Με τον Jim Jarmusch, την Claire Denis, την Kristen Stewart, τον κολομβιανό Stillz για έναν κινηματογράφο ειλικρινή και αναγκαίο. 66ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Σε ένα κινηματογραφικό φεστιβάλ κρίνονται όλοι: οι δημιουργοί, οι επιμελητές, το κοινό – περιλαμβανομένων των επιτροπών, αλλά και της κριτικής εν γένει. Τι έργα επιλέγουν να στείλουν οι δημιουργοί, ποια από αυτά προκρίνονται και σε ποια τμήματα εντάσσονται, τι αποφασίζουν οι θεατές να παρακολουθήσουν και ποιες προσδοκίες έχουν από αυτά. Αυτό το σύμπλεγμα ανθρώπων, νοοτροπιών και αναφορών –ιδεολογικών, πολιτικών, ηθικών– συγκροτεί την κοινωνική υπόσταση του κινηματογράφου. Κάθε απόφαση, κάθε επιλογή, κάθε παράλειψη φανερώνει μια ταυτότητα, μέσα στην οποία η τέχνη και η αγορά της είναι σε διαρκή, αν και όχι πάντα εμφανή, σύγκρουση.

Στον σύγχρονο art house κινηματογράφο υπάρχουν, χονδρικά, δύο κατηγορίες: από τη μια, οι ταινίες που κουβαλούν ειλικρίνεια, αλήθεια, πάθος και ανάγκη. Από την άλλη, οι ταινίες που φτιάχνονται για να «υπάρξουν» σε φεστιβάλ. Οι πρώτες έχουν δημιουργούς και καλλιτέχνες· οι δεύτερες έχουν «προτζεκτάκηδες». Εκείνων που φτιάχνουν κάτι γιατί πρέπει να ειπωθεί, και εκείνων που φτιάχνουν κάτι γιατί πρέπει να παρουσιαστεί και να κεφαλαιοποιηθεί: που φτιάχνονται για να ενταχθούν στο κύκλωμα των επιτροπών, των προγραμμάτων, των labs και των «αγορών».

Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει έργα χωρίς εσωτερική ανάγκη ύπαρξης. Δεν επιδιώκουν να θέσουν ερωτήματα, ούτε να διερευνήσουν αισθητικά ή θεματικά και με σχολαστικότητα το αντικείμενό τους. Οι ιστορίες τους είναι ξαναειπωμένες, η αισθητική τους ομοιόμορφη και οι αναπαραστάσεις τους εγκλωβισμένες σε ένα στενό και προδιαγεγραμμένο φάσμα θεμάτων και τρόπων. Λείπει το μεράκι, το τσαγανό, η επιθυμία να έρθουν σε επαφή με την πραγματικότητα. Από τη σκηνοθεσία και τις φυσιογνωμίες των ηθοποιών μέχρι τη συνολική τους αφηγηματικότητα, μοιάζουν με αποστειρωμένα και προβλέψιμα προϊόντα, σαν κατασκευές εργαστηρίου που δεν έχουν πάρει ανάσα από τον αέρα του έξω κόσμου. Ίδιες αφηγήσεις, ίδια πρόσωπα, ίδια υποκριτική, ίδια αισθητική, ίδιος τόνος. Δεν εδράζονται σε καμία πραγματική αγωνία, πέραν της αγωνίας για θεσμική αναγνώριση. Είναι η αποθέωση του σινεμά που γεννιέται έξω από το πεδίο της εμπειρίας, όσο μέσα σε ένα σύστημα παραγωγής για να αποκτήσουν καρτελάκι πρόσβασης στον λαμπερό κόσμο της τέχνης.

Εδώ εντάσσονται, δυστυχώς, και διάφοροι Έλληνες σκηνοθέτες, οι οποίοι μοιάζουν μετέωροι ιδεολογικά και αισθητικά. Δεν έχουν διαμορφώσει, ακόμη, ταυτότητα γιατί μοιάζει να μην πέρασαν από τη διαδικασία να τη χτίσουν. Σημείο των καιρών, άλλωστε: η απουσία της διακρίνεται σε όλη τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Είμαστε μετέωροι ανάμεσα σε μια ανάγκη επιτυχίας και αναγνώρισης, δίχως ρίζες για να τη στηρίξουν. Βιώνουμε, κυρίως, ένα κυνήγι διεκπεραιώσεων.

