

Ο ρεαλισμός στον κουβανέζικο κινηματογράφο: χρήση και διαπραγμάτευσή του από τους θεατές της Αβάνας στα τέλη της δεκαετίας του 1990

Η πολιτική χρήση του ρεαλισμού στον κουβανέζικο κινηματογράφο

Ο κινηματογράφος συνδέεται από τη φύση του με τον ρεαλισμό, καθώς τα οπτικά σχήματα περιέχουν μεγαλύτερο ποσόν πληροφορίας και περισσότερη ακρίβεια της πραγματικότητας (Δημητρίου 1973: 97). Καθώς κάθε εποχή αναζητεί τον δικό της ρεαλισμό, την τεχνική και αισθητική δηλαδή που υποτάσσει, συλλαμβάνει, αναπαριστάνει ό,τι ακριβώς επιβάλλεται ν' αποδοθεί από την πραγματικότητα (Μπαζέν 1988: 165), ο ρεαλισμός –που παρουσιάζει τη ζωή όπως αυτή βιώνεται και παρατηρείται– αποτελεί ένα πλεονεκτικό σημείο από το οποίο η ζωή μπορεί να ιδωθεί και να προσληφθεί (Nichols 1991: 166). Έτσι, πολλές καταπιεσμένες ομάδες έχουν χρησιμοποιήσει τον ρεαλισμό προκειμένου να ξεσκεπάσουν το προσώπιο και να πολεμήσουν ηγεμονικές αναπαραστάσεις, αντιδρώντας στους εξαντικειμενοποιημένους λόγους της πατριαρχίας και αποικιοκρατίας με ένα όραμα των εαυτών τους και της πραγματικότητάς τους που έρχεται εκ των έδρων (Shohat & Stam 1994: 180).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτέλεσε ο νέος λατινοαμερικάνικος κινηματογράφος, μέσα στον οποίο εντάσσεται και ο κουβανέζικος που εξετάζω, του οποίου οι νέοι σκηνοθέτες και διανοούμενοι, έχοντας ταχθεί στο να μετασχηματίσουν την κοινωνία τους, δεν στράφηκαν απλά στον κινηματογράφο ως το περισσότερο υποσχόμενο μέσο, αλλά ενεπλάκησαν και ίδιοι στον μετασχηματισμό του ίδιου του μέσου. Έτσι, δεν ανέπτυξαν μόνο ένα νέο περιεχόμενο και νέες μορφές, αλλά και νέες διαδικασίες παραγωγής, διάδοσης και πρόσληψης. Στόχος τους ήταν να αποκαλύψουν ή να αποκαταστήσουν μια περισσότερο «αιθνητική» εθνική πραγματικότητα (Bupton 1986: ix-xi), η οποία θεωρούσαν πως ήταν κρυμμένη, παραμορφωμένη ή αποκηρυγμένη από τους κυρίαρχους τομείς και από τα media που την έλεγχαν. Οι κοινές πεποιθήσεις των νέων αυτών σκηνοθετών μπορούν να συνοψιστούν σε τρία σημεία. Πρώτον, ότι η «επίσημη» ιστορία έχει παραμορφώσει το παρελθόν, αποκρύπτοντας τη μαρτυρία του ρατσισμού, της εκμετάλλευσης, της αντίστασης και της επανάστασης. Δεύτερον, ότι ο κινηματογράφος πρέπει να χρησιμοποιηθεί για να αλλάξει τη συνείδηση των ανθρώπων, με το να τους διδάξει την πραγματικότητα τόσο της κληρονομιάς

τους όσο και της τωρινής τους κατάστασης. Τέλος, ότι ο κινηματογράφος που επιθυμεί να δημιουργήσει μια νέα συνείδηση πρέπει να δημιουργήσει τη δική του γλώσσα και τις δικές του φιλικές μορφές (Burton 1986: xi).

Έτσι, η παραγωγή των ταινιών τους συνδυάστηκε με τη θεωρητική υποστήριξη των θέσεων τους μέσα από κείμενα όπως τα: *Κινηματογράφος της πείνας* (Glauber Rocha 1965), *Ατελής κινηματογράφος* (Julio García Espinosa 1969), *Τρίτος κινηματογράφος* (Fernando Solanas-Octavio Getino 1971), καθιστώντας τη νέα αυτή παραγωγή άμεσα πολιτική. Όπως υποστηρίζει ο Zimmer (1976: 199), το *πολιτικό στοιχείο* βρίσκεται στην «ανάκτηση του λόγου, στην εμφάνιση αυτών των ταινιών στη διεθνή σκηνή, στην ανάπτυξη ενός αντιτιθέμενου λόγου, στην επιβεβαίωση μιας ιδιαιτερότητας, μιας πολιτισμικής αυτονομίας». Όπως γίνεται φανερό, αυτές οι πολιτικές προτάσεις ήταν κεντρικής σημασίας στην κατασκευή της ταυτότητας του νέου λατινοαμερικάνικου κινηματογράφου. Τα κείμενα αυτά, μαζί με άλλα, χαρτογράφησαν την *εμπλοκή της ιδεολογίας με την αισθητική*, ως απαραίτητη συνθήκη για την επαναστατική αλλαγή, θεωρώντας τον κινηματογράφο ως έναν ιδεολογικό φορέα και απορρίπτοντας τις καθιερωμένες αντιλήψεις γι' αυτόν ως μη επαναστατική διαδικασία και ως απλή διασκέδαση (Pick 1993: 18-22).

Η ίδρυση του ICAIC, απόρροια του πρώτου νόμου της Επαναστατικής Κυβέρνησης στον τομέα του πολιτισμού, τον Μάρτιο του 1959, σηματοδοτεί τη δημιουργία ενός πολιτιστικού και καλλιτεχνικού κινήματος, με βασικούς στόχους τη δημιουργία μιας εθνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας και τη *διαμόρφωση ενός νέου κοινού*. Έτσι, από το 1959 μέχρι σήμερα, ο κουβανέζικος κινηματογράφος θα αποτελέσει αναπόσπαστο μέρος της κουβανέζικης επανάστασης και του κουβανέζικου πολιτισμού, αναζητώντας την «αυθεντική» εικόνα της χώρας και στοχεύοντας στην έκφραση της εθνικής ταυτότητας, μέσα από την αναπαράσταση του ιστορικού παρελθόντος της χώρας, αλλά και στην καταγραφή της σύγχρονης καθημερινής της πραγματικότητας. Παράλληλα, θα χρησιμοποιήσει αναλυτικά και κριτικά το μέσο και θα συμβάλει στην προσπάθεια μετασχηματισμού και δημιουργίας της νέας επαναστατικής κοινωνίας, μέσα από την αναζήτηση μιας νέας γλώσσας και νέων κινηματογραφικών μορφών έκφρασης.

Το κείμενο του νόμου με το οποίο ιδρύθηκε το ICAIC νομιμοποιούσε τον κινηματογράφο ως τέχνη, θεωρώντας τον ως «το πλέον δυνατό και ελκυστικό μέσο της καλλιτεχνικής έκφρασης και διάδοσης, το πιο άμεσο και διαδεδομένο όχημα για την εκπαίδευση και την εκλαΐκευση των ιδεών», αναγνωρίζοντάς τον ως «όργανο γνώμης και διαμόρφωσης της ατομικής και συλλογικής συνείδησης», έχοντας τη δυνατότητα «να συνεισφέρει στο να καταστήσει το επαναστατικό πνεύμα περισσότερο βαθύ και διάφανο και να διατηρήσει τη δημιουργική ανάσα». Επισήμαινε το χαμηλό ποιον του γούστου του λαού, το οποίο είχε «σοβαρά εκφυλιστεί από την παραγωγή και διανομή ταινιών που είχαν δημιουργηθεί σύμφωνα με εμπορικά κριτήρια», διευκρίνιζε πως «ο κινηματογράφος οφείλει να αποτελεί *κάλεσμα προς τη συνείδηση και να συνεισφέρει στην εξασφάλιση της άγνοιας, στη διαλεύκανση των προβλημάτων, στη διατύπωση λύσεων και στην εμφύτευση, κατά τρόπο δραματουργικό και σύγχρονο, των μεγάλων συγκρούσεων του ανθρώπου και της ανθρωπότητας*». Αναφερόταν δε στον πλούτο της κουβανέζικης ιστορίας και κουλτούρας, αλλά και του ίδιου του νησιού, ως «επαναστατική πηγή έμπνευσης, πολιτισμού και πληροφόρησης» για τη μεγάλη οθόνη¹.

Παρά την αρχική σύμπτωση των ενδιαφερόντων της επαναστατικής κυβέρνησης και του ICAIC τη δεκαετία του 1960 –ως προς τη δημιουργία μιας εθνικής κινηματογραφίας και τη διαμόρφωση ενός νέου ακροατηρίου με στόχο τη σφυρηλάτηση της εθνικής ταυτότητας και της πολιτισμικής αυτονομίας– τα κριτήρια με τα οποία η κάθε μεριά προσεγγίζει τον κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1970 και μετά διαφέρουν. Η καθιέρωση της οικονομικής εξάρτησης της χώρας από τη Σοβιετική Ένωση και τον σοσιαλιστικό συνασπισμό, στα τέλη της δεκαετίας του 1960, θα συντελέσει αποφασιστικά σε αυτό και θα έχει ως αποτέλεσμα τη θεσμοθέτηση της μαρξιστικής ιδεολογίας και την εξάρτηση του κινηματογράφου από την ιδεολογική ορθοδοξία. Έτσι, το καθεστώς θα συνδέσει τον κινηματογράφο με την Επανάσταση, επιθυμώντας από αυτόν να εξυπηρετεί αποκλειστικά τις αρχές και τον αγώνα της οικοδόμησης του σοσιαλισμού στη χώρα, προσλαμβάνοντάς τον ως όπλο για τον μετασχηματισμό της κοινωνίας και τη δημιουργία του νέου ανθρώπου.

