτε αποκλίνει από το

επίσημο αφήγημα για να δώσει βήμα στην ατομική μικροϊστορία, ενώ άλλοτε φανερώνει ότι οι δημιουργοί είναι κοινωνοί του κυρίαρχου αφηγήματος. Μολαταύτα, όμως, δε σταματούν να εκφράζουν με διαφορετικά από τα συνηθισμένα λόγια τις αλήθειες τους. Αλήθειες που αφορούν το παρελθόν και το παρόν των εθνών τους και των αλλαγών που έχει επιφέρει ο χρόνος με όσα ψεγάδια μπορεί να ενέχει η προσωπική σκοπιά και η καλλιτεχνική έκφραση.

Εν κατακλείδι, είναι αυτά τα δύο πρωτοποριακά κύματα οι μοναδικοί κινηματογραφικοί «δείκτες» της εθνικής ταυτότητας; Επανερχόμενοι στον Higson (2014) και τη θεωρία του περί του εθνικού κινηματογράφου η απάντηση είναι αρνητική. Φυσικά και συμβάλλουν στην ανάδειξη στοιχείων που απέχουν από το επίσημο εθνικό αφήγημα αλλά αυτό επ' ουδενί δεν οφείλει να λογίζεται ως η μοναδική αλήθεια. Ακόμα και αν το ιαπωνικό νέο κύμα καταπιάνεται με θέματα ταμπού που μέχρι τότε ο εμπορικός κινηματογράφος αποσιωπούσε και οι Ταϊβανοί καλούνται να παράξουν έναν μη-προπαγανδιστικό κινηματογράφο που θα αναδεικνύει την ταϊβανέζικη εμπειρία χωρίς τη σκιά της κινεζικής καταγωγής, δεν αποτελούν τη μόνη «αξιόπιστη» πλευρά. Και παρά το γεγονός ότι και τα δύο κύματα (με το ταϊβανέζικο σε μεγαλύτερο βαθμό) αποσκοπούν σε εμπορικό κέρδος και σε ευρεία κατανάλωση, οφείλουν να συμψηφίζονται με την υπόλοιπη παραγωγή αν επιβάλλεται ο λόγος περί της εθνικής ταυτότητας να είναι σφαιρικός. Τούτων λεχθέντων, η θέση των συγκεκριμένων δημιουργών αποτελεί τον αντίλογο στις κυρίαρχες αφηγήσεις, ακόμα και όταν δηλώνουν emphatically πως δεν τους απασχολούν.

Οι τέσσερις σκηνοθέτες και οι υπόλοιποι δημιουργοί αυτών των νέων κυμάτων έσπασαν τα στεγανά των εθνικών τους κινηματογραφιών. Αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για πολλούς από τους μεταγενέστερους δημιουργούς που τόλμησαν να μιλήσουν με δικά τους λόγια για τις δύο χώρες. Σκηνοθέτες όπως ο Shinya Tsukamoto, ο Shuji Iwai, ο Sion Sono, ο Shinji Somai, ο Tsai Ming-Liang, ο Ang Lee και ο Stan Lai αποτελούν πνευματικά τέκνα τους. Σκηνοθετικά μιλώντας, έκαναν τα «επόμενα βήματα» σε πολλά από τα θέματα που οι προκάτοχοί τους απεικόνισαν στις ταινίες τους με πιο σύγχρονες αφηγηματικές και σκηνοθετικές τεχνικές.

Ταυτόχρονα αυτές οι ταινίες αποτέλεσαν δίαυλο των εθνικών στοιχείων της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν στη Δύση. Η αθέατη πλευρά αυτών των χωρών ήρθε στο προσκήνιο και το κοινό του δυτικού κόσμου έγινε κοινωνός των σχολιασμών των σκηνοθετών για τις ασιατικές χώρες. Επέτρεψαν ταυτόχρονα να αναδειχθούν οι διαφορές της εθνικής ταυτότητας των συγκεκριμένων χωρών με τις αντίστοιχες δυτικές αλλά και αναδύθηκαν ομοιότητες που μέχρι τότε φάνταζαν ανύπαρκτες.

Εν τέλει οι νεοκυματικοί κινηματογράφοι της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν λειτούργησαν ως μέσο ανάδειξης και σχολιασμού της εθνικής ταυτότητας αλλά και «κατασκευαστές» μιας νέας. Εξετάζοντας το παρελθόν και το παρόν, τις υπάρχουσες συμπεριφορές και αντιλήψεις, φέρνουν τους θεατές ενώπιον εικόνων που έρχονται σε ρήξη με τις επίσημες αφηγήσεις. Κρίνουν τα επικρατέστερα ταυτοτικά στοιχεία αλλά και προτείνουν μια νέα, περισσότερο «ρεαλιστική» εικόνα της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν. Μια εικόνα που μέσα από την υποκειμενική σκοπιά των δημιουργών αναγνωρίζει τις ευθύνες και τα βάρη του παρελθόντος και ανοίγει διάλογο σχετικά με το τι ορίζει κάποιον ως πολίτη αυτών των χωρών. Και εν κατακλείδι, δίνουν βήμα σε μια σφαιρική αντιμετώπιση των παραγόντων που συνιστούν το έθνος και ταυτόχρονα αναδεικνύουν τα χαμηλά στρώματα, τα καθημερινά βιώματα και όσα αποσιωπώνται ως «επιβλαβή για την καλή εικόνα των χωρών στον υπόλοιπο κόσμο».

Συνοπτική εξιστόρηση των εξελίξεων στον κινηματογράφο της Ιαπωνίας και της Ταϊβάν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Ιαπωνία

Με την αμερικανική κατοχή εν ισχύ, ο κινηματογράφος της Ιαπωνίας αποκτά ένα νέο πρόσωπο. Οι Αμερικανοί στην προσπάθειά τους να απεμπολήσουν οποιοδήποτε στοιχείο θυμίζει την εθνικιστική εμμονή με την ιαπωνική παράδοση και τη φεουδαρχία, λογοκρίνουν αυστηρά το περιεχόμενο των ταινιών και συστήνουν μια επιτροπή ελέγχου και λογοκρισίας. Όσον αφορά τις νέες παραγωγές, οι σκηνοθέτες αναζητούν τρόπους δημιουργίας υπό το νέο καθεστώς. Οι ταινίες εποχής είναι σχεδόν αδύνατο να παραχθούν, ενώ προτιμώνται τα *gendai geki* και ο τρόπος που απεικονίζουν τη σύγχρονη καθημερινότητα.

Με αυτά τα δεδομένα, οι δημιουργοί αναγκάζονται να επαναορίσουν την «ιαπωνικότητα» του μέσου, να σκεφτούν σε ένα διαφορετικό πλαίσιο που θα τονίζει την πραγματικότητα μιας κατάστασης, ενώ ταυτόχρονα θα συμβαδίζει με τις νέες απαιτήσεις. Έτσι, εμπνέονται από τη μεταπολεμική καθημερινότητα και τα δεινά που ο πόλεμος επέφερε στη χώρα, απεικονίζοντας τα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν οι Ιάπωνες και τον αγώνα που δίνουν για να ορθοποδήσουν. Η λογική των *shomingeki* επανέρχεται στο προσκήνιο και οι ήρωες των ταινιών βρίσκονται αντιμέτωποι με μια σκληρή πραγματικότητα, θυμίζοντας εν πολλοίς τις ταινίες του Ιταλικού Νεορεαλισμού, τόσο σε σκηνοθετικό όσο και σε αφηγηματικό επίπεδο. Το περίτεχνο στιλιζάρισμα του πλάνου εγκαταλείπεται και η κάμερα βγαίνει στους δρόμους για να διηγηθεί τις ιστορίες των απλών ανθρώπων.

Ένα τέτοιο δείγμα γραφής θα αποτελέσει ο *Μεθυσμένος άγγελος* (*Yoidore Tenshi*, 1948) του Kurosawa, μια ταινία που αφορά τους πτωχούς πολίτες της ιαπωνικής κοινωνίας μεταπολεμικά και την προσπάθεια, παρά τα εμφανή δεινά, εξεύρεσης λόγου ύπαρξης (Richie, Schrader, 2005, σελ. 115-116). Η ταινία θα αποτελέσει αργότερα πηγή έμπνευσης για το Νέο Κύμα του ιαπωνικού κινηματογράφου.

Αυτήν την περίοδο σκηνοθέτες όπως ο Ozu και ο Naruse παραδίδουν αρκετά από τα αριστουργήματά τους. Η αισθητική και οι διάλογοι των φιλμ προάγουν με

εξαιρετική λεπτότητα την ιαπωνική παράδοση ενώ ταυτόχρονα κάνουν αναφορές στο παρόν και εντέλει δημιουργούν έναν κινηματογράφο παραδόξως μοντερνιστικό, χωρίς να αποκλίνουν από τις επιταγές της λογοκρισίας. Η *Αργοπορημένη άνοιξη* (*Banshun*, 1949) του Ozu και η *Μητέρα* (*Okasan*, 1952) του Nagase είναι δύο ταινίες που επικεντρώνονται στην ιαπωνική οικογένεια και τη φιλοσοφία που τη διέπει. Και οι δύο ταινίες εναρμονίζονται με ένα σκηνοθετικό στιλ αμιγώς ιαπωνικό, μινιμαλιστικά σιωπηλό και εσωτερικό, το οποίο διαφεύγει των εμποδίων που τίθενται από τους Αμερικάνους λογοκριτές.

Το 1951, ένα χρόνο μετά την κήρυξη του Πολέμου της Κορέας, σύρραξη στην οποία η Ιαπωνία στηρίζει τις ΗΠΑ, υπογράφεται η Συνθήκη Ασφαλείας μεταξύ ΗΠΑ και Ιαπωνίας στο Σαν Φρανσίσκο. Η Συνθήκη αυτή, προβλέπει την ανεξαρτησία της χώρας από τις 28 Απριλίου του 1952. Σταδιακά, οι αμερικανικές στρατιωτικές δυνάμεις εγκαταλείπουν τη χώρα, η οποία αποκτά την αυτονομία της και τη δυνατότητα να ορίσει εκ νέου την ταυτότητά της.

Η δημοτικότητα του κινηματογράφου, ήδη, βρίσκεται σε υψηλά επίπεδα. Το οικονομικό θαύμα που συντελείται μεταπολεμικά σε συνδυασμό με το άνοιγμα της χώρας στις αγορές της Δύσης και την παντελή πλέον έλλειψη λογοκρισίας, ωθεί τον κινηματογράφο στη λεγόμενη Χρυσή Εποχή. Τα στούντιο της Toho γυρίζουν υπερπαραγωγές και η παλιά γενιά σκηνοθετών παράγει ορισμένα από τα αριστουργήματα της. Ο Kenji Mizoguchi, πριν πεθάνει το 1956, σκηνοθετεί ορισμένες από τις κορυφαίες του ταινίες, μια εκ των οποίων είναι το *Ugetsu Monogatari* (1953), που του χαρίζει τον Αργυρό Λέοντα στο Φεστιβάλ της Βενετίας. Ο Teinosuke Kinugasa κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ των Καννών του 1954 για την *Πύλη της κολάσεως* (*Jigokumon*, 1953). Ο Akira Kurosawa σκηνοθετεί τους *7 σαμουράι* (*Shinichin No Samurai*, 1954), τη δημοφιλέστερη ταινία σαμουράι, ενώ την ίδια χρονιά ο Ishiro Honda δημιουργεί την πρώτη ταινία kaiju (γιγάντια τέρατα) με το *Gojira*, γεννώντας μια νέα κινηματογραφική παράδοση στην Ιαπωνία.

Αυτή την περίοδο, από τα κυκλώματα των στούντιο, αρχίζουν να ξεπηδούν νέοι σκηνοθέτες. Αν και αρχικά τα στούντιο, γνωστά για την προκατάληψή τους απέναντι στους νέους δημιουργούς, στερούν ευκαιρίες στη νέα γενιά και δεν

χρηματοδοτούν παρά μόνο ιδέες που προωθούν τα ίδια, σταδιακά αναδεικνύουν νέα ονόματα τα οποία με τον καιρό αποκτούν αναγνωρισιμότητα.

Ένας από αυτούς τους νέους δημιουργούς είναι ο Kon Ichikawa, ο οποίος αν και έχει παράξει κάποιο έργο, ήδη από το 1936, μεταπολεμικά αναλαμβάνει χρέη σκηνοθέτη. Δε θα τύχει, ωστόσο, σεβασμού για το σκηνοθετικό του έργο μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50, όταν θα σκηνοθετήσει τις αντιπολεμικές ταινίες του. Το 1956, σκηνοθετεί για λογαριασμό της Nikkatsu την *Άρπα της Βιρμανίας (Biruma No Tategoto)*, μια δραματική ταινία στην οποία ο πρωταγωνιστής υποδύεται ένα πρώην ανιχνευτή τάγματος Ιαπώνων στρατιωτών τις τελευταίες μέρες του πολέμου. Όταν ανακαλύπτει το μέγεθος της τραγωδίας που έχει συντελεστεί, γίνεται μοναχός και αρνείται να επιστρέψει στην Ιαπωνία αν πρώτα δεν θάψει τα πτώματα όλων των στρατιωτών που κείτονται στο πεδίο της μάχης. Το 1959, θα παράξει τη δεύτερη σημαντική αντιπολεμική του ταινία με τίτλο *Φωτιές Στην Πεδιάδα (Nobi)*, μια ταινία σαφώς πιο ωμή και βίαιη που αφορά στη δύσκολη επιβίωση του ιαπωνικού στρατού στις Φιλιππίνες και στην καταφυγή σε ακραίες μεθόδους επιβίωσης, συμπεριλαμβανόμενου και του κανιβαλισμού.

Ένα θεματικό ρεύμα της Τέχνης που αναδύεται κατά τη δεκαετία του '50 είναι αυτό της *taigozoku*, της Φυλής του Ήλιου. Το όνομα του, εμπνευσμένο από το βιβλίο του Shintaro Ishihara, *Η εποχή του ήλιου*, αναφέρεται στη νεολαία της Ιαπωνίας, την προερχόμενη κυρίως από τα μεσαία στρώματα της κοινωνίας. Την περίοδο αυτή οι νέοι αρέσκονται στην ταχύτητα, στην αμερικάνικη ροκ μουσική και αμφισβητούν τους μεγαλύτερους με τον ίδιο τρόπο που αποτυπώθηκε στις ταινίες με πρωταγωνιστή τον James Dean. Το συγκεκριμένο ρεύμα, το οποίο ισορροπεί μεταξύ της λατρείας της επαναστατικότητας, αλλά και της παρακμής στην οποία οδηγεί η ακόλαστη φιληδονία, δεν αργεί να απασχολήσει και τον κινηματογράφο και οι πρώτες ταινίες *taigozoku* αρχίζουν να γυρίζονται μετά την εμφάνη δημοτικότητα του βιβλίου στο κοινό (Richie, Schrader, 2005, σελ. 152-153).

Με την ταινία *Άγρια νιάτα (Kurutta Kajitsu)*, 1956) του Ko Nakahira, εκκινούν ουσιαστικά οι ταινίες *taigozoku*. Πρόκειται για τη μεταφορά του βιβλίου του Ishihara στη μεγάλη οθόνη. Δύο αδέρφια προερχόμενα από αστική οικογένεια, ο Natsuhisa και ο μικρότερος Haruji γνωρίζουν μια κοπέλα, την Eri στις καλοκαιρινές

τους διακοπές και ένα ερωτικό τρίγωνο με φόντο ξέφρενα πάρτυ, δυνατή μουσική και έντονη σεξουαλικότητα ξεκινάει. Γρήγορα, όμως, η κατάσταση θα οδηγηθεί εκτός ελέγχου όταν ο Haruji ανακαλύψει ότι ο Natsuhisa συνευρίσκεται ερωτικά με την Eri και μην αντέχοντας τη διαρκή ταπείνωση από το μεγαλύτερο αδερφό του, θα τους δολοφονήσει με αιματηρό τρόπο.

Πέραν της επαναστατικής, για τη χώρα και την εποχή θεματολογίας, η ταινία του Nakahira διακρίνεται από τον έντονο ρυθμό της και την απροκάλυπτη ορμή της. Δε δείχνει να ακολουθεί την ιαπωνική κινηματογραφική παράδοση, ενώ ταυτόχρονα δεν εμφανίζει και καμία λατρεία προς τα αμερικανόφερτα ήθη. Έρχεται στο προσκήνιο η ανάγκη μιας νέας κινηματογραφικής έκφρασης η οποία θα αντανakλά τη νέα πραγματικότητα, θα συνομιλεί, εκτός από το μέσο Ιάπωνα και με τη νέα γενιά και θα αντικατοπτρίζει τη ζωή και τις ανησυχίες της. Οι συγκεκριμένες ταινίες, βέβαια, εγείρουν αντιδράσεις από μεριάς του κοινού, όχι όμως για την απεικόνιση των σεξουαλικών περιπτώσεων των χαρακτήρων –σε αυτές οι Ιάπωνες έχουν συνηθίσει ήδη-, αλλά για την έντονη βία και τις ακολασίες που καταγράφουν (Anderson, Richie, 1983, σελ. 265-266).

Οι ταινίες της *Φυλής του ήλιου* απευθύνονται στο νέο κοινό που μπορεί να τις αφομοιώσει, αναδεικνύουν, όμως και μια νέα επιταγή του κινηματογράφου άμεσα συνδεδεμένη με την κοινωνική κριτική της δημιουργηθείσας πραγματικότητας, η οποία φέρει πλέον έντονα τα στοιχεία του δυτικού φιλελεύθερου μοντέλου και της επιρροής του στην ιαπωνική κοινωνία.

Ένας από τους σκηνοθέτες που θα ασχοληθούν εκτενώς με την κοινωνική κριτική από όλες τις σκοπιές είναι ο Yasuzo Masumura. Μετά τη λήξη του Β' Παγκόσμιου και αφού τελειώνει τις σπουδές του στη Φιλοσοφία, φεύγει στην Ιταλία όπου σπουδάζει κινηματογράφο στο Centro Sperimentale. Επιστρέφει στην Ιαπωνία το 1953 και το 1955 ξεκινά να εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη με μεγάλα ονόματα όπως τον Mizoguchi και τον Ichikawa. Το 1957, ξεκινά τη σκηνοθετική του καριέρα, αξιοποιώντας τις γνώσεις που αποκόμισε από την Ιταλία και παρέχοντας ένα νέο τρόπο έκφρασης στον κινηματογράφο (Richie, Schrader, 2005, σελ. 161).

Η πρώτη του ταινία, τα *Φιλιά* (*Kuchizuke*) εγκαινιάζει μια νέα εποχή για τον ιαπωνικό κινηματογράφο. Ο Kinichi και η Akiko γνωρίζονται στη φυλακή, όταν

πηγαίνουν να επισκεφθούν τους κρατούμενους πατεράδες τους. Ο Kinichi είναι γόνος εύπορης οικογένειας ενώ η Akiko αγωνίζεται να παρέχει στήριξη στην άρρωστη μητέρα της. Αποφασίζουν να πάνε στις ποδηλατοδρομίες, όπου κερδίζουν ένα μεγάλο στοίχημα και περνούν την υπόλοιπη μέρα τους ξοδεύοντας τα λεφτά σε διάφορες διασκεδάσεις. Ερωτεύονται και ο Kinichi αποφασίζει να αποπληρώσει την εγγύηση του πατέρα της Akiko, ζητώντας λεφτά από τη μητέρα του, την οποία έχει να δει τρία χρόνια.

Αυτό το, φαινομενικά, μελόδραμα δείχνει τις εμφανείς συγγενειές του με την ιταλική σχολή κινηματογράφου, διαφέρει, ποικιλοτρόπως, από τις ιαπωνικές ταινίες της εποχής, αλλά το βασικό στοιχείο που την καθιστά διαφορετική είναι η ταχύτητα. Η ταινία του Masumura δε θυμίζει τις αργόσυρτες, στοχαστικές σεκάνς των Mizoguchi και Ozu, φανερώνει ορμητικότητα, ανάγκη απελευθέρωσης από τα στεγανά που έως τότε έχουν τεθεί. Μια επιθυμία επανεξέτασης της κινηματογραφικής γλώσσας. Ταυτόχρονα, το θέμα της ταινίας, η επανάσταση της νεολαίας ενάντια στα αστικά ήθη των γονιών τους και η ανακάλυψη του εαυτού τους και των συναισθημάτων τους, αποκαλύπτει μια σαφή κριτική στις προηγούμενες γενιές της χώρας· η νέα γενιά είναι αναγκασμένη να ζει στη σκιά και τα λάθη των γεννητόρων της. Στο τέλος, οι ήρωες καταλήγουν ευτυχείς, όχι επειδή ακολούθησαν τις επιταγές της εποχής, αλλά την καρδιά τους.

Η κοινωνική κριτική του Masumura εντείνεται στο σχεδόν μεταμοντέρνο φιλμ του επόμενου έτους, το *Γίγαντες και παιχνίδια* (*Kyojin To Gangu*, 1958). Ο Nishi εργάζεται στην εταιρεία γλυκισμάτων World Candy, η οποία προσπαθεί εντατικά να βρει μια νέα καμπάνια για να προωθήσει τα προϊόντα της. Όταν βρίσκουν την Kyoko, μια φτωχή κοπέλα γεμάτη ζωντάνια που έχει χαλασμένα δόντια, προσπαθούν να την προωθήσουν με κάθε τρόπο ως την πρωταγωνίστρια της νέας καμπάνιας με θέμα το διάστημα και τους εξωγήινους. Η καμπάνια αποδεικνύεται επιτυχημένη, η Kyoko βυθίζεται στην απληστία και γρήγορα η κατάσταση ξεφεύγει από κάθε έλεγχο, με τον Nishi να καταλαβαίνει πως σε αυτόν τον ανταγωνιστικό κόσμο, θα πρέπει να υποστεί καθημερινή ταπείνωση για να επιβιώσει.

