

Thomas Elsaesser
University of Amsterdam

Κινηματογράφος και Έθνος: Εθνικές, Διακρατικές και Διαμεσικές / intermedial Προοπτικές

Μετάφραση: Σωτήρης Πετρίδης
Επιμέλεια μετάφρασης: Μπέτυ Κακλαμανίδου

Εισαγωγή

Με μια πρώτη ματιά, τίποτα άλλο δεν είναι πιο παλιομοδίτικο και απαρχαιωμένο από την ιδέα του «εθνικού κινηματογράφου»: αυτή η αγχώδης και παρανοϊκή, αλλά επίσης ματαιόδοξη και αυτο-προσηλωμένη προσπάθεια να συλλάβεις την ουσία του εθνικού χαρακτήρα, συνήθως μέσω μίας αυθαίρετης επιλογής ταινιών. Πρόκειται ουσιαστικά για μία άσκηση παροχής αλληγορικών ερμηνειών σε αυτές τις ταινίες, με τον/τη συγγραφέα να βρίσκει ακριβώς αυτό που ψάχνει σε μία σειρά από αυτο-επικυρωμένες ταυτολογίες ή από την αντίθετη πλευρά, να βρίσκει αυτό που λείπει, προσφέροντας συμπτωματικές αναγνώσεις των κενών και των απουσιών, των ρωγμών και των παραλείψεων στην «αναπαράσταση του έθνους». Όπως γνωρίζουμε οι περισσότεροι/ες: δεν μπορούμε να υπερασπιστούμε πλήρως τέτοιες ερμηνευτικές κινήσεις, αλλά δεν μπορούμε και να ζήσουμε χωρίς αυτές.

Υπάρχει ένα πλεονέκτημα όταν ξεκινάς αργότερα, επειδή έχεις υπόψη τόσο τις αρχικές προσεγγίσεις *υπέρ* του εθνικού κινηματογράφου (όπως την έννοια της «συλλογικής νοοτροπίας» του Siegfried Kracauer, η οποία εμφανίζεται μέσω της αφήγησης, του φύλου και του χαρακτήρα), και θεωρείς δεδομένη τη μεταγενέστερη κριτική του εθνικού κινηματογράφου (ότι ο εθνικός κινηματογραφικός πολιτισμός είναι συνήθως ευρύτερος από την εθνική παραγωγή και ότι τα εθνικά κοινά διαμορφώνονται τουλάχιστον εξίσου από τις ταινίες του Hollywood όσο και από τις εγχώριες, ειδικά αν οι εγχώριες είναι

art house και ταινίες δημιουργού). Με άλλα λόγια, δεν χρειάζεται να κάνεις λόγο για εθνικό κινηματογράφο ως μία απλή διαμεσική επέκταση ή παραλλαγή της εθνικής λογοτεχνίας, ενώ συνεχίζεις να αναγνωρίζεις την ανάγκη να επιστρέψουμε στην ιδέα του «εθνικού» στον κινηματογράφο, τα μέσα και την πολιτική – ειδικά τώρα, που η κατασκευασμένη και προωθημένη από την Ευρωπαϊκή Ένωση εικόνα της Ευρώπης τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια, βρίσκεται στο χείλος της διάσπασης στα δύο άκρα της: Εδώ στην Ελλάδα, στο νοτιοανατολικό άκρο, και στη Βρετανία, στο βορειοδυτικό άκρο της ηπείρου. Ο εθνικισμός είναι και πάλι «της μόδας», στην αριστερά (Σκωτία και Ισπανία), στη δεξιά (Γαλλία και Ουγγαρία), και στην αριστερά και τη δεξιά (Ελλάδα). Είναι γεγονός του σύγχρονου τρόπου ζωής, είτε μας αρέσει είτε όχι. Συνεπώς, τα επιχειρήματα που κάποτε πιστέψαμε ότι είχαν αποδειχθεί λάθος έχουν επιστρέψει και πάλι με εκδικητική χροιά και θα ήταν ταυτόχρονα ανόητο και ανεύθυνο να μην τα πάρουμε στα σοβαρά.

Οπότε, ας κάνουμε πίσω ώστε να επαναπροσανατολιστούμε σε αυτό το δραματικά αλλαγμένο τοπίο. Τρεις προκλήσεις μπορούν να εντοπισθούν όταν έρχεται στο προσκήνιο το θέμα της επανεξέτασης των επιχειρημάτων υπέρ και κατά της ιδέας του εθνικού κινηματογράφου: γεωπολιτικές, τεχνολογικές και διακρατικές.

Γεωπολιτικές προκλήσεις: οι εθνικοί κινηματογράφοι της Ευρώπης, στο βαθμό που υπάρχουν, έχουν την τάση να μην αναδύονται ή να παγιώνονται εντός των εθνικών ορίων ή εθνικών κινηματογραφικών αγορών, αλλά συνήθως κατασκευάζονται «από έξω». Υπακούουν στις διαφόρες αποκεντρωτικές δυνάμεις της παγκοσμιοποίησης, οι οποίες – όπως έχω αναλύσει σε μεγαλύτερη έκταση κάπου αλλού (Elsaesser 2005, 485-513) – έχουν μετατρέψει τον εθνικό κινηματογράφο της Ευρώπης σε κομμάτι του μη αγγλόφωνου κινηματογράφου (world cinema), από αντίπαλο δέος του Hollywood. Οι μέρες όπου ο κινηματογράφος τέχνης και ο κινηματογράφος του δημιουργού θεωρούνταν ως το καλό αντικείμενο («τέχνη») ενάντια στο κακό αντικείμενο του Hollywood («εμπόριο») έχουν τελειώσει, γιατί τέτοιοι κολακευτικοί αυτο-προσδιορισμοί δεν είναι διαθέσιμοι για κανέναν εθνικό κινηματογράφο, και σίγουρα όχι στην Ευρώπη. Δεν είναι ούτε καν αλήθεια για τη Γαλλία, η οποία είναι μία ειδική περίπτωση, καθώς συνεχίζει να δημιουργεί ή να καταστρέφει υπολήψεις. Ούτε είναι αλήθεια για τη Βρετανία, επίσης μία ξεχωριστή περίπτωση, αλλά για άλλους λόγους (η γλώσσα, οι ηθοποιοί, η ιστορία και η κληρονομιά φτιάχνουν τον Βρετανικό κινηματογράφο – και ακόμη περισσότερο τη Βρετανική

τηλεόραση – κάτι σαν εξωτερικές επεκτάσεις του Hollywood). Ακόμη μία ενδιαφέρουσα εξαίρεση είναι ο κινηματογράφος της Δανίας, ο οποίος – για μία τέτοια μικρή χώρα – έχει εξαιρετικά μεγάλη επιρροή τα τελευταία είκοσι χρόνια. Όπως παραδόξως, η Δανία καταφέρνει να επιβεβαιώσει την εθνική της ταυτότητα με την σαφή και στρατηγική δημιουργία ταινιών (και τηλεοπτικών σειρών) για διεθνείς αγορές, συνήθως αγνοώντας και την ίδια της τη γλώσσα, αν σκεφτούμε τον Lars von Trier. Όμως, στη Δανία το ίδιο το κράτος υποστηρίζει κυρίως την κινηματογραφική κοινότητα, όπως και στη Γαλλία, της οποίας η κυβέρνηση όχι μόνο χρηματοδοτεί τους/τις κινηματογραφιστές/τριες και τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, αλλά επίσης διευκολύνει ξένους/ες σκηνοθέτες να εργαστούν στη χώρα: σκεφτείτε τη μακριά λίστα, η οποία συμπεριλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλους/ες, τους Κώστα Γαβρά, Roman Polanski, Andrej Wajda, Krzysztof Kieslowski, Michael Haneke, Abbas Kiarostami, Hou Hsiao Hsien και Wong Kar Wei.

Τεχνολογικές προκλήσεις: Η δεύτερη ομάδα προκλήσεων για τις εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης είναι τεχνολογικής φύσης. Ιδιαίτερα, η μετάβαση στην ψηφιακή κινηματογράφηση έχει, όπως γνωρίζουμε, όλων των ειδών τις αισθητικές επιπτώσεις – αναφορικά με έννοιες ρεαλισμού, αυθεντικότητας και το υλικό καθεστώς του προ-φιλμικού υλικού. Οι επιπτώσεις είναι επίσης και επιστημολογικές. Για παράδειγμα, η μετάβαση από την παραγωγή στη μετά-παραγωγή όχι μόνο αμφισβητεί τη χρησιμότητα του παραδείγματος αντανάκλασης/αναπαράστασης – μετατρέπει την πραγματικότητα σε κάτι το οποίο ο κινηματογράφος δεν συλλαμβάνει, αλλά αποσπά. Όπως σημειώνω σε ένα δοκίμιο:

Ενώ η αναλογική κινηματογράφηση, με επίκεντρο την παραγωγή, αναζητά να συλλάβει την πραγματικότητα, για να την «ταιριάξει» σε μια αναπαράσταση, η ψηφιακή κινηματογράφηση, η οποία συλλαμβάνεται από τη μετα-παραγωγή, λειτουργεί «αποσπώντας» την πραγματικότητα, με στόχο να την «τρυγήσει» σε ένα σετ δεδομένων. Αντί για γνωστοποίηση και αποκάλυψη (η οντολογία του φιλμ από τον Jean Epstein στον André Bazin, από τον Siegfried Kracauer στον Stanley Cavell), η μετα-παραγωγή αντιμετωπίζει τον κόσμο ως δεδομένα που πρέπει να επεξεργαστούμε ή εξορύξουμε, ως ακατέργαστα υλικά και πόρους που πρέπει να εκμεταλλευθούμε. Με άλλα λόγια, η μετακίνηση από την παραγωγή στη μετα-παραγωγή ως κέντρο βάρους της κινηματογράφησης δεν

ορίζεται κατά κύριο λόγο από τη διαφορετική σχέση με την «πραγματικότητα» (όπως υποστηρίχθηκε στο επιχείρημα γύρω από την απώλεια της ενδεικτικότητας στην ψηφιακή εικόνα). Αντ' αυτού, ένας τρόπος παραγωγής, για τον οποίο η μετα-παραγωγή γίνεται η κύρια αξία, αλλάζει περισσότερο από μια απλή διαδικασία: αλλάζει την εσωτερική λογική του κινηματογράφου (και έτσι, την οντολογία). Η έμφαση στη μετα-παραγωγή, εφικτή από την ψηφιακή τεχνολογία, δεν βασίζεται πλέον στην αντίληψη. Η *οπτικότητα* της ανήκει στην τάξη του *φωτικού*: συγκρίσιμη με την καλλιέργεια, τη συγκομιδή, την εξόρυξη και τη χειραγώγηση γενετικού ή μοριακού υλικού κατά τη διαδικασία της βιογενετικής ή μικρο-μηχανικής (Elsaesser 2013, 35-36).