Οι βασικές εισηγήσεις γύρω από την πολιτισμική και αισθητική πολιτική της επανάστασης περιλαμβάνονταν στην τελική διακήρυξη του «Ιου Εθνικού Συνεδρίου για την Εκπαίδευση και τον Πολιτισμό» που πραγματοποιήθηκε το 1971². Μεταξύ αυτών αναφέρεται πως «Η τέχνη συνιστά ένα όπλο της επανάστασης. Ένα προϊόν του αγωνιστικού ήθους του λαού μας. Ένα όργανο ενάντια στη διείσδυση του εχθρού. Η τέχνη και η λογοτεχνία μας θα είναι ένα πολύτιμο μέσο για τη διάπλωση της νεολαίας μέσα στο επαναστατικό ήθος που απορρίπτει τον εγωισμό και τις παρεκκλίσεις του πολιτισμού των μπουρζουά. Η τέχνη και η λογοτεχνία παύουν να αποτελούν εμπορεύματα και συνιστούν πλέον μέσα έκφρασης και αισθητικού πειραματισμού στη βάση της ιδεολογικής ανστηρότητας» (Portuondo 1974: 183-4). Την επόμενη χρονιά, στις προγραμματικές δηλώσεις του Ιου Συνεδρίου του Κομμουνιστικού Κόμματος, τον Δεκέμβριο του 1975, για την καλλιτεχνική και λογοτεχνική παραγωγή, ζητείται, μεταξύ άλλων: ο ρεαλισμός, που ορίζεται ως «η πιστή αντανάκλαση του κόσμου στον οποίο ζούμε και το ερέθισμα του δημιουργικού οράματος προς το μέλλον», το ταξικό πνεύμα «μέσα στις αρχές του μαρξισμού-λενινισμού», η απόρριψη των αντιανθρώπινων και παλιών εκφράσεων της καπιταλιστικής τέχνης και λογοτεχνίας. Έτσι, «η καλλιτεχνική και λογοτεχνική δημιουργία καλείται να αντανάκλα την προβληματική της κοινωνικής και ατομικής ζωής, καθώς και τις εντάσεις που δημιουργούνται σε αυτή τη διαδικασία» (Aguirre, 1981: 463-4).

Η έλλειψη κινηματογραφικής παράδοσης στην προεπαναστατική Κούβα δημιούργησε την αναγκαιότητα ο κινηματογράφος τους να «ατυπήσει όλες τις πόρτες και να διαβεί όλους τους δρόμους»: τον ιταλικό νεορεαλισμό, το γαλλικό Νέα Κύμα, τον αμερικάνικο ανεξάρτητο κινηματογράφο, τα αριστουργήματα του σοβιετικού κινηματογράφου. Στόχος τους ήταν να αφομοιώσουν με κριτικό τρόπο τα στοιχεία που συγγένειαν με την εθνική τους φυσιογνωμία και εξυπηρετούσαν τις επαναστατικές τους ανάγκες, δημιουργώντας έτσι τις κατάλληλες συνθήκες για να αναδυθεί ένας εθνικός κινηματογράφος με καλλιτεχνική αξία, αντικομπορμιστικός, φθηνός και εμπορικός (Guevara 1960a: 1-10).

Το ICAIC (Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematografica), αναζητώντας μια αυθεντική κινηματογραφική γλώσσα, θα καταφύγει στον καλλιτεχνικό πειραματισμό, ο οποίος και θα χαρακτηρίσει τη δεκαετία του '60. Όπως έχει υποστηρίξει και η Burton (1979: 18), η νέα αυτή γλώσσα οφείλει πολλά στο *κουβανέζικο ντοκιμαντέρ*, καθώς οι οικονομικές

δυσκολίες (έλλειψη κεφαλαίων, τεχνικής υποδομής, επαγγελματιών, στούντιο κ.λπ.) σε συνδυασμό με τις αρχές του Μαρξισμού-Λενινισμού, οι οποίες υπαγόρευαν να στηρίζεται η δημιουργική δραστηριότητα στην εκμετάλλευση της υπάρχουσας υλικής πραγματικότητας, είχαν ως αποτέλεσμα να δώσει το ICAIC μεγαλύτερη προτεραιότητα στο ντοκιμαντέρ απ' ό,τι στις ταινίες μυθοπλασίας. Έτσι, τα πρώτα κινηματογραφικά είδη που αναπτύχθηκαν στην επαναστατική Κούβα ήταν το ντοκιμαντέρ και τα επίκαιρα. Το ύφος που υιοθετήσε το κουβανέζικο ντοκιμαντέρ, σε συνδυασμό με τις επιρροές της γαλλικής νουβέλ βαγκ (nouvelle vague) και του αγγλικού free cinema, συνεισέφεραν στη σταδιακή μετατροπή της κινηματογραφικής γλώσσας, προσδίδοντάς της μια περισσότερο *αυθόρμητη αισθητική* (Forneri 1993: 6), επηρεάζοντας τον κινηματογράφο της μυθοπλασίας, τόσο ως γλώσσα όσο και ως τρόπο προσέγγισης ενός συγκεκριμένου θέματος (Vilasís 1979: 63).

Ο Alea, αντιλαμβανόμενος τον κινηματογράφο ως μια πολιτισμική επιτέλεση που ενσωματώνει τους αποδέκτες του, θα δώσει έμφαση στην επικοινωνιακή του αποτελεσματικότητα, θεωρώντας πως αυτή θα προέλθει από τον τύπο της γλώσσας που θα χρησιμοποιηθεί: «Η αντιπαράθεση με το κοινό είναι τελικά αυτή που καθορίζει στην πράξη την εμφάνιση και τη σπουδαιότητα του έργου, ανεξάρτητα από τις καλές προθέσεις, και αποτελεί έναν παράγοντα που εξαρτάται από την ανάπτυξη της κινηματογραφικής γλώσσας (...) Αν φιλοδοξούμε ο κινηματογράφος να εκπληρώνει σε κάποιον βαθμό μια παραγωγική κοινωνική λειτουργία (και στη δική μας περίπτωση, στο περιβάλλον της κοινωνίας που οικοδομούμε, η λειτουργία αυτή είναι περισσότερο παραγωγική όταν καταφέρνει να προκαλέσει στον θεατή μια ενεργητική συμμετοχή στη κοινωνική ζωή), η γλώσσα που χρησιμοποιείται πρέπει, ως στοιχειώδης προϋπόθεση, να υπόκειται στην ικανότητά της να εδραιώνει μια αποτελεσματική επικοινωνία» (Chijona 1978: 87). Όπως αναφέρει και ο Μπουρντιέ, στον κινηματογράφο, το λαϊκό κοινό χαιρέται με ιστορίες που εξελίσσονται βάσει μιας λογικής και χρονολογικής σειράς, που έχουν ως κατάληξη ένα ευτυχές τέλος, ενώ ταυτίζεται καλύτερα με καταστάσεις και χαρακτήρες που προσεγγίζονται με απλό τρόπο παρά με αμφιλεγόμενους και συμβολικούς χαρακτήρες και πράξεις. «Η απροθυμία ή άρνησή τους δεν προέρχεται απλώς από μια έλλειψη οικειότητας, αλλά από μια βαθιά ριζωμένη απαίτηση για συμμετοχή, την οποία ο πειραματισμός συστηματικά ματαιώνει» (Bourdieu 1984: 32).

Η γλώσσα αυτή είχε ως βάση τον ρεαλισμό, και εκφράστηκε είτε με τη μορφή του νεορεαλισμού, είτε ως πειραματισμός όπου το ντοκιμαντέρ συνδεόταν με τη μυθοπλασία, είτε ως σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Οι κουβανοί σκηνοθέτες χρησιμοποίησαν τις αισθητικές συμβάσεις του ρεαλισμού αποσκοπώντας στην αποκατάσταση του ιστορικού τους παρελθόντος, στη διερεύνηση της καθημερινής τους πραγματικότητας, και στην ενεργοποίηση του θεατή έτσι ώστε να συνεισφέρει στον μετασχηματισμό της κοινωνίας. Όπως και στην περίπτωση του ισπανικού νεορεαλισμού, η αισθητική τους ενσωματώνει την πραγματικότητα στην ταινία, έχοντας ως στόχο «να δείξουν τον κόσμο με τον πλέον άμεσο και καθαρό τρόπο» (Williams 1980: 36), σχηματίζοντας έτσι μια σχέση με την πραγματικότητα (Rossellini 1952, στο Williams 1980: 32).