Όλη η ταινία είναι βασισμένη στην κωμωδία παραλόγου των προηγούμενων δεκαετιών. Αυτή τη φορά, όμως, το χιούμορ δεν προκύπτει από τυχαία συμβάντα,

αλλά από τον σαρκασμό του Masumura στην καπιταλιστική κοινωνία. Σε κάθε πλάνο, οι ενήλικες παίζουν με παιχνίδια, φέρονται ανώριμα, υποκύπτουν στην απληστία και εν τέλει εκμεταλλεύονται οποιονδήποτε θα μπορέσει να διαιωνίσει την ευημερία τους. Ο ταχύς ρυθμός, με πλάνα κοφτά και αλλεπάλληλα, θυμίζει την αισθητική των διαφημίσεων. Το τέλος της ταινίας, ακροβατεί ανάμεσα στο τραγικό και το αστείο και είναι ένα σαφές το σχόλιο για την αδυναμία του ανθρώπου να χαράξει το δικό του δρόμο μέσα σε ένα καπιταλιστικό σύστημα που διαρκώς απαιτεί τη γελοιοποίηση του ατόμου και την καταπάτηση κάθε μορφής ανθρώπινης ηθικής στο βωμό του κέρδους.

Τόσο το κοινό όσο και οι κριτικοί, που δείχνουν να δυσανασχετούν με τον παραδοσιακό ιαπωνικό κινηματογράφο, αγκαλιάζουν τις ταινίες του Masumura. Οι ιδιοκτήτες των στούντιο, βλέποντας την ανταπόκριση του κοινού και θέλοντας να αυξήσουν τα κέρδη τους, αποφασίζουν πως ίσως έχει έρθει ο καιρός να δοκιμάσουν κάτι νεωτεριστικό. Ένας βοηθός σκηνοθέτη της Shochiku, ο Nagisa Oshima, δηλώνει πως η μοτοσυκλέτα στα *Φιλιά* δίνει μια νέα, επαναστατική πνοή στον κινηματογράφο (Sato, 1982, σελ. 213). Έχει έρθει πλέον η ώρα για το Νέο Κύμα Κινηματογράφου της Ιαπωνίας.

Ταϊβάν

Στο χρονικό διάστημα από την παράδοση της Ταϊβάν στην Κίνα μέχρι την εγκατάσταση της νέας κυβέρνησης, οι κινηματογραφικές αίθουσες γνωρίζουν μια πρωτοφανή άνοδο σε προσέλευση κόσμου, καθώς οι περιορισμοί που υπήρχαν τα προηγούμενα χρόνια δεν υφίστανται, και επιτρέπεται στο κοινό να εξερευνήσει όλο το διαθέσιμο στοκ από ταινίες που η ιαπωνική κυβέρνηση είχε απαγορεύσει. Ωστόσο η ίδια η βιομηχανία βρίσκεται ακόμα σε στάδιο απραξίας λόγω της έλλειψης εγκαταστάσεων και επαγγελματιών. Αυτό όμως αλλάζει με την έλευση του Bai Ke από την ενδοχώρα, ο οποίος, εκμεταλλευόμενος τον υπάρχοντα, ελαττωματικό εξοπλισμό θέτει τις βάσεις για τη δημιουργία ενός κρατικά ελεγχόμενου στούντιο το οποίο η κυβέρνηση θα αξιοποιήσει εκτενώς μετά την άφιξή του Chiang Kai-Shek (Hong, 2011, σελ. 35-36).

Στις 30 Ιουνίου του 1946 ολοκληρώνεται η κατασκευή των Taiwan National Picture Studios, και χαράσσεται νέα εποχή για τον κινηματογράφο, ο οποίος αρχικά στρέφεται στην παραγωγή φιλμ ειδησεογραφίας που παρουσιάζουν επικαιρικά γεγονότα από τον επαναπατρισμό των Ιαπώνων μέχρι την κάλυψη των Εθνικών Αγώνων της χώρας. Ο σκοπός που καλούνται να εξυπηρετήσουν, προφανώς και είναι αυτός της προπαγάνδας της κυβέρνησης, η οποία δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την παραγωγή μυθοπλαστικών φιλμ (Hong, 2011, σελ. 36).

Μετά την εγκατάσταση του Chen Yi στη χώρα η εισαγωγή ταινιών από το εξωτερικό αρχίζει να αναζωογονείται διότι γίνεται αντιληπτό ότι η ενίσχυση της συγκεκριμένης αγοράς μπορεί να αποβεί κερδοφόρα. Με αυτόν τον τρόπο, ξεπηδούν διάφορες ιδιωτικές επιχειρήσεις οι οποίες εισάγουν ταινίες από διάφορες χώρες, συμπεριλαμβανομένης ακόμα και της Σοβιετικής Ένωσης. Αυτές οι ταινίες ισοσκελίζουν εν μέρει την έλλειψη της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής και αργά και σταθερά εξοικειώνουν το κοινό με νέες αφηγήσεις οι οποίες αποτελούν τα ερεθίσματα για τους μετέπειτα δημιουργούς, ενώ γεννούν και τις πρώτες τάσεις σε φιλικά ιδιώματα (Hong, 2011, σελ. 36).

Η Ταϊβάν αποτελεί γόνιμο έδαφος για τα γυρίσματα ταινιών από άλλες χώρες με αναπτυγμένη βιομηχανία. Στούντιο από το Χονγκ Κονγκ και τη Σαγκάη γυρίζουν ταινίες με έδρα γυρισμάτων την Ταϊβάν, με σπουδαιότερη το μιούζικαλ *Hua-Lien Harbor* του, Ταϊβανού που εργάζεται στη Σαγκάη, He Fei-Guang, το οποίο ολοκληρώνεται το 1948 και κάνει την πρεμιέρα του το 1949, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές. Σημειώνει τεράστια εισπρακτική επιτυχία στη χώρα, γεγονός που την καθιστά σημαντικότερη ταινία εκείνης της περιόδου (Hong, 2011, σελ. 36-37).

Ο κινηματογράφος ως βιομηχανία στην Ταϊβάν ουσιαστικά ενισχύεται μετά την εγκατάσταση στη χώρα του ηττημένου Chiang Kai-shek, το 1949. Η, μέχρι πρότινος, κατάσταση της χώρας, η αποικία εντός της οποίας οι Ιάπωνες παρήγαγαν δικά τους φιλμ, ανατρέπεται και με πολύ αργά βήματα στήνεται μια φιλική βιομηχανία, η οποία θα χρειαστεί περίπου 15 χρόνια προκειμένου να ορθοποδήσει, ενώ οι γειτονικές χώρες αναπτύσσονται με γοργούς ρυθμούς ή έχουν ήδη αναπτυχθεί στον εν λόγω τομέα.

Ένα μέρος των εργαζόμενων στην κινηματογραφική βιομηχανία της Σαγκάης φθάνει στην Ταϊβάν, φέρνοντας μαζί του κινηματογραφικό εξοπλισμό και τεχνογνωσία πάνω στον τομέα του ντοκιμαντέρ και των προπαγανδιστικών φιλμ. Αυτοί αποτελούν ουσιαστικά το υπόβαθρο πάνω στο οποίο χτίζονται οι βάσεις του εγχώριου κινηματογράφου. Ωστόσο, οι κατάλληλες υποδομές για να στηρίξουν έναν μυθοπλαστικό, αφηγηματικό κινηματογράφο τέχνης και όχι ενημέρωσης και κυβερνητικής προπαγάνδας, δεν υφίστανται.

Το 1954, συστήνεται μια εκστρατεία με βάση την οποία η κυβέρνηση επιβάλλει λογοκρισία στα εγχώρια πολιτιστικά μέσα. Η εκστρατεία αυτή θα μείνει γνωστή ως Το Κίνημα Της Πολιτιστικής Κάθαρσης, μια κυβερνητική δραστηριότητα που αποσκοπεί στην απαλλαγή τριών στοιχείων από τα μέσα της εποχής, διακρινόμενα με βάση τα χρώματα· τα κόκκινα στοιχεία (κομμουνιστικά ή φιλοκομμουνιστικά), τα μαύρα (οι πεσιμιστικές απεικονίσεις της ταϊβανεζικής κοινωνίας και η ανάδειξη των προβλημάτων των κατώτερων τάξεων) και τα ροζ (πορνογραφικά και ανοιχτά σεξουαλικά). Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται ένας ακόμα πιο σφοδρός και συνεχής έλεγχος όλων των οπτικοακουστικών μέσων. Η έγκριση της κυκλοφορίας οπτικοακουστικού υλικού που θα παραδοθεί στο ευρύ κοινό, πρέπει να υποστεί την επεξεργασία και την αποδοχή των αρμόδιων αρχών. Σε πολλές περιπτώσεις και για μηδαμινούς λόγους, απορρίφθηκαν έργα, που θεωρούνταν πως παραβίαζαν τους παραπάνω περιορισμούς (Udden, 2017, σελ. 23-24).

Ωστόσο, όπως όλες οι μορφές ελέγχου που συστήνονται για να περιορίσουν την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση, διατρέχονται από «παράθυρα» που μπορούν να παραβιαστούν, σύντομα βρέθηκαν τρόποι πλάγιας προσπάθειας των ορίων που τίθεντο στους καλλιτεχνικούς χώρους και βέβαια στην κινηματογραφική δημιουργία.

Το ίδιο έτος θα συσταθεί η Κεντρική Εταιρεία Κινούμενης Εικόνας (Central Motion Picture Company, εφεξής CMPC) η οποία βρίσκεται σε ευθεία συνεννόηση με την Kuomintang, επιβάλλει τους απαιτούμενους ελέγχους στις ταινίες και επιβεβαιώνει την Κυβέρνηση ότι κανένα από τα προβαλλόμενα φιλμ δεν παραβαίνει τους περιορισμούς. Η CMPC δραστηριοποιείται για πολλές δεκαετίες ως

κεντρικός οργανισμός συσπείρωσης σκηνοθετών και ηθοποιών, καθιστώντας την προϋπάρχουσα ιαπωνική εταιρεία δευτερεύουσας σημασίας (Udden, 2017, σελ. 29).

Επί σειρά ετών, ο κινηματογράφος θεωρείται «ειδική» μορφή ψυχαγωγίας. Η κυβέρνηση επιβάλλει υψηλότετους δασμούς στα στούντιο εξαναγκάζοντάς τα να κάνουν περικοπές που δεν ωφελούν την άνθιση του κλάδου. Η έλλειψη ικανού προσωπικού, ο ασφυκτικός έλεγχος από την Kuomintang και η βαριά φορολογία είναι οι κύριες αιτίες της στρόφής στα ντοκιμαντέρ και τα προπαγανδιστικά φιλμ, τους δύο τομείς δηλαδή που τα συνεργεία γνώριζαν καλύτερα. Ως άμεσο αποτέλεσμα, οι ταινίες που προβάλλονται στις αίθουσες της χώρας, μεταξύ 1950 και 1954, είναι ταινίες στα μανδαρινικά από γειτονικές χώρες (κυρίως από το Χονγκ Κονγκ), με μόλις δεκατρείς εγχώριες παραγωγές. Εμφανίζονται κάποιες μυθοπλαστικές απόπειρες, αλλά οι υφιστάμενοι περιορισμοί τις καθιστούν εμπορικές αποτυχίες. Με τη χρήση ξεθωριασμένων φιλμ, σεναριακών περιορισμών και ανειδίκευτων ηθοποιών, το κοινό δεν τις αντιλαμβάνεται αντάξιες του ενδιαφέροντός του και τις θεωρεί στερεοτυπικές απεικονίσεις (Udden, 2017, σελ. 30).

Μια σειρά από νομοθετήματα και αλλαγές που συμβαίνουν στα μέσα της δεκαετίας του '50, σηματοδοτούν τις πρώτες αλλαγές οι οποίες αργότερα θα οδηγήσουν στην άνθιση του ταϊβανέζικου κινηματογράφου. Το 1956, οι μανδαρινόφωνες ταινίες του Χονγκ Κονγκ θεωρούνται ως εγχώριες στην Ταϊβάν και, κατ' αυτόν τον τρόπο επιτρέπεται μια ολοένα και μεγαλύτερη αλληλεπίδραση μεταξύ των χωρών, δίνοντας την ευκαιρία στη βιομηχανία της Ταϊβάν να εμποτιστεί με νέα ερεθίσματα. Ταυτόχρονα μια σειρά από διαπραγματεύσεις, μεταξύ Ταϊβάν και Δημοκρατίας της Κίνας, επιτρέπουν κάποιες ελαφρύσεις στους δασμούς των εισαγόμενων αχρησιμοποίητων φιλμ και εξοπλισμού, τα οποία διατίθενται για ένα εξάμηνο στην Ταϊβάν άνευ φορολογίας. Ένας άλλος νόμος υποχρεώνει τους σκηνοθέτες να υπογράφουν συμβόλαια παραγωγής δώρων ταινιών. Ωστόσο, αυτοί γυρνούν ταινίες με μικρότερη διάρκεια, πουλώντας το εναπομείναν φιλμ στη μαύρη αγορά, κίνηση που το κάνει προσβάσιμο και σε άλλους δημιουργούς (Udden, 2017, σελ. 30-31).

Με αυτές τις εξελίξεις συμβαίνει κάτι το απροσδόκητο. Ανθεί ένας εγχώριος κινηματογράφος, που ομιλεί την ταϊβανεζική διάλεκτο η οποία υποτίθεται πως απαγορεύεται από την Κυβέρνηση. Κάποια μικρά παράθυρα στο νόμο που προβλέπουν ολική απαγόρευση της χρήσης αυτής της διαλέκτου αποκλειστικά στα πλαίσια των σχολικών εγκαταστάσεων, αφήνουν χώρο στα γυρίσματα τέτοιων ταινιών, εφόσον είναι σύμφωνα με τις επιταγές της κυβέρνησης και επιτρέπουν τη γιγάντωση αυτού του φαινομένου. Ως εκ τούτου, οι παραγωγοί των στούντιο αρχίζουν να επενδύουν σε φιλμ και από το 1955 έως το 1959, παράγονται 178 ταϊβανόφωνες ταινίες (Udden, 2017, σελ. 31).

Εντούτοις, παρά τις προσπάθειες που καταβάλλονται για ανάπτυξη του κινηματογράφου μυθοπλασίας, τα αποτελέσματα παραμένουν ανάξια λόγου. Εκτός της μαύρης αγοράς το φιλμ παραμένει είδος πολυτελείας, πράγμα που αναγκάζει τους δημιουργούς να δράσουν υπό την πίεση αυτής της έλλειψης, προβάροντας αρκετές φορές την κάθε σκηνή προκειμένου να μην υπάρξουν λάθη και χρειαστούν περικοπές. Και αυτό θα υφίσταται και τις επόμενες δεκαετίες. Χρειάστηκε να έρθει η δεκαετία του '60 προκειμένου ο κινηματογράφος της Ταϊβάν να γίνει μια υπολογίσιμη βιομηχανία στα πλαίσια της χώρας, ωστόσο χωρίς αυτές τις βάσεις της δεκαετίας του '50 είναι πιθανό να μη γινόταν κάποια αξιοσημείωτη πρόοδος σε αυτό το διάστημα (Udden, 2017, σελ. 29-30).

Αρκετοί από τους σκηνοθέτες που θα αναλάβουν δράση τη δεκαετία του '60 διδάσκονται την κινηματογραφική γλώσσα και τις μεθόδους γυρισμάτων με αυτές τις ταινίες. Η ίσως σημαντικότερη μορφή είναι αυτή του Li Hsing, του πρώτου σημαντικού σκηνοθέτη της χώρας. Έχοντας σπουδάσει παραστατικές τέχνες στην ενδοχώρα της Κίνας, μεταβαίνει στην Ταϊβάν και εκείνη την περίοδο παραμένει ένας απλός βοηθός στα γυρίσματα των ταϊβανόφωνων ταινιών.

Τη δεκαετία του '60 συμβαίνει ένα γεγονός, το οποίο θα αποτελέσει σημαντική βάση για το υπόβαθρο της κινηματογραφικής θεωρίας της χώρας. Κυκλοφορεί το πρώτο περιοδικό με θέμα τον κινηματογράφο, το οποίο τιτλοφορείται *Αίθουσα*. Απώτερος σκοπός του η ενημέρωση σχετικά με τα διεθνή φιλμ, τα οποία θα εμπνεύσουν τους εγχώριους σκηνοθέτες ώστε να παράξουν ταινίες ανάλογου βεληνεκούς, να αποτελέσουν, δηλαδή, ένα πλάγιο κίνητρο. Παρά

τη μικρή διάρκεια κυκλοφορίας, του, το περιοδικό προσφέρει σε κοινό και δημιουργούς έναν διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης των ταινιών που μεταγενέστερα θα φανούν χρήσιμες στη διανοήση της εποχής, στρέφοντας την κουβέντα και σε άλλα θέματα εκτός της λογοτεχνίας, η οποία είναι και η πιο διαδεδομένη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης.

Μια εξίσου σημαντική χρονολογία για τα κινηματογραφικά τεκταινόμενα της Ταϊβάν είναι το 1963. Εκείνη τη χρονιά κυκλοφορεί στη χώρα μια ταινία προερχόμενη από το Χονγκ Κονγκ, το *Love Eterne*, βασισμένη στην όπερα της Κίνας. Αποδεικνύεται η μεγαλύτερη ως τότε εισπρακτική επιτυχία, αποφέροντας εισπράξεις που ξεπερνούν τα 8 εκατομμύρια και παίζεται για πάνω από έξι μήνες στις αίθουσες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι κινηματογράφοι της Ταϊβάν να εγκαταλείπουν τα συμβόλαιά τους με τις αμερικάνικες εταιρείες παραγωγής και να προτιμούν τις ταινίες του Χονγκ Κονγκ, ενώ τα στούντιο του Χονγκ Κονγκ καταλαβαίνουν τα κέρδη που μπορεί να τους αποφέρει η αγορά της Ταϊβάν. Ως εκ τούτου, ο σκηνοθέτης του *Love Eterne*, Li Hanxiang αποφασίζει να απομακρυνθεί από τα στούντιο Shaw και να μετακομίσει στην Ταϊβάν, έχοντας περαιτέρω σχέδια για την ανάπτυξη της φιλμικής παραγωγής. Το αντίπαλο στούντιο των Αδερφών Shaw χρηματοδοτεί την ίδρυση ενός μεγάλου στούντιο στην Ταϊβάν και τοποθετεί ως επικεφαλής τον Li. Ένα νέο κεφάλαιο, αυτό του Grand Central Motion Picture Studio έχει μόλις ξεκινήσει (Udden, 2017, σελ. 32-33).

Επακόλουθο της δημιουργίας ενός στούντιο τέτοιου μεγέθους, το οποίο δεν είχε ξαναυπάρξει στην χώρα, είναι και η σταδιακή βελτίωση των εγχώριων υποδομών. Οι παραγωγές γίνονται πιο μεγαλεπήβολες, εκκολάπτονται οι πρώτοι σταρ της χώρας, τα συνεργεία εξειδικεύονται περαιτέρω και βελτιώνονται οι διανομές εκτός της Ταϊβάν. Αν και το συγκεκριμένο στούντιο παράγει λιγιστές ταινίες, τα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυσή του, θα αποτελέσει πρότυπο για την ίδρυση άλλων στούντιο. Η κατάσταση δείχνει να βαίνει καλώς έως ότου ο πρόωρος θάνατος του προέδρου της MP&GI, Loke Wan-tho, ευεργέτη του Grand Central Motion Picture Studio στερήσει μια επένδυση 5 εκατομμυρίων δολαρίων. Αυτό το γεγονός θα αποτελέσει την ακίδα στην ταχεία ανάπτυξη του εγχώριου κινηματογράφου (Udden, 2017, σελ. 33).

Σύντομα, η έλλειψη πόρων, η αδυναμία του Li να διαχειριστεί την οικονομική κατάσταση και οι σπάταλες κινήσεις του κάνουν ορατά τα πρώτα προβλήματα. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, η παραγωγή της ταινίας *The Beauty of Beauties*, ένα δράμα εποχής το οποίο θα κοστίσει 23 εκατομμύρια Νέα Δολάρια Ταϊβάν και θα αποφέρει μόλις 5 εκατομμύρια τον πρώτο χρόνο. Αυτή η κίνηση αποτελεί και το μεγαλύτερο πλήγμα του στούντιο από το οποίο δεν μπόρεσε να αναρρώσει για αρκετά έτη (Udden, 2017, σελ. 33).

Ενώ τα μανδαρινόφωνα φιλμ αυξάνουν τη δημοτικότητά τους, οι ταϊβανόφωνες ταινίες αναδεικνύουν μια νέα τάση η οποία συνυπάρχει με τις κωμωδίες μέχρι τον «θάνατο» της δημοφιλίας των ταϊβανόφωνων φιλμ. Τα μελοδράματα σε ταϊβανεζική γλώσσα αποσκοπούν στην ανάδειξη των προβλημάτων που μαστίζουν τη κοινωνία από το διαρκή εκσυγχρονισμό, τα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι, αλλά οι πολιτικές αιχμές παραλείπονται (Hong, 2011, σελ. 54).