Ωστόσο, η ψηφιοποίηση έχει επίσης κάποιες τετριμμένες, αλλά πρακτικές συνέπειες. Από τη μία, ο ψηφιακός κινηματογράφος *ανεβάζει* το κόστος της κινηματογράφησης (επειδή το κοινό περιμένει ακριβά CGI ειδικά εφέ και θεαματικές παραγωγικές αξίες, τα οποία βάζουν σε δυσμενή θέση τις εθνικές κινηματογραφίες της Ευρώπης, που – συγκριτικά με το Hollywood ή ακόμη και την Ασία – έχουν μετατραπεί σε «φτωχές κινηματογραφίες»), ενώ από την άλλη, το ψηφιακό σινεμά *κατεβάζει* το κόστος της κινηματογράφησης (επειδή σχεδόν ο καθένας/η κάθε μία πια μπορεί και κάνει ταινίες, κατακλύζοντας την αγορά, προσφέροντάς τες στο YouTube και στο Vimeo ή στέλνοντάς τες σε κάποιο από τα εκατοντάδες κινηματογραφικά φεστιβάλ). Αυτό πιάζει τους/τις περισσότερο επαγγελματικά καταξιωμένους/ες «ανεξάρτητους/ες» κινηματογραφιστές/τριες, καθώς δεν μπορούν πια να περιμένουν μία αξιοπρεπή επιστροφή της επένδυσής τους και κατ' επέκταση τους/τις οδηγεί στην παραγωγή φθηνών ταινιών. Με άλλα λόγια, είτε πρέπει να κατεβάσουν το κόστος, ώστε το φτωχό σινεμά να γίνει φτωχότερο (και να μοιάζει κιόλας), είτε αναγκάζει τους/τις κινηματογραφιστές/τριες σε διακρατικές συνεργασίες και cross-media συμπαραγωγές, με όλους τους συμβιβασμούς που αυτό προϋποθέτει, επίσης και σε αισθητικούς όρους, είτε ευνοώντας φόρμουλες που τώρα σχετίζουμε με μία τυπική «φεστιβαλική ταινία» ή επιλέγοντας θεματικές που εμπεριέχουν πέρασμα συνόρων (τουρίστες, μετανάστες, περιβάλλον διακοπών), ώστε να προσελκύσουν Ευρωπαϊκή χρηματοδότηση, που μπορεί να ανεβάσει τον προϋπολογισμό πάνω από τον μέσο όρο των εθνικών κινηματογραφιών (π.χ. κρατική χρηματοδότηση ή τηλεόραση).

Διακρατικές προκλήσεις: Τα παραπάνω οδηγούν στην τρίτη πρόκληση για τους κινηματογράφους της Ευρώπης, δηλαδή ότι *μία διακρατική προσέγγιση στην εθνική κινηματογραφία δεν είναι μόνο πραγματιστική-οικονομική, αλλά επίσης και μία θεωρητική αναγκαιότητα*. Μπορούμε να συμφωνήσουμε ότι το «εθνικό» δεν μπορεί πια – αν υποθέσουμε ότι κάποτε μπορούσε – να οριστεί ως ένα βασικό χαρακτηριστικό, του οποίου η «ταυτότητα» ή ο «χαρακτήρας» φανερώνονται από μία εμπειριστατωμένη μελέτη ή μία συμπτωματική ανάγνωση μιας ταινίας ή ενός σώματος ταινιών. Αλλά τι είναι αυτό που σε θεωρητικό επίπεδο μπορεί να το αντικαταστήσει ή σε ιστορική προοπτική να υπερισχύσει; Δεν είμαι σίγουρος ότι έχω βρει μία απάντηση που να με ικανοποιεί ή θα πείσει, αλλά έχω επιλέξει α) να αντιμετωπίζω το εθνικό ως υποκατηγορία του διακρατικού (ή – όπως ισχύει και στην πολιτική – ως μία αμυντική-επιθετική απάντηση στο παγκόσμιο/διακρατικό), και β) να θεωρώ το «εθνικό» ως κατηγορία δεύτερης τάξης, είτε με όρους «εθνικού-ιστορικού φαντασιακού» (αυτό που έκανα στο βιβλίο μου για τον κινηματογράφο της Βαϊμάρης το 2000), είτε ως κατηγορία δεύτερης τάξης με την έννοια του εθνικού ως μετα-εθνικό ή ίσως ακόμη καλύτερα: το εθνικό ως Αυτό που εννοώ με τον όρο «επιτελεστικά εθνικό» είναι όλες οι ταινίες, όπου τα σημαίνοντα των εθνικών ή του έθνους κατασκευάζονται από και για το βλέμμα των τουριστών ή – σε μία περισσότερο ψυχαναλυτική γλώσσα – για τον Μεγάλο Άλλο. Αυτό μπορεί να πάρει διαφορετικές μορφές: για παράδειγμα, σκεφτείτε τις ταινίες *Ποτέ την Κυριακή* (1960) ή *Ζορμπάς* (1964). Το «επιτελεστικά εθνικό» μπορεί να εμπεριέχει γυναίκες σταρ (που τραγουδούν) για εξαγωγή (σκεφτείτε τη Μελίνα Μερκούρη και την Ειρήνη Παπά: τα πρόσωπα της Ελλάδας και της Ελληνικής Τραγωδίας για πάνω από 30 χρόνια). Μπορεί να σημαίνει σκηνοθέτες για εξαγωγή: ο Κώστας Γαβράς δουλεύει στο Hollywood και τη Γαλλία, ο Jules Dassin έκανε το ακριβώς αντίθετο, από τις Η.Π.Α. στην Ελλάδα, ενώ ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δούλεψε για τα ευρωπαϊκά σύστημα των φεστιβάλ. Ο Αγγελόπουλος δεν ήταν αντίθετος στην εισαγωγή διεθνών σταρ στο ύστερο κομμάτι της καριέρας του, οι οποίοι είχαν σχέση με σημαντικούς art house σκηνοθέτες, όπως οι Marcello Mastroianni (Federico Fellini), Erland Josephson (Ingmar Bergman), Harvey Keitel (Martin Scorsese) και Bruno Ganz (Wim Wenders). Ο Αγγελόπουλος πραγματοποίησε τη μετάβαση από το «επιτελεστικά εθνικό» στο «πάντα ήδη διακρατικό», όπως φυσικά κάνει και ο Γιώργος Λάνθιμος περισσότερο στον *Αστακό* (2015) – την πιο πρόσφατη φεστιβαλική του επιτυχία.

Αν οι κινηματογραφίες έξω – και σε αντίθεση με – από το Hollywood συχνά αναγνωρίζονται ως το κλειδί για τον σχηματισμό των εθνικών φαντασιακών μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τόσο στην Ευρώπη όσο και σε μέρη της Ασίας (Ιαπωνία, Νότια Κορέα και Φιλιππίνες), ήταν πάντα ενσωματωμένες σε διακρατικά δίκτυα και διαμεσικές [intermedial] δυναμικές σχέσεις. Στην αρχή, ένα τέτοιο αυτο-συνειδητό εθνικό σινεμά προσπάθησε να δεσμεύσει συγκεκριμένες παραδόσεις της εθνικής λογοτεχνίας μέσα στον κινηματογράφο τέχνης (στην Ελλάδα αυτό θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στις μυθολογίες του κλασικού αρχαίου δράματος και στα κείμενα του Νίκου Καζαντζάκη) ή πέρασε τον λαϊκό πολιτισμό ως το μαζικό μέσο επιβεβαίωσης της συλλογικής ταυτότητας (όπως οι Σαμουράι στον Ιαπωνικό Κινηματογράφο).

Κατ' επέκταση, παράλληλα με την αναγκαιότητα υιοθέτησης μίας διακρατικής και μίας παγκόσμιας οπτική, πρέπει επίσης να υπάρχει και η αναγνώριση της ανάγκης μίας νέας επένδυσης στο εθνικό – ακόμη και αν το εθνικό διαμεσολαβείται από το διακρατικό, ενώ παράλληλα έχει συμμετοχή στο τοπικό ή στο περιφερειακό. Για παράδειγμα, το πλεονέκτημα της κατά τα άλλα προβληματικής κατηγορίας του «Ευρωπαϊκού κινηματογράφου» είναι ότι τοποθετεί οποιαδήποτε συλλογή εθνικών πρακτικών στην οποία επιλέγει να εστιάσει το άτομο, ως πάντα ήδη διακρατικό – μία οπτική γωνία, η οποία επιτρέπει να μελετηθεί το «εθνικό» σε ένα περιβάλλον που διασφαλίζει a-priori πολυπλοκότητα και αλληλεξάρτηση, ενώ κατευθύνει την προσοχή μέσω μεμονωμένων περιπτώσιολογικών μελετών σε διαφορετικά είδη εξειδίκευσης: η μοναδικότητα του γεγονότος, η χρονική στιγμή και η λεπτομέρεια του τόπου.

Νέα Κινηματογραφική Ιστορία: στην Υψηλότητα του Εθνικού και του Τοπικού

Στους παραπάνω προβληματισμούς, θα ήθελα να προτείνω τη χρήση κάποιων εργαλείων της Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας και κάποιες σκέψεις σχετικά με τη μορφή μίας εκτεταμένης ατζέντας για το Ευρωπαϊκό σινεμά από αυτή την προοπτική.

Πρώτα από όλα, υπάρχει σύγχυση σχετικά με το ποιος/α ή τι «αντιπροσωπεύει» το έθνος: είναι το λαϊκό σινεμά σταρ-και-είδους το οποίο άνθησε στις περισσότερες χώρες που παρήγαγαν κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1960; Ή είναι ο κινηματογράφος τέχνης και avant-garde, που συνδέεται με διάφορα νέα κύματα ή μεμονωμένους δημιουργούς-σκηνοθέτες, ξεκινώντας από τον Νεορεαλισμό

στην Ιταλία και το Γαλλικό Νέο Κύμα και φτάνοντας στο τέλος περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1980; Και τα δύο επιχειρήματα έχουν υποστηριχθεί λεπτομερώς τα τελευταία χρόνια. Ενώ υποστηρίζεται ότι οι ταινίες σταρ-και-είδους του λαϊκού κινηματογράφου αντικατοπτρίζουν τις αγωνίες και τις επιθυμίες των αντίστοιχων εθνικών κοινών τους, θεωρείται ότι οι *δημιουργοί* είτε «αντιπροσωπεύουν» εθνικές καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές παραδόσεις ή μέσω της κριτικής ματιάς τους γίνονται η ηθική συνείδηση της χώρας.

Δεύτερον, υπάρχει η ερώτηση αυτού που έχω ονομάσει «Ευρωπαϊκό Κινηματογράφο – πρόσωπο με πρόσωπο με το Hollywood», δηλαδή σε τι βαθμό αντιμετώπισαν όλες οι εθνικές κινηματογραφίες την «ανάγκη», κατά κάποιον τρόπο, να απαντήσουν στο Hollywood, το οποίο παρέχει σε πολλές χώρες όχι μόνο ένα κύριο κομμάτι των ταινιών που θα προβάλλονται, αλλά επίσης παραδίδει το ημερήσιο και εβδομαδιαίο κοινό που θα κρατήσει ζωντανές τις τοποθεσίες προβολής, αρχικά τους πρώτης γραμμής κινηματογράφους κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 έως 1980, και από τότε τους πολυκινηματογράφους που ακολούθησαν. Χωρίς το Hollywood, η Ευρώπη δεν θα είχε καθόλου κινηματογραφίες, όχι τα κέντρα τέχνης [art house] ή τις ειδικές αίθουσες σε μουσεία ή πολιτισμικά κέντρα. Το γεγονός ότι ο Ευρωπαϊκός λαϊκός κινηματογράφος εξαφανίστηκε αυτή την περίοδο (1950-1980) – και αντίθετα από την κοινή γνώμη, δεν αναδύθηκε εκ νέου στην τηλεόραση – απλώς επιβεβαιώνει πόσο κοντά ήταν ο κινηματογράφος στην πλήρη εξαφάνισή του.

Τρίτον, η ερώτηση των οικονομικών, της επιδότησης και της χρηματοδότησης: Ο εθνικός κινηματογράφος στην Ευρώπη, σε οποιαδήποτε μορφή, είτε λαϊκός κινηματογράφος είδους είτε κινηματογράφος του δημιουργού, πάντα εξαρτώταν από τη βοήθεια του κράτους, είτε με τη μορφή νομοθεσίας (ποσοτώσεις, περιορισμοί εισαγωγών, φόροι ψυχαγωγίας, κ.λπ.) ή με τη μορφή άμεσης και έμμεσης επιδότησης, όπως μέσω των διάφορων συστημάτων από το 1970 – *avances sur recettes*, περιφερειακή και κρατική *Filmförderung* [επιδότηση ταινιών], βραβεία, ελαφρύνσεις φόρων και άλλα είδη υποστήριξης που καταξιώνουν τον κινηματογράφο ως μέρος της εθνικής κληρονομιάς. Επιπροσθέτως, την εποχή που η Ευρώπη είχε δημόσια τηλεόραση, στις περισσότερες χώρες υπήρχε νομοθεσία ώστε να διοχετεύονται χρήματα από την τηλεόραση στην κινηματογραφική παραγωγή, είτε ως συμπαραγωγές ή ως προπώληση. Με άλλα λόγια, το λεγόμενο «ανεξάρτητο σινεμά» στην Ευρώπη πάντα εξαρτώταν από το κράτος και την τηλεόραση για τα απαιτούμενα κεφάλαια. Αυτό έχει γίνει ακόμη πιο εμφανές σήμερα,

όταν βλέπεις τους τίτλους οποιασδήποτε ταινίας που παρήχθη στην Ευρώπη, οι οποίοι αναγράφουν έως και μία ντουζίνα διαφορετικούς παραγωγούς, συμπαραγωγούς, χρηματοδοτικά σώματα και ειδικές επιδοτήσεις.

Η απάντηση της «Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας» σε αυτές τις ερωτήσεις θα ήταν, για παράδειγμα, η επίγνωση (σήμερα ευρέως αποδεκτή) ότι ήταν τα βασικά κινηματογραφικά φεστιβάλ, κυρίως οι Κάννες και η Βενετία, που δημιούργησαν τόσο τα Νέα Κύματα όσο και τους Δημιουργούς τους και ότι αυτά τα νέα κύματα και οι δημιουργοί δεν αναδύθηκαν αυθόρμητα εντός της πατρίδας τους. Οι περισσότερες ταινίες αυτών των νέων κυμάτων (σκέφτομαι για παράδειγμα τον Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο του 1970 ή πιο πρόσφατα, τον Νέο Ρουμάνικο Κινηματογράφο γύρω στο 2000) αγνοήθηκαν ή ακόμη και ένθερμα μισήθηκαν στις ίδιες τους τις χώρες, ακόμη και μετά τα εγκώμια από το εξωτερικό. Έτσι, η αντίληψη ότι αυτοί οι κινηματογράφοι τέχνης «εκπροσωπούν» το έθνος τους ή/και τον τους εθνικό χαρακτήρα είναι ένα είδος *οφθαλμαπάτης*, το οποίο θα μπορούσε να επιζήσει μόνο επειδή ταιριάζει σε έναν αριθμό διαφορετικών παικτών – ο καθένας με την δική του ατζέντα. Η εξαιρετική άνθιση της έρευνας σχετικά με τα κινηματογραφικά φεστιβάλ τα τελευταία χρόνια, καθώς και το ενδιαφέρον για την κινηματογραφοφιλία είναι αποδείξεις της αλλαγής στάσης σε αυτή την περιοχή και αναγνώριση της αλλαγής στις σχέσεις δύναμης μακριά από το εθνικό και προς το φεστιβάλ ως τον χώρο συναλλαγών του κινηματογραφικού κεφαλαίου ενός εθνικού κινηματογράφου. Αυτό, επίσης, είναι μέρος της σημασίας του μετα-εθνικού ως το επιτελεστικά εθνικό.

Προσωπικά, το «μετα-εθνικό» αναφέρεται σε τουλάχιστον τρεις διαφορετικές τάσεις και σημασιολογίες: πρώτον, η τάση να αναβιώσει το «εθνικό» σε περιβάλλοντα και καταστάσεις, όπως στον αθλητισμό, τον τουρισμό και την πολιτιστική κληρονομιά, και ως εκ τούτου να αποτελεί μια μεταπολιτική, δεύτερης τάξης πολιτισμική κατηγορία («σκηνοθετημένης» ή «εορταστικής» εθνικής ταυτότητας). Δεύτερον, το μετα-εθνικό εφαρμόζεται σε χώρες, όπου έχει υπάρξει αλλαγή καθεστώτος (μετα-αποικιοκρατικές και μετακομμουνιστικές χώρες), όπου η κοινωνική τάξη έχει εξαρθρωθεί και ανατραπεί (Ανατολική Γερμανία, Κεντρική Ευρώπη, αλλά επίσης και Hong Kong ή Νότια Αφρική) – εκεί όπου έχουν αναδυθεί διάφορες μορφές νοσταλγίας (*Ostalgie*) ή λαϊκιστικός, μαχητικός «εθνικισμός» (Σερβία, Ρωσία, Ρουμανία, Ουγγαρία). Τρίτον, το μετα-εθνικό αναφέρεται σε μία αναδυόμενη περιφερειοποίηση, όπου ο αντίκτυπος της παγκοσμιοποίησης εντοπίζεται στο πολύ συγκεκριμένο, τοπικό επίπεδο, π.χ. από μία μικροσκοπική προοπτική, όπως στην περίπτωση

του *Still Life* (2006) του Jia Zhangke, το *Gomorra* (2008) του Matteo Garrone ή τις ταινίες των αδερφών Dardenne, οι περισσότερες από τις οποίες τοποθετούνται κοντά ή μέσα στην πόλη καταγωγής τους Liège.

Μία πρώτη συλλογή συμπερασμάτων από αυτές τις παρατηρήσεις προτείνει ότι η προσέγγιση της Νέας Κινηματογραφικής Ιστορίας στον εθνικό κινηματογράφο θα έδινε μεγαλύτερη έμφαση σε:

α) εθνικά και διεθνή ιδρύματα που ενεργοποιούν και διατηρούν την κινηματογραφική παραγωγή μιας χώρας σε πρώτο επίπεδο και έχουν ενδιαφέρον να την προωθήσουν: υπουργεία πολιτισμού και κληρονομιάς, δημαρχεία (προσφέροντας χώρους και υποδομές), τομέας εκπαίδευσης και ακαδημίες τεχνών, αλλά επίσης και εταιρίες υψηλής τεχνολογίας, ο επονομαζόμενος δημιουργικός τομέας, π.χ. διαφημιστικές και σχεδιαστικές βιομηχανίες, μαζί με όλα τα ιδρύματα που είναι υπεύθυνα για τον τουρισμό και την αναψυχή. Θα είναι μία μεγάλη αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο ερευνάται η κινηματογραφική ιστορία, συνήθως σε αναλογία με τη λογοτεχνική, εστιάζοντας σε δημιουργούς, αισθητικά κινήματα και αριστουργήματα, καθώς τα παραπάνω – θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος/α – αποτελούν τις συνέπειες παρά τις αιτίες μίας επιτυχημένης εθνικής κινηματογραφίας, όταν αναλύεται μέσα από τους θεσμούς της.

β) Ο έντονα δικτυωμένος χαρακτήρα του σύγχρονου κινηματογράφου. Έχει οξύνει την αντίληψή μας για το πώς τέτοια δίκτυα – προσωπικών επαφών, επαγγελματικών ανταλλαγών, διασυνοριακών συναλλαγών καλλιτεχνικών περιουσιακών στοιχείων, ροών οικονομικών και πολιτιστικών κεφαλαίων – λειτουργούσαν πάντα. Μελέτες ευρωπαϊκών *avant-garde* ταινιών από τη δεκαετία του 1920 υπό το πρίσμα της διαμόρφωσης δικτύων, σύγκριση ντοκιμαντέρ για δημόσιες υπηρεσίες στη δεκαετία του 1930 σε όλες τις πολιτικές διαιρέσεις μεταξύ Βρετανίας, Γερμανίας, Ρωσίας και Η.Π.Α., η ιστορία των κινηματογραφικών φεστιβάλ ως αλληλένδετα κυκλώματα και όχι ως αντιπάλους, η μετανάστευση ξένων σκηνοθετών και δημιουργικού ταλέντου πέρα από τις στενά πολιτικές κατηγορίες της μετανάστευσης και της εξορίας - αυτά είναι μόνο μερικά από τα θέματα που σχετίζονται με το αντικείμενο του «εθνικού κινηματογράφου», για τα οποία χρειαζόμαστε νέα εννοιολογικά εργαλεία και ιστορικές μεθοδολογίες, ενώ παράλληλα θα μάθουμε να εγκαταλείψουμε ή να αναστείλουμε ορισμένες καθιερωμένες κατηγορίες. Έτσι, οι ροές του πολιτισμού που διευκολύνονται από διακρατικά δίκτυα και παγκόσμια τεχνολογικά μέσα μαζικής ενημέρωσης δίνουν νέες ιδέες σε αυτό

που έχω ονομάσει επιτελεστικότητα του «εθνικού» στην κινηματογραφική παραγωγή και κατευθύνουν την προσοχή μας στη διαμόρφωση του «τοπικού» στον κινηματογραφικό πολιτισμό.

γ) Οι χρήστες ως παραγωγοί και προγραμματιστές. Το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την κινηματογραφοφιλία θα πρέπει να μελετηθεί από την επιστημονική κοινότητα, σε συνδυασμό με τις διάφορες πτυχές των πολιτισμών των φαν (fan cultures), οι οποίες κυμαίνονται από on-line συζητήσεις cult σειρών σε λεπτομερείς τεχνικές κριτικές εκδόσεων Blu-ray αγαπημένων ταινιών, αλλά παράλληλα στη συμπερίληψη και των πειρατικών DVD που πωλούνται σε υπαίθριες αγορές και της ανταλλαγής αρχείων μεταξύ φίλων (peer to peer file-sharing). Σε ορισμένες περιοχές - κυρίως στην Αφρική, Ασία και Λατινική Αμερική – αυτές οι τεχνικά παράνομες, αλλά πολιτιστικά γόνιμες μορφές κοινής χρήσης, εμπορίας και ανταλλαγής, όχι μόνο τροφοδοτούν αυξημένες μορφές κατανάλωσης ταινιών, όπως της κινηματογραφοφιλίας και του cultism («μανία» με συγκεκριμένες σειρές ή/και ηθοποιούς), αλλά επίσης δημιουργούν ισχυρούς, δημιουργικούς βρόχους ανάδρασης που στηρίζουν ολόκληρες κινηματογραφικές βιομηχανίες (σκεφτείτε Nollywood) ή παρέχουν τη λειτουργία και τις υπηρεσίες μιας ταινιοθήκης και ενός επιμελημένου προγραμματισμού, σε χώρες πολύ φτωχές για να είναι νόμιμο, όπου το κράτος δεν είναι σε θέση να παρέχει δημόσιες βιβλιοθήκες, δανειστικά κέντρα ταινιών και δίσκων ή πολιτιστικές παροχές. Ένα καλό παράδειγμα είναι το *Polvos Azules* στη Λίμα, ένα καταφύγιο σινεφίλ στην πειρατική αγορά.

δ) Τέλος, η Νέα Κινηματογραφική Ιστορία θα αποδείξει τη χρησιμότητά της με την ανακατασκευή των διαφόρων, συχνά αντιφατικών λόγων που στηρίζουν τις ιδεολογίες του κινηματογράφου τέχνης και των εθνικών κινηματογράφων και να μην δεχτεί απρόσκοπτα τον λόγο της «τέχνης για την τέχνη» των φεστιβάλ, την «αυτο-έκφραση» των δημιουργών ή τη συζήτηση περί «εκπροσώπησης του εθνικού χαρακτήρα». Ο στόχος θα είναι να διερευνήσει τα αλληλοσυνδεδεμένα συμφέροντα και τους διαφορετικούς παίκτες μαζί, ώστε να συγχρονιστούν και να αναμιχθούν οι διάφορες ατζέντες γύρω από τον εθνικό κινηματογράφο, για να παραχθεί μια μισό-συνεπής και εύλογη αφήγηση, γύρω από την οποία μπορούν να λειτουργήσουν οι πρακτικές, μπορούν να πραγματοποιηθούν τα φεστιβάλ και οι κινηματογραφιστές να κάνουν ταινίες. Η εργασία σε αυτούς τους «λόγους» είναι διαφορετική από την απλή καταγγελία τους ως εκδηλώσεις του καπιταλισμού ή την αποδόμησή τους ως «ιδεολογία», στο όνομα κάποιας άλλης, πιο ειλικρινούς αναπαράστασης. Αντ

‘αυτού, αυτή η δουλειά μπορεί να δείξει σε πόσο μεγάλο μέρος της πολιτιστικής δραστηριότητας σήμερα - και όχι μόνο στον κινηματογραφικό τομέα - είναι τόσο αναγκαίο όσο και γόνιμο αυτό που έχω ονομάσει «ανταγωνιστική αμοιβαιότητα» ή «διπλή πληρότητα» ή «δομημένη ασάφεια», που σημαίνει ότι μπορεί να είναι καλύτερη η «διαχείριση» των εγγενών ή αναδυόμενων αντιθέσεων, από την προσπάθεια εξαλείψης ή καταστολής τους.

Ένας Κατασκευασμένος Λόγος: Η Περίπτωση του Greek weird wave

Σε αυτό το υποκεφάλαιο, θα δώσω ένα παράδειγμα κατασκευασμένου λόγου, προωθητικού και αντιφατικού, που ωστόσο, εξυπηρετεί πολλούς διαφορετικούς και επικαλυπτόμενους σκοπούς. Σε αυτή την περίπτωση, η συζήτηση έχει προκύψει από «έξω» και αφορά μια «πολιτικά δυναμική ζώνη». Μια τέτοια ζώνη είναι μια πόλη ή μια χώρα ή μια περιοχή, όπου έχουν συμβεί ξαφνικές ή βίαιες αλλαγές, όπου ανατράπηκε η κυβέρνηση, ένας εμφύλιος πόλεμος είναι σε εξέλιξη ή μια λαϊκή εξέγερση έχει φέρει ελπίδα για αλλαγή (π.χ. Ιράν και η πράσινη επανάσταση, η Αραβική Άνοιξη και η Αίγυπτος, το Μιανμάρ ή το Βιετνάμ). Αυτά είναι μέρη, για τα οποία τα διεθνή φεστιβάλ και το art house κοινό θέλουν να ξέρουν τι «πραγματικά» συμβαίνει και πώς οι «εκ των έσω» ανταποκρίνονται ή αντιδρούν στην κατάσταση στην οποία βρίσκονται. Φαίνεται ότι για αυτό το είδος της πολιτικο-εθνογραφικής ηδονοβλεψίας, ο ανεξάρτητος κινηματογράφος - δίπλα στα μέσα δικτύωσης - έχει γίνει ένα είδος βαρόμετρου. Η δυναμική ζώνη στο παράδειγμά μου είναι η Ελλάδα, επειδή εξεπλάγη από το γεγονός ότι περίπου το 2010-2011, ξαφνικά εμφανίστηκε ένα ελληνικό Νέο Κύμα, με τη διαφορά ότι δεν ονομαζόταν «νέο κύμα» - τουλάχιστον όχι στον αγγλόφωνο κόσμο - αλλά Greek weird wave.

Η ονομασία δημιουργήθηκε πρωτίστως για να δώσει έμφαση σε δύο ταινίες που έδωσαν το στίγμα τους στα φεστιβάλ των Καννών και της Βενετίας - ο *Κυνόδοντας* (2009) του Λάνθιμου και το *Attenberg* της Ραχήλ Τσαγγάρη (2010). Ο Steve Rose της *Guardian* αιτιολόγησε την ονομασία weird-wave ως εξής:

Τα τελευταία χρόνια, η παγκόσμια εικόνα της Ελλάδας έχει μετατραπεί από Μεσογειακό ειδύλλιο διακοπών και σπίτι ευφάνταστων γάμων σε εριστικό μέρος προβλημάτων. Και όχι μόνο από οικονομικής άποψης - ας μην ξεχνάμε ότι η Ελλάδα είχε τις δικές της ταραχές στους δρόμους το 2008. Έτσι, ίσως είναι αναμενόμενο ότι ο κινηματογράφος της χώρας αλλάζει,

πάρα πολύ. Ο αυξανόμενος αριθμός των ανεξάρτητων και ανεξήγητα παράξενων νέων ελληνικών ταινιών που γίνονται έχει οδηγήσει τους αρμόδιους να προαναγγέλλουν την άφιξη ενός νέου ελληνικού κύματος ή όπως ορισμένοι το αποκαλούν, ενός «Greek Weird Wave». Είτε ή όχι του ταιριάζει η πιασάρικη ετικέτα, αν υπάρχει ένα κύμα, παράξενο ή κάτι άλλο, ο Λάνθιμος και η Τσαγγάρη είναι αναμφίβολα στην κορυφογραμμή του. [...] Είναι απλά τυχαίο το γεγονός ότι η περισσότερη μπερδεμένη χώρα του κόσμου κάνει τον πιο μπερδεμένο κινηματογράφο στον κόσμο; Το *Attenberg* μπορεί να μην μιλάει απευθείας για την οικονομική κρίση στην Ελλάδα, αλλά μέσω του δικού του τρόπου, αντανακλά τη σημερινή γενιά των Ελλήνων και την κληρονομιά που έχουν παραλάβει (Rose 2011).