Η προσπάθεια σφυρηλάτησης σχετικά πιο αληθινών αναπαραστάσεων στον κουβανέζικο κινηματογράφο συνιστά μια διορθωτική χρήση του ρεαλισμού απέναντι στην παραμόρφωση των αναπαραστάσεων από τα προηγούμενα κινηματογραφικά στίλ και συμβάσεις.

Αυτή η διορθωτική χρήση είναι τόσο ιστορικοκοινωνική όσο και αισθητική, καθώς αποσκοπεί παράλληλα στην ανατροπή των προηγούμενων κινηματογραφικών συμβάσεων του προεπαναστατικού κινηματογράφου τους, φέρνοντας στο νου την περίπτωση του βραζιλιάνικου Cinema Novo (Stam, 2000: 142).

Οι πρώτες ταινίες μυθολογίας του ICAIC³ ήταν επηρεασμένες από τον νεορεαλισμό, κυρίως επειδή τη δεδομένη στιγμή εξυπηρετούσε την κουβανέζικη πραγματικότητα: από τη μια, η στενή σύνδεση της αισθητικής του νεορεαλισμού με την άμεση πραγματικότητα βασισμένη σε μια δραματολογία που δεν στηριζόταν στο θέαμα, και από την άλλη, ο φθηνός τρόπος παραγωγής. Σύμφωνα με τον Alea, η νεορεαλιστική προσέγγιση της πραγματικότητας στις μετεπαναστατικές συνθήκες τους ήταν πολύ χρήσιμη επειδή σε εκείνο το πρώιμο στάδιο δεν είχαν ωριμάσει αρκετά ως σκηνοθέτες ώστε να υιοθετήσουν άλλες προτάσεις. «Το μόνο που έπρεπε να κάνουμε ήταν να τοποθετήσουμε μια κινηματογραφική μηχανή στον δρόμο και να συλλάβουμε μια πραγματικότητα που ήταν θεαματική από μόνη της, που σε απορροφούσε και ήταν φορτωμένη με σημασία. Αυτού του είδους ο κινηματογράφος ήταν απολύτως θεμιτός εκείνη τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή» (Alea 1977: 12).

Μετά από μια πρώτη περίοδο αναζήτησης (1959-1965), θα ακολουθήσει η ωρίμανση και η χρυσή τριετία του κουβανέζικου κινηματογράφου. Στο διάστημα αυτό θα γυριστούν οι περισσότερες από τις σημαντικότερες ταινίες του και θα αποκρυσταλλωθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, μέσα από την ανατροπή των προεπαναστατικών κινηματογραφικών συμβάσεων. Αυτή η ανατροπή θα επιτευχθεί μέσα από τον *πειραματισμό*: την αποδόμηση και ανακατασκευή των παραδοσιακών κινηματογραφικών ειδών, όπου το περιεχόμενό τους μετασχηματίζεται και προσαρμόζεται στα κουβανέζικα συμφραζόμενα⁴. Τη δημοφιλή, μεταξύ των κουβανών σκηνοθετών, σύνθεση ντοκιμαντέρ-μυθολογίας και την κατάργηση των ορίων τους, σε μια προσπάθεια διαλεκτικής αντιπαράθεσης των ειδών⁵, την ενσωμάτωση του βίντεο⁶.

Η συμπλήρωση εκατό χρόνων από την έναρξη των αγώνων για την ανεξαρτησία (1868-1968) και η θεώρηση πως ο επαναστατικός αγώνας του παρελθόντος συνεχίζεται στο παρόν, αποτέλεσαν έναυσμα για το ICAIC όχι μόνο για να τιμήσει τη μνήμη της εκατονταετηρίδας, αλλά κυρίως για «να αποκαταστήσει την πραγματική εικόνα του έθνους», η οποία κατ' αυτούς είχε συγκαλυφθεί, νοθευτεί ή εξουδετερωθεί από την αστική ιδεολογία. Οι ταινίες που παρήγαγαν⁷, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Octavio Gómez, εξέφραζαν «την ιστορική αναγκαιότητα να αποκαλυφθεί η προέλευση της κουβανέζικης εθνικής ταυτότητας και η συνέχεια του αγώνα της ανεξαρτησίας από τη γέννησή του μέχρι την τελική επίτευξη της απελευθέρωσης, με την νίκη της επανάστασης» (Chanan 1985: 223).

Η αναγκαιότητα να ξαναγραφτεί η ιστορία και να αναζωπυρωθεί η λαϊκή μνήμη εκφράζεται στον κουβανέζικο κινηματογράφο μέσα από το *cine rescate*, τον κινηματογράφο της ιστορικής αποκατάστασης, έχοντας ως σημείο αναφοράς την καταπίεση, την παραμόρφωση και την πλαστογραφηση της ιστορίας από την «ιδεολογία των αστών». Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ιδιαίτερη έμφαση που δόθηκε στο θέμα του εκατονταετούς αγώνα για την απελευθέρωση της Κούβας (1868-1968) (Chanan 1985: 223) θα επικεντρωθεί στους φυλετικούς αγώνες αντίστασης και τους αγώνες για την ανεξαρτησία του νησιού από την ισπανική αποικιοκρατία και τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό. Παράλληλα, θα δοθεί έμφαση στον

αφροκουβανέζικο πολιτισμό, αναλαμβάνοντας την ιστορική αποκατάσταση της κληρονομιάς των μαύρων. Έτσι, ενώ ένας μεγάλος αριθμός ντοκιμαντέρ ασχολήθηκε με τη συγκεκριμένη προέλευση της λαϊκής μουσικής και σκιαγράφησε βιογραφικά πορτρέτα μαύρων μουσικών, οι ταινίες μυθολογίας είχαν τη μορφή ενός ιστορικού προσανατολισμού.

Με τις ταινίες αυτές, ο πειραματισμός και η αναζήτηση των κουβανών σκηνοθετών φθάνει στην ωρίμανσή του, επισημαίνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του νέου κουβανέζικου κινηματογράφου, τα οποία σύμφωνα με τον Fomet (1993: 8) είναι:

από τη μία, η *βαθιά ιστορικότητά* του, ο τρόπος να διεισδύει δημιουργικά σε μια διαδικασία επιβεβαίωσης της εθνικής συνείδησης, θεμελιωμένης όχι μόνο στο δόγμα αλλά και στην επαναστατική πρακτική. Και από την άλλη, η *τάση* του να *καταργεί τα σύνορα μεταξύ του ντοκιμαντέρ και της μυθολογίας*, με αποτέλεσμα, οι ταινίες μυθολογίας, πέρα από την παραδοσιακή αναδημιουργική τους διαδικασία, να λειτουργούν ως μηχανισμός συνειδητοποίησης δίνοντας στον θεατή ένα δυναμικό και σύνθετο όραμα της πραγματικότητάς τους.

Η δεύτερη μεγάλη θεματική του κουβανέζικου κινηματογράφου αφορά τα προβλήματα της καθημερινότητας. Η καταγραφή της *σύγχρονης κουβανέζικης πραγματικότητας* οφείλεται σε μια ανάγκη επικοινωνίας με τους θεατές αλλά και εθνικής αυτογνωσίας. Έτσι, οι σκηνοθέτες θα στρέψουν την προσοχή τους τόσο στην κληρονομημένη από την προεπαναστατική εποχή κοινωνική υπανάπτυξη⁸ όσο και στην κριτική προσέγγιση των προβλημάτων που συνδέονται με την Επανάσταση, καθώς «οι ταινίες δεν αντανακλούν στις εικόνες τους μόνο την κοινωνία, αλλά μπορούν να κάνουν την κοινωνία να δημιουργεί τον εαυτό της καθ' εικόνα των ταινιών» (Jarvie 1970: 197). Όπως σχολιάζει και ο Alea, ο εθνικός κινηματογράφος τους, για να εκπληρώσει μια παραγωγική κοινωνική λειτουργία, οφείλει να αντιμετωπίζει κάθε φορά με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα τη σύγχρονη προβληματική. Όχι μόνο επειδή με αυτόν τον τρόπο μπορούν να είναι περισσότερο σαφείς, περισσότερο επικοινωνιακοί και πιθανώς περισσότερο βαθείς στην κατανόηση της στιγμής που βιώνουν, αλλά, επίσης, επειδή ο κινηματογράφος, στην αμεσότητά του, αποτελεί ένα πολύτιμο όργανο μαρτυρίας, καταγραφής, εκτίμησης και συσώρευσης εμπειρίας (Ένορα 1996: 123).