Το μεγαλύτερο όνομα του συγκεκριμένου ιδιώματος είναι ο Liang Zhe-Fu, σκηνοθέτης των δύο θεμελιωδών ταϊβανεζικών μελοδραμάτων, *The Last Train From Kaohsiung* (1963) και *The Early Train From Taipei* (1964), ταινίες που στηρίζονται σε κοινή σημειολογία και εξετάζουν τα εν λόγω θέματα. Αξίζει να παρατηρηθεί η κοινωνική θέση των γυναικών όπως αυτές αντικατοπτρίζονται στις πρωταγωνίστριες. Οι γυναίκες στα μελοδράματα (και εν γένει στον ταϊβανεζικό κινηματογράφο της εποχής) καταπιέζονται από το πατριαρχικό σύστημα αλλά η προσπάθεια απόδρασης από την πατριαρχία επιφέρει την «τιμωρία».

Το μελόδραμα, επιπλέον, είναι ένα από τα κινηματογραφικά ιδιώματα που χρησιμοποιούν ευρέως την ποπ μουσική της εποχής ως εξωδιηγητικό στοιχείο. Αυτό εν μέρει συμβαίνει από τη δεκαετία του 1930 και στη συνέχεια χαρακτηρίζει μέρος του εγχώριου κινηματογράφου, αλλά αποκτά μια αμιγώς κινηματογραφική μορφή.

Το 1962, σε μια προσπάθεια να ενισχύσει κάπως την εικόνα της κινηματογραφικής βιομηχανίας, η Kuomintang προβαίνει σε μια κίνηση ισχύος. Εγκαινιάζει το πρώτο φεστιβάλ κινηματογράφου το οποίο εστιάζει στις κινεζόφωνες ταινίες. Το ετήσιο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Χρυσών Ίππων αποτελεί το ίσως σημαντικότερο εθνικό πολιτισμικό γεγονός το οποίο εξάγει η Ταϊβάν, συγκεντρώνει

δημοτικότητα και, έως και σήμερα, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα φεστιβάλ του ασιατικού κινηματογράφου (Hong, 2011, σελ. 71).

Το 1963 ο Henry Kong ορίζεται ως επικεφαλής της CMPC. Υπό τη διεύθυνσή του αναβαθμίζονται οι διοικητικές δομές των στούντιο και οι κινηματογραφικές αίθουσες. Είναι, επιπλέον, το πρόσωπο στο οποίο οφείλει την ύπαρξή του το πρώτο αμιγώς ταϊβανέζικο κινηματογραφικό ιδίωμα, αυτό του Υγιούς Ρεαλισμού. Οι ταινίες αυτές αποτελούν όργανο προπαγάνδας της Kuomintang, αναδεικνύουν την καθημερινότητα της Ταϊβάν παρουσιάζοντάς την μέσα από ένα εξιδανικευμένο πρίσμα, το οποίο αποφεύγει την κατάταξή τους στην κατηγορία των «μαύρων» στοιχείων που προαναφέρθηκαν. Γυρισμένες εξ' ολοκλήρου στα μανδαρινικά, καταφεύγουν σε βαθιές ηθικολογίες, που υποστηρίζουν τις παραδοσιακές αξίες που προωθεί η Κυβέρνηση και την πρόοδο που επιδιώκει. Θα έλεγε κανείς πως, κατά ειρωνική σύμπτωση, θυμίζουν αρκετά σε υφολογία (αλλά όχι σε διάθεση πειραματισμού) τις ταινίες σοσιαλιστικού ρεαλισμού της Σοβιετικής Ένωσης (Hong, 2011, σελ. 74).

Πιο συγκεκριμένα, ο ρεαλισμός τον οποίο προάγουν δεν είναι μια ακριβής απεικόνιση της πραγματικότητας της χώρας. Αποτελεί το ρεαλισμό που προωθεί το αφήγημα της Κυβέρνηση και αποκρύπτει τις προβληματικές πτυχές της κοινωνίας και τις δυσχέρειες του λαού στη νέα πραγματικότητα. Πρόκειται για τον ιδεαλιστικό «ρεαλισμό», την εξιδανικευμένη παρουσίαση μιας χώρας, στην οποία κατοικούν ευημερούντες και ιδανικοί πολίτες. Προσβλέπουν στην ελπιδοφόρα μελλοντική κοινωνία που διακρίνεται από διαρκή ανάπτυξη και πρόοδο.

Το κινηματογραφικό αυτό ρεύμα, όμως δεν συνάδει με το ρεαλισμό εφόσον αποστρέφεται την κατάδειξη της επικρατούσας ωμής πραγματικότητας. Καταφεύγει σε αμιγώς στουντιακά γυρίσματα με επαγγελματίες ηθοποιούς, και κάνει χρήση πραγματικών σκηνικών όταν εξυπηρετείται η οπτική που το διέπει. Ακόμα και η γλώσσα των πρωταγωνιστών δεν αποτυπώνει την περιέουσα αλήθεια της κοινωνίας καθώς μιλούν ακόμη και μεταξύ τους μανδαρινικά και όχι την ταϊβανέζικη διάλεκτο (Hong, 2011, σελ. 74). Η οποιαδήποτε κριτική προς το υπάρχον κοινωνικοπολιτικό σύστημα, είναι απύσχα δεδομένου του σφίχτου

στοντιακού ελέγχου και των πολιτικών επιταγών οι οποίες οδήγησαν στη δημιουργία του.

Μολαταύτα, αν και αρκετά «κλινικές» στην παρουσίαση της πραγματικότητας της χώρας, διαφέρουν αρκετά από όσες ταινίες έχουν προηγηθεί. Πλέον οι θεατές δεν είναι αντιμέτωποι μόνο με αντικομμουνιστικά παραληρήματα, εισάγονται σε εικόνες της επαρχίας, σε ιστορίες για καθημερινούς ανθρώπους και τα συναισθήματά τους, ταινίες, δηλαδή, με τις οποίες μπορούν να ταυτιστούν και να αναγνωρίσουν τους εαυτούς τους, ενώ παράλληλα μπορούν να αντιληφθούν και την Ταϊβάν ως οντότητα και όχι ως ένα απλό κομμάτι της Κίνας (Udden, 2017, σελ. 35).

Στα πλαίσια του υγιούς ρεαλισμού αναδεικνύεται και ο άνθρωπος που θα χαρακτηριστεί από αρκετούς ως ο πρώτος σημαντικός Ταϊβανός σκηνοθέτης και πνευματικός πατέρας του ταϊβανεζικού κινηματογράφου, ο Li Hsing. Έχοντας ξεκινήσει την καριέρα του στον χώρο των φτηνών ταϊβανόφωνων κωμωδιών όπως σημειώθηκε παραπάνω και συνεχίζοντας με ορισμένα μελοδράματα, ο Li δε δείχνει το πραγματικό του ταλέντο έως ότου καλείται από τον Kong για να σκηνοθετήσει μαζί με τον Li Jia μια ταινία Υγιούς Ρεαλισμού, *Το κορίτσι με τα στρείδια* του 1963. Ωστόσο εν μέσω των γυρισμάτων θα του ζητηθεί να αποσυρθεί για να σκηνοθετήσει εξολοκλήρου μια άλλη ταινία, το *Όμορφο παπάκι* το οποίο θα κυκλοφορήσει το 1965.

Ο Υγιής Ρεαλισμός είναι το βασικότερο κινηματογραφικό ρεύμα της χώρας μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '70 και ο Li Hsing θα εξακολουθήσει να παράγει ταινίες στα μέτρα του ρεύματος, το οποίο δε θα μείνει στάσιμο μπροστά στις συμβαίνουσες εξελίξεις. Θα παραμείνει η μόνη πραγματικά σοβαρή απόπειρα, με τις ευλογίες της Κυβέρνησης, να παραχθεί ένας εθνικός κινηματογράφος επιπέδου. Τα φιλμ τα οποία θα γυριστούν στην Ταϊβάν εκείνη την περίοδο είναι παραγωγές από γειτονικές χώρες.

Βλέποντας τις υπάρχουσες προοπτικές και τις ενδεχόμενες δυνατότητες, η Union αποφασίζει να κατασκευάσει ένα στούντιο στην Ταϊβάν με σκοπό να παράγει ταινίες στα Μανδαρινικά για το Χονγκ Κονγκ (Yeh, Davis, 2005, σελ.46). Αν και οι συγκεκριμένες ταινίες αποτελούν παραγωγές του Χονγκ Κονγκ, τόσο το γεγονός ότι

οι μανδαρινικές ταινίες της εποχής θεωρούνται ίδιας κατηγορίας με αυτές της Ταϊβάν όσο και ότι ακόμα και σήμερα οι Ταϊβανοί τις θεωρούν σημαντικό κεφάλαιο του κινηματογράφου της χώρας τους, καθιστά δύσκολη την κατάταξη μιας ταινίας ανάμεσα στις δύο χώρες.

Το ντεμπούτο του συγκεκριμένου στούντιο γίνεται το 1967 με το *Dragon Inn*, ένα από τα σημαντικότερα Wuxia (ταινίες εποχής με πολεμικές τέχνες και ξιφασκία), σκηνοθετημένο από το ίσως σημαντικότερο όνομα του χώρου, τον King Hu. Ο King, όπως και ο Li Hanxiang ξεκινά την καριέρα του στα στούντιο Shaw αλλά λόγω κακής συνεργασίας, μετακομίζει στην Ταϊβάν όταν η Union του κάνει μια πολύ καλύτερη προσφορά, στην οποία γίνεται ο διευθυντής παραγωγής του στούντιο και έχει σαφώς μεγαλύτερη δημιουργική ελευθερία από αυτή στα Shaw.

Σημαντική αλλαγή γίνεται στη δεκαετία του '60, όταν οι μανδαρινόφωνες ταινίες έχουν σταδιακή άνοδο και σιγά-σιγά αντικαθιστούν τις ταϊβανόφωνες.²⁶ Από τις μόλις 5 ταινίες που γυρίζονται το 1960, το 1969 οι ταινίες αυτές φτάνουν τις 89, προαναγγέλοντας την περαιτέρω ανάπτυξη του μέσου, την κομβική δεκαετία του '70. Πλέον ο εγχώριος κινηματογράφος δε χρειάζεται να στηριχθεί στις φθηνές ταϊβανόφωνες παραγωγές και παύει να υφίσταται ως τοπίο γυρισμάτων για γειτονικές χώρες. Ωστόσο μια σειρά από αρνητικές εξελίξεις που συμβαίνουν σε κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο, αλλά επίσης και στο κύκλωμα των στούντιο, στην επόμενη δεκαετία, θα επηρεάσουν την πορεία του κινηματογράφου σε όλα τα επίπεδα.

Αυτή τη δεκαετία τα δύο μεγαλύτερα στούντιο της Ταϊβάν κλείνουν. Στις αρχές της δεκαετίας, το Grand Central Motion Picture Studio σταματά τις λειτουργίες του, μην μπορώντας να αντέξει το οικονομικό πλήγμα των προηγούμενων δεκαετιών, ενώ το στούντιο της Union αποσύρεται από την Ταϊβάν το 1974. Επακόλουθο αυτής της κατάστασης η CMPC μένει ο μοναδικός φορέας γύρω από τον οποίο θα συσπειρωθεί ολόκληρη η κινηματογραφική παραγωγή της

²⁶ Οι ταϊβανόφωνες ταινίες μέχρι τότε αποτελούν την κραταιή εγχώρια κινηματογραφική δύναμη με πάνω από 800 τίτλους να παράγονται μεταξύ του 1962 και του 1969 (Yeh, Davis, 2005, σ. 19)

χώρας, που, όπως είναι προφανές, συρρικνώνεται δραματικά (Udden, 2017, σελ. 36).

Καθώς ο προϋπολογισμός των ταινιών σταδιακά γίνεται ολοένα και μικρότερος, οι παραγωγές ακριβών ταινιών, όπως οι ταινίες δράσης, μειώνονται λόγω των οικονομικών τους απαιτήσεων. Αυτή η αλλαγή πλεύσης αναδεικνύει το ιδίωμα των ταινιών Wenji, «λογοτεχνικές» ταινίες που στηρίζονται κυρίως στο ρομάντζο.

Κεντρικό πρόσωπο γύρω από αυτήν την αλλαγή είναι ο διάδοχος του Henry Kong στη διεύθυνση της CMPC, Mei Changling. Με αυτόν ως ιθύνοντα νου αρχίζουν να γυρίζονται ακριβές ταινίες με έντονο τον αντι-ιαπωνικό χαρακτήρα. Στη διάρκεια αυτής της δεκαετίας, όταν οι κοινωνικοί αναβρασμοί και το κίνημα των πολιτών που επιθυμούν την ανεξαρτησία της Ταϊβάν κάνουν αισθητή την παρουσία τους, οι ταινίες αυτές αναπτύσσουν μια ευρύτερη θεματολογία, στην οποία περιλαμβάνεται και η κινδυνολογία της απόσχισης από την Κίνα (Udden, 2017, σελ. 37).

Χαρακτηριστικότερη αυτών των ταινιών, το *Victory*, του 1975, σε σκηνοθεσία Liu Chia-Chang, μια πληθωρική παραγωγή που περιλαμβάνει γνωστούς σταρ και ένα κεντρικό τραγούδι, το Mei Hua, το οποίο θα γνωρίσει τεράστια επιτυχία τόσο στην Ταϊβάν όσο και στην Κίνα. Σε αυτήν την ταινία, όλη η πλοκή διαδραματίζεται στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η υπόθεση στηρίζεται στα βιώματα ενός παιδιού, του οποίου ο πατέρας υφίσταται κακομεταχείριση από τους Ιάπωνες. Μέσω πλάγιων τεχνικών όπως η ευρεία χρήση της μανδαρινικής διαλέκτου, σε μια εποχή που οι κύριες γλώσσες στην Ταϊβάν είναι η ταϊβανεζική διάλεκτος και τα Ιαπωνικά, διατηρείται η εθνική προπαγάνδα υπέρ της ένωσης με την Κίνα.

Μετά το θάνατο του Chiang Kai-shek, το 1975, την εξουσία αναλαμβάνει ο γιός του, Chiang Ching-kuo, σημαίνον πρόσωπο για τη μετέπειτα εξέλιξη της Ταϊβάν. Σε αντίθεση με τον πατέρα του, δε μοιράζεται το ίδιο πάθος για ένωση με την κινεζική ενδοχώρα. Διατηρεί ικανά σημεία της πολιτικής του πατέρα του, προτιμά, όμως, να εστιάσει στην επάρκεια αγαθών της χώρας, στην εξέλιξη των υποδομών (χαρακτηριστικά ανέλαβε ορισμένα από τα πιο μεγαλεπίβολα κατασκευαστικά έργα της χώρας), και σε μια επακόλουθη ανάπτυξη, προϊόν πολιτικών και διπλωματικών

κινήσεων, οι οποίες έφεραν και ελάφρυνση σε κάποιους από τους περιορισμούς που προϋπήρχαν (Udden, 2017, σελ. 19).

Αξιομνημόνευτο ρόλο στις εξελίξεις επιτελεί η ύπαρξη του πρώτου πολιτικού κινήματος, το οποίο εναντιώνεται στην Kuomintang. Μια μερίδα ανεξάρτητων πολιτών, οι οποίοι αντιτίθενται στην καταπίεση της κυβέρνησης, σταδιακά αποκτούν ολόένα και περισσότερη ισχύ και δημόσιο λόγο. Αποκορύφωμα αυτού του κινήματος, το περιστατικό που έλαβε χώρα στην Kaohsiung, στις 10 Δεκέμβρη του 1979, όταν μια πολυπληθής διαδήλωση κατά της κυβέρνησης κατέληξε σε συγκρούσεις με την αστυνομία, ανοίγοντας δρόμο για τις αλλαγές στο πολιτικό έδαφος που θα λάβουν χώρα την επόμενη δεκαετία (Udden, 2017, σελ. 19-20).

Η δεκαετία του '80 είναι η εποχή των ριζικών αλλαγών στο πολιτικό σκηνικό της Ταϊβάν. Η πτώση της Kuomintang που συντελείται το 1987, δε θα συμβεί εν αιθρία αλλά θα είναι προϊόν χρόνιων ζυμώσεων κάποιων συνιστωσών οι οποίες θα συμβάλλουν καθοριστικά στη λήξη της δικτατορίας και το πέρασμα της χώρας στην κοινοβουλευτική δημοκρατία. Επιπλέον, ήδη από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας, ξεκινά μια κοινωνικοπολιτική κρίση εντός της χώρας η οποία, αν και θα αργήσει να κάνει εμφανή την παρουσία της, εν μέσω του Οικονομικού Θαύματος που πραγματοποιείται, δε θα αφήσει κανέναν τομέα της χώρας ανεπηρέαστο.

Από τις αρχές της δεκαετίας ξεκινά η επαφή των benshengren με τους συγγενείς τους από την ηπειρωτική Κίνα. Τα σύνορα ανοίγουν και επιτρέπονται τα ταξίδια εντός της χώρας σε όσους έχουν συγγενείς εκεί (Udden, 2017, σελ. 51). Το συμβάν της Kaohsiung γίνεται γνωστό εκτός συνόρων και παίρνει διεθνείς διαστάσεις. Μεγάλη μερίδα του δυτικού κόσμου στρέφεται ενάντια στην κυβέρνηση των εθνικιστών, ενώ κάποια περιστατικά καταλήγουν η αχίλλειος πτέρνα μιας κυβέρνησης που παλεύει να κρατηθεί στην εξουσία. Ταυτόχρονα, παρά τη ρητή απαγόρευση της Kuomintang για την ίδρυση άλλων κομμάτων, τα εξωκοινοβουλευτικά στοιχεία που αντιτίθενται στην κυβέρνηση δημιουργούν το Δημοκρατικό Κόμμα της Ταϊβάν, το 1986. Ο Chiang Ching-Kuo, παρά τον παράνομο χαρακτήρα αυτού του γεγονότος, επιλέγει να μην επέμβει. Τελικά το 1987, μετά από 38 χρόνια εθνικιστικής χούντας, ο Chiang καταλύει το δικτατορικό πολίτευμα

και η χώρα προχωρά σε ένα νέο κεφάλαιο, αυτό της εκδημοκρατικοποίησης (Udden, 2017, σελ. 49-50).

Σταδιακά προκύπτουν νέα λογοτεχνικά ρεύματα, τα οποία εντάσσουν στην προβληματική τους ζητήματα πρωτάκουστα για τη χώρα. Ο φεμινισμός, η διαφορετική σεξουαλικότητα, οι ιθαγενείς είναι θέματα με τα οποία ασχολείται πλέον η λογοτεχνία, ενώ οι πολιτικές θεωρίες εμπλουτίζονται με νέες προεκτάσεις. Ο μεγαλύτερος προβληματισμός που προκύπτει πλέον, είναι το συνταίριασμα των αμιγώς ανατολίτικων στοιχείων της παράδοσης της χώρας με τη δυτική τάση του εκμοντερνισμού που αρχίζει να επικρατεί (Udden, 2017, σελ. 50-51).

Βιογραφικά στοιχεία και εξεταζόμενες φιλμογραφίες σκηνοθετών

Nagisa Oshima

Γεννιέται το 1932 στο Tamano της περιφέρειας Okayama σε μία αριστοκρατική οικογένεια και περνάει την παιδική του ηλικία στο απόγειο του εθνικισμού. Στη διάρκεια της εφηβείας του η Ιαπωνία παραδίδεται στους Αμερικανούς και ο Oshima αρχίζει να παρατηρεί τις δυσχέρειες της ζωής. Σπουδάζει Πολιτική Ιστορία στο πανεπιστήμιο του Kyoto, από το οποίο αποφοιτά το 1954. Κατά τη φοίτησή του εκεί, συμμετέχει ενεργά στα πολιτικά τεκταινόμενα και στις διαδηλώσεις κατά της Συνθήκης μεταξύ Ιαπωνίας και Αμερικής ενώ αναμειγνύεται και με τη φράξια των Zengakuren²⁷, από τους οποίους εμποτίζεται με τα κομμουνιστικά και ριζοσπαστικά ιδεώδη. Ζει τα γεγονότα των συγκρούσεων με τα όργανα της τάξης, όπως και τους εσωτερικούς αναβρασμούς στο χώρο της φοιτητικής αριστεράς, ζήτημα το οποίο στη συνέχεια θα τον απασχολήσει και ως σκηνοθέτη.

Η ανάγκη εύρεσης εργασίας μετά την αποφοίτησή του και η απουσία ευκαιριών, τον οδηγεί να εργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη στα στούντιο Ofuna της Shochiku. Αν και η εργασία στο πλαίσιο του στούντιο του είναι απωθητική, τόσο η αγάπη του για τον κινηματογράφο, όσο και η έντονα πολιτική του σκέψη, τον ωθούν στη συγγραφή κριτικών. Πέντε χρόνια μετά τη πρόσληψή του ως βοηθού σκηνοθέτη, του ανατίθεται να σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία, τη *Γειτονιά του έρωτα και της ελπίδας*.

Παρατηρώντας την κατάσταση που επικρατεί στα κινηματογραφικά στούντιο όταν ξεκινά να εργάζεται ως σκηνοθέτης, δεν αργεί να αγανακτήσει με τον επισφαλή, καθαρά εμπορικό τρόπο με τον οποίο οι εταιρείες χειρίζονται το θέμα του κινηματογράφου, όπως επίσης και με την υποταγή των δημιουργών στη θέληση των στούντιο και στην άρνηση δημιουργίας κάτι πιο ρηξικέλευθου. Στέκεται επικριτικά απέναντι στην επιδίωξη των στούντιο αλλά και στους ίδιους τους

²⁷ Φοιτητική πολιτική οργάνωση που ιδρύθηκε το 1949, στην οποία συγκεντρώθηκαν αντιφασίστες προερχόμενοι από τον ευρύτερο χώρο της ιαπωνικής ριζοσπαστικής αριστεράς, με έντονη παρουσία στις διαδηλώσεις διαμαρτυρίας της εποχής.