Εδώ έχουμε ένα κλασικό παράδειγμα της θέσης «αντικατοπτρισμός/ αναπαράσταση», με βάση τις πιο αδύναμες και προσβλητικές συγκρίσεις (Ελλάδα: η πιο μπερδεμένη χώρα στον κόσμο; - Τι γίνεται με το Ιράκ, την Αϊτή, τη Λιβύη;) και σε κατάφορη αντίφαση με τη δήλωση της σκηνοθέτιδος, που σημειώνει ρητά ότι επηρεάστηκε από το *Land without Bread* (1933) του Luis Buñuel και το *Trials of Life* (1990) του David Attenborough και ότι ήθελε να κάνει μια σουρεαλιστική εθνογραφική ταινία, που «παρατηρεί τα θέματά της, με ένα είδος επιστημονικής τρυφερότητας» (Rose 2011). Ωστόσο μια ετικέτα είναι στα μισά του δρόμου προς την κατεύθυνση μιας μάρκας και μέσα σε έξι μήνες, ο *Κυνόδοντας* και το *Attenberg* βρήκαν παρέα: οι ταινίες *Στρέλλα* (2009), *Homeland* (2010), *Knifer* (2010), *Wasted Youth* (2011), *Άλπεις* (2011), *Unfair World* (2011) και *L* (2012) εντάχθηκαν στο «κύμα», και ο διάσημος κινηματογράφος *Arsenal* στο Βερολίνο διοργάνωσε στις αρχές του 2012 ένα ολοκληρωμένο φεστιβάλ αφιερωμένο στον «Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο».

Το επίσημο κείμενο του φεστιβάλ στην ιστοσελίδα του *Arsenal* αντιπαραθέτει πάλι την οικονομική λιτότητα με τη δημιουργική αφθονία ως πεμπτούσια της ελληνικότητας αυτών των ταινιών: «Η Ελλάδα έχει γίνει θέμα συζήτησης - με καινοτομίες κινηματογραφικού χαρακτήρα. Μια νέα γενιά κινηματογραφιστών αντισταθμίζει την οικονομική εξαθλίωση με τεράστιο καλλιτεχνικό κεφάλαιο, με τη μορφή νέων αισθητικών προσεγγίσεων. Οι εφευρετικές, αντισυμβατικές και συχνά ενοχλητικές εικόνες του δίνουν νέα ώθηση στον διεθνή κινηματογράφο του δημιουργού και προκαλούν συζήτηση σε σημαντικά φεστιβάλ». Στο κείμενο, οι ταινίες ομαδοποιούνται υπό τον

τίτλο «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος», προκειμένου να γίνει η σύνδεση με μια παράδοση, αλλά την ίδια στιγμή, ο/η συντάκτης/τρια παραδέχεται ότι «η τεράστια αισθητική ποικιλία» των σύγχρονων ταινιών τούς θέτει εκτός του μυθικού «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» της δεκαετίας του 1970. Το υπόλοιπο κείμενο είναι μια παρέλαση κλισέ που έχουμε διαβάσει εκατό φορές, σχετικά με «νέα κύματα» και «ανεξάρτητο σινεμά»: «Ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος είναι τολμηρός, αστείος, αμήχανος, τρελός, οραματιστής και ετερογενής. Είναι μοναδικός, μη συμβατικός και ριζικά εκκεντρικός. Πειραματίζεται με διαφορετικές καλλιτεχνικές μορφές και αψηφά εύκολες κατηγοριοποιήσεις». Ωστόσο, πριν απορρίψουμε τον λόγο ως νόημα και τη στρατηγική προγραμματισμού του Arsenal ως ομοιομορφία, ας εξετάσουμε τα πλεονεκτήματα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Πρώτα από όλα, το μίνι-φεστιβάλ ή η αξέχαστη ετικέτα «παράξενο κύμα» της *Guardian*, επιτρέπουν στις ταινίες να λειτουργήσουν ως μία αντι-δημόσια σφαίρα, ενδεικτική του ό,τι ο κινηματογράφος έχει ακόμα τη δύναμη να ενημερώσει, να τεκμηριώσει και να αποκαλύψει - όχι με την κλασική νεορεαλιστική ή ντοκιμαντερίστικη αισθητική, αλλά με το ιδίωμα της υποκειμενικότητας και της ιδιοσυγκρασίας, της νεολαίας και του μη κομπορρισμού, της υπέρβασης και της παρωδίας - όλα αναγνώσιμα σήμερα ως «αυθεντικές» μορφές του ρεαλισμού και της μαρτυρίας. Δεύτερον, οι ταινίες δεν προωθούνται αποκλειστικά βάσει του κλασικού ευρωπαϊκού σινεμά του δημιουργού ή ακόμα και της κοινωνικής κριτικής, αλλά ως ένα είδος κινηματογράφου χαμηλού-προϋπολογισμού ή/και καθόλου-προϋπολογισμού που είναι πιο κοντά στο μηδέν και στην αισθητική της λαϊκής ποπ μουσικής και της σύγχρονης τέχνης και όχι της αισθητικής των μεγάλων λήψεων, του jump cut ή του εκφραστικού close-up, δηλαδή των Michelangelo Antonioni, Jean Luc Godard ή Bergman στην αρχή της πορείας του. Ταυτόχρονα, αυτός ο εν κινήσει κινηματογράφος αφηγείται την επίπτωση που έχουν οι ψηφιακές τεχνολογίες στην κινηματογράφηση, καθώς και τον πολλαπλασιασμό των κινηματογραφιστών που εκπαιδεύονται σε σχολεία τέχνης και κινηματογραφικές ακαδημίες. Τρίτον, αυτές οι ταινίες δεν χρειάζεται να είναι ιδιαίτερα καλές ή κινηματογραφικά αριστουργήματα - αρκεί η ύπαρξή τους, ότι μιλούν για το τώρα, τη στιγμή - η στιγμή εδώ έχει συλληφθεί σχεδόν εξ' ολοκλήρου από την οπτική γωνία ενός ξένου παρατηρητή και όχι από την οπτική γωνία ενός/μίας Έλληνα/ίδας σκηνοθέτη που κάνει μια ταινία για το ελληνικό κοινό. Είναι σαν μια ταινία όπως το *Attenberg* να είχε ήδη δική της τεχνική και ύφος αναγνωρίζοντας αυτό που έχω ονομάσει πολιτικο-

εθνογραφικό βλέμμα, σε μια ειρωνική ή προκλητική πράξη αυτο-εξωτισμού: όπως ένας σκηνοθέτης σαν τον Apitchatpong Weerasethakul αναγνωρίζει τον εξωτισμό ή τις «ανατολίζουσες» προσδοκίες του Δυτικού κοινού του, καθώς είναι η τιμή που πρέπει να καταβληθεί από κάποιον προερχόμενο από το περιθώριο και την περιφέρεια, αλλά που θέλει να βρεθεί στο «κέντρο», δηλαδή στην Ευρώπη και το Φεστιβάλ των Καννών.

Έχω επιλέξει ως παράδειγμά μου το ελληνικό «παράξενο κύμα», αλλά θα μπορούσα το ίδιο εύκολα να έχω πολλά από τα ίδια επιχειρήματα σχετικά με τον τρόπο που η λεγόμενη Σχολή του Βερολίνου έχει προωθηθεί μέσω των διαφόρων γερμανικών πολιτιστικών οργανώσεων και κυρίως το Ινστιτούτο Γκαίτε. Η διαφορά είναι ότι σε αντίθεση με το ελληνικό παράξενο κύμα, η Σχολή του Βερολίνου είναι μια κοινή προσπάθεια προώθησης από μέσα και από έξω, όπου η πόλη του Βερολίνου, Γερμανοί μελετητές σε αμερικανικά πανεπιστήμια και το πολιτιστικό σκέλος του υπουργείου Εξωτερικών της Γερμανίας, όλα έχουν τη δική τους ατζέντα, ενώ στην πραγματικότητα ποτέ δεν χρειάστηκε να συνεννοηθούν, να συνωμοτήσουν ή ακόμα και να το προγραμματίσουν. Εδώ είναι όπου η αρχή της ανταγωνιστικής αμοιβαιότητας ή ίσως μόνο μια τυχαία συγκυρία φέρνουν ένα «νέο κύμα» του κινηματογράφου, ονοματίζοντάς το σε αυτή την περίπτωση από την πόλη που για τα τελευταία είκοσι χρόνια υπήρξε ένας σχεδόν ακαταμάχητος μαγνήτης για τους νέους, και ιδιαίτερα για τους νέους καλλιτέχνες και κινηματογραφιστές από όλο τον κόσμο.

Εδώ το «εθνικό» συμπυκνώνεται στο όνομα του κεφαλαίου του, το οποίο έχει προωθηθεί με ένα πολύ έξυπνο σλόγκαν: Arm aber Sexy (φτωχοί, αλλά σέξι), το οποίο, όπως είδαμε, θα μπορούσε να ήταν επίσης η ετικέτα για το ελληνικό παράξενο κύμα. Όπως και με τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο που προωθήθηκε από το Arsenal, η σύγχρονη Σχολή του Βερολίνου έχει πράγματι δανειστεί το όνομά της από την προηγούμενη Σχολή του Βερολίνου της δεκαετίας του 1970 (γνωστή για τον σκληρό πυρήνα της πολιτικοποιημένης κινηματογραφίας). Στη δεκαετία του 1970, η ετικέτα αναφερόταν ουσιαστικά στους πτυχιούχους ή σε αυτούς που παράτησαν την Ακαδημία Κινηματογράφου του Βερολίνου, το DFFB, δηλαδή ένα σχολείο ή μία ακαδημία με την κυριολεκτική έννοια του όρου. Επιπλέον, ονομάστηκε Σχολή του Βερολίνου, για να ξεχωρίσει από τη Σχολή του Μονάχου, της άλλης μεγάλης γερμανικής ακαδημίας κινηματογράφου εκείνη την εποχή, της οποίας οι απόφοιτοι, εγκαταλειψίεις και καθηγητές - για παράδειγμα Wenders,

Helmut Färber - δεν ενδιαφέρονταν για τον πολιτικό κινηματογράφο ή το ντοκιμαντέρ, αλλά ήταν ένθερμοι σινεφίλ των *Cahiers du cinéma*, που αγαπούσε το παλιό Hollywood.