Από τη δεκαετία του '70, τα κοινωνικά προβλήματα θα αρχίσουν να θίγονται με έναν περισσότερο αναλυτικό τρόπο, υιοθετώντας μια διδακτική και κριτική προσέγγιση που είχε ως στόχο την ευαισθητοποίηση και την πολιτική συνειδητοποίηση του κοινού, θέτοντας έτσι τις βάσεις για έναν κοινωνικά στρατευμένο κινηματογράφο. Στη δεκαετία του '80, τα θέματα που απασχόλησαν τους κουβανούς σκηνοθέτες περιστράφηκαν κυρίως γύρω από την καθημερινή κοινωνική ζωή και απευθύνονταν σε μια μεγάλη γκάμα του πληθυσμού⁹. Επίσης, θα γυριστούν αρκετές αστικές¹⁰ και αγροτικές ηθογραφικές κωμωδίες¹¹, είδος που είχε παρωμεληθεί την προηγούμενη δεκαετία, για χάρη ενός ιστορικού κινηματογράφου. Η περιοριστική και χωρίς ανανέωση προοπτική που χαρακτήριζε τη δεκαετία του '70 θα διαπεράσει την πλειοψηφία των ταινιών της δεκαετίας του '80, περίοδο κατά την οποία θα επικρατήσει η προσφιλής προς τον *σοσιαλιστικό ρεαλισμό* προκατάληψη πως η τέχνη πρέπει υποχρεωτικά να προσλαμβάνεται με ένα χαρακτήρα ευρείας κοινωνικής ενσωμάτωσης, τόσο αποτελεσματικό όσο και γενικευμένο, απευθυνόμενη έτσι σε όλα τα τμήματα της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, θα παραμεληθεί η απεικόνιση των ουσιαστικών λεπτομερειών για

χάρη ενός «αποδεκτού αμαλγάματος αναφορών», όπου η μοναδική και αμφίβολη κατάκτηση των ταινιών αυτών θα είναι η περιοδική επικοινωνία τους με το πλατύ κοινό. Έτσι, οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες θα αποψήνουν το ρίσκο, προσφεύγοντας σε γνωστά και συζητήσιμα χαρακτηριστικά της κουβανικότητας, όπως για παράδειγμα ο τρόπος έκφρασης, το *choteo*¹², το *machismo*, οι προκαταλήψεις, χωρίς όμως να υιοθετήσουν μια κριτική οπτική (Caballero & del Rio 1995: 104-6). Τέλος, στη δεκαετία του '90, παρά τα πολλά προβλήματα και τη δραματική μείωση της παραγωγής του ICAIC, ο κουβανέζικος κινηματογράφος θα επιδείξει, σε μικρό χρονικό διάστημα, αρκετές σημαντικές ταινίες, και ιδιαίτερα κατά την πρώτη πενταετία. Σε αυτό συνετέλεσαν αποφασιστικά οι Ομάδες Δημιουργίας (Grupos de Creación), που σχηματίστηκαν στο τέλος της προηγούμενης δεκαετίας, συνεισφέροντας έναν περισσότερο καλλιτεχνικό χαρακτήρα στην προσέγγιση της πραγματικότητας και επιδιώκοντας τον στοχασμό και τον δημόσιο διάλογο πάνω σε φλέγοντα κοινωνικά ζητήματα, στα πρότυπα του πειραματισμού της δεκαετίας του '60. Οι ταινίες αυτής της περιόδου θα χαρακτηριστούν από έναν πλουραλισμό στο ύφος και τη θεματική τους, την προσωπική γραφή, τον ποιητικό και φιλοσοφικό τρόπο με τον οποίο διεσδύουν στα καθημερινά τους προβλήματα, την απομάκρυνση από το αυστηρά ρεαλιστικό μοντέλο, χωρίς όμως αυτό να εκλείπει, τη μεταφορά λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, καθώς και την κριτική προσέγγιση της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής.

Οι αντιδράσεις των θεατών

Έχοντας αναφερθεί στον ρόλο που επιθυμεί να διαδραματίσει ο νέος κουβανέζικος κινηματογράφος στο κοινωνικό γίγνεσθαι, και στους τρόπους με τους οποίους προσπαθεί να το καταφέρει, έχοντας ως βάση τον ρεαλισμό, σε μορφή και περιεχόμενο, θα προσπαθήσω να διερευνήσω τον *αντίκτυπο και τις επιδράσεις που έχει στους αποδέκτες του*. Αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο είναι να δω πώς οι *Habaneros* (Αβανέζοι), ως θεατές, αντιλαμβάνονται και αντιμετωπίζουν τις ρεαλιστικές αναπαραστάσεις του κινηματογράφου τους, πώς τις προσεγγίζουν, και πώς αυτές επιδρούν πάνω τους, τόσο συναισθηματικά όσο και διανοητικά και ιδεολογικά.

Οι απόψεις και οι στάσεις που υιοθετούν οι θεατές απέναντι στις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις δεν είναι άσχετες από τις συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές συγκυρίες που βιώνουν. Κατά τον ίδιο τρόπο, η εργασία αυτή τοποθετεί τις απόψεις των αβανέζων θεατών μέσα στα συμφραζόμενα της «ειδικής περιόδου»¹³, σνινιστώντας έτσι μια «συγκυριακή εθνογραφία» (*conjunctural ethnography*) (Mankekar 1999: 49).

Όπως αναφέρει και ο Grossberg (1992 στην Edles 2002: 193), ένα κείμενο μπορεί να σημαίνει κάτι μόνο μέσα στα συμφραζόμενα της εμπειρίας και της κατάστασης ενός συγκεκριμένου ακροατηρίου. Η διαπραγμάτευση του νοήματος ενός κειμένου εκ μέρους του θεατή, όπως έχει δείξει ο Morley (1980), σχετίζεται με μια σειρά από πολιτισμικούς παράγοντες και αξίες, όπως, για παράδειγμα, το φύλο, η φυλή, η θέση του στην κοινωνική δομή, η μόρφωση, το επάγγελμα, η γεωγραφική περιοχή, η θρησκεία κ.λπ., με τον καθένα από αυτούς τους παράγοντες να παράγει έναν λόγο που συνεπάγεται μια κοσμοαντίληψη. Η θεώ-

ρηση αυτή υποδηλώνει πως τα ακροατήρια δεν συνιστούν ομοιογενείς ομάδες αλλά συγκροτούνται από διαφορετικών ειδών υποκειμενικότητες.

Για να γίνει κατανοητή η σχέση μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας μέσα στα συμφραζόμενα του εθνικού τους πολιτισμού, πρέπει να θεωρήσουμε τους διαφορετικούς τρόπους αλληλεπίδρασης που υπήρχαν μεταξύ των διαφορετικών ακροατηρίων και των κινηματογραφικών εικόνων. Η αλληλεπίδραση μεταξύ θεατή και εικόνας μεσολαβεί, σύμφωνα με τον Brown, στο «πλαίσιο των πεποιθήσεων» (*frames of belief*), θεωρώντας πως οι πεποιθήσεις αυτές συνιστούν τον τρόπο με τον οποίο οι θεατές υιοθετούν έναν ενεργό ρόλο και όχι αυτόν του παθητικού θεατή. Η κεντρική σημασία της δράσης (*agency*) οφείλεται στο γεγονός πως ο αντίκτυπος των κειμένων των ΜΜΕ δεν μπορεί να κατανοηθεί αν αγνοήσουμε τις διακριτές και σταθερές διαφορές μεταξύ των τρόπων που ένα ακροατήριο φαντάζεται (Brown 1998: 163)¹⁴.

Καθώς λοιπόν «δεν υπάρχει ένα κοινό, αλλά μια πολλαπλότητα κοινών και μια ποικιλία πιθανών σχέσεων με το φιλικό κείμενο» (Sorlin 1977, στον Κολοβό 1999: 365)¹⁵, οι θεατές της Αβάνας αντιμετώπιζαν τον κινηματογράφο από πολλαπλές υποκειμενικές σκοπιές. Κάτι τέτοιο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, *καθιστά μάταιη την επιθυμία του κράτους να χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο με σκοπό τη δημιουργία του «νέου ανθρώπου» και να προωθήσει την κοινωνική στράτευση των θεατών*, καθώς τα νοήματα που παράγονται από το κοινό δεν είναι μονοσήμαντα. Όπως αναφέρει και η Hughes-Freeland (1998: 8-9), ακόμα και η προφανής οροθέτηση της σημασίας σε μια ταινία δεν περιορίζει τα ακροατήρια σε ένα είδος εμπειρίας ή ερμηνείας. Η σχέση του κοινού με τον κινηματογράφο, όπως άλλωστε και με κάθε δημοφιλές (*popular*) κείμενο, είναι μια ενεργητική και παραγωγική διαδικασία, η οποία παρέχει στον θεατή την ελευθερία να διαλέξει τα μέρη του κειμένου που τον ενδιαφέρουν και έτσι να δημιουργήσει τη δική του σημασία. Ένα κείμενο δεν μεταφέρει μέσα του και εκ των προτέρων τη δική του σημασία ή πολιτική, καθώς κανένα κείμενο δεν μπορεί να εγγυηθεί τα αποτελέσματά του. Οι άνθρωποι προσπαθούν συνεχώς όχι μόνο να καταλάβουν τη σημασία ενός κειμένου, αλλά επίσης και να του προσδώσουν ένα νόημα που να συνδέεται με τη ζωή, τις εμπειρίες, τις ανάγκες και τις επιθυμίες τους (Grossberg 1992, στο Edles 2002: 193).

Αν και οι απόψεις των Κουβανών για τον εθνικό τους κινηματογράφο διίστανται, μεταξύ αυτών που δήλωναν ότι τους άρεσε και εκείνων που δεν τους άρεσε, εντούτοις η πλειοψηφία του κόσμου όχι μόνο ενδιαφερόταν για αυτόν, πηγαίνοντας να δει κάθε νέα ταινία που προβαλλόταν, αλλά εξέφραζε επίσης και ισχυρές απόψεις γι' αυτόν. Η ρεαλιστική προσέγγιση του κινηματογράφου τους (σε μορφή και περιεχόμενο) επέτρεπε στους θεατές να εκφέρουν απόψεις που στηρίζονταν στη συστηματική σύγκριση που έκαναν με την κοινωνική τους πραγματικότητα. Οι απόψεις αυτές, είτε ήταν θετικές είτε αρνητικές, αποτελούσαν συνάρτηση τόσο του είδους των ταινιών που παράγονταν στη χώρα τους, όσο και του περιεχομένου των αναπαράστάσεών τους. Έτσι, ο τρόπος με τον οποίον αυτές προσεγγίζονταν –τόσο αισθητικά (μέσω του ρεαλισμού) όσο και ιδεολογικά (ασκώντας κοινωνική κριτική ή αναπαράγοντας την κυρίαρχη ιδεολογία)– συνιστούσαν καθοριστικούς παράγοντες που διαμόρφωναν τη στάση των Αβανέζων απέναντί τους. Επιπλέον, η σύνδεση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης αποτελούσε συνάρτηση του διαφορετικού τρόπου

θέασης και ερμηνείας των κινηματογραφικών εικόνων, αποτέλεσμα της διαφορετικής τοποθέτησης τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι και τον τρόπον που φαντάζονταν τις ζωές τους και τους εαυτούς τους.

Η εσωτερική τάση των θεατών να θεωρούν τις ακολουθίες των εικόνων που προσφέρουν οι ταινίες ρεαλιστικές, ή να θέλουν να τις καταλάβουν ως τέτοιες (Williams, 1980: 2)¹⁶, σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική αισθητική και το περιεχόμενο του κουβανέζικου κινηματογράφου, είχε ως αποτέλεσμα το κοινό της Αβάνας να προσεγγίζει τις αναπαραστάσεις του ως μια εμπειρία ενδοσκόπησης και στοχασμού. Ο κινηματογράφος τους λειτουργούσε ως ένας τόπος στον οποίο προσέβλεπαν οι Αβανέζοι, εξαιτίας του ρεαλιστικού χαρακτήρα (αλλά και του κριτικού πνεύματός του), προκειμένου να πάρουν τις απαντήσεις που δεν έβρισκαν αλλού. Όπως μου ανέφερε χαρακτηριστικά μια λεική, 35 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση: «Προσωπικά, ανήκω στη γενιά που αναζητούσε στον κινηματογράφο τις απαντήσεις που δεν βρήκαμε αλλού (το 1985 ήμουν πρωτοετής στο πανεπιστήμιο): γιατί δεν υπάρχουν λεωφορεία, γιατί δεν υπάρχει δικαιοσύνη, γιατί δεν μπορείς να εκφράσεις ελεύθερα τη γνώμη σου. Πάντοτε σε παρέπεμπαν στην κυρίαρχη ιδεολογία και ρητορική και έτσι ήθελα να δω τι είχε να μου πει ο σκηνοθέτης πάνω σε όλα αυτά». Ή, όπως μου είπε κάποιος άλλος, «ο λόγος που μου αρέσει ο κουβανέζικος κινηματογράφος, όχι μόνο σε μένα αλλά στους Κουβανούς γενικότερα, είναι επειδή αποτελεί έναν τρόπο παρουσίασης των ιδιαίτερων καταστάσεων που βιώνουμε. Όμως αντικατοπτρίζει αυτή την πραγματικότητα μερικώς. Πάντως ο κόσμος πηγαίνει και βλέπει κάθε νέα κουβανέζικη ταινία» (λεική, 28 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση).

Οι Αβανέζοι κατέφευγαν στις αναπαραστάσεις που τους προσέφεραν πρωτίστως ως μέτρο σύγκρισης και σημείο αναφοράς της κοινωνικής τους πραγματικότητας. Κατ' αυτό τον τρόπο, πολλές ταινίες χρησιμοποιούνταν και μνημονεύονταν από τους Αβανέζους στην καθημερινότητά τους, ως σημεία αναφοράς για κάτι που όλοι ήξεραν, ασκώντας έτσι μια έμμεση κριτική. Έτσι, όπως μου είπε ένας λεικός σινεφίλ, 30 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση, πολλές φορές ο κόσμος που περίμενε στην ουρά για μια γραφειοκρατική υπόθεση αναφέρονταν σε μια συγκεκριμένη ταινία, π.χ. την *Guantanamo*, για να πιάσει κοιφέντα με τον διπλανό του: «Έχεις δει αυτή την ταινία που κριτικάρει ...», βρίσκοντας έτσι αφορμή «να μιλήσει άσχημα για την κυβέρνηση» (*hablar mal del gobierno*) και να σχολιάσει ταυτόχρονα την κατάσταση που βιώνει εκείνη τη στιγμή.

Κατά τον ίδιο τρόπο, οι Αβανέζοι κρατούσαν από μια ταινία κάποια ατάκα την οποία μετέτρεπαν στην καθημερινή τους ζωή σε σλόγκαν ειρωνείας για μια συγκεκριμένη κατάσταση. Για παράδειγμα, στην ταινία *Αξιολάτρευτα Ψέματα* (1991), η οποία πραγματεύεται το φαινόμενο του διπλού ήθους (*doble moral*) στην Κούβα, υπάρχει μια σκηνή όπου ο διευθυντής μιας εταιρείας επιστρέφει από επαγγελματικό ταξίδι στο εξωτερικό. Στο αεροδρόμιο τον παραλαμβάνει ο σοφέρ του, και καθώς επιστρέφουν στην πόλη, βλέπουμε το αυτοκίνητο να είναι γεμάτο από ηλεκτρικές συσκευές που αγόρασε για το σπίτι του με χρήματα της εταιρείας και τον διευθυντή να ρωτά καθ' οδόν τον σοφέρ του: «πώς πηγαίνει η αλυσίδα λιμάνι – μεταφορά – εσωτερική οικονομία;» (*cómo está la cadena puerto – transporte – economía interna?*)¹⁷. Η ατάκα αυτή μετά την ταινία μετατράπηκε σε ειρωνικό σχόλιο, εκφράζοντας την αντίληψη του κόσμου για τους διευθυντές. Ο κόσμος χρησιμοποιούσε την

ατάκα για να σχολιάσει το υποκριτικό τους ενδιαφέρον για την ανάπτυξη ή την οικονομική κατάσταση της χώρας, αλλά και για να συμβολίσει τους απόμακρους από τον κόσμο διενθιντές, που απολάμβαναν και έκαναν κατάχρηση των προνομίων τους λόγω θέσης (π.χ. αυτοκίνητο με σοφέρ, ενώ ο μέσος Κουβανός μετακινείται με τα πόδια, ταξίδια στο εξωτερικό, παράνομη αγορά αγαθών με κρατικό χρήμα κ.λπ.).

Η μεγάλη πλειοψηφία των πληροφορητών μου με αφορμή την κουβέντα μας για τον κινηματογράφο χρησιμοποιούσαν τις κουβανέζικες ταινίες για να μιλήσουν για την καθημερινή τους ζωή. Και αυτό γιατί η ρεαλιστική προσέγγιση της πραγματικότητάς τους και ο κοινωνικός προσανατολισμός των θεμάτων τους καθιστούσαν τις αναπαράστάσεις του κινηματογράφου τους ένα παράθυρο στην πραγματικότητά τους από το οποίο θίγονταν, στο βαθμό που ήταν δυνατό, η ζωή τους, τα προβλήματά τους, οι ανησυχίες τους, οι κοινωνικές τους σχέσεις κ.ο.κ., μ' έναν τρόπο περισσότερο «αληθινό» (με την έννοια ότι ήταν πιο κοντά στην αλήθεια) σε σχέση με τη μονόπλευρη κομματική προσέγγιση που κυριαρχούσε στα υπόλοιπα ΜΜΕ της χώρας. Έτσι, ο κινηματογράφος τους αποτελούσε το πιστότερο σημείο αναφοράς στη πραγματικότητά τους, με αποτέλεσμα οι Αβανέζοι να τον χρησιμοποιούν ως παράδειγμα για την ίδια τους τη ζωή.

Ενδεικτική ήταν η μαρτυρία μιας μαύρης, 35 ετών, η οποία, προσπαθώντας να μου εξηγήσει τη σοβαρότητα του στεγαστικού προβλήματος στην Αβάνα και τις δυσκολίες που είχαν οι νέοι να βρουν έναν χώρο για να κάνουν έρωτα, χρησιμοποίησε ως παράδειγμα μια κουβανέζικη ταινία, συγκρίνοντας τις συνθήκες της ζωής της με αυτές που περιγράφονταν σε αυτή. Μου είπε λοιπόν: «είναι σαν την ταινία *Κατακόρυφη αγάπη*, που δείχνει πώς ζει μια οικογένεια και τα προβλήματα ενός ζευγαριού που δεν έχει τον προσωπικό του χώρο για να κάνει έρωτα, και πάνε σε διάφορα μέρη. Σ' ένα από αυτά βλέπεις καθαρά πώς μας στοιβάζουν [εννοώντας τους μαύρους], τον έναν πάνω στον άλλο. Τελικά, αφού δεν μπορούν να βρουν κανένα μέρος, κάνουν έρωτα στα όρθια, σε ένα ασανσέρ. Για αυτό και η ταινία λέγεται έτσι. Επειδή δεν έχουν χώρο για να κάνουν έρωτα οριζόντια και το κάνουν στα όρθια, δηλαδή κάθετα. Φαντάσου!».

Μια άλλη ταινία που αποτέλεσε αφορμή για να σχολιάσουν οι πληροφορητές μου την πραγματικότητά τους ήταν η *Madagascar* (1994). Μια λευκή πληροφορήτρια (γύρω στα 40, με πανεπιστημιακή μόρφωση), αναφερόμενη στις συνθήκες διαβίωσης της πρωταγωνίστριας, που ήταν διακεκριμένη επιστήμονας, μου είπε: «Κοίτα να δεις τι είναι αυτή η γυναίκα και πώς ζει. Δημήτρη, όλα αυτά είναι αλήθεια. Θεέ μου, πώς ζούμε...». Αν και απέφυγε να υποτεθεί σε λεπτομέρειες, ήταν ξεκάθαρο πως η πικρία του σχολίου της υπονοούσε μια ταύτιση με τη ζωή της πρωταγωνίστριας, παραπέμποντας πιθανώς και στη δική της ζωή. Αντίθετα, μια άλλη πληροφορήτρια, (λευκή, γύρω στα 60), με την οποία είδα την ίδια ταινία στο βίντεο του σπιτιού της, μου μίλησε πιο προσωπικά, εκφράζοντας μια παρόμοια πικρία για την κατάσταση που βιώνουν. Καθώς βλέπαμε την ταινία στο βίντεο, σχολίαζε συνεχώς τα δρώμενα και προσπαθούσε να μου αναλύσει αυτά που βλέπαμε, κάνοντας αναφορές στη φτώχεια τους, στην ανάγκη που τους εξανάγκαζε να παρανομούν, στην κοινωνική ανισότητα, εκφράζοντας μια δυσφορία για όλα αυτά και συνάμα μια νοσταλγία για περασμένες εποχές όταν ζούσαν καλύτερα και αξιοπρεπέστερα:

Η ταινία παρουσιάζει την ψυχή του Κουβανού, τα όσα έχει περάσει, τα προβλήματα και τις ανάγκες του. Είναι φυσιολογικά και συμβαίνουν σε όλα τα κουβανέζικα σπιτικά. Αυτά όμως δεν τα βλέπουν οι ξένοι, και οι Κουβανοί δεν τα εκφράζουν, τα κρατούν μέσα τους (...) Κοίτα τι μίζερια. Δεν υπάρχει πνευματική ανάπτυξη, να κάτσεις να φας με λουλούδια. Οι άνθρωποι εδώ ντύνονται καλύτερα, ακολουθούσαν τη μόδα, ακόμα και οι υπηρέτες ήταν καθαροί. Τώρα ο μοναδικός τρόπος για να επιλύσεις τα προβλήματά σου είναι με την εκπόρνευση (jineterismo) (...) Η μητέρα της δεν μπορεί να τη βοηθήσει με τόσα προβλήματα που έχει. Η πιτσιρίκα δεν είναι κακιά. Αντιτίθεται στη δουλοπρέπεια της μητέρας της. Δεν θέλει να γίνει σαν κι εκείνη. Όλοι έχουν φιλοδοξίες και μετά για διάφορους λόγους, επειδή δεν έχουν πιθανότητες, δεν μπορούν να ξεπεράσουν τη ρουτίνα και συμβιβάζονται. Όλοι είμαστε έτσι. Οι ταπεινοί. Εκείνοι που έχουν κοινωνική θέση, δουλειά και ευκαιρίες ζουν, ταξιδεύουν. Πρέπει όμως να πληρώνεται ανάλογα με τα προσόντα σου. Όλοι νιώθουν πικρία, γιατί υπάρχουν άλλοι που ζουν καλά (...) Δεν ντρέπομαι που είμαι φτωχή, αλλά για αυτούς που μας έχουν έτσι. Είναι ζήτημα χρημάτων και ευκαιριών. Αναγκάζομαι και φωνίζω γάλα από τη μούρη αγορά και δεν νιώθω άσχημα που παρανομώ.

Η νοσταλγία που εξέφρασε η παραπάνω πληροφορητρια για περασμένες εποχές όπου οι συνθήκες διαβίωσης ήταν καλύτερες επιβεβαιώθηκε και από μια άλλη λεική, 36 ετών, η οποία σχολιάζοντας την ταινία *Reina y Rey* (Η Βασίλισσα και ο Βασιλιάς, 1994) μου είπε: «Η ταινία ήταν πολύ συναισθηματική. Γνωρίζω “χιλιάδες” ανθρώπους που ζουν με τις αναμνήσεις». Υπήρχαν όμως και πληροφορητές οι οποίοι θεωρούσαν πως ουσιαστικά δεν είχε αλλάξει τίποτα σε σχέση με το παρελθόν. Έτσι, μια φορά, καθώς συζητούσα μ' έναν μεγάλου κριτικού κινηματογράφου, 42 ετών, για την ταινία *Vals de La Habana Vieja* (Το βάλς της Habana Vieja, 1988), μου ανέφερε: «Δεν ξέρω αν έχεις δει την *Cuba Baila* (Η Κούβα χορεύει, 1960), πάντως αν τη συγκρίνεις μαζί της, θα καταλάβεις πως τίποτα δεν έχει αλλάξει όλα αυτά τα χρόνια. Όπως τότε, έτσι και τώρα, όποιος έχει λεφτά –τώρα δολάρια– κάνει τη γιορτή (των 15ων γενεθλίων της κοπέλας) όπως θέλει αυτός».

Τα παραπάνω σχόλια είναι ενδεικτικά της βαθιάς συναισθηματικής σύνδεσης των αβανέζων θεατών με τις εθνικές τους κινηματογραφικές αναπαραστάσεις. Όπως και στην περίπτωση των θεατών της τηλεόρασης στο Νέο Δελχί της Ινδίας, που εξετάζει η Mankekar, αυτή η έντονη συναισθηματική σύνδεση τους «προτρέπει να ενδοσκοπήσουν σχετικά με τους εαυτούς τους και τις ζωές τους» (1993: 557).

Πολλές γυναίκες πληροφορητριες αναφέρθηκαν στην ταινία *Retrato de Teresa* (Το πορτρέτο της Τερέζας, 1979) για να σχολιάσουν την πραγματικότητα της γυναίκας στην Κούβα: «Η κατάσταση της Τερέζας είναι πολύ αληθινή. Εκατομμύρια γυναίκες βρίσκονται σ' αυτή τη κατάσταση. Δύο στις τέσσερις Κουβανέζες είναι σαν αυτή. Η ταινία δεν άλλαξε τίποτα. Εδώ, δεν αλλάζει τίποτα. Πολλές όμως γυναίκες πήραν το μήνυμα της ταινίας, ότι δηλαδή η γυναίκα δεν πρέπει να είναι κάτω από τον άνδρα» (λεική, 36 ετών).

[Η ταινία αυτή στάθηκε αρκετές φορές αφορμή για να μου μιλήσουν για τη χρήση του machismo στον κουβανέζικο κινηματογράφο. Παραθέτω ενδεικτικά ένα απόσπασμα από μια χαρακτηριστική συζήτηση με δύο ζευγάρια λευκών, σινεφίλ, γύρω στα 30, με πανεπιστημιακή μόρφωση:

Ανδρας 1: «Ο κουβανέζικος κινηματογράφος έχει στο κέντρο του τη γυναίκα. Είναι ένας κινηματογράφος anti-machista. Οι πρωταγωνίστριές του βρίσκονται στο επίκεντρό του και

είναι χαρακτήρες πολύ δυνατοί. Ο κουβανέζικος κινηματογράφος κριτικάρει το machismo της κοινωνίας. Θέλει να σπάσει το ταμπού. Με αυτό τον τρόπο εκφράζει τη γυναίκα».

Άνδρας 2: «Το machismo [στον κουβανέζικο κινηματογράφο] δεν έχει εστιασθεί κατά τρόπο κοινωνικό, αλλά προσωπικό. Η ευθύνη του κράτους αφαιρείται. Θίγεται σε επίπεδο πρόθεσης και όχι σε συγκεκριμένο επίπεδο. Η γυναίκα τώρα δουλεύει και στο σπίτι και εκτός σπιτιού, την εκμεταλλεύονται περισσότερο».

Γυναίκα 1: «Πρόκειται για ένα λόγο των ανδρών για τις γυναίκες. Όμως η κουβανέζα γυναίκα είναι και αυτή machista. Συνεπώς, συμμετέχει και αυτή στο να γίνει η κοινωνία macho».

Γυναίκα 2: «Είτε πρόκειται για το machismo είτε για άλλα θέματα, ο κουβανέζικος κινηματογράφος δεν κριτικάρει. Απλώς δείχνουν πώς έχει η κατάσταση στην καθημερινότητα της. Το machismo αποτελεί ένα παράδειγμα».

Άνδρας 2: «Η γυναίκα παλεύει ενάντια στην κοινωνία machista. Γιατί υπάρχουν όμως τόσες γυναίκες (πρωταγωνίστριες) στον κουβανέζικο κινηματογράφο αν δεν υπάρχει σκοπιμότητα;

Γυναίκα 2: «Η γυναίκα βρίσκεται σε υποβαθμισμένη θέση, άσχετα αν συνέχεια μιλούν γι' αυτήν. Σ' αυτή τη χώρα, δεν υπάρχουν γυναίκες σε σημαντικές θέσεις».

Η συζήτηση αυτή είναι ενδεικτική του πώς τόσο οι άνδρες όσο και οι γυναίκες, σε μεγάλο βαθμό, διαπραγματεύονται τις εθνικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις που σχετίζονται με το φύλο σε συνάρτηση με την εμπειρία της έμφυλης ταυτότητάς τους. Έτσι, οι γυναίκες θεωρούν πως ο λόγος που εκφέρουν οι ταινίες για το machismo δεν είναι η δική τους φωνή, αλλά συνιστά έναν λόγο των ανδρών για τις γυναίκες, έναν λόγο που ουσιαστικά συνιστά μια ρητορική, αφού η γυναίκα στην κοινωνία παραμένει υφιστάμενη, έστω και αν αναγνωρίζουν ότι είναι συνυπεύθυνες γι' αυτό, αφού παραδέχονται τη συμμετοχή της γυναίκας στη δημιουργία του εν λόγω φαινομένου. Κρίνοντας λοιπόν από την έμφυλη καθημερινότητά τους, κάποιες γυναίκες εισπράττουν τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις που τις αφορούν ως μια ανδρική φωνή που απλώς περιγράφει την κατάσταση που βιώνουν. Από την άλλη, οι άνδρες, παρά το γεγονός ότι αναγνωρίζουν τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει η γυναίκα στην κοινωνία τους εξαιτίας του machismo, πιστεύουν πως ο κινηματογράφος τους παίρνει θέση υπέρ της γυναίκας, απλώς και μόνο επειδή αναγνωρίζει το πρόβλημα, τοποθετώντας τη γυναίκα στο επίκεντρο και αναπαριστώντας την μέσα από δυνατούς χαρακτήρες, ανεξάρτητα αν το φαινόμενο του machismo δεν θίγεται στις πραγματικές του διαστάσεις. Κατά αυτό τον τρόπο, τα λεγόμενα των ανδρών πληροφορητών μου επιβεβαιώνουν την ύπαρξη της ρητορικής εκ μέρους των ανδρών πάνω στο ζήτημα του machismo, που υπονόησαν οι γυναίκες, αφού οι θέσεις τους δείχνουν να ευθυγραμμίζονται με την πρόθεση και όχι με την ουσία, όπως ακριβώς παρουσιάζονται οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις.]

Η κητά τους πληροφορητές μου «ρητορική» του κουβανέζικου κινηματογράφου δεν περιορίζεται μόνο στο φαινόμενο της γυναίκας και του machismo, αλλά και στη θέση των μαύρων στην επαναστατική κοινωνία. Οι ταινίες που αφορούν αποκλειστικά τους μαύρους αποκαλούνται από τους Αβανέζους *negrometrajés*¹⁸ και περιορίζονται σε αναπαραστάσεις της ζωής τους κατά το ιστορικό παρελθόν, είτε στη περίοδο της αποικιοκρατίας είτε πριν από την επανάσταση¹⁹. Όμως, παρά την ιστορική αποκατάσταση της αντίστασης των μαύρων κατά τη διάρκεια της δουλείας που προσέφεραν οι εν λόγω ταινίες, ο ιστορι-

κός κινηματογράφου John King θεωρεί πως οι ταινίες αυτές «δεν είχαν κάτι χρήσιμο να πουν πάνω στα σύγχρονα φιλετικά προβλήματα, αλλά εμφανίζονται να “φαντάζονται” μια κοινότητα που θεωρούσε την αρμονία δεδομένη» (King 1990: 158).

Η άποψη του King τεκμηριώθηκε και από έναν μαύρο πληροφορητή μου, 21 ετών, ο οποίος χαρακτηριστικά μου ανέφερε: «Ο κουβανέζικος κινηματογράφος θίγει πράγματα που συμβαίνουν στην καθημερινότητα ή στο παρελθόν. Είναι ένας ρεαλιστικός κινηματογράφος. Όλες οι ταινίες είναι κριτικές, αφού καθρεφτίζουν κάτι. Όμως δεν ασκείται κριτική πάνω στη ζωή των μαύρων, παρά μόνο σε σχέση με την εποχή της δουλείας, σε αντίθεση με τις αμερικάνικες ταινίες». Το παραπάνω σχόλιο τονίζει την απουσία των κινηματογραφικών αναφορών του κουβανέζικου κινηματογράφου στην καθημερινότητα και τα προβλήματα του μαύρου πληθυσμού, κάτι που αντανάκλαται και στη φτωχή κινηματογραφική παρουσία των μαύρων ηθοποιών, οι οποίοι στις περισσότερες ταινίες (με μικρές εξαιρέσεις, όπως η *En tres y dos*, 1985, του Ronaldo Díaz) περιορίζονται σε μικρούς, δευτερεύοντες ρόλους. Η περιορισμένη παρουσία των μαύρων ηθοποιών στον κουβανέζικο κινηματογράφο, σε συνδυασμό με την απουσία ενός λόγου που να αφορά τα προβλήματά τους, αποτελεί έκφραση μιας «ψευδοπολυφωνίας», καθώς η φωνή των μαύρων περιθωριοποιείται και αποδυναμώνεται.

Ο ρεαλιστικός και κοινωνικά προσανατολισμένος χαρακτήρας του κινηματογράφου τους λειτουργούσε για τους Αβανέζους ως μια δικλείδα «διαφάνειας», όπου οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των ταινιών κρίνονταν και δοκιμάζονταν από την ίδια τους την πραγματικότητα, την «αλήθεια» της κοινωνικής τους ζωής: οι ταινίες δεν μπορούσαν «να τους χοροιδέψουν». Όπως μου ανέφερε μια λευκή, 35 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση: «Υπάρχει μια μεταφορική σχέση μεταξύ μιας κουβανέζικης ταινίας και της ζωής. Αν και δεν μπορείς να πεις πως μια ταινία βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα, εντούτοις, οι φωνές που, για παράδειγμα, ακούς από τους χαρακτήρες, αντανάκλουν τον τρόπο έκφρασης του μέσου ανθρώπου στην πραγματική ζωή». Αν και η παραπάνω πληροφορητρια γνωρίζει πως η αναπαράσταση δεν αντανάκλα την πραγματικότητα, εντούτοις θεωρεί πως το υλικό της προέρχεται από την πραγματική ζωή. Συνεπώς, η αξιολόγηση των θεατών αφορά το πώς οι κινηματογραφικές τους αναπαραστάσεις διαχειρίζονται τα πραγματικά στοιχεία που ενσωματώνουν. Οι θεατές, ως αδιάψευστοι μάρτυρες της σύγχρονης πραγματικότητάς τους, επιθυμούσαν να δουν τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούσαν αυτούς και τα καθημερινά τους προβλήματα στη μεγάλη οθόνη και να γίνουν κριτές αυτών των αναπαραστάσεων. Το κοινό δεν επιθυμούσε μόνο να δει την αντανάκλασή του στην οθόνη, αλλά πολύ περισσότερο να κρίνει και να επικρίνει τις αναπαραστάσεις του εαυτού και της ζωής του, το βαθμό της πιστότητας ή της «αλήθείας» τους, με λίγα λόγια, να αποφανθεί πως «αυτό είναι αλήθεια, αυτό όχι, εκείνο πράγματι ισχύει». Έτσι, συμμετείχαν, ταυτίζονταν και είχαν άποψη για όλα όσα διαδραματιζόνταν στη μεγάλη οθόνη, νιώθοντας πως τους αφορούσαν άμεσα, πως διακυβεύεται κάτι εξαιρετικά σημαντικό.

Μια λευκή, 35 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση, μου είπε: «Ο λόγος που πάντα πηγαίνω να δω κουβανέζικες ταινίες είναι επειδή θέλω να δω με τι θέμα ασχολούνται και πώς θα το προσεγγίσουν στην ταινία. Πολλές φορές που πηγαίνω με τους φίλους μου να δούμε μια καινούρια ταινία λέμε: “Πάμε να δούμε τι σκατά θα μας δείξουν”». Ή όπως μου είπε ένας μιγάς κριτικός κινηματογράφου, 42 ετών, «θέλω πάντα να βλέπω πώς με παρουσιάζ-

ζουν, ενώ με μερικές ταινίες ταυτίζομαι ή επιθυμώ να τις συζητήσω, να επικρίνω αυτές που πιστεύω πως δεν τις έφτιαξαν σωστά, να πω πως έπρεπε να είχαν γίνει. Για παράδειγμα είχα παθιαστεί με τη *Vidas Paralelas* (Παράλληλες Ζωές, 1992). Η ταινία αυτή δεν μου άρεσε καθόλου, ήταν χάλια, αλλά με είχε προκαλέσει με τη στάση της. Αυτό σπάνια το παθαίνω με τις ξένες ταινίες. Πρέπει να είναι πολύ δυνατές για να μου δημιουργήσουν τέτοια συναισθήματα». Τέλος, ένας μεσήλικας λευκός με πανεπιστημιακή μόρφωση: «Όταν πρόκειται για μια ιστορική ταινία, θέλω να δω πώς θα εστιάσουν στο παρελθόν, επειδή ξέρω πως η πραγματικότητα που ζούμε είναι πολύ πιο δυνατή από την εποχή που μας περιγράφει μια ιστορική ταινία. Πιστεύω πως ο σκηνοθέτης μιας τέτοιας ταινίας δεν μπορεί να αγνοήσει το παρόν. Είναι πολύ δύσκολο να αγνοήσεις την πραγματικότητά σου, ιδιαίτερα όταν ζεις σε ένα νησί. Την κρίση τη δείχνουν επειδή αυτή υπάρχει. Συνεπώς δεν μπορούν να την κρύψουν. Όπως ακριβώς δεν μπορούν πια να προβάλλουν θριάμβους».

Έτσι, το κριτήριο για τη θετική υποδοχή μιας κουβανέζικης ταινίας, δεν εξαρτάται κυρίως από τις κινηματογραφικές της αρετές, καθώς δεν κρίνεται από την αισθητική της αξία, από τον ρεαλισμό ως αισθητική, αλλά από την πιστότητα των αναπαράστάσεών της, το βαθμό ακριβείας που αυτές επιτυγχάνουν στην προσέγγιση της κοινωνικής τους πραγματικότητας, τον ρεαλισμό ως περιεχόμενο. Η τάση αυτή των Αβανέζων μετέτρεπε την πρωτοβάθμια σχέση²⁰ που είχαν οι θεατές με τον εθνικό τους κινηματογράφο σε δευτεροβάθμια²¹, καθώς έβλεπαν τις κουβανέζικες ταινίες, όχι τόσο για να διασκεδάσουν ή να αφεθούν στη γοητεία του θεάματος, αλλά συνειδητά, υιοθετώντας απέναντί τους μια ενεργή στάση, κρίνοντας την τόσο κατά τη διάρκεια της προβολής της όσο και μετά, αναλύοντάς την ως προς τα αναπαριστώμενα βιώματα της πραγματικότητάς τους και καταλήγοντας ανάλογα στην αποδοχή ή στην απόρριψή της.

Για παράδειγμα, μια λευκή, 36 ετών, κρίνοντας τις «καλές» κουβανέζικες ταινίες από τις «κακές», μου είπε χαρακτηριστικά: «Μια ταινία σαν την *Habana* (Αβανέζα, 1984) είναι κακή, δεν αξίζει τίποτα. Σε αυτή, τα πράγματα παρουσιάζονται κατά τρόπο ιδανικό, λες και όλα τα προβλήματα έχουν λυθεί, όλοι ζούνε καλά, δεν υπάρχουν προβλήματα (...) [Αντίθετα] στο *Kleines Tropikana* (1997), έδειξαν τις *jineteras* (πόρνες), τη γραφειοκρατία, τη γυναίκα του ασανσέρ που νοίκιαζε το διαμέρισμά της για να επιβιώσει. Όλα αυτά είναι αληθινά. Αυτή είναι η πραγματικότητα [μας]». Ή, όπως διαμαρτυρήθηκε ένας λευκός ομοφυλόφιλος, γύρω στα 35, ο οποίος μου είπε: «Η ταινία *Κατακόρυφη αγάπη* δεν είναι ρεαλιστική. Πάρε για παράδειγμα τις καλόγριες που περίμεναν το ασανσέρ ή το πώς ήταν ντυμένος ο ομοφυλόφιλος. Κανείς από αυτούς δεν είναι έτσι στην πραγματικότητα. Η ταινία κάνει αρνητική κριτική».

Πολλοί επίσης ήταν εκείνοι που μου σχολίασαν την ταινία *Los Zafiros, Locura Azul* (Los Za'fros, Μπλε τρέλα) μεγάλη εισπρακτική επιτυχία του 1998, ως μη πιστή στα πραγματικά γεγονότα, επειδή ωραιοποιούσε και παρουσίαζε την ταραγμένη ζωή των πρωταγωνιστών της (μια ζωή γεμάτη ναρκωτικά και καταχρήσεις) με τρόπο συμπαθή και αποδεκτό προς το ευρύ κοινό, χωρίς να αναφέρεται –αν και βιογραφική– σε τέτοιου είδους λεπτομέρειες: «Η ταινία εκφράζει τη νοσταλγία και τον παλμό του Κουβανού. Υπάρχουν πολλά στοιχεία στην ταινία τα οποία ο κόσμος γνωρίζει πως δεν είναι αληθινά. Όλοι γνωρίζουν πως ήταν μπεκρής και έπαιρναν ναρκωτικά. Υπάρχει μεγάλη ωραιοποίηση στην ταινία»

(λευκή, 40 ετών, με πανεπιστημιακή μόρφωση). Ένας μαύρος πληροφορητής σχολίασε την ταινία ως *falandurero* (μπούρδα) για τους ίδιους λόγους.

Η αίσθηση πως δεν αποδίδεται στις αναταραστές των κουβανέζικων ταινιών αυτό που πραγματικά συμβαίνει ήταν διάχυτη παρά το γεγονός πως οι πληροφορητές αναγνωρίζαν τον κοινωνικό προσανατολισμό και τη ρεαλιστική προσέγγιση της θεματολογίας τους. Αν και ο απόλυτος ρεαλισμός αποτελεί ένα θεωρητικό αδύνατον, οι θεατές έρχονται με «μια αίσθηση του πραγματικού» η οποία στηρίζεται στις προσωπικές τους εμπειρίες, και στη βάση της οποίας αποδέχονται, αμφισβητούν ή ακόμα και ανατρέτουν τις αναταραστές μιας ταινίας (Shohat & Stam 1994: 182). Το κοινό επενδύει στον ρεαλισμό επειδή επενδύει στην ιδέα της αλήθειας, και έτσι έχει το δικαίωμα να αντιμετωπίζει μια ταινία με τη δική του προσωπική και πολιτισμική γνώση. Το γεγονός πως οι ταινίες σινιστούν μόνο αναταραστές δεν τις εμποδίζει να έχουν πραγματικά αποτελέσματα στον κόσμο (ό.π.: 178).

Έτσι, οι θεατές ανασυνγκροτούνταν ως υποκείμενα²² όχι μόνο από τη μορφή και το περιεχόμενο αυτών των αναταρασάσεων, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο τα κείμενα αυτά συμβιβάζονταν με τις εμπειρίες τους από τους κυρίαρχους κοινωνικούς λόγους (πρβλ. Mankekar 1993: 557).

Σύμφωνα μ' έναν λευκό ηθοποιό, 47 ετών, ο κινηματογράφος τους:

είτε θίγει τα ίδια και τα ίδια θέματα, χωρίς αυτά να ανανεώνονται με μια σύγχρονη καθημερινή εκδοχή ή διαφοροποίηση, είτε μένει στην προσπάθεια, αφού ναι μεν υπάρχει η πρόθεση, αλλά δεν το καταφέρνει παρά μόνο σ' ένα πολύ μικρό ποσοστό. Δεν υπάρχουν ταινίες που να αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα. Απλώς το έχουν ως στόχο. Καθρεπτίζουν μόνο ένα μέρος της, όπως κάνει μια φωτογραφία. Πάρε για παράδειγμα την *Κατακόρυφη αγάπη*. Δηλαδή, αυτό είναι όλο το στεγαστικό πρόβλημα; Αυτό είναι το μοναδικό πρόβλημα που αντιμετωπίζει η νεολαία; Φαντάσου την πραγματικότητα μας ως μια καυτή σαμέρα. Αυτό που κάνει ο κινηματογράφος μας είναι να την αγγίζει μόνο, χωρίς να καταφέρει ποτέ να την κρατήσει στο χέρι, γιατί καίει. Στον κουβανέζικο κινηματογράφο δεν ανακαλύπτεις πράγματα που δεν ξέρεις, παρά μόνο αυτά που κανείς δεν τολμά να πει. Θυμάμαι το *Z*. Ήταν μια ταινία που τουλάχιστον έδειξε κάτι από την κατάσταση που επικρατούσε. Εδώ όλα όσα παρουσιάζονται είναι πολύ στοιχειώδη και βασικά. Το ίδιο ισχύει και για το θέατρο, όπου ούτε και εκεί υπάρχει αίσθηση πραγματικότητας. Η μόνη ίσως εξαίρεση ήταν οι *Μνήμες Υπανάπτυξης* (1968).

Ο πληροφορητής αυτός προσπαθώντας να τεκμηριώσει τη θέση του, ότι ο κινηματογράφος τους δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα στην οποία ζουν, ουσιαστικά παραδέχεται πως την αντανάχλα μόνο εν μέρει: ναι μεν θίγει πράγματα, αλλά δεν τα διερευνά σε βάθος ούτε τολμά να μιλήσει για όλα. Αν και ο ρεαλισμός ως μέσο και στόχος δεν αμφισβητείται, εντούτοις, στη συνείδησή του παραμένει ανεκπλήρωτος. Έτσι, μία από τις κυρίαρχες επιθυμίες που εκδήλωναν οι Αβανέζοι ήταν να δουν στις κουβανέζικες ταινίες θέματα που συνήθως αποφεύγονταν ή θίγονταν σχηματικά, εκφράζοντας με αυτόν τον τρόπο μια επιθυμία για μια συνολικότερη προσέγγιση τόσο της πραