

Ο διαρκής κινηματογράφος των αποαποικιοποιημένων: Με αφορμή ταινίες από το 59ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Κάρλοβυ Βάρυ



Μια εισαγωγή

Το κέντρο του κόσμου δεν είναι πλέον η Ευρώπη. Όλες οι οικονομικές και κοινωνικές ενδείξεις συγκλίνουν ότι παύει η εποχή που η υπόλοιπη ανθρωπότητα αναγκαζόταν να πιστεύει ότι οφείλει την ύπαρξη και τη συνέχεια της σε ένα δυτικό πρότυπο. Αυτή η επινοημένη και παγιωμένη αποικιοκρατική αντίληψη που ορίζει για αιώνες το πώς βλέπουμε τον κόσμο μοιάζει να φτάνει σιγά σιγά στο τέλος της. Τα τελευταία αφηγήματα της Δύσης χάνουν την αίγλη και την πειστικότητά τους. Αναγκαζόμαστε όλοι πλέον να συνειδητοποιήσουμε ότι η ηγεμονία του δυτικού κόσμου επί παντός επιστητού βασιζόταν μονάχα στην οικονομική (και στρατιωτική) υπεροχή του. Ως συνέπεια αυτών, απομονώνονταν φωνές, έσβηναν παραδόσεις, επιβάλλονταν κουλτούρες. Η εισαγόμενη και φερμένη (και ως εκ τούτου αλλοιωμένη) κουλτούρα, μια μπασταρδεμένη κοινωνική συνθήκη με αλλότριες αξίες για άλλους λαούς, συντηρούσε στον αποικιοκρατούμενο πληθυσμό αυτό που η πολιτική καταπίεση τού είχε ήδη ορίσει.

Στην πραγματικότητα όμως, η ανθρωπότητα, ως σύνολο, ποτέ της δεν βασίστηκε στις μεγάλες μητροπόλεις του καπιταλισμού για να αποκτήσει τα θεμελιώδη πολιτισμικά της επιτεύγματα και αγαθά. Ο πολιτισμός της μπήκε σε τροχιά στασιμότητας καθώς δεν της επιτρεπόταν να ενεργοποιήσει όλες τις εγγενείς της δυνατότητες και όσο, όπως έγραφε ο Frantz Fanon, «η αποικιοκρατία ήθελε να προκύπτουν τα πάντα από αυτήν». Αντιθέτως, κάθε λαός έχει το δικό του επίπεδο και τα δικά του στάνταρ εξέλιξής του, δεν υπάρχει κάποια καθολική και ενιαία κλίμακα με την οποία να αξιολογείται η ανάπτυξη: το επίπεδο το θέτουν οι ίδιες οι εκάστοτε κοινωνίες και χτίζεται στη βάση των δικών τους παραδόσεων και αναγκών. Αυτό είναι γνωστό και επιβεβαιωμένο, ανθρωπολογικά και κοινωνιολογικά, δεκαετίες τώρα. Το αφήγημα ενός ενιαίου μέτρου που όλοι οφείλουν να φτάσουν (το αφήγημα ενός καθολικού «νεωτερισμού»), και επιπλέον με τα ίδια τα εργαλεία που οι δυτικοί νεωτεριστές προτείνουν στους υπόλοιπους για να ολοκληρώσουν τη διαδικασία αυτή, είναι μια επινόηση των ισχυρών κρατών για να προσδίδουν σε πληθυσμούς ολόκληρους μειωτικά χαρακτηριστικά, ενώ ταυτόχρονα τους έχουν υποχρεώσει να αποδεχτούν

πλαστές ανάγκες και δευτερευόντως τους έχουν απαγορεύσει να τις ικανοποιήσουν.

Οι πολιτισμοί των χωρών, στις οποίες για δεκαετίες δεν τους επιτράπηκε μια ανεμπόδιστη πορεία, δεν έμειναν αμέτοχοι στην παγκόσμια πολιτισμική σύγκρουση: διαμέσου πολιτικών και κοινωνικών συγκρούσεων και, όσον αφορά το θέμα μας, αισθητικών, μπήκαν στο παιχνίδι και απαίτησαν (και συνεχίζουν να απαιτούν) την πλήρη ισοτιμία των αφηγηματικών και εκφραστικών τους επιλογών. Αυτή η διαδικασία επί της αισθητικής ξεκίνησε την ίδια στιγμή που ξεκίνησε και η πολιτική διαδικασία επί της ανεξαρτησίας και της αποαποικιοποίησης: από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, η βιομηχανία του κινηματογράφου, που ήταν εργαλείο εμπορικών στόχων και χειραγώγησης για τις χώρες του λεγόμενου πρώτου κόσμου, για τους λαούς του λεγόμενου τρίτου κόσμου νοήθηκε και εκτιμήθηκε ως όπλο απελευθέρωσης.

Οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές διεργασίες επιβεβαιώνουν σήμερα ότι στο παιχνίδι έχουν ήδη μπει και εισέρχονται όλο και περισσότερες χώρες: αυτές που κάποτε ως αποικίες αποαποικιοποιήθηκαν, και που όλο και πιο γοργά αναπτύσσονται οικονομικά και κοινωνικά, θέτουν όλα τα θεμέλια για να απελευθερώνονται επιπλέον και πολιτισμικά. Οι αισθητικές φωνές αυτών των λαών έρχονται με φόρα, έρχονται με ένταση και ποιότητα και αναζητούν με νέους όρους τη σχέση τους με τον δυτικό κόσμο. Συχνά τον ξεπερνούν. Στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο τους διακρίνεται μια ειλικρινή αποτίμηση. Τα χρόνια υποδούλωσης συσσωρεύσανε αφηγηματική και τεχνική εμπειρία αλλά πρωτίστως κοινωνιολογική και ιστορική. Θέσανε τη διερεύνηση και υπεράσπιση της ταυτότητας του λαού τους ως το κύριο και προσδοκώμενο. Ωρίμασαν συναισθήματα και ιδέες και ήρθαν να μιλήσουν με τη δική τους καλλιτεχνική γλώσσα, απορρίπτοντας τα trends της εποχής, τις συμβάσεις των μεγάλων πολυεθνικών (ασφαλώς, και η πλειονότητα των εμπορικών έργων λειτουργούν μέσα στους όρους του εμπορίου). Δανείστηκαν ό,τι πιο χρήσιμο και δόκιμο βρήκανε στη φόρμα των νεωτεριστικών μορφών τέχνης, όπως το σινεμά, ενώ αφομοίωσαν την πολιτική ουσία του μοντερνισμού και αποεξωτικοποίησαν τις μορφές και τις θεματικές τους. Δημιουργήσανε μέσα από τα εργαλεία που τους απαγορεύτηκαν (ή τους δίδονταν μονάχα ως αντικείμενα θέασης και θεάματος) τη δική τους καλλιτεχνική σχολή για να μιλήσουν για τις δικές τους εμπειρίες και βιώματα. Τα αναλλοίωτα στοιχεία της κουλτούρας και παράδοσης που επιβίωσαν, η εμπειρία της αποικιοκρατίας, του αντιαποικιοκρατικού αγώνα και της αποαποικιοποίησης, συνδυασμένα με τα σύγχρονα καθημερινά βιώματα και προβληματικές ήρθαν στο προσκήνιο. Σταμάτησαν να κοιτάζουν με το βλέμμα του καταπιεστή τους. Οι ταινίες των αποαποικιοποιημένων χωρών έχουν ένα τεράστιο κοινό στο οποίο θέλουν να μιλήσουν και να καλλιεργήσουν, αρχικά ολόκληρο τον λαό τους, και επιπλέον τους ενδεχόμενους θεατές των υπόλοιπων χωρών που δηλώνουν ανοιχτοί να δεχτούν πολιτισμική γνώση ανοίκεια, άγνωστη, εκτοπισμένη και καταπιεσμένη, μέσα από ακέραιες καλλιτεχνικές προτάσεις. Ξεδιπλώνονται, εξ' ορισμού δηλαδή, νέες δυνατότητες σε παγκόσμιο επίπεδο.

Τα κριτήρια

Στα κινηματογραφικά φεστιβάλ, και επί του παρόντος, στο 59^ο Διεθνές Φεστιβάλ του Καρλόβυ Βάρυ,

η αναζήτηση των παραπάνω αποτέλεσε μια από τις κυρίαρχες του γράφοντα. Να δω και να ανακαλύψω το σινεμά που δεν έχω ακόμη δει. Όχι ταινίες που απλώς θα αγαπήσω, ή θα εκτιμήσω σύμφωνα με κάποιο προσωπικό γούστο, αλλά αναγνωρίζοντας μέσω αυτών τάσεις που απασχολούν ή θα μας απασχολήσουν (ή πρέπει να μας απασχολήσουν) σε πολιτισμική κλίμακα. Υπάρχουν, ασφαλώς, τα κριτήρια που είναι αυστηρά προσωπικά, κι εκείνα που είναι θεωρητικά και κριτικά. Σε αυτή τη δεύτερη βάση διέκρινα, και επιβεβαίωσα εκ νέου, δυο μεγάλες κατηγορίες:

Μεγάλα ερωτήματα και κινηματογραφική γλώσσα: Υπήρξαν ταινίες, ως εξαίρεση, οι οποίες έθεσαν θεμελιώδη, ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά ή υπαρξιακά ερωτήματα και τα οποία επιχείρησαν να τα μελετήσουν και να τα απαντήσουν σε βάθος. Ξεπεράσανε την πλοκή, λειτουργώντας σε πολλαπλά αφηγηματικά και οπτικά επίπεδα, αξιοποιώντας τις μοναδικές δυνατότητες της κινηματογραφικής γλώσσας που καμία άλλη μορφή τέχνης δεν μπορεί να αναπαράγει με τέτοια συγκρότηση. Υπήρχαν ταινίες, δηλαδή, που δεν διηγούταν απλώς ιστορίες, όσο αποτελούσαν μια κινηματογραφική εμπειρία στην ολότητά τους καθώς προσέγγιζαν το φιλμ ως μέσο αισθητικής και ηθολογικής έκφρασης με το αναγκαίο και ανάλογο βάρος στη φόρμα και στη δομή τους. Αυτές οι ταινίες ήταν κυρίως από τη Λατινική Αμερική και την Ασία.

Κλισέ, ανώδυνες θεματικές και προβλεψιμότητα: Αντιθέτως, η πλειονότητα των ταινιών (κυρίως ευρωπαϊκής προέλευσης), πέραν κάποιων εξαιρέσεων σημαντικών δημιουργών, βασίζονταν σε γνώριμα αφηγηματικά πρότυπα, σε «πλοκές» που στηρίζονται σε κινηματογραφικά κλισέ και δεν είχαν κάποια ανάλογη των συγκυριών θεματική ή φορμαλιστική ιδιαιτερότητα. Ήταν προβλέψιμες, θεματικά και οπτικά ανέμπνευστες. Αναπαράγουν ό,τι έχουμε ήδη δει στον κυρίαρχο κινηματογράφο, αντί να προτείνουν νέες κινηματογραφικές κατευθύνσεις ή μορφές, σε σύγκρουση με το ήδη δεδομένο και πολυφορεμένο. Οι προβληματικές με τις οποίες έρχονται αντιμέτωπες είναι μικρού αφηγηματικού ρίσκου, προκατασκευασμένων ορίων μέσα στα οποία θέτουν την όποια μελέτη ή κριτική, ενώ αρνούνται στην ουσία τους όλες τις μεγάλες αφηγήσεις. Το σύμπτωμα του μεταμοντερνισμού έχει επιδράσει πλήρως στην καλλιτεχνική και αξιακή τους γλώσσα. Μοιάζουν αυτολογοκριμένες και απολογητικές με την αδυναμία τους να πούνε κάτι περισσότερο.

Οι ταινίες της πρώτης κατηγορίας

Το **Proxima**, με το οποίο κυρίως ασχολήθηκα, είναι ένα σχετικά καινούριο διαγωνιστικό τμήμα του φεστιβάλ του Κάρλοβυ Βάρυ (εδώ και τέσσερα χρόνια) και φαίνεται πως ακόμα δεν έχει αποσαφηνιστεί πλήρως ποια είναι η ξεχωριστή του ταυτότητα ή η κατεύθυνση που θέλει να πάρει. Αναζητεί ακόμη αν οι ταινίες που προτείνει θα πρέπει να μιλάνε με νέα οπτική απέναντι στα πράγματα, θα καταφέρνουν να συμβάλλουν γενικότερα στην εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας ή θα παρουσιάζει φωνές νέων κινηματογραφιστών. Έχοντας στο νου αυτήν την κάπως αφηρημένη πρόθεση, εκτίμησα και έδωσα βάρος σε ταινίες που εντάσσονται όσο γίνεται πιο οργανικά σε ένα τέτοιο πνεύμα, δικαιολογώντας όσο πιο ορατά αυτό το πρίσμα. Κάθε φεστιβάλ άλλωστε προτείνει τάσεις και «πολιτικές βλέμματος» μέσα από τα τμήματά του. Υπό αυτό το υπαρκτό πλαίσιο, θεώρησα ως την πιο ενδιαφέρουσα φωνή, τις φιλικές προτάσεις που μας ήρθαν από χώρες που για χρόνια

βρισκόταν στο καλλιτεχνικό και κινηματογραφικό περιθώριο. Χώρες που όπως είπαμε στην εισαγωγή έρχονται να μιλήσουν για τα δικά τους πλέον βιώματα, με τρόπο σύγχρονο, ουσιώδη, πολιτιστικά επείγον και έξω από τις κυρίαρχες συμβάσεις.

Το *The Anatomy of the Horses* (La anatomía de los caballos) του Daniel Vidal Toche είναι μια τέτοια περίπτωση και επιπλέον πολύ σημαντική. Είναι μια ταινία από το Περού, μια καθαρά κινηματογραφική εμπειρία διαστολής και συμπύκνωσης του χώρου και του χρόνου (κάτι που μονάχα το σινεμά μπορεί να καταφέρει), μια ποιητική πραγματεία πάνω στην έννοια της γης, της αγωνιστικής παράδοσης, της εξέγερσης, το περουβιανό ανταποικιακό ανάλογο του περσινού χιλιανού *The Settlers* (Los Colonos, 2023), με πρωταγωνιστές και κεντρικούς χαρακτήρες έναν άνδρα και μια γυναίκα του λαού Quechua που μιλάνε on screen μονάχα τη γλώσσα τους και με ένα απίστευτο τελικό μονοπλάνο συγκεκριασμό της έννοιας της ιστορικής συνθήκης και του πολιτικού χρόνου.

Αυτή η τάση που το νοτιοαμερικάνικο σινεμά προτείνει, και που μπορεί να συνδιαλέγεται με πολλά διαφορετικά είδη (genres) – που δεν τα φοβάται, ούτε τα θεωρεί αδόκιμα προς χρήση–, θα μπορούσε να αποκαλεστεί «σύγχρονη αποαποικιοποιημένη κινηματογραφική εκδίκηση», καθώς είναι ένα σινεμά εδρασμένο και γειωμένο στις σύγχρονες πολιτικές και πολιτισμικές ανάγκες των εκάστοτε λαών, ανανεώνοντας μέσα από το τωρινό εθνικό βλέμμα καθολικές αξίες που το κυρίαρχο σινεμά θεωρεί «ξεπερασμένες» ή/και «στρατευμένες» και που κυρίως έρχεται να αντιμετωπίσει αφηγηματικά το ήδη κυρίαρχο μοτίβο των ηρώων του δυτικού σινεμά από ισότιμη θέση επιβάλλοντας ανοιχτά τη δική του αντισυμβατική οπτική πάνω στην ηθική, στην ιστορία και στο τρόπο που το σινεμά μπορεί να τα αναπαραστήσει. Εκδικείται, με άλλα λόγια, για τα χρόνια επιβεβλημένης σιωπής.

Το *The Anatomy of the Horses* είναι ένα τεχνικά άρτιο slow cinema, με αναφορές στο Cinema Novo και το Third Cinema, τιμάει δηλαδή την πολιτιστική παρακαταθήκη της νότιας Αμερικής στο παγκόσμιο σινεμά, είναι αυθεντικό στον αφηγηματικό του άξονα και κυρίως προσφέρει σύγχρονη πολιτισμική γνώση. Το Περού δηλαδή υπάρχει, έχει ιστορία, έχει ανάγκες, έχει ματαιωμένες στιγμές, έχει προσδοκίες για ένα μέλλον πολιτικά και κοινωνικά διαφορετικό.

Σε ανάλογη λογική τεράστιο ενδιαφέρον έχει η βραζιλιάνικη ταινία *Future Future* (Futuro Futuro) του Davi Pretto όπου ανιχνεύεται σε μια νέα τάση στο σινεμά της Βραζιλίας, με τις τεράστιες ταξικές και εθνικές διαστρωματώσεις και καταπιέσεις, όπου το low budget (μια συνεχή αναφορά στο Third Cinema και μια αναγκαστική, συχνά, συνθήκη παραγωγής ταινιών) έρχεται να συναντήσει απενοχοποιημένα το πολιτικοποιημένο δυστοπικό sci-fi. Θεωρώντας, εξίσου με την προηγούμενη ταινία αν και με εντελώς διαφορετικό τρόπο, το σινεμά ως μια αισθητική πρόταση οπτικής και ηχητικής εμπειρίας, και όχι απλώς ως μια διήγηση ιστορίας και πλοκής, καταφέρνει να φέρει τα σύγχρονα προβλήματα της πλειοψηφίας του λαού του στο προσκήνιο μέσα από ένα ευφυές θέμα και διαμέσου μιας, ακόμα, πιο ευφυούς κινηματογραφικής επιτέλεσης: ένας φτωχός άνθρωπος, ο K. (αναφορά στην καφκική παράδοση), έχει χάσει τη μνήμη του σε κάποιες πλημμύρες που κατέστρεψαν την πόλη στην οποία ζούσε (βασισμένο σε πραγματική ιστορία η καταστροφή μιας τεράστιας περιοχής της Βραζιλίας από πλημμύρες το 2024 που δεκάδες πέθαναν, εκατοντάδες αγνοούνται και

εκατοντάδες χιλιάδες χάσανε τα σπίτια τους) και βρίσκει απάγκιο σε ένα σύστημα AI που αναπαράγει (και κατασκευάζει) εκ νέου μνήμες.

Το ευφύες στοιχείο της ταινίας είναι ότι χρησιμοποιεί την AI παραγωγή κάποιων φιλμικών σκηνών, καθόλου για λόγους budget (που όμως στην πράξη μειώνει όντως το budget της ταινίας) όσο για καθαρά αφηγηματικούς και νοηματικούς: οι λιγοστές αυτές σκηνές λειτουργούν ως μνήμες ή εφιάλτες ή και επιβεβλημένες προσδοκίες, κατασκευάζουν στη συνείδηση του χαρακτήρα (όπως και στου θεατή) μια ιδεατή ουτοπία τη στιγμή που γνωρίζουμε την αιτία που αυτός επιβιώνει μέσα σε μια δυστοπία μιζέριας, φτώχειας, κοινωνικής υποτίμησης και απώλειας. Θέτει, λοιπόν, το AI, σε μια ουσιαστική κριτική μελέτη για τον στόχο και τη λειτουργία του: τι θα συμβεί αν χρησιμοποιηθεί για πολιτικούς σκοπούς, τη στιγμή δηλαδή που θα μπορεί να αναθεωρεί πλήρως την πραγματικότητα και την αλήθεια και να επικυρώνει ένα έγκυρο ψέμα σε μαζική κλίμακα.

Σημείο συνάντησης των δύο αυτών ταινία, κυρίως, είναι η πολιτισμική και γλωσσική αντιπροσώπευση με πολιτικούς όρους: Οι δύο παραπάνω ταινίες είναι ριζωμένες σε μεγάλους, παραγνωρισμένους πληθυσμούς και κοινότητες που υποεκπροσωπούνται στον κυρίαρχο κινηματογράφο, τόσο ως προς τη γλώσσα όσο και ως προς τις πολιτισμικές αφηγήσεις. Δίνουν φωνή σε ανθρώπους, τόπους και οπτικές που σπάνια βλέπουμε ή ακούμε στον κυρίαρχο κινηματογραφικό λόγο. Αποτελούν φωνές, προς το παρόν, ανεξάρτητες, γιατί γνωρίζουμε ότι πλήρης ανεξαρτησία κερδίζεται όταν εκλείπει κάθε δυνατότητα και προσπάθεια από πλευράς των κυρίαρχων για μια άμεση ή έμμεση αφομοίωσής των άλλων στο επίπεδο της κουλτούρας. Αυτές οι ταινίες διακόπτουν την επίδραση της «εσωτερίκευσης και της επιδερμοποίησης της κατωτερότητας του καταπιεσμένου» όπως θα έλεγε ο Frantz Fanon. Είναι ταινίες που ορίζουν δρόμους για να ολοκληρωθεί μια συνθήκη πολιτισμικής αναζωογόνησης σε καθολική κλίμακα.

Ο Χρήστος Σκυλλάκος διετέλεσε [κριτική επιτροπή](#) της Παγκόσμιας Ομοσπονδίας Κριτικών

Κινηματογράφου ([FIPRESCI](#)) στο [59° Karlovy Vary International Film Festival](#) (4-12 Ιουλίου 2025) και ανταποκριτής του [Jacobin.gr](#). Είναι κριτικός και θεωρητικός κινηματογράφου, εικαστικός, επιμελητής εκδόσεων και εισηγητής σεμιναρίων στη θεωρία και ιστορία του κινηματογράφου. Αντιπρόεδρος της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) και μέλος της Παγκόσμιας Ομοσπονδίας Κριτικών Κινηματογράφου (FIPRESCI) και του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ).

βλ. π.χ. το *Sand City* (Balur Nogorite) του Mahde Hasan από το Μπαγκλαντές από το τμήμα Proxima.

βλ. από το μη διαγωνιστικό τμήμα Imagina, το πολύ σημαντικό αφηγηματικά πειραματικό φιλμ *Partition* (Taqsim) της Diana Allan για την ιστορία της Παλαιστίνης όταν ήταν υπό βρετανική κατοχή, προ 1948, με χρήση μόνο του αρχαιικού υλικού που κρατούσαν οι αποικιοκράτες βρετανοί