σκηνοθέτες που κινηματογραφούν με φόρμουλες του κλασικού κινηματογράφου και δεν πειραματίζονται προκειμένου να προσχωρήσουν σε μια Τέχνη νεωτερική. Δηλώνει υπέρμαχος μιας σκηνοθεσίας που θα αφορμάται από την υποκειμενικότητα και όχι την εμπορευματοποιημένη επανάληψη μιας προηγούμενης επιτυχίας (Oshima, 1960).

Ανάμεσα στο 1959 και το 1976 σκηνοθετεί τις ταινίες που τον καταξιώνουν ως ριζοσπαστικό δημιουργό και λαμβάνει παγκόσμια αναγνώριση μετά την κυκλοφορία της *Αυτοκρατορίας των αισθήσεων*. Θα συνεχίσει να σκηνοθετεί έως και το 1999 όταν και κυκλοφορεί την τελευταία του ταινία, *Ταμπού*. Μετά από χρόνια προβλήματα υγείας και πολλαπλών εγκεφαλικών, πεθαίνει στις 15 Ιανουαρίου του 2013.

Η Γειτονιά του έρωτα και της ελπίδας (Ai To Kibo No Machi/A Town of Love And Hope)-1959

Παραγωγή: Shochiku

Σενάριο: Nagisa Oshima

Ερμηνεία: Fumio Watanabe, Yuki Tominaga, Kakuko Chino

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο μικρός Masao που ζει σε μια φτωχογειτονιά με τη διανοητικώς ανάπηρη αδελφή του και τη μητέρα του, η οποία λουστράρει παπούτσια. Προκειμένου να συνεισφέρει οικονομικά στην οικογένεια, ο Masao πουλάει εκπαιδευμένα περιστέρια, τα οποία αποδρούν από τους αγοραστές και γυρνούν πίσω σε αυτόν. Η Κγοκο, κόρη πλούσιας οικογένειας, αγοράζει ένα περιστέρι από τον Masao και μόλις καταλάβει την πλεκτάνη του, αποφασίζει να τον βοηθήσει να βγει από το καθεστώς ένδειας που ζει. Ο Masao βρίσκει δουλειά στο εργοστάσιο του πατέρα της Κγοκο. Σύντομα, όμως, η δραστηριότητα με τα περιστέρια αποκαλύπτεται, του στερείται η πρόσβαση στο σχολείο και αντιμετωπίζεται από τον κοινωνικό περίγυρο σαν απόβλητος. Το αδιέξοδο τον οδηγεί πίσω στην πώληση περιστεριών. Πικραμένη από την απόρριψη του Masao, η Κγοκο ζητά από τον αδερφό της να αγοράσει ένα από τα περιστέρια του και να το σκοτώσει.

Σκληρή ιστορία της νιότης (Seishun Zankoku Monogatari/Cruel Story of Youth)-1960

Παραγωγή: Shochiku

Σενάριο: Nagisa Oshima

Ερμηνεία: Miyuki Kiwano, Yusuke Kawazu, Yoshiko Kuga

Ο Kiyoshi και η Mako γνωρίζονται τυχαία, όταν ένας μεγαλύτερος ηλικιακά άντρας αποπειράται να βιάσει την Mako και ο Kiyoshi τη σώζει. Η γνωριμία τους οδηγεί σε σχέση. Για να βγάλουν χρήματα αποφασίζουν να στήσουν μια παράνομη επιχείρηση εξαπάτησης εκβιάζοντας ηλικιωμένους άντρες κατηγορώντας τους ότι αποπειράθηκαν να βιάσουν τη Mako. Η πορεία των άνομων πράξεων θα επιφέρει στους πρωταγωνιστές μοιραίο τέλος. Ο Kiyoshi θα ξυλοκοπηθεί μέχρι θανάτου από μια συμμορία ενώ η Mako, προσπαθώντας να αποδράσει από έναν άντρα που επιχειρεί να την αποπλανήσει, θα πηδήξει έξω από το αμάξι του.

Η ταφή του ήλιου (Taiyo No Hakaba/The Sun's Burial)-1960

Παραγωγή: Shochiku

Σενάριο: Nagisa Oshima, Toshiro Ishido

Ερμηνεία: Kayoko Honoo, Koji Nakahara, Masahiko Tsugawa

Σε μια φτωχική συνοικία της Οσάκα, ο υπόκοσμος έχει αναλάβει τα ηνία της περιοχής. Μια δεξιά εγκληματική οργάνωση εμπλέκεται σε σπείρα η οποία αναγκάζει τους Ιάπωνες να πουλήσουν τις ταυτότητές τους σε μετανάστες έναντι αντιτίμου. Σε αυτήν την συνοικία μένει και η Hanako, μια νεαρή πόρνη η οποία συμμετέχει σε παράνομη επιχείρηση πώλησης αίματος σε εταιρείες καλλυντικών. Θα γνωριστεί με δύο νεαρά αγόρια, τον Takeshi και τον Tatsu, τα οποία θέλουν να ενταχθούν στη yakuza και πιο συγκεκριμένα στη συμμορία του Shin. Μετά από ένα σύνολο ανατροπών που θα οδηγήσουν τους πρωταγωνιστές σε συγκρούσεις, ο Takeshi με τον Shin θα αλληλοσκοτωθούν στις ράγες ενός τρένου. Η Hanako, προδίδει τη σπείρα στην οποία συμμετέχει και σε μια απόπειρα να καταστρέψει την επιχείρηση της δεξιάς σπείρας, θα προκαλέσει μια πυρκαγιά που θα κάψει τη συνοικία της παρανομίας και εκείνη θα φύγει με τον Tatsu για να συνεχίσει αλλού τις παρανομίες της.

Νύχτα και καταχνιά στην Ιαπωνία (Nihon no Yoru to Kiri-Night And Fog in Japan)-1960

Παραγωγή: Shochiku

Σενάριο: Nagisa Oshima, Toshiro Ishido

Ερμηνεία: Miyuki Kiwano, Fumio Watanabe, Masahiko Tsugawa

Ο Nozawa, νυν δημοσιογράφος και πάλαι ποτέ ενεργός στις κινητοποιήσεις των Κομμουνιστών τη δεκαετία του '50, παντρεύεται τη Reiko, μια ενεργή πολιτικά νεαρή που ανήκει στους ριζοσπάστες Zengakuren του '60. Στον γάμο τους παρευρίσκονται άτομα κι από τις δύο παρατάξεις. Η ένταση ανάμεσα στους καλεσμένους με τις διαφορετικές πολιτικές πεποιθήσεις, δεν αργεί να γίνει αντιληπτή, καθώς στο γάμο θα εμφανιστεί ο φυγάς Oota ο οποίος καταδιώκεται από την αστυνομία για τη συμμετοχή του στις κινητοποιήσεις όπως και ο Takumi, «αποτελεί τη μετενσάρκωση» ενός εκλιπόντα πολιτικού αγωνιστή και φίλου του Nozawa. Η αναδρομή στα γεγονότα του παρελθόντος προκαλεί λεκτικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις και οι εμπλεκόμενοι κρίνονται με βάση τις πράξεις και τη συμμετοχή τους σε αυτά. Το παρελθόν αντιπαραβάλλεται με το παρόν καθώς η κρίση που αντιμετώπιζαν κάποτε οι Κομμουνιστές με την εισχώρηση ενός κατασκόπου στην οργάνωσή τους αντιπαραβάλλεται με τη μαχητικότητα των Zengakuren για την επερχόμενη ανανέωση του Συμφώνου Ασφαλείας. Στο τέλος της ταινίας ο Oota θα συλληφθεί από την αστυνομία και η κάμερα θα ξαναχαθεί στην ομίχλη του κήπου.

Η αρπαγή (Shiiku-The Catch)-1961

Παραγωγή: Palace Productions, Taiho

Σενάριο: Toshiro Ishido, Toshio Matsumoto, Tsutomu Tamura, Shomei Tomatsu, βασισμένο στο διήγημα του Kenzaburo Oe

Ερμηνεία: Rentaro Mikuni, Akiko Koyama, Hugh Hurd

Το 1945, λίγο πριν τη λήξη του πολέμου και την παράδοση της Ιαπωνίας στους Συμμάχους, ένας Αφροαμερικανός πιλότος μετά την κατάρριψη του αεροσκάφους του βρίσκεται τραυματισμένος σε ένα απομονωμένο ιαπωνικό χωριό. Προκειμένου

να μην υποστούν κυρώσεις από τη Στρατιωτική Αστυνομία σε περίπτωση που τον βιάσουν, οι κάτοικοι αποφασίζουν να τον κρατήσουν αιχμάλωτο. Μόνη του επαφή σε αυτό το διεφθαρμένο πατριαρχικό χωριό με τις τοξικές σχέσεις ανάμεσα στις οικογένειες, είναι τα μικρά παιδιά που τον κοιτάνε σαν κάποιο εξωτικό ζώο και τον προσεγγίζουν με δέος και ενθουσιασμό. Όταν τελικά θα επιχειρήσει να αποδράσει κρατώντας για όμηρο ένα από τα παιδιά, θα θανατωθεί και η δολοφονία του θα αποσιωπηθεί σαν ατύχημα.

Οι ηδονές της σάρκας (Etsuraku-Pleasures of the Flesh)-1965

Παραγωγή: Sozsha

Σενάριο: Nagisa Oshima, βασισμένο στο βιβλίο του Futaro Yamada

Ερμηνεία: Katsuo Nakamura, Mariko Kaga, Yumiko Nogawa

Ο νεαρός πρωταγωνιστής Atsushi δολοφονεί το βιαστή της Shoko, της κοπέλας με την οποία είναι κρυφά ερωτευμένος. Για κακή του τύχη, ένας διεφθαρμένος πολιτικός που πρόκειται να φυλακιστεί για τις παρανομίες του, γίνεται μάρτυρας του περιστατικού και ως αντάλλαγμα για τη σιωπή του απαιτεί από τον Atsushi, για όσο καιρό θα είναι έγκλειστος, να φυλάει τα χρήματα που υπεξαίρεσε. Όταν, όμως, η αγαπημένη του Atsushi παντρευτεί έναν άλλον άντρα, εκείνος, μη βρίσκοντας νόημα στη ζωή του, στρέφεται σε μια ζωή κραιπάλης γεμάτη γυναίκες και ηδονές, κατασπαταλά τα προς φύλαξη χρήματα σε γυναίκες και ηδονές και καταλαμβάνεται από το άγχος της επιστροφής του χρέους που έχει δημιουργήσει, όμως πληροφορείται πως ο πολιτικός πέθανε στη φυλακή. Στο φινάλε της ταινίας, θα συναντήσει τη Shoko εγκλωβισμένη σε ένα δύσκολο γάμο, η οποία του ζητά ένα δάνειο έναντι σεξουαλικών ανταλλαγμάτων. Καθώς τα λεφτά έχουν ξοδευτεί εκείνος αδυνατεί να της προσφέρει οικονομική βοήθεια και της αποκαλύπτει το φόνο που διέπραξε για χάρη της. Απογοητευμένη από την απόρριψη του αιτήματός της, η Shoko ενημερώνει την αστυνομία για το φόνο που διέπραξε και ο Atsushi συλλαμβάνεται.

Ο δαίμονας του μεσημεριού (Hakuchu no Torima-Violence at Noon)-1966

Παραγωγή: Sozosha

Σενάριο: Tsutomu Tamura, βασισμένο στο βιβλίο του Taijun Takeda

Ερμηνεία: Saeda Kawaguchi, Akiko Koyama, Kei Sato

Η Shino, πρώην αγρότισσα και νυν υπηρέτρια στο Kobe, βλέπει τον πρώην εραστή της, τον Eisuke, να βιάζει και να σκοτώνει την ιδιοκτήτρια του σπιτιού στο οποίο εργάζεται, γεγονός που την κάνει να θυμηθεί την προίσορία της μαζί του. Κάποια χρόνια πριν, στην προσπάθειά της να μαζέψει χρήματα για να οικοδομήσει μια αγροτική συλλογικότητα, έδωσε τον εαυτό της για σημαντικό χρηματικό αντίτιμο στον Genji, τον προεστό του χωριού τους, ο οποίος ένωσε ατιμασμένος από αυτήν την πράξη και την έπεισε να αυτοκτονήσουν μαζί. Η Matsuko, φίλη της Shino, για να προλάβει το θάνατό της, στέλνει τον Eisuke (τον οποίο αργότερα θα παντρευτεί) να τη σώσει. Ο Eisuke προλαμβάνει την αυτοκτονία εκμεταλλεύεται όμως το γεγονός ότι η κοπέλα δεν έχει τις αισθήσεις της και τη βιάζει. Οι δύο γυναίκες επικοινωνούν με αφορμή τη δολοφονία της εργοδότης και παρότι δεν καταγγέλλουν τον Eisuke αυτός συλλαμβάνεται. Η Matsuko πείθει τη Shino να αυτοκτονήσουν μαζί στο σημείο που είχε αποπειραθεί να αυτοκτονήσει με τον Genji, αλλά η Shino για μια ακόμα φορά δεν πεθαίνει, ξυπνά δίπλα στο πτώμα της Matsuko.

Για τα άσεμνα ιαπωνικά τραγούδια (Nihon Shunka-Ko-Sing A Song of Sex)-1967

Παραγωγή: Sozosha

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Toshio Tajima, βασισμένο στο δοκίμιο του Tomomichi Soeda

Ερμηνεία: Ichiro Araki, Kazuko Tajima, Juzo Itami

Τέσσερις μαθητές Λυκείου από την επαρχία ετοιμάζονται να δώσουν κατατακτήριες εξετάσεις προκειμένου να εισαχθούν στο Πανεπιστήμιο του Τόκυο. Όλοι τους τρέφουν ιδιαίτερη περιέργεια για το άλλο φύλο και μοιράζονται τις φαντασιώσεις τους, ενώ αποκτούν μια εμμονή με μια άλλη υποψήφια, την οποία ξέρουν μόνο με

τον μαθητικό αριθμό της, 469. Η συνάντησή με κάποιες συμμαθήτριές καθώς και με έναν ελευθεριακό καθηγητή θα τους οδηγήσει σε μια σειρά από ευτράπελα γεγονότα τα οποία σύντομα θα πάρουν σοβαρότερο από τη νεανική αφέλεια τόνο. Ο καθηγητής θα βρεθεί νεκρός στο δωμάτιό του πανδοχείου που διαμένουν. Οι νεαροί εξακολουθούν να περιπλανώνται στο κέντρο της πόλης και συζητούν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες. Επισκέπτονται το σπίτι της 469 και διακόπτουν μια μικρή συναυλία κατά του πολέμου του Βιετνάμ. Στον επίλογο της ταινίας οι πρωταγωνιστές θα μεταφερθούν σε μια γκροτέσκα φαντασίωση όπου η 469 βιάζεται σε μια κενή πανεπιστημιακή αίθουσα και κατόπιν στραγγαλίζεται.

Γιαπωνέζικο καλοκαίρι: διπλή αυτοκτονία (Muri Shinju: Nihon no Natsu/Japanese Summer: Double Suicide)-1967

Παραγωγή: Sozosha

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki

Ερμηνεία: Keiko Sakurai, Kei Sato, Shunsuke Mizoguchi

Η σχεδόν αφηρημένη πλοκή περιστρέφεται γύρω από δύο πρωταγωνιστές, μια νεαρή κοπέλα εμμονική με το σεξ που θέλει επίμονα να χάσει την παρθενιά της και έναν άγνωστο άντρα ο οποίος ισχυρίζεται πως είναι πάνω από εκατό χρονών. Μετά από μια σύντομη περιπλάνηση, καταλήγουν σε ένα στρατιωτικό καταφύγιο όπου περνούν τη νύχτα μαζί με ανθρώπους-στερεότυπα της ιαπωνικής κοινωνίας στις παραμονές ενός συμμοριτοπολέμου της yakuza. Στην πόλη γίνονται δολοφονίες από έναν Αμερικάνο ελεύθερο σκοπευτή. Όσοι από τους παρευρισκόμενους επιβιώσουν τη νύχτα στο καταφύγιο, θα ταχθούν υπέρ του αγώνα του και θα σπεύσουν να τον συναντήσουν. Στο τέλος της ταινίας κάποιοι θα σφαγιαστούν μεταξύ τους από τις αλληπάλληλες προδοσίες, είτε θα δολοφονηθούν από τους αστυνομικούς, ενώ το ζευγάρι των πρωταγωνιστών θα σμίξει τελικά και θα κάνει έρωτα ανάμεσα στα πυρά των αστυνομικών.

Το κρέμασμα (Koshiku/Death By Hanging)-1968

Παραγωγή: Art Theater Guild

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Michinori Fukao

Ερμηνεία: Do-yun Yu, Kei Sato, Fumio Watanabe

Ο Κορεάτης R (εμπνευσμένος από τον Ri Chin'u, μια υπαρκτή προσωπικότητα που απασχόλησε την ιαπωνική κοινή γνώμη το 1958) καταδικάζεται σε θάνατο δι' απαγχονισμού για το βιασμό και τη δολοφονία δύο μαθητριών. Η ποινή του δεν εκτελείται καθώς όχι μόνο οι εκτελεστές δεν καταφέρνουν να τον σκοτώσουν, αλλά και όταν συνέρχεται, αποδεικνύεται πως ο κατηγορούμενος έχει αμνησία. Καθώς η εκτέλεση της ποινής δε μπορεί να προχωρήσει εκ νέου αν ο R δεν αναγνωρίσει τον εαυτό του ή το έγκλημά του, οι παρόντες επιχειρούν να τον ξανασυστήσουν στον εαυτό του, αναπαριστώντας καίριες στιγμές της ζωής του και εξηγώντας του τι είναι όνομα, χώρα, εθνικότητα, οικογένεια και άλλες αφηρημένες έννοιες. Στην προσπάθειά τους να του θυμήσουν τις πράξεις του, εγκαταλείπουν τη φυλακή και επισκέπτονται μαζί του το σχολείο στο οποίο διέπραξε τους φόνους. Εκεί ένας από τους αστυνομικούς σε μια υπερβολική προσπάθεια να αναπαραστήσει το έγκλημα σκοτώνει μια κοπέλα. Επιστρέφοντας στη φυλακή, η κοπέλα ανασταίνεται και παρουσιάζεται στους παρόντες ως αδερφή του R και προσπαθεί να τον πείσει ότι οι πράξεις του ήταν δίκαιες απέναντι στον Ιάπωνα εχθρό, δήλωση που οδηγεί στην εκτέλεσή της. Για να γιορτάσουν το θάνατο της κοπέλας, οι υπεύθυνοι πίνουν και παραδέχονται τις σκοτεινές παρελθοντικές πράξεις τους, ενώ ο R βρίσκεται στο πάτωμα με την (παραδόξως ζωντανή) «αδερφή» του η οποία προσπαθεί να του θυμίσει ποιος είναι. Αφού αρνηθεί να φύγει από τη φυλακή, τελικά ο R παραδέχεται τα εγκλήματά του αλλά δηλώνει αθώος και κατηγορεί τους υπεύθυνους πως μετά την εκτέλεσή του, θα είναι και οι ίδιοι φονιάδες. Η εκτέλεση της ποινής ολοκληρώνεται.

Η επιστροφή των τριών μπεκρήδων (Kaette Kita Yopparai/Three Resurrected Drunkards)-1968

Παραγωγή: Sozoshu

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Masao Adachi

Ερμηνεία: Kazuhiko Kato, Osamu Kitayama, Norihiko Hashida

Η Επιστροφή των Τριών Μπεκρήδων ξεκινά σε μια παραλία όπου τρεις φοιτητές απολαμβάνουν μια ξέγνοιαστη ημέρα που θα ανατραπεί όταν τα ρούχα τους θα κλαπούν και θα αντικατασταθούν με κορεάτικες στρατιωτικές στολές παραλλαγής. Μη έχοντας άλλη επιλογή, φορούν τα ρούχα και σύντομα οδηγούνται σε παρεξηγήσεις με την αστυνομία η οποία τους μπερδεύει με παράνομους μετανάστες από την Κορέα. Σύντομα θα συναντηθούν με τους υπεύθυνους της κλοπής των ενδυμάτων τους και θα καταλήξουν να καταδιώκονται σε όλη την πόλη. Λίγο πριν εκτελεστούν από τους Κορεάτες, σώζονται από μια όμορφη κοπέλα. Ωστόσο, στην περιπλάνησή τους ανακαλύπτουν ότι ικανός αριθμός Κορεατών ζει στα όρια της εξαθλίωσης. Στο σημείο αυτό και σε μια κίνηση που σύγχυσε το κοινό της εποχής²⁸ η ταινία ξεκινά εκ νέου από την αρχή, αλλά αυτή τη φορά οι πρωταγωνιστές ξέρουν τι θα ακολουθήσει. Ενώ γνωρίζουν τις συνέπειες των πράξεών τους, επιλέγουν να τις επαναλάβουν, χωρίς να αλλάξουν ιδιαίτερα το ρου των γεγονότων. Το κλείσιμο της ταινίας τους βρίσκει να επιβαίνουν σε ένα τρένο και να περνούν από μια μεγάλη τοιχογραφία της φωτογραφίας στην οποία απεικονίζεται η εκτέλεση ενός Βιετναμέζου εξ επαφής, κάτω από την οποία εκτελούν τους δύο Κορεάτες μετανάστες. Εκείνοι, αποδεχόμενοι τη νέα τους ταυτότητα φωνάζουν ότι είναι οι πραγματικοί Κορεάτες.

²⁸ Η Turim διηγείται μια προβολή της ταινίας στη Cinematheque του Παρισιού στην οποία οι παρευρισκόμενοι διαμαρτύρονταν καθώς νόμιζαν ότι κάποια αμέλεια του υπεύθυνου προβολής οδήγησε στην «επανάραξη» της ταινίας. (Turim, 1998, σελ. 196)

Το ημερολόγιο ενός κλέφτη (Shinjuku Dorobo Nikki/Diary of A Shinjuku Thief)-1969

Παραγωγή: Sozosha, Kinokuniya

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Masao Adachi

Ερμηνεία: Tadanori Yokoo, Rie Yokoyama, Kei Sato

Η ταινία παρουσιάζει τον Birdey, θαμώνα ενός εμπορικού κέντρου στη Σιντζούκου του Τόκυο, ο οποίος πιάνεται επ' αυτοφώρω να κλέβει ένα βιβλίο. Η Umeke, υπάλληλος του βιβλιοπωλείου τον πηγαίνει στο διευθυντή, ο οποίος όχι μόνο δεν τον τιμωρεί, αλλά του χαρίζει ένα αντίτυπο του βιβλίου που ο ίδιος έχει γράψει και του δίνει χρήματα για να βγάλει την Umeke σε δείπνο. Το νεαρό ζευγάρι αποπειράται αποτυχημένα να κάνει έρωτα και αρχίζει να εξερευνά τη σεξουαλικότητά του με διάφορους τρόπους, είτε με την επαγγελματική βοήθεια ενός σεξολόγου είτε βιωματικά. Θα καταφέρει να εισχωρήσει στην πραγματική ρίζα του προβλήματος και να φτάσει στη σεξουαλική ολοκλήρωση μόνο όταν αποτελέσει μέρος μιας θεατρικής παράστασης στην οποία θα αφεθεί στα βαθύτερα ένστικτά του.

Το αγόρι (Shonen/Boy)-1969

Παραγωγή: Art Theater Guild, Sozosha

Σενάριο: Tsutomu Tamura

Ερμηνεία: Tetsuo Abe, Fumio Watanabe, Akiko Koyama

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο μικρός Toshio, ο πρώτος γιος μιας τετραμελούς οικογένειας που επιβιώνει στο περιθώριο της κοινωνίας με ανορθόδοξο τρόπο. Ο πατέρας και η μητριά του βγάζουν χρήματα εξαπατώντας οδηγούς· προσποιούνται πως χτυπήθηκαν από αυτούς και εκβιάζουν για αποζημίωση. Προκειμένου να καλύψουν τα ίχνη τους, ταξιδεύουν σε όλη την Ιαπωνία. Η μητριά τραυματίζεται, και ο πατέρας αναγκάζει τον Toshio να πάρει τη θέση της σε αυτήν τη συμπαιγνία και να θέτει τη ζωή του σε κίνδυνο, γεγονός που ενισχύει τις τάσεις φυγής του. Η οικογένεια θα συλληφθεί και οι πράξεις της θα γνωστοποιηθούν σε όλη την Ιαπωνία, προκαλώντας την οργή της κοινής γνώμης.

Πέθανε μετά τον πόλεμο (Tokyo Senso Sengo Hiwa/The Man Who Left His Will on Film)-1970

Παραγωγή: Art Theater Guild, Sozoshu

Σενάριο: Nagisa Oshima, Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Masato Hara

Ερμηνεία: Kazuo Goto, Sukio Fukuoka, Kenichi Fukuda

Ο Motoki, μέλος μιας σκηνοθετικής κολεκτίβας που αποσκοπεί στη διάδοση των ριζοσπαστικών ιδεολογιών μέσω του κινηματογράφου, φιλμάρει τα γεγονότα των διαδηλώσεων που πραγματοποιούνται ενάντια στην ανανέωση της συνθήκης. Ένας από τους συντρόφους του, ο Endo, δανείζεται την κάμερα και κινηματογραφεί την αυτοκτονία του. Αφού η κάμερα κατασχεθεί από τις αρχές, η ομάδα θα προσπαθήσει να την πάρει πίσω, εγχείρημα το οποίο επιτυγχάνεται. Στο φιλμ που άφησε πίσω ο Endo, απεικονίζονται διάφορα τοπία, ασύνδετα μεταξύ τους, προκαλώντας απορίες για την αιτία των γυρισμάτων τους. Προσπαθώντας να καταλάβει το λόγο, ο Motoki μαζί με τη Yasuko (η οποία διατηρούσε ερωτική σχέση με τον Endo) επισκέπτονται μια προς μια τις τοποθεσίες και επιχειρούν να ξαναγυρίσουν το φιλμ. Μετά από μια σειρά ευτράπελων καταστάσεων, θα συνειδητοποιήσουν ένα γεγονός που αψηφά την όποια λογική: αυτός που νόμιζαν ότι ήταν ο Endo δεν υπήρξε ποτέ και τα πλάνα που είδαν στην κάμερα, τόσο τα τοπία όσο και η αυτοκτονία ήταν εξ αρχής τραβηγμένα από τον Motoki. Εν μέσω των διαδηλώσεων τρέχοντας να ξεφύγουν από την αστυνομία ανεβαίνουν στην ταράτσα ενός σπιτιού και αυτοκτονούν, ακριβώς όπως έγινε στο φιλμ. Μετά το θάνατό τους ένα άτομο προσπαθεί να πάρει την κάμερα του αυτόχειρα Motoki.

Η τελετή (Gishiki/Ceremony)-1971

Παραγωγή: Sozoshu

Σενάριο: Tsutomu Tamura, Mamoru Sasaki, Nagisa Oshima

Ερμηνεία: Kenzo Kawarasaki, Nobuko Otowa, Atsuo Nakamura

Ο Masuo λαμβάνει ένα τηλεγράφημα από τον ξάδερφό του, Terumichi, ο οποίος του προαναγγέλλει το θάνατό του. Μαζί με την ξαδέρφη του, Ritsuko, ταξιδεύουν για να τον βρουν και να επαληθεύσουν τα λεγόμενά του. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ο Masuo ανακαλεί τις σημαντικότερες τελετές της ζωής του, συνυφασμένες με

γεγονότα που άλλαξαν τις πεποιθήσεις του. Τη μνημόσυνη τελετή του πρώτου έτους από το θάνατο του πατέρα του όταν αυτός και η μητέρα του επαναπατρίστηκαν από τη Μαντζουρία στην Ιαπωνία μετά το πέρας του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου. Την κηδεία της μητέρας του στην οποία αποφάσισε να παρατήρει την ενασχόλησή του με το baseball για να ανταποκριθεί στις οικογενειακές προσδοκίες. Τον γάμο του κομμουνιστή θείου του και το θάνατο της θείας του, Setsuko. Τον γάμο του, όπου η νύφη απουσίαζε αλλά η τελετή συνεχίστηκε σαν να είναι παρούσα, ενώ το ίδιο βράδυ ένα αμάξι σκότωσε τον εθνικιστή ξάδερφό του Tadashi. Τέλος, το μνημόσυνο του δυνάστη παππού του στο οποίο η οικογένειά πιέζει τον Masuo να ξαναπαντρευτεί καθώς οφείλει να αποκτήσει δύο γιους. Σε κάθε τελετή, αποκαλύπτονται περισσότερα για την αιμομικτική, καταπιεστική φύση της οικογένειας. Στο τέλος της ταινίας, ο Masuo και η Ritsuko βρίσκουν τον Terumichi νεκρό και η Ritsuko, ερωτευμένη με τον αυτόχειρα, αυτοκτονεί, αφήνοντας τον Masuo μόνο να αναζητά το φάντασμα του μικρού του αδερφού.

Η αυτοκρατορία των αισθήσεων (Ai no Korida/In The Realm of the Senses)-1976

Παραγωγή: Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation

Σενάριο: Nagisa Oshima

Ερμηνεία: Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda, Aoi Nakajima

Βασισμένο στην αληθινή ιστορία που σόκαρε την κοινή γνώμη. το 1936, το φιλμ ακολουθεί τη Sada Abe, μια εργαζόμενη σε πανδοχείο που ερωτεύεται το σύζυγο της εργοδότης της, τον Kichizo. Αποδρούν μαζί ξεκινώντας μια φλογερή σεξουαλική σχέση που εξερευνά και επεκτείνει τα όρια της ηδονής. Στην κορύφωση ενός σεξουαλικού πειραματισμού ο οποίος περιλαμβάνει τον στραγγαλισμό, η Sada στραγγαλίζει τον Kichizo. Όμως δεν αντέχει στην ιδέα να ζήσει μακριά του και τον ευνουχίζει. Η φωνή ενός αφηγητή ενημερώνει τους θεατές ότι η Sada συλλαμβάνεται χαμογελαστή μερικές μέρες αργότερα, έχοντας το πέος του εραστή της στο αιδού της.

Shohei Imamura

Στον αντίποδα του έντονου πολιτικού κινηματογράφου του Nagisa Oshima τοποθετείται ο έτερος σημαντικός σκηνοθέτης του ιαπωνικού νέου κύματος. Ο Shohei Imamura, παρότι είναι σκηνοθέτης ριζοσπαστικός και καθοριστικός για τον πρωτοποριακό κινηματογράφο, διαφέρει σημαντικά από τους υπόλοιπους δημιουργούς τόσο στη νοοτροπία της σκηνοθεσίας του όσο και στις απόψεις του για τα ζητήματα που απασχολούν τους σκηνοθέτες του ρεύματος.

Ο Imamura γεννιέται το 1926 στο Tokyo. Γιός ενός αστού γιατρού, αρχικά δεν συναντά ιδιαίτερες δυσκολίες. Το σημείο τομής στη ζωή του έρχεται το 1945, μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν οι κοινωνικές δυσκολίες είναι ορατές σε γενικό επίπεδο. Σπουδάζει Δυτική Ιστορία στο Πανεπιστήμιο του Waseda στο οποίο γράφεται το 1946, ωστόσο εκδηλώνει μεγάλο πάθος για τη θεατρική ομάδα του πανεπιστημίου, στην οποία εντάσσεται. Παράλληλα, ως καπρίτσιο εναντίωσης στον παραδοσιακό τρόπο ανατροφής του, ξεκινά να δουλεύει ως μεταπράτης στη μαύρη αγορά, κάνοντας την παρακμή φιλοσοφία της ζωής του. Ζώντας στο λούμπεν περιθώριο γίνεται μάρτυρας καταστάσεων που θα ορίσουν τους κοινωνικούς του προβληματισμούς. Το 1948, βλέπει τον *Μεθυσμένο άγγελο* του Akira Kurosawa και αρχίζει να ενδιαφέρεται για τον κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο που θα αντανakλά, όμως, μια πραγματικότητα καθόλου ρομαντική και εξιδανικευμένη.

Με την αποφοίτησή του από το πανεπιστήμιο το 1952, ξεκινά να εργάζεται στα στούντιο της Shochiku ως βοηθός του Yasujiro Ozu, πιο συγκεκριμένα στο *Πρώμο καλοκαίρι*, τη *Γεύση του πράσινου τσαγιού και του ρυζιού* και το *Tokyo Story* προτού καταλήξει στα στούντιο της σαφώς εμπορικότερης Nikkatsu, το 1954. Εκεί συνεργάζεται με τον Yuzo Kawashima στη θέση βοηθού σκηνοθέτη, ενώ συμμετέχει στη συγγραφή του σεναρίου για την ταινία *Οι τελευταίες μέρες του σογκουνάτου* προτού διακριθεί για τις ικανότητές του και του ανατεθούν σκηνοθετικά καθήκοντα (Ακτσόγλου, Δημόπουλος, 2001, σελ. 192).

Οι πρώτες τέσσερις ταινίες που σκηνοθετεί απέχουν από τη νεοκυματική χροιά των επόμενων ταινιών του, αφήνοντας όμως υποσχέσεις σχετικά με το δημιουργικό του μέλλον. Η κύρια διαφορά του Imamura με τον Oshima, πέραν των

σκηνοθετικών τους επιλογών, εντοπίζεται στις θεματικές με τις οποίες ο Imamura καταπιάνεται. Ενώ στις πρώιμες δημιουργίες του δε δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για κάποιο από τα κεντρικά θέματα του Νέου Κύματος, εξαιρουμένου ίσως του *Δεύτερου αδελφού* που εστιάζει στο θέμα του ρατσισμού κατά των Κορεατών, από τη στιγμή που βρίσκει το ύφος που τον χαρακτηρίζει ως δημιουργό, η θεματολογία του αλλάζει. Στο πρώτο αριστούργημά του και σημείο εκκίνησης, από πολλούς κριτικούς και μελετητές του κινηματογράφου, της φιλμογραφίας του *Γουρούνια και θωρηκτά*, ασχολείται με το θέμα της νεανικής παραβατικότητας και του περιθωρίου στο οποίο η νεολαία είναι εξαναγκασμένη να ζει. Αργότερα, όμως, γίνεται πιο «εσωτερικός», εξετάζει το ζήτημα της ιαπωνικής ταυτότητας, των γυναικών και της θέσης τους μέσα στην ιαπωνική κοινωνία, όπως επίσης και το ζήτημα της βαθύτερης και αναλλοίωτης ανθρώπινης φύσης στο πέρασμα του χρόνου. Ο κινηματογράφος του Imamura δεν χαρακτηρίζεται έντονα πολιτικοποιημένος όπως του Oshima ή συναισθηματικά αποκομμένος από τα δρώμενα που συντελούνται στις ταινίες του. Όπως είχε πει ο ίδιος χαρακτηριστικά «*Εγώ είμαι ένας επαρχιώτης χωρικός, ο Oshima είναι ένας σαμουράι*», συνοψίζοντας έτσι την αντίθεση στην κοσμοθεωρία τους και στο φιλικό τους σύμπαν.

Το 1965 θα ιδρύσει τη δική του εταιρεία παραγωγής, Imamura Productions και θα εδραιωθεί ως ανεξάρτητος δημιουργός. Ανάμεσα στην κυκλοφορία της *Βαθιάς επιθυμίας των θεών* του 1968 και του *Η εκδίκηση είναι δική μου* του 1979 θα καταπιαστεί με τη δημιουργία ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση. Θα αποσπάσει δύο φορές το βραβείο του Χρυσού Φοίνικα στις Κάννες, το 1983 για την *Μπαλάντα του Ναραγιάμα* και το 1997 για *Το χέλι*. Πεθαίνει στις 30 Μαΐου του 2006 στο Τόκυο.

Γουρούνια και θωρηκτά (Buta to Gunkan/Pigs And Battleships)-1961

Παραγωγή: Nikkatsu

Σενάριο: Hisashi Yamanouchi, βασισμένο στο βιβλίο του Kazu Otsuka

Ερμηνεία: Hiroyuki Nagato, Jitsuko Yoshimura, Masao Mishima

Έξω από τη ναυτική βάση των Αμερικάνων στη Yokosuka, επικρατεί μια κοινωνία λούμπεν, με συμμορίτες και πόρνες, μέλος της οποίας είναι ο Kinta, ένας όχι

ιδιαίτερα εύστροφος νεαρός που συμμετέχει σε μια εγκληματική σπείρα η οποία εκτρέφει και πουλά χοίρους στη μαύρη αγορά. Η κοπέλα του, Haruko, προσπαθεί να τον πείσει να εγκαταλείψει τη συμμορία, να μετακομίσουν μαζί στο Kawasaki, ξεφεύγοντας από την παρανομία. Ο μεγαλομανής Kinta θα προτιμήσει την εγκληματική ζωή και σε ένα φινάλε που περιλαμβάνει πυροβολισμούς, ορδές από γουρούνια να κυκλοφορούν ανεξέλεγκτα στους δρόμους και ανθρωποκυνηγητό, θα συναντήσει ένα μάλλον κωμικοτραγικό τέλος, αφήνοντας τη σαφώς ωριμότερη Haruko να προχωρήσει χωρίς αυτόν.

Η γυναίκα έντομο (Nippon Konchuki-The Insect Woman)-1963

Παραγωγή: Nikkatsu

Σενάριο: Shohei Imamura, Keiji Hasebe

Ερμηνεία: Emiko Aizawa, Setsuko Amamiya, Tomio Aoki

Το 1918, στην επαρχία Tohoku γεννιέται η Tome σε μια οικογένεια όπου ο πραγματικός πατέρας απουσιάζει και τον ρόλο του έχει αναλάβει ο διανοητικά καθυστερημένος Tsuji. Το 1941, ενώ ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος μαίνεται, αυτή εργάζεται σε ένα εργοστάσιο υφαντουργίας και ερωτεύεται ένα συνδικαλιστή, τον Matsunami. Ο γιός του εργοστασιάρχη τη βιάζει και την αφήνει έγκυο στην κόρη της, Nobuko. Με τη λήξη του πολέμου, η Tome αφήνει τη Nobuko στην επιμέλεια του πατριού της και μετοικεί στο Τόκιο, όπου εργάζεται ως υπηρέτρια στο σπίτι ενός Αμερικάνου στρατιώτη παντρεμένου με Γιαπωνέζα πόρνη. Ωστόσο, από αμέλειά της η κόρη του ζευγαριού πεθαίνει και χάνει τη δουλειά της. Γίνεται μέλος μιας θρησκευτικής αίρεσης και γνωρίζεται με τον υπεύθυνο ενός πορνείου, ο οποίος της αναθέτει ρόλο πατρόνας. Ενώ αρχικά αγωνίζεται υπέρ των γυναικών που εργάζονται εκεί, σύντομα μεταλλάσσεται σε ένα αδίστακτο πρόσωπο. Το 1958, η πορνεία κηρύσσεται εκτός νόμου, ο πατριός της πεθαίνει και η Tome συλλαμβάνεται μετά την κηδεία για συμμετοχή σε κύκλωμα πορνείας. Μετά την αποφυλάκισή της, μαθαίνει ότι η κόρη της την εγκατέλειψε παίρνοντας τα χρήματά της και έφυγε στην επαρχία με τον πρώην εραστή της. Ωστόσο η Tome δεν παραιτείται και συνεχίζει μέχρι τέλους να αγωνίζεται για την επιβίωσή της.

Φονική επιθυμία (*Akai Satsui/Intentions of Murder*)-1964

Παραγωγή: Nikkatsu

Σενάριο: Shohei Imamura, Shinji Fujiwara, Keiji Hasebe

Ερμηνεία: Masumi Harukawa, Ko Nishimura, Shigeru Tsuyuguchi

Η *Φονική Επιθυμία* περιστρέφεται γύρω από την αργόστροφη Sadako η οποία γεννιέται στην επαρχία, σε ένα περιβάλλον που διαρκώς καταπατά την προσωπικότητά της. Μεγαλώνοντας εργάζεται ως υπηρέτρια σε σπίτι πλουσίων, μένει έγκυος και αναγκάζεται να ζει σε μια φτωχογειτονιά κοντά στις ράγες του τρένου. Η ζωή της περιβάλλεται από δυστυχία, ο εραστής της την υποτιμά, δεν την αφήνει να εργαστεί και να προσφέρει χρήματα στο σπίτι, καρπώνεται συνεχώς τις οικονομίες της, την απατά με τη γραμματέα του και την υποχρεώνει σε διαβίωση ένδειας. Μια μέρα ένας διαρρήκτης εισβάλλει στο σπίτι ενώ είναι μόνη, τη βιάζει και την εγκαταλείπει. Απεγνωσμένη αποφασίζει να αυτοκτονήσει, αλλά το μετανιώνει. Ο διαρρήκτης όμως επανέρχεται, δηλώνει ερωτευμένος μαζί της και φανερώνει ότι έχει καρδιακό νόσημα που σύντομα θα τον οδηγήσει στο θάνατο. Η έλξη που νιώθει για το βιαστή της, καθώς και η επιθυμία της να εγκαταλείψει την οικογένειά της για να τον ακολουθήσει, την ωθούν να πάρει την απόφαση να τον δηλητηριάσει και κατόπιν να αυτοκτονήσει. Θα ταξιδέψουν μαζί με το τρένο, αλλά μια χιονοθύελλα τους εξαναγκάζει να περιπλανηθούν στα χιόνια. Εκεί η Sadako θα αποτύχει να τον δηλητηριάσει, αλλά ενώ κάνουν έρωτα ο βιαστής πεθαίνει από καρδιακή προσβολή. Εκείνη, με τις τρέχουσες συγκυρίες αρχίζει να στηρίζεται στον εαυτό της, τα γεγονότα που συνέβησαν της δίνουν δύναμη και τη βοηθούν να ξεφύγει από τη δύστυχη ζωή της.

Ο πορνογράφος (Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyûmon/The Pornographers)-1966

Παραγωγή: Imamura Productions, Nikkatsu

Σενάριο: Shohei Imamura, Koji Numata, βασισμένοστοβιβλίοτου Akiyuki Nosaka

Ερμηνεία: Shoichi Ozawa, Sumiko Sakamoto, Keiko Sagawa

Ο Ogata βιοπορίζεται γυρίζοντας πορνογραφικά φιλμ για ιδιώτες προκειμένου να επιβιώσει ο ίδιος και η οικογένειά της οποίας αποτελεί την άτυπη κεφαλή. Ζει με τη Haru, σπιτονοικοκυρά του και χήρα που πιστεύει πως ο άντρας της έχει μετεμψυχωθεί σε έναν κυπρίνο που βρίσκεται στο ενυδρείο του σπιτιού της. Μαζί τους συμβιώνουν και τα δύο παιδιά της Haru, η Keiko και ο Koichi. Η καθημερινότητά του Ogata εκτός των γυρισμάτων και της πώλησης των ταινιών περιλαμβάνει και τις προσπάθειες αποφυγής των yakuza της περιοχής, οι οποίοι κλέβουν τα φιλμ και νέμονται τα έσοδά του. Αισθάνεται σεξουαλική έλξη για τη θετή του κόρη η οποία με τον καιρό εντείνεται σε σημείο εμμονής. Όταν η Haru πεθαίνει, αποφασίζει να εκπληρώσει την τελευταία της επιθυμία και να παντρευτεί την Keiko. Ωστόσο η σεξουαλική του ανικανότητα και η συνεχής απαξιωτική αντιμετώπιση της κοπέλας, τον βυθίζουν στην παράνοια. Έτσι εγκαθίσταται σε ένα πλωτό σπίτι όπου αφοσιώνεται στην κατασκευή της τέλει ρομποτικής γυναίκας. Το κλείσιμο της ταινίας θα τον βρει στη μέση του ωκεανού καθώς, απορροφημένος στο έργο του, δεν αντιλήφθηκε ότι ο κάβος λύθηκε.

Η βαθιά επιθυμία των θεών (Kamigami no Fukaki Yokubo/Profound Desire of The Gods)-1969

Παραγωγή: Nikkatsu

Σενάριο: Shohei Imamura, Keiji Hasebe

Ερμηνεία: Rentaro Mikuni, Choichiro Kawarasaki, Hideko Okiyama

Ο μηχανικός Kariya που εργάζεται σε μια εταιρεία ζάχαρης, μετατίθεται στο νότο της Ιαπωνίας, στην απομονωμένη νήσο Kurage. Καθήκον του είναι η επίβλεψη κατασκευής μιας τεχνητής πηγής για την παροχή ενέργειας στο εργοστάσιο το οποίο η εταιρεία σκοπεύει να οικοδομήσει εκεί. Σε αυτό το σχεδόν πρωτόγονο νησί, στο οποίο η καθημερινότητα δείχνει να είναι σταματημένη σε προαιώνιες πρακτικές, ο

Kariya έρχεται σε επαφή με την οικογένεια-κεφαλή του νησιού, τους Futori, οι οποίοι, λόγω των αιμομικτικών τους πρακτικών αντιμετωπίζονται από τους υπόλοιπους κατοίκους ως περιθωριακοί. Ο Yamamori, πατριάρχης του νησιού, προσπαθεί να πείσει τον Kariya να παντρευτεί την νοητικά καθυστερημένη εγγονή του, Toriko, την αλαφροϊσκιωτη του νησιού. Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, με κυριότερο τον Nekichi που ζει αλυσσοδεμένος στα έγκατα ενός λάκκου ως τιμωρία για τη χρήση δυναμίτη στο ψάρεμα, ασφυκτιούν κάτω από το ζυγό του αυστηρού Yamamori. Το τέλος θα βρει τον Nekichi με την αδερφή του, Uma, νεκρούς μετά την προσπάθεια απόδρασής τους, τον Kariya να επιστρέφει πέντε χρόνια αργότερα στο αλωμένο από τον εκσυγχρονισμό νησί με τη σύζυγό του, όπου σε ένα τρένο ξενάγησης μαθαίνει πως η Toriko την οποία είχε αφήσει έγκυο κι εγκατέλειψε αυτοκτόνησε και βλέπει το φάντασμά της να τρέχει μέσα στα ζαχαροκάλαμα.

Hou Hsiao-Hsien

Ο Hou γεννήθηκε, το 1947, στην ηπειρωτική Κίνα. Ο εμφύλιος ώθησε την οικογένειά του να καταφύγει στην Ταϊβάν. Ως νεαρός έζησε μια ζωή μάλλον ατίθαση και εντάχθηκε σε συμμορίες με τα συνομήλικα αγόρια. Σε αυτό ενδέχεται να συνέβαλλε ο πρόωρος θάνατος του πατέρα του και η απουσία ενός πατρικού πρότυπου (Udden, 2017, σελ. 17). Όμως, αυτήν την περίοδο διαβάζει εντατικά λογοτεχνία και μέσω αυτής καταφεύγει σε ένα φανταστικό κόσμο, ενώ έρχεται σε επαφή με τον κινηματογράφο σχετικά νωρίς· μπαίνει κρυφά σε κινηματογραφικές αίθουσες και αφήνεται στη γοητεία του (Udden, 2017, σελ. 35).

Στη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, έχει αρκετό ελεύθερο χρόνο τον οποίο αφιερώνει σε παρακολούθηση ταινιών γεγονός που εξακοντίζει την αγάπη του για τον κινηματογράφο. Μετά το πέρας της στρατιωτικής του θητείας και με τα ερεθίσματα της 7^{ης} τέχνης να τον κεντρίζουν, επιλέγει να φοιτήσει στην Εθνική Ακαδημία Τεχνών της Ταϊβάν και να εξειδικευτεί στον κινηματογράφο. Ωστόσο, η Ακαδημία είναι προσκολλημένη στη θεατρική σκηνοθεσία και δεν του προσφέρει τις γνώσεις που επιθυμεί. Επιπλέον, η πλειοψηφία των ταινιών που εξακολουθεί να βλέπει είναι εμπορικού χαρακτήρα, προερχόμενες από το Χόλιγουντ και το Χονγκ

Κονγκ. Διδάσκεται μια βαθύτερη ανάγνωση των ταινιών αλλά ακόμα δυσκολεύεται να ταυτιστεί με τον πιο καλλιτεχνίζοντα και πειραματικό κινηματογράφο καθώς δεν τον καταλαβαίνει (Udden, 2017, σελ. 35-36).

Το 1973, πιάνει δουλειά στη βιομηχανία του κινηματογράφου ως σεναριογράφος και βοηθός σκηνοθέτη, όπου για ολόκληρη τη δεκαετία συμμετέχει σε παραγωγές ταινιών χωρίς να ξεχωρίζει (Udden, 2017, σελ. 36). Η πρώτη φορά που το όνομά του αναγράφεται στους τίτλους κάποιας ταινίας είναι το ίδιο έτος, στο *The Heart With A Million Knots* του Li Hsing, στο οποίο τελεί χρέη υπεύθυνου συνέχειας (Udden, 2017, σελ. 42). Εκείνη τη δεκαετία ο ταϊβανезικός κινηματογράφος καλλιτεχνικά περνά μια δύσκολη φάση, ωστόσο η άμεση επαφή με το αντικείμενο θα του επιτρέψει να διευρύνει την τεχνογνωσία του με τρόπο που οι σπουδές του δεν το κατορθώνουν. Ως βοηθός σκηνοθέτη θα αναλάβει, όπως οι περισσότεροι βοηθοί σκηνοθέτη του εγχώριου κινηματογράφου εκείνης της περιόδου, την ανάθεση καθημερινών εργασιών στο υπόλοιπο συνεργείο αλλά και την ευθύνη της χρήσης όσο το δυνατόν λιγότερου φιλμ λόγω τεχνικών περιορισμών. Κάποια στιγμή εργάζεται ως σεναριογράφος για τον σκηνοθέτη Lai Cheng-Ying, τον στενότερο συνεργάτη του μέσα στη δεκαετία του '70 (Udden, 2017, σελ. 44). Το 1979, όμως αναλαμβάνει χρέη σκηνοθέτη για μια σειρά εμπορικών φιλμ, που ακολουθούν τις επιταγές της εγχώριας κωμωδίας της εποχής με πρωταγωνιστές ντόπιους σταρ του κινηματογράφου και της μουσικής, και αποτελούν τα πρώτα του βήματα πίσω από την κάμερα.

Ωστόσο, η ανάδειξη της ανάγκης για έναν νέο εθνικό κινηματογράφο και η «σύσταση» του λεγόμενου νέου κύματος τον ωθεί να εγκαταλείψει την πρώιμη φόρμα του και να υιοθετήσει νέες τεχνικές και μια διαφορετική φιλοσοφία από αυτή που μέχρι τότε επικρατεί στις ταινίες του. Δεδομένης και της συναναστροφής του με τον, σαφώς πιο ενημερωμένο σχετικά με το φιλμικό γίγνεσθαι, Edward Yang, σταδιακά παύει να αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο ως απλό μέσο μαζικής ψυχαγωγίας και ξεκινά να τον αξιοποιεί ως πεδίο των προσωπικών του προβληματισμών. Μετατρέπεται σε έναν auteur με άμεσα αναγνωρίσιμο στυλ και ιδιαίτερη ματιά, τα οποία θα τον κάνουν γνωστό σε όλο τον υπόλοιπο κόσμο και αντικείμενο σύγκρουσης ανάμεσα στους μελετητές του έργου του.

Σημαντικό ρόλο στη σκηνοθετική του πορεία θα παίξει και η γνωριμία του με την μετέπειτα σεναριογράφο για αρκετές ταινίες του, Chu T'ien-Wen. Παιδί και αυτή προερχόμενο από την ενδοχώρα της Κίνας, μοιράζεται πολλά κοινά στοιχεία των καταστάσεων που βίωσε, και μια ιδιαίτερη σύνδεση με τον Hou. Εκείνη του συστήνει την ιθαγενή λογοτεχνία και του γνωρίζει ένα άλλο είδος αφήγησης, τη βιογραφία, το οποίο, όπως αποκαλύπτεται αργότερα, τον απασχολεί εκτενώς στη φιλμογραφία του (Udden, 2017, σελ. 10).

Πέρα από τις ταϊβανезικές ταινίες του έχει σκηνοθετήσει το *Café Lumière* του 2003 εξολοκλήρου στα ιαπωνικά για λογαριασμό της Shochiku ως φόρο τιμής στο Yasujiro Ozu. Το 2006 σκηνοθετεί την πρώτη του ευρωπαϊκή παραγωγή, το γαλλόφωνο *Κόκκινο μπαλόνι* του 2007 και ακολουθεί διάλειμμα 8 ετών, όταν και επιστρέφει με την ταινία εποχής *Η σιωπηλή δολοφόνος* του 2015 η οποία αποσπά το Βραβείο Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ των Καννών. Στις 24 Οκτωβρίου 2023 ανακοινώθηκε πως αποσύρεται από τη σκηνοθεσία, παρά την ομαλή διεξαγωγή της προπαραγωγής του *Shulan River*, η μάχη του με την άνοια τον αποτρέπει από το να εξακολουθήσει την ολοκλήρωση του έργου του.

Ο άνθρωπος σάντουιτς (Er Zi De Da Wan Ou-The Sandwich Man)-1983

Παραγωγή: CMPC, Sunny Overseas

Σενάριο: Huang Chunming

Ερμηνεία: Chen Bore-Jeng, Yang Li-Yin, Tseng Kuo-Feng

Η πλοκή του *Ανθρώπου σάντουιτς* περιστρέφεται γύρω από έναν άντρα ο οποίος για να βγάλει τα προς το ζην, διαφημίζει τα σάντουιτς του κινηματογράφου της πόλης, ντυμένος κλόουν. Παρά τον εξευτελισμό που υφίσταται κάνει υπομονή, συμπεριφορά που ο υπεύθυνος αναγνωρίζει και τον προσλαμβάνει να δουλέψει ως πωλητής σάντουιτς. Κατά κωμικοτραγική σύμπτωση, ο γιός του, ο οποίος βρίσκεται ακόμα σε βρεφική ηλικία, σταματά να τον αναγνωρίζει χωρίς την αμφίεση του κλόουν, αναγκάζοντάς τον να ντύνεται με τη στολή και να γίνεται «η μεγάλη κούκλα του γιού του» (ο πρωτότυπος ταϊβανезικός τίτλος).

Τα παιδιά από το Φενγκουέι (Feng Gui Lai De Ren-The Boys From Fengkuei)-1983

Παραγωγή: Evergreen Film Company

Σενάριο: Chu T'ien Wen

Ερμηνεία: Chang Chun-Fang, Grace Chen, Shih Chang

Το νεοκυματικό μεγάλου μήκους ντεμπούτο του Hou περιστρέφεται γύρω από μια παρέα αγοριών τα οποία, έχοντας μόλις τελειώσει το σχολείο, περιφέρονται στην επαρχιακή πόλη που κατοικούν, ζώντας μια ανέμελη ζωή με αλκοόλ και συγκρούσεις με αντίπαλες παρέες. Κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας είναι ο Ah-Ching, ένας νεαρός που πρέπει να βοηθά οικονομικά την οικογένειά του καθώς μετά από ένα ατύχημα ο πατέρας του αδυνατεί να εργαστεί και η οικογένεια κατατράχεται από δυσκολίες ούσα «ακέφαλη». Ο Ah-Ching με τους φίλους του αποφασίζουν να μεταβούν στη μεγαλούπολη του Kaohsiung και να αναζητήσουν την τύχη τους εκεί, δουλεύοντας ευκαιριακά σε διάφορες εργασίες. Ο πρωταγωνιστής ερωτεύεται την ερωμένη του γείτονα, με την οποία έρχεται αρκετά κοντά. Ο αιφνίδιος θάνατος του πατέρα του θα τον αναγκάσει να γυρίσει για την κηδεία και να έρθει αντιμέτωπος με τις ευθύνες της απότομης ενηλικίωσης. Στο κλείσιμο της ταινίας, η κοπέλα την οποία ερωτεύτηκε μετακομίζει στην Ταϊπέι προς εύρεση εργασίας και ο απογοητευμένος Ah-Ching σε μια έκρηξη ενεργητικότητας βοηθά τους φίλους του οι οποίοι δουλεύουν ως πλανόδιοι πωλητές κασετών μουσικής να ξεπουλήσουν το εμπόρευσμά τους.

Καλοκαίρι με τον παππού (Dong Dong De Jiaqi-A Summer At Grandpa's)-1984

Παραγωγή: CMPC

Σενάριο: Chu T'ien-Wen, Hou Hsiao-Hsien

Ερμηνεία: Wang Chi-Kuang, Li Shu-Chen, Lin Hsiu-Ling

Το *Καλοκαίρι με τον παππού* είναι βασισμένο εν μέρει στις παιδικές αναμνήσεις της Chu T'ien Wen, σεναριογράφου του Hou. Σε αυτή πρωταγωνιστούν δύο αδέρφια πολύ νεαρής ηλικίας, ο Tung-Tung και η μικρή του αδελφή, Ting-Ting τα οποία αφήνουν την πρωτεύουσα της Ταϊπέι και την άρρωστη μητέρα τους για να περάσουν το καλοκαίρι στο επαρχιακό σπίτι του γιατρού παππού τους. Εκεί έρχονται σε επαφή με τα παιδιά της επαρχίας και βλέπουν εικόνες που

φανερώνουν τη σκληρή πλευρά της ζωής. Μια γυναίκα με διανοητικό πρόβλημα μένει έγκυος από έναν κυνηγό σπουργιτιών. Δύο κλέφτες δολοφονούν τους οδηγούς μιας νταλίκας για να τους ληστέψουν. Ο θεός τους ερωτεύεται την αδερφή ενός εκ των τοπικών συμμοριτών και εκδιώκεται από το σπίτι του παππού ως παρίας εφόσον η κοπέλα μένει έγκυος χωρίς να είναι παντρεμένοι. Η κατάσταση της μητέρας τους χειροτερεύει και τα πράγματα στην επαρχία δείχνουν να πηγαίνουν από το κακό στο χειρότερο. Στο τέλος όμως η μητέρα θα επιβιώσει και τα παιδιά θα γυρίσουν πίσω στην Ταϊπέι, έχοντας πάρει μαθήματα ζωής.

Μια εποχή για να ζήσεις και μια εποχή για να πεθάνεις (Tongnian Wangshi-A Time To Live And A Time To Die)-1985

Παραγωγή: CMPC, Yi Fu Films

Σενάριο: Chu T'ien-Wen, Hou Hsiao-Hsien, Wu Nien-Jen

Ερμηνεία: Chang Chia-Bao, Nang Cheng, Chen Chih-Chen

Η ταινία ακολουθεί τον Ah-Ha (υποκοριστικό του Hsiao), ένα μικρό παιδί προερχόμενο από πολυμελή οικογένεια η οποία μετανάστευσε από την ενδοχώρα της Κίνας, το 1947. Περνά τις μέρες του κλέβοντας λεφτά από τους γονείς του και τζογάροντας στους δρόμους, ενώ ακούει τη γιαγιά του να του μιλάει για την ενδοχώρα, εκφράζοντας την επιθυμία της να επιστρέψει. Η επιτυχία του στις εισαγωγικές εξετάσεις και η φοίτηση σε ένα σχολείο αξιώσεων, είναι βραχεία καθώς ο πατέρας του πεθαίνει από φυματίωση. Έφηβος πλέον, ο Ah-Ha ευφυές και απείθαρχο μέλος της οικογένειας, ηγείται μιας συμμορίας η οποία καυγαδίζει με άλλες εφηβικές συμμορίες, διαβάζει ερωτικά μυθιστορήματα και γνωρίζει τη σεξουαλικότητα στους τοπικούς οίκους ανοχής. Η ανακάλυψη ότι η μητέρα του πάσχει από καρκίνο τον φέρει ενώπιον των ευθυνών που πρέπει να αναλάβει για να στηρίξει τη γιαγιά του και τα υπόλοιπα αδέρφια του. Αρνείται, ωστόσο να πειθαρχήσει μέχρι το θάνατο της μητέρας του, όταν συνειδητοποιεί ότι πρέπει πλέον να αφήσει την προηγούμενη ζωή του πίσω και να αναλάβει καθήκοντα ενήλικα. Παρά την επισταμένη προσπάθεια που καταβάλλει αποτυγχάνει στις εισαγωγικές εξετάσεις του Λυκείου. Η ταινία κλείνει με τα αδέρφια να ανακαλύπτουν το πτώμα της παραμελημένης και καταβεβλημένης από την άνοια

γιαγιάς τους, σε προχωρημένη σήψη συγκεντρώνοντας τις επικριτικές ματιές αυτών που ήρθαν να φροντίσουν το σώμα της, οι οποίοι θεωρούν πως τα εγγόνια της την ατίμασαν με την αμέλειά τους.

Σκόνη στον άνεμο (Lian Lian Fengchen-Dust In The Wind)-1986

Παραγωγή: CMPC

Σενάριο: Chu T'ien Wen, Wu Nien-Jen

Ερμηνεία: Grace Chen, Chen Shu-Fang, Hsin Shu-Fen

Η *Σκόνη στον άνεμο* είναι βασισμένη στα νεαρά χρόνια του έτερου συνεργάτη του Hou, Wu Nien-Jen. Αφορά τον Wan, έναν νεαρό που μένει σε μια επαρχιακή πόλη, η οποία οικονομικά στηρίζεται στα ορυχεία της περιοχής. Αποφασίζει να εγκαταλείψει την πόλη του και να μεταβεί στην Ταϊπέι για να βρει δουλειά, ενώ παράλληλα φοιτά σε νυχτερινό σχολείο. Στην Ταϊπέι θα τον ακολουθήσει αργότερα η κοπέλα του, Huen, η οποία θα εργαστεί σε ραφτάδικο. Έρχεται όμως η ώρα που ο Wan παρουσιάζεται στο στρατό. Κατά τη διάρκεια της θητείας του αλληλογραφεί με την Huen, έως ότου εκείνη σταματά να του γράφει. Ενημερώνεται από τον αδερφό του ότι η κοπέλα παντρεύτηκε τον ταχυδρόμο που της πήγαινε την αλληλογραφία και πληγώνεται βαθιά. Με το τέλος της θητείας του, γυρίζει ξανά στο πατρικό του και συζητά με τον παππού του για τον καιρό και την καταστροφική επίδραση που είχε στη σοδειά.

Η κόρη του Νείλου (Ni Luo He Nu Er-Daughter Of The Nile)-1987

Παραγωγή: Chung Yi Film Production, Fu Film, Scholar Films Company

Σενάριο: Chu T'ien-Wen, Huang Chien-Ho, Angelika Wang

Ερμηνεία: Yang Lin, Yang Fan, Hsin Shu-Fen

Η Lin Hsiao-Yang προέρχεται από μια προβληματική οικογένεια: η μητέρα και ο μεγάλος αδελφός έχουν πεθάνει, ο πατέρας δουλεύει σε άλλη πόλη. Η Lin εργάζεται, παρακολουθεί μαθήματα σε νυχτερινό σχολείο, εποπτεύει τα μικρότερα αδέρφια και στον ελεύθερο χρόνο της διαβάζει ένα manga, το οποίο αναφέρεται στην Κόρη του Νείλου. Ωστόσο τα άλλα μέλη της οικογένειας θέλγονται από την παρανομία. Ο αδελφός συμμετέχει σε τοπική συμμορία, η αδελφή κλέβει από

καταστήματα, ενώ ο παππούς είναι εθισμένος στον τζόγο. Η Lin βαρύνεται από τις ευθύνες και την καθημερινότητα. Ερωτεύεται ένα φίλο του αδελφού της, επίσης μέλος συμμορίας. Η ζωή της δυσκολεύει περισσότερο όταν ο πατέρας της τραυματίζεται σε ατύχημα και επιστρέφει στο σπίτι για να αναρρώσει. Η ταινία κλείνει με την αναγγελία του θανάτου του αδελφού σε απόπειρα ληστείας και το τελικό πλάνο κόβει σε ένα απόσπασμα του manga που αναγγέλλει την καταστροφή της Βαβυλώνας.

Η πόλη της θλίψης (Beiqing Chengshi-City of Sadness)-1989

Παραγωγή: 3-H Films, ERA International

Σενάριο: Chu T'ien Wen, Wu Nien-Jen

Ερμηνεία: Tony Leung, Hsin Shu-Fen, Chen Sung-Young

Οι τρεις από τους τέσσερις αδελφούς Lin μένουν στα προάστια της Ταϊπέι το 1945, ενώ μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η κοινωνία της χώρας σταδιακά αλλάζει. Ο μεγαλύτερος αδελφός Wen-Heung είναι οικογενειάρχης ιδιοκτήτης ενός μπαρ. Ο μικρότερος αδελφός, Wen-Ching είναι κωφός φωτογράφος με αριστερές τάσεις, ο οποίος συναναστρέφεται δύο αδέλφια, τον Hinoe και τη Hinomi. Ο δεύτερος αδελφός αγνοείται στο μέτωπο των Φιλιππινών. Ο τρίτος, ο Wen-Leung επιστρέφει από τον πόλεμο με ψυχολογικά προβλήματα και αναμειγνύεται με την τοπική μαφία και το εμπόριο ναρκωτικών. Ο Wen-Heung αντιλαμβάνεται ότι οι βάρκες του αξιοποιούνται για τη διακίνηση ναρκωτικών και επεμβαίνει, γεγονός που οδηγεί σε οδυνηρά αποτελέσματα: ο Wen-Leung κατηγορείται από τους μαφιόζους για προδοσία ως συνεργάτης των Ιαπώνων, συλλαμβάνεται, υποβάλλεται σε σκληρά βασανιστήρια που τον καθιστούν νοητικά ανάπηρο.

Τα γεγονότα της 28ης Φεβρουαρίου ξεσπούν, ο Wen-Ching και ο Hinoe συλλαμβάνονται και φυλακίζονται ως κομμουνιστές, αλλά κάποια στιγμή αφήνονται ελεύθεροι. Ο Hinoe φεύγει στα βουνά για να βοηθήσει τους αντάρτες και ο Wen-Ching προσπαθεί να τον ακολουθήσει. Αυτός τον πείθει να γυρίσει στην πόλη και να παντρευτεί την Hinomi. Ο Wen-Heung σκοτώνεται στο μπαρ του, σε ένα διαπληκτισμό των μαφιόζων που πρόδωσαν τον Wen-Leung. Οι παντρεμένοι Wen-Ching και Hinomi υποστηρίζουν τον αγώνα του Hinoe, όμως η ομάδα τους

συλλαμβάνεται και εκτελείται, παρότι είχαν προειδοποιηθεί να δραπετεύσουν. Η ταινία κλείνει με τα εναπομείναντα μέλη της οικογένειας των Lin γύρω από ένα τραπέζι και τη Hinomi να αφηγείται τη σύλληψη του Wen-Ching ο οποίος εγκλωβίστηκε και δεν μπόρεσε να δραπετεύσει.

Ο μάστορας του κουκλοθέατρου (Xi Meng Ren Sheng-The Puppetmaster)-1993

Παραγωγή: ERA International, Nian Dai International, Qiu Fusheng

Σενάριο: Chu T'ien-Wen, Li Tianlu, Wu Nien-Jen

Ερμηνεία: Li Tianlu, Lim Giong, Cheng Kuei-Chung

Η ταινία αφηγείται τη ζωή του Li Tianlu, μιας σημαντικής προσωπικότητας στην ιστορία της Ταϊβάν. Ένας παίκτης κουκλοθεάτρου ο οποίος έζησε τα χρόνια της ιαπωνικής κατοχής και προσάρμοζε την τέχνη του ανάλογα με τις απαιτήσεις της εποχής. Η ταινία τον ακολουθεί ήδη από τα παιδικά του χρόνια και το θάνατο της μητέρας του. Οι οικογενειακές δυσκολίες, η φτώχεια και οι συγκρούσεις με τη μητριά του, εξαναγκάζουν το μικρό Li να φύγει από το σπίτι με έναν θίασο κουκλοθεάτρου για να παρέχει οικονομική βοήθεια στην οικογένεια του. Μέ τα χρόνια αποκτά αναγνώριση και γίνεται ένας από τους πλέον σημαντικούς ανθρώπους του χώρου του. Παντρεύεται και κάνει οικογένεια αλλά παράλληλα διατηρεί σχέση με μια εκδιδόμενη η οποία τον ακολουθεί στις τουρνέ του θιάσου του. Την περίοδο της Κομίνκα και της εντατικοποίησης της ιαπωνικής προπαγάνδας στην Ταϊβάν, προσλαμβάνεται από τους Ιάπωνες για να αξιοποιήσει την τέχνη του, υμνώντας τα ανδραγαθήματα του ιαπωνικού στρατού στον πόλεμο. Μετά την ήττα των Ιαπώνων, ο Li επιστρέφει στην τέχνη του και την εξασκεί όπως πριν τον πόλεμο. Το κλείσιμο της ταινίας απεικονίζει την αλλαγή της πραγματικότητας με τους Ταϊβανούς να σπάνε εγκαταλειμμένα ιαπωνικά αεροσκάφη προκειμένου να τα πουλήσουν ενώ ακούγονται οι σκέψεις του εκτός πλάνου Li για την αλλαγή της χώρας.

***Καλοί άντρες, καλύτερες γυναίκες (Hao Nan Hao Nu-Good Men Good Women)-
1995***

Παραγωγή: 3H Films, Chang Su Productions, Fujian Film Studios, Painted Face Communication, Shochiku, Team Okuyama

Σενάριο: Chiang Bi-Yu, Lan Bo-Chow, Chu T'ien-Wen

Ερμηνεία: Annie Shizuka Inoh, Lim Giong, Jack Kao

Η νεαρή ηθοποιός Liang Ching ζει μια θλιμμένη ζωή. Ένας ανώνυμος άντρας έχει κλέψει το ημερολόγιό της και κάθε μέρα της στέλνει με φαξ από μια σελίδα, αναγκάζοντάς την να έρθει αντιμέτωπη με το παρελθόν της και τα τραυματικά της βιώματα. Ταυτόχρονα, προετοιμάζεται να πρωταγωνιστήσει σε μια ταινία η οποία θα ξεκινήσει σύντομα γυρίσματα. Η συγκεκριμένη ταινία αφορά ένα ζευγάρι κομμουνιστών, την Chiang Bi-Yu και τον Chung Hao-Tung οι οποίοι φεύγουν από την Ταϊβάν για την ενδοχώρα και αφιερώνουν τη ζωή τους στον αντι-ιαπωνικό αγώνα της Κίνας κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, δίνοντας ακόμα και το παιδί τους για υιοθεσία. Επιστρέφουν στην Ταϊβάν και κυκλοφορούν μια κομμουνιστική εφημερίδα, γεγονός που προκαλεί τη δίωξή τους από την κυβέρνηση. Η Liang, που πενθεί για τον χαμό του πρώην εραστή της, ταυτίζεται με την Chiang η οποία αναγκάζεται να πορευτεί μόνη μετά την εκτέλεση του Chung για τα πολιτικά του πιστεύω.

Edward Yang

Όπως πολλοί άλλοι Ταϊβανοί, έτσι και ο Yang είναι ένας benshengren. Γεννιέται το 1947 στη Σαγκάη και μετακομίζει με τους γονείς του, το 1949, στην Ταϊβάν μετά την ήττα του Chiang Kai-Shek από τον Mao Zedong. Η οικογένεια Yang εγκαθίσταται στην πρωτεύουσα Ταϊπέι και ο μικρός Edward μεγαλώνει στην αναπτυσσόμενη πρωτεύουσα, σε μια κοινωνία όμως που περιορίζει την καλλιτεχνική έκφραση προς όφελος της εκσυγχρονιστικής προόδου και της τεχνοκρατίας (Anderson, 2005, σελ. 5).

Σε νεαρή ηλικία ανακαλύπτει τη μαγεία των ταινιών, οι οποίες αποτελούν τη μεγάλη του αγάπη και το μέσο το οποίο καταναλώνει με αδηφάγο τρόπο. Στην

πρώιμη εξερεύνηση των αφηγηματικών μορφών θα συμβάλλουν τα κόμικς -τα οποία διαβάζει φανατικά αλλά και δημιουργεί για τους συμμαθητές του- αλλά και η λογοτεχνία, τόσο η κινεζική όσο και η μεταφρασμένη ξενόγλωσση. Μέχρι την εφηβεία του, επισκέπτεται διαρκώς κινηματογράφους και βλέπει ταινίες από χώρες του κόσμου με τις οποίες η Ταϊβάν διατηρεί διπλωματικές σχέσεις. Παρακολουθεί τα ψήγματα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου που εισάγονται στην Ταϊβάν και εντυπωσιάζεται από τις ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες, ενώ ταυτόχρονα μυείται στον κινηματογράφο της Αμερικής, της Ιαπωνίας (πριν την κατάλυση των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ των δύο χωρών) και του Χονγκ Κονγκ (Yang, 2001).

Σπουδάζει στο Πολυτεχνείο της χώρας του και παίρνει πτυχίο στην ηλεκτρική μηχανολογία. Μετακομίζει στις ΗΠΑ και πιο συγκεκριμένα στη Φλόριντα, όπου ολοκληρώνει τις μεταπτυχιακές του σπουδές πάνω στο ίδιο αντικείμενο. Τελικά αποφασίζει να επανέλθει σε αυτό που από παιδί τον κεντρίζει, τον κινηματογράφο και γράφεται στο πανεπιστήμιο της Νότιας Καλιφόρνιας. Το πρόγραμμα σπουδών επικεντρώνεται στον εμπορικό κινηματογράφο και ο απογοητευμένος Yang παρατά τις σπουδές του εκεί και εγκαθίσταται στο Σιάτλ, όπου για τα επόμενα επτά χρόνια (1974-1981) εργάζεται σε εταιρεία κατασκευής ηλεκτρονικών υπολογιστών (Anderson, 2005, σελ. 6).

Στην Ουάσινγκτον, ωστόσο, θα έρθει σε επαφή με το κινηματογραφικό έργο του Werner Herzog. Μια προβολή του *Αγγίρε, η μάστιγα του Θεού* θα τον εντυπωσιάσει σε τόσο μεγάλο βαθμό με την τεχνική της αρτιότητα και το όραμά της ώστε θα του ξυπνήσει ξανά το ξεχασμένο του πάθος. Σε μια ακόμα κρίσιμη, για τη σταδιοδρομία του, απόφαση, το 1981 παραιτείται από τη θέση του στην αμερικάνικη εταιρεία και επιστρέφει στην Ταϊβάν, επιθυμώντας να σκηνοθετήσει (Anderson, 2005, σελ.6).

Η πρώτη του συμμετοχή στην παραγωγή μιας ταινίας είναι για την τηλεόραση. Γράφει το σενάριο και εκτελεί χρέη παραγωγού για την ταινία *Ο Χειμώνας του 1905* (1981) του σκηνοθέτη και φίλου του Yu Weizeng για λογαριασμό ενός στούντιο από το Χονγκ Κονγκ, μια ταινία που θα είναι υποψήφια για βραβείο σκηνοθεσίας στους Χρυσούς Ήπους, το 1982. Η πρώτη αμιγώς δική του σκηνοθετική απόπειρα έρχεται με τη διμερή τηλεταινία *Floating Weeds*. Σύντομα το

ταλέντο του αρχίζει να γίνεται αντιληπτό στην κινηματογραφική βιομηχανία της Ταϊβάν όπου εκκολάπτεται το νέο κύμα (Anderson, 2005, σελ. 7).

Παράλληλα ο Yang γνωρίζει και συναναστρέφεται με τους υπόλοιπους σκηνοθέτες της γενιάς του, ανάμεσα σε αυτούς τον Hou Hsiao-Hsien και τον Wu Nianzhen, όπως και με κριτικούς όπως τον Chen Kuo-Fu. Συγκεντρώνονται σπίτι του, τους προβάλλει διεθνείς ταινίες, συζητούν και ανταλλάσσουν ιδέες και προβληματισμούς που αφορούν τον κινηματογράφο. Κατά μια έννοια, το σπίτι του Yang εκείνη την περίοδο αποτελεί σημείο αναφοράς των ανθρώπων που στη συνέχεια θα ορίσουν εκ νέου τον κινηματογράφο της Ταϊβάν (Anderson, 2005, σελ. 9).

Το 1982, τη χρονιά ορόσημο που καθορίζει το νέο κύμα κινηματογράφου της χώρας, ο Edward Yang συμμετέχει στην πρώτη σπονδυλωτή ταινία της πρωτοποριακής αυτής απόπειρας, το *Στους καιρούς μας*, σκηνοθετώντας μια από τις τέσσερις μικρού μήκους ιστορίες με τίτλο *Προσδοκίες*. Η συγκεκριμένη ταινία εκκινεί τη νέα περίοδο της σκηνοθεσίας του, στην οποία αναπτύσσει το προσωπικό του ύφος και μια νέα προβληματική που αργότερα θα τον καθορίσει ως δημιουργό και θα καταστήσει το όνομά του γνωστό και στον υπόλοιπο κόσμο. Τα επόμενα χρόνια ασχολείται με ταινίες που απεικονίζουν με ένα διαφορετικό τρόπο το σύγχρονο ταϊβανέζικο γίνεσθαι. Ταινίες μελαγχολικές που καταδεικνύουν την αποξένωση των ανθρώπων, τη μοναξιά, την κενότητα της συμβιβασμένης ζωής και βέβαια το άχθος του παρελθόντος το οποίο σκιάζει τη χώρα και την αναγκάζει να προσαρμοστεί βίαια σε μια νέα πραγματικότητα.

Το 1989, μετά την κατάλυση της δικτατορίας της Kuomintang και την απομάκρυνση από τη CMPC, ο Yang ιδρύει τη δική του εταιρεία παραγωγής στους κόλπους της οποίας κυκλοφορεί τις ταινίες που θα σκηνοθετήσει εφεξής αλλά και βοηθά στη χρηματοδότηση άλλων δημιουργών. Έχει ήδη καταστήσει σαφή την παρουσία του στα δυτικά φεστιβαλικά κυκλώματα με τους *Τρομοκράτες* τα προηγούμενα χρόνια και πλέον περνά σε μια νέα εποχή, η οποία εν τέλει τον

καθιερώνει ως ένα όνομα με σκηνοθετικό ταλέντο και ταυτόχρονα του δίνει την ευκαιρία να «μιλήσει» κινηματογραφικά για το παρελθόν της χώρας του²⁹.

Ο Edward Yang καταπιάνεται με ζητήματα που αφορούν την πραγματικότητα της Ταϊβάν, τις εμπειρίες της ζωής εκεί και τα πολλαπλά αδιέξοδα που οι κάτοικοι (και δη οι νεότεροι σε ηλικία) βιώνουν σε καθημερινή βάση. Όταν οι άλλοι σκηνοθέτες αφουγκράζονται την παραδοσιακή ζωή στην επαρχία, αναζητούν την εγγύτερη στην παράδοση εμπειρία και την αντίθεση με τη ζωή στα αστικά κέντρα, ο Yang αφοσιώνεται αποκλειστικά στο αστικό κέντρο και τα βιώματα της σύγχρονης ζωής.

Η Ταϊβάν την οποία προσεγγίζει στις ταινίες του, μοιάζει αρκετά προσκολλημένη στα δυτικά πρότυπα. Μοντέρνα αυτοκίνητα, εργασίες γραφείου και όχι στην ύπαιθρο, δυτικότροπα ρούχα, καπέλα του baseball, χτενίσματα, τεχνολογικές εξελίξεις, όλα αυτά αποτελούν τεκμήρια του δυτικού πολιτισμού ο οποίος επελαύνει στη χώρα. Έχοντας ζήσει στην Αμερική για χρόνια και όντας λάτρης του δυτικού κινηματογράφου, ο Yang μπορεί να ξεχωρίσει αυτές τις μικρές λεπτομέρειες που σταδιακά εισέρχονται στην Ταϊβάν και την καθιστούν ένα πολιτιστικό χωνευτήρι.

Η τελευταία του μεγάλου μήκους ταινία, το *Και ένα... και δύο... οικογενειακοί ρυθμοί* του 2000 θα συστήσει τη σκηνοθετική του ματιά σε ευρύτερο κοινό και θα βραβευθεί σε διάφορα φεστιβάλ κινηματογράφου ανά τον κόσμο. Έως το θάνατό του από καρκίνο του εντέρου το 2007, έχει παράξει διάφορα οπτικοακουστικά καλλιτεχνικά έργα καθώς και θεατρικά με την εταιρεία παραγωγής του.

²⁹ Anderson, J. Ο.π. (σ. 10)

Προσδοκίες από τη συλλογική ταινία Στους καιρούς μας (Guang Yin De Gu Shi-In Our Time)-1982

Παραγωγή: CMPC

Σενάριο: Tao Te-Chen, Edward Yang, Ko I-Chen, Yi Chang

Ερμηνεία: Shih An-Ni, Emily Y. Chang, Sylvia Chang

Η Hsiao-Fen είναι μια έφηβη η οποία επιθυμεί να μεγαλώσει όσο πιο γρήγορα γίνεται. Συναναστρέφεται ένα αγόρι μικρότερό της το οποίο μοιράζεται την ίδια προσδοκία, θέλει να μάθει ποδήλατο και να παίξει μπάσκετ καθώς θεωρεί ότι αυτά είναι τα όπλα της ενηλικίωσης. Η κατάσταση στο σπίτι της Hsiao-Fen είναι θλιβερή, ο θάνατος του πατέρα της έχει αναγκάσει τη μητέρα της να δουλεύει νυχθημερόν, ενώ και η μεγαλύτερη αδερφή της πρέπει να βοηθήσει οικονομικά την οικογένεια· ταυτόχρονα αναζητούν έναν ενοικιαστή για το κενό δωμάτιο του σπιτιού τους. Ο ενοικιαστής βρίσκεται στο πρόσωπο ενός φοιτητή. Η Hsiao-Fen μαγεύεται από την αρρενωπότητά του και έχει ρομαντικές φαντασιώσεις μαζί του, όμως ανακαλύπτει ότι η αδερφή της συνουσιάζεται μαζί του. Άφωνη και σοκαρισμένη εγκαταλείπει το σπίτι.

Εκείνη τη μέρα, στην παραλία (Hai Tan De Yi Tian-That Day On The Beach)-1983

Παραγωγή: CMPC

Σενάριο: Wu Nien-Jen, Edward Yang

Ερμηνεία: Sylvia Chang, Hsu Ming, Lee Lieh

Η πρώτη σεκάνς παρουσιάζει μια παραλία όπου ένστολοι βρίσκουν ένα μπουκάλι χαπιών και το εξετάζουν. Στην επόμενη σκηνή εμφανίζεται μια πιανίστρια, η Ching-Ching η οποία έχει έρθει στη γενέτειρά της, την Ταϊβάν, μετά από χρόνια για να παίξει σε ένα κονσέρτο. Ενώ ετοιμάζεται για πρόβα και συνέντευξη τύπου, λαμβάνει ένα σημείωμα το οποίο την αιφνιδιάζει. Η παιδική της φίλη, Jia- Ji την καλεί να συναντηθούν και να θυμηθούν τα παλιά. Η Ching-Ching ήταν ερωτευμένη με τον αδερφό της Jia- Ji αλλά δεν παντρεύτηκαν καθώς η οικογένεια της Jia-Ji την απέρριψε κι εκείνη στράφηκε στη μουσική.

Η Jia- Ji από την άλλη ακολούθησε τις νουθεσίες της οικογένειάς της. Παντρεύτηκε τον De-wei μέ προξενίο που διαπραγματεύθηκαν οι γονείς της. Ένας

γάμος σύμφωνα με τα πατριαρχικά πρότυπα της κοινωνίας, που την οδήγησε στη δυστυχία. Στη διάρκεια αυτής της σχέσης η συνεχής ενασχόληση του De-Wei με τη δουλειά του, σε συνδυασμό με τις διαπροσωπικές απογοητεύσεις, αποξενώνει το ζευγάρι και το απομακρύνει ολοένα και περισσότερο από τις πρώτες μέρες της κοινής ζωής του που υπήρξαν ευτυχείς στιγμές. Μετά από κάποιες εντάσεις, η σχέση τους καταρρέει οριστικά. Μια μέρα, η αστυνομία καλεί την Jia- Ji να αναγνωρίσει το πτώμα του De-Wei στην παραλία. Ανακαλύπτει ένα μπουκάλι με ψυχοφάρμακα που αναγράφει το όνομά του.

Η συνάντηση των γυναικών τελειώνει με την ανάμνηση του θανάτου του αδελφού της Jia- Ji από καρκίνο, λίγα χρόνια πριν και την αναφορά στις παράλληλες σχέσεις που είχαν αυτή και ο άνδρας της κατά τη διάρκεια του γάμου τους. Η ερωμένη του De-Wei είναι εκείνη που φανερώνει στην Jia- Ji πως επρόκειτο να εγκαταλείψει τη χώρα με χρήματα τα οποία είχε υπεξαιρέσει από την εταιρεία - στην ταινία, όμως, δεν φαίνεται αν αυτό είναι αλήθεια. Τότε συνειδητοποιεί ότι όλοι οι άντρες τους οποίους εμπιστεύθηκε (συμπεριλαμβανομένου του πατέρα της που στο νεκροκρέβατο μίλαγε αποκλειστικά για τον αδερφό της) δεν ενδιαφέρονταν πραγματικά γι' αυτή. Μόνο ο αδελφός της την νοιαζόταν, ο οποίος πριν πεθάνει στο νοσοκομείο τη συμβούλεψε να μην ακολουθήσει το δρόμο του και να χαράξει τη δική της πορεία. Η Jia- Ji έχει διηγηθεί τη ζωή της στη φίλη της, η οποία στα σημαντικά σημεία της αφήγησης τονίζει τα κοινά συμβάντα που καθόρισαν και τη δική της ζωή. Η συνάντηση κλείνει, οι δρόμοι των γυναικών χωρίζουν.

Μια ιστορία της Ταϊπέι (Qing Mei Zhu Ma-Taipei Story)-1985

Παραγωγή: Evergreen Film Company

Σενάριο: Chu T'ien Wen, Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang

Πρωταγωνιστούν: Chin Tsai, Hou Hsiao-Hsien, Ko I-Chen

Η πλοκή της δεύτερης ταινίας του Yang ακολουθεί την Chin και τον Lung, ένα ζευγάρι που προσπαθεί να προσαρμοστεί στις εξελίξεις της Ταϊβάν. Εκείνος εγκατέλειψε τα όνειρά του να γίνει αθλητής του baseball και, έχοντας μόλις γυρίσει από την Καλιφόρνια, πιάνει δουλειά στην οικογενειακή επιχείρηση του πατέρα της Chin. Εκείνη απολύεται από το γραφείο που εργάζεται και μετέωρη επιχειρεί να κτίσει το μέλλον της. Ο έρωτάς τους έχει από καιρό σβήσει, αλλά παραμένουν μαζί. Σκέφτονται να φύγουν στην Αμερική, όμως ο πατέρας της Chin έχει δημιουργήσει χρέη σε άτομα του υποκόσμου και ο Lung σε μια προσπάθεια να τον βοηθήσει, δίνει τις οικονομίες που προόριζε για το νέο του σπίτι.