Αν θέλουμε πραγματικά να υπερασπιστούμε το ελληνικό σινεμά, πρέπει να ξεκινήσουμε από τη ρίζα: τη μικρού μήκους ταινία. Εκεί γεννιέται ο λόγος του/της σκηνοθέτη/τριας, εκεί δοκιμάζεται η φαντασία και η αισθητική του/της ταυτότητα, εκεί μαθαίνει κανείς να συνομιλεί με την πραγματικότητα και με τους ανθρώπους. Αν αυτή η βάση δεν είναι γερή, αυτό που ακολουθεί –οι μεγάλου μήκους ταινίες– θα είναι, εκτός κάποιων εξαιρέσεων, εύθραυστο. Το ελληνικό σινεμά πρέπει να θωρακιστεί από το επίπεδο της μικρού μήκους ταινίας.

Μέσα στο φυσικό περιορισμό που έχουμε ως θεατές και εμείς –καλύπτοντας ένα μικρό μόνο μέρος ενός φεστιβάλ με πάνω από 200 προβολές σε δέκα ημέρες– καταφέραμε να εντοπίσουμε κάποιες ταινίες που υπάρχουν γιατί έπρεπε να υπάρξουν. Που δεν ενδιαφέρονται να είναι «φεστιβαλικές», αλλά να είναι αναγκαίες. Γιατί επιτρέπουν τη συζήτηση, την αισθητική έμπνευση, τη συγκίνηση – και όχι εκείνη τη συγκαταβατική και στείρα φράση «καλή, αλλά…», πριν περάσουμε αδιάφορα στην επόμενη. Σαφώς, θα υπάρχουν και άλλες αλλά είναι αδύνατο ένας άνθρωπος να έχει εποπτεία όλου του φεστιβάλ, όλων των τμημάτων και όλων των αφιερωμάτων. Έτσι μπορεί να αδικούμε έργα που μπορεί να εντάσσονται στο σινεμά που θέλουμε, και επιμελητές που κάνουν σκληρή δουλειά για να προτείνουν μια νέα οπτική: μια λύση μπορεί να είναι τα φεστιβάλ να επανεξετάσουν διαφορετικά το συνολικό τους curation – αναδιανέμοντας τον όγκο του προγράμματός τους μέσα στον χρόνο.

Τα φεστιβάλ δεν πρέπει να είναι μαραθώνιος, ένα ακόμα event διεκπεραίωσης, βιασύνης, άγχους. Να πάψει να έχει ένα status αγοράς-πώλησης και μαζοποιημένης διοχετευμένης πληροφορίας. Υπάρχει ήδη πολύ «θόρυβος» στον κόσμο. Τα φεστιβάλ οφείλουν να βρίσκονται εκεί ως κοιτίδες που στέκεσαι, αναστοχάζεσαι, αναπνέεις: που μέσα από τα οποία να μπορεί ο καθένας και η καθεμία να εξασκεί και να εκπαιδεύει το βλέμμα του/της και την αισθητική του/της συγκίνηση.

Το κολομβιανό *Barrio Triste* του Stillz και η κάθοδος στην κοινωνική κόλαση

Είναι συγκλονιστικό συναίσθημα να έρχεσαι σε άμεση επαφή με μια από τις πιο θαρραλέες κινηματογραφικές πράξεις και χειρονομίες των τελευταίων ετών και δεν μπορώ παρά να αρχίσω να γράφω γι’ αυτό. Ένας δημοσιογράφος μπροστά σε μια χαμηλής ανάλυσης ειδησεογραφική βιντεοκάμερα ετοιμάζεται να κάνει ρεπορτάζ σε μια γειτονιά του Μεντεγίν, με αφορμή κάποια ανεξήγητα φώτα που, όπως λένε οι κάτοικοι, εμφανίζονται τη νύχτα. Πριν καν προλάβει να πατήσει το rec, τέσσερις πιτσιρικάδες έφηβοι του επιτίθενται και αρπάζουν την κάμερα. Από τη στιγμή εκείνη, αρχίζουν να βιντεοσκοπούν τη ζωή τους, η ματιά αλλάζει κάτοχο. Την πραγματικότητα δεν την εκπέμπουν πλέον οι κυρίαρχοι αλλά οι ίδιοι· δεν ξέρω αν είμαστε προετοιμασμένοι να δούμε αυτή την πραγματικότητα, αλλά ο Stillz μάς την επιβάλει. Το εύρημα της κλοπής της κάμερας δεν είναι

απλώς αφηγηματικό τέχνασμα· είναι πολιτική δήλωση.

Η ταινία θα μπορούσε να είναι ένα ωμό *Κουρδιστό Πορτοκάλι* (1971), γυρισμένο μέσα στα λασπόνερα μιας αποκλεισμένης πόλης-γκέτο της Λατινικής Αμερικής. Η ταινία κάνει το *Man Bites Dog (1992)* να μοιάζει στυλιζαρισμένο. Η ταινία είναι ένα ακραίο underground μανιφέστο, μια κινηματογραφική εμπειρία όπου το «βρώμικο» δεν είναι ύφος, αλλά ηθική θέση. Η συνοικία της θλίψης (Barrio Triste) δεν είναι τόπος. Είναι κατάσταση. Το *Barrio Triste* καταγράφει σε μονοπλάνο την κοινωνική κατάρρευση και το στένεμα του χώρου σε ένα απόλυτο αδιέξοδο. Προτείνει την οπτική της μιζέριας. Ο κοινωνιολόγος Mike Davis θα έλεγε πως εδώ βλέπουμε τον «επίσημο εφιάλτη», τον φόβο που παράγει αστικά τοπία και εκφυλιστικές σχέσεις.

Η ταινία έχει την όψη ενός found footage υλικού, όπου το φιλμ δεν καταγράφει, αλλά μαρτυρεί. Δεν υπάρχει «καλή σκηνοθεσία», δεν υπάρχει «καλή αισθητική». Η εικόνα είναι θολή, βρόμικη, παραμορφωμένη, γεμάτη θόρυβο, πολύ σκοτάδι και τυχαίες κινήσεις ανθρώπων, ενεργειών, πληγών και απογοητεύσεων: μια αισθητική αταξίας, μια συνθήκη κοινωνικής αποσύνθεσης.

Η κάμερα περιπλανιέται μονίμως στην παρακμή και στα χαλάσματα: στρέφεται ξαφνικά σε μια ληστεία κοσμηματοπωλείου μετά ενός αυτοκινήτου, έπειτα σε έναν ηλικιωμένο που του επιτίθενται και τον σωριάζουν στο πεζοδρόμιο, μετά στα γκράφιτι με σβάστικες και ευτελή προσβλητικά, βίαια και σεξιστικά συνθήματα, και ύστερα –ξαφνικά, και για λίγο– σε ένα χαμόγελο μικρού κοριτσιού, πριν περάσει σε αφίσες αγνοουμένων νέων, θύματα μάλλον drug trafficking. Ένας εκ των πρωταγωνιστών, ένα παιδί διαλυμένο ψυχικά, λέει on camera: «θέλω να επιστρέψω σε εκείνα τα πρώτα χρόνια, τα λίγα, της αθωότητας». Απελπισία, ματαίωση. Το ματαιωμένο μέλλον, σε απευθείας μετάδοση. Κοινωνικό πένθος.

Η γλώσσα των παιδιών διαλύεται σε βρισιές, σε απόκοσμες και ακατάληπτες κραυγές, σε ηχητικό χάος. Το λεξιλόγιο τους είναι στενό, φτωχοποιημένο. Ο ήχος –βασικό αφηγηματικό εργαλείο της ταινίας– βίαιος, άρρυθμος, επιθετικός κι αυτός: ξαφνικά μια punk μπάντα παίζει στα ερείπια μόνο τύμπανα και κιθάρα, χωρίς μέτρο, χωρίς συγχρονισμό. Τη βλέπουμε, αλλά δεν αντέχουμε να τη βλέπουμε· την ακούμε και δεν το αντέχουμε ούτε αυτό. Δεν υπάρχει κανένα «γούστο» στην παρακμή. Όποιος βλέπει στη λούμπεν πλευρά της κοινωνίας ένα ρομαντικό πεδίο, ας δει αυτήν την ταινία.

Το *Barrio Triste* είναι μια από τις πιο άβολες και βρώμικες ταινίες από καταβολής κινηματογράφου. Είναι «καθαρή» μόνο σε ένα πράγμα· στον στόχο της. Ο σκηνοθέτης γνωρίζει πώς παράγεται ο εκφασισμός μιας ολόκληρης γενιάς και πώς μπορεί ο κινηματογράφος να τον αναπαραστήσει.

Ο Jim Jarmusch (*Father, Mother, Sister, Brother*) και η αξιοπρέπεια των συναισθημάτων

Όντως, ο κόσμος οδεύει προς την αθλιότητα. Ο Mike Davis, όπως είπαμε πρωτύτερα, θα το υπέγραφε αυτό χωρίς δεύτερη σκέψη. Κι όμως, μέσα σε όλο αυτό το κατακρήμνισμα, υπάρχουν κάποιοι δημιουργοί που επιμένουν να προτείνουν μια διαφορετική στάση. Όχι, ότι δεν είναι θυμωμένοι, ούτε ότι είναι γλυκανάλατοι. Δεν υπεκφεύγουν της κατάστασης. Αντιδρούνε κι αυτοί στην κυρίαρχη βαρβαρότητα, υμνώντας ωστόσο μια άλλη πλευρά της ανθρώπινης συνθήκης – την ήσυχη, την απλή,

την καθημερινή. Τη ζωντανή και ελπιδοφόρα: το συνεκτικό ιστό της ανθρώπινης κουλτούρας και των διαπροσωπικών σχέσεων που η οικονομία και οι βίαιες επιταγές δεν μπορούν να αγγίξουν και να αλλοιώσουν πλήρως. Αυτή τη θέση, τη βρίσκω άκρως πολιτική.

Μετά τον Kaurismäki (*Fallen Leaves*, 2023) και τον Wim Wenders (*Perfect Days*, 2024), ο Jim Jarmusch επανέρχεται κι αυτός με μια ταινία ευγένειας και τρυφερότητας. Ο Jarmusch πάντοτε αγαπούσε τον απλό άνθρωπο – γνωστό, προσδοκώμενο, θετικά προβλέψιμο μοτίβο της τέχνης του. Στο *Father, Mother, Sister, Brother*, επιστρέφει με γλυκύτητα που σπανίζει, άλλωστε, και στο σινεμά, και στην πραγματική ζωή. Με χιούμορ –που δεν φτάνει στην ειρωνεία– χτυπάει την απανθρωπιά η οποία έχει γίνει σύγχρονο trend. Με κριτικές θέσεις που ποτέ δεν συμβιβάζονται, προτείνει έναν άλλο αξιακό κώδικα σαν φορτίο κοινωνικής οδοιπορίας μέσα στη χυδαιότητα. Η ταινία του, στο ζεστό ύφος του *Paterson* και στο δομικό στυλ του *Coffee & Cigarettes*, συνεχίζει αυτή τη διακριτική υπεράσπιση των ανθρώπινων σχέσεων.

Ο Jarmusch, όπως και ο Kaurismäki και ο Wenders, μοιάζει να ασκήσαν, σχετικά την ίδια περίοδο, μια παρόμοια πράξη αντίστασης και αυτό έχει τεράστιο ενδιαφέρον: προσφέρουν ανάσες απέναντι στη «φασαρία» και την κυνικότητα των καιρών. Σε έναν καπιταλιστικά μηχανοποιημένο, τεχνολογικά τρομοκρατικό κόσμο, καταθέτουν ιδιαίτερες μορφές υπέρβασής του. Μοιάζουν ότι προσπαθούν να μας εξασκήσουν το βλέμμα και την ηθική μας, να επανασυστήσουν έναν κώδικα συμπεριφοράς: να δώσουμε βάρος στη λεπτομέρεια, στην ησυχία, στην ηρεμία των νοημάτων. Ένα από τα πιο δύσκολα πράγμα, σήμερα, άλλωστε, είναι να μπορούμε να σταθούμε για λίγο, να επιβραδύνουμε, να επιτρέψουμε στις πιο απλές και ανθρώπινες ανάγκες να υπερισχύσουν. Μοιάζει εξαίρεση το αυτονόητο μέσα στο συνονθύλευμα πρόσκαιρης έκπληξης και κατανάλωσης συναισθηματικών αξιών. Μοιάζει εξαίρεση η συγκίνηση μπρος στο απλό. Ο Jarmusch, με τη σταθερή του ηθική μέσα στα χρόνια, παραμένει ένας από τους λίγους που γνωρίζουν πως η τρυφερότητα, όταν δύναται να βιωθεί (και όχι να αγοραστεί, να καταναλωθεί, να θεαματοποιηθεί) μπορεί να εκληφθεί, και πρέπει να εκλαμβάνεται, ως πράξη πολιτική.

Ο Jarmusch δεν μας έχει προδώσει ποτέ, ούτε ως σκηνοθέτης, ούτε ως άνθρωπος. Μας παρέδωσε μια ακόμη πανέμορφη ταινία, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης. Έδωσε μορφή, δηλαδή, στα συναισθήματά μας με ήπιο τρόπο και με στόχο αξιακής ενίσχυσης: για να συγκρουστείς πρέπει να έχεις βαθιά αισθήματα αγάπης για τον άνθρωπο.

Η Kristen Stewart (*Chronology of Water*) και η απόρριψη του χολιγουντιανού γκλάμουρ

Το Hollywood πάντα ήθελε να παράγει ινδάλματα. Είναι αδύνατο να υπάρξει δίχως αυτά. Η απουσία ή η απώλειά τους θα αποτελούσε οικονομικό και ιδεολογικό ρίσκο. Δίχως σταρ να επιβάλλονται στη συνείδηση του κοινού διαμέσου της ταύτισης, τα αφηγήματά του –οι ταινίες, οι θεματικές, τα νοήματα και η αισθητική τους ως σύνολο– θα εκπίπταν, θα έχαναν τη δυναμική τους και τις δυνατότητες χειραγώγησης. Όταν, κατά καιρούς, κάποιοι από τους ίδιους τους ανθρώπους του τόλμησαν να αντιδράσουν, το σύστημα απάντησε με εχθρικότητα. Το μαντρί είναι μαντρί, και κανείς

δεν δικαιούται να το ταράξει. Ο Orson Welles και ο Cassavetes το πλήρωσαν ακριβά, αλλά η πρωτοποριακή τους στάση άνοιξε προοπτικές. Σπάσανε την πρωτοκαθεδρία της γκλαμουριάς που τα στούντιο πάση θυσία θέλουν να συντηρούν και πρότειναν νέους τρόπους ύπαρξης μέσα στη μεγαλύτερη βιομηχανία του παγκόσμιου σινεμά.

Η Kristen Stewart έκανε την πρώτη της ταινία μεγάλου μήκους και μου υπενθύμισε τα παραπάνω. Η Stewart δεν θέλει πια να την κοιτάμε από την κλειδαρότρυπα. Θέλει να αποδράσει από το status quo που της φόρεσαν. Έχει απορρίψει τα blockbuster και τις σειρές, συνεργάζεται εδώ και καιρό με δημιουργούς. Κι αν η άρνηση των στούντιο ήταν ένα βήμα, η δημιουργία μιας πειραματικής, σχεδόν αυτοβιογραφικής ταινίας με καθαρό, γυναικείο βλέμμα είναι ένα άλμα.

Απέδειξε ότι έχει κάτι να πει, να δείξει, να μοιραστεί. Εξαργύρωσε τη φήμη της για δημιουργία και όχι για περαιτέρω φήμη. Είναι ειλικρινής με το υλικό της· έχει πάθος, παράγει αλήθεια. Δεν ζητά να τη δούμε απλώς ως «ηθοποιό πίσω από την κάμερα», ούτε επιδιώκει άλλη μια καλλιτεχνική κεφαλαιοποίηση. Μέσα από το έργο της αναδεικνύει τραύματα και πληγές – δικά της, δικά μας, πολλών γυναικών, πολλών ανθρώπων. Δεν στρογγυλεύει τίποτα· έχει ακονισμένα νύχια και ξέρει τι θα πει αισθητική. Κάνει σινεμά χειροποίητο, ανεξάρτητο, σύγχρονο. Δεν επιτρέπει σε κανέναν να την αμφισβητήσει – και δεν μπορούν, άλλωστε. Μόνο αν της κοπεί η στρόφιγγα των χρηματοδοτήσεων. Αλλά δεν τις έχει ανάγκη. Έχει, πλέον, τα δικά της κεφάλαια και προχωρά στον δικό της δρόμο.

Γι’ αυτό προβάλλεται στα φεστιβάλ και όχι στα Όσκαρ. Γι’ αυτό βρίσκεται σε αίθουσες με σινεφίλ και όχι σε θεάματα ηδονοβλεψίας και ψευδορομάντζου. Το *Chronology of Water* είναι μια ισχυρή καλλιτεχνική χειρονομία. Η Kristen Stewart κατάφερε να σνομπάρει το γκλάμουρ που της φορέθηκε.

Η Claire Denis (*The Fence*) και ο ουσιαστικός πολιτικός λόγος

Απόλυτο σκοτάδι. Σαν εφιάλτης. Δύο μαύροι άνδρες κείτονται στο χώμα. Ο ένας κοιμάται, ο άλλος μονολογεί: «Όταν μας επιτίθεται ένας σκύλος, ή τρέχουμε να του ξεφύγουμε ή του δίνουμε μια κλωτσιά. Οι λευκοί νομίζουν πως αυτός είναι ο μεγαλύτερος εφιάλτης των μαύρων».

Η Claire Denis ξεκινά το έργο της με μια εισαγωγική σκηνή τρομακτική· μια εναρκτήρια δήλωση για το τι πρόκειται να ακολουθήσει. Ξαναγυρίζει στην Αφρική, στον μετααποικιακό κόσμο που –όπως υπονοεί– δεν άλλαξε ποτέ πραγματικά από τον παλιό.

Στο *The Fence*, δεν κοιτάζει το δράμα του μαύρου πληθυσμού· το υπονοεί και νοηματικά το αρνείται – καθώς άλλωστε η θυματοποίηση του άλλου είναι κυρίαρχο αφήγημα επιβολής και υποτίμησης που παράγεται από τους εξουσιαστές. Στρέφει το βλέμμα της στον ίδιο τον λευκό, στη βαθιά συμπλεγματική και ψυχοπαθολογική νοοτροπία της Δύσης. Ένας φράχτης ενός εργοταξίου πολυεθνικής στη Δυτική Αφρική χωρίζει το λευκό αφεντικό από έναν ανώνυμο μαύρο, που σαν φάντασμα μέσα στη νύχτα απαιτεί πίσω το σώμα του αδελφού του, νεκρού από ένα εργατικό «ατύχημα». Σ’ αυτόν τον φράχτη εγγράφεται όλη η Ιστορία: η σύγκρουση ανάμεσα σε μια κουλτούρα κοινότητας και μια κουλτούρα ιδιοκτησίας, κέρδους, επιβολής και μαζικών εγκληματικών πράξεων.

Ο μαύρος άνδρας γίνεται τελικά καθρέφτης, αναγκάζοντας τον λευκό να μιλήσει. Κι ο μονόλογός του αποκαλύπτει το υπόστρωμα της αποικιοκρατικής ψυχής: χυδαιότητα, αλαζονεία, υπεροψία, την αδυναμία του να κατανοήσει και να αντιληφθεί τους άλλους, όπως και τον ρόλο του και τη θέση του, να υπάρξει χωρίς να ορίζει, χωρίς να εξουσιάζει. Η Denis ξεγυμνώνει έτσι όχι τις πληγές των μαύρων, αλλά την αισχρή νοοτροπία των λευκών που την αναβαθμίζουν σε σταθερό αφήγημα, σε φυσική αρετή. Ο μαύρος πίσω από τον φράχτη έρχεται σαν νέο «Θεώρημα» να διαταράξει ένα status quo αιώνων δομημένο.

Το *The Fence* απορρίπτει τον επιφανειακό, καταγγελτικό λόγο· δεν καταφεύγει σε μια ρητορεία ευάλωτη, σε μια συνθηματολογία, που εύκολα καταρρίπτεται. Η πολιτική της θέση είναι βαθύτερη και πιο επιδραστική: προκύπτει από την αφαιρετικότητα, τις σιωπές, από τα βλέμματα, από τις στάσεις των σωμάτων. Ξεχωρίζει από τη μεταμοντέρνα πολιτική ηθικολογία, συγκροτεί ενιαίο πολιτικό αφήγημα, παράγει ιδεολογικό πλαίσιο.

Με τέσσερις ηθοποιούς, έναν φράχτη και μια κάμερα που επιβλέπει και κρίνει, η Denis συνθέτει μια κοινωνιολογική σπουδή πάνω στην εξουσία, στην αποικιοκρατία, στη σύγχρονη δουλεία. Το *The Fence* είναι ένα έργο ηθικής βαρύτητας, μια από τις πιο συγκροτημένες κινηματογραφικές ανατομίες της αποικιοκρατικής (και εν γένει δυτικής) νοοτροπίας.

Ένα φάντασμα πλανιέται πάνω από τους αποικιοκράτες και τους ιμπεριαλιστές. Το φάντασμα της «μαυρότητας» και γενικά των κατακτημένων σε κάθε γωνιά του πλανήτη· πολιτισμοί που κοιτάζουν ευθυτενώς μπροστά και απαιτούν δίχως παρακάλια τη διάλυση κάθε υποτιμητικής παράδοσης, κάθε καταπάτησης. Που υπάρχουν από πάντα στον τόπο τους και έχουν κάθε δυνατότητα σήμερα για να τον κατέχουν ολοκληρωτικά, δομώντας πάνω τους την ανεξάρτητη, δική τους κουλτούρα. Αυτός σίγουρα είναι ο μεγαλύτερος εφιάλτης των δυτικών. Κάθε φράχτης είναι ο μεγαλύτερος εφιάλτης αυτών που τον στήνουν.

Ταινίες που θα πρέπει να βρεθεί τρόπος οι θεατές να δούνε και εκτός φεστιβάλ με κάποιο τρόπο στις αίθουσες

Little, Big, and Far, Jem Cohen, Austria, 2024 | *O último azul*, Gabriel Mascaro, Brazil, 2025 | *Palestine 36*, Annemarie Jacir, Palestine, 2025 | *En el camino*, David Pablos, Mexico, 2025 | *Don't Let the Sun*, Jacqueline Zünd, Switzerland, 2025 | *L'Accident de piano*, Quentin Dupieux, France, 2025 | *Growing Down*, Bálint Dániel Sós, Hungary, 2025 | *Left-Handed Girl*, Shih-Ching Tsou, Taiwan, 2025 | *The Love That Remains*, Hlynur Pálmason, Iceland, 2025 **|** *Balearic*, Ion De Sosa, Spain, 2025 | *All That's Left of You*, Cherien Dabis, Palestine, 2025 | *Partition*, Diana Allan, Canada, Palestine, 2025.

* Η φωτογραφία του κειμένου είναι από την ταινία *Barrio Triste*, Stillz, Colombia-USA, 2025.

Σημειώσεις

βλ. περισσότερα Χρήστος Σκυλλάκος, *Ανεπάρκειες του σύγχρονου κινηματογράφου σε μορφή και περιεχόμενο* στο υποκεφάλαιο *Η κινηματογραφική βιομηχανία ελέγχει τον κινηματογράφο τέχνης*, θέσεις 9-11, Jacobin.gr, 20/11/2024
https://jacobin.gr/aneparkeies-sygchronoy-kinimatografoy-se-morfi-periechomeno-genikoteres-skepseis/

Ο σχολιασμός για το ελληνικό σινεμά γίνεται, κυρίως, στη βάση παρακολούθησης των ελληνικών ταινιών του Φεστιβάλ Δράμας, οι οποίες βραβευμένες προβλήθηκαν εκ νέου και στη Θεσσαλονίκη. Επιφυλάσσομαι για πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα καθώς θα ολοκληρώσω, όσο περισσότερο δύναται, το φετινό ελληνικό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Δυστυχώς, καθώς ο συνολικός όγκος των ταινιών είναι τεράστιος, δεν καθιστά δυνατό να έχουμε πλήρη εποπτεία όλης της φετινής επιλογής και έτσι τα συμπεράσματα είναι στη βάση ενός μικρού δείγματος.

Η αφήγηση της ταινίας στην εισαγωγική σεκάνς που αναφέρεται σε κάποιον σκύλο που καταδιώκει μαύρους αποτελεί συμβολισμό και ιστορική αναφορά στη βάναυση τακτική που χρησιμοποιούσαν οι λευκοί ιδιοκτήτες σκλάβων στις μπαμπακοφυτείες των ΗΠΑ όπου έστελναν τα σκυλιά πίσω από όσους μαύρους προσπαθούσαν να διαφύγουν.