Η νέα Σχολή του Βερολίνου της δεκαετίας του 2000, αντιθέτως, δεν δημιουργήθηκε ενάντια σε τίποτα, και μπορεί ακόμη να μην προωθήθηκε από μόνη της. Όπως συμβαίνει συχνά, ένα δοκίμιο στο *Cahiers du cinéma* είχε επιστήσει την προσοχή σε ορισμένες ενδιαφέρουσες ταινίες που προέρχονται από τη Γερμανία - αυτή τη φορά δεν κέρδισαν μεγάλα βραβεία στις Κάννες -, κείμενο που στη συνέχεια πήραν πανεπιστημιακοί προγραμματιστές κινηματογράφου και ακαδημαϊκοί στις Η.Π.Α., οι οποίοι όχι μόνο βρήκαν το Βερολίνο ως ελκυστική ετικέτα - αν μη τι άλλο επειδή διεθνείς σκηνοθέτες όπως ο Quentin Tarantino έκαναν τις ταινίες τους στο Βερολίνο (Babelsberg) - αλλά ήταν επίσης στην ευχάριστη θέση να έχουν για μια ακόμη φορά ενδιαφέρουσες γερμανικές ταινίες για να διδάξουν και να γράφουν, αφού ο Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος είχε πεθάνει στα μέσα της δεκαετίας του 1980, ο Tom Tykwer - σκηνοθέτης του *Run Lola Run* (1998), μια ταινία που είχε θέσει το Βερολίνο στον κινηματογραφικό χάρτη - είχε αποφασίσει να κάνει ταινίες είδους μεγάλου προϋπολογισμού, ενώ ταινίες όπως *Goodbye Lenin* (2003) και *The Lives of Others* (2006), αν και διεθνείς επιτυχίες, δεν είχαν γεννήσει μία ανθεκτική τάση ή ένα αναγνωρίσιμο ύφος.

Όπως καταλαβαίνουμε από τα παραπάνω, χρειάζεται ένα σύνθετο πλέγμα δυνάμεων, τόσο υλικών όσο και λόγου, ειδικών περιστάσεων και παγκόσμιων τάσεων, πολιτικών γεγονότων και τοπικών αναγκών, προκειμένου να αναπαραχθεί το εθνικό στον κινηματογράφο, αλλά σχεδόν πάντα σε ένα διακρατικό πλαίσιο δυναμικών. Με άλλα λόγια, μία από τις αξιώσεις μου είναι ότι όχι μόνο το «διακρατικό» υπερέρχει έναντι του εθνικού, δηλαδή η διακρατική είναι η προεπιλεγμένη αξία από την οποία το εθνικό βγαίνει επιτελεστικά από μόνο του (ως μετα-εθνικιστική αντίσταση ή αυτο-εξωτικιστική συμμόρφωση), αλλά το διακρατικό επίσης ονοματίζει ιδιαίτερα ασύμμετρες σχέσεις δυνάμεων, ρυθμιζόμενες - μεταξύ άλλων παραγόντων, επίσης - από την ανταλλαγή διπλά προβαλλόμενων βλεμμάτων και διπλά πιασμένων θέσεων ομιλίας.

Η Κατασκευή του Εθνικού από τα Κινηματογραφικά Φεστιβάλ;

Μια ακόμη διευκρίνιση για τις διακρατικές δυναμικές χρήζει προσοχής, κάνοντας εμφανές κάτι που έως τώρα έχει υπονοηθεί. Έως τώρα, έχω επαναποθετήσει ή θέσει υπό εξάλειψη αλλά όχι διαγράψει τον όρο εθνικός

κινηματογράφος, καθώς τον αποκέντρωσα και από τις ασυμμετρίες της πολιτικής παγκοσμιοποίησης και τη διακρατική διάσταση του πολιτιστικού κεφαλαίου, τους σχηματισμούς λόγου και της κινηματογραφικής ανταλλαγής.

Στην έρευνά μου τα τελευταία δέκα με δεκαπέντε χρόνια, όμως, ένα από τα σημαντικότερα αποτελέσματα αυτής της εκ νέου τοποθέτησης του κινηματογράφου τέχνης, του δημιουργού και του εθνικού κινηματογράφου είναι ότι, ξανά και ξανά, εκπλήσσομαι από τη σημασία των φεστιβάλ και του διεθνούς κυκλώματος αυτών ως θεσμικού κινητήρα του κινηματογράφου τέχνης και διαιτητή του κινηματογράφου του δημιουργού, και από το 1970 όλο και περισσότερο ως υποκινητή ή εφευρέτη εθνικών κινηματογράφων, μετά την πτώση ή την εξάφaniση των αντίστοιχων εθνικών κινηματογραφικών βιομηχανιών. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα μεγάλα φεστιβάλ - αρχικά των Καννών και της Βενετίας, με το Βερολίνο και το Ρότερνταμ να έπονται ως τρίτο και τέταρτο - ήταν υπεύθυνα για τη δημιουργία «νέων κυμάτων», την ανακάλυψη «νέων εθνικών κινηματογραφιών» και το χρίσμα των «δημιουργών». Για παράδειγμα, ο «Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος» έπρεπε να δημιουργηθεί τρεις φορές, πριν γίνει ένα διεθνώς αναγνωρισμένο φαινόμενο: για πρώτη φορά στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Oberhausen το 1962 (με ένα Μανιφέστο που αντέγραφε τη γαλλική *Nouvelle Vague*), στη συνέχεια στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας το 1966 και 1968 (όταν ο Alexander Kluge κέρδισε τον Ασημένιο και τον Χρυσό Λέοντα), και στη συνέχεια, στις Κάννες (το 1974, 1975 και 1976, όταν ο ένας μετά τον άλλο, οι Fassbinder (*Fear Eats the Soul*), Herzog (*Kaspar Hauser*) και Wenders (*Kings of the Road*) κέρδισαν βραβεία, με τον Schloendorff να κερδίζει τον Χρυσό Φοίνικα το 1979 για το *The Tin Drum*). Επίσης, πολλοί, αν όχι όλοι οι σκηνοθέτες που τώρα θεωρούμε δημιουργούς τόσο σε εθνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο – από τον Bergman στον von Trier, από τον Antonioni στον Ken Loach, αλλά όχι μόνο στην Ευρώπη, επίσης και στην Ιαπωνία (Akira Kurosawa, Nagisa Oshima), Ινδία (Satyajit Ray, Mira Nair), Νότια Κορέα (Park Chan-wook, Kim Ki-duk), Ταϊβάν (Edward Yang, Tsai Ming-liang) και ακόμη και στις ΗΠΑ – από τον Martin Scorsese (*Taxi Driver* 1976) στον Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) - όλοι χρωστούν τη θέση του δημιουργού τουλάχιστον, αρχικά, σε ένα ευρωπαϊκό φεστιβάλ κινηματογράφου.

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - ή μάλλον, τα 55 ή 23 χρόνια της ιστορίας του, ανάλογα με το πώς μετράει κανείς - προσφέρει ένα πλούσιο πεδίο για περαιτέρω έρευνα, με το πρωτογενές υλικό, τα έγγραφα, τις

στατιστικές που προφανώς είναι ακόμα διαθέσιμες και με μια μοναδική ευκαιρία να μελετήσει κανείς τον ελληνικό κινηματογράφο και τον κινηματογραφικό πολιτισμό σε όλο το φεστιβάλ, τόσο από διεθνή/διακρατική προοπτική (για παράδειγμα, ποιοι ήταν οι νικητές του ετήσιου βραβείου «Αλέξανδρος», και πόσο καλά πήγαν αυτές οι ταινίες διεθνώς χάρη στο βραβείο του φεστιβάλ), όσο και από τοπική προοπτική (για παράδειγμα, πώς έχει επωφεληθεί η τοπική οικονομία από την πόλη που το φιλοξενεί, και πόσο σημαντικό είναι το φεστιβάλ για τους Έλληνες σκηνοθέτες ώστε να παρουσιάσουν το έργο τους, όταν είχε - τουλάχιστον προσωρινά - ένα διεθνές κοινό δημοσιογράφων, οι οποίοι θα μπορούσαν να δράσουν ως πολλαπλασιαστές των σχολιαστών που γονιμοποιούν άλλα φεστιβάλ δημοσιοποιώντας αυτά που έχουν δει στη Θεσσαλονίκη).

Τα φεστιβάλ κινηματογράφου αποτελούν έτσι ένα σημαντικό πεδίο, έναν σχηματισμό υποστηριζόμενων αλληλεξαρτήσεων και ανταγωνιστικών αμοιβαιότητας, στο κέντρο των οποίων στον 21^ο αιώνα εξακολουθούν να είναι οι Κάννες στην Ευρώπη (όπως είναι από τη δεκαετία του 1950), το Τορόντο στη Βόρεια Αμερική και το Busan της Νότιας Κορέας για την Ασία. Κάθε ένα από αυτά τα κέντρα έχει δημιουργήσει τη δική του ξεχωριστή μάρκα/ταυτότητα όσον αφορά την περιφερειακή εκπροσώπηση και τις διακρατικές επιπτώσεις, αλλά συλλογικά - όταν θεωρούνται ως ένα δίκτυο - τα φεστιβάλ Α' κατηγορίας εμφανίζουν ορισμένα κοινά δομικά χαρακτηριστικά. Κάθε φεστιβάλ αφιερώνεται στον κινηματογράφο ως τέχνη, αλλά διατηρεί (και διατηρείται από) μια δραστήρια κινηματογραφική αγορά. Κάθε ένα είναι αφιερωμένο στη λατρεία του δημιουργού, αλλά είναι επίσης αυξανόμενα ανταγωνιστικό σε θέματα πρωτοτυπίας και δημιουργικότητας, σε έναν κόσμο όπου σπανίζουν τα αυτόχθονα ταλέντα για τα οποία τα φεστιβάλ πολεμούν, ώστε να έχουν την πρώτη επιλογή και αποκλειστικότητα. Επιπλέον, τα φεστιβάλ ισορροπούν διαφορούμενα μεταξύ δύο φαινομενικά αντίθετων πολιτιστικών σφαιρών: από τη μία πλευρά, παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες με το Hollywood, με την έννοια ότι λειτουργούν ως τόπος προβολής, διανομής, ακόμη και χρηματοδότησης της παραγωγής. Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζουν δομικές ομοιότητες με τον κόσμο της τέχνης και τις εκθεσιακές πρακτικές, εφόσον η δύναμη δεν έχει μετατοπιστεί από τον/την καλλιτέχνη στον/ην επιμελητή/τρια του προγράμματος, όπως ακριβώς τα κινηματογραφικά φεστιβάλ, για καλό ή για κακό, έχουν ταυτιστεί με τους διευθυντές τους και την πολιτική του προγραμματισμού τους.

Αυτό που η ιστορικός τέχνης Boris Groys (2009: 56) έχει πει για τον κόσμο της τέχνης ισχύει και για τον κόσμο των κινηματογραφικών φεστιβάλ: «προκειμένου να προσδιορίσεις τι είναι τέχνη, θα πρέπει πρώτα να έχεις τον έλεγχο του χώρου όπου εμφανίζεται. Δεύτερον, τον έλεγχο του ιδρύματος που εγγυάται την αυθεντικότητά της, και τρίτον, τον έλεγχο των λόγων που τη νομιμοποιούν». Σε αυτό το πλαίσιο, η Γαλλία (μέσω των Καννών και του Παρισιού) εξακολουθεί να ασκεί τον πιο αποφασιστικό έλεγχο του χώρου, του ιδρύματος και του λόγου σχετικά με το τι είναι ο κινηματογράφος εκτός από το Hollywood. Τα φεστιβάλ, τέλος, είναι σε κρίση, για διάφορους παρόμοιους λόγους. Υπάρχουν πάρα πολλά από αυτά που ανταγωνίζονται για τις παγκόσμιες πρεμιέρες και έτσι αναγκάζονται να χαμηλώσουν τον πήχη αποδοχής. Βρίσκονται σε οικονομικά αμοιβαία αλληλεξάρτηση με την πόλη που τα φιλοξενεί, η οποία χρησιμοποιεί το φεστιβάλ για σκοπούς branding, πολιτιστικό τουρισμό ή να επαναπροσδιοριστούν ως ένας μετα-βιομηχανικός κόμβος σχεδιασμού και δημιουργικότητας ή ως κέντρα εκπαίδευσης και έρευνας. Τέλος, τα φεστιβάλ είναι σε κρίση, επειδή δεν ξέρουν ακόμα πώς να οργανώσουν μία αναγνωρίσιμη διαδικτυακή παρουσία έξω από την περίοδο του φεστιβάλ και πώς να χρησιμοποιήσουν την αναγνώρισή τους στο μετα-DVD περιβάλλον των YouTube, Vimeo, Netflix και iTunes. Όπως ακριβώς δεν υπάρχει μια ταινία του Hollywood χωρίς εγχώρια θεατρική διανομή, ακόμη και αν βγάλει τα περισσότερα από τα χρήματά της, είτε στο εξωτερικό είτε ως DVD, στην τηλεόραση και μέσω streaming πλατφόρμες, έτσι και μια διακρατική «εθνική» ταινία δεν υπάρχει αν δεν έχει περάσει από το κύκλωμα των φεστιβάλ, ενώ το καθεστώς της ως πολιτιστικό κεφάλαιο εξαρτάται από τη συνεχή παρουσία της σε αυτά τα δευτερεύοντα κυκλώματα και αγορές.

Η κύρια επίπτωση της τοποθέτησης των κινηματογραφικών φεστιβάλ στην καρδιά των εθνικών και διακρατικών κινηματογράφων, επομένως, δεν είναι μόνο ότι μας υποχρεώνει να αναθεωρήσουμε την ιδέα μας για τα νέα κύματα και το ανεξάρτητο σινεμά. Αμφισβητεί, επίσης, την έννοια του/της δημιουργού ως αυτόνομου/ης καλλιτέχνη, αφιερωμένου στην έκφραση ενός μοναδικά προσωπικού οράματος, επειδή ο/η δημιουργός υπάρχει σε ένα όλο και πιο σύνθετο και συγκρουσιακό πεδίο δυνάμεων. Πρέπει, για παράδειγμα, να σχεδιάσει την παραγωγή ταινιών για να ταιριάζουν με τις ημερομηνίες των αντίστοιχων φεστιβάλ (ταινίες κατά παραγγελία), και στην περίπτωση των πιο καθιερωμένων δημιουργών, έχει να σταθμίσει την αφοσίωση ενάντια της ευκαιρίας, όταν αποδέχεται μία πρόσκληση από ένα φεστιβάλ και - ανάλογα με

την πηγή της χρηματοδότησης - συχνά εξυπηρετεί τουλάχιστον δύο άρχοντες: αυτοί μπορεί να είναι μια κυβέρνηση που ασκεί λεπτή ή αποκάλυπτη λογοκρισία και έτσι τραβά προς τη μία κατεύθυνση (π.χ. προς ένα «λοξό» στυλ και μία αλληγορία) ενάντια στα διεθνή φεστιβάλ, που απαιτούν διαφωνία, κοινωνική κριτική ή αντίσταση από τον/τη σκηνοθέτη (σκεφτείτε την Κίνα, το Ιράν, την Ταϊλάνδη). Ένας από τους άρχοντες μπορεί να είναι η δημόσια τηλεόραση, η οποία στην Ευρώπη ενεργεί ως ο μεγαλύτερος παραγωγός και εκθέτης του ανεξάρτητου κινηματογράφου, και μπορεί να στραφεί κατά της επιθυμίας του/της κινηματογραφιστή/τριας για μια θεατρική διανομή και η ταινία να γίνει απλώς τροφή για την τηλεόραση. Αλλά η διάσπαση μπορεί επίσης να προέλθει και από την πλευρά του κοινού: καθώς ο/η δημιουργός προσπαθεί να ικανοποιήσει το εγχώριο κριτικό κοινό και ελπίζοντας να αποπλανήσει ένα διεθνές κοινό που αναμένει εξωτισμό, είτε με τη μορφή ενός θαρραλέου ρεαλισμού ή μίας γραφικής εξαθλίωσης (*City of God*, 2002, *Slumdog Millionaire*, 2008). Για παράδειγμα, οι ταινίες *Gomorra* του Garrone και το *La Grande Bellezza* (2013) του Paolo Sorrentino δεν μοιράζονται πολλά κοινά με την πρώτη ματιά, αλλά και οι δύο σταθμίζουν προσεκτικά μία καυστική κριτική της Ιταλίας με μια σαγηνευτική γοητεία της «εγκληματικότητας και της βίας» στην πρώτη και «αίγλης και παρακμής» στη δεύτερη. Η καθεμία είναι, επίσης, πολύ συνειδητοποιημένη μιας εθνικής κινηματογραφικής κληρονομιάς (νεορεαλισμός και Παζολίνι στην περίπτωση του Garrone, Fellini και Antonioni στην περίπτωση του Sorrentino), μια κληρονομιά που επιτελεστικά εκτελούν: ένας ακόμη λόγος για τον οποίο χρησιμοποιώ τους όρους «μετα-εθνικισμός» και «επιτελεστικός εθνικισμός».

Μία παρόμοια «διπλή πληρότητα» αλληλοσυγκρουόμενων προσδοκιών ή διπλών τρόπων παρουσίας παρατηρείται σε δημιουργούς, όπως οι Kiarostami και Hou Hsiao Hsien, von Trier και Haneke, αλλά και με αρνητικό πρόσημο με δημιουργούς όπως οι Kim ki-Duk και Cristian Mungiu, οι οποίοι έχουν περισσότερο ή λιγότερο παραιτηθεί από τα εγχώρια κοινά της Κορέας και της Ρουμανίας και τώρα κάνουν ταινίες μόνο για τα φεστιβάλ, αφού αγνοούνται και περιφρονούνται στη χώρα τους. Είτε έτσι, είτε αλλιώς, οι δημιουργοί έχουν την τάση να δανείζουν τα ταλέντα τους στο κύκλωμα των φεστιβάλ ως πράξη ζωτικής σημασίας για το πολιτιστικό κεφάλαιό τους και την αναγνώριση. Για αυτό, πρότεινα ότι ο/η δημιουργός θα πρέπει επίσης να αναλυθεί για την ικανότητά του/της εντός δημιουργικής εργασίας γενικότερα και να αξιολογηθεί για την ικανότητά του/της να δημιουργήσει και να συντηρήσει

μια εικόνα που μπορεί να λειτουργήσει ως εμπορικό σήμα, είτε ενάντια ή σε συνδυασμό με το εμπορικό σήμα ενός φεστιβάλ: ο von Trier φοράει περήφανα ένα μπλουζάκι, διακηρύσσοντας «Persona non grata: Επίσημη Επιλογή». Αυτό δεν κάνει τις ταινίες του ιδιαίτερα καλές ή ιδιαίτερα κακές, αλλά αποτελεί ένα καλό παράδειγμα *auteurism* ως κατηγορία δεύτερης τάξης: δεν είναι αυτο-έκφραση ενός μοναδικά ταλαντούχου ατόμου ή η ηθική συνείδηση ενός έθνους, αλλά ο δημιουργός ως «ειδικός» εντός ενός συνόλου δυνατοτήτων που μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθούν ως δημιουργικοί περιορισμοί. Αυτά τα είδη των μεταβιβάσεων αξίας δίνουν ένα συγκεκριμένο ορίζοντα προσδοκιών, αν σκεφτούμε μορφές, όπως οι Wong Kar Wei ή Hou hsiao Hsien ή Abbas Kiarostami: είναι κινηματογραφιστές που έχουν συνεπιλεχθεί ως πρόσθετο δημιουργικό προσωπικό στις τάξεις της γαλλικής κινηματογραφικής τέχνης. Ωστόσο, επιβεβαιώνουν την ηγεμονική θέση της Γαλλίας χάρη στον *παγκόσμιο τοπικισμό* και όχι τη διακρατικότητα του, και σε αυτό το σημείο, οι Κάννες είναι παρόμοιες με το Hollywood. Αποτελούν έναν ακόμη παγκόσμιο, έντονα τοπικιστικό ηγεμόνα (το Hollywood είναι μία «πόλη σύμπλεγμα»). Όσον αφορά τον μετα-εθνικισμό, το παράδοξο είναι ότι η «εθνικότητα» εξακολουθεί να αποτελεί σημαντικό δείκτη της ταυτότητας και της προέλευσης. Αν, όμως, δεχτούμε ότι οι δημιουργοί ή τα «νέα κύματα» σπάνια, ίσως και ποτέ, «εκπροσωπούν» τη χώρα τους με οποιοδήποτε οργανικό, γενικό, ουσιοκρατικό τρόπο, τότε το έθνος γίνεται όπως έχω προτείνει μια «επιτελεστική» κατηγορία, γεγονός που δείχνει ότι και είναι πλέον μια κατηγορία δεύτερης τάξης, όχι λιγότερο λειτουργική, αλλά λειτουργική με έναν διαφορετικό τρόπο.

Πιο συγκεκριμένα, αντί να γίνουν ακατάλληλοι ή παρωχημένοι εντός του διακρατικού σταδίου του κυκλώματος των φεστιβάλ, τόσο ο/η δημιουργός, όσο και ο εθνικός κινηματογράφος, λαμβάνουν ένα νόημα *σχεσιακό παρά θεμελιακό*, το οποίο μπορεί κάποτε να είχαν. Ο όρος που προτείνω περί «διπλής πληρότητας» αντικατοπτρίζει αυτή τη σχεσιακότητα, και στον τρόπο με τον οποίο διαχωρίζει τον δημιουργό ως διακρατικό «σήμα ποιότητας» και εθνικό «εκπρόσωπο» και με τον τρόπο που τον διαχωρίζει σε αυτόνομο καλλιτέχνη και δημιουργικό εργάτη, δηλαδή βάσει μίσθωσης και προσδοκίας να παραδώσει μια μοναδική στιλιστική υπογραφή και ένα ηθικό όραμα. Η «διπλή πληρότητα» μπορεί να αναφέρεται επίσης στη λειτουργική διάσπαση του ακροατηρίου, όπου ο «εθνικός κινηματογράφος τέχνης» στη διακρατική αρένα ταλανίζεται από δύο δυνητικά αντίθετες προσδοκίες: από τη μία πλευρά, να είναι από τη μεριά της αντίστασης, του αγώνα, του ακτιβισμού και με αυτόν τον τρόπο να

εκπροσωπεί την κριτική συνείδηση του έθνους, και από την άλλη πλευρά, να κάνει το έθνος άμεσα αναγνωρίσιμο μέσω προσφυγής σε μια σειρά από εθνικά (και συχνά τουριστικά) κλισέ: αναγνωρίσιμα τοπία, μυθολογίες, αντικείμενα, αρχιτεκτονικά μνημεία ή αστικά τοπία, αλλά επίσης, πιο διακριτικά ή ύπουλα, μέσα από ό,τι μπορεί κανείς να αποκαλεί «αυτό-εξωτισμό» ή αυτο-επερώτηση, δηλαδή η πίεση να παρουσιάσουν κάποιο χαρακτήρα (και το έθνος του) στο βλέμμα του άλλου (τον Μεγάλο Άλλο ή απλώς ένα διεθνές κοινό), υπό τους όρους ότι ο άλλος περιμένει και απαιτεί. Ο Apitchatpong Weerasethakul είναι ένα πρόσφατο παράδειγμα, ενώ ο Takeshi Kitano σε μια ταινία όπως το *Zatoichi* (2003) είναι αυτο-σκωπτικός όσον αφορά αυτή τη διπλή πληρότητα.

Κάποτε πρότεινα να σκεφτόμαστε τον μη-χολιγουντιανό σύγχρονο κινηματογράφο λιγότερο από την άποψη των δημιουργών ή των τυποποιημένων διακρατικών θεματικών, όπως η μετανάστευση, οι πολυπολιτισμικές κοινότητες, η διασπορά και η επανατοποθέτηση, ούτε από την άποψη του εμπορικού μη-αγγλόφωνου σινεμά που ανταγωνίζεται σε τοπικό επίπεδο με το Hollywood στην Ινδία, τη Νιγηρία, το ΧονγκΚονγκ, την Τουρκία ή την Αίγυπτο, αλλά να εξετάσουμε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «διακρατικές αξίες και ανησυχίες» του κοινού: από την πλευρά των αξιών, μία ορισμένη «πείνα για κινηματογράφο»: πείνα για την πολιτική στον κινηματογράφο, πείνα για αυθεντικότητα, πείνα για πολλαπλές ταυτότητες, πείνα για πνευματικές αξίες, πείνα για αισθητηριακές και σωματικές αντιλήψεις - με άλλα λόγια, τις ανάγκες και τους πόθους που ο κινηματογράφος ή τα οπτικοακουστικά μέσα δημιουργούν και υπόσχονται να ικανοποιήσουν. Από την πλευρά της «ανησυχίας», θα ήταν ένα σινεμά που διαπνέεται από την αίσθηση της απώλειας, του άσκοπου θανάτου, της δυστοπίας, της καταστροφής και περιβαλλοντικής λεηλασίας, με την «εξαθλίωση» των θεμάτων που παρέχει μια ριζοσπαστικοποίηση αυτής της αίσθησης του αποκλεισμού και της απώλειας και το σημείο της ανθεκτικότητας και της αντοχής.

Νομίζω ότι εδώ είναι που ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος μπορεί ίσως να μάθει κάτι από την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου, και το ελληνικό σινεμά μπορεί να αδράξει - και ίσως έχει ήδη αδράξει - τη στιγμή του. Δεν μπορεί να υπάρξει καμία αμφιβολία ότι ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος έχει χάσει τη δεσπόζουσα θέση του ως αισθητική και ηθική αντίστιξη με το Hollywood. Ομοίως, δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι παρά την οικονομική βαρύτητα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, η Ευρώπη έχει χάσει την παγκόσμια ιστορική σημασία που έχει απολαύσει, για πρώτη φορά στις μέρες της Αθήνας και του

Αλεξάνδρου, της Ρώμης και του Αυγούστου, και στη συνέχεια, περισσότερο από πεντακόσια χρόνια οικονομικής αποικιοκρατίας και τεχνολογικής ηγεμονίας. Το κέντρο του κόσμου έχει αμείλικτα μετακινηθεί προς τα ανατολικά - από τη θέση μας, και δυτικά από τη θέση των Ηνωμένων Πολιτειών και η Ευρώπη φαίνεται ειλικρινά αξιολύπητη σε κάθε χάρτη που δεν επικεντρώνεται στην εμφανώς άθλια ήπειρό μας, σε σύγκριση ας πούμε με την Ινδία ή την Κίνα.

Αλλά τι θα συμβεί, αν δούμε τη νέα «περιθωριοποίηση» της Ευρώπης, όταν εφαρμόζεται στον κινηματογράφο, ως ευκαιρία και όχι ως συγκυρία για λύση; Με την πρώτη ματιά, τα αρνητικά φαίνονται συντριπτικά: ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος διατηρείται τεχνητά στη ζωή με κρατικές επιδοτήσεις, οδηγίες του Συμβουλίου της Ευρώπης και φθηνές συμφωνίες τηλεοπτικών συμπαραγωγών, ενισχυμένος μόνο όταν συν-επιλέγεται για πολιτιστικό τουρισμό και branding πόλεων, μιλώντας εξ ονόματος καμίας ομάδας, και ως επί το πλείστον, μιλώντας σε καμία δημόσια περίπτωση εκτός από φεστιβαλικά και ακαδημαϊκά κοινά και σινεφίλ. Αυτές οι φαινομενικά μοιραίες αδυναμίες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου θα μπορούσαν ακόμα να μετατραπούν σε πλεονέκτημα: ακριβώς επειδή υπάρχουν στο περιθώριο, σε μια σφαίρα απο-επενδύσεων και απο-ενδιαφέροντος, οι ευρωπαϊκές ταινίες έχουν ένα ιδιαίτερο μέρος, το οποίο είναι επίσης μία δύναμη: έχοντας «χάσει» την (απατηλή) θέση του πρότυπου της αρετής, της ακεραιότητας και της αντίστιξης σε σχέση με το Hollywood, έχουν λίγα ή τίποτα άλλο να χάσουν. Η μικρή τους αξία, τόσο με οικονομικούς όσο και ιδεολογικούς όρους, τους απαλλάσσει από το βάρος του «εκπρόσωπου» και επιτρέπει να αναπτύξουν ένα διαφορετικό είδος ασέβειας ή ένα νέο είδος αυτονομίας. Το να μην πρέπει πλέον να «αντανακλούν» συγκεκριμένες αξίες - και ως εκ τούτου όχι πια υπόλογες σε υποψίες που έχουν κάνει τον εθνικό κινηματογράφο συμπτωματικό αυτής ή της άλλης τάσης, ένοχο για αυτή ή εκείνη τη (λάθος) εκπροσώπηση ή μια αλληγορία αυτού ή εκείνου του πολιτικού γεγονότος - αποτελεί ένα ιδιαίτερο είδος προνομίου και ελευθερίας. Είναι μια ελευθερία που το ελληνικό σινεμά ως εθνικός κινηματογράφος αξίζει να ασκήσει και να διεκδικήσει για τον εαυτό του, ίσως ακόμη και να θέσει ένα παράδειγμα για το υπόλοιπο ευρωπαϊκό σινεμά. Ως εκ τούτου, το ελληνικό «παράξενο κύμα» δεν είναι τελικά και τόσο παράξενο και μοιάζει περισσότερο με το νέο φυσιολογικό της νέας Ευρώπης.

References

Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 1998.

Elsaesser, Thomas. "Cinema in the Digital Age." In Carol Vernallis, John Richardson and Amy Herzog (eds.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media vol II*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 35-36.

Elsaesser, Thomas. *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York: Routledge, 2000.

Groys, Boris. "The Art Exhibition as Model of a New World Order," in *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon – Strategies in Neo-political Times*. Rotterdam: nai010 publishers, 2009. 56-65.

n.a. "New Greek Cinema." *Arsenal*. May 2012. <http://www.arsenal-berlin.de/en/calendar/single-view/calendar/2016/april/22/article/3378/2796.html>. Accessed on July 26, 2016.

Rose, Steve. "Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema." *Guardian*. August 27, 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>. Accessed on July 26, 2016.

Notes

¹ Χρησιμοποιώ τον όρο «σχεσιακός» (relational) με την έννοια που του δίνει ο Nicholas Bourriaud στο *Relational Aesthetics* (1998), όπου ένα έργο τέχνης αρέσει στο σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων, θεσπίζει μία διαδικασία αμοιβαιότητας με το κοινό, με τον/ην καλλιτέχνη να αποτελεί τον καταλύτη ή μεσολαβητή/τρια.

Α ΖΗΛΙΑ-ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

ΜΑΝΕΛΛΗΣ - ΕΦΗ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ - ΜΑΛ. ΑΝΟΥΣΑΚΗ
ΒΑΣ. ΜΑΥΡΟΜΑΤΗΣ και η ΗΛΕΚΤΡΑ ΚΑΛΑΜΙΔΟΥ

Μουσική Κιθάρα Ήχοι
ΖΑΜΠΕΤΑΣ ΜΗΛΙΑΡΕΣΗΣ ΤΗΣΟΦΑΝΙ SISTERS

Λίβανος Τραγουδιστής
ΦΙΛΙΤΣΑ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ
ΑΧΙΛ. ΚΟΥΛΑΒΙΔΗΣ



ΜΑ ΓΑΛΑΝΗ

ΥΓΙΣΕ ΦΤΙΟΞΕΙΑ