Η θλιβερή καθημερινότητα επηρεάζει την ήδη φθίνουσα σχέση του ζευγαριού. Ο Lung σκέπτεται ακόμα την πρώην κοπέλα του, την οποία επισκέφτηκε στο Τόκυο προτού επιστρέψει στην Ταϊβάν. Η Chin βγαίνει με ένα αρχιτέκτονα πρώην συνάδελφο της ο οποίος βρίσκεται στα πρόθυρα του διαζυγίου. Σύντομα η Chin καταλαβαίνει πως ο Lung έκανε μια στάση στην Ιαπωνία και τον διώχνει από το σπίτι. Εκείνος μεθοκοπά και χαρτοπαίζει, εκείνη αρχίζει να συναναστρέφεται τους, αρκετά νεότερους και διψασμένους για ζωή, φίλους της αδερφής της. Ξανασυναντιώνται, η Chin του προτείνει να παντρευτούν και ο Lung αρνείται, λέγοντας πως δεν υπάρχει νόημα να συνεχίσουν να προσπαθούν. Φεύγοντας, ακολουθεί το ταξί του ένας φίλος της αδερφής της Chin που την έχει ερωτευτεί, διαπληκτίζονται και μαχαιρώνει τον Lung ο οποίος ξεψυχά μπροστά στην οθόνη μιας τηλεόρασης σε έναν σωρό σκουπιδιών, φανταζόμενος ότι αυτή προβάλλει εικόνες από τις ένδοξες μέρες του ως αθλητή του baseball. Την επόμενη ημέρα, η πρώην προϊστάμενη της Chin την παίρνει τηλέφωνο: ανοίγει μια νέα επιχείρηση και θα τη χρειαστεί. Στην επίσκεψή της στα γραφεία περνά από το σημείο που βρέθηκε το σώμα του Lung την ώρα που η αστυνομία το έχει μόλις μαζέψει. Όταν η προϊστάμενη τη ρωτά για τη σχέση της με τον Lung, εκείνη αποκρίνεται πως δεν

προχωρά γιατί «δεν παίρνει τη μεγάλη απόφαση», μια απάντηση τραγικά ειρωνική καθώς υπονοείται πως ενδεχομένως γνωρίζει το θάνατο του πρώην εραστή της.

Οι τρομοκράτες (Kong Bu Fen Zi-The Terrorizers)-1986

Παραγωγή: CMPC

Σενάριο: Hsiao-Yeh, Edward Yang

Ερμηνεία: Cora Miao, Lee Li-Chun, King Shih-Chieh

Πυροβολισμοί ακούγονται στο κέντρο της Ταϊπέι. Ένα ζευγάρι τρομοκρατών είναι κλεισμένο σε ένα σπίτι και πυροβολεί στο δρόμο. Ένας νεαρός φωτογράφος φτάνει εκεί και απαθανατίζει την απόδραση της τρομοκράτισσας, ενώ οι αστυνομικοί συλλαμβάνουν τον συνένοχό της. Τραυματισμένη η νεαρή λιποθυμά στο κράσπεδο του δρόμου συνέρχεται και γυρνά σπίτι της, όπου η αυστηρή μητέρα της την κρατά «φυλακισμένη». Για να διασκεδάσει τον υποχρεωτικό εγκλεισμό και τη μοναξιά της κάνει τηλεφωνικές φάρσες. Μια μεσήλικη συγγραφέας που βιώνει ένα προβληματικό γάμο και που ταλανίζεται από πρόσκαιρη έλλειψη έμπνευσης είναι λήπτρια μιας τέτοιας κλήσης. Η νεαρή της λέει πως είναι η ερωμένη του συζύγου της, ενός καιροσκόπου γιατρού που μετέρχεται διάφορα αθέμιτα μέσα για να ανέλθει στην κλίμακα του νοσοκομείου που εργάζεται. Έτσι, οι ζωές αυτών των τριών ατόμων μέσω ενός τηλεφωνήματος συναντώνται.

Ο νεαρός φωτογράφος ο οποίος απαθανάτιζε το τρομοκρατικό γεγονός αποκτά εμμονή με τη νεαρή τρομοκράτισσα. Χωρίζει τη σύντροφό του, ενοικιάζει το σπίτι από το οποίο πυροβολούσε το ζευγάρι και εγκαθίσταται εκεί. Στην πορεία αποκαλύπτεται ότι η νεαρή, συνοδεία ενός φίλου της από τον υπόκοσμο, αποπλανεί μεσήλικες και κλέβει τα χρήματά τους, ενώ σε ένα περιστατικό μαχειρώνει έναν από αυτούς και τον σκοτώνει. Για να κρυφτεί καταφεύγει στο διαμέρισμα όπου ζει πλέον ο φωτογράφος. Γνωρίζονται και παραδίδονται σε ένα περιστασιακό πάθος το οποίο τελειώνει όταν η νεαρή αποφασίζει να τον εγκαταλείψει.

Το μεσήλικο ζευγάρι ακολουθεί μια άλλη πορεία. Μετά από το τηλεφώνημα-φάρσα η γυναίκα γράφει ένα μυθιστόρημα στο οποίο ο σύζυγός ανακαλύπτει την

παράλληλη σχέση της με ένα συνάδελφό του και τη δολοφονεί. Εκείνος αποτυγχάνει επαγγελματικά και επηρεάζεται από το μυθιστόρημα της συζύγου του, το οποίο βραβεύεται σε ένα λογοτεχνικό διαγωνισμό. Το ζευγάρι έρχεται σε ρήξη και ο σύζυγος μετακομίζει στο σπίτι ενός φίλου του αστυνομικού, υπεύθυνου της έρευνας για την νεαρή τρομοκράτισσα. Στον επίλογο της ταινίας, καταρρίπτοντας τα όρια μεταξύ φανταστικού και πραγματικότητας, ο σύζυγος σκοτώνει τη νεαρή τρομοκράτισσα, τον εραστή της πρώην γυναίκας του, πυροβολεί και τη γυναίκα του αλλά αστοχώντας χτυπά ένα βάζο ενώ στο τέλος αυτοκτονεί στο μπάνιο του αστυνομικού φίλου του. Ωστόσο, η σύζυγος του και ο εραστής της αποδεικνύονται ζωντανοί, και υπονοείται πως όλα αυτά ήταν ένας εφιάλτης του ευφάνταστου μυαλού της συγγραφέως η οποία ξυπνά και, ζαλισμένη από την ένταση, κάνει έμετο.

Μια λαμπρότερη καλοκαιρινή μέρα (Gu Ling Jie Shao Nian Sha Ren Shi Jian-A Brighter Summer Day)-1991

Παραγωγή: Yang & His Gang Filmmakers

Σενάριο: Hung Hung, Lai Mingtang, Alex Yang

Ερμηνεία: Chang Chen, Lisa Yang, Chang Kuo-Chu

Ο Si'r είναι μαθητής Γυμνασίου που αναγκάζεται να φοιτήσει σε νυχτερινό σχολείο εφόσον απέτυχε σε ένα διαγώνισμα. Εκεί έρχεται σε επαφή -χωρίς να γίνει μέλος- με τη συμμορία των Little Park Boys, της οποίας ηγείται ο φυγάς Honey που κρύβεται από την αστυνομία επειδή δολοφόνησε ένα μέλος της αντίπαλης συμμορίας, των 217. Στο σχολείο ο Si'r γίνεται φίλος με τον μικρόσωμο Cat που τραγουδά rock 'n' roll, αλλά αποκτά προσωπική έριδα με τον Sly όταν τον βλέπει να φιλιέται με μια κοπέλα και ταυτόχρονα συναναστρέφεται την κοπέλα του Honey, Ming. Στην πορεία των γεγονότων, ο Sly προτείνει μια ανακωχή μεταξύ των δύο συμμοριών, οργανώνοντας μια συναυλία. Αυτό αναγκάζει τον Honey να βγει προσωρινά από την κρυψώνα του και να διαπληκτιστεί με τον Sly, ο οποίος έχει πάρει τα ηνία της συμμορίας. Ο Honey εμφανίζεται έξω από το χώρο της συναυλίας και αποχωρεί με τον αρχηγό των 217, Shandong, προκειμένου να διαπραγματευτούν την επίλυση των διαφορών τους. Εκμεταλλευόμενος την

ευκαιρία, ο Shandong σπρώχνει τον Honey σε ένα διερχόμενο αμάξι και τον σκοτώνει.

Οι Little Park Boys αποφασίζουν να εκδικηθούν τους 217 και σε μια συσκότιση που προκαλείται από τυφώνα, εισβάλλουν στο κρησφύγετο τους και τους δολοφονούν. Ο πατέρας του Si'r συλλαμβάνεται από τη μυστική αστυνομία της Kuomintang για το πολιτικό παρελθόν του και υποβιβάζεται βαθμολογικά στην εργασία του, γεγονός που φέρνει δυσκολίες στην οικογένειά του. Η Ming ξεπερνά το θάνατο του Honey και δημιουργεί ρομαντική σχέση με τον Si'r. Του αποκαλύπτει όμως πως φλερτάρει και με άλλους άνδρες, ομολογία που τον οδηγεί σε βίαιη συμπεριφορά στο σχολείο και στην αποβολή του. Για να συνεχίσει το σχολείο πρέπει να δώσει εξετάσεις για να εισαχθεί στο ημερήσιο. Η σχέση του με την Ming θα περάσει επιπλέον κρίση, που θα κορυφωθεί όταν μάθει ότι ο πλούσιος φίλος του, Ma, αναπτύσσει δεσμό μαζί της. Επιπλέον πληροφορείται πως η Ming ήταν η άγνωστη κοπέλα που φιλιόταν με τον Sly και αγανακτισμένος θα σκοτώσει την Ming, καταρρέοντας αμέσως μετά την πράξη του. Στο κλείσιμο της ταινίας, η μητέρα του καταδικασμένου σε θανατική ποινή Si'r θα βρει τη σχολική του στολή και θα ξεσπάσει σε κλάματα.

Βιβλιογραφία

- Αδαμίδης, Λ. Γιασουχίρο Όζου: Σκηνοθέτης για Όλες τις Εποχές. *Σινεμά*, 159.
- Ακτσόγλου, Μ. Δημόπουλος, Μ. (επιμ.). (2001) *Shohei Imamura*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Δημόπουλος, Μ., Σαββάτης, Ν. (επιμ.) (1994). *Nagisa Oshima*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Σαββατής, Ν. (επιμ.). (2005). *Hou Hsiao-Hsien*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities-Reflections on the Origin and Spread of Nationalism (Revised Edition)*. Λονδίνο: Verso.
- Anderson, J. I., Richie, D. (1983) *The Japanese Film: Art and Industry - Expanded Edition*. ΝιούΤζέρσεϋ: Princeton University Press.
- Anderson, J. (2005). *Contemporary Film Directors: Edward Yang*. Σικάγο: University of Illinois Press.
- Andreas, P. (2020). *The World War II “Wonder Drug” That Never Left Japan*. Ανακτήθηκε από <https://www.zocalopublicsquare.org/2020/01/08/the-world-war-ii-wonder-drug-that-never-left-japan/ideas/essay/>
- Assayas, O. (Σκηνοθέτης). (1996). *Cinéma, De Notre Temps: HHH, Portrait de Hou Hsiao-Hsien*. Γαλλία: Arc Light Films.
- Baker, B. D. (2015) *Japan Faces A Possible Mob War After Yakuza Gang Fractures*. Ανακτήθηκε από <https://thediomat.com/2015/11/japan-faces-a-possible-mob-war-after-yakuza-gang-fractures/>
- Berry, M. (2005). Edward Yang: Luckily Unlucky στο *Speaking In Images: Interviews With Contemporary Chinese Filmmakers*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Bordwell, D. (1988) *Ozu And The Poetics of Cinema*. ΗΠΑ: Princeton University Press
- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced In Light: On Cinematic Staging*. Μπέρκλεϋ: University of California Press.

- Bullpen, BR. *History of baseball in Taiwan*. Ανακτήθηκε από https://www.baseball-reference.com/bullpen/History_of_baseball_in_Taiwan
- Burch, N, (1979). *To The Distant Observer-Form And Meaning in The Japanese Cinema*. Καλιφόρνια: University of California Press.
- Cameron, I. Nagisa Oshima Interview. Στο *Movie*, 17
- Cameron, I. (1970) *Second Wave*. Νέα Υόρκη: Praeger
- Casebier, Allan. Images of Irrationality in Modern Japan: The Films of Shohei Imamura. Στο *Film Criticism*, vol. 8, no 1 , (Φθινόπωρο 1983)
- Chang, K. M. (2017). *Filming Critical Female Perspectives: Edward Yang's The Terrorizers*. ASIA Network Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts, 24(1), doi: <http://doi.org/10.16995/ane.157>
- Cousins, M. (Σκηνοθέτης). (2011). *The Story Of Film: An Odyssey*. Γλασκώβη: Hopscotch Films.
- Davisson, Z. (2006). *J-Horror: An Alternative Guide*. Ανακτήθηκε από <https://web.archive.org/web/20070528164551/http://www.seekjapan.jp/article-1/765/J-Horror:+An+Alternative+Guide>
- Desser, D. (1988). *Eros Plus Massacre-An Introduction To The Japanese New Wave Cinema* Ιντιάνα: Indiana University Press.
- Edward Yang, Taipei Stories στο *New Left Review*, 11, (Sep-Oct 2011). Ανακτήθηκε από <https://newleftreview.org/issues/ii11/articles/edward-yang-taiwan-stories>
- Fox, J., Miller-Idriss, C. (2008). Everyday Nationhood. *Ethnicities* <https://doi.org/10.1177/1468796808088925>
- Gellner, E. (1983). *Nations And Nationalism*. ΗΠΑ: Cornell University Press
- Hall, S. (1990). Cultural Identity And Diaspora στο Rutherford, J. (επιμ.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Λονδίνο: Lawrence & Wishart. σελ. 222–237. Ανακτήθηκε από <https://web.archive.org/web/20181024203436/http://www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/HallCulturalIdentityandDiaspora.pdf>
- High, P.. Oshima: A Vita Sexualis on Film. στο *Wide Angle* 2.4 (1978)

- Higson, A., (2014). Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου (μτφρ Μαρία Χάλκου). *Filmicon*, 2, σελ. 176-191.
- Hincks, J., *Do Stressed-Out Japanese Really Stage Elaborate Disappearances? On the Trail of the Johatsu or 'Evaporated People'*. Ανακτήθηκε από <https://time.com/4646293/japan-missing-people-johatsu-evaporated/>
- Hobsbawm, E. , Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Ηνωμένο Βασίλειο: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. (1994) Έθνη και Εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα-Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα (μτφρ. Και επιμ. Νάντρινς Χ.). Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.
- Hong, G. (2011). *Taiwan Cinema: A Contested Nation On Screen*. ΗΠΑ: Palgrave Macmillan.
- Hroch, M. (1985) *Social preconditions of national revival in Europe*. Ηνωμένο Βασίλειο: Cambridge University Press.
- Hsiao, C. (Σκηνοθέτης). (2002). *Our Time-Our Story: 20 Years' New Taiwan Cinema*. Νέα Υόρκη: The Criterion Collection.
- Hsieh, C. (Σκηνοθέτης). (2014). *Flowers Of Taipei: Taiwan New Cinema*. Γαλλία: Spectrum Films.
- Hung, C. (2006) *A Nation of Sadness? Reading history, culture, and gender in Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness* (διπλωματική εργασία). Αυστραλία: University of New South Wales.
- Hung, C. (2012). *Are Hou Hsiao-hsien's Films Political? A Study of Gender, Culture, History and Aesthetics in Hou Hsiao-hsien's Historical Films* (διδακτορική διατριβή). Σίδνεϋ: University of Western Sydney
- Kim, N., Oshima, Nagisa στο *Senses of Cinema Issue 31* (Απρίλιος 2004), Ανακτήθηκε από <https://www.sensesofcinema.com/2004/great-directors/oshima/>
- Lien, J., Zainichi: The Korean Diaspora In Japan στο *Asian Intercultural Contacts Volume 14:2* (Φθινόπωρο 2009), Ανακτήθηκε από <https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/zainichi-the-korean-diaspora-in-japan/>

- Lin, S. L. (2007). *Representing Atrocity In Taiwan: The 2/28 Incident And White Terror In Fiction And Film*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Liu, S. (2009). Key issues to insert American Medical to Post-war Taiwan.
- Lu, T. (2001). *Confronting Modernity In The Cinemas of Taiwan And Mainland China*. Νέα Υόρκη: Cambridge University Press.
- McCrone, D., Bechhofer, F. (2015) *Understanding National Identity*. Ηνωμένο Βασίλειο: Cambridge University Press.
- McDonald, K. (2005). *Reading A Japanese Film: Cinema In Context*. Χαβάη: University of Hawaii Press.
- Mellen, J. (1976) *The Waves At Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. Νέα Υόρκη: Pantheon.
- Office of the Historian, Foreign Service Institute United States Department of State, *Occupation and Reconstruction of Japan, 1945–52*, Ανακτήθηκε από <https://history.state.gov/milestones/1945-1952/japan-reconstruction>
- Onishi, N. (2009, Ιανουάριος 15) Japan's Outcasts Still Wait for Acceptance. *The New York Times*. Ανακτήθηκε από <https://www.nytimes.com/2009/01/16/world/asia/16outcasts.html>
- Osaka Castle, Ανακτήθηκε από <https://osaka-info.jp/en/discover-kansai/osaka-castle/>
- Oshima, N. (Σκηνοθέτης). (1995). 100 Years of Japanese Cinema. Λονδίνο: British Film Institute.
- Oshima, N., Beyond Endless Self-Negation: The Attitude of The New Filmmakers στο *Scenario* (1960)
- Oshima, N. Συνέντευξη στο *Cahiers du Cinéma*, 218. (Μάρτιος)
- Philips, A., Stringer, J. (επιμ.). (2007). *Japanese Cinema: Texts And Contexts*. Λονδίνο: Routledge.
- Polan, D. (1983). *Politics as Process in Three Films By Nagisa Oshima*. Film Criticism 8, 1.
- Polan, D. (1985). *The Political Language of Film And The Avant Garde*. ΗΠΑ: UMI Research Press.

- Rare Earth. (2017, August 15) How To Destroy People: Japan's Untouchables [Video].
https://www.youtube.com/watch?v=SlSndKkasfI&ab_channel=RareEarth
- Richie, D., Schrader, P. (2005) *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*.
 Τόκυο: Kodansha.
- Ryang, S. (2000) The North Korean Homeland of Koreans in Japan στο Koreans In
 Japan: Critical Voices From The Margin
- Sato, T. (μτφρ. Barrett, G).(1982) *Currents In Japanese Cinema*. Τόκυο: Kodansha.
- Sato, T. (1973). *Oshima Nagisa no Sekai*. Τόκυο: Chikuma Shobo.
- Simpson, A. (επιμέλεια) (2007) *Language and National Identity in Asia*. Ηνωμένο
 Βασίλειο: Oxford University Press.
- Skey, M. (2011) *National Belonging and Everyday Life The Significance of Nationhood
 in an Uncertain World*. Ηνωμένο Βασίλειο: Palgrave Macmilan
- Smith, A. (1991) *National Identity*. Λονδίνο: Penguin Books.
- Standish, I. (2011). *Politics, Porn And Protest*. Λονδίνο: Bloomsbury Publishing.
- Suchenski, R. (επιμ.). (2014). *Hou Hsiao-Hsien*.Βιέννη: Österreichisches Filmmuseum:
 SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien.
- Swain, J. D. *Angura*. Ανακτήθηκε από
<https://www.rem.routledge.com/articles/angura>
- Tajima, R. Yokota Einosuke no jihitsu 'Nenpu' ni tsuite στο Nornes, A., Gerow, A.
 (2006). *In praise of film studies: essays in honor of Makino Mamoru*.Ιντιάνα:
 Trafford Publishing.
- Talmadge, E., (2007), *U.S. troops used Japan brothels after WWII*, Ανακτήθηκε από
<https://www.seattletimes.com/nation-world/us-troops-used-japan-brothels-after-wwii/>
- Tucker, R. (1973) *Japan: Film Image*. Λονδίνο: Studio Vista
- Turim, M. (1998). *The Films Of Nagisa Oshima: Images of A Japanese Iconoclast*.
 Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Udden, J. (2017). *No Man An Island: The Cinema Of Hou Hsiao-Hsien-Second Edition*.
 ΧονγκΚονγκ: Hong Kong University Press.
- Weber, E. (1976) *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France 1870-
 1914*. Καλιφόρνια: Stanford University Press

- Yang, E. (2001) Edward Yang, Taipei Stories στο *New Left Review*, 11, (Sep-Oct 2001)
- Yoshimoto, M. (2007). Questions of The New-Oshima Nagisa's Cruel Story of Youth (1960). Στο Philips, A., Stringer, J. (επιμ). *Japanese Cinema: Texts And Contexts* (σ. 172-173). Νέα Υόρκη: Routledge.
- Yeh, E. Davis, D. (2005). *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. Νέα Υόρκη: University of Columbia Press.
- Zhang, T. (2006). *Diegetic Music and Identity in Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness (1989)* (διπλωματική εργασία). Χάλιφαξ: Dalhousie University.