

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΜΣ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

«Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ».

Αφορμή δυο ταινίες Ελλήνων δημιουργών. Συνάντηση με πρόσωπα που συνδυάζουν Δύση και Ανατολή.



ΣΑΜΠΑΤΑΚΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ

Αθήνα 2008 – 2009

Τριμελής Επιτροπή Καθηγητών:

Ανδρεάδης Γιάγκος

Παραδείση Μαρία

Σκαρπέλος Γιάννης

Επιβλέπων Καθηγητής:

Σκαρπέλος Γιάννης

Η φωτογραφία του εξώφυλλου, είναι από το βιβλίο: «Ασάνα. Η εγκυκλοπαίδεια της Γιόγκα».

Απεικονίζει αγαλματίδιο Ελληνικής Θεάς σε στάση γιόγκα- Νεωτέρα Νεολιθική Εποχή 3500- 4000 π. Χ. Βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ιεράπετρας στην Κρήτη.



«Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ»

Αφορμή δυο ταινίες Ελλήνων δημιουργών. Συνάντηση με πρόσωπα που συνδυάζουν Δύση και Ανατολή.

Περιεχόμενα:

Περίληψη.....	5
Εισαγωγή: Αντικείμενο και διάρθρωση της εργασίας.....	6
Κεφάλαιο 1 ^ο : Μεθοδολογία.....	7
1.1: Χρήση Οπτικών Μέσων.....	15
1.2: Θεωρητική Κατεύθυνση ανάλυσης ταινιών.....	17
Κεφάλαιο 2 ^ο : Θεωρητικό σχήμα: Ανατολή – Δύση.....	19
2.1: «Οριενταλισμός», Edward Said.....	20
2.2: Ένα βήμα μετά τον Οριενταλισμό. Το κριτήριο της Τεχνολογίας.....	22
2.3: Αναφορά στις έννοιες: «στερεότυπο» και «αυθεντικότητα»...	28
Κεφάλαιο 3 ^ο : «Ο Τελευταίος Φακίρης».....	32
3.1: Πρόσωπο: Μπάμπης Μακρίδης.....	32
3.2: Η ταινία.....	36
Κεφάλαιο 4 ^ο : «Σάμουρε».....	43
4.1: Πρόσωπο: Θοδωρής Παπαδουλάκης.....	43
4.2: Η ταινία.....	48
Κεφάλαιο 5 ^ο : Συνεντεύξεις με τέσσερα πρόσωπα.....	55
5.1: Νιόβη Πολυχρονοπούλου.....	59
5.3: Βασιλεία Μπανέλη.....	63
5.4: Όλγα Αλεξίου.....	67
Επίλογος – Συμπεράσματα.....	72
Βιβλιογραφία.....	75

Φιλμογραφία.....	78
-------------------------	-----------

Παράρτημα Ορισμών και πληροφοριών.....	81
---	-----------

Παράρτημα Εικόνων.....	88
-------------------------------	-----------

Περίληψη

Η εργασία αυτή θέτει στο επίκεντρο την αντίληψη που έχουν οι Δυτικοί για την Ανατολή, τόσο ως γεωγραφικό τόπο όσο και ως φιλοσοφική έννοια. Κεντρική αφορμή είναι η κειμενική ανάλυση δύο ελληνικών ταινιών μικρού μήκους. Ταυτόχρονα, οι δημιουργοί με ένα σύνολο ατόμων που εξασκούν Ανατολικές φιλοσοφίες, αποτελούν τους κεντρικούς πληροφορητές για την κατανόηση της θέσης της Ανατολής στο σύγχρονο δυτικό κόσμο. Η προσέγγιση των ταινιών είναι καθαρά ανθρωπολογική, θέτοντας στο επίκεντρο την ανάλυση περιεχομένου και τις προθέσεις και την ταυτότητα των δημιουργών. Με τη χρήση ποιοτικών μεθόδων έρευνας, κυρίως της προσωπικής συνέντευξης, τα πρόσωπα που συμμετέχουν επιχειρούν να απαντήσουν σε μια σειρά κοινά ερωτήματα, ανάλογα με την ιδιότητα τους. Κεντρικό θέμα συνιστά ο ορισμός της Ανατολής, η θέση της και η χρήση των πρακτικών που έχουν τις ρίζες του σε αυτή, στον δυτικό κόσμο. Μέσα από την διαδικασία της έρευνας συμπεραίνουμε πως η αντίληψη για την Ανατολή έχει διττή διάσταση: Από την μια πλευρά αναγνωρίζεται ως αντιθετική από τη Δύση, ως διαφορετική και «εξωτική», ενώ ταυτόχρονα οι πρακτικές της λειτουργούν συμπληρωματικά ως μέσο ποιοτικής βελτίωσης του δυτικού τρόπου ζωής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

Στα πλαίσια του επιστημονικού πεδίου του Οπτικού Πολιτισμού, τίθεται το ζήτημα της κατασκευής της εικόνας της Ανατολής από την δύση, μέσα από το παράδειγμα δύο ελληνικών ταινιών μικρού μήκους. Οι ταινίες: «Ο Τελευταίος Φακίρης», Μπάμπης Μακρίδης, 2005 και «Σάμουρε», Θοδωής Παπαδουλάκης, 2005, έχουν ως κοινό άξονα την ανάδειξη μιας εικόνας δυο συγγενικών μεταξύ τους πρακτικών της Ανατολής. Η πρώτη ταινία τοποθετεί στο επίκεντρο, την κατασκευή ενός ψεύτικου Φακίρη που παρουσιάζεται ως «Ο τελευταίος αυθεντικός Φακίρης», στο δυτικό κοινό, στην Αθήνα του 2005. Η ιστορία της δεύτερης ταινίας, διαδραματίζεται στα Χανιά, όπου ένας νεαρός βοσκός υιοθετεί την κουλτούρα και τον τρόπο ζωής των Ιαπώνων Πολεμιστών Σαμουράι. Η σύγκρουση του κεντρικού ήρωα με τον κοινωνικό περίγυρο, αποτελεί ένα από τα κεντρικά θέματα της ταινίας. Κοινός παρονομαστής και των δυο ταινιών είναι η προσδοκία των κεντρικών ηρώων, να αποδράσουν από το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Το όνειρο της φυγής, και η επίτευξη του με διαφορετικό τρόπο, έχει ως επίκεντρο την αναφορά σε διαφορετικές κουλτούρες. Η Ινδία στην μια περίπτωση και η Ιαπωνία στην άλλη, αποτελούν σημεία εναπόθεσης των προσδοκιών και των ονείρων των ηρώων.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να σημειώσω πως οι ταινίες αντιμετωπίζονται ως «κείμενα», με σκοπό την ανάλυση περιεχομένου ως ένα πρώτο σκέλος. Το δεύτερο σκέλος που με απασχολεί, είναι η εξέταση των προθέσεων των δημιουργών και των κινήτρων που τους ώθησαν, ώστε να καταπιαστούν με τα συγκεκριμένα θέματα. Δυο νεαροί σκηνοθέτες που ζουν και εργάζονται στην Ελλάδα (Αθήνα και Χανιά, αντίστοιχα) ασχολούνται με την ιστορία της κατασκευασμένης εικόνας ενός φακίρη, με σκοπό την εκμετάλλευση από έναν δυτικό μάγο, ο πρώτος, και την ιστορία ενός νεαρού βοσκού που βιώνει την προσωπική φαντασίωση του σαμουράι στα Χανιά της Κρήτης, ο δεύτερος.

Πέρα από τα φιλμικά κείμενα που αποτελούν το βασικό παράδειγμα της εργασίας καθώς και την συμμετοχή των σκηνοθετών ως κεντρικών πληροφορητών, η έρευνα επεκτείνεται σε έναν συγκεκριμένο αριθμό προσώπων που ασχολούνται με τις

Ανατολικές πρακτικές, με την ιδιότητα των βασικών πληροφορητών. Με την κίνηση αυτή, επιδιώκεται η κατανόηση κεντρικών θεμάτων όπως το τι αποτελεί κίνητρο ενασχόλησης των ατόμων αυτών με τις Ανατολικές φιλοσοφίες, καθώς και ποιές είναι οι πρωταρχικές προσδοκίες τους, καθώς στρέφονται σε μια «διαφορετική» κουλτούρα; Το «σώμα» των ατόμων αυτών συγκροτούν δύο δασκάλες γιόγκα, ένας ομοιοπαθητικός- ολιστικός θεραπευτής και η ιδιοκτήτρια ενός πολυχώρου εναλλακτικών πρακτικών και διεξαγωγής σεμιναρίων, στο κέντρο της Αθήνας.

Βασικός στόχος της εργασίας είναι να εξετάσει, στον βαθμό που είναι εφικτό, τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει η σύγχρονη, καπιταλιστική, δυτική κουλτούρα τις φιλοσοφίες και τις πρακτικές της Ανατολής. Πιο συγκεκριμένα, σε έναν πρώτο βαθμό συγκεκριμενοποιούνται τα χωρικά πλαίσια της έρευνας στον Ελληνικό χώρο. Υπάρχουν μια σειρά από κοινά ερωτήματα, που διατρέχουν την έρευνα και ενώνουν τα άτομα που συμμετέχουν. Τα ερωτήματα αυτά είναι:

- Πως ορίζεται η Ανατολή ως γεωγραφικός τόπος και ως σύστημα παράδοσης.
- Ποιες είναι οι προσδοκίες όσων καταφεύγουν στην ανατολή;
- Ποια είναι η φαντασιακή εικόνα που έχουν στο μυαλό τους , κατά πόσο επιβεβαιώνεται ή διαψεύδεται.
- Ανατολή- Δύση: Δύο διαφορετικές κουλτούρες ή συναντώνται κοινά σημεία- αλληλοσυμπληρώνονται;
- Πως μπορεί ένας δυτικός να εντάξει στην καθημερινότητα του- στην μικροκουλτούρα του- στην προσωπική του κουλτούρα στοιχεία που προέρχονται από τις ανατολικές φιλοσοφίες;
- Το ζήτημα της «αυθεντικότητας» και της συνέχειας παραδόσεων και πρακτικών που έχουν τις ρίζες τους στο παρελθόν.

Κεντρική επιλογή (και αφορμή θα έλεγα) της έρευνας αποτελούν οι δυο ταινίες μικρού μήκους, καθώς και μια σειρά πρακτικών που φέρονται να έχουν τις ρίζες τους στην Ανατολή. Η επιλογή αυτή βασίζεται στην προσωπική μου ενασχόληση τόσο με τον χώρο του κινηματογράφου όσο και με μια σειρά Ανατολικών πρακτικών όπως είναι η γιόγκα αλλά και μια σειρά εναλλακτικών θεραπειών όπως βελονισμός και αγιουβέρδα. Επιπλέον, ο βασικός μου κύκλος σπουδών στην κοινωνική ανθρωπολογία, συντέλεσε στην ενασχόληση μου με το

συγκεκριμένο θέμα. Η έννοια την κυρίαρχης δυτικής κουλτούρας, με την ταυτόχρονη σύγκρουση της με την κουλτούρα της Ανατολής, αποτέλεσε κεντρικό θέμα συζήτησης στην ανθρωπολογική θεωρία.¹

Όσον αφορά την επιλογή των χωρικών και χρονικών ορίων αναφοράς της έρευνας, πέρα από μια εισαγωγική, θεωρητική ιστορική αναφορά που βασίζεται στην βιβλιογραφία, η έρευνα τοποθετείται στο παρόν και όπως προανέφερα στην ελληνική έκταση. Στο θεωρητικό μέρος της έρευνας, στον εντοπισμό της βιβλιογραφίας, βρέθηκα αντιμέτωπη με αρκετούς περιορισμούς. Στην βιβλιογραφία έχουν γραφτεί πολλά για τους “Άλλους” πολιτισμούς, για τους μη δυτικούς πολιτισμούς, ορίζοντας ως “άλλους”, κυρίως τους λαούς της Αφρικής, του Ισλάμ. Πολύ λιγότερα γραπτά αναφέρονται, από αυτή την σκοπιά στους πολιτισμούς της Κίνας, της Ιαπωνίας και της Ινδίας, που αποτελούν το επίκεντρο της παρούσας έρευνας. Βέβαια, αυτό που κέντρισε το ενδιαφέρον μου και στάθηκε μια από τις αφορμές για τη διεξαγωγή της έρευνας, είναι οι αντιφάσεις που εντοπίζονται ανάμεσα στην ιδέα που υπήρχε για τους λαούς και τους πολιτισμούς της Ανατολής και στην αντίληψη της σημερινής Δύσης για τις φιλοσοφίες και τις «αλήθειες» που φέρονται να μεταδίδουν. Επιπλέον, οι διαφορετικοί γεωγραφικοί ορισμοί της Ανατολής, που υπόκεινται στο στοιχείο της υποκειμενικότητας, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως θίγεται παρακάτω εκτενέστερα.

Επιπλέον, στο κομμάτι της μεθοδολογίας υπήρχε η δυσκολία να συγκεντρωθούν εκείνα τα στοιχεία που θα τεκμηριώνουν ικανοποιητικά, τις βασικές υποθέσεις εργασίας (κατασκευή της Ανατολής από την δύση, παρουσίαση της εικόνας του άλλου σύμφωνα με τις δυτικοκεντρικές προσδοκίες, αντιθέσεις, συμπληρωματικότητα). Η επιλογή προσώπων και χώρων, η διεξαγωγή προσωπικών, χαλαρών, ημιδομημένων συνεντεύξεων, καθιστούν τα όρια προσωπικής εμπλοκής της ερευνήτριας ιδιαίτερα επισφαλή. Παρόλα αυτά, έκρινα πως αυτή η κατεύθυνση

¹ Διάκριση ανάμεσα στην έννοια Πολιτισμός (civilization) και πολιτισμός (culture). Η πρώτη έννοια έχει κυρίως περιγραφική και άκρως αξιολογική σημασία και αναφέρεται στις «Μεγάλες Πολιτιστικές Παραδόσεις» και στον «Υψηλό Πολιτισμό» ορισμένων περιοχών της γης, όπως η Αίγυπτος, Η Μεσοποταμία, η Αρχαία Ελλάδα, η Βόρειος Κίνα. «Πολιτισμός», όμως σημαίνει και «εκπολιτισμός», έννοια που παραπέμπει στην παραδοχή ότι ορισμένοι λαοί ή ανθρώπινα σύνολα χρειάζονται βοήθεια προκειμένου να κατακτήσουν ένα ορισμένο στάδιο εξέλιξης αυτό του «Πολιτισμού». Αντίθετα, η έννοια πολιτισμός (culture) δεν έχει αξιολογικό χαρακτήρα. Αναφέρεται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και τρόπους ζωής που επιλέγουν οι κοινωνικές ομάδες ανάλογα με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Γι αυτό κάνουμε λόγο για κουλτούρες στον πληθυντικό, για τρόπους ζωής (Μαδιανού- Γκέφου, 1999, σ. σ. 41- 48).

θα μπορέσει να αποδώσει την ιδιαιτερότητα του θέματος. Το ζήτημα της παραδοχής ύπαρξης των δύο πόλων, Ανατολής – Δύσης, σε όλα τα επίπεδα, έχει θιγεί από διάφορες οπτικές. Η παρατήρηση όμως του πως τελικά οι δυτικοί αντιλαμβάνονται και χρησιμοποιούν τις πρακτικές της Ανατολής σε επίπεδο καθημερινής πρακτικής και τρόπου ζωής, είναι μια πτυχή που τώρα αρχίζει να αναπτύσσεται.

Στο σημείο αυτό κρίνεται χρήσιμη μια σύντομη αναφορά στην μεθοδολογία που ακολουθεί η παρούσα εργασία. Η αναζήτηση ενός θεωρητικού σχήματος μέσα από βιβλιογραφικές πηγές, που αναφέρονται στο ζήτημα του ορισμού και της αντιμετώπισης του σχήματος Ανατολή-Δύση, αποτελεί το πρώτο βήμα. Επιπλέον, ανάλογη βοήθεια αναζητήσα στην βιβλιογραφία που αναφέρεται στην ανθρωπολογική «ανάγνωση» των ταινιών. Το δεύτερο βήμα και το πιο εκτενές, είναι η χρήση μιας σειράς ποιοτικών μεθόδων έρευνας, που κρίνονται ιδιαίτερα βοηθητικές στην προσέγγιση των ατόμων και την άντληση της κατάλληλης πληροφορίας από τον καθένα ξεχωριστά. Όσον αφορά τα δυο κεντρικά πρόσωπα της εργασίας, τους δυο σκηνοθέτες, η παρουσίαση τους έχει διττή οπτική. Σε πρώτο επίπεδο γίνεται ανάλυση του περιεχομένου των ταινιών τους. Παράλληλα, αντιμετωπίζονται ως «πληροφορητές», δίνοντας την προσωπική τους οπτική στα ερωτήματα που θέτει η εργασία, με την ιδιότητα των δυτικών δημιουργών. Με τη χρήση της χαλαρής, δομημένης προσωπικής συνέντευξης, συμμετέχουν και τα υπόλοιπα πρόσωπα στη διεξαγωγή της έρευνας. Τέλος, με τη χρήση οπτικών μέσων (φωτογραφική κάμερα, κινηματογραφική μηχανή), παράγεται ένα συμπληρωματικό σώμα πληροφοριών που επιθυμεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά, διανθίζοντας την διαδικασία έρευνας με οπτικά στοιχεία. Παρακάτω, αναλύονται οι μέθοδοι έρευνας εκτενώς, στο ξεχωριστό κεφάλαιο που αναφέρεται στη μεθοδολογία.

Πριν συνεχίσω στην ανάλυση των επιμέρους τμημάτων του κειμένου, θα ήταν χρήσιμο να χαρτογραφήσω τη δομή της εργασίας. Αφού δόθηκε ένα διαγνωστικό στίγμα του αντικειμένου της έρευνας, στο πρώτο κεφάλαιο ακολουθεί η αναλυτική αναφορά στη μεθοδολογία που ακολουθείται στη διεξαγωγή της έρευνας. Το δεύτερο κεφάλαιο, αναφέρεται στο θεωρητικό σχήμα που ακολουθείται στη συγκεκριμένη έρευνα, το οποίο έχει ως βάση την αντίστοιχη βιβλιογραφία. Το κεφάλαιο αυτό διαιρείται σε υποενότητες. Ως αφετηρία αναφέρεται το θεωρητικό σχήμα όπως διαμορφώθηκε από τον Edward Said περί «Οριενταλισμού», αλλά και ένα βήμα μετά από αυτό, όπως αναλύεται στο βιβλίο του Michael Adas, «ΑΝΔΡΩΝ ΜΕΤΡΩΝ

ΜΗΧΑΝΗ» (2003), όπου δίνεται μια εναλλακτική αλλά και συμπληρωματική εικόνα της Ανατολής, με κριτήριο τη χρήση της τεχνολογίας. Στην δεύτερη υποενότητα, ακολουθεί ένα θεωρητικό σχήμα και πάλι στην βάση βιβλιογραφικών πηγών, σχετικά με τις φιλοσοφίες, τις πρακτικές και την «σκέψη» των πολιτισμών της Ανατολής. Σε αυτό το τμήμα γίνεται πλέον, πιο συγκεκριμένη αναφορά σε εκείνους τους πολιτισμούς της Ανατολής που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα, κυρίως στην Ινδία και την Ιαπωνία. Στην Τρίτη και τελευταία, υποενότητα, δίνονται οι αντίστοιχες θεωρητικές κατευθύνσεις και ορισμοί εκείνων των ζητημάτων που τίγονται, κυρίως στην ανάλυση των ταινιών, κυρίως το ζήτημα της «αυθεντικότητας», της έννοια του «στερεότυπου», αλλά και στα βασικά ερωτήματα που διατρέχουν το κείμενο.

Στο τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο, αναλύονται οι δυο ταινίες, που αποτελούν κεντρικό θέμα της εργασίας, ενώ πρώτα παρουσιάζεται το προφίλ αλλά και η συνέντευξη των δυο δημιουργών. Στην πρώτη ενότητα, γίνεται η παρουσίαση του Μπάμπη Μακρίδη και η συνέντευξη του, ενώ ακολουθεί η ανάλυση της ταινίας «Ο Τελευταίος Φακίρης» (2005). Την ίδια διάρθρωση ακολουθεί και η παρουσίαση του Θωδωρή Παπαδουλάκη και της ταινίας «Σάμoure» (2005).

Το πέμπτο κεφάλαιο, χωρισμένο σε τέσσερις υποενότητες (όσες και ο αριθμός των ατόμων που συμμετέχουν), περιλαμβάνει τις αναλυτικές συζητήσεις που προέκυψαν από τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων με τα πρόσωπα αυτά, καθώς και την παρουσίαση τους στους αναγνώστες. Αντίστοιχα αναφέρονται τα συμπεράσματα, τα σημεία σύγκλισης και αποκλίσεις των απόψεων τους και της κατάθεσης της εμπειρίας τους. Τα άτομα αυτά είναι η Όλγα Αλεξίου (swami Nirvikalpa), δασκάλα γιόγκα, η Νιόβη Πολυχρονοπούλου, χορεύτρια - δασκάλα Χάθα γιόγκα, ο Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, ομοιοπαθητικός- ολιστικός θεραπευτής και η Βασιλεία Μπανέλη, ιδιοκτήτρια του πολυχώρου εναλλακτικών πρακτικών «Bliss».

Στο τελευταίο κεφάλαιο, Συμπέρασμα- Επίλογος, προσπαθώ να αναφερθώ στα βασικά σημεία του κειμένου που θίχτηκαν προηγουμένως. Παράλληλα, δίνεται μια πρώτη αξιολόγηση των συμπερασμάτων που προέκυψαν μέσα από την προσέγγιση που επιλέχθηκε. Επιπλέον, δίνονται νέες προτάσεις που θα μπορούσαν να αναπτυχθούν μελλοντικά, ακόμη και μέσα από την πρωτοτυπία αλλά και τους περιορισμούς και τις δυσκολίες του αντικειμένου, της οπτικής που αντιμετωπίστηκε αλλά και της μεθοδολογίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.

Όσον αφορά την μεθοδολογία της παρούσας έρευνας, σε πρώτο στάδιο κατέφυγα σε βιβλιογραφικές πηγές και σε άρθρα, που αναφέρονται στο ζήτημα της φιλοσοφίας και του πολιτισμού, αλλά και σε βιβλιογραφία σχετική με την ανάλυση των «οπτικών κειμένων». Ταυτόχρονα, αναζήτησα πληροφορίες από περιοδικά συγκεκριμένης ύλης, που αναφέρονται στις ανατολικές πρακτικές, καθώς και συγκεκριμένων τόπων στο διαδίκτυο. Με την χρήση αυτών των πηγών είχα την δυνατότητα να ενημερωθώ για πολύ σύγχρονες πληροφορίες επάνω στα θέματα των ανατολικών πρακτικών, την παρούσα στιγμή κυρίως στον Ελληνικό χώρο, αφού τα περισσότερα από αυτά είναι ελληνικές εκδόσεις.

Λόγω της φύσης του θέματος της εργασίας, χρησιμοποιήθηκε μια από τις ενδεικτικότερες ποιοτικές μεθόδους έρευνας, η διεξαγωγή προσωπικής συνέντευξης. Βασικός στόχος της εργασίας είναι η διερεύνηση κοινωνικών ποιοτήτων (Ιωσηφίδης, 2003, σ.17) Αυτό που προσπαθώ να επιχειρήσω στην παρούσα έρευνα, είναι η διερεύνηση της σχέσης που έχουν οι συμμετέχοντες – πληροφορητές, ως ξεχωριστά πρόσωπα με μια συγκεκριμένη έννοια, με συγκεκριμένες πρακτικές (Ανατολή ως έννοια, Ανατολικές πρακτικές ως εμπειρία). Τα κεντρικά ερωτήματα που επιχειρώ να απαντήσω είναι το «πώς» και το «γιατί» (Ιωσηφίδης, 2003, σ.17). Αυτό που με αφορά είναι η σύνδεση θεωρίας και πράξης. Με την διατύπωση αυτή, εννοώ πως με ενδιαφέρει να εξετάσω τις προθέσεις συγκεκριμένων προσώπων(που θεωρούνται ενδεικτικές μονάδες ευρύτερων ομάδων), μέσα από την πρακτική δημιουργία ή εξάσκηση, με βάση ενός δεδομένου θεωρητικού σχήματος. Ως προέκταση του πρώτου σταδίου του εγχειρήματος, επιχειρώ να κατανοήσω σε πρακτικό επίπεδο κατά πόσο επιβεβαιώνεται ή διαψεύδεται ένα στερεοτυπικό σχήμα σκέψης, ένα θεωρητικό σχήμα, μέσα από την δραστηριότητα αυτών των ατόμων. Επιπλέον, στη συγκεκριμένη περίπτωση με ενδιαφέρει το στοιχείο της βιωμένης προσωπικής

εμπειρίας, η στάση ζωής ως αποτέλεσμα υποκειμενικής επιλογής. Για τον λόγο αυτό η χρήση της συνέντευξης κρίνεται κατάλληλη.

Πιο συγκεκριμένα κατέφυγα στην χρήση της πιο διαδεδομένης ίσως από τις ποιοτικές μεθόδους, της συνέντευξης. Θα έλεγα πως δεν ακολούθησα ακριβώς τον δρόμο μιας αυστηρά δομημένης συνέντευξης, μέσω του σχεδιασμού και της χρήσης ερωτηματολογίου. Αντίθετα, στράφηκα στην διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων (semi-structured interview), συνεντεύξεων σε βάθος (in depth interview), που διεξήχθησαν πρόσωπο με πρόσωπο (face to face) (Ιωσηφίδης, 2003, σ.39-40).

Η ιδιαιτερότητα των συνεντεύξεων έγκειται τόσο στη φύση του θέματος όσο και στην σχέση που είχα με τα περισσότερα άτομα, αφού ακόμη και αν δεν τους γνώριζα πριν, μας ενώνουν μια σειρά κοινών στοιχείων (κοινή ενασχόληση με το σινεμά, προσωπική εμπειρία στη γιόγκα και στις πρακτικές εναλλακτικής θεραπείας). Προσπάθησα μέσα από μίαν σειρά ερωτήσεων με επίκεντρο το θέμα της συζήτησης, να δώσω χώρο και φωνή στους συμμετέχοντες χωρίς την προσωπική μου εμπλοκή ή κατεύθυνση την παρούσα στιγμή, ώστε να αναπτύξουν τις απόψεις τους ελεύθερα και σε βάθος. Σαφώς και δεν αποκρύπτεται η ταυτότητα μου και η σχέση μου με αυτούς τους ανθρώπους, το στοιχείο της υποκειμενικότητας είναι έκδηλο, αφού είναι ξεκάθαρο ποιος κάνει τις ερωτήσεις, σε ποιους και για ποιο σκοπό. Προσπάθησα όμως να αποστασιοποιηθώ (όσο ήταν εφικτό) και να δώσω χώρο στην διαδικασία διεξαγωγής της έρευνας, με σκοπό την «παραγωγή» των αντίστοιχων δεδομένων.²

Σίγουρα όμως ένιωθα πως δεν είμαι αντιμέτωπη με κάτι εντελώς «διαφορετικό», κάτι «έξω από εμένα». Σε έναν μικρό βαθμό ας μου επιτραπεί να αναγνωρίσω πως ήρθα αντιμέτωπη με τα ηθικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι «ιθαγενείς» ανθρωπολόγοι (indigenous), που επιλέγουν να κινηθούν στα πλαίσια της «ανθρωπολογίας οίκου» (anthropology at home) (Μαδιανού, 1999, σ.389).³

Με απασχόλησε το πώς θα αντιμετωπίσω ανθρώπους που κινούμε στα πλαίσια μιας κοινής «μικροκουλτούρας», που έχουν πολλαπλές πτυχές, τις οποίες

² Ο όρος παραγωγή μπαίνει σε εισαγωγικά, αφού στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας πολλά στοιχεία ή πληροφορίες δεν υπάρχουν αυτόνομα διαθέσιμα για συλλογή. Αντίθετα παράγονται στη διάρκεια της διαδικασίας της έρευνας και προκύπτουν μέσα από την αλληλοδιαπλοκή ερευνητή και συμμετεχόντων.

³ Ο όρος αναφέρεται στη μελέτη του οικείου πολιτισμού του ανθρωπολόγου, δηλαδή στη μελέτη κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων που ζουν στο ίδιο στενό ή ευρύτερο πλαίσιο με αυτό που ζει και κινείται ο εθνογράφος (Μαδιανού, 1999, σ. 389).

αναγνώρισα στον εαυτό μου και με τις οποίες ήρθα αντιμέτωπη. Πέρα από αυτό όμως, το γεγονός πως ήμουν οικείο πρόσωπο στους πληροφορητές μου, δημιούργησε πολύ γρήγορα ένα κλίμα εμπιστοσύνης και ζεστασιάς, σχετικά με το σύνολο της έρευνας(συνέντευξη, βιογραφικά στοιχεία - προσωπικές ιστορίες, και παραγωγή οπτικού υλικού- βίντεο και φωτογραφιών, άδεια χρήσης καλλιτεχνικού έργου). Δεν κρίνω απαραίτητο για την οικονομία της εργασίας καθώς και λόγω θέματος και επιστημονικού αντικειμένου, να αναλύσω παραπάνω αυτό το ζήτημα. Οφείλω όμως να το καταγράψω, ως μια από τις πρακτικές, αλλά και ηθικές δυσκολίες που αντιμετώπισα στην διάρκεια της έρευνας, στην προσπάθεια να πληρείται ένας βαθμός αντικειμενικότητας.

Επιστρέφοντας στο πρακτικό μέρος της διαδικασίας, κινήθηκα στα πλαίσια της ημιδομημένης, όπως προανέφερα, συνέντευξης σχεδιάζοντας ένα σώμα ανοιχτών ερωτήσεων- θεματικών περιοχών θα έλεγα καλύτερα και λέξεων- κλειδιά σε κάποιες περιπτώσεις, δίνοντας τη δυνατότητα στους ερωτώμενους να αναπτύξουν την άποψη τους, πάντα με βάση την θεματική κατεύθυνση που τους δινόταν, ώστε να αντληθούν οι κατάλληλες πληροφορίες, διανθισμένες πάντα από το προσωπικό στίγμα των συμμετεχόντων. Βέβαια, ακόμη κι αν η συνέντευξη εξελίχθηκε σε ένα κλίμα χαλαρής και φιλικής συζήτησης, με θεματικό προσανατολισμό, σε ένα δεύτερο επίπεδο η κάθε συζήτηση βασίστηκε σε μια κεντρική ερώτηση την οποία επεξεργάζεται. Η ερώτηση ως μέσο και ως εργαλείο της συνέντευξης περιέχει η ίδια πολύ περισσότερα στοιχεία από όσα φαίνονται από την εκφορά της (Στυλιανούδη, 2002, σ.90). Μια ερώτηση, ειδικά στην περίπτωση αυτή, κρύβει μια ευρύτερη ερώτηση, μια υπαρξιακή αγωνία που με την χρήση μιας σειράς συγκεκριμένων ερωτήσεων ή κατευθύνσεων, αναζητά μια απάντηση. Μια απάντηση στα θέματα που απασχολούν και εμένα ως ερευνήτρια, ως οντότητα. Οι ρόλοι ανάμεσα στον ερευνητή που ρωτάει και στον ερωτώμενο μπορούν να συμπτυχτούν, αφού ως κοινωνικοί επιστήμονες, κατά την διαδικασία της ερώτησης – απάντησης απευθυνόμαστε και στον εαυτό μας (Στυλιανούδη, 2002, σ. 91). Εξάλλου, το στοιχείο της αλληλόδρασης είναι χαρακτηριστικό, στην διαδικασία παραγωγής δεδομένων με την χρήση της συνέντευξης.

Η συνέντευξη συνδυάστηκε με την χρήση της βιογραφικής μεθόδου (Biographical/ Life History Research) (Ιωσηφίδης, 2003, σ.64). Η «φωνή» των ίδιων των συμμετεχόντων, είναι ευδιάκριτη, μέσα από τις προσωπικές ιστορίες ζωής, από

τις ατομικές εμπειρίες που σχημάτισαν την στάση τους απέναντι στην φιλοσοφία της Δύσης. Ακόμη περισσότερο μέσα από τις προσωπικές τους εμπειρίες, δημιούργησαν έργο και έκαναν ξεχωριστές, «εναλλακτικές» προτάσεις ζωής. Στην περίπτωση λοιπόν της έρευνας, οι προσωπικές αφηγήσεις και η κατάθεση εμπειριών, όχι μόνο δεν αποτελεί αδιακρίσία, τουναντίον, συνιστά ουσιαστικό ρόλο στην όλη διαδικασία και στα τελικά συμπεράσματα. Ταυτόχρονα, κάποια από τα άτομα λειτουργούν ως ενδεικτικά «παραδείγματα», εκπρόσωποι ευρύτερων ομάδων. Λειτουργούν ως Μελέτη Περίπτωσης (Case Study). Για παράδειγμα, με την χρήση αυτής της μεθόδου η δασκάλα της γιόγκα, που διατηρεί στούντιο γιόγκα στο Μαρούσι, όπου το επισκέπτεται ένας αριθμός ατόμων, μπορεί να λειτουργήσει ως «Περίπτωση».⁴

⁴ Η «μελέτη περίπτωσης» ή «Περιπτωσιολογική μέθοδος» , αποτελεί μια λεπτομερή περιγραφή και ανάλυση συγκεκριμένων περιστατικών ή ατόμων. Το επιστημολογικό ενδιαφέρον της μεθόδου αυτής δίνει έμφαση στο ερώτημα «Τι συγκεκριμένα μπορεί να μάθει ο ερευνητής που εστιάζει σε μια μόνο περίπτωση;»

1.1: ΧΡΗΣΗ ΟΠΤΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΠΡΩΤΟΓΕΝΟΥΣ ΟΠΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ:

Στα πλαίσια της μεθοδολογίας, παράλληλα με την ανάλυση του οπτικού υλικού που προϋπάρχει (κινηματογραφικές ταινίες), με την πληροφορία που προκύπτει από την προφορικές συνεντεύξεις, επιλέχθηκε ως συμπληρωματική μέθοδος η παραγωγή ενός βίντεο (ενός ντοκιμαντέρ μικρού μήκους). Τόσο η παράδοση της Οπτικής Ανθρωπολογίας (σε συνδυασμό με την κατεύθυνση του αντικειμένου του Οπτικού πολιτισμού), όσο και η ιδιότητα μου ως νεαρή κινηματογραφίστρια, με οδήγησε στην χρήση της κινηματογραφικής κάμερας ως μεθοδολογικού εργαλείου. Στο άμεσο παρελθόν της κοινωνικής ανθρωπολογίας, οι ανθρωπολόγοι της τέχνης, του χορού, του υλικού πολιτισμού και της μελέτης της μη λεκτικής επικοινωνίας έχουν χρησιμοποιήσει το φιλμ και την φωτογραφία ως μεθοδολογικά εργαλεία στην έρευνα (Morphy and Banks, 1997, σ.6).⁵

Φυσικά δεν προτίθεμαι να συσχετίσω την απόπειρα παραγωγής ενός φιλμ, μικρού μήκους, με την παραγωγή εθνογραφικών ταινιών στην διαδικασία της εθνογραφικής έρευνας. Παρόλα αυτά υπάρχουν κάποια σημεία σύγκλισης της προσπάθειας μου (σε πρώτο επίπεδο), τα οποία κρίνω απαραίτητα να τα αναφέρω όσο πιο συνοπτικά γίνεται. Οι ανθρωπολόγοι προσθέτοντας στα μεθοδολογικά τους εργαλεία, την χρήση της κινηματογραφικής και της φωτογραφικής κάμερας, χωρίς ο τρόπος που τα κατευθύνουν να είναι ουδέτερος. Σε έναν βαθμό αντιστοιχίας, χρησιμοποίησα τόσο τα εκφραστικά μέσα της κινηματογραφικής μηχανής (σε συνδυασμό με τις δυνατότητες που προσφέρουν τα σύγχρονα εξελιγμένα μέσα) όσο και της φωτογραφικής μηχανής (στην περίπτωση του Bliss), βάσει των προσωπικών μου επιλογών. Η διττή ιδιότητα μου, ως ασκούμενη στις πρακτικές που παρουσιάζονται αλλά και η εμπλοκή μου στην παραγωγή ταινιών (μικρού μήκους),

⁵ Η διττή φύση του κινηματογράφου, ως μέσο επικοινωνίας και ως τέχνη. Η επικοινωνιακή λειτουργία της τέχνης: το κινηματογραφικό έργο εκτός των άλλων λειτουργιών του, μεταδίδει πληροφορίες και μηνύματα με τη χρήση των εκφραστικών μέσων που έχει στη διάθεση του (Κολοβός, 2000, σ. 22- 26).

συντετέλεσαν στην επιλογή μου να είναι εμφανής σε κάθε στάδιο, η φυσική μου παρουσία με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Μπορεί τα οπτικά μέσα όπως η κινηματογραφική κάμερα, να θεωρούνται πως προσδίδουν έναν επιπλέον βαθμό αντικειμενικότητας στην έρευνα, παρόλα αυτά υπόκεινται στις επιλογές του παραγωγού- δημιουργού, σύμφωνα με την εμπειρία του και το σχήμα που θέλει να ακολουθήσει.⁶

Στην παρούσα περίπτωση το φιλμ παρέχει συμπληρωματικά στοιχεία-υποβοηθητικά στην έρευνα, παρουσιάζοντας στοιχεία μέσα από το οπτικό-κινηματογραφικό κάδρο. Πολλές φορές πέρα από τα λόγια και την θεωρία, ένα οπτικοποιημένο σχήμα δίνει πολλαπλές πληροφορίες, που μπορούν να γίνουν πιο εύκολα κατανοητές. Επιπλέον, ήταν μια υπέροχη ευκαιρία να έρθω σε επαφή και να πειραματιστώ με την κάμερα καθώς και με την διαδικασία οργάνωσης και πραγματοποίησης μιας ταινίας, σε όλα τα στάδια παραγωγής. Τέλος, δόθηκε η δυνατότητα στα άτομα που συμμετείχαν, πέρα από τις προσωπικές συνεντεύξεις που παραχώρησαν, να δώσουν το στίγμα τους μέσα από την αποτύπωση στοιχείων του χώρου τους, των πρακτικών τους (της καθημερινότητας τους). Εκτός από την περίπτωση των σκηνοθετών που για λογαριασμό τους «μίλησαν» οι ταινίες τους. Βέβαια, η αποκάλυψη και η έκθεση της παρουσίας τους, μιλώντας για το έργο τους μου κίνησε το ενδιαφέρον.⁷

Στα πλαίσια του αναστοχασμού και της αυτοαναφορικότητας στο χώρο του εθνογραφικού φιλμ, τέθηκε το ζήτημα της αυτοπαρουσίασης του κινηματογραφιστή στο τελικό προϊόν της έρευνας. Ο Jay Ruby, εκπρόσωπος αυτής της θεωρητικής γραμμής, υποστηρίζει πως η παρουσία του ερευνητή- παραγωγού του βίντεο, επηρεάζει την διαδικασία (Ruby, 1980. Συνεπώς, η παρουσία του μπροστά στον φακό κρίνεται απαραίτητη, καθώς και οι προθέσεις του να είναι εμφανείς. Με αυτό τον τρόπο δίνεται έμφαση στον υποκειμενικό χαρακτήρα της ταινίας, ως αποτέλεσμα

⁶ Εξάλλου, όπως προείπα η παρούσα έρευνα δεν αποτελεί μια εθνογραφική έρευνα σε καμία περίπτωση. Ενέχει έναν βαθμό αλήθειας, σύμφωνα με την εμπειρικά, βιωμένη ατομική μου αλήθεια.

⁷ Σημείωση: Συνήθως δεν γνωρίζουμε τους ανθρώπους που κρύβονται πίσω από μια καλλιτεχνική δημιουργία, στην προκειμένη περίπτωση τις κινηματογραφικές ταινίες. Όταν βλέπω μια ταινία που με αγγίζει γεννιέται η επιθυμία και η περιέργεια να «γνωρίσω» το πρόσωπο που αποκαλύπτεται μέσω του έργου, αλλά η παρουσία του αποκρύπτεται.

σύνθεσης των επιλογών του δημιουργού της. Σε αυτό το σχήμα η παρουσία μου είναι εμφανής, στα σημεία εκείνα που έκρινα απαραίτητο. Κυρίως στην ενότητα της Γιόγκα- συνέντευξη Όλγας Αλεξίου, αφού η συναισθηματική- προσωπική σχέση με την πρώτη μου δασκάλα δεν ήθελα να αποκρυφτεί και να φανεί τυπική, το αντίθετο.

1.2: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ.

Ο κινηματογράφος ως μέσο διαθέτει μια σειρά από κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές λειτουργίες. Σύμφωνα με τον Michael Fisher, ως ανθρωπολόγοι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το κινηματογραφικό έργο ως όχημα εθνογραφικό, ως μητρώο, ως μέσο που περιγράφει πολιτισμικά πρότυπα και μοτίβα κοινωνικών δυναμικών, αυτό που ονομάζει «χρόνο ενεστώτα». Με την παραπάνω έκφραση εννοεί την κοινή αίσθηση πως υπάρχει κάτι στο κινηματογραφικό έργο που έστω κι αν είναι συχνά απατηλό δίνει την εντύπωση πως παρουσιάζει την παρούσα στιγμή σε όλη της την πολυπλοκότητα με μια αμεσότητα που δεν επιτυγχάνεται μέσω του γραπτού λόγου. Το κινηματογραφικό έργο έχει την δυνατότητα να παρουσιάσει την πολυπλοκότητα με τα πολλαπλά μουσικά και ηχητικά μέσα που διαθέτει, εκτός των άλλων. Συμπληρωματικά, μια ταινία μυθοπλασίας αποτελεί όχημα πολιτιστικής κριτικής. Ο κινηματογράφος έχει γίνει χώρος εξωτερίκευσης των πολιτισμικών προτύπων και διαδικασιών ώστε η κοινωνία να μπορεί να βλέπει και να στοχάζεται τον εαυτό της (Michael Fisher, 1998, σ.109 – 111).

Θα επιχειρήσω λοιπόν, να κινηθώ στην βάση μιας ανθρωπολογικής οπτικής. Οι ταινίες που σχολιάζονται στην εργασία αποτελούν ταινίες μυθοπλασίας, δηλαδή το στοιχείο της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης και των προσωπικών επιλογών των δημιουργών, είναι ξεκάθαρο και αποδεκτό ως αρχική υπόθεση. Οι σκηνοθέτες δεν είναι εθνογράφοι, συνεπώς η πρόθεση τους δεν είναι να περιγράψουν «εκ των έσω» έναν διαφορετικό πολιτισμό. Μέσα από τα εκφραστικά μέσα που διαθέτουν, αντλώντας από την αστείρευτη πηγή της φαντασίας και της μυθοπλασίας, καταθέτουν την δική τους οπτική. Αυτό δεν αναιρεί την ύπαρξη των παραπάνω λειτουργιών των έργων τους. Επιπλέον, μια ταινία αποτελεί ένα «οπτικό κείμενο» (Στεφανή, 1997,σ.55), το οποίο μπορεί να διαβαστεί με ποικίλους τρόπους και να προκύψουν τόσες εναλλακτικές (αλλά και συμπληρωματικές) ερμηνείες όσοι και οι θεατές. Το στοιχείο της υποκειμενικής ερμηνείας υπάρχει διάχυτο στη διαδικασία «ανάγνωσης» μιας ταινίας. Στα πλαίσια αυτά εντάσσεται το προσωπικό μου εγχείρημα,

αποσπώντας συγκεκριμένα στοιχεία από τις δυο ταινίες, η ανάλυση των οποίων αποτελεί έναν από τους δύο κεντρικούς άξονες της εργασίας, ακολουθώντας την κατεύθυνση της ανθρωπολογικής οπτικής.

Το γεγονός πως οι δυο ταινίες αποτελούν δημιουργίες ελλήνων σκηνοθετών για ένα θέμα που αφορά δυο διαφορετικές κουλτούρες, συνιστά στοιχείο με έντονο εθνογραφικό ενδιαφέρον, το οποίο τίγεται στην πορεία της εργασίας εκτενώς. Επιπλέον, απευθύνονται στο εγχώριο κοινό ως επί τω πλείστον (αν και στην πλειοψηφία τους οι ταινίες μικρού μήκους ακολουθούν τον δρόμο της φεστιβαλικής πορείας, πρόβλημα στο θέμα της διανομής), «φωτογραφίζοντας» εικόνες μιας διαφορετικής κουλτούρας και την τοποθετούν σε αντιπαράθεση με την οικεία, τοπική κουλτούρα.⁸

Βέβαια, οι ταινίες που έχουν γίνει από ανθρώπους που μιλούν για τον δικό τους πολιτισμό και με αυτόν τον τρόπο επικεντρώνονται στις κληρονομημένες καλώς ή κακώς πολιτισμικές μορφές και ερμηνείες. Με τον τρόπο αυτό επισημαίνονται οι πολιτισμικοί κώδικες, οι αφηγήσεις και οι τοπικοί υπαινιγμοί που οι άνθρωποι συγκεκριμένων περιοχών χρησιμοποιούν για να σκέφτονται. Επιπλέον, οι τρόποι αυτοί αποτελούν σημαντικούς οδηγούς στα τοπικά συστήματα αντίληψης (Michael Fisher, 1998, σ.148-149). Το παράδειγμα του Σάμουρε, εντάσσεται στο θεωρητικό αυτό σχήμα. Παρακάτω επιχειρώ να αντλήσω τα αντίστοιχα εθνογραφικά στοιχεία, που κρίνονται ως ενδεικτικά του κεντρικού θέματος.

⁸ Δημιουργείται το ερώτημα, κατά πόσο το ελληνικό κοινό είναι σε θέση να αναγνωρίσει «δικά» του κομμάτια στο φιλμικό κείμενο;

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΣΧΗΜΑ: ΑΝΑΤΟΛΗ- ΔΥΣΗ.

Η Ανατολή ως τόπος υπήρξε ως μια ανακάλυψη των ευρωπαίων. Μια σχεδόν Ευρωπαϊκή επινόηση, και από την αρχαιότητα στάθηκε πάντα ένας τόπος ρομαντισμού, εξωτικών πλασμάτων αξέχαστων αν αναμνήσεων και τοπίων, σημαντικών εμπειριών. Το σχήμα που ισχύει ως υπόθεση για την εργασία είναι το ακόλουθο. Οι χώρες της ανατολής, οι λαοί και οι παραδόσεις τους, από την μια πλευρά έλκυαν το ενδιαφέρον και τον θαυμασμό των ευρωπαίων ενώ ταυτόχρονα αξιολογούνταν ως κατώτεροι σε όλα τα επίπεδα. Παράλληλα, κρινόταν απαραίτητη η ανάγκη εκπολιτισμού από τους πιο αναπτυγμένους δυτικούς. Στην πορεία των χρόνων επικράτησε μια συγκεκριμένη εικόνα για τους πολιτισμούς της ανατολής, η οποία στην ουσία ήταν μια κατασκευή των δυτικών. Απομόνωσαν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και ιδιότητες των λαών αυτών και απαξίωναν συγκεκριμένες παραδόσεις και πρακτικές.

Βέβαια, ο ορισμός της Ανατολής γεωγραφικά διαφέρει. Για παράδειγμα, για τους Αμερικάνους, η Ανατολή υποδηλώνει την Άπω Ανατολή (κυρίως Κίνα και Ιαπωνία). Αντίθετα, οι Γάλλοι και οι Βρετανοί, καθώς και οι υπόλοιποι λαοί που συνιστούν την δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο την Ανατολή. Η Ανατολή δεν είναι μόνο γειτονική με την Ευρώπη είναι επίσης ο τόπος των μεγαλύτερων αποικιών της Ευρώπης, η πηγή των πολιτισμών και των γλωσσών της, ο πολιτισμικός της ανταγωνιστής και μια από τις βαθύτερες και τις πιο έμμενες εικόνες του Άλλου. Η Ανατολή έχει βοηθήσει στον προσδιορισμό της Ευρώπης (ή της δύσης) ως αντιθετική της εικόνα (Said, 1996, σ.11- 12).

Κάποιες από τις χώρες της Ανατολής υπήρξαν αποικίες Ευρωπαίων και δέχτηκαν πολλές επιρροές από την κουλτούρα τους στην διαδικασία εκπολιτισμού. Παρόλα αυτά υπήρξε χώρος για την ανάπτυξη ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών και πρακτικών, ακόμη και στα πλαίσια της αποικιοκρατίας αλλά και αργότερα. Ενώ, λοιπόν, οι Ανατολή υπήρξε για αρκετά χρόνια στο μυαλό των δυτικών ως μια εικόνα που εκπροσωπούσε τη διαφορετικότητα και το πρωτόγονο,

την εικόνα της «μυστηριώδους Ανατολής». Αυτή εικόνα στην πορεία των χρόνων εξακολουθεί να υπάρχει αλλά με διαφορετική χροιά και έννοια. Ακόμη και σήμερα όταν αναφερόμαστε στην Ινδία, την Ιαπωνία, την Κίνα επικρατεί ένα δυαδικό σχήμα στο μυαλό μας. Από την μια πλευρά υπάρχει η έννοια της διαφορετικής παράδοσης και τρόπου ζωής, αλλά και πολλά κοινά στοιχεία στις ρίζες αυτών των πολιτισμών με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό (Glasenapp, 1993, σ. 16- 32). Ταυτόχρονα, στον σύγχρονο βιομηχανοποιημένο, δυτικό τρόπο ζωής παρατηρείται έντονα η τάση στροφής στις αρχές και τις παραδόσεις που έχουν τις ρίζες τους στους λαούς της Ανατολής, αποδίδοντας τα στοιχεία της αγνότητας, της απλότητας και της καθαρότητας που παρουσιάζεται να λείπει από τη δύση. Ας δούμε όμως με μια σειρά τα συστατικά που προηγούνται του παραπάνω σχήματος.

2.1: Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ «ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟΥ».

Η έννοια του «οριενταλισμού» ή «ανατολισμού», που διατυπώθηκε από τον Eduard Said, είναι θεμελιώδης για το διπολικό σχήμα Ανατολής – Δύσης, που επικρατεί μέχρι και σήμερα. Ο Said, αποδίδει μια σειρά από ορισμούς στην έννοια του «οριενταλισμού». Αναφέρεται κυρίως στο Ισλάμ και στους Άραβες και όχι τόσο στην εμπειρία από την Άπω Ανατολή, την Ινδία, την Κίνα, την Ιαπωνία και άλλα τμήματα της Άπω ανατολής, αφού για χίλια περίπου χρόνια το Ισλάμ εκπροσωπούσε στα μάτια των Δυτικών την Ανατολή. Κατά το τέλος του 18^{ου} αρχές του 19^{ου} αιώνα, αρχίζει ο σύγχρονος Οριενταλισμός. Μια καινούργια επίγνωση της Ανατολής είχε αναδυθεί, μιας Ανατολής που εκτεινόταν από την Μεσόγειο ως την Κίνα. Ο Οριενταλισμός υπήρξε ένα Πολιτικό Όραμα της πραγματικότητας, η δομή του οποίου προωθούσε τη διαφορά ανάμεσα στο οικείο (Ευρώπη, Δύση, 'Εμείς») και το ξένο (η Ανατολή, «αυτοί») (Said, 1996 , σελ 60).

Μια σημαντική, εναρκτήρια υπόθεση είναι πως η Ανατολή δεν είναι ένα δεδομένο γεγονός της φύσης. Όπως το ίδιο ισχύει και για τη Δύση. Γεωγραφικές όσο και πολιτισμικές οντότητες, όπως και γεωγραφικοί τομείς του είδους «Ανατολή» και «Δύση», είναι ανθρώπινα δημιουργήματα. Κατά συνέπεια, η Ανατολή είναι μια ιδέα η οποία έχει ιστορία και μια παράδοση σκέψης, εικονοποιίας και λεξιλογίου που της παρέχουν την πραγματικότητα και την παρουσία της απέναντι στη Δύση. Επομένως, οι δυο αυτές γεωγραφικές οντότητες υποστηρίζουν και σε κάποιο βαθμό κατοπτρίζουν η μια την άλλη (Said, 1996, σ.15). Ο Οριενταλισμός έχει ως

προϋπόθεση την εξωτερικότητα, το γεγονός δηλαδή ότι είναι ο Οριενταλιστής, που βάζει την Ανατολή να μιλάει, που περιγράφει την Ανατολή, που αποκαλύπτει τα μυστήρια της στην και για χάρη της Δύσης (Said, 1996, σ. 33).

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της σχέσης Ευρώπης- Ανατολής, στην περίοδο της αποικιοκρατίας, ήταν πως η Ευρώπη βρισκόταν πάντα σε μια σχέση ισχύος, έως και κυριαρχίας. Οι σχέσεις του ισχυρού προς το αδύναμο μπορούσαν να συγκαλυφθούν ή να απαλυνθούν, κάτω από την αναγνώριση του «μεγαλείου» των πολιτισμών της Ανατολής. Η Ανατολή παρουσιάζεται ως ανορθολογική, εξαχρειωμένη, παιδική, «διαφορετική» και συνεπώς η Ευρώπη είναι ορθολογική, ενάρετη, ώριμη, «κανονική». Από τη μια πλευρά υπάρχουν οι δυτικοί και από την άλλη οι Αραβοανατολίτες. Οι πρώτοι είναι ορθολογικοί, ειρηνιστές, φιλελεύθεροι, λογικοί, ικανοί να έχουν αληθινές αξίες, χωρίς φυσική καχυποψία οι τελευταίοι δεν είναι τίποτε από αυτά (Said, 1996, s.66-67). (Η Ανατολή εδώ αναφέρεται κυρίως στο Ισλάμ). Υπάρχει η διάκριση ανάμεσα στην «καλή» (Ινδία) και την «κακή» Ανατολή (Ασία, Ισλάμ και Αφρική). Ακόμη και σήμερα η «Ανατολή» ταυτίζεται με ένα κακό είδος αιωνιότητας: Όταν πρόκειται να εγκωμιαστεί η Ανατολή προκύπτουν φράσεις όπως «η σοφία της Ανατολής». (ο. π, σ. 251).

2.2: ΈΝΑ ΒΗΜΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ «ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΜΟ». ΤΟ ΚΡΙΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΗΣ ΠΡΟΟΔΟΥ.

Κατά την περίοδο που το αίσθημα ανωτερότητας των ευρωπαίων πήγαζε ακόμη από την θρησκεία, ήταν πολύ σημαντική η επίδραση των επιτευγμάτων του υλικού πολιτισμού και κυρίως εκείνων που σχετίζονταν με την τεχνολογία και την επιστήμη, στις αντιλήψεις τους για τους μη δυτικούς. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, οι επιστημονικοί και τεχνολογικοί δείκτες έπαιζαν σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν πολιτισμούς όπως ο Ινδικός και ο Κινέζικος. Όσον αφορά την Κίνα, την Ινδία, τις Ισλαμικές αυτοκρατορίες και τους πολιτισμούς των Ινδιάνων του Νέου Κόσμου διαθέτουμε μόνο περιστασιακές αναφορές στην ανωτερότητα των ευρωπαϊκών όπλων, εργαλείων και μαθηματικών τεχνικών. Εξετάζονται οι τρόποι με τους οποίους οι αντιλήψεις των ευρωπαίων για την υλική ανωτερότητα του πολιτισμού τους διαμόρφωσαν τη στάση τους και τις σχέσεις τους με τους λαούς που συνάντησαν στα υπερπόντια ταξίδια. Η σημασία των όρων «επιστήμη» και «τεχνολογία» μεταβλήθηκε σημαντικά στο πέρας των αιώνων. Οι ευρωπαίοι όταν αναφέρονται στην τεχνολογία και την επιστήμη των μη δυτικών λαών, συνήθως τις αντιμετωπίζουν ως τμήμα της ευρύτερης ενότητας που συγκροτεί ο υλικός πολιτισμός. Παρατηρήθηκε μακροχρόνιος και αυξανόμενος εθισμός των Αμερικανών στην τεχνολογική καινοτομία και στην ανάδυση της θεωρίας του εκσυγχρονισμού. Το σχήμα αυτό βασίζεται στην διάκριση μεταξύ παραδοσιακών και μοντέρνων κοινωνιών.

Συνεπάγεται η εμπιστοσύνη στην υπόθεση πως υπάρχει στενή σχέση ανάμεσα στη δυτική σκέψη και την αντικειμενική πραγματικότητα. Τόσο στην Ευρώπη όσο και στις μη δυτικές χώρες, τα επιστημονικά και τεχνολογικά πρότυπα εφαρμόστηκαν από άνδρες, σε δραστηριότητες που θεωρούνταν κατά κύριο λόγο ανδρικές. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα ήταν προϊόντα της ανδρικής ευρηματικότητας και επιδεξιότητας. Η επιδεξιότητα διαχείρισης μηχανών για παράδειγμα, εξέφραζε σχέσεις εξουσίας και κυριαρχίας των ανδρών επί των γυναικών στην Ευρώπη και την Αμερική. Παραλληλίζονται ρητά οι γυναίκες της Ευρώπης με τις μη δυτικές «φυλές». Οι τεχνικές παραγωγής και οι τρόποι σκέψης των κοινωνιών της Αφρικής και της

Ασίας υπονομεύτηκαν από την δυτική γνώση. Η απόρριψη των εναλλακτικών τρόπων και τεχνικών, σημαίνει απώλεια αξιών, γνώσεων και μεθόδων που θα μπορούσαν να εμπλουτίσουν και να τροποποιήσουν την οδό της ανάπτυξης στην οποία δεσπόζουν η δυτική επιστήμη και η τεχνολογία. Οι δυνατότητες των εναλλακτικών συστημάτων αποκαλύπτονται για παράδειγμα, στην πρόσφατη αναγνώριση της επάρκειας του κινέζικου βελονισμού, καθώς και των ινδικών, αφρικανικών και ινδιάνικων θεραπευτικών τεχνικών. (Adas, 2003, σελ.30).

Όσο καλύτερα κατανοούμε τις στάσεις που καλλιεργούσαν τα μη δυτικά φιλοσοφικά και θρησκευτικά συστήματα απέναντι στο περιβάλλον και την απόκτηση υλικών αγαθών, εκτιμούμε ποιες θα ήταν οι επιπτώσεις τους στη δυτική μονομανία για υλική κυριαρχία και τις συνέπειες της: μόλυνση, κατασπατάληση πεπερασμένων πόρων, πιθανότητα παγκόσμιας καταστροφής (Adas, 1993, σελ.30- 31). Στα πλαίσια της κυριαρχίας των ευρωπαίων έναντι των μη δυτικών λαών, οι πρώτοι θεωρούσαν κεντρικό διακριτικό γνώρισμα και πηγή της ανωτερότητας τους έναντι των μη δυτικών λαών τη χριστιανική τους πίστη. Η αξιολόγηση της επιστήμης και της τεχνολογίας ως μέρος του ευρύτερου υλικού πολιτισμού των λαών της Ασίας και της Αφρικής, επέδρασε στην κρίση τους και στην αξιολόγηση τους. Υπήρχε μια τάση να τοποθετούν την Κίνα υψηλότερα από όλους τους πολιτισμούς που «ανακάλυψαν» (Adas, 1993, σελ.38).

Η έννοια της τεχνολογίας διαδόθηκε ευρύτερα μόλις τον 19 ο αιώνα. Σύμφωνα με στοιχεία, ο Ισλαμικός κόσμος και ιδιαίτερα οι πολιτισμοί της Ινδίας και της Κίνας, από την αρχαιότητα αποτελούσαν σημαντικά κέντρα επιστημονικής και μαθηματικής έρευνας. Παρόλα αυτά υπήρχε τάση των ευρωπαίων να παραβλέπουν την συμβολή αυτή, της μόρφωσης τους. Οι Κινέζοι και οι Ινδοί διέπρεπαν στην αλχημεία, την αστρολογία την φιλοσοφία και την ρητορική. Επιπλέον, ο υλικός πολιτισμός της Ινδίας ήταν εντυπωσιακός, σύμφωνα με όλους τους παρατηρητές- ο μυθικός πλούτος των ασιατών όπως αναφέρεται και στα μυθιστορήματα. Από την άλλη πλευρά, θεωρούσαν πως οι θρησκευτικές πεποιθήσεις των Ινδών δεν διέφεραν από τη δεισιδαιμονία και έβρισκαν παράξενες τις τελετουργίες τους. Ιδιαίτερη αποστροφή έτρεφαν για το satī(η καύση της χήρας μαζί με τον νεκρό σύζυγο της), που εσφαλμένα πίστευαν ότι αποτελούσε ευρύτερα διαδεδομένη πρακτική στις αρχαίες ινδικές φιλοσοφίες. Ως τον 17^ο αιώνα οι περισσότεροι ευρωπαίοι ταξιδιώτες παρά την υπερβολική φτώχεια που συναντούσαν στην Ινδία και τα παράξενα ήθη της

χώρας, γοητεύονταν από τους πρίγκιπες και τα ανάκτορα, την έκταση των καλλιεργειών, την ποικιλία και την ποιότητα των βιοτεχνικών προϊόντων (Adas, 1993, σελ. 58). Την ίδια στιγμή ο υλικός πολιτισμός της Κίνας και οι κοινωνικές συνθήκες, ήταν ακόμη πιο εντυπωσιακά και από της Ινδίας. Στην Ινδία υπήρχε μεγάλη ζήτηση για τα αραχνοϋφαντα βαμβακερά υφάσματα και στην Αγγλία τον 17^ο αιώνα. Την σημασία που απέκτησαν για το δυτικό εμπόριο φανερώνουν ακόμη και τα ονόματα: τσίπι, μουσελίνα, τζίνγκαμ, που χρησιμοποιούσαν ακόμη και για βαμβακερά υφάσματα. Παρόλα αυτά οι ευρωπαίοι ταξιδιώτες πίστευαν ότι γενικά η δύση ήταν περισσότερο προηγμένη από τεχνολογική άποψη.

Η θέση όμως που κατείχε η Κίνα στην κλίμακα αξιολόγησης των πολιτισμών ήταν πρωτεύουσα αφού ο πολιτισμός τους αναγνωριζόταν να έχει επινοήσει ένα μεγάλο μέρος της στοιχειώδους τεχνολογίας της ανθρωπότητας. Βέβαια, και πάλι αναγνωριζόταν ως θετικό γνώρισμα των Κινέζων, η ικανότητα τους να μιμούνται την παραγωγή επίπλων, κομψοτεχνημάτων και μηχανικών συσκευών που εισάγονταν από την Δύση. Ο Alvarez Semedo, ο οποίος παρέμεινε στην Κίνα επί είκοσι και πλέον χρόνια στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, εξέφρασε την κυρίαρχη ευρωπαϊκή αντίληψη για τα τεχνολογικά επιτεύγματα των Κινέζων. Κατηγόρησε τους Ευρωπαίους που τόλμησαν να αντιμετωπίσουν τους Κινέζους ως βαρβάρους, «λες και αναφέρονταν στους Νέγρους της Γουινέας ή τους Καπούι της Βραζιλίας» (Adas, 1993, σελ.68). Οι Κινέζοι διέθεταν ένα τεράστιο σώμα κειμένων σχετικά με την αστρονομία, τα μαθηματικά, την φυσική, την ιατρική και σε τομείς της φυσικής φιλοσοφίας. Οι Κινέζοι διέθεταν τις πραγματείες τους στους ευρωπαίους, σε αντίθεση με τις ινδικές επιστήμες που μέχρι τον 18^ο αιώνα παρέμεναν λιγότερο γνωστές, αφού οι πραγματείες τους ήταν γραμμένες στα σανσκριτικά. Οι βραχμάνοι σοφοί που φύλαγαν και μελετούσαν τα σανσκριτικά κείμενα, είτε επιστημονικά είτε μυστικιστικά ήταν πολύ επιφυλακτικοί στην ιδέα να μοιραστούν την αρχαία σοφία με τους ξένους. Ορισμένοι ταξιδευτές είχαν διατυπώσει θετικές εκτιμήσεις για τις ιατρικές εφαρμογές των Ινδών, στηρίζονταν σε θεραπείες με δίαιτες και δεν χρησιμοποιούσαν την αφάιμαξη ως θεραπευτικό μέσο. Κάποιοι άλλοι πάλι, συνέχιζαν να υποστηρίζουν πως οι ινδοί γιατροί αγνοούσαν την ανατομία και πως οι ινδοί σοφοί ενδιαφέρονταν για την αστρολογία (τη συγκρότηση ατομικών ωροσκοπίων) και όχι την αστρονομία και τη μαγεία.

Η θρησκεία αποτελούσε κεντρικό σημείο αναφοράς για όλους σχεδόν τους ευρωπαίους παρατηρητές. Όλοι οι λαοί μοιράζονταν στα μάτια των Δυτικών το όνειδος του μη χριστιανού. Η ιεράρχηση των μη δυτικών κοινωνιών- Κίνα, Ινδία, Αφρική- διατηρήθηκε ως τον 20^ο αιώνα. Τη δεκαετία του 1770 άρχισε να συγκροτείται μια ομάδα πολύ μορφωμένων και έξυπνων βρετανών αξιωματούχων, που ενδιαφέρονταν για την Ινδική λογοτεχνία. Οι Οριενταλιστές αυτοί δέχονταν πρόθυμα την ουσιαστική συμβολή των Ινδών λογίων και θρησκευτικών ηγετών. Οι ινδοί γκουρού τους δίδαξαν τις γλώσσες που χρειαζόνταν για να κατανοήσουν τα αρχαία ινδουιστικά κείμενα και απάντησαν στις απορίες τους για την ινδική φιλοσοφία, τη μυθολογία και την αστρονομία. Οι μεταφράσεις μεγάλων θρησκευτικών έργων όπως η Μπαγκαβάντ Γκιτά και αποσπάσματα από τις Βέδες εντυπωσίασαν τους ευρωπαίους αναγνώστες για την περιπλοκότητα τους σε όλα τα επίπεδα, φιλολογικά και στο βάθος της φιλοσοφίας.⁹

Στα πλαίσια της εκπολιτιστικής αποστολής όμως, υπερίσχυσε η εικόνα της ανωτερότητας της Ευρώπης. Η Ινδία και η Κίνα που επί χιλιετίες υπήρξαν σημαντικές πηγές χειροτεχνημάτων με έντονη ζήτηση στο διηπειρωτικό εμπόριο, μετατράπηκαν σε προμηθευτές βαμβακιού, τσαγιού και ακατέργαστου μεταξιού για τις εύρωαμερικανικές βιομηχανίες και τους καταναλωτές. Πίστευαν πως ο Χριστιανισμός ήταν ανώτερος από οποιαδήποτε άλλη θρησκεία και πως ο προσηλυτισμός ήταν σημαντικός για την σωτηρία των παγανιστικών λαών (ο. π., σελ. 216). Τα προηγμένα έθνη της Ευρώπης είχαν τόσο το δικαίωμα όσο και το καθήκον να καταλάβουν και να εκμεταλλευτούν τις περιοχές των «αμόρφωτων», των «αδύναμων», των «νήπιων» ανθρώπων οι οποίοι δεν διέθεταν την ενεργητικότητα και το αίσθημα του σκοπού, ώστε να αξιοποιήσουν τους πόρους του φυσικού τους περιβάλλοντος. Στο επίπεδο της τεχνολογικής προόδου, ο σιδηρόδρομος ήταν κεντρικό σύμβολο της υλικής και ηθικής ανωτερότητας των δυτικών κοινωνιών έναντι κάθε άλλης κοινωνίας. Ο Marx συνέκλινε με την ευρύτητα διαδεδομένη από

⁹ Ο Robertson- που παρομοίαζε το ινδουιστικό θρησκευτικό κέντρο του Μπενάρες με την αρχαία Αθήνα- ισχυριζόταν πως οι εργασίες των Ινδών στη λογική και την μεταφυσική(που προσμετρούσε στις επιστήμες) ξεπερνούσαν τις αντίστοιχες των Αρχαίων Ελλήνων (Adas, 1993, σελ. 116- 117). Παρόλα αυτά στα βρετανικά κείμενα της περιόδου (1784- 1794) για την Ινδία επικρατούσε μια αμφιθυμία: αφενός θαυμασμός για τις Αρχαίες ινδικές ανακαλύψεις και, αφετέρου, απόρριψη της σύγχρονης τους ινδικής γνώσης ως αθεμελιώτης και ξεπερασμένης. Αποδίδεται το χαρακτηριστικό της παιδικότητας στο επίπεδο των ανακαλύψεων.

τα μέσα του 18^{ου} αιώνα άποψη πως οι ασιατικές κοινωνίες υστερούσαν έναντι της Δύσης τεχνολογικά, οικονομικά και πολιτικά. (Adas, 1993, σελ.248)

Στα πλαίσια του Οριενταλισμού, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα προτιμούσαν την Ινδία ως αντίβαρο του δυτικού πολιτισμού. Θεωρούσαν την Ινδία γόνιμη πηγή απόκρυφων πεποιθήσεων και πρακτικών. Αναδύεται μια νέα γενιά Ινδολόγων, και κυρίως ο γερμανικής καταγωγής καθηγητής Max Muller, Που άρχισε να δημοσιεύει τα Ιερά βιβλία της Ανατολής. India: what can it teach us? Ισχυριζόταν πως η Ινδία είχε πολλά να διδάξει στην υπόλοιπη ανθρωπότητα σε κάθε σφαίρα σχεδόν ανθρώπινου ενδιαφέροντος. Τη σημασία της Ινδίας ως «πνευματικής» εναλλακτικής απάντησης στην υλιστική Δύση τόνισαν και ορισμένοι Ινδοί στοχαστές της ίδιας περιόδου, κυρίως ο Swami Vivekananda. (ο. π, σελ. 361). ¹⁰ Ο Goldsworthy Dickinson ανέπτυξε ακόμη καλύτερα την αντίθεση ανάμεσα στην πνευματική «Ανατολή» και την υλιστική «Δύση» σε έναν τόμο που περιέγραφε τα ταξίδια τους την Ασία. Εκτιμούσε πως η Ευρώπη έχει πολλά να μάθει από την Ινδία. Αρχές του μυστικισμού, υπέρβαση της έντασης μέσω του διαλογισμού και εναρμόνιση με τους ρυθμούς της φύσης.

Όσον αφορά την εμφάνιση της Ιαπωνίας ως βιομηχανικής δύναμης την περίοδο πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, αμφισβήτησε τις τεχνολογικές αποδείξεις της Ευρωπαϊκής ανωτερότητας. Η ταχύτητα με την οποία οι Ιάπωνες απέκτησαν και στην συνέχεια κατασκεύασαν μόνοι τους και βελτίωσαν τις δυτικές μηχανές έθετε σε αμφισβήτηση τη διαδεδομένη άποψη πως οι «κατώτερες φυλές» ήταν εγγενώς ανίκανες να φτάσουν την ευρηματικότητα και την υλική δεξιότητα των δυτικών. Επιπλέον, η Κίνα και η Ινδία άρχισαν να περνούν σε μια φάση εκβιομηχάνισης. Οι ευρωπαίοι παρατηρητές από τα πρώτα τους ταξίδια θεωρούσαν

¹⁰ Στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου «Γιόγκα του Βίβεκανάντα», (Αθήνα: Δίβρης, 1978), στο σημείωμα του μεταφραστή αναφέρεται: «...ας έλθουμε σε ένα πρακτικό ερώτημα που θα θέσει ο αναγνώστης: εγώ γεννήθηκα και ανατράφηκα Χριστιανός. Ποια είναι η ωφέλεια από το διάβασμα της Γιόγκα; Η πρώτη απάντηση είναι... στο βάθος.... Όλοι οι χριστιανοί Μύστες, που μας μίλησαν σε διάφορες εποχές με έμπνευση και με προφητικά λόγια, μήπως ήταν όλοι τους Γιόγκι; ... ήταν πνευματικοί γίγαντες. Η δεύτερη απάντηση είναι ότι, το διάβασμα της Γιόγκα θα κάνει τον τυπικά χριστιανό, ενσυνείδητο χριστιανό. Θα του κεντρίσει το ενδιαφέρον να μελετήσει και να δει με άλλα μάτια, τα Ευαγγέλια, τις Επιστολές του Απ. Παύλου και όλες τις διαμαντικές γραφές της Πατερικής φιλοσοφίας. ... Θα βοηθηθεί να αφήσει τη μισαλλοδοξία ή το φανατισμό πλημμυρίζοντας την καρδιά του με αγάπη και σεβασμό για όλους τους πνευματικούς οδηγούς όλων των λαών, όλων των εποχών, γιατί στο τέλος όλοι μας «Υιοί του Υψίστου εσμέν» (σ. 21 – 22).

τους Ιάπωνες έναν από τους πιο αξιόλογους λαούς που συνάντησαν στα υπερπόντια ταξίδια τους. Η Ιαπωνική κοινωνία είχε να επιδείξει πολλά στοιχεία άξια θαυμασμού και φόβου, όπως η πολεμική προδιάθεση τους. Η καθαριότητα, η εργατικότητα και η εξυπνάδα τους είναι από τα κύρια γνωρίσματα που τους αποδίδονται. Στο πρόσωπο των αρχόντων σογκούν, των ακολούθων νταιμίγιο και στον πειθαρχημένο και σκληρό στρατό των πολεμιστών σαμουράι, οι φιλοπόλεμοι ευρωπαίοι βρήκαν το ταίρι τους. Η προσαρμοστικότητα τους ήταν ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα. Στα τέλη του 18 ου αιώνα οι Ιάπωνες γνώριζαν τον Ευρωπαϊκό πολιτισμό καλύτερα από κάθε άλλο μη δυτικό λαό. Συγγραφείς όπως ο Hugh Murray αναφέρονταν στους Ιάπωνες αποδίδοντας τις ιδιότητες της γενναιότητας, της εντιμότητας, του θάρρους και της τραχύτητας. (Adas, 2003, σελ.368- 370).

2.3: Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ «ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΟΥ» ΚΑΙ ΤΗΣ «ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ».

Σύμφωνα με τον τρόπο που λειτουργεί ο ανθρώπινος νους κατασκευάζει δυαδικά σύνολα - διακρίσεις. Ο κάθε άνθρωπος έχει ένα δικό του, προσωπικό σύστημα νοηματοδότησης. Βέβαια, δεν είναι το ίδιο να κάνεις διαχωρισμούς από το να αντιλαμβάνεσαι και να προσλαμβάνεις την διαφορετικότητα. Όταν αξιολογούμε αρνητικά μια κατάσταση, έναν λαό έναν πολιτισμό, αυτό αυτομάτως μας οδηγεί σε μια σειρά συνεπαγόμενων πράξεων. Πολλές φορές οι «υποτιθέμενες» διαφορές και οι διαχωρισμοί δεν είναι αληθινοί και αντικειμενικοί, αλλά διαποτίζονται από μια σειρά στερεότυπων που ενυπάρχουν στις κοινωνίες και στα άτομα ξεχωριστά. Είναι γνωστή η διαδικασία του σχηματισμού στερεοτύπων και η απόδοση «ταμπελών» σε συγκεκριμένες ομάδες ανθρώπων. Απομονώνεται ένα από τα χαρακτηριστικά τους, είτε είναι φυσικό χαρακτηριστικό ή πολιτιστική συνήθεια, και αυτό διογκώνεται, αποδίδεται σε αυτή την ομάδα, καλύπτοντας μια σειρά άλλων. Σε αυτά τα πλαίσια γίνονται μονομερείς διαχωρισμοί και αξιολογήσεις. Χαρακτηριστικό είναι και πάλι το παράδειγμα των αρχαίων ελλήνων που οποιονδήποτε δεν ανήκε στον Πολιτισμό τους του απέδιδαν την ταμπέλα του «βάρβαρου», του «απολίτιστου», του «άξεστου» (Jahoda, 2001).

Η τακτική των στερεότυπων και της ταμπέλας, προέρχεται από βαθύτερες κοινωνικές και ψυχολογικές διαδικασίες. Στην ουσία γίνεται λόγος για προκατάληψη και για μια εικόνα που είναι προσχεδιασμένη στο μυαλό των ανθρώπων, ως συλλογική εικόνα, αναφερόμενοι σε συγκεκριμένες ομάδες πληθυσμού και για ολόκληρα έθνη. Σε αυτό το σχήμα παρατηρείται και το φαινόμενο της γενίκευσης: Οι Έλληνες είναι έξω καρδιά, έχουν τιμή, ξέρουν να διασκεδάζουν. Οι Γερμανοί είναι πειθαρχημένοι και αυστηροί και ούτω κάθε εξής. Εδώ εντάσσονται και μια σειρά από ιδιότητες και ποιότητες που αποδίδονται σε χώρες της Ανατολής όπως η Ινδία, η Κίνα και η Ιαπωνία. Ο ρόλος του στερεότυπου είναι κανονιστικός μέσα στον ανθρώπινο νου. Μια ομάδα ανθρώπων συνεπάγεται τις συγκεκριμένες, τακτοποιημένες στο νου ιδιότητες ήδη προδιαγεγραμμένες και αναμενόμενες. Το στοιχείο της «αντικειμενικής γνώσης» αμφισβητείται, αφού σε πολλές περιπτώσεις αποδίδονται χαρακτηρισμοί σε χώρες και κουλτούρες, χωρίς να προκύπτουν από την

βιωμένη εμπειρία του ατόμου αλλά από μια «εικόνα» που έχει σχηματιστεί από πριν στο μυαλό του και είναι σκιτσαρισμένη από γραμμές και χρώματα, που προκύπτουν από διαβάσματα, και από παραστάσεις άλλων.

Για παράδειγμα, στο σχήμα του ευρωκεντρισμού που πάντα επικρατούσε οι «άλλοι» πολιτισμοί, λαοί που κατοικούσαν στην Ανατολή θεωρούνταν κατώτεροι, λιγότερο αναπτυγμένοι «πρωτόγονοι», «άγριοι». Ακόμη και στις εξαιρέσεις που υπήρχαν, στις οποίες εντάσσονται οι Ιάπωνες (ως αντίποδας στο σχήμα των κατώτερων λαών), μπορεί να θεωρούνταν πολιτισμένοι, ο Πολιτισμός τους όμως δεν ήταν τόσο αναπτυγμένος όσο των ευρωπαίων. Και πάλι όμως διαχωρίζονταν από τους υπόλοιπους «άγριους». Θεωρούνταν πως οποιαδήποτε κοινά στοιχεία κι αν παρουσίαζαν με τον «δικό μας» πολιτισμό, ήταν απόρροια της συνύπαρξής τους με τους Πορτογάλους. Πολλά από τα έθιμα τους και τις συνήθειες τους παρουσιάζονταν ως τόσο διαφορετικά από απόμακρα από τα δικά μας. Φάνταζε τόσο περίεργο πως μπορούσαν να έχουν ζωντανό πνεύμα και φυσική σοφία. Στις περιγραφές ταυτιζόταν - προσλαμβάνονταν ως αδύναμη, αποδίδοντας θηλυκές ιδιότητες της παθητικότητας, ειδικά αν συγκρινόταν με την ανδροπρεπή και Επιθετική Δύση. Από τις αρχές του 19 ου αιώνα εξακολουθούσε να θεωρείται διαφορετική αλλά ταυτόχρονα δυνατή και απειλητική. «Το ψυχολογικό μας σύστημα είναι δημιουργημένο με τον τρόπο να κάνουμε διακρίσεις και αυτό έχει μια εξελικτική βάση. Αυτές οι διακρίσεις γίνονται- αναφέρονται σε μεμονωμένα πρόσωπα και πιο συχνά σε ομάδες ατόμων» (Valsiner, 2000). Παρατηρείται μια τάση προς την συμβολική αντιστροφή. Αυτό σημαίνει πως η εικόνα των «άλλων» αποτελεί μερικά ή ολοκληρωτικά αρνητική αντιστροφή της εικόνας του εαυτού μας.

Στο σημείο αυτό κλείνει η αναφορά στο θεωρητικό σχήμα στο οποίο βασίζεται η εργασία. Από τα παραπάνω, δίνεται ένα ξεκάθαρο στίγμα της εντύπωσης που επικρατούσε για την Ανατολή και τον προσδιορισμό της σε σχέση με την Δύση. Στην πορεία του κειμένου, κυρίως μέσω των συζητήσεων που ακολουθούν με τους συμμετέχοντες, παρατηρούνται ομοιότητες και διαφορές με αυτές τις απόψεις, προσαρμοσμένες πάντα στο αντίστοιχο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Πριν προχωρήσω όμως στην ανάλυση των ταινιών και στις συνεντεύξεις, θα ήταν χρήσιμο να αναφερθώ κάπως πιο διεξοδικά με μια από τις κεντρικές έννοιες που θίγονται παρακάτω, τόσο ως κεντρικό στοιχείο της ταινίας «Τελευταίος Φακίρης», όσο και ως

στοιχείο που διατρέχει το σύνολο των συζητήσεων που ακολουθούν. Την έννοια της «αυθεντικότητας».

Η έννοια της «αυθεντικότητας» ανήκει στην βιομηχανική κοινωνία και γενικότερα η αναζήτηση της αυθεντικότητας αποτελεί ένα ιδεολόγημα κυρίαρχο στο δυτικό τρόπο σκέψης. Ένα από τα κυριότερα κριτήρια καθορισμού της αυθεντικότητας είναι η πολιτισμική απόσταση και ειδικότερα, η ερμηνεία της πολιτισμικής απόστασης, στο χώρο και τον χρόνο, ανάμεσα σε διαφορετικές κοινωνικές καταστάσεις. Οποιαδήποτε ελάττωση αυτής της «απόστασης» απειλεί την αυθεντικότητα. Η αυθεντικότητα μια από τις βασικές αξίες του δυτικού πολιτισμού, είναι στενά συνυφασμένη με δυτικές αντιλήψεις για το άτομο. Το άτομο κατέχει κεντρική θέση στη διαδικασία κατανόησης της πραγματικότητας και η έννοια της αυθεντικότητας συνιστά τον κεντρικό άξονα της ατομικιστικής κοσμοθεωρίας. Υπάρχει έντονη τάση του δυτικού ατόμου να στρέφεται προς τον εαυτό του, όταν δεν μπορεί να στηριχτεί σε εξωτερικούς κοινωνικούς δεσμούς, όπως στο παρελθόν. Στρέφεται στην επαφή με τον εσωτερικό εαυτό του και έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνία. Αλλοτριωμένος από το κοινωνικό του περιβάλλον, ο σύγχρονος άνθρωπος αναζητά την αυθεντικότητα σε οτιδήποτε είναι μακρινό στο χώρο και τον χρόνο. Βέβαια, στην περίπτωση της μετανάστευσης όπου οι σύγχρονες μεγαλουπόλεις, ανάμεσα τους και η Αθήνα, έχουν μετατραπεί σε κέντρα υποδοχής και ανάπτυξης πολλών και διαφορετικών πολιτισμών, οι ντόπιοι μπορούν να προσεγγίσουν αυτό που ζητούν χωρίς να στραφούν έξω και μακριά, αλλά στο οικείο, αν και μετασχηματισμένο πλέον, αστικό περιβάλλον (MacCannell, στο Γαλάνη Μουτάφη).

Ο όρος «αυθεντικότητα» αναφέρεται σε μια φιλοσοφική έννοια, η οποία έχει εισαχθεί στην κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ανάλυση. Ο Cohen ισχυρίζεται πως η «αυθεντικότητα» συνιστά μια κοινωνικά κατασκευασμένη έννοια, που η κοινωνική της σημασία (σε αντίθεση με την φιλοσοφική) δεν είναι δεδομένη αλλά «διαπραγματεύσιμη» (Cohen, στο Γαλάνη-Μουτάφη). Κάτι το οποίο σήμερα θεωρείται «σκηνοθετημένο» - «επινοημένο», ενδέχεται στο μέλλον να μετατραπεί σε «αυθεντικό», γεγονός που αποδεικνύει πως η «αυθεντικότητα» είναι ένα δυναμικό, αναδυόμενο, και όχι ένα στατικό, φαινόμενο. Οι Hobsbawm και Ranger, κάνουν λόγο για την «επινόηση της παράδοσης», ενώ ο Cohen εισάγει την έννοια της «αναπτυσσόμενης αυθεντικότητας». Οι «θεατές»- «καταναλωτές» της κουλτούρας, δεν αναζητούν «πλήρη αυθεντικότητα» αντίθετα, προκειμένου να αποδεχθούν ένα

πολιτισμικό προϊόν ως αυθεντικό, εστιάζουν σε ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία έχουν επιλέξει ως ενδεικτικά, και αναφορικά με αυτά αξιολογούν ολόκληρο το προϊόν. Η διαδικασία αυτή γίνεται μετωνυμικά (ο. π, σ. 88- 90).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: «Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΦΑΚΙΡΗΣ»

3.1: ΠΡΟΣΩΠΟ: ΜΠΑΜΠΗΣ ΜΑΚΡΙΔΗΣ

Τα στοιχεία που ακολουθούν προέκυψαν από την πρώτη συνέντευξη με τον Μπάμπη, τον Ιούλιο του 2008 (1. 7. 2008), καθώς και από συμπληρωματική Αφορμή για τον σκηνοθέτη στάθηκε η ανάγνωση του ομώνυμου διηγήματος του λατινοαμερικάνου συγγραφέα Σαπουλβέδα (Εκδόσεις Όπερα, μετάφραση Αχιλλέα Κυριακίδη), που κινείται στα πλαίσια του μαγικού ρεαλισμού. Η ταινία αποτελεί την πρώτη κινηματογραφική απόπειρα του σκηνοθέτη, ο οποίος ασχολείται σταθερά με την διαφήμιση εδώ και χρόνια. Ο θαυμασμός του Μπάμπη για την μυθιστοριογραφία του κινήματος του μαγικού ρεαλισμού, αλλά και η αγάπη του για τον Ιαπωνικό, Κινέζικο και γενικότερα για τον Κορεάτικο κινηματογράφο, στάθηκε η κυριότερη επιρροή για το έργο του.

Το περιεχόμενο της ταινίας, όπου τίθεται στο επίκεντρο η πρακτική της μαγείας αλλά και η κατασκευή της εικόνας του άλλου, του διαφορετικού από έναν δυτικό μάγο, σε συνδυασμό με την ιδέα της φυγής, της απόδρασης, εκδηλώνει μια ιδιαίτερη ευαισθησία και φιλοσοφικές προεκτάσεις και αναζητήσεις του δημιουργού. Ταυτόχρονα, εκτός από το περιεχόμενο της ταινίας πολύ χαρακτηριστική, ενδεικτική των επιρροών που έχει δεχτεί είναι η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθεί, οι επιλογές του όσον αφορά τα στοιχεία που φαίνονται ή που αποκρύπτονται ή υπονοούνται, μέσα στα όρια του κινηματογραφικού κάδρου. Στο ζήτημα της κινηματογράφησης θα αναφερθώ εκτενέστερα στην συνέχεια.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ρίξω τους προβολείς στο ζήτημα των επιρροών που δέχτηκε ο Μπάμπης ως νεαρός σκηνοθέτης, αλλά και στα στοιχεία εκείνα που τον ώθησαν να ασχοληθεί με το συγκεκριμένο θέμα. Τι ήταν εκείνο που ανέγνωσε στο κείμενο αρχικά και θέλησε να το μεταφέρει στην οθόνη; Από την μια πλευρά, έχουμε την κατασκευή της εικόνας ενός «δήθεν». “fake” φακίρη όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος, από τον εργοδότη του, που τον παρουσιάζει στο δυτικό κοινό (ως τον: «Τελευταίο αυθεντικό φακίρη που έχει απομείνει στα χρόνια της κοροϊδίας και της απάτεωνιάς») που περιμένει με την σειρά του, να μαγευτεί από τον φακίρη. Από την δική του πλευρά, ο Αλή Καζάν ονειρεύεται την φυγή, την απόδραση από την

πραγματικότητα που βιώνει, σε μια άλλη χώρα την Ινδία. Τι σημαίνει η Ινδία για εκείνον; Η Ινδία υποδηλώνει τον διαφορετικό πολιτισμό, που κρύβει μαγεία, ελευθερία, εξωτισμό, μυστήριο. Ο Αλή Καζάν επιθυμεί την ελευθέρωση από τα δεσμά (κυριολεκτικά και μεταφορικά) που του έχει φορέσει ο κύριος του και κατ'επέκταση η δυτική νοοτροπία της εκμετάλλευσης, του περιορισμού των δεξιοτήτων, της ταμπέλας.

Ο Μπάμπης πάντα ένιωθε ιδιαίτερη έλξη για την έννοια της μαγείας, του φαινομένου της μεταφυσικής εξαφάνισης, χωρίς λογική εξήγηση, χωρίς την χρήση κάποιου συγκεκριμένου τρυκ. Στα σημείο αυτό υπογραμμίζει την διαφορά της Δυτικής από την Ανατολική μαγεία. Επισημαίνει πως στην παράδοση της Ανατολής η μαγεία έχει ένα έντονο μεταφυσικό στοιχείο, αντίθετα με την παράδοση της δυτικής μαγείας όπου το στοιχείο του προκατασκευασμένου τρυκ – κόλπου, έχει κεντρικό ρόλο στην φιλοσοφία της. Παρόλα αυτά, ξεκίνησε να γοητεύεται από τους μάγους μέσα από τον Μάγο Hoodiny και τις Αμερικάνικες έρευνες που έγιναν για το φαινόμενο της τηλεκίνησης. Κάνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην μαγεία της δύσης (Χουντινικά τρυκ) όπου υπάρχει το σχέδιο, η στρατηγική της κατασκευής του τρυκ με βάση μια λογική εξήγηση. Στο αντίποδα τοποθετεί την μαγεία της Ανατολής, στην οποία συγκαταλέγει τον φακίρη που του αποδίδει το μεταφυσικό στοιχείο, εξαφανίζεται «μαγικά». Σε αυτό το πλαίσιο προέκυψε η κόντρα, η διαφοροποίηση των δύο παραδόσεων και κατά προέκταση των δυο πολιτισμών. Αυτό για τον Μπάμπη προέκυψε ασυνείδητα στην πορεία γραφής του σεναρίου, δεν ήταν στις αρχικές του προθέσεις να δείξει αυτή την αντίθεση.

Όσον αφορά το στοιχείο της αυθεντικότητας, αφού ο φακίρης παρουσιάζεται από τον ιμπρεσάριο του, ως «Ο τελευταίος αυθεντικός φακίρης που έχει απομείνει στην εποχή της κοροϊδίας και της απατεωνιάς», ο Μπάμπης κάνει μια ξεκάθαρη τοποθέτηση. Όπως αναφέρεται και στην συνέχεια του κειμένου, τα στοιχεία της κατασκευής της εικόνας του φακίρη είναι ευδιάκριτα (εξεζητημένο ντύσιμο, ψεύτικο μουστάκι, φυσική εμφάνιση ηθοποιού). Σύμφωνα πάντα με τις προθέσεις του Μπάμπη, ο δυτικός ιμπρεσάριος δημιουργεί μια εικόνα του φακίρη, τον ωθεί να κάνει συγκεκριμένα κόλπα (πιστεύοντας πως αυτά επιζητά το κοινό). Ο φακίρης τελικά αποκτά τις δυνατότητες που δεν έχει από πριν με την συνεχή εξάσκηση, με

έντονο το μεταφυσικό στοιχείο. Ο Αλή Καζάν, παρουσιάζεται ως συνεχιστής μιας παράδοσης, η οποία με ρεαλιστικούς όρους δεν υπάρχει.¹¹

Εδώ προκύπτει το ζήτημα των προσδοκιών του δυτικού κοινού, στο οποίο απευθύνεται και ο Αλή Καζάν. Σύμφωνα με τον Μπάμπη, το κοινό περιμένει αυτό που δεν έχει μπροστά του καθημερινά, το «εξωτικό», το «διαφορετικό». Ο Αλή Καζάν, καθώς και ο ιμπρεσάριος του (ο οποίος αυτοπαρουσιάζεται ως εκείνος που ανακάλυψε τον εκπρόσωπο – συνεχιστή μιας αληθινής παράδοσης), είναι ντυμένοι με ρούχα φανταχτερά και διαφορετικά από την καθημερινή εμφάνιση. Υπάρχει έντονο το στοιχείο της υπερβολής και της διακωμώδησης (είναι διαφορετικοί από εμάς, φέρουν ακόμη και στοιχεία της παράδοσης μέσα από τις ενδυματολογικές επιλογές, ως μια ψευδαίσθηση του κοινού). Το κοινό προφανώς στρέφεται προς μια ατραξιόν που φέρεται να έχει τις ρίζες της στην ανατολή, εντυπωσιάζεται από το διαφορετικό από το μη συνηθισμένο, από αυτό που δεν έχει καθημερινά δίπλα του.¹²

Στην ερώτηση πως ορίζει την ανατολή τόσο γεωγραφικά όσο και ως έννοια, αποκρίθηκε αυθόρμητα πως «...ανατολή είναι αυτό που δεν έχουμε. Δεν είναι το Λονδίνο ή το Παρίσι γιατί το μάτι μας είναι εξοικειωμένο με την αρχιτεκτονική, με τον πολιτισμό αυτών των χωρών. Αντίθετα ως ανατολή ορίζουμε χώρες μακρινές όπως η Σιγκαπούρη, η Ταϊλάνδη, η Κίνα, η Ινδία. Αυτό που δεν είναι κοντά μας, εικόνες στις οποίες δεν είναι συνηθισμένο το μάτι μας. Βέβαια, κάτω από ένα άλλο σκεπτικό ανατολή μπορεί να είμαστε και εμείς στην Ελλάδα».¹³

¹¹ Στον Ελληνικό χώρο, με αφορμή την ενασχόληση του με το θέμα της ταινίας, ήρθε σε επαφή με την ακαδημία ελλήνων ταχυδακτυλουργών στην Νέα Ιωνία και τον μάγο Christopher. Πολύ ενδιαφέρον είναι πως στην διάρκεια της συζήτησης τους, ο Christopher έκανε αναφορά σε ομοιότητες της πρακτικής του με το μαντείο των Δελφών.

¹² Είναι σχετικό το ότι δεν το έχει καθημερινά δίπλα του αφού η Ελλάδα είναι χώρα υποδοχής μεταναστών και ειδικά η Αθήνα είναι μια πολυάνθρωπη, πολυφυλετική, διαπολιτισμική πόλη, όπου το μάτι μας πλέον σταδιακά έχει συνηθίσει στην θέα του φερόμενου ως «διαφορετικό» και «εξωτικό». Στα πλαίσια της διασκέδασης όμως οι όροι αλλάζουν. Η ετερότητα ή οποία αποτελεί το κατεξοχήν αντικείμενο μελέτης της κοινωνικής ανθρωπολογίας, επαν- ορίζεται και αναζητείται πλέον οίκοι, εντός και εξής, δηλαδή, και όχι έξω και μακριά (Μαδιανού, 1998, σ.27).

¹³ Η άποψη αυτή σχετίζεται με τη διατύπωση του Michael Herzfeld περί διττής ταυτότητας των Ελλήνων, στο βιβλίο «Πάλι Δικά Μας». Η αυτοπαρουσίαση ως «Ελληνας» ή «Ρωμιός», ανάλογα με τα χαρακτηριστικά που θέλουμε να επικαλεστούμε κάθε φορά και τα στοιχεία του παρελθόντος που θέλουμε να οικειοποιούμαστε (Herzfeld, 2002).

Παρόλα αυτά κάνει την διάκριση ανάμεσα στον σύγχρονο δυτικό τρόπο ζωής και στην ανατολή τόσο ως γεωγραφικό τόπο όσο και ως σύστημα και πρακτική. Υποστηρίζει πως αυτές οι πρακτικές είτε λέγονται γιόγκα, διαλογισμός, ζεν ή οτιδήποτε άλλο, δεν μπορούν να λειτουργήσουν στην δύση, έξω από το περιβάλλον που έχουν δημιουργηθεί και έχουν αναπτυχθεί. Θεωρεί πως οποιαδήποτε φιλοσοφία και πρακτική λειτουργεί αποκλειστικά στο περιβάλλον που ανήκει και απευθύνεται στους ανθρώπους της αντίστοιχης χώρας και κουλτούρας. Στην σημερινή εποχή έχει επικρατήσει το ζήτημα της μόδας και της επίδειξης. Οι δυτικοί για να τα προσαρμόσουν στις ανάγκες τους τα έχουν περιορίσει «σε ένα διαμέρισμα και δεν μπορούν να λειτουργήσουν σε συνθήκες διαμερίσματος». Ένας δυτικός δεν μπορεί να καλυτερεύσει την ζωή του ουσιαστικά, μέσα από τεχνικές που απευθύνονται σε λαούς με διαφορετική κουλτούρα και τρόπο σκέψης.

Προβάνει δε, σε έναν διαχωρισμό της ανατολής από την δύση, αποδίδοντας τον χαρακτηρισμό του πρωτόγονου στις χώρες της Ανατολής «...ακόμη και στις ημέρες μας». Υποστηρίζει πως από την πλευρά των δυτικών μιλάμε μόνο για εκμετάλλευση αυτών των πρακτικών μέσω της δημιουργίας μόδας, που απευθύνεται σε άτομα «ψώνια» που έχουν λύσει όλα τους τα προβλήματα και έχουν άπλετο ελεύθερο χρόνο για να σκοτώσουν. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τις απόψεις του ακραίες και απόλυτες, αφού δεν έχει προσωπική εμπειρία από αυτές τις τεχνικές ή τις φιλοσοφίες τις οποίες αποδίδουμε στην ανατολή και με τις οποίες καταπιανόμαστε. Παρόλα αυτά υπάρχουν κάποια στερεότυπα στο μυαλό του, μια εικόνα σχηματισμένη που την αποδίδει σε αυτά, σε μεγάλο βαθμό προέρχονται και από προσωπικά διαβάσματα και ταινίες. Παρόλα αυτά πρόκειται για έναν άνθρωπο που ζει και εργάζεται μέσα σε γρήγορους ρυθμούς, έχοντας έναν πρακτικό νου, που μέσα σε αυτό το σχήμα γοητεύεται από την έννοια της μαγείας, του τρυκ, της κατασκευασμένης γοητείας και της επερχόμενης φυγής – απόδρασης από ένα καταπιεστικό σύστημα όποιο κι αν είναι αυτό. Στην περίπτωση της ταινίας του ο Φακίρης λειτουργεί ως μεταφορά αυτής της κατάστασης.

3.2 : Η ΤΑΙΝΙΑ

Ο Μπάμπης επιλέγει να παίζει με το στοιχείο της κωμωδίας και της ειρωνείας. Για τον κεντρικό ρόλο του Αλή Καζάν, επέλεξε έναν ηθοποιό με μια “κλασική” δυτικοευρωπαϊκή εμφάνιση (σταρένια επιδερμίδα, γαλάζια μάτια, καστανός), ο οποίος μέσα από την μεταμφίεση (ρούχα, Ψεύτικο μουστάκι, στάση σώματος), στοχεύει να πείσει το κοινό. Επιπλέον, το στοιχείο της σιωπής σε όλη την διάρκεια της ταινίας του κεντρικού ήρωα, με αποκορύφωμα την στιγμή του ατυχήματος που έχει ως συνέπεια να χάσει την ομιλία του, συμβάλλουν στην δημιουργία αυτής της ειρωνικής ατμόσφαιρας προς τον θεατή.

Όσον αφορά τις κινηματογραφικές επιρροές του σκηνοθέτη, οι οποίες είναι ξεκάθαρες στις επιλογές του (γωνίες λήψης, κινήσεις μηχανής λήψης, θέση της κάμερας στο σημείο του προσώπου, υποκειμενικά πλάνα, μεσαία πλάνα - απόδοση εικαστικής πληροφορίας, φειδωλή χρήση της μουσικής- *harmoniun* παραδοσιακό ινδικό όργανο, ελάχιστοι λεκτικοί διάλογοι, έμφαση στην σιωπή), ο Μπάμπης δηλώνει θαυμαστής του Ιαπωνικού κινηματογράφου (όχι τόσο του Ινδικού – Μπόλιγουντ). Συγκεκριμένα αναφέρεται στις πρώτες ταινίες του Κουροσάουα, οι αστικές όπως χαρακτηρίζονται «Η γη των καταφρονεμένων», «Ο ηλίθιος», αλλά και του Όζου. Αντιμετωπίζει το κινηματογραφικό κάδρο ως την σελίδα του βιβλίου που δίνει την ιστορία (*mise en scene*). Και αυτό πράττει, αφηγείται μια ιστορία, δίνει έμφαση στους χαρακτήρες και κατ'επέκταση στους ηθοποιούς. Η κάμερα παραμένει σταθερή, παρά με ελάχιστες κινήσεις, καθώς η ταινία γυρίστηκε με βαριά κάμερα, 35mm, κρατώντας έναν βαθμό αποστασιοποίησης από την δράση. Στην ερώτηση σχετικά με τον σύγχρονο κορεάτικο κινηματογράφο (κινηματογραφία της ανατολής), εκφράζει μια δυσαρέσκεια λόγω των γρήγορων ρυθμών κινηματογράφησης που υιοθετούν οι σκηνοθέτες έχοντας δεχτεί επιρροές από την δύση, με σκοπό τον εντυπωσιασμό, σύμφωνα πάντα με την άποψη του. Επιπλέον, τα θέματα που τίγονται πραγματεύονται κυρίως την βία. Τα στοιχεία της γρήγορης κινηματογράφησης, με πολλές κινήσεις της μηχανής λήψης, εναλλαγές στον ρυθμό, με θεματικό επίκεντρο την βία, τα αποδίδει στην δυτική κουλτούρα, στην σύγχρονη δυτική παράδοση. Υποστηρίζει πως οι πιο αργοί ρυθμοί, που υποδηλώνουν εσωτερική δράση, απόδοση πληροφοριών και ταυτόχρονα χρόνο για τον θεατή να μπει στην ιστορία και την

κατάσταση της ταινίας, είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της παράδοσης της ανατολής, ταιριάζουν στην ιδιοσυγκρασία τους (σύμφωνα πάντα με την άποψη του).¹⁴

Σε αυτό το σημείο κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη η αναφορά σε συγκεκριμένα σημεία της ταινίας, που θίγεται η βασική θεματολογία. Εξετάζον τας το περιεχόμενο του «κειμένου», επικεντρώθηκα σε μια σειρά στοιχείων που θεωρώ πως παρουσιάζουν ιδιαίτερο ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Κεντρικό στοιχείο της ταινίας, που διατρέχει την θεματική πλοκή από την αρχή μέχρι το τέλος, είναι το ζήτημα της κατασκευασμένης εικόνας του φακίρη και η ταυτόχρονη παρουσίαση του ως «αυθεντικού», από τον ιμπρεσάριο με σκοπό την εκμετάλλευση.

Ο Αλή Καζάν, ή καλύτερα το άτομο που παρουσιάζεται ως φακίρης, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε από πού προέρχεται και σε ποια κατάσταση βρίσκεται. Από την εμφάνιση του και μόνο, αφού σε όλη τη διάρκεια της ταινίας δεν μιλάει, φαίνεται πως δεν είναι ινδός. Το ζευγάρι του φακίρη- ιμπρεσάριου, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα για την σχέση εργοδότη- εργαζόμενου σε οποιοδήποτε κοινωνικό πλαίσιο. Ο ιμπρεσάριος επιλέγει τα πιο «εξωτερικά», στερεοτυπικά χαρακτηριστικά της παρουσίας ενός φακίρη και με βάση τη σύνθεση τους «κατασκευάζει» τον Αλή Καζάν. Το ψεύτικο μουστάκι, το τουρμπάνι, τα φανταχτερά- εξεζητημένα ρούχα που παραπέμπουν σε μια πρώτη, ίσως επιφανειακή εικόνα που έχουμε στο μυαλό μας, συνθέτουν την εμφάνιση του Φακίρη. Σε συνδυασμό δε με την «κλασική» σωματική στάση, είτε οκλαδόν είτε ανάσκελα, στην τάβλα με καρφιά, ολοκληρώνουν την εικόνα του μάγου. Εξάλλου, ο Αλή Καζάν

¹⁴ Η έννοια της *mise en scene*. Είναι ο όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψουμε όλα όσα βρίσκονται στο κάδρο, όλες τις λεπτομέρειες που σχηματίζουν την εικόνα. Ουσιαστικά είναι όλα βλέπει ο θεατής. Είναι το αποτέλεσμα της δουλειάς ενός συνδυασμού ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένων του καλλιτεχνικού διευθυντή, του σκηνογράφου και του σχεδιαστή των κοστούμιών. Η έννοια της *mise en scene*, περιλαμβάνει τόσο την απεραντοσύνη ενός σκηνικού σε πλατώ, όσο και ένα μικροσκοπικό αντικείμενο που είναι κρίσιμο για την ανάπτυξη της πλοκής. Περιλαμβάνει πλούσια κοστούμια και διακριτικό μακιγιάζ. Επιπλέον, σχετίζεται άμεσα με τον διευθυντή φωτογραφίας που φωτίζει και κινηματογραφεί την *mise en scene*. Το είδος του πλάνου (γωνία λήψης, απόσταση, εστίαση) θα επηρεάσει το τι και πώς θα δούμε, όπως θα κάνει και κάθε ξεχωριστό “ύφος” που θα δημιουργηθεί από το φως. Μια πολύ σημαντική πλευρά της *mise en scene* είναι οι ηθοποιοί, οι οποίοι συμβάλουν ουσιαστικά στον σχεδιασμό και το νόημα της. Κομίζουν νόημα μέσα από την φυσική τους παρουσία και μέσα από την κίνηση τους, καθώς και μέσα από την πρόξα τους (Phillips, 2004, σ. 70- 71). Στην περίπτωση του «Τελευταίου Φακίρη», υπάρχει ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται και είναι πολύ ουσιαστικό για το νόημα της ταινίας. Μέσα στην ταινία επανέρχεται η εικόνα του ιμπρεσάριου, να επαναλαμβάνει την ατάκα: «Ο Αλή Καζάν είναι ο τελευταίος αυθεντικός φακίρης που έχει απομείνει στην εποχή της κοροϊδίας και της απατεωνιάς».

φέρεται ως «αυθεντικός» φακίρης, που σημαίνει πως το κοινό περιμένει από εκείνον στοιχεία και δεξιότητες που έχουν τις ρίζες τους στην μακρινή και εξωτική ανατολή.

Πριν συνεχιστεί η ανάλυση εκείνων των στοιχείων που προκύπτουν από το οπτικό κείμενο, κρίνεται αναγκαία η αναφορά στην έννοια της «αυθεντικότητας». Όταν κάνουμε λόγο για μια παράδοση ή πρακτική που χαρακτηρίζεται ως αυθεντική, προφανώς εννοούμε πως μεταφέρεται και μεταβιβάζεται αναλλοίωτη στο πέρασμα του χρόνου, από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε, στη σύγχρονη εποχή. Στην περίπτωση του φακίρη, ως αποδεικτικά στοιχεία της αυθεντικότητας του φέρονται να είναι, πέρα από την εμφάνιση του, οι εξαιρετικές του ικανότητες να αντέχει στον πόνο, ως αποτέλεσμα του τρόπου ζωής και της πνευματικότητας του. Ο Αλή Καζάν παρουσιάζεται από τον ιμπρεσάριο, ως ο άνθρωπος που δεν πονάει καθώς διαλογίζεται στα καρφιά, όταν μασάει γυαλιά ή όταν καταπίνει ένα σπαθί, γιατί «...είναι πιο φανατικός χορτοφάγος και από άλογο». Ταυτόχρονα παρουσιάζεται ως ο μάγος που διαλογίζεται καθημερινά μόνος του «...πάνω στα καρφιά, όπου βρίσκει την αλήθεια, τη γαλήνη και το φως που εκείνος γνωρίζει». Το κοινό που παρακολουθεί τον Αλή Καζάν, μάλλον προσδοκά από εκείνον να δει αυτό που δεν έχει, την υπερφυσική, μεταφυσική δυνατότητα που μόνο ένας άνθρωπος από έναν τόσο μακρινό πολιτισμό, με τόσο έντονα αναπτυγμένη και ανώτερη πνευματικότητα, μπορεί να καταφέρει. Ο Αλή Καζάν, όμως υποφέρει όταν τον πατάνε στα καρφιά αλλά δεν εκφράζει τον πόνο, ματώνει όταν μασάει γυαλιά και χάνει την μιλιά του όταν καταπίνει το σπαθί, γιατί δεν έχει αυτές τις ικανότητες για τις οποίες διαφημίζεται και προωθείται από τον Κύριο του.

Το δίδυμο των χαρακτήρων κινείται στο κέντρο της Αθήνας, στις περιοχές όπου υπάρχουν πολλοί μετανάστες. Απευθύνονται δε στο κοινό της Αθήνας, σε μια μερίδα ανθρώπων οι οποίοι επιλέγουν για την διασκέδαση τους «τοπία» και εικόνες εξωτικές «διαφορετικές». Επιλέγουν να δειπνήσουν σε ινδικά εστιατόρια προσδοκώντας να βιώσουν την ατμόσφαιρα της ιδιαίτερης κουλτούρας και παράδοσης μέσα στο κέντρο της Αθήνας. Επιθυμούν να «δραπετεύσουν» από την καθημερινότητα μέσω της βίωσης διαφορετικών εμπειριών. Επιζητούν να νιώσουν εντυπωσιασμό και θαυμασμό για άτομα με ιδιαίτερες ικανότητες που φέρονται ως «αληθινοί εκπρόσωποι» ζωντανών, εξωτικών παραδόσεων. Στο σημείο αυτό θίγεται, ίσως έμμεσα στην ταινία, μια κατάσταση που επικρατεί στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία. Ο κεντρικός ήρωας, ο Αλή Καζάν, εμφανίζεται προς την μέση της δράσης

να κινείται στο κέντρο της πόλης στα σημεία εκείνα που ζει και κινείται μια ομάδα μεταναστών, Ινδοί, Πακιστανοί και Κούρδοι. Αυτό το σημείο χωρικά εκτείνεται κυρίως γύρω από την Ομόνοια στο ύψος της Πειραιώς, προς το Μεταξουργείο. Εκεί έχουν δημιουργηθεί πολλά μαγαζιά με είδη διατροφής και ένδυσης από τις χώρες αυτές, εστιατόρια αλλά και μαγαζιά με μουσική και χορό από τις συγκεκριμένες κουλτούρες. Ο ήρωας τοποθετείται ανάμεσα σε αυτούς τους ανθρώπους, τόσο μόνος του όσο και με τον Πακιστανό μάγειρα που φαίνεται να έχουν συνάψει μια ιδιόμορφη σχέση.¹⁵

Με την χρήση των συγκεκριμένων πλάνων, η κινηματογράφηση των οποίων είναι κάπως στυλιζαρισμένη θα έλεγα, δίνεται η εικόνα της πόλης. Η Αθήνα είναι μια σύγχρονη μεγαλούπολη, χώρος υποδοχής και πρόσμιξης πολλών και διαφορετικών πολιτισμών, όπου ο καθένας διεκδικεί τον χώρο του. Μέσα σε αυτό το σχήμα τοποθετείται και μια μερίδα κατοίκων που εντοπίζουν ενδιαφέρον στην πολιτιστική έκφραση αυτών των λαών. Μια μερίδα ανθρώπων που αναζητούν το «διαφορετικό», το «αληθινό», ίσως το «παραδοσιακό» μέσα σε αυτές τις εκφράσεις. Είναι οι άνθρωποι που τρώνε στα ινδικά εστιατόρια, κάνουν βόλτες γύρω από το κέντρο και ψωνίζουν από τα μαγαζιά, επιθυμώντας να «κλέψουν» γεύσεις και αρώματα από εντελώς διαφορετικούς πολιτισμούς, που σε άλλες συνθήκες ίσως να υποτιμούσαν, μέσα στην πόλη. Απέναντι σε έναν κόσμο επιθυμιών και ζήτησης βιωμάτων των επισκεπτών, οι χώροι υποδοχής αναπτύσσουν με τη σειρά τους έναν κόσμο φαντασιακό, αυτοσκηνοθετημένο, αλλοιώνοντας τα στοιχεία της πραγματικότητας, ώστε να ικανοποιούν τις ανάγκες των επισκεπτών. Σε αυτό το σχήμα εντοπίζονται και στοιχεία της παράδοσης που δεν γνωρίζουμε κατά πόσο είναι αυθεντικά ή επινοημένα ως αυθεντικά για την προσέλκυση του κοινού (Γαλάνη- Μουτάφη, 1995, σ.31).

Οι εμπειρίες «κατασκευάζονται» και προσφέρονται σε εκείνους που επιζητούν την διασκέδαση, ως αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου. Στα πλαίσια αυτά ο τοπικός πολιτισμός εμπορευματοποιείται, παράγονται εικόνες του «άλλου» με σκοπό την κατανάλωση, μέσα σε έναν χώρο τεμαχισμένο με στερεότυπες εικόνες. Οι

¹⁵ Συνεννοούνται μέσα από την σιωπή, με τα βλέμματα, παρά το γεγονός πως μάλλον δεν μιλούν την ίδια γλώσσα. Ο μάγειρας δείχνει να αντιλαμβάνεται πως ο Αλή έχει κάποιες μεταφυσικές- ιδιαίτερες δυνατότητες- ίσως νιώθει πως ο Αλή καταπιέζεται- σημείο που τους ενώνει.

θεατές- επισκέπτες έχουν την τάση να απολαμβάνουν το υπερβολικά παράξενο από την ασφαλή θέση του οικείου (Boorstin, 1964, 77-117). Από την άλλη πλευρά υπάρχει και η τάση μιας ομάδας ανθρώπων, που αναζητά την αυθεντικότητα έξω από τα χωροχρονικά όρια της καθημερινής του ζωής, σε άλλους, μη- οικείους χώρους. Θέλεται από την «πραγματική» ζωή των άλλων, η οποία διακατέχεται από «γνησιότητα», σε αντίθεση με την δική του αλλοιωμένη πραγματικότητα. Διαμορφώνεται νοερά ένα αξιολογικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο οι «πολιτισμένοι» δυτικοί επισκέπτονται τους χώρους αυτούς, για να βιώσουν το πρωτόγονο, το εξωτικό, το ερωτικό, τον «άλλον», και κατ' αυτόν τον τρόπο να ανακαλύψουν τις ρίζες τους – μια αρχέγονη κατάσταση που νοείται ως γνήσια και ανεπηρέαστη μέχρι στιγμής από το δυτικό πολιτισμό (Γαλάνη- Μουτάφη, 1995, σ. 35). Δημιουργείται και πάλι μια σχέση εξουσίας ανάμεσα στους δυο πόλους, όπου οι δυτικοί καταναλώνουν την κουλτούρα των «άλλων», των «πρωτόγονων και ανίσχυρων». Οι πρώτοι απαιτούν και οι δεύτεροι ικανοποιούν τις απαιτήσεις. Στο κοινό αυτό απευθύνεται και το πρωταγωνιστικό δίδυμο της ταινίας.¹⁶

Επιστρέφοντας στους κεντρικούς ήρωες της ταινίας διαπιστώνουμε πως ανάμεσα τους υπάρχει μια ξεκάθαρη σχέση εκμετάλλευσης- υποταγής. Η σχέση των δυο ανδρών σε καμία περίπτωση δεν είναι ισότιμη, αντίθετα διαμορφώνεται μια σχέση εξουσίας. Χωρίς να γνωρίζουμε την προϊστορία των χαρακτήρων υποθέτουμε πως έχουνε ένα κοινό παρελθόν. Ο ιμπρεσάριος δίνει την εντύπωση ενός ανθρώπου που έχοντας τερματίσει την δική του σταδιοδρομία μέσα από την «διαχείριση» και την προώθηση ενός άλλου ανθρώπου, επιδιώκει τον βιοπορισμό. Ο άντρας που παρουσιάζεται ως φακίρης, εμφανίζεται σιωπηλός και υπάκουος σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ενώ φαίνεται πως έχει κάποιες ειδικές ικανότητες (μεταφυσική δύναμη να μετακινεί με το βλέμμα του αντικείμενα) τις καταπιέζει και τις υποκρύπτει, ακολουθώντας τις οδηγίες- προσταγές του ιμπρεσαρίου, σύμφωνα με αυτά που επιθυμεί να δει το κοινό («...αυτά δεν είναι για το κοινό μας...»). Ο φακίρης καταπιέζεται και γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης σε βαθμό που διακινδυνεύει την σωματική του ακεραιότητα. Χάνει ακόμη και την μιλιά του και ακόμη και τότε, ο

¹⁶ Αυτή η εικόνα είναι μια ρεαλιστική εικόνα που συναντάμε δίπλα μας στην Αθήνα. Μέσα από την κινηματογραφική εικόνα έχουμε την ευκαιρία να δούμε τον εαυτό μας και να στοχαστούμε επάνω στην εικόνα που επικρατεί στην Αθήνα σήμερα (Fisher, 1998, σ. 110).

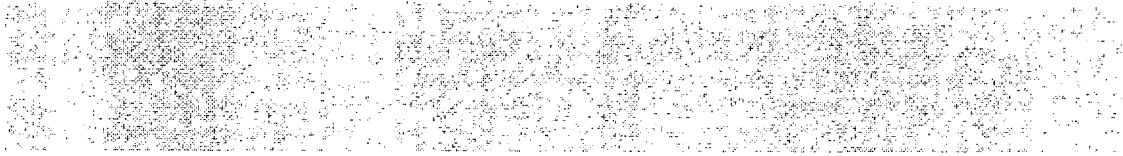
ιμπρεσάριος δεν πτοείται, εφευρίσκοντας καινούριο ρεπερτόριο προσαρμοσμένο στην κατάσταση του.

Στην ταινία υπάρχει ένας βαθμός υπερβολής και γκροτέσκου σε αυτό το σημείο, με σκοπό να αποδοθεί με κωμικό και ειρωνικό τρόπο. Το δίδυμο όμως αυτό, θα μπορούσε να λειτουργήσει ως παράδειγμα, μεταφορικά για οποιαδήποτε σχέση εκμετάλλευσης και υποταγής διαμορφώνεται τόσο στις εργασιακές σχέσεις στην σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, όσο και σε όλες τις μορφές ανθρώπινων σχέσεων. Ο φακίρης θα μπορούσε να είναι ένας οποιοσδήποτε άνθρωπος που καταπιέζει την αληθινή του φύση, τις δεξιότητες και τις ανάγκες του, υιοθετώντας μοντέλα που δεν είναι δικά του για να επιβιώσει και να διατηρήσει την θέση του. Στο πρόσωπο του ιμπρεσάριου, θα μπορούσαμε να δούμε μορφές έκφρασης της καταπίεσης και της εξαναγκαστικής στρέβλωσης των ανθρώπινων ικανοτήτων, με κύριο κίνητρο την επιβίωση που βασίζεται στις δυνάμεις του άλλου. Το γεγονός πως την ταινία αυτό το στοιχείο δίνεται με μια δόση σουρεαλισμού ίσως αφήνει να φανεί η κωμικοτραγική διάσταση αυτού του φαινομένου.¹⁷

Παράλληλα με τα παραπάνω θέματα που θίγονται στην ταινία, στο θεματικό επίκεντρο τοποθετείται η προσδοκία, που τελικά πραγματοποιείται, του κεντρικού ήρωα να αποδράσει. Η απόδραση από τα περιοριστικά, καταναγκαστικά δεσμά του ανθρώπου. Η φυγή σε έναν άλλο τόπο, στο «εξωτικό», στο «διαφορετικό», στον τόπο που αναγνωρίζεται και επιτρέπεται η πνευματική ελευθερία του ατόμου. Όπως προανέφερα, η φυγή, η απόδραση ως έννοιες στέκονται ως η βασική αφορμή για τη δημιουργία της ταινίας. Θα μπορούσαν να αντιμετωπιστούν ως παράδειγμα, μεταφορικά. Στην προκειμένη περίπτωση όμως, επιλέγεται ο σχηματισμός της συγκεκριμένης ιστορίας και της ταύτισης του τόπου ελευθερίας για τον ήρωα, με έναν δεδομένο γεωγραφικό προσορισμό. Η Ινδία, μια από τις χώρες της Ανατολής με την πιο διαδεδομένη φιλοσοφία και πρακτικές (κυρίως του διαλογισμού και της γιόγκα), ταυτισμένη με την απλότητα και το υψηλό επίπεδο πνευματικότητας, αποτελεί τον τόπο που εναποθέτει τις προσδοκίες του ο ήρωας. Ακόμη, λοιπόν και αν ο δημιουργός επιλέγει συγκεκριμένους τρόπους να εκφράσει τις επιθυμίες του, η

¹⁷ Βέβαια, σε ένα δεύτερο επίπεδο, και οι δυο άντρες είναι θύματα της εκμετάλλευσης της κυρίαρχης τάξης, του κοινού, που πληρώνει για να «καταναλώσει» την παράσταση – πολιτιστικά κατασκευασμένο προϊόν.

αντίθεση ανάμεσα στην Δύση και την Ανατολή, είναι ξεκάθαρη. Ο υλισμός και το απάνθρωπο πνεύμα της σύγχρονης Δύσης βρίσκεται απέναντι στην πνευματική, ανθρωποκεντρική διάσταση της Ανατολής. Στο σχήμα που προκύπτει, τόσο από την ταινία όσο και από τον Μπάμπη ως άτομο, είναι ένα διπολικό, αντιθετικό σχήμα.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: «ΣΑΜΟΥΡΕ»

4.1: ΠΡΟΣΩΠΟ: ΘΟΔΩΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΥΛΑΚΗΣ

Περίληψη ταινίας: Ένας ιδιόρρυθμος βοσκός σε ένα Ορεινό χωριό της Κρήτης, ευελπιστεί πως κάποτε θα γίνει Σαμουράι και να δραπετεύσει κάποτε στην μακρινή Ιαπωνία. Το Σάμουρε είναι μια ταινία για την διαφορετικότητα και τις συγκρούσεις που αυτή προκαλεί στα πλαίσια μιας μικρής κοινωνίας.

Ο Θοδωρής Παπαδουλάκης είναι ένας νεαρός σκηνοθέτης, «μικρομηκάς»(σύμφωνα με τον ιθαγενή όρο που αποδίδουν στην Ελλάδα στον εαυτό τους, οι σκηνοθέτες που έχουν κάνει μόνο ταινίες μικρού μήκους- διάρκειας μέχρι 40”), που έχει γεννηθεί στα Χανιά και έχει σπουδάσει σκηνοθεσία στο Πανεπιστήμιο του Leach, στην Αγγλία. Αμέσως μετά το τέλος των σπουδών του επέστρεψε στη γενέτειρά του πόλη, στα Χανιά με σκοπό να εργαστεί ως σκηνοθέτης και παραγωγός, τοποθετώντας το επίκεντρο των εργασιών του στην Κρήτη, έξω από το κέντρο της Αθήνας ή της Θεσσαλονίκης. Ακριβώς αυτό έκανε όταν μαζί με δυο συνεργάτες, ίδρυσαν την εταιρεία παραγωγής “Indigo View”. Οι δυο από τις τρεις ταινίες του(«Πιλάλα», 2004 και «Σάμουρε», 2005) έχουν γυριστεί στην Κρήτη και πιο συγκεκριμένα στα Χανιά.¹⁸

Κεντρικό έναυσμα για την επιλογή του θέματος της ταινίας, στάθηκε η προσωπική ιστορία του ηθοποιού που ενσαρκώνει τον κεντρικό ήρωα, τον Θωμά. Πιο συγκεκριμένα ο Θωμάς, ως πρόσωπο δεν είναι ηθοποιός(όπως και όλα τα άτομα που παίζουν στην ταινία, είναι ερασιτέχνες ηθοποιοί ή κάτοικοι του χωριού. Το ζήτημα αυτής της επιλογής του σκηνοθέτη θα το θίξω παρακάτω) είναι κάτοικος του χωριού, κτηνοτρόφος που ασχολείται με τις αγροτικές δουλειές. Είχε συμμετάσχει «από σπόντα» στην προηγούμενη ταινία του Θοδωρή και έπειτα ανέπτυξε μια προσωπική σχέση τόσο με τον Θοδωρή όσο και με την ομάδα της παραγωγής. Στην πρώτη μου συνάντηση με τον σκηνοθέτη της ταινίας, η πρώτη ερώτηση που του απεύθυνα(με μια καταφατική αίσθηση πως θα επιβεβαιωθεί η προσδοκία μου για την απάντηση του!),

¹⁸ Η λέξη indigo(noun): a dark purplish blue colour, στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως επίθετο και σύμφωνα με τις ανατολικές φιλοσοφίες, αντιστοιχεί στο χρώμα του έβδομου, ανώτερου ενεργειακού κέντρου του ανθρώπινου σώματος(«τσάκρας»), που τοποθετείται στην περιοχή ανάμεσα στα μάτια. Είναι το λεγόμενο «τρίτο μάτι», που συμβολίζεται με την μωβ απόχρωση του αμέθυστου.

ήταν το αν η επιλογή του θέματος ήταν αποτέλεσμα προσωπικής του εμπειρίας ή επιθυμίας. Ο Θωδωρής μου είπε διστακτικά πως : «μάλλον θα σε απογοητεύσω, μήπως έκανες λάθος επιλογή προσώπου;», αφού ο ίδιος πέρα από την αγάπη του και τις επιρροές που έχει δεχτεί από τον Ιαπωνικό κινηματογράφο, δεν είχε σχέση με την κουλτούρα και την πρακτική των πολεμιστών σαμουράι, ούτε κάποια μορφή εμμονής να κάνει μια ανάλογη ταινία.

Κεντρική αφετηρία για τον θεματικό άξονα της ταινίας στάθηκε η προσωπική σχέση που είχε αναπτύξει με τον Θωμά, ο οποίος είχε εμμονή με τους Σαμουράι. Στο διάστημα αμέσως μετά την πρώτη ταινία ο Θωμάς είχε γράψει μια δική του ιστορία με κεντρικούς ήρωες Ιάπωνες Σαμουράι και Κρητικούς, τον 19^ο αιώνα, όπου αναπτύσσεται μια βεντέτα μεταξύ οικογενειών της Κρήτης και της Ιαπωνίας. Ο Θωμάς είχε ταυτιστεί τόσο πολύ με την ιστορία που είχε γράψει, έχοντας την πεποίθηση πως θα μπορούσε να γίνει ταινία, που είχε παραγγείλει από το internet σπαθιά και στολή Σαμουράι. (Παρακάτω θα αναφερθώ εκτενέστερα στο θέμα της εισχώρησης των νέων τεχνολογιών- διαδικτυο- τηλεόραση- βίντεο- κινητό τηλέφωνο, σε μια κλειστή και απομακρυσμένη από το κέντρο περιοχή, όπως ένα ορεινό χωριό των Χανίων). Φυσικά από την μια πλευρά ο Θωδωρής στην προσπάθεια του να τον προστατέψει και να τον γειώσει του εξήγησε πως κάτι αντίστοιχο θα ήταν αδύνατον να συμβεί. Με αφορμή την περίπτωση του Θωμά όμως εμπνεύστηκε το σενάριο του Σάμουρε.

Πριν προχωρήσω στην ταινία, και κυρίως στην αφορμή που οδήγησε τον Θωδωρή, να καταπιαστεί με το εν λόγω θέμα, θα ήθελα να αναφερθώ σε μια λίγο πιο ανοιχτή συζήτηση που κάναμε, σχετικά με την Ανατολή και την προσδιορισμό της σε σχέση με την Δύση. Ως αφετηρία της συζήτησης τίγεται το ζήτημα του ορισμού της Ανατολής, τόσο γεωγραφικά όσο και ως σύστημα παράδοσης. Για τον Θωδωρή, η Ανατολή περιλαμβάνει: « ένα σύνολο χωρών όπως η Τουρκία, οι Αραβικές χώρες μέχρι και την Κίνα και Ιαπωνία». Αντιλαμβάνεται αυτές τις χώρες ως διαφορετικές από την Δύση, όπου: «...και η Ελλάδα περιλαμβάνεται στην Δύση». Επικρατεί η εικόνα στο μυαλό του, πως οι χώρες της Ανατολής, είναι ακόμη και σήμερα συνδεδεμένες με την έννοια της παράδοσης, του δεσμού της συγγένειας και της θρησκείας. Όπως χαρακτηριστικά αποκρίνεται: «...βαστάνε ακόμη γερά στις παραδόσεις, όπως ήταν κάποτε η ελληνική επαρχία». Από τη μια πλευρά θεωρεί πως είναι δυο διαφορετικές έννοιες και παραδόσεις, αφού: «...υπάρχει η τάση των

ανθρώπων να σκέφτονται με όρους διαχωρισμού, διαχωρίζοντας τους μαύρους από τους άσπρους, τη Δύση από την Ανατολή... εμένα όμως δεν είμαι σίγουρος εάν με εκφράζει αυτό το σχήμα». Μέσα στο σχήμα της αναζήτησης και της αμφιβολίας με το τι συμβαίνει τελικά, κατά πόσο αυτό το σχήμα επιβεβαιώνεται ή διαψεύδεται, εντάσσεται η ενασχόληση του με το θέμα του «Σάμουρε», ως ένας δρόμος να ανακαλύψει προσωπικές αλήθειες.

Αφετηρία της σκέψης του Θοδωρή, όσον αφορά την δημιουργία μιας ιστορίας και κατά συνέπεια της συγγραφής ενός σεναρίου, είναι η τοποθέτηση στο θεματικό επίκεντρο, της σύγκρουσης δυο διαφορετικών και αντιτιθέμενων αξιών – χαρακτήρων. Στην περίπτωση του Σάμουρε ήταν η σύγκρουση δυο διαφορετικών πολιτισμών, μέσα από τον κεντρικό χαρακτήρα που ξεφεύγει από την κοινωνική νόρμα συμπεριφοράς που διαμορφώνεται στα πλαίσια μιας κλειστής κοινωνίας, στο Ορεινό χωριό των Χανίων. Όπως συμβαίνει στις περισσότερες μικρές κοινότητες, που είναι απομονωμένες από τα κέντρα διοίκησης, κύριο μέλημα των μελών της, είναι η επίτευξη της εσωτερικής συνοχής μέσα από την ομοιογένεια και την σύνδεση των κατοίκων. Κάθε δύναμη που φαίνεται να διαταράσσει την συνεκτικότητα αυτή, μέσω της διαφορετικής συμπεριφοράς και στάσης ζωής, κρίνεται ως απειλητική και διώκεται μέσα από την προσπάθεια αφομοίωσης της από την συνολική, ομοιογενή κοινότητα.

Όπως χαρακτηριστικά μου είπε ο Θοδωρής, μέσω της προσωπικής του εμπειρίας, ακόμη και στην σύγχρονη εποχή που κυριαρχεί το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, παρατηρείται έντονη αντιπαράθεση ανάμεσα στο κέντρο των Χανίων και στα γύρω χωριά- στην περιφέρεια. Η κατάσταση είναι πολύ δύσκολη, υπάρχουν ακόμη σκληροπυρηνικοί δεσμοί συνεκτικότητας και ενότητας, καθώς και διακριτή αντίσταση στην διαφορετικότητα και το καινούργιο. Το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης στην πόλη είναι σε ακμή. Κεντρικός στόχος και όνειρο των νεαρότερων κυρίως, κατοίκων των χωριών, παραμένει η φυγή από την κλειστή, περιοριστική κοινότητα. Η απόδραση σε νέους, ανοιχτούς και γιατί όχι διαφορετικούς τόπους. Στα πλαίσια αυτά, εντάσσεται και η επιθυμία του ήρωα της ταινίας(που ως έναν μεγάλο βαθμό ταυτίζεται με το πραγματικό πρόσωπο του Θωμά), να αποδράσει στην μακρινή και διαφορετική(σύμφωνα με τις προσδοκίες του, αλλά και από τα ερεθίσματα που δέχεται) Ιαπωνία.

Όσον αφορά το θέμα αυτό θα θιγεί παρακάτω, στα πλαίσια της ανάλυσης του περιεχομένου του οπτικού κειμένου. Ακόμη και σε ένα πρώτο επίπεδο, ο Θοδωρής αξιολογεί τις δυο κουλτούρες ως διαφορετικές και αντικρουόμενες. Για τον ίδιο ως πρόσωπο, η Ιαπωνία θεωρείται ως ο «εξωτικός τόπος», ο τόπος που δίνει περισσότερα περιθώρια ελευθερίας έκφρασης στο άτομο, ως ξεχωριστή οντότητα απ ότι η κλειστή, περιοριστική κοινωνία της ελληνικής επαρχίας. Βέβαια, ο Θοδωρής ήρθε σε επαφή με την Ιαπωνική κουλτούρα μέσα από την έκφανση της κινηματογραφικής τέχνης. Οι ταινίες του Κουροσάουα, του Όζου και κυρίως ενός πιο σύγχρονου δημιουργού, του Κιτάνο, στάθηκαν πολύ σημαντικές επιδράσεις στην σκηνοθετική του δραστηριότητα. Ιδιαίτερη αναφορά κάνει στους «Επτά Σαμουράι» και στο «Γιοζίμπο» (Κουροσάουα), καθώς και στον Όζου και την χρήση του περίφημου μονοπλάνου του (η επιρροή του οποίου είναι ευδιάκριτη στο ντεκουπάζ του Σάμουρε). Αυτό είναι εμφανές τόσο στην σκηνοθετική γραμμή που ακολούθησε μέσα από τις επιλογές του στο Σάμουρε, όσο όπως εξομολογείται στην προσωπική του θεώρηση, σχετικά με το τι συνιστά «καλή», «σωστή» και «έντιμη» σκηνοθεσία.

Ο Θοδωρής μνημονεύει τα χαρακτηριστικά της «απλότητας» και της έλλειψης «σκοπού εντυπωσιασμού», που αποδίδει στον Ιαπωνικό κινηματογράφο. Κεντρικός άξονας των ταινιών του (όπως χαρακτηριστικά φαίνεται και από το Σάμουρε) είναι η ιστορία και οι χαρακτήρες. Επιθυμεί μέσα από την όσο πιο απλή χρήση των κινηματογραφικών μέσων που διαθέτει, να αποδώσει με ενδιαφέροντα τρόπο και με εντιμότητα την ιστορία και τους χαρακτήρες σε βάθος. Όπως χαρακτηριστικά λέει: «καλή σκηνοθεσία είναι η απαρατήρητη σκηνοθεσία», προφανώς εννοώντας την απόδοση της ιστορίας με υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα χωρίς την πρόθεση εντυπωσιασμού. Ακολουθεί τις αρχές του Ιαπωνικού κινηματογράφου: ιστορία, ερμηνεία, σκηνοθεσία που εξυπηρετεί την στόχο, αντιπροσωπευτικό μοντάζ, μετάβασης, χωρίς απότομες εναλλαγές στους ρυθμούς του φιλμ.¹⁹

¹⁹ Στο σημείο αυτό παρατηρούνται ορισμένα στοιχεία που συγκλίνουν με τις αρχές του εθνογραφικού κινηματογράφου. Υπάρχουν μια σειρά θεωρητικών ρευμάτων σχετικά με τον ορισμό και τις αρχές του εθνογραφικού φιλμ, που στην παρούσα εργασία δεν μας απασχολούν αναλυτικά. Παρόλα αυτά αξίζει να αναφερθεί πως, την δεκαετία του '60 στον χώρο του εθνογραφικού φιλμ και του ντοκιμαντέρ κυριαρχεί η φυσιογνωμία του γάλλου εθνολόγου και ντοκιμαντερίστα, Jean Rouch. Σύμφωνα με τον Peter Loizo υπάρχουν τέσσερα χαρακτηριστικά στοιχεία για την προσέγγιση του Rouch στο πλαίσιο του εθνογραφικού κινηματογράφου: τη σύνθετη και εκφραστική καταγραφή, την εμμονή στην

Ορισμένες από τις παραπάνω τεχνικές ενστερνίζεται ο Παπαδουλάκης στο Σάμουρε(αλλά και στην προηγούμενη ταινία του «Πιλάλα»). Δουλεύει με μια ομάδα ηθοποιών οι οποίοι είναι είτε ερασιτέχνες ηθοποιοί του θεάτρου που κατοικούν στα Χανιά, είτε κάτοικοι της περιοχής. Τα πρόσωπα αυτά διατηρούν τα φυσικά χαρακτηριστικά τους, όπως η ντοπιολαλιά ή κάποια στοιχεία εκφοράς του λόγου που θα ίσως να θεωρούνται ως αδυναμίες(μικρός φίλος Σάμουρε), χωρίς να υπάρχει πρόθεση απόκρυψης. Η συνεργασία τους ξεκίνησε στο «Πιλάλα» και συνεχίστηκε στο Σάμουρε, όπου μετά από πολλές πρόβες και αυτοσχεδιασμούς, οι ηθοποιοί δέθηκαν και το σενάριο προέκυψε μέσα από την δική τους αλληλόδραση σε συνδυασμό φυσικά και με τον σκηνοθέτη. Η ταινία γυρίστηκε στον «δικό τους», οικείο χώρο, γεγονός που τους έδινε την δυνατότητα άνεσης στις κινήσεις τους.

Κύριο μέλημα της σκηνοθεσίας είναι η ανάδειξη της ιστορία και των κεντρικών χαρακτήρων. Μέσα από μια λιτή σκηνοθεσία, με την χρήση μεγάλου αριθμού γενικών πλάνων(αποδίδοντας ανάλογη πληροφορία για τον τόπο και τους χαρακτήρες), αλλά και την ταυτόχρονη χρήση του κοντινού πλάνου, το οποίο απαιτεί ιδιαίτερη ικανότητα συγκέντρωσης και απόδοσης ερμηνείας από τους ηθοποιούς(στοιχείο αμοιβαίας εμπιστοσύνης ανάμεσα στους ηθοποιούς, τον σκηνοθέτη αλλά και το κινηματογραφικό συνεργείο) , καθώς και αρκετών μονοπλάνων στο σύνολο του ντεκουπάζ, αποδίδεται η δράση χωρίς διακοπή, με συνέχεια και συνέπεια στη δομή της ιστορίας και των κεντρικών συγκρούσεων και ανατροπών. Τις περισσότερες φορές η κλίση της κάμερας είναι σε θέση πλονζέ, αποκαλύπτοντας το εύρος του κόσμου έξω από το νησί(κυρίως αυτά είναι υποκειμενικά του Θωμά). Ανάλογη λειτουργία εξυπηρετεί και το μοντάζ συνέχειας που δεν στοχεύει στον εντυπωσιασμό, αλλά στην απόδοση της ιστορίας.

προσπάθεια δημιουργίας ενός συμμετοχικού κινηματογράφου όπου απαραίτητη είναι η συμμετοχή των αντικειμένων της ταινίας στη διαδικασία παραγωγής της, τη χρησιμοποίηση της παρουσίας της κάμερας και του κινηματογραφιστή ως καταλύτη για την παρουσία επιθυμητών καταστάσεων και, τέλος, τη χρήση του αυτοσχεδιασμού και της οπτικής απόδοσης της φαντασίας των ανθρώπων στο εθνογραφικό φιλμ(Loizos, 1993, σ. 46). Κάποιες από τις τεχνικές του Jean Rouch ακολούθησε και ο ανεξάρτητος κινηματογραφιστής Τζον Κασαβέτης, ο οποίος δούλεψε κυρίως με την ίδια ομάδα ηθοποιών, οι οποίοι μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και μεγάλο αριθμό προβών, έδινε πολλή χώρο στους ηθοποιούς του(Μωραΐτης, 2007, σ. 171).

4.2: Η ΤΑΙΝΙΑ

Στο σημείο αυτό θα αναφερθώ αναλυτικά σε εκείνες τις σκηνές της ταινίας, που παρουσιάζουν ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Ξεκινώντας, δίνεται η εικόνα του κεντρικού ήρωα, του Θωμά, και του κοινωνικού πλαισίου στο οποίο ζει και κινείται. Ο Θωμάς ζει και εργάζεται στο ορεινό χωριό της Κρήτης, που τοποθετείται η δράση. Το συγκεκριμένο χωριό χρησιμοποιείται ως μεταφορά μιας μικρής, κλειστής κοινότητας απομακρυσμένης από την κεντρική εξουσία. Σαφώς παρουσιάζονται μια σειρά ομοιότητες ανάμεσα στις κλειστές κοινότητες όπου κι αν βρίσκονται. Στην περίπτωση όμως του Κρητικού ορεινού χωριού υπάρχουν ιδιαιτερότητες, αφού σύμφωνα και με ανθρωπολογικές μελέτες που έχουν γίνει στον τόπο(ανάμεσα στις οποίες του Michael Herzfeld που θα αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω) οι κάτοικοι ακόμη και σήμερα υπακούν σε «δικούς τους» κανόνες και αξίες συμπεριφοράς. Σε μια τέτοια λοιπόν, κοινότητα ο Θωμάς μέσα στα πλαίσια ενός νέου, παγκοσμιοποιημένου κόσμου, όπου η διακίνηση πληροφοριών μέσα από τις τηλεπικοινωνίες και την τεχνολογία, γίνεται με πολύ πιο γοργούς ρυθμούς, έρχεται σε επαφή με μια «άλλη» κουλτούρα.

Ο Θωμάς (και ως υπαρκτή προσωπικότητα) μέσα από τη χρήση του internet είχε τη δυνατότητα όντας ως φυσική παρουσία σε ένα απομακρυσμένο τόπο, να μάθει για την κουλτούρα της ανατολής, να εντρυφήσει στην φιλοσοφία και την πολεμική τέχνη των Σαμουράι, να παραγγείλει σπαθιά και να επιλέξει να ακολουθήσει στοιχεία της πρακτικής τους στην καθημερινή του ζωή. Τα σύνορα και ο χρόνος μικραίνουν, αλλάζει η αίσθηση του τόπου και του χρόνου, στα πλαίσια της Παγκοσμιοποίησης(Beck, 1998 και Adams, 2007). Την ίδια στιγμή στην ταινία ο Θωμάς παρακολουθεί στην τηλεόραση(ή στο βίντεο- dvd) μια Ιαπωνική ταινία(υποθέτουμε πως είναι απόσπασμα από τους «Επτά Σαμουράι» του Κουροσάβα), αποστηθίζοντας τους διαλόγους στα Ιαπωνικά. Στα πλαίσια της λεγόμενης αμερικανοποίησης της κουλτούρας, όπου είναι αναμενόμενο να «καταναλώνονται» αποκλειστικά αμερικάνικα πολιτιστικά προϊόντα και να διαδίδεται ο δυτικός καπιταλιστικός, καταναλωτικός τρόπος ζωής, ο Θωμάς επιλέγει(δυνατότητα ατομικής επιλογής) να «γνωριστεί» με μια κουλτούρα της Ανατολής και να υιοθετήσει ιδιότητες που ενέχονται σε αυτή, στην καθημερινότητα του(Κολοβός,

2000, σ. 149). Γίνεται λόγος όχι για ομογενοποίηση, αντίθετα για μια μορφή αντίστασης(Κολοβός, 2000, σ. 161).²⁰

Στην περίπτωση του Θωμά, αφετηρία της γνωριμίας του με την Ιαπωνία στάθηκε ο πατέρας του, ο οποίος ήταν ναυτικός. Μέσα από τις κάρτες που έστελνε από τα ταξίδια του και από τις περιγραφές στις ιστορίες του, συνέβαλε στην δημιουργία της εικόνας για την Ιαπωνία στο μυαλό του Θωμά, ως παιδιού και στην συνέχεια ως ενήλικα. Ο Θωμάς στην αρχή της ταινίας συσχετίζει τους Σαμουράι, όπως τους περιέγραφε ο πατέρας του με τους Κρητικούς. Ίσως στο δικό του μυαλό η διαφορά να μην είναι τόσο έντονη. Δείχνει να έχει τη δυνατότητα να απομονώνει τα στοιχεία εκείνα που ενώνουν τους ανθρώπους και όχι όσα τους χωρίζουν, όπως το σύνολο του κοινωνικού περίγυρου. Εξάλλου, ο Θωμάς παρουσιάζεται ως ένα άτομο με αρκετά στοιχεία παιδικότητας και αθωότητας. Δεν είναι τυχαίο πως ο καλύτερος του φίλος είναι ένα παιδί και ένα μικρό πρόβατο , που το έχει ονομάσει Γιόκο. Στο σημείο αυτό τίθεται το ζήτημα του ανδρισμού, σύμφωνα με το πρότυπο που επικρατεί στην Κρήτη και με το οποίο συγκρούεται η εικόνα του Θωμά. Ο Θωμάς μέσα από τις προσωπικές του επιλογές έρχεται σε κόντρα με το αναμενόμενο πρότυπο που έχει προκαθοριστεί από την κοινότητα, για έναν νεαρό άνδρα. Ακολουθεί τον δικό του τρόπο ζωής, έχοντας εντάξει πρακτικές και συνήθειες στην καθημερινότητα του παράλληλα με τις βιοποριστικές, κτηνοτροφικές εργασίες.

Δεν συχνάζει στο καφενείο όπως όλοι οι άνδρες του χωριού.²¹ Αντίθετα, απομονώνεται στον ιδιωτικό του χώρο (είτε αυτό είναι το δωμάτιο του και η αυλή του

²⁰ Ο σχηματισμός της συλλογικής ταυτότητας σε αντιπαράθεση με τον «διακριτό άλλο», τώρα λαμβάνει χώρα όχι μόνο σε επίπεδο κοινότητας (όπως στην περίπτωση μιας γειτονίας που αποτελείται από διαφορετικές εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες πληθυσμού), αλλά σε ένα αληθινό παγκόσμιο επίπεδο που χαρακτηρίζεται από υψηλής τεχνολογίας υποδομή και διεθνείς νόρμες. Η διαδικασία της πολιτισμικής ανταλλαγής και της υιοθέτησης πεποιθήσεων και πρακτικών συμβαίνει πολύ πιο γρήγορα απ'ότι στο παρελθόν. Υπάρχουν μια σειρά από επιλογές από την κάθε κουλτούρα(το παράδειγμα της μουσικής). Παρατηρείται το φαινόμενο της ομογενοποίησης από την μια πλευρά και της παράλληλης διαφοροποίησης των πολιτισμών, στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης. Υπάρχει το φαινόμενο της υβριδοποίησης, του «κοσμοπολιτισμού»(η διάθεση να πάρουμε μια γεύση για τον πολιτισμό τω άλλων, να συμμετέχουμε σε κουλτούρες που είναι «έξω» από την δική μας.) . Επιπλέον, είναι σημαντικό το ζήτημα των πολιτισμικών αλλαγών των κοινοτήτων ως απόκριση στο φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης(Adams, 2007, σ. 135). «παγκόσμιο» σημαίνει, ερμηνεύοντας ρεαλιστικά τον όρο, «σε πολλά μέρη ταυτόχρονα», άρα διατοπικό. Η παγκοσμιοποίηση δεν μπορεί να μεταφράζεται σε μια αυτόματη και μονόπλευρη, μονοδιάστατη διαδικασία. Αντιθέτως, πολύ περισσότερο οδηγούμαστε, κάτω από την κυριαρχία της «λέξης- g», στην ανάγκη να υπάρξει μια νέα υπογράμμιση της αξίας του τοπικού. Η παγκοσμιοποίηση προϋποθέτει και επιστροφή στο τοπικό (Beck, 1998, σ. 135).



σπιτιού είτε το χωράφι του), τον οποίο έχει διαμορφώσει σύμφωνα με την φιλοσοφία την οποία ενστερνίζεται. Βλέπει στο βίντεο ταινίες, κάνει πρακτική εξάσκηση της πολεμικής τέχνης των Σαμουράι και διαλογίζεται και κάνει παρέα με έναν μικρό αγόρι και το πρόβατο του την Γιόκο. Οι συνήθειες του Θωμά αναδεικνύονται σε μια σειρά σκηνών, όπου στο σύνολο τους σχηματίζουν το πορτραίτο του χαρακτήρα του.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθώ αναλυτικότερα σε συγκεκριμένες σκηνές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνθεση του κάδρου στο δωμάτιο του Θωμά. Έχει επιλέξει κάποια αντικείμενα που είναι ενδεικτικά της Ιαπωνικής κουλτούρας, δεχόμενος σημαντική επιρροή και από τις ταινίες που παρακολουθεί. Το φυτό μπονζάι επάνω στην συσκευή της τηλεόρασης, το αγαλματίδιο με ανθρώπινη μορφή, στην στάση του λωτού, σε θέση οκλαδόν, η κουβέρτα στον τοίχο επάνω από το κρεβάτι, τα γραμμένα σύμβολα- ιαπωνικά ιδεογράμματα στην γωνία του κρεβατιού, αποδίδουν την σύνθεση ενός ιδιαίτερου, προσωπικού χώρου με έκδηλο το στίγμα του Θωμά. Όσο δε για την φωτογραφία του πατέρα του και το ξύλινο καράβι μινιατούρα, στο κομοδίνο του υποδηλώνουν την ταύτιση στο μυαλό του Θωμά του μακρινού, του τόπου της ελευθερίας με την πατρική μορφή που δεν υπάρχει ως φυσική παρουσία. Την ίδια στιγμή υποδηλώνεται η επιθυμία του, η έντονη ανάγκη να φύγει, να αποδράσει από έναν τόπο που τον καταπιέζει, που δεν τον αφήνει να είναι ο εαυτός του. Επιπλέον, το σπαθί του ή η μαγκούρα που χρησιμοποιεί ως σπαθί για να εξασκείται(στη θέση της κατάνας) είναι απαραίτητο συστατικό της ταυτότητας του, ως θαυμαστής αλλά και γιατί όχι επίδοξος πολεμιστής Σαμουράι.

Στον ιδιωτικό του χώρο Ο Θωμάς βιώνει μόνος του την αλήθεια του, δεν μοιράζεται παρά ελάχιστα με την μητέρα του, την οποία με κάποιο τρόπο προσπαθεί να την εντάξει στο παραμύθι του. Ενδεικτική είναι η σκηνή με το παρασύνθημα που ζητάει από την μητέρα του να έχει απομνημονεύσει, για την παράδοση του βραδινού ροφήματος «Τσάκι Τσάν βρε μάνα!». Βέβαια, και η ίδια ενώ φαίνεται να κάνει προσπάθειες να προσεγγίσει τον γιό της, παραξενεύεται με τις συνήθειες του και την απομόνωση του. Για παράδειγμα, στην σκηνή της πρωινής εξάσκησης του Θωμά στην αυλή, όπου ολόγυμνος διαλογίζεται με το σπαθί του- μαγκούρα, τον συνεφέρει

²¹ Το καφενείο είναι ιερός χώρος σύνδεσης και συναισθηματικής έκφρασης των ανδρών στις κλειστές κοινωνίες(Παπαταξιάρχης, 1992).

με φωνές στην πραγματικότητα: «Βάλε κάτι επάνω σου θα πουντιάσει και πήγαινε τις ντομάτες στον θείο σου!». Βιώνει την δική του πραγματικότητα, σχεδόν απομονωμένος από το σύνολο της κοινότητας, αφού μάλλον τον θεωρούν ως τον «περίεργο» του χωριού, και τα παιδιά τον αντιμετωπίζουν με αυτό τον τρόπο και του κάνουν καζούρα.

Ενδεικτική είναι η σκηνή με το σκοινί που έχουν τοποθετήσει τα μικρά αγόρια για να πέσει κάτω με τις ντομάτες και να τον περιπαίζουν. Με τους μόνους που φαίνεται να μοιράζεται την βιοθεωρία του είναι με τον μικρό του φίλο, τον Παυλή, ένα αγόρι γύρω στα δέκα με τον οποίο εξασκούνται μαζί και μιλάνε, αν και ο μικρός είναι πιο προσγειωμένος στην πραγματικότητα και προσπαθεί να γειώσει και τον Θωμά. Εκτός από τον μικρό, ιδιαίτερη σχέση αναπτύσσει με την μικρή προβατίνα, την οποία έχει σχεδόν πάντα μαζί του και την προσφωνεί Γιόκο. Με την Γιόκο έχει μια δυνατή συναισθηματική σχέση, της μιλάει σαν σε άνθρωπο και της μεταβιβάζει προσωπικές του πεποιθήσεις, αφού την «στολίζει» με αξεσουάρ-σύμβολα της Ιαπωνικής κουλτούρας. Η σχέση του με αυτό το ζώο γίνεται αντικείμενο χλευασμού και στην συνέχεια εκδίκησης και μέσω «σωφρονισμού» - «συμμόρφωσης» του Θωμά στις αρχές της κοινότητας.

Στο σημείο αυτό ανακύπτει το ζήτημα της θέσης του Θωμά στην κοινότητα και η σχέση του με τα μέλη της και πιο συγκεκριμένα με τον «δυνατό», ηλικιωμένο άνδρα, τον Μανούσο. Όπως προανέφερα ο Θωμάς αντιμετωπίζεται ως ο «χαζός» του χωριού. Όπως υποδηλώνεται στην σκηνή της πρώτης συνάντησης των δυο ανδρών, του νεαρού Θωμά και του Μανούσου, υπάρχει θέμα μεταξύ τους όσον αφορά τα βοσκοτόπια. Ο Μανούσος ως μεγαλύτερος, πιο δυνατός και μάλλον έχοντας εγκαθιδρύσει την θέση του στο σύνολο της κοινότητας ως «ενταγμένος» και «κανονικός», σε αντίθεση με τον Θωμά που αντιμετωπίζεται ως «διαφορετικός», συμπεριφέρεται με αυταρχισμό και επιθετικότητα στον Θωμά, απειλώντας για την έκταση της βοσκής των ζώων. Υπάρχει ένα ζήτημα ανάμεσα στην σχέση δυο ανδρών (που στην περίπτωση αυτή δεν παρουσιάζονται ως ισότιμοι) όπου στην Κρήτη θεωρείται σημαντικό ζήτημα απόδοσης θεμελιωδών ιδιοτήτων του ανδρισμού, της τιμής και του φιλότιμου. Ένας άνδρας για να θεωρείται έντιμος δεν θα πρέπει να καταπατεί τα δικαιώματα των ομοφύλων του, να καταπατεί την γη του και όταν αυτό συμβεί αποδίδει την δικαιοσύνη μόνος του, είτε μέσω της πράξης της ζωοκλοπής είτε ακόμη χειρότερα της δολοφονίας των ζώων του αντίπερα κοπαδιού. Αυτή η πράξη με

την σειρά της σηματοδοτεί το ξεκίνημα βεντέτας ανάμεσα στους δυο άνδρες, αλλά και τις οικογένειες τους. Βέβαια, γίνεται σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στην ζωοκλοπή και την δολοφονία ζωντανού (Herzfeld, 1991, σ. 72- 78).

Ο αφανισμός των προβάτων που δεν ήταν δυνατό να καταναλωθούν ως τροφή αποτελούσε σοβαρή προσβολή, καθώς η «σύμβαση»²² επιβάλλει την επιστροφή των ζώων που δεν καταναλώθηκαν στο θύμα της κλοπής μέσω των καλών υπηρεσιών των μεσαζόντων. Το να ρίξεις τα ζώα του άλλου σε κάποιο φαράγγι ή να τα σφάξεις μαρτυρά προσβολή που μαρτυρά εξαιρετική περιφρόνηση, κίνηση που υποδηλώνει πως τα ζώα αυτά δεν άξιζαν ούτε για τροφή (ζήτημα μιαιρότητας του ζώου κατ επέκταση του ιδιοκτήτη του). Αντίθετα, η κλοπή- πρότυπο είναι εκείνη κατά την οποία αφαιρούνται τα «διαλεχτά» ζώα. «Τα διάλεξαν και τα έβαλαν στο μαντρί τους!», είναι ένας στερεότυπος τρόπος αναγγελίας μιας κλοπής. Το πέταγμα των ζώων του άλλου είναι αντίστοιχη μορφή προσβολής με αυτή των θηλυκών συγγενών του (Herzfeld, 1991, σ. 72- 78). Επομένως, στην προκειμένη περίπτωση ο Θωμάς αντιμετωπίζεται ως πρόσωπο άξιο περιφρόνησης. Ενδεχομένως, στην αξιολόγηση του νεαρού άνδρα ως πρόσωπο ανάξιο σεβασμού από τον ηλικιωμένο άνδρα και τους «δικού του» ανθρώπους, να συμβάλλει η κατάσταση της οικογένειάς του. Ο Θωμάς ζει με την χήρα μητέρα του, ο πατέρας του ναυτικός που πάντα ήταν μακριά έχει φύγει από την ζωή. Ο Θωμάς ως αρσενικό παιδί, σύμφωνα με τα πρότυπα της κοινότητας θεωρείται ο προστάτης της οικογένειας. Σύμφωνα όμως με τις επιλογές του και την μη ένταξη του στα εξωτερικά πρότυπα, αξιολογείται ως «κουζουλός», ως ανάξιος σεβασμού, ως άντρας χωρίς τιμή, γι αυτό δολοφονούν και το ζωντανό του.

Ο Θωμάς από την πλευρά του δεν μένει παθητικός, τουναντίον. Αποφασίζει να υπερασπιστεί την τιμή του και να ανταποδώσει την προσβολή που δέχτηκε(πρόκληση ανοιχτής βεντέτας ανάμεσα στις δυο πλευρές) . Ο τρόπος με τον οποίο ο Θωμάς προετοιμάζει και στην συνέχεια υποστηρίζει την θέση του απέναντι στον Μανούσο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μέσα από την επιλογή στοιχείων της Κρητικής παράδοσης και ταυτόχρονα της Ιαπωνικής, συνθέτει μια δική του ξεχωριστή έμφυλη ταυτότητα. Με την «υβριδική» εμφάνιση Πολεμιστή Κρητικού-Σαμουράι, συνθέτοντας ένα πορτραίτο με ρούχα Πολεμιστή Σαμουράι, μπότες

²² Τα εισαγωγικά είναι δικά μου, αφού αναφερόμαστε σε μια άτυπη, κοινωνική σύμβαση.

Κρητικού Ορεσίβιου και σπαθί Σαμουράι (Κατάνα), κατεβαίνει στο καφενείο του χωριού με υπερηφάνεια και δύναμη να υπερασπιστεί την τιμή του. Αξίζει να σημειωθεί η μουσική υπόκρουση της συγκεκριμένης σκηνής της «τελετουργίας»-προετοιμασίας του Θωμά πριν την διαπροσωπική «μάχη». Υπό τον ήχο ριζίτικου μοιρολογιού αυτόσυγκεντρώνεται και διαλογίζεται πριν την έκθεση του στο πεδίο της μάχης. Για ακόμη μια φορά, όπως και στην αρχή της ταινίας όπου ο Θωμάς παρομοίαζε τους Κρητικούς με τους Σαμουράι, υποδεικνύεται η πεποίθηση του Θωμά πως δεν πρόκειται για διαφορετικούς ανθρώπους, για διαφορετικά ανδρικά πρότυπα και πολιτισμούς, αλλά υπάρχουν θέματα που τους ενώνουν. Το πιο ουσιαστικό, είναι η υπεράσπιση της τιμής της προσωπικότητάς τους, με την χρήση κοινού συμβόλου-αντικειμένου, το σπαθί.²³

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή του διαπληκτισμού στο καφενείο, ενός κατεξοχήν ανδρικού χώρου, όπου παρεμβαίνει καταλυτικά η μητέρα του Θωμά. Μια γυναίκα στον χώρο των ανδρών που κατευνάζει τα πνεύματα και δίνει την τελική λύση. Σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη (Παπαταξιάρχης, 1992), το «καφενείο» ξεχωρίζει ως γεωγραφικό σημείο: Τόπος συνάθροισης των ανδρών, όχι όμως και των γυναικών. Ο χώρος του σπιτιού και της γειτονιάς κυριαρχείται από τις γυναίκες και τα παιδιά. Αντίθετα οι πλατείες και τα καφενεία, καθώς και τα λιγοστά καταστήματα ανήκουν στους άντρες. Η παρουσία των γυναικών στο καφενείο θεωρείται εν γένει ότι αντιφάσκει προς τα οικιακά καθήκοντα, μέσω των οποίων οι γυναίκες «πραγματοποιούν την φύση τους» (Παπαταξιάρχης, 1992, σ. 215). Αντίθετα, η παρουσία των ανδρών στο καφενείο θεωρείται «φυσική». Εκτός από την παρουσία των γυναικών στον χώρο του καφενείου, όπου στην προκειμένη περίπτωση, η παρουσία της μητέρας του Θωμά έχει συγκεκριμένη λειτουργία- ρυθμιστικό ρόλο- δεν έχει πάει για διασκέδαση, προκύπτει το ζήτημα της ισότητας ανάμεσα στους συμποσιαζόμενους. Ο Θωμάς είναι έξω από αυτό το σχήμα. Δεν συμμετέχει μαζί με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας στις διαδικασίες του καφενείου(γλέντι, κέρασμα, συμποσιασμός). Γεγονός που δεν φαίνεται να τον απασχολεί, συνειδητά τουλάχιστον, αφού έχει «κατασκευάσει» τον δικό του μικρόκοσμο.

²³ Κεντρική αξία της φιλοσοφίας των σαμουράι ήταν η υπεράσπιση της τιμής τους ή της τιμής του Κυρίου τους ακόμη και μέχρι το Θάνατο. Χαρακτηριστική ήταν ο ιεροτελεστικός θάνατος με «χαράκι». Αντίστοιχα, η υπεράσπιση της αντρικής τιμής στην Κρήτη, όταν σπλωθεί ή αμφισβητηθεί, γίνεται με την αφαίρεση μιας ανθρώπινης ζωής ή ζώου.

Η βαθιά επιθυμία του Θωμά είναι η φυγή από αυτό το περιβάλλον, η απόδραση και η επαφή με μια άλλη κουλτούρα, έναν διαφορετικό τρόπο ζωής. Για τον Θωμά η Ιαπωνία, ο μακρινός αυτός τόπος, φαντάζει μέσα από την έμμεση επαφή του, αλλά και από τα λόγια του πατέρα του, ο ιδανικός τόπος. Ο τόπος της ελευθερίας έκφρασης, της ανώτερης πνευματικής διάστασης, η χώρα του παραμυθιού. Ο χώρος «έξω από το οικείο», εκεί που ο Θωμάς θα μπορεί να είναι ο εαυτός του και να προσεγγίσει την δική του, ξεχωριστή αλήθεια. Η επιθυμία του φαίνεται να πραγματοποιείται, με την συμβολή και την συγκατάθεση της μητέρας του. Η μεγάλη και πολυπόθητη «έξοδος» επιτυγχάνεται και ο Θωμάς βρίσκεται αντιμέτωπος με το άγνωστο, συνάμα πολλά υποσχόμενο, τοπίο της Ανατολής. Το ερώτημα εξάλλου, παραμένει: Τι είναι τελικά το διαφορετικό; Πως ορίζεται; Ο Θωμάς αντιμετωπίζεται ως «διαφορετικός» σύμφωνα με τον τρόπο θέωρησης των άλλων. Ο ίδιος δίνει έμφαση στα κοινά στοιχεία δυο παραδόσεων, συνδυάζοντας τα στοιχεία που τον εκφράζουν. Αυτό το σχήμα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως παράδειγμα, για οποιοδήποτε άτομο ή ομάδα, σε οποιαδήποτε πλευρά του πλανήτη.²⁴

²⁴ Σήμερα ζούμε σε ένα παγκόσμιο χωριό, σε ένα «παγκόσμιο εθνο-τοπίο» (global ethnoscape), Όπως νεολογικά το ονομάζει ο Arjun Appadurai (Appadurai, 1991), και το μοίρασμα «κοινών εικόνων» για τον κόσμο, κυρίως από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, συμβάλει σε μια «κοινή άποψη» για τον πολιτισμό (Μαδιανού, 1999, σ. 383). Οι περισσότεροι δεχόμαστε ότι το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης προσφέρει «σε μεγαλύτερο αριθμό ατόμων και σε περισσότερα μέρη της γης μια μεγαλύτερη γκάμα δυνατοτήτων για διαφορετικές ζωές» (Appadurai, 1991).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΝΕΝΕΤΕΥΞΕΙΣ

5.1: ΝΙΟΒΗ ΠΟΛΥΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ. ΔΑΣΚΑΛΑ ΧΑΘΑ ΓΙΟΓΚΑ- ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ.

Η Νιόβη Πολυχρονοπούλου γεννήθηκε στην Αθήνα, είναι χορεύτρια και δασκάλα χάθα γιόγκα. Αφιετηρία ενασχόλησης της με την γιόγκα, στάθηκε η κύρια ιδιότητα της, ως χορεύτριας. Ξεκίνησε επαγγελματικά χορό με γνωστές δασκάλες χορού στην Αθήνα, με την Αγάπη Ευαγγελίδου και την Ραλού Μάνου ακολουθώντας την μέθοδο Μάρθα Γκράχαμ. Η γνωριμία της με την γιόγκα έγινε μέσα από τον χορό, με την χρήση συγκεκριμένων ασκήσεων αναπνοής και σωματικών στάσεων (ασάνων). Η πρωταρχική λειτουργία της γιόγκα για την Νιόβη ήταν η βελτίωση της σωματικής της στάσης και η διάνθιση των χορογραφιών με επιρροές από την χάθα γιόγκα. Το κομμάτι δηλαδή, της σωματικής άσκησης και της θεραπευτικής διάστασης της σωστής αναπνοής, αποτέλεσε προσωπικό κίνητρο περαιτέρω ενασχόλησης με το σύστημα αυτό.

Η Νιόβη, ήρθε σε επαφή πρώτη φορά με την κουλτούρα της Ανατολής στην εφηβική της ηλικία, όταν στις πρώτες διακοπές που έκανε μόνη της στην Ολλανδία, διάβασε το βιβλίο «Η βιογραφία ενός Γιόγκι». Μέχρι εκείνη την στιγμή είχε διαβάσει κάποια έργα από την Ανατολική λογοτεχνία, ανάμεσα στα οποία την είχαν γοητεύσει πιο πολύ το παραμύθι: «Χίλιες και μια νύχτες»²⁵. Μέσα από την ανάγνωση των παραμυθιών δημιουργήθηκε στο μυαλό της η εικόνα της Ανατολής ως ένας τόπος μυστηριώδης, μια κουλτούρα με έντονα τα χαρακτηριστικά της αισθαντικότητας και του ερωτισμού, ένας τόπος τόσο διαφορετικός από την ευρωπαϊκή πραγματικότητα μέσα στην οποία μεγάλωνε. Βέβαια, επισημαίνει πως την ενοχλούσε πολύ η παρουσίαση των γυναικείων χαρακτήρων, που λειτουργούσαν ως αντικείμενα και σκεύη ηδονής. Αντίθετα όταν διάβασε την «Βιογραφία ενός γιόγκι» ήρθε σε επαφή με μια άλλη διάσταση της Ανατολής, μέσα από την φιλοσοφία του συστήματος της γιόγκα, ως ολιστική φιλοσοφία και τρόπος ζωής. Βέβαια, όπως αρκετές φορές

²⁵ Η Ευρωπαϊκή πεζογραφία που αναφέρεται στην Αφρική, την Ινδία καθώς και σε χώρες της άπω ανατολής, οι αφρικανιστικοί και ινδικοί λόγοι(Said, 1996, σ. 9), αποτελούν μέρος της προσπάθειας των ευρωπαίων να εξουσιάσουν μακρινούς λαούς. Σύμφωνα με τον Οριενταλιστικό λόγο στα πλαίσια των περιγραφών, επικρατούν στερεοτυπικά σχήματα που αναφέρονται στην «μυστηριώδη Ανατολή» καθώς και την «Ινδική, Αφρικανική, Κινέζικη- σκέψη». Γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα σε «εμάς», τους πολιτισμένους ευρωπαίους και σε «αυτούς», τους βάρβαρους, οι οποίοι δεν είναι σαν εμάς και αξίζει να εξουσιάζονται.

επανέλαβε στην διάρκεια της συζήτησης μας, θεωρούσε και εξακολουθεί να θεωρεί, την φιλοσοφία των Ινδών πολύ διαφορετική από την δυτική νοοτροπία.

Η ίδια έχοντας λάβει κλασσική παιδεία, με δυτικό ευρωπαϊκό προσανατολισμό, φοιτώντας στη Ελληνογερμανική σχολή, εκπαιδευμένη με αυστηρότητα και γερμανικού τύπου πειθαρχία από το σπίτι, διακρίνει πως η γιόγκα ως σύστημα δεν είναι αντίθετο από το παραπάνω σχήμα. Μπορεί η νοοτροπία των σύγχρονων δυτικών και ο τρόπος ζωής να κινούνται σε πιο γρήγορους ρυθμούς, αλλά η γιόγκα ως σύστημα και ως φιλοσοφία στηρίζεται σε έναν βαθμό πειθαρχίας, συγκέντρωσης και τακτικότητας, με σκοπό την επίτευξη του τελικού στόχου. Στην ερώτηση λοιπόν, εάν κάνουμε λόγο για αντίθετες, αλληλοσυγκρουόμενες αξίες ή για συμπληρωματικότητα, απαντάει πως ναι μεν πιστεύει πως οι δυο κουλτούρες-νοοτροπίες είναι εντελώς διαφορετικές, η δύση ταυτίζεται με τον υλισμό ενώ η ανατολή με την εσωτερίκευση και την ποιοτική καλυτέρευση του ατόμου, αλλά η χρήση τεχνικών της γιόγκα στην καθημερινή ζωή μπορεί να ενταχθεί σταδιακά ακόμη και σε έναν πολύ απαιτητικό τρόπο ζωής. Θέτει το ζήτημα της χρονικής ελευθερίας που έχει το κάθε άτομο και της σταδιακής αλλαγής, αφού μιλάμε για διαφορετική νοοτροπία. Από εκεί και πέρα ο καθένας μπορεί να παρατηρήσει μικρά σημάδια μετασχηματισμού της σκέψης στον συνολικό τρόπο ζωής.

Βέβαια, στην περίπτωση της Νιόβης, ως δασκάλας γιόγκα, δεν ακολουθεί τις αρχές κάποιας συγκεκριμένης παράδοσης (όπως στην περίπτωση της Νιρβικάλας-Όλγα Αλεξίου, που ακολουθεί το σύστημα Σατυανάντα γιόγκα). Έχει κάνει μαθήματα χάθα γιόγκα και διδάσκει ασάνες και αναπνοές, δίνοντας έμφαση στο κομμάτι της κίνησης, της σωματικής άσκησης και της θεραπευτικής διάστασης της γιόγκα μέσα από την εναρμονισμένη αναπνοή και στάση σώματος. Στην ερώτηση εάν ακολουθεί κάποιο σύστημα και ποια είναι η άποψη της σχετικά με το γεγονός ότι η γιόγκα έχει διαδοθεί πλέον, σε πολύ μεγάλο βαθμό στην σύγχρονη, καπιταλιστική κοινωνία, σε βαθμό που κάποιοι την έχουν μετατρέψει σε αντικείμενο εκμετάλλευσης με σκοπό τον πλουτισμό, η απόκριση της ήταν: « Δεν ακολουθώ κάποια παράδοση γιατί θεωρώ πως μόνο περιορισμούς και απαγορεύσεις αυτό μπορεί να επιφέρει στην δραστηριότητα μου. Ακολουθώ την βάση της χάθα γιόγκα και αυτό με βοηθάει να εξισορροπώ τα διάφορα επίπεδα της ζωής μου» .

Σχετικά με το ότι έχει διαδοθεί πολύ αυτό έχει δυο διαστάσεις, συνεχίζει: «από τη μια είναι καλό που την γνωρίζει ο κόσμος ως πρακτική, μέσα από άρθρα, περιοδικά γιατί δίνονται επιλογές. Από την άλλη πλευρά όμως έχει γίνει μόδα, και αυτό είναι επικίνδυνο γιατί κάποιοι άνθρωποι διακρίνοντας την ανάγκη των ανθρώπων να θεραπευτούν, να αλλάξουν τρόπο ζωής, να βρουν απαντήσεις σε υπαρξιακά ερωτήματα, διοργανώνουν ταχύρρυθμα σεμινάρια, δίνουν υποσχέσεις πως θα έρθουν οι ασκούμενοι σε επαφή με γκουρού και πνευματικούς δασκάλους, τα οποία κοστολογούν αυθαίρετα, πολύ ακριβά. Βέβαια, όλα είναι ζήτημα προσωπικών επιλογών». Όπως χαρακτηριστικά χαριτολογώντας μου είπε καθώς κλείναμε αυτή την ενότητα: «...όταν κάνεις όλη την ημέρα νηστεία με νερό και φακές φυσικό είναι να έχεις οράματα και να έρθεις σε επαφή με τον εαυτό σου, από την στέρηση και την πείνα! Ε, μα αυτό είναι τελείως έξω από την κοινωνία μας, την νοοτροπία μας, δεν μπορείς να ανταπεξέλθεις στις υποχρεώσεις σου με νερόβραστες φακές!».

Η Νιόβη Πολυχρονοπούλου ξεκίνησε την ενασχόληση της με την γιόγκα σε πρακτικό επίπεδο μέσα από το χορό και την σωματική άσκηση. Μπορεί οι πρωταρχικές εικόνες που σχηματιστήκαν στο μυαλό της για την Ανατολή και πιο συγκεκριμένα την Ινδία, να ήταν κοντά στα κυρίαρχα στερεότυπα, αλλά μέσα από εναλλακτικές πηγές ενημέρωσης, κυρίως από την προσωπική της εμπειρία, ανακάλυψε πολλαπλές πτυχές της κουλτούρας. Βιώνει μια «ισορροπημένη», σύμφωνα με τις δικές της εκτιμήσεις, καθημερινότητα, όπου μέσα από την υιοθέτηση στοιχείων της γιόγκα(σωματικές στάσεις, αναπνευστικές ή τρόπο σκέψης) συμπληρώνει την πολυδιάστατη ταυτότητα της(ως μητέρα, σύζυγος, δασκάλα, χορεύτρια) και νιώθει πληρότητα. Έχοντας επίγνωση των διαφορών που υπάρχουν στις δυο κουλτούρες, δεν αισθάνεται να βιώνει σύγκρουση, αντίθετα νιώθει πληρότητα μέσα από την προσωπική επιλογή και τον συνδυασμό μεμονωμένων στοιχείων, που στο σύνολο τους δρουν αλληλένδετα και συμπληρωματικά.

Στο σημείο αυτό παραθέτω την σύντομη περιγραφή του μαθήματος χάθα γιόγκα, που διδάσκει η Νιόβη στο Θέατρο των Αλλαγών. Δίνοντας ένα στίγμα του τρόπου που αντιλαμβάνεται την γιόγκα ως πρακτική.

YOGA I και II

Ο άνθρωπος είναι τριπλή υπόσταση.

Σώμα (φυσική ύλη)

Ψυχή (μη ύλη)

Πνεύμα (ιδέα δυναμική)

5.2: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ. ΟΜΟΙΟΠΑΘΗΤΙΚΟΣ - ΟΛΙΣΤΙΚΟΣ ΘΕΡΑΠΕΥΤΗΣ

Ο Κωνσταντίνος είναι απόφοιτος Κλασσικής Ομοιοπαθητικής του Ιπποκράτειου Κέντρου Κλασσικής Ομοιοπαθητικής του school of Homeopathy (Αγγλία) και του Αμερικανικού Ινστιτούτου Βεδικών Σπουδών, ασχολείται με τις εναλλακτικές θεραπείες από το 1995. Έχει κάνει πρακτική στην κλινική του Σεν Τσεν στο Κατμαντού, Νεπάλ. Μια πολυκλινική που συνδυάζει την αλλοπαθητική ιατρική με τα παραδοσιακά συστήματα θεραπειών, βελονισμό, ομοιοπαθητική, θιβετιανά βότανα. Οι ασθενείς περνούσαν πρώτα από τους γενικούς γιατρούς και εκείνοι τους παρέπεμπαν στην καλύτερη θεραπεία για την περίπτωση τους. Εφαρμόζει ένα ολιστικό μοντέλο προσέγγισης της ζωής και της υγείας. Αυτή τη στιγμή ζει και εργάζεται στην Αθήνα ως θεραπευτής.

Μπροστά στο δυαδικό σχήμα Ανατολή- Δύση και στην ερώτηση κατά πόσο πιστεύει πως μπορούν να λειτουργήσουν συμπληρωματικά ή αντίθετα, ο Κωνσταντίνος τοποθετήθηκε ανάμεσα στους δυο πόλους. Αποκρίθηκε πως μόνο συμπληρωματικά μπορούν να λειτουργήσουν και να συνυπάρξουν. Από την μια πλευρά τοποθέτησε τους λαούς της Ανατολής, αποδίδοντας τις ιδιότητες της διαίσθησης, της φιλοσοφίας και της έλλειψης λογικής κάποιες φορές, αφού οι άνθρωποι ακολουθούν άκριτα κάποια συστήματα, χωρίς λογική επεξεργασία και καχυποψία. Στην Ανατολή υπάρχει αλληλεγγύη και ενότητα ανάμεσα στους ανθρώπους, ο ηθικός κώδικας είναι ιδιαίτερα αναπτυγμένος. Την ίδια στιγμή υπάρχει μεγάλη φτώχεια και στον τεχνολογικό και υλικό τομέα δεν είναι τόσο αναπτυγμένοι ως λαός. Στον αντίποδα τοποθετεί την Δύση, όπου επικρατεί η λογική και συστηματοποιημένη σκέψη, η οικονομική και τεχνολογική ανάπτυξη, αλλά και οι γρήγοροι και αγχωτικοί ρυθμοί ζωής. Παρομοιάζει τα δυο συστήματα με τα δυο ημισφαίρια του ανθρώπινου εγκεφάλου, το δεξί που αντιστοιχεί στην λογική και το αριστερό που αντιστοιχεί στην διαίσθηση.

Συνεχίζοντας τον συλλογισμό του, παραλληλίζει το γενικότερο τοπίο που επικρατεί στο μοντέλο της παγκοσμιοποίησης, όπου συμβαίνει η σύνθεση των πολιτισμών, η επικράτηση ενός ενιαίου νομίσματος, ευρώ, μιας γλώσσας, τα αγγλικά, με την κατάσταση που θα επικρατήσει στο μέλλον στην κοινωνία αλλά και στην ιατρική. Προβλέπει μια ένωση των πολιτισμών με τον συνδυασμό των πιο δυνατών

στοιχείων τους, συνδυάζοντας την τεχνολογική πρόοδο της Δύσης με την πίστη και την αφοσίωση σε κάτι πνευματικά ανώτερο, ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της Ανατολής. Σύμφωνα με τον ίδιο, η παγκόσμια ιατρική θα απομονώσει τα καλύτερα στοιχεία από όλα τα συστήματα και τις παραδόσεις, που «η αλήθεια τους παραμένει αναλλοίωτη στο χρόνο», όπως ο βελονισμός, η ομοιοπαθητική. Συνεχίζει σχολιάζοντας πως στη δυτική, Κλασσική ιατρική τα δεδομένα αλλάζουν διαρκώς κάτι που μαρτυρά πως «δεν είναι αληθινό». Αντίθετα παραδόσεις όπως του βελονισμού στην Κίνα, της ομοιοπαθητικής αλλά και της Αγιουβέρδα στην Ινδία, έχουν παράδοση χρόνων και πιστά αποτελέσματα, γεγονός που τους αποδίδει αλήθεια και αυθεντικότητα. Ο κάθε θεραπευτής θα επιλέγει ανάλογα με την εξατομικευμένη περίπτωση ασθενή που αντιμετωπίζει, ποια θεραπεία από ποια παράδοση του ταιριάζει και λειτουργεί στην πάθηση του. Ο Κωνσταντίνος πιστεύει στην ένωση των πολιτισμών και των παραδόσεων, μέσα από τη σύνθεση των καλύτερων στοιχείων τους, αφού στην ουσία κάθε παράδοση και κάθε φιλοσοφικό σύστημα έχει έναν στόχο, την καλύτερευση του ανθρώπου.

Με γνώμονα την εμπειρία του στο νοσοκομείο στο Κατμαντού στο Νεπάλ κάνοντας πρακτική ως ομοιοπαθητικός γιατρός, διανθίζει την εντύπωση του για τους λαούς της ανατολής και της Δύσης αντίστοιχα. Ξεκινώντας θεωρεί πως στην Ανατολή οι άνθρωποι είναι πολύ απλοί και χαρούμενοι, ακολουθώντας ένα πιο λιτό τρόπο ζωής. Για ακόμη μια φορά παρομοιάζει τους Πολιτισμούς και την πορεία τους προς την πρόοδο με τις φάσεις εξέλιξης από τις οποίες διέρχεται ο ανθρώπινος οργανισμός. Όπως οι τρεις φάσεις εξέλιξης του ανθρώπινου σώματος είναι η γέννηση, η ανάπτυξη και το γήρας (η πτώση), ανάλογη πορεία και συμπεριφορές ακολουθούν και οι πολιτισμοί. Οι λαοί της Ανατολής (όπως στην Ινδία και το Θιβέτ) βιώνουν την φάση της φτώχειας και τώρα ξεκινούν να αναπτύσσονται σε θεμελιώδεις τομείς. Αντίθετα, στην δύση όπου οι άνθρωποι σε υλικό επίπεδο έχουν προβεί σε σημαντικό στάδιο εξέλιξης, βιώνουν την φάση της παρακμής, κυρίως σε ψυχολογικό και πνευματικό επίπεδο. Ανάλογα με το στάδιο που βρίσκεται ο κάθε πολιτισμός, αναπτύσσει συγκεκριμένους τύπους ασθενειών και υιοθετεί διαφορετικές συμπεριφορές.

Παρεμβάλλοντας ένα ρητό του Βούδα «Ο Βούδας έλεγε πως τρεις φωτιές καίνε το σπίτι σου. Η πλάνη, η επιθυμία και η απέχθεια», κατηγοριοποιεί την κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι λαοί σήμερα. Θεωρεί πως η δύση βρίσκεται στο

στάδιο της επιθυμίας, αφού αναζητά την ολοκλήρωση, την πληρότητα μέσα από την αναζήτηση όλο και περισσότερων υλικών αγαθών και εμπειριών. Η Αμερική δε, βρίσκεται στο στάδιο της απέχθειας, δηλαδή της καταστροφής. Όλοι οι πολιτισμοί διέρχονται από τις παραπάνω φάσεις μέχρι να φτάσουν σε εκείνο το σημείο να αναγεννηθούν εμπλουτισμένες με νέα στοιχεία, που στην περίπτωση της Δύσης την δεδομένη στιγμή τα αναζητά στην απλότητα και το φιλοσοφικό βάθος της Ανατολής. Η δύση αναζητά μια ισορροπία μέσα από στοιχεία που τα κατείχε στο παρελθόν (φιλοσοφία, απλότητα και στενές ανθρώπινες σχέσεις- επικοινωνία- συγγενικοί δεσμοί αγροτικών κοινωνιών), κρατώντας ένα επίπεδο υλικής προόδου.

Στην συζήτηση μας θίχτηκε το ζήτημα της αυθεντικότητας αυτών των παραδόσεων και των πρακτικών, καθώς και εξάσκηση τους από μη αρμόδια άτομα, τα οποία προσπαθούν να εκμεταλλευτούν μια δεδομένη κατάσταση, την αυξημένη ζήτηση και την τάση για εγκαθίδρυση ενός τύπου μόδας. Ο Κωνσταντίνος μου είπε πως στην Ευρώπη υπάρχει η αντίστοιχη νομοθεσία που προστατεύει όλες τις θεραπείες. Αντίθετα, στην Ελλάδα υπάρχει έλλειψη νομοθετικού πλαισίου για τις «εναλλακτικές» θεραπείες, δεν υπάρχουν περιοριστικά πλαίσια ώστε να προστατεύονται τόσο οι θεραπευτές όσο και οι ασθενείς. Επομένως, ένα σύνολο ατόμων διαπιστώνοντας πως υπάρχει ζήτηση, με ελάχιστες και μη σωστές γνώσεις μπορείς να αυτοχαρακτηριστείς θεραπευτής και να προβεί σε «τσαρλατανισμούς». Συνήθως τα άτομα αυτά δεν είναι γιατροί, που ακολουθώντας ένα αυστηρό και προκαθορισμένο σύστημα εκπαίδευσης σπάνια αποκλίνουν από αυτό για να ασκήσουν μια «άλλη» θεραπεία. Πρόκειται κυρίως για άτομα που με υποτυπώδεις γνώσεις και μεμονωμένα σεμινάρια εξασκούν τις πρακτικές. Στο σημείο αυτό αναφερθήκαμε στο ζήτημα της δημιουργίας όλο και περισσότερων κέντρων ελευθέρων σπουδών, όπου σε μικρό χρονικό διάστημα φοίτησης ολοκληρώνονται κύκλοι σπουδών. Όπως επισημαίνει και ο Κωνσταντίνος για να μπορέσει κάποιος ακόμη και εάν δεν είναι γιατρός ή ομοιοπαθητικός, να εξασκήσει τις πρακτικές αυτές απαιτείτε ολοκληρωμένο και πολυετές πρόγραμμα εκπαίδευσης με γνώσεις ανατομίας, παθολογίας και ιατρικής. Βέβαια, και πάλι τίθεται το ζήτημα της ατομικής επιλογής, όπου τα κάθε άτομο πριν στραφεί σε έναν θεραπευτή αναζητά συστάσεις από άλλα άτομα και περισσότερες πληροφορίες για τις σπουδές του και το υπόβαθρο του.

Ως απόρροια της αξιοπιστίας των θεραπειών θίξαμε και το ζήτημα της αυθεντικότητας αυτών των παραδόσεων. Με βάση ποια στοιχεία μπορούμε να δεχτούμε πως η ομοιοπαθητική, ο βελονισμός ή θεραπεία με το σύστημα της Αγιουβέρδα είναι «αληθινά» και αντέχουν στον χρόνο; Ο Κωνσταντίνος στηρίζει την άποψη του στην βάση δυο επιχειρημάτων, στην ιστορική διάρκεια των παραδόσεων και στον αριθμό των κλινικών περιπτώσεων που έχουν θεραπευτεί σε βάθος χρόνου και με διάρκεια αποτελεσμάτων. Σε αυτό το σχήμα προφανώς θεωρεί πως αυτές οι πρακτικές μπορούν να λειτουργήσουν και να βοηθήσουν ουσιαστικά το άτομο και στο σύγχρονο δυτικό τρόπο ζωής. Σύμφωνα και με τα λεγόμενα του παραπάνω, μάλλον κρίνεται πως αυτή είναι η περίοδος στην οποία το άτομο μέσα σε ένα ασφυκτικό και αγχωτικό περιβάλλον νοσεί κυρίως ψυχικά αφού το σύνολο των ασθενειών είναι ψυχοσωματικής φύσης και αναζητά μια θεραπεία σε βάθος που να παρεμβαίνει με τρόπο ολιστικό στην καθημερινότητα του , με στόχο να βελτιώσει την ποιότητα ζωής στην καθημερινότητα του.

5.3 ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΜΠΑΝΕΛΗ. ΙΔΙΟΚΤΗΤΡΙΑ ΠΟΛΥΧΩΡΟΥ BLISS.

Το Bliss είναι ένας χώρος σε έναν πεζόδρομο ανάμεσα στην Ερμού και την Κολοκοτρώνη. Είναι δηλαδή στο κέντρο της Αθήνας, αλλά σε έναν πεζόδρομο που δεν είναι από τους πιο κεντρικούς, μάλλον είναι πέρασμα. Το Bliss είναι ένας πολυχώρος, όπου στεγάζεται σε ένα τριώροφο νεοκλασικό κτίριο. Στα δυο πρώτα επίπεδα ο χώρος προσφέρεται για καφέ, τσάι και διάφορα εδέσματα όλα φτιαγμένα από βιολογικά προϊόντα και γεύσεις από την Ινδία, την Ιαπωνία, την Λατινική Αμερική (στην βάση μιας φιλοσοφίας που αναφέρεται παρακάτω στη συζήτηση με την ιδρύτρια του χώρου). Στον τρίτο όροφο πραγματοποιούνται σεμινάρια, διαλέξεις και πρακτικές όπως γιόγκα, πολεμικές τέχνες, συνεδρίες ρέικι και αγιουβερδικού μασάζ καθώς και πολλές άλλες πρακτικές που αφορούν τον εσωτερισμό, όπως διάφορα είδη διαλογισμού. Ο χώρος είναι σχετικά καινούργιος, έχει δεκατέσσερις μήνες λειτουργίας. Τον επισκέφτηκα για πρώτη φορά πριν από μερικούς μήνες, όταν μια φίλη μου το είχε συστήσει λέγοντας: «...είναι ένας χώρος με πολύχρωμη και χαρούμενη διακόσμηση, έχει όλων των ειδών το τσάι και τα βότανα και μπορείς να διαβάσεις με ησυχία, βιβλία και περιοδικά "εναλλακτικών" πρακτικών, που έχει το μαγαζί...». Οπότε πήγα στον χώρο και είδα μόνη μου κάποια πράγματα που μου φάνηκαν πολύ ενδιαφέροντα και για το θέμα της παρούσας εργασίας. Ζήτησα από την ιδιοκτήτρια, Βασιλεία Μπανέλη, αν ήθελε να συμμετέχει στην μικρή αυτή έρευνα και ήταν πολύ θετική. Ακολουθεί η συζήτηση που κάναμε όπου τίγονται συγκεκριμένα θέματα, καθώς και ένας αριθμός φωτογραφιών ενδεικτικών του χώρου.

Ξεκινώντας την συζήτηση μας η Βασιλεία μου είπε πως το Bliss στην ουσία είναι: « απόσταγμα όσων είμαι εγώ, είναι ο τρόπος που εγώ ζω». Η Βασιλεία θεωρεί πως αυτή τη στιγμή η κοινωνία βρίσκεται στο στάδιο της τελμάτωσης, που χρειάζεται μια «άλλη» λύση, μια «διαφορετική – εναλλακτική» πρόταση- κατεύθυνση. Μια απάντηση στον γενικότερο τρόπο ζωής που κυριαρχεί η φιλοσοφία “fast food”, τόσο στις ανθρώπινες σχέσεις όσο και στο σύνολο των ατομικών επιλογών. Στο Bliss(«ευδαιμονία») δεν σερβίρονται έτοιμα φαγητά, προκατασκευασμένα υλικά ή έτοιμες σκόνες για κακάο. Αυτή ανάγεται στην γενικότερη φιλοσοφία του χώρου, όταν θέλεις να απολάυσεις κάτι χρειάζεται υπομονή για να ετοιμαστεί, χρειάζεται χρόνο. «Η ταχύτητα και η τυποποίηση δεν συνάδει με την ποιότητα της ευδαιμονίας», σύμφωνα με την Βασιλεία. Στο σύγχρονο δυτικό τρόπο ζωής παρατηρείται μια στρέβλωση αξιών, η αξία της ταχύτητας και της βιασύνης επικρατούν σε βάρος

«...της ανθρώπινης ανάγκης να σταθεί και να δώσουμε χρόνο στον εαυτό μας να παρατηρήσει και να αισθανθεί». Οι έννοιες που εκφράζουν τον χώρο, είναι η έμφαση στην ομορφιά, στην χαλάρωση και την ζεστασιά, έχοντας ως επίκεντρο την ανάγκη των ανθρώπων για καλύτερη ποιότητα ζωής σε όλους τους τομείς, «το Bliss είναι ανθρωποκεντρικό».

Λόγω της προσωπικής της αναζήτησης στον χώρο του εσωτερισμού, η Βασιλεία αμφιταλαντεύτηκε ανάμεσα στη «δηθενιά του design και τη μιζέρια των οικολόγων». Εξάλλου αφορμή για να δημιουργήσει τον χώρο, όπως αναφέρεται παραπάνω ήταν η προσωπική της εμπειρία και αναζήτηση. Η Βασιλεία ξεκίνησε από το χώρο των οικονομικών και της διοίκησης επιχειρήσεων. Εργάστηκε για πολλά χρόνια ως στέλεχος μεγάλων επιχειρήσεων και δημιούργησε δικό της γραφείο. Μετά από δεκαπέντε χρόνια δράσης στον χώρο ένωσε πως κάτι ουσιαστικό λείπει από την ζωή της αφού παρότι έκανε κάτι που ήθελε, δεν ήταν ευτυχισμένη. Διαπίστωσε πως αυτό που της έλλειπα ήταν η ανάγκη ουσιαστικής επικοινωνίας με τους ανθρώπους.

Τότε ξεκίνησε η γνωριμία της με τις εσωτερικές θεραπείες, και πιο συγκεκριμένα ενεργειακή θεραπεία(με βάση το ρέικι) με την δασκάλα Alikí Beily σε συνδυασμό με ψυχοθεραπεία(κλασική δυτική κατεύθυνση). Όταν κάποια στιγμή στην διάρκεια παρακολούθησης ενός σεμιναρίου(Spiritual response therapy) «...για το οποίο πλήρωσα πολλά λεφτά...», δεν υπήρχε κατάλληλος χώρος και γινόταν σε ένα σπίτι, δημιουργήθηκε η ανάγκη για έναν χώρο που να καλύπτει αντίστοιχες ανάγκες. Ο συνδυασμός αυτής της ανάγκης με την διαπίστωση της Βασιλείας πως σε αυτού του τύπου τα σεμινάρια « συναντάς διαρκώς τις ίδιες φάτσες με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια μορφή γκετοποίησης», επομένως υπήρχε η ανάγκη να απευθυνθεί σε περισσότερο κόσμο, σε ένα πιο ανοιχτό κοινό και ιδιαίτερα σε νέους ανθρώπους, οι οποίοι θέλουν να ερευνήσουν αυτό τον χώρο των εσωτερικών πρακτικών, αλλά είναι επιφυλακτικοί τόσο να μην χαρακτηριστούν γραφικοί, όσο γιατί συγχέουν την πνευματικότητα με τις θρησκείες. Στη βάση αυτής της διαπίστωσης, ενοποιήθηκαν οι παραπάνω ανάγκες και δημιουργήθηκε ο συγκεκριμένος χώρος , ως ο ιδανικός χώρος να έρθουν σε επαφή οι άνθρωποι και να δεχτούν πολλαπλά ερεθίσματα.

Η Βασιλεία έχει δεχτεί επιρροές από την επαφή της με τις πρακτικές και την φιλοσοφία των λαών της Λατινικής Αμερικής, κυρίως την Ινδιάνικη παράδοση. Στην στάση της είναι αρκετά κριτική(και επικριτική) απέναντι στην Ανατολή, την

φιλοσοφία και τις πρακτικές της. Μιλώντας για Ανατολή, αναφέρεται κυρίως στις παραδόσεις της Ινδίας, που έχει ταξιδέψει και έχει προσωπική εμπειρία. Θεωρεί πως οι άνθρωποι της Ανατολής στρέφονται ενάντια στο σώμα τους και στην ύλη, ενώ είναι απόλυτα επικεντρωμένοι στο πνευματικό, σε μια αίσθηση του ατόμου «να φύγω από εδώ». Η αντίληψη της Βασιλείας είναι «...αυτό που είμαι να το φέρω εδώ και να το απλώσω, να το απολαύσω». Σύμφωνα με τον τρόπο που η ίδια βίωσε την επαφή της με την Ανατολή(Ινδία), την παρομοιάζει ως φιλοσοφία με τον Χριστιανισμό. Υπάρχουν επιτακτικοί κανόνες για το σωστό και το μη σωστό, περιορισμοί που επιβάλλονται από πνευματικούς δασκάλους, γκουρού και καθοδηγητές. Σε αυτό το σχήμα δεν έχει βρει την απόλαυση του να είσαι ζωντανός, να ζεις σε αυτό τον πλανήτη, εξισορροπώντας την ύλη, τις υλικές και τις πνευματικές ανάγκες.

Υποστηρίζει πως οι δάσκαλοι που έχει γνωρίσει δεν είναι «γειωμένοι» έχουν μια άλλη ιδέα για την ζωή έξω από την ζωή και την καθημερινή δράση. Όπως χαρακτηριστικά λέει: «η λειτουργία της πνευματικότητας, είναι να μας απαλλάξει από τις ενοχές όχι να μας φορτώσει και άλλες. Ο Θεός, εάν υπάρχει Θεός! Τέλος πάντων, μας έδωσε αυτό το σώμα για να το τιμούμε όχι για να το τιμωρούμε». Αντίθετα, στις Ινδιάνικες παραδόσεις αλλά και στην κλασσική δυτική φιλοσοφία, έχει βρει εκείνα τα στοιχεία που της προσφέρουν χαρά και ισορροπία. Σχολιάζει δε, πως αυτή την στιγμή υπάρχει μεγαλύτερη γνώση των Ανατολικών πρακτικών παρά της δυτικής φιλοσοφίας « και όταν λέμε δυτική παράδοση δεν εννοούμε τον αμερικάνικο τρόπο ζωής». Η Βασιλεία τονίζει πως οι Ινδιάνικη παράδοση έχει κοινά στοιχεία με την αρχαία ελληνική, αφού βασίζονται στα τέσσερα βασικά στοιχεία της φύσης: νερό, φωτιά, γη, αέρας(σε αντίθεση με τις Ανατολικές που έχουν το πέμπτο στοιχείο του αιθέρα). Βέβαια, πέρα από τις προσωπική της μη έλξη προς την ανατολή, το Bliss φιλοξενεί ένα σύνολο πρακτικών που προέρχονται κυρίως από τις παραδόσεις της Ανατολής, με σκοπό να δίνονται όσο περισσότερα ερεθίσματα στους ανθρώπους., το Bliss «είναι multicultural» και ο καθένας μπορεί να επιλέξει τι του ταιριάζει στον δρόμο προς την αυτογνωσία.

Στη διάρκεια της συζήτησης μας θίχθηκε το ζήτημα της αυθεντικότητας των παραδόσεων, σύμφωνα με την προσωπική εμπειρία της Βασιλείας. Σαφώς και σε ένα ανάλογο ζήτημα δεν μπορούν να δοθούν υπεραπλουστευμένες απαντήσεις, αλλά το πώς αντιλαμβάνεται την έννοια του «αυθεντικού» ένας άνθρωπος που ασχολείται με πρακτικές στο παρόν, που έχουν τις ρίζες του σε πανάρχαιες παραδόσεις είναι

ενδεικτικό μιας γενικότερης θεώρησης. Η Βασιλεία ξεκινάει λέγοντας: «δεν είμαι υπέρ των παραδόσεων. Δεν τα πάω καλά ούτε με την ιστορία ούτε με τις παραδόσεις, στο σύνολο τους είναι ακατάλληλες και αρνητικές». Προφανώς η Βασιλεία αντιλαμβάνεται την παράδοση ως μια συνήθεια που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά. Ξεκινάει τον συλλογισμό της λέγοντας πως οτιδήποτε απευθύνεται και αγγίζει τις αληθινές, ουσιαστικές ανάγκες του ανθρώπου είναι αυθεντικό, οτιδήποτε άλλο είναι κοινωνικό. Συνεπώς, είναι ένα κοινωνικό δημιούργημα που λειτουργεί μέσα σε ένα δεδομένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο «...και το κοινωνικό είναι από τη φύση του artificial- τεχνητό». Για παράδειγμα δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως ακολουθούμε ένα σύστημα βασισμένο στην ινδική παράδοση, όπως παρουσιάζεται στις Βέδες (5000 χρόνια πριν). Ο άνθρωπος του 2008 είναι ένας διαφορετικός άνθρωπος με διαφορετικές ανάγκες. Αφαιρώντας το δεδομένο κοινωνικό ιστορικό πλαίσιο και κρατώντας εκείνα τα στοιχεία της εκάστοτε φιλοσοφίας που απευθύνονται στο άτομο, μπορεί να λειτουργήσει θετικά. Βέβαια, κεντρικός γνώμονας όλων των παραπάνω είναι τα στοιχεία της διάκρισης, της κρίσης και της προσωπικής επιλογής. Ο καθένας μπορεί να επιλέξει τι του ταιριάζει και τι τον εκφράζει στον δικό του τρόπο ζωής. Στο σχήμα αυτό τα πάντα δρουν συμπληρωματικά μεταξύ τους.



5.4: ΌΛΓΑ ΑΛΕΞΙΟΥ, SWAMI NIRVIKALPA. ΔΑΣΚΑΛΑ ΓΙΟΓΚΑ.

Η Όλγα είναι η πρώτη μου δασκάλα στη γιόγκα. Τη συνάντησα το φθινόπωρο του 2003, στο Μαρούσι όπου μόλις είχε ξεκινήσει η λειτουργία του Studio Yoga. Παρότι εδώ και δυο χρόνια δεν είμαι μαθήτρια της, η επιρροή που δέχτηκα από την ενασχόληση μου με την πρακτική στάθηκε καθοριστική. Όταν ζήτησα την βοήθεια της Όλγας φάνηκε πολύ πρόθυμη να συμμετέχει στη διαδικασία της έρευνας.

Αφετηρία για την ενασχόληση της Όλγας με την γιόγκα, ήταν η προσωπική της αναζήτηση στον τομέα της καλυτέρευσης της ζωής της, ώστε να επιτύχει την ισορροπία και την ευτυχία σε καθημερινό επίπεδο. Στα πλαίσια αυτής της αναζήτησης έψαχνε να βρει κάτι, ένα σύστημα, μια μέθοδο, που θα μπορούσε να την βοηθήσει σε αυτή την κατεύθυνση. Σύμφωνα με την Όλγα η γιόγκα δεν είναι ένας δρόμος και μοναδικός, ως προς την προσωπική αναζήτηση. Όπως υποστηρίζει σε εκείνην ταίριαξε και αποφάσισε να ακολουθήσει αυτό τον δρόμο, που φυσικά η ενασχόληση της κοντά εικοσιπέντε χρόνια αποδεικνύει πως δεν την απογοήτευσε η επιλογή της. Υποστηρίζει πως είναι ζήτημα ιδιοσυγκρασίας και ατομικής επιλογής εάν κάποιος θα ακολουθήσει έναν και μόνο δρόμο ή θα δοκιμάσει διαφορετικά πράγματα. Αναφέρει πολλαπλούς τρόπους – δρόμους εσωτερικής αναζήτησης και αυτοβελτίωσης, άλλοι προέρχονται από τις Ανατολικές φιλοσοφίες και άλλοι από την δυτική παράδοση. Το ένα δεν αποκλείει το άλλο. Για παράδειγμα κάποιος μπορεί να κάνει ψυχανάλυση και ταυτόχρονα να ακολουθεί πρακτικές της γιόγκα.

Στην επαρχία όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε, στα Τρίκαλα, δεν είχε ανάλογα ερεθίσματα. Αφετηρία της επαφής της με καινούργιες ιδέες, ήταν η περίοδος των φοιτητικών της χρόνων στην Θεσσαλονίκη. Εκεί ήρθε σε επαφή με πολλούς και διαφορετικούς ανθρώπους, διάβασε βιβλία (ανάμεσα στα οποία ένα ή δύο για την φιλοσοφία της γιόγκα αρχικά, Κυριότερη επιρροή Κρισναμούρτι). Όπως υποστηρίζει, η περίοδος στην οποία σπούδαζε (τέλος '70, αρχές '80) ήταν περίοδος που στην πανεπιστημιακή κοινότητα, οι φοιτητές ήταν πιο ανήσυχοι και αναζητούσαν έναν τρόπο καλυτέρευσης της ποιότητας ζωής σε συλλογικό επίπεδο (σχολιάζοντας πως αυτή η τάση εκλείπει σήμερα). Επομένως, ήταν ένα πρόσφορο έδαφος για την συνέχιση, αφού δεν ήταν μόνη της. Στο σύνολο τους τα νεαρά άτομα αναζητούσαν «κάτι», δεν είχαν προσδιορίσει ακόμη τι ακριβώς ήταν αυτό αλλά αναζητούσαν «κάτι» ιδιαίτερο στην ζωή τους. Ανήσυχο άτομο, είχε πάντα ανοιχτά τα

μάτια της σε οτιδήποτε καινούργιο. Πέρα από τα διαβάσματα για την γιόγκα, που ως θεωρία δεν την είχε αγγίξει κάτι ιδιαίτερο, κεντρικό ερέθισμα ήταν η γνωριμία της με τον Σουάμι Σατυανάντα, όταν ενημερώθηκε για την διάλεξη του στην Θεσσαλονίκη. Με την πρώτη επαφή αποφάσισε πως αυτός είναι ο δρόμος που θέλει να ακολουθήσει, ως έναν τρόπο που ίσως να δώσει απαντήσεις σε βαθύτερα προσωπικά ερωτήματα.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου}, άρχισε μια τάση οι πνευματικοί δάσκαλοι της γιόγκα (γκουρού) να μετακινούνται στην Ευρώπη και την Αμερική, ώστε να μεταδώσουν την φιλοσοφία της γιόγκα με πρώτο τον Σουάμι Γιογκανάντα. Μέχρι τότε επικρατούσε η τάση όποιος επιθυμούσε να γνωρίσει και αν ασκηθεί στο σύστημα της γιόγκα, να προσφύγει στην Ινδία, αναζητώντας πνευματικό καθοδηγητή. Ο Σουάμι Σιβανάντα (γκουρού του Σατυανάντα) ένας great yogi δεν μετακινήθηκε από την Ινδία. Οι μαθητές του όμως ξεκίνησαν τις μετακινήσεις στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο, κρίνοντας πως ήταν η κατάλληλη χρονική στιγμή γι αυτή την ενέργεια. Συνεπώς η Όлга ακολουθώντας και διδάσκοντας τις αρχές του συστήματος Σατυανάντα Γιόγκα, παρουσιάζεται ως εκπρόσωπος μιας παράδοσης που συνεχίζεται στον χρόνο.

Από την εμπειρία της η Όлга, έχει διαπιστώσει πως η Ανατολή (ως εδαφική περιοχή, αλλά και ως λαός) έχει το χαρακτηριστικό της πίστης στην καθημερινή της ζωή, ενώ η Δύση έχει αναπτυγμένο το στοιχείο της διάνοιας. Για την επίτευξη ισορροπίας σε ολόκληρο τον πλανήτη η χρειάζεται η μια παράδοση να πάρει στοιχεία από την άλλη. Η Δύση να αναπτύξει στοιχεία πνευματικότητας που ενυπάρχουν στην Ανατολική κουλτούρα, αποκτώντας πίστη σε κάποια πολύ βασικά θέματα και πάλι. Ενώ στην Ινδία υπάρχει η ανάγκη επίλυσης βιοποριστικών προβλημάτων, καλυτέρευσης του επιπέδου ζωής, της εκπαίδευσης. Αυτή την στιγμή στην Ινδία οι άνθρωποι δεν κάνουν γιόγκα με την έννοια της πρακτικής, δεν το έχουν ανάγκη. Στη Δύση, όπου υπάρχει υψηλότερο επίπεδο ζωής, στον σύγχρονο Καπιταλιστικό τρόπο ζωής, υπάρχει η ανάγκη της ισορροπίας στο πνευματικό επίπεδο.

Υποστηρίζει πως στο παρελθόν στην ελληνική ύπαιθρο τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά: υπήρχαν κλειστοί ανθρώπινοι δεσμοί και υπήρχε πολύ πιο έντονο το αίσθημα της πίστης σε κάποιες αξίες και δεσμούς που τώρα έχουν χαθεί. Στο παρελθόν (ακόμη και στην δεκαετία του '80) οι άνθρωποι, ειδικά στην επαρχία δεν

γνώριζαν τι είναι η γιόγκα. Επιπλέον, υπήρχε ένα αίσθημα προκατάληψης, αφού η γιόγκα ταυτιζόταν με την έννοια του μυστικισμού και της θρησκευτικής αίρεσης (τρίπτυχο: Ανατολή, μυστικισμός και αίρεση), κάτι πολύ διαφορετικό και απειλητικό. Αυτή η εντύπωση σήμερα έχει αλλάξει ριζικά, ιδιαίτερα τα τελευταία πέντε χρόνια. Σε αυτό συνέβαλαν μια σειρά παραγόντων: πρώτον, όπως προείπαμε η μετακίνηση των δασκάλων από την Ινδία. Δεύτερων, η διάδοση πληροφοριών από τα μέσα ενημέρωσης και από τις νέες τεχνολογίες (internet) όπου υπάρχει δυνατότητα πληροφόρησης. Τα στούντιο γιόγκα και οι δάσκαλοι είναι πολύ εύκολο να τα προσεγγίσεις (δεν χρειάζεται να πας στην Ινδία αλλά ο δάσκαλος και το σύστημα είναι πολύ κοντά σου). Επιπλέον, το γεγονός πως μέσα από την εμπειρία τα άτομα επιβεβαιώνουν ορατά αποτελέσματα είτε στην σωματική και νοητική τους κατάσταση, όσο και στον ευρύτερο τρόπο ζωής, συμβάλει στην αλλαγή της εικόνας(λειτουργία ορθολογικού, δυτικού νου που επιδιώκει ορατά – μετρήσιμα αποτελέσματα από την προσπάθεια του).

Το επόμενο στάδιο της διάδοσης της γιόγκα, «το αναπόφευκτο κακό», όπως λέει η Όλγα, είναι η μετατροπή του σε μόδα και η εμπορευματοποίηση του. Στο σύγχρονο μοντέλο του Καπιταλισμού, οτιδήποτε «πουλάει», γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης. Βέβαια, ως έναν βαθμό αυτό δεν το θεωρεί μόνο κακό. Έχει και μια θετική πλευρά. Υποστηρίζει πως εάν οι δάσκαλοι που διδάσκουν, όχι μόνο την γιόγκα αλλά οποιοδήποτε σύστημα – πρακτική που προέρχεται από την Ανατολή τείνει να γίνει μόδα, ακολουθούν τα βασικά στοιχεία της παράδοσης του συστήματος, μέσα από την προσπάθεια να το προσαρμόσουν στον σύγχρονο τρόπο ζωής, έχουν θετικά κίνητρα δεν υπάρχει πρόβλημα. Το πρόβλημα ξεκινάει όταν τα κίνητρα τους έχουν ως στόχο την εκμετάλλευση των ατόμων που προσφεύγουν σε αυτά, αλλά και κίνητρα ωφελιμιστικά, με σκοπό το κέρδος. Βέβαια, και πάλι υπάρχει η δυνατότητα της ατομικής επιλογής απέναντι στην υπερπροσφορά, «κομπογιαννίτες υπάρχουν σε πολλούς κλάδους. όπως σε όλα τα επαγγέλματα και σε όλα τα συστήματα, υπάρχουν άνθρωποι αυθεντικοί, υπάρχουν κομπογιαννίτες, υπάρχουν άνθρωποι στην ενδιάμεση κατάσταση».²⁶

²⁶ Υποσημείωση: Στο ζήτημα της διάδοσης της γιόγκα και στην υποχώρηση των προκαταλήψεων, συνέτεινε, ανάμεσα στους άλλους παράγοντες, το άνοιγμα της Ελληνικής κοινωνίας με την υποδοχή μεταναστών. Η κοινωνία μας μετατρέπεται σε πολυφυλετική κοινωνία, δεχόμενοι επιρροές από διαφορετικές ομάδες ανθρώπων από διαφορετικές κουλτούρες. Σε αυτό το σχήμα το

Στην πορεία της συζήτησης μας, τίγεται το ζήτημα της καταγωγής της γιόγκα από την Ανατολή. Παρουσιάζονται ομοιότητες με τον δυτικό πολιτισμό και ιδιαίτερα με την Αρχαία Ελλάδα. Ομοιότητες Αρχαίας σανσκριτικής γλώσσα με την αρχαία ελληνική. Η γιόγκα ως φιλοσοφικό – πρακτικό σύστημα έχει τις ρίζες της στα αρχαία φιλοσοφικά συστήματα της Βεδάντα, της Τάντρα και της Σάνκια. Οι φιλοσοφίες αυτές πριν χιλιάδες χρόνια ήταν απλωμένες σε όλο τον κόσμο. Κάποιες χώρες επέλεξαν στοιχεία από την καθεμία και δημιουργήθηκαν ξεχωριστά συστήματα (είτε ανοιχτά φιλοσοφικά συστήματα, είτε θρησκευτικά συστήματα, πιο κλειστά και περιοριστικά). Η Όλγα αναφέρεται στο ζήτημα της σχετικότητας της εποχής και των συνθηκών. Ενδεχομένως: «...ο Ιησούς, ο Βούδας, ο Μωάμεθ να μπορούσαν να θεωρηθούν (όπως και συμβαίνει) Πνευματικοί δάσκαλοι, με χάρισμα να μαγνητίζουν τους ανθρώπους». «Ευρέως γιόγκις». Οι μαθητές τους δημιούργησαν συγκεκριμένα συστήματα. Στα πλαίσια αυτά δεν ξέρουμε εάν η Γιόγκα ήταν ξεκάθαρα Ινδική (λόγω συνθηκών η παράδοση αυτή έζησε πολλά χρόνια στην Ινδία- γκουρού, Άσραμς). Κοινή παράμετρος όλων των φιλοσοφιών είναι η ανάδυση του ανώτερου εαυτού με διαφορετικές μεθόδους και τεχνικές. «Ο Σωκράτης μιλούσε για τον Εαυτό».

Βέβαια, ως πρώτο στάδιο τοποθετείται η επίτευξης ισορροπίας και ως δεύτερο στάδιο η γνώση του εαυτού. Βέβαια, σε ένα πρακτικό- πρώτο επίπεδο, οι άνθρωποι που προσφεύγουν στη γιόγκα, επιδιώκουν την επίτευξη της καλύτερευσης της σωματικής και νοητικής υγείας. Υπάρχουν πολλαπλά συστήματα και κλάδοι της γιόγκα, τεχνικές μέθοδοι που σε βοηθούν να επιτύχεις ισορροπία και σε τομείς της ζωής σου που εσύ έχεις επιλέξει, «με τελικό στόχο να πλησιάσεις Ουσιαστικός λόγος ύπαρξης». Ακόμη και οι δάσκαλοι της γιόγκα προσπάθησαν να προσαρμόσουν αυτές τις πρακτικές στην ιδιοσυγκρασία και τις ανάγκες των δυτικών. Ο σουάμι Σατυανάντα όταν απευθυνόταν στο κοινό της Δύσης παρείχε επιχειρήματα, αποδεικτικά στοιχεία ώστε να τους πείσει πως ισχύουν αυτά που έλεγε. «Οι δυτικοί είναι πιο δύσπιστοι σε αντίθεση με τους Ινδούς οι οποίοι έχουν ενδυναμωμένο το αίσθημα της πίστης και δεν αμφιβállουν». Ο σουάμι υποστήριζε «πως οι Δυτικοί

άνοιγμα για την αποδοχή της γιόγκα είναι πιο εύκολο ως ένα «ξενόφερτο» στοιχείο, αφού πάντα αντιμετωπιζόταν ως ξενόφερτη πρακτική.

έχουν ανεπτυγμένη διάνοια, και θα ήταν εγωιστικό από μέρους του να μην προσαρμόζει την ομιλία του στις ανάγκες τους και στην ιδιοσυγκρασία τους». ²⁷

Συνεπώς, οι δάσκαλοι της γιόγκα που συνεχίζουν την παράδοση του συστήματος Σατυανάντα, ακολουθούν την ίδια πρακτική. Προσαρμόζουν τις πρακτικές ανάλογα με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που κινούνται. Η εποχή που ζούμε κρίνεται ιδιαίτερα κρίσιμη για την παγκόσμια ισορροπία του πλανήτη. Η Όλγα επιμένει πως: «χρειάζεται να βρούμε όλα εκείνα τα στοιχεία που μας ενώνουν ως ψυχές και όχι όσα μας χωρίζουν». Αυτό είναι και το μην υμα της γιόγκα «Όλοι είμαστε ένα». Παρά τα διαφορετικά στοιχεία που υπάρχουν στην Ανατολή και τη Δύση ως κουλτούρα, αν πραγματοποιηθεί η ανταλλαγή και συνένωση των κατάλληλων στοιχείων, θα επέλθει η ισορροπία στον πλανήτη. Η τοποθέτηση της Όλγας στο σχηματικό δίπολο Ανατολή – Δύση, είναι ξεκάθαρη υπέρ της ένωσης και της συμπληρωματικότητας.

²⁷ Υποσημείωση: Σουάμι είναι ο τίτλος που αποδίδεται στα άτομα που ζουν σύμφωνα με το πνεύμα της Σάννυας: Σανσκριτικά σημαίνει «Τέλεια απάρνηση». Δεν έχουν όλοι οι δάσκαλοι της γιόγκα τον τίτλο αυτό, παρά μόνο τα άτομα που έχουν ακολουθήσει την παράδοση της Σατυανάντα γιόγκα και έχουν ζήσει για χρόνια σε κάποιο Ασραμ, Ινδικό μοναστήρι. Η Όλγα έχει ακολουθήσει τον τρόπο ζωής των Σαννυάσιν, αφού έζησε για δεκατρία χρόνια στο Ασραμ της Παιανίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Από τα παραδείγματα που εξετάστηκαν, τόσο από τις δυο ταινίες όσο και από το σύνολο των προσώπων που κατέθεσαν την εμπειρία τους, μπορούν να γίνουν μια σειρά από διαπιστώσεις. Αρχικά σχετικά με το σχήμα Ανατολή- Δύση, ως ένα κατασκευασμένο δίπολο, καθώς και με την πορεία μετασχηματισμού αυτής της σχέσης στον χρόνο. Στο επίκεντρο της εργασίας τέθηκε η έννοια της αντίληψης των δυτικών για την Ανατολή και η έννοια της «Δυτικοποίησης» μιας σειράς πρακτικών που φέρονται να έχουν ρίζες στην Ανατολική Φιλοσοφία. Στη σύγχρονη δυτική πραγματικότητα, επιχειρείται έντονη στροφή προς τις Ανατολικές φιλοσοφίες, που υπογραμμίζουν τις έννοιες της απλότητας, της έλλειψης ανταγωνισμού, μιας διαδικασίας «εσωτερίκευσης» και της αναζήτησης της αλήθειας μέσα από καθημερινές αξίες. Οι δυτικοί, προσαρμόζουν αυτές τις πρακτικές στις ανάγκες τους και στο αντίστοιχο κοινωνικό ιστορικό πλαίσιο, ενώ βρίσκονται αντιμέτωποι με ένα προϋπάρχον, βαθιά εντυπωμένο θεωρητικό σχήμα που αναφέρεται στην Ανατολή, ως «διαφορετικής» και «κατώτερης» κουλτούρας. Προσπαθούν να διαχειριστούν αυτή την υπόθεση, επιλέγοντας εκείνα τα στοιχεία που τους εκφράζουν, που οδηγούν στην «αλήθεια», σύμφωνα με την προσωπική τους επιλογή, διαμορφώνοντας μια συνδυαστική, και κάποιες φορές «υβριδική» μικροκουλτούρα.

Σύμφωνα με τον Edward Said, στα πλαίσια της τοποθέτησης από τους δυτικούς πνευματικούς ανθρώπους, των χωρών και της κουλτούρας της ανατολής σε κατώτερη θέση της αξιολογικής κλίμακας, οι πρώτοι αδυνατούσαν να κατανοήσουν πως η Ινδία, η Αφρική και η Νότια Αμερική είχαν κι αυτές επίσης τρόπους ζωής και πολιτισμούς με μια αρτιότητα που δεν ελεγχόταν απόλυτα από τους ξενόφερτους ιμπεριαλιστές και μεταρρυθμιστές αυτού του κόσμου(Said, 1996, σ. 16). Η κουλτούρα δεν είναι μονολιθική και δεν αποτελεί αποκλειστική ιδιοκτησία της Ανατολής, της Δύσης ή μικρών ομάδων ανδρών ή γυναικών(Said, 1996, σ. 22). Σαφώς ακόμη υπάρχει ο σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο «εμείς» και «αυτοί», το δίπολο αυτό ξεκινά από την ελληνική αντίληψη για τους βαρβάρους. Το συμπέρασμα του Said, σύμφωνα με την προσωπική του εμπειρία(είναι ένας Άραβας μεγαλωμένος με δυτική παιδεία, που ζει και εργάζεται στην Αμερική), είναι πως όλοι οι πολιτισμοί αναμειγνύονται μεταξύ τους. Κανένας δεν είναι μοναδικός και γνήσιος, όλοι είναι υβριδικοί, ετερογενείς, εξαιρετικά διαφοροποιημένοι και μη μονολιθικοί.

Με τη χρήση ποιοτικών μεθόδων έρευνας, κυρίως της ημιδομημένης, προσωπικής συνέντευξης που διαμορφώθηκε στα πλαίσια μιας σχετικά χαλαρής συζήτησης, ακολουθώντας μια σειρά θεματικών αξόνων, σχετικά με τον ορισμό της Ανατολής και της διαμόρφωσης μιας άποψης σχετικά με τη σχέση Ανατολής Δύσης, μέσα από την βιωμένη εμπειρία και την αντίληψη αυτών των προσώπων. Εναρκτήρια αφορμή στάθηκαν οι δυο ταινίες ελλήνων δημιουργών που με την ενασχόληση με την Ανατολή έθεσαν ευρύτερη ζητήματα, όπως η έννοια της «αυθεντικότητας», της εκμετάλλευσης («Τελευταίος Φακίρης»), της παγκοσμιοποίησης και ενός εναλλακτικού σχήματος διαφορετικότητας – ομοιότητας («Σάμουρε»), ανάμεσα στα άλλα. Παράλληλα με την ανάλυση περιεχομένου των ταινιών, η κατάθεση της προσωπικής ιστορίας και εμπειρίας των προσώπων που ασχολούνται, με αντίστοιχο τρόπο, με τις φιλοσοφίες και τις πρακτικές της Ανατολής, έφερε στην επιφάνεια μια σειρά σημαντικών διαπιστώσεων.

Καταρχήν, θεωρώ πως αυτή η προσέγγιση που ακολουθεί η έρευνα, δίνοντας χώρο σε ξεχωριστά άτομα, υπογραμμίζοντας την εμπειρία τους, δίνοντας χώρο στη φωνή τους, αποδίδει έναν χαρακτήρα πρωτοτυπίας στην έρευνα και «ζωντάνιας». Μέσα από την γνωριμία και την επαφή με τα συγκεκριμένα άτομα, δόθηκε η ευκαιρία αφενός να διαπιστωθεί ο βαθμός που το θεωρητικό σχήμα και η άποψη για την Ανατολή, επιβεβαιώνεται, διαψεύδεται ή μετασχηματίζεται. Αφετέρου, στην διάρκεια της έρευνας μέσα από την «ανοιχτή» και κάποιες φορές «αυτοσχεδιαστική» συζήτηση, προέκυψαν ζητήματα που δεν είχαν αρχικά σχεδιαστεί να θιγούν.²⁸ Ένα από τα πιο σημαντικά είναι η σχέση που αναδύθηκε (σαφώς προϋπήρχε, αλλά προέκυψαν συμπληρωματικά στοιχεία) ανάμεσα στις Αρχαίες φιλοσοφίες της Ανατολής και τον Δυτικό Πολιτισμό. Ιδιαίτερα με τον Πολιτισμό της Αρχαίας Ελλάδας. Αυτό το στοιχείο δεν αναλύεται εκτεταμένα στην παρούσα εργασία, αλλά θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μελλοντικής έρευνας.

Στην βάση των παραπάνω διαπιστώσεων, τελικά επαναδιατυπώνεται και επαν ορίζεται, η έννοια της «διαφορετικότητας» Ανατολής Δύσης, ενώ διατυπώνονται μια

²⁸ Το στοιχείο αυτό συνέβη επαναλαμβανόμενα στη διαδικασία πραγματοποίησης του ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, που συνοδεύει το κείμενο. Παρότι υπήρχε μια δεδομένη σεναριακή σκαλέτα, στην βάση των ερωτήσεων που απευθύνονταν στους συμμετέχοντες, πάντα προέκυπταν θέματα που δεν τα είχα προσχεδιάσει.

σειρά ερωτημάτων: Είναι τελικά τόσο διαφορετικές έννοιες; Και εάν ναι, αυτό είναι αρνητικό; Η ένωση των αντιθέτων δεν αποτελεί την αρχή της επίτευξης ισορροπίας ανάμεσα σε κάθε δύναμη της φύσης; Υπάρχει αξιολογική κλίμακα που κατατάσσει τους πολιτισμούς και τους ανθρώπους; Υπάρχει το στοιχείο της προσωπικής επιλογής, στη διαμόρφωση πολλαπλών και εναλλακτικών τρόπων ζωής, ιδιαίτερα στα πλαίσια της σύγχρονης Παγκοσμιοποιημένης πραγματικότητας; Τελικά, υπάρχει «καθαρότητα» της κουλτούρας και της παράδοσης, χωρίς την πρόσμιξη από πολλαπλές επιρροές;

Τα παραπάνω ερωτήματα, φυσικά και αποτελούν πολύ σημαντικά και ουσιώδη ζητήματα, που δεν μπορούν να απαντηθούν υπεραπλουστευμένα. Εξάλλου, αυτός είναι και ένας από τους περιορισμούς της συγκεκριμένης έρευνας. Μέσα από την επαφή με μια ομάδα ατόμων, στον Ελληνικό χώρο, δεν μπορώ να ισχυριστώ πως έχω ένα ολοκληρωμένο δείγμα που αντιπροσωπεύει το σύνολο της Δύσης. Παρόλα αυτά όμως, υποστηρίζω πως αυτή η μέθοδος αποτελεί μια σημαντική αρχή, μέσα από το λόγο και το στίγμα εκείνων των ανθρώπων που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, συνδυάζουν τις δύο φιλοσοφίες στην καθημερινότητα τους και έχουν μέσα από την ιδιότητα τους, τη δυνατότητα να μεταδώσουν την επιλογή τους. Το στοιχείο της υποκειμενικότητας είναι έντονο και δεν αποκρύπτεται. Εξάλλου, μέσα από το κείμενο διαπιστώνεται πως ακόμη και μια έννοια όπως ο γεωγραφικός ορισμός της Ανατολής, δεν είναι κάτι δεδομένο και ίδιο για όλους, παρατηρούνται πολλές διαβαθμίσεις και διαφοροποιήσεις και αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον. Κλείνοντας, αυτό που θα ήθελα να κρατήσω είναι η εικόνα της Όλγας με ενωμένα τα χέρια στο κέντρο του στήθους, να λέει: «...όλοι είμαστε Ένα. Ας δούμε αυτά που μας ενώνουν και όχι όσα μας χωρίζουν». Εξάλλου, η διαφορετικότητα δεν είναι αρνητική, τουναντίον είναι απαραίτητο συστατικό της πληρότητας και της ισορροπίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- **Adams, L. L.**, 2007, “Globalization of culture and the Arts”. Sociology Compass, 1/1, pp. 127- 142.
- **Adas, M.**, 2003. Ανδρών Μέτρον Μηχανή. Αθήνα: Νεφέλη.
- **Appadurai A.**, 1991. “Global ethnoscares: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. Στο Richard G. Fox (επιμέλεια). Recapturing Anthropology: Working in the present, σσ. 191 – 210. Σάντα Φε, Νέο Μεξικό: school of American Research Press.
- **Beck U.**, 1998. Τι είναι Παγκοσμιοποίηση. Αθήνα: Καστανιώτης.
- **Boorstin, D. J.**, 1964. The Image: A Guide to Pseudoevents in America. New York. Harper.
- **Bordwell, D., Thomson, K.**, 2006. Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- **Fisher M.**, 1998. «Ο Κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως Πολιτισμική Κριτική.» Στο Γκέφου- Μαδιανού Δ. (επιμέλεια) Ανθρωπολογική Θεωρία και εθνογραφία. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα: 109- 152.
- **Glasenapp, vH.**, 1993. Η Φιλοσοφία των Ινδών. Αθήνα: Γνώση.
- **Granet, M.**, 1992. Η Κινέζικη Σκέψη. Αθήνα: «Γνώση».
- **Herzfeld M.**, 1991. «Παραστάσεις του ανδρισμού στην ορεινή Κρήτη». Αρχαιολογία, Τεύχος 41, σ. 72- 78.
- **Jahoda, G.** 2001, “Beyond stereotypes”, Culture and Psychology, 7/2, 181- 197.
- **Loizos, P.**, Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-consciousness (1955- 85), Manchester University Press.
- **Mason, J.**, 2003. Η Διεξαγωγή Της Ποιοτικής Έρευνας. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- **Phillips, P.**, 2004. Πώς να διαβάζουμε σωστά τις κινηματογραφικές ταινίες. Αθήνα: Ροδανθός.
- **Ruby, J.**, 1998. «Η εθνογραφία ως οφθαλμαπάτη: φιλμ και ανθρωπολογία» στο Νικολακάκης Γ., (επιμέλεια) Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Αιγόκερως σελ.7-14.

- **Said E.**, 1996. Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός. Αθήνα: Νεφέλη.
- **Said E.**, 1996. Οριενταλισμός. Αθήνα: Νεφέλη.
- **Stam R.**, 2004. Εισαγωγή στη θεωρία του Κινηματογράφου. Αθήνα: Πατάκης.
- **Takuan, S.**, 1997. Ζεν και η Τέχνη του Ξίφους. Αθήνα: Ιάμβλιχος.

- **Γαλάνη- Μουτάφη, Β.**, 1995. «Προσεγγίσεις του Τουρισμού. Το επινοημένο και το αυθεντικό». Σύγχρονα Θέματα, 55, σ. 28- 39.
- **Γκέφου- Μαδιανού, Δ.**, 1999. Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- **Ιωσηφίδης Θ.**, 2003. Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες. Αθήνα: Κριτική.
- **Καλογερόπουλος, Κ.**, 2003. Σαμουράι, ο δρόμος του πολεμιστή. Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- **Κερκινός Δ.**, 2004. «Ψηλαφώντας την ανθρωπολογία.» Στο Νίκος Σαββάτης(Επιμέλεια) Abbas Kiarostami. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Αθήνα: Καστανιώτης σελ. 229- 233.
- **Κολοβός, Ν.**, 2000. Κινηματογράφος. Η Τέχνη της Βιομηχανίας. Αθήνα: Καστανιώτης.
- **Μεσημέρης, Α.(Swami Shantiratna Saraswati).** Ασάνα. Η Εγκυκλοπαίδεια της Γιόγκα. Αθήνα: Παγκόσμιοι Άνθρωποι.
- **Μωραΐτης Μ.**, 2007. Με το βλέμμα του σκηνοθέτη. Αθήνα: Καθρέφτης του κινηματογράφου και της τέχνης.
- **Παπαταξιάρχης Ε.**, 1992. «Ο κόσμος του καφενείου», στον τόμο Ταυτότητες και Φύλο στην Σύγχρονη Ελλάδα. Στο Παπαταξιάρχης Ε. – Παραδέλης Θ. (επιμέλεια) . Αθήνα: Αλεξάνδρεια: 239- 249.
- **Σαντούλ Ζ**, 1985. Το Ντοκιμαντέρ. Από τον Βερτώφ στον Ρους. Κάμερα- μάτι και Κάμερα-στυλό. Αθήνα. Αιγόκερως.
- **Σουάμι Βιβεκανάντα**, 1978. Γιόγκα. Αθήνα: Δίβρης.
- **Στεφανή Ε.** 1997. Οι αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις Εθνογραφικές Ταινίες Ξένων Δημιουργών : 1960 – 1980. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

- Στεφανή Ε. 2007. 10 Κείμενα Για το Ντοκιμαντέρ. Αθήνα. Πατάκης.
- Στυλιανούδη, Λ., 2002. Η Θεραπευτική Διάσταση της Συνέντευξης. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 107, Σελ. 83- 94.

SITE ΣΤΟ INTERNET:

- el.Wikipedia.org/wiki/Φακίρης - 30k
- [Http: //www .anthropology-museum. med.uoa.gr/5c.htm](http://www.anthropology-museum.med.uoa.gr/5c.htm)
- <http://esoterica.gr/articles/eastern/samurai/busido.htm>
- www.akadimia.gr
- www.indigoview.com
- www.t-short.gr
- www.yogastudio.gr
- www.shortfilm.gr

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο τελευταίος φακίρης (2005)

Περίληψη



Ο Αλί Καζάν είναι ο τελευταίος αυθεντικός φακίρης που μας έχει απομείνει σε αυτούς τους καιρούς της κοροϊδίας και της απάτεωνιάς. Η πορεία της φυγής ενός Ινδου φακίρη, ενός μύστη, από τα δεσμά της εκμετάλλευσης ενός Ευρωπαίου πρώην ταχυδακτυλουργού.

Στη φωτογραφία: Ο Κώστας Μπερικόπουλος και ο Κώστας Φιλίππογλου στον "Τελευταίο φακίρη".

Τεχνικά στοιχεία

Μικρού μήκους / Μυθοπλασία / 35mm / Χρώμα / Οπτικός ήχος. Dolby SR / διάρκεια 13' / 2005

Πηγή: www.t-short.gr

Σκηνοθεσία: Μπάμπης Μακρίδης

Σενάριο: Μπάμπης Μακρίδης, εμπνευσμένο από το ομώνυμο διήγημα του Luis Sepulveda, Εκδόσεις Όπερα

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θύμιος Μπακατάκης

Μουσική: Coti K

Μοντάζ: Γιάννης Χαλκιαδάκης

Ήχος: Στέφανος Ευθυμίου

Σκηνογράφος: Άννα Γεωργιάδου

Ενδυματολόγος: Χριστίνα Χατζαρίδου

Μακιγιάζ: Σοφία Κατσαρού

Casting: Χριστίνα Ακζώτη, Άλεξ Κέλλη

Casting Ινδών: Μουράτ

Ηθοποιοί: Κώστας Μπερικόπουλος, Κώστας Φιλίππογλου, Νουρ, Μάγος Κρίστοφερ, Μάγος Κέλμης, Νίκος Τσάμης, Τζίνα Πετροπούλου, Μάχιμ

Διεύθυνση Παραγωγής: Τζίνα Πετροπούλου

Εκτέλεση παραγωγής: Κυριάκος Χατζημιχαηλίδης

Παραγωγή: ΕΚΚ, T- Short, Μπάμπης Μακρίδης

Βραβεία

- ΕΙΔΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη "Ντίνος Κατσουρίδης" (2005)
- ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ποιότητας (2005)
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΚΑΛΥΤΕΡΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ «ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΤΡΩΝΗΣ» εξ' ιμνησίας με την ταινία «SINGLE BED» του Γιώργου Κουβαρά
- ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ Α' ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ στον ΚΩΣΤΑ ΜΠΕΡΙΚΟΠΟΥΛΟ, φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου Β. Κοτρώνης
- ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ Α' ΑΝΔΡΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ στον ΚΩΣΤΑ ΦΙΛΙΠΠΟΓΛΟΥ, φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου Β. Κοτρώνης
- ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΕΝΑΡΙΟΥ στον Μπάμπη Μακρίδη, φεστιβάλ Φανταστικού κινηματογράφου Β. Κοτρώνης
- ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ στην ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΑΤΖΑΡΑΚΗ για τα κοστούμια, φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου Β. Κοτρώνης
- ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΜΑΚΙΓΙΑΣ στην ΣΟΦΙΑ ΚΑΤΣΑΡΟΥ, φεστιβάλ φανταστικού κινηματογράφου Β. Κοτρώνης

«ΣΑΜΟΥΡΕ»

Σύνοψη ταινίας

Στα αγριοβούνια ενός χωριού της νότιας Κρήτης, ο τριαντάχρονος Θωμάς που είναι βοσκός ονειρεύεται να γίνει σαμουράι και να δραπετεύσει κάποτε στη μακρινή Ιαπωνία. Το «Σάμουρε» είναι μια ιστορία για τη διαφορετικότητα και τις συγκρούσεις που προκαλεί αυτή σε μια κλειστή κοινωνία.



Σάμουρε

Σκηνοθεσία: Παπαδουλάκης
Θεόδωρος

Διάρκεια: 18

Έτος: 2005

Κατηγορία: Μυθοπλασία

Format: 16
χιλ.

Χρώμα: Έγχρωμη

Σκηνοθεσία: Παπαδουλάκης **Παραγωγή:** Ξενάκης Δημήτρης , Δάβη
Ιωάννα , Indigo View

Σενάριο: Παπαδουλάκης **Φωτογραφία:** Βλαχάκης Ευάγγελος
Θεόδωρος

Ήχος: Καλουτζή **Μοντάζ:** Μαδεράκης Βαγγέλης
Κιάρρα

Σκηνικά: Μυλωνάς **Ερμηνευτές:** Λέικος Θωμάς , Βλαχάκη
Ιωακείμ Μαριλένα , Καλογεράκης
Δημήτρης , Νταμοτσίδης
Αντύπας

Πηγή: www.shortfilm.gr

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

Γενικό πλάνο/ Long shot: Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μικρή μια όρθια ανθρώπινη μορφή σε γενικό πλάνο, φαίνεται περίπου όσο το ύψος της οθόνης.

Γωνία λήψης/angle of framing ή camera angle: Η θέση του κάδρου σε σχέση με το θέμα που απεικονίζει: από ψηλά, κοιτάζοντας προς τα κάτω(πλονζέ- high angle) οριζόντια στο ίδιο επίπεδο(ευθεία γωνία λήψης- straight on angle) κοιτάζοντας προς τα πάνω (κόντρ πλονζέ- low angle).

Κίνηση της κάμερας/ camera movement: Η εντύπωση πάνω στην οθόνη πως αλλάζει το καδράρισμα σε σχέση με τη σκηνή που κινηματογραφείται. Αυτό προκαλείται συνήθως από το γεγονός ότι η ίδια η κάμερα μετακινείται , αλλά μπορεί να προκληθεί και από ένα φακό ζουμ ή ορισμένα ειδικά εφέ.

Κοντινό πλάνο/ close up: καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μεγάλη τις περισσότερες φορές είναι το κεφάλι ενός ανθρώπου από το λαιμό και πάνω, ή ένα αντικείμενο ανάλογου μεγέθους που γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

Μονοπλάνο/long take: Πλάνο που διαρκεί για ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από τη μετάβαση στο επόμενο πλάνο.

Μοντάζ/ editing: 1. Στην κινηματογραφική δημιουργία, η εργασία της επιλογής και της σύνδεσης των κινηματογραφικών λήψεων. 2. Στην ολοκληρωμένη ταινία, το σύνολο των τεχνικών που διέπει τις σχέσεις μεταξύ των πλάνων.

Σκηνή/ scene: Τμήμα μιας ταινίας μυθοπλασίας το οποίο συμβαίνει μέσα σε ένα χρονικό διάστημα και σε έναν χώρο, ή χρησιμοποιεί παράλληλο μοντάζ για να δείξει δύο ή περισσότερες ταυτόχρονες δράσεις.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΝΝΟΙΩΝ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Yoga

Η γιόγκα (yoga), μια από τις αρχαιότερες επιστήμες, είναι ένα ολιστικό σύστημα προσέγγισης της ανθρώπινης ύπαρξης και ενός ισορροπημένου τρόπου ζωής. Η λέξη «Γιόγκα» προέρχεται από τη σανσκριτική λέξη yuj και σημαίνει ένωση. Η γιόγκα περιγράφεται ως η ένωση της ατομικής συνείδησης με τη συμπαντική συνείδηση. Σε ένα πιο πρακτικό επίπεδο, η Γιόγκα είναι ένα μέσο για την εξισορρόπηση και την εναρμόνιση του σώματος, του νου και των συναισθημάτων.

Ο ορισμός της γιόγκα σύμφωνα με τον μεγάλο σοφό Patanjali στο αρχαίο κείμενο Yoga Sutras είναι: «yogaschitta vrtti nirodhah», το οποίο, σε ελεύθερη απόδοση, σημαίνει «γιόγκα είναι η παύση των διαταράξεων της συνείδησης».

Καθώς οι άνθρωποι έχουν ποικίλες ιδιοσυγκρασίες, με την πάροδο του χρόνου ανεπτύχθησαν διάφοροι κλάδοι της γιόγκα: **Ράτζα** (Raja), Γκιάνα (Jnana), Κάρμα (Karma), Μπάκτι (Bhakti), Κουνταλίνι (Kundalini), Κρίγια (Kriya) είναι μερικοί από αυτούς, και υπάρχουν πολλά κείμενα που τους εξηγούν με λεπτομέρειες. Η Χάθα Γιόγκα είναι ο κλάδος εκείνος με τη μεγαλύτερη διάδοση στο Δυτικό κόσμο, ιδίως κατά το δεύτερο ήμισυ του εικοστού αιώνα.

Satyananda Yoga

Η Satyananda Yoga είναι ένα ολιστικό σύστημα, που συνδυάζει όλους τους κλάδους της κλασσικής γιόγκα βασισμένους στις πηγές της παράδοσης και προσαρμοσμένους στις ανάγκες της σύγχρονης κοινωνίας. Η έδρα της βρίσκεται στο Bihar Yoga Bharati, στην Ινδία, ένα Ινστιτούτο Ανωτέρων και Ανωτάτων σπουδών στη γιόγκα. Βασίζεται στις διδασκαλίες του Παραμαχάμσα Σατυανάντα, συνεχιστή μιας μακραίωνης παράδοσης, και έχει γίνει γνωστή στην Ελλάδα από την μαθήτριά του Σουάμι Σιβαμούρτι Σαρασουάτι, η οποία ίδρυσε το Satyanandashram Ελλάδος το 1977.

Η Satyananda Yoga προσφέρει μια συστηματική **προσέγγιση** στη γιόγκα με σκοπό να βοηθήσει τον άνθρωπο να ανταποκριθεί με ηρεμία και δύναμη στις αυξανόμενες προκλήσεις της σύγχρονης ζωής. Θεμελιώδες στοιχείο της Satyananda

Yoga είναι η καλλιέργεια της επίγνωσης, η οποία σε συνδυασμό με τις γιονκικές πρακτικές, αναπτύσσει μια θετική και δημιουργική στάση προς τη ζωή καθώς και το αίσθημα της βαθιάς ικανοποίησης. Οδηγεί στην ειρήνη και την πληρότητα, βελτιώνοντας, έτσι, την ποιότητα της ζωής του σύγχρονου ανθρώπου.

Χάθα γιόγκα

Η σανσκριτική λέξη «Χάθα» προέρχεται από δύο μάντρας: το «Χαμ», που αντιπροσωπεύει την ηλιακή ενέργεια στο σύμπαν και, αντίστοιχα, τη σωματική ενέργεια στον άνθρωπο (πίνγκαλα νάντι) και το «Θαμ», που αντιπροσωπεύει την σεληνιακή ενέργεια στο σύμπαν και, αντίστοιχα, τη νοητική-συναισθηματική ενέργεια στον άνθρωπο (ίντα νάντι). Ο κύριος στόχος της Χάθα Γιόγκα είναι να επιφέρει εξισορρόπηση των δύο αυτών ενεργειών.

Η Χάθα Γιόγκα, όπως αναφέρεται στα αρχαία κείμενα, στις πρώτες Ουπανισάδες, αποτελείται από τα Σατκόρμας, τα οποία είναι τεχνικές καθαρισμού και εξαγνισμού. Σήμερα, όμως, η Χάθα Γιόγκα περιλαμβάνει, επίσης, τις πρακτικές:

Άσανα (Asana), δυναμικές και στατικές στάσεις σώματος

Πραναγιάμα (Pranayama), αναπνευστικές πρακτικές και τεχνικές που χρησιμοποιούν την αναπνοή για την επέκταση και διεύρυνση της ζωτικής ενέργειας, της Πράνα)

Μούντρα και Μπάντα (Mudra & Banda), στάσεις και κλειδώματα της ενεργειακής ροής, οι οποίες επιφέρουν αλλαγές στη διάθεση και την αντίληψη και ενισχύουν την επίγνωση και τη συγκέντρωση.

Σαμουράι

Η λέξη "Σαμουράι" σημαίνει φύλακας ή φρουρός. Η ένδοξη πορεία των Σαμουράι στην ιστορία της Ιαπωνίας, που αποτέλεσαν ιδιαίτερη κοινωνική τάξη ισόβιων και αφοσιωμένων πολεμιστών, αρχίζει τον 12ο αιώνα. Ένας ιδιαίτερα αυστηρός κώδικας (**Buschido**= ο δρόμος των πολεμιστών) καθόριζε την φιλοσοφία και τον τρόπο ζωής τους, υπαγορεύοντας την πιστή τήρηση κανόνων συμπεριφοράς, όπως η ειλικρίνεια και η ηθική, η γνώση και η αυτογνωσία, η αυτοθυσία, η αγάπη των

γονιών, η κατανόηση και συμπάθεια προς το συνάνθρωπο, η φροντίδα των ταπεινών και των ηλικιωμένων, ο σεβασμός του ανθρώπου.



Ο Σαμουράι ήταν άνθρωπος που ποτέ δεν τραβούσε το σπαθί από τη θήκη χωρίς λόγο και ποτέ δεν το επέστρεφε σ' αυτή χωρίς τιμή. Ο ιππότης πολεμιστής που είτε μαχόταν μέχρι θανάτου για τον άρχοντά του, είτε ως ρονίν (Σαμουράι χωρίς άρχοντα) περιπλανιόταν στη χώρα, πολεμώντας για το αγαθό και το δίκαιο. Έχοντας ως αρχή έναν κώδικα που δεν του έδινε τίποτα και του πρόσφερε τα πάντα, έκανε τρόπο ζωής την αφιερωμένη δράση, αδιαφορώντας για το θάνατο, το μόνο σύντροφο που τον ακολουθούσε παντού. Ο κώδικας Busido είναι ο εξής:

BUSIDO

Δεν έχω γονείς. Ο Ουρανός και η Γη είναι οι γονείς μου.

Δεν έχω Θεία δύναμη. Η υπακοή είναι τα μέσα μου.

Δεν έχω μαγική δύναμη. Η εσωτερική δύναμη είναι η μαγεία μου.

Δεν έχω ζωή ούτε θάνατο. Το αιώνιο είναι η ζωή και ο θάνατός μου.

Δεν έχω σώμα. Η ανδρεία είναι το σώμα μου.

Δεν έχω μάτια. Η αστραπή είναι τα μάτια μου.

Δεν έχω αυτιά. Η ευαισθησία είναι τα αυτιά μου.

Δεν έχω μέλη. Η ταχύτητα είναι τα άκρα μου.

Δεν έχω σκοπούς. Η ευκαιρία είναι οι σκοποί μου.

Δεν έχω θαύματα. Το (πεπρωμένο) Δάρμα είναι το θαύμα μου.

Δεν έχω αρχές. Οι αρχές μου είναι η προσαρμοστικότητα σε όλα τα πράγματα.

Δεν έχω φίλους. Ο Νους είναι ο φίλος μου.

Δεν έχω εχθρούς. Η αφροσύνη είναι ο εχθρός μου.

Δεν έχω πανοπλία. Η βούληση και η δικαιοσύνη είναι η πανοπλία μου.

Δεν έχω κάστρα. Το ατάραχο πνεύμα είναι το κάστρο μου.

Δεν έχω σπαθί. Το όνειρο του πνεύματος είναι το σπαθί μου.

Φακίρης

Φακίρης ονομάζεται ο Ινδός , ζητιάνος της Ινδίας που συνηθίζει να ψέλνει άσματα από τα Ινδουιστικά ιερά κείμενα. Φακίρηδες ονομάζονται επίσης και οι περιοδεύοντες Ινδοί ταχυδακτυλουργοί ή, κατά ορισμένους, θαυματοποιοί. Αρχικά αποκαλούνταν έτσι οι νεοφώτιστοι στο Μουσουλμανικό μυστικιστικό τάγμα των Σούφι. Η λέξη προέρχεται από την Αραβική λέξη για τη φτώχεια.

Οι φακίρηδες επιδίδονται σε ασκήσεις όπως η πυροβασία και η πυροφαγία, γητεύουν φίδια παίζοντας πνευστά όργανα, ξαπλώνουν σε κρεβάτια με καρφιά, τρυπούν το σώμα τους με αιχμηρά αντικείμενα, στερεώνουν στο δέρμα τους αγκίστρια με μεγάλα βάρη, ενώ ορισμένοι υποστηρίζουν ότι μπορούν να αιωρούνται στον αέρα (μικτωρισμός). Υπάρχει ωστόσο σκεπτικισμός για το αν οι φακίρηδες πραγματικά κάνουν όλα αυτά ή αν πρόκειται για απάτες. Για παράδειγμα, μια από τις περισσότερο συνηθισμένες ασκήσεις για τους φακίρηδες είναι το "κρεβάτι με καρφιά" πάνω στο οποίο ξαπλώνουν. Αν και φαίνεται περίεργο, ο καθένας θα μπορούσε να κάνει ακριβώς το ίδιο πράγμα, αφού το βάρος του σώματος μοιράζεται σε πολλά καρφιά και έτσι η δύναμη που ασκείται σε κάθε σημείο επαφής δέρματος-καρφιού είναι μικρή.

Πηγή: www.wikipedia.com

Ομοιοπαθητική.

Η ομοιοπαθητική είναι ένα σύστημα ιατρικής γνώσης και θεραπείας το οποίο γεννήθηκε πολύ πρόσφατα, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, από τον Samuel Hahneman. Ο Hahneman ως φιλόσοφος και εμβριθής μελετητής τόσο του ανθρώπινου σώματος όσο και της ιατρικής, οδηγήθηκε στην αρχαία ελληνική ιατρική σκέψη, από την οποία υιοθέτησε το Νόμο των Ομοίων: «τα όμοια των ομοίων εισί ιάματα» (Ιπποκράτης, Άπαντα τα Έργα, Περί τόπων των ανθρώπων). Χρησιμοποιώντας λοιπόν την φιλοσοφική βάση αυτή, μαζί με την γνώση των βοτάνων αλλά και τις γνώσεις αλχημείας που είχε, παρήγαγε μέσα από ενδελεχή μελέτη ένα καινούργιο θεραπευτικό εργαλείο: το ομοιοπαθητικό φάρμακο. Η θεραπευτική αποτελεσματικότητα αλλά και η ασφάλεια του ομοιοπαθητικού φαρμάκου δημιούργησαν με ταχύτατους ρυθμούς το θεραπευτικό σύστημα της Ομοιοπαθητικής.

Αγιουβέρδα – Αγιουβερδική μάλαξη.

Η Αγιουβέρδα έχει τις ρίζες της στον Βεδικό πολιτισμό της αρχαίας Ινδίας. Η Αγιουβέρδα που έχει ηλικία τουλάχιστον 8000 ετών, αποτελεί την ιατρική τέχνη και επιστήμη τόσο της αρχαίας όσο και της σύγχρονης Ινδίας. Στην αγιουβέρδα ο άνθρωπος αντιμετωπίζεται ως ολότητα και εξετάζεται η φύση του και στα τρία επίπεδα ύπαρξης: σώμα, νους, ψυχή. Κάθε άνθρωπος έχει μια μοναδική ιδιοσυγκρασία, καθορισμένη από την ισορροπία των τριών ζωτικών ενεργειών του σώματος (Vata, Pitta, Kapha). Από την ισορροπία ή ανισορροπία αυτών προκύπτει η υγεία ή η ασθένεια. Η Αγιουβέρδα χρησιμοποιεί διάφορα θεραπευτικά εργαλεία για να επιτύχει την ισορροπία των τριών ζωτικών ενεργειών.

Βελονισμός – Μοξαθεραπεία.

Ο Βελονισμός είναι ίσως η πιο εκλεπτυσμένη από τις αρχαίες θεραπευτικές τέχνες. Κατά κοινή ομολογία προέρχεται από την Κίνα, αλλά είναι βέβαιο ότι όλα τα αρχαία Ιατρικά συστήματα διέθεταν κάποιες αντίστοιχες τεχνικές με αυτές του βελονισμού (π. χ. αφαιμάξεις ή καυτηριασμούς). Οι Κινέζοι υποστηρίζουν ότι ο ΧΟΑΝΓΚ ΤΙ ή ΚΙΤΡΙΝΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ είναι ο εμπνευστής του βελονισμού. Μάλιστα, ο ΚΙΤΡΙΝΟΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ θεωρείται και ο συγγραφέας του πρώτου βιβλίου για την ιατρική και τον Βελονισμό (ΝΕΙ ΤΖΙΝΓ, ΣΟ ΟΥΕΝ, ΛΙΝΓΚ ΣΟΥ). Η τόσο μεγάλη διάδοση του Βελονισμού σήμερα ανά τον κόσμο οφείλεται στην πολιτική επανάσταση του Μάο και στους «ξυπόλυτους γιατρούς». Οι «ξυπόλυτοι Γιατροί», μέσα από ταχύρυθμη εκπαίδευση στην Παραδοσιακή Κινέζικη Ιατρική και τον Βελονισμό, ανέλαβαν, με θεραπευτικό εργαλείο τις βελόνες τους, να περιθάλψουν τον Κινέζικο λαό σε ώρες δύσκολες για την Κίνα. Συνέχεια αυτών είναι Δυτικοί θεραπευτές που ασχολούνται με τον Βελονισμό.

Πηγή: Οδηγός Σπουδών, Ακαδημίας Αρχαίας Ελληνικής και Παραδοσιακής Κινέζικης Ιατρικής, 2008-2009. www.akadimia.gr

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΠΟΛΥΧΩΡΟΣ BLISS



Εικόνα 1



Εικόνα 2



Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7



Εικόνα 8



Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11



Εικόνα 12



Eutova 13



Εικόνα 14

«ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΦΑΚΙΡΗΣ»



Εικόνα 1



Εικόνα 2



Εικόνα 3



Εικόνα 4



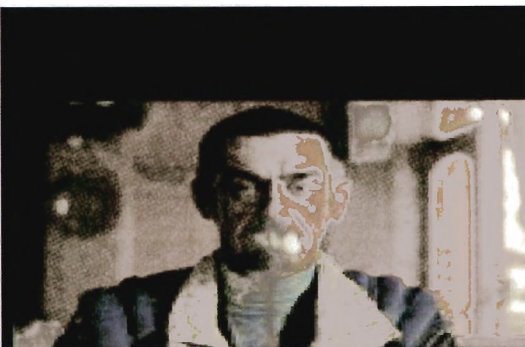
Εικόνα 5



Εικόνα 6



Εικόνα 7



Εικόνα 8



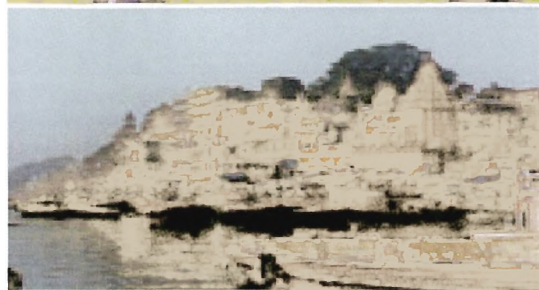
Εικόνα 9



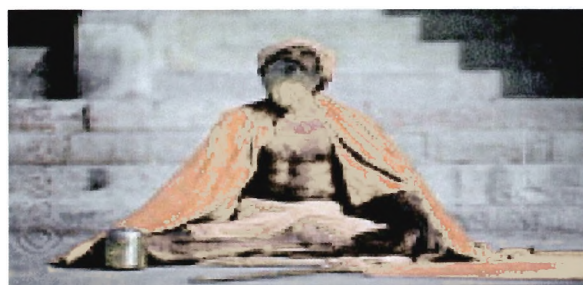
Εικόνα 10



Εικόνα 11



Εικόνα 12



Εικόνα 13



Εικόνα 14

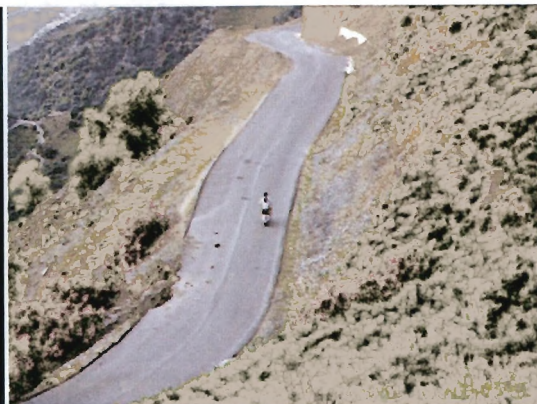
«ΣΑΜΟΥΡΕ»



Εικόνα 1



Εικόνα 2



Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5

Εικόνα 6



Εικόνα 7

Εικόνα 8



Εικόνα 9



Εικόνα 10



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

--	--	--

ΠΑΝΤΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



002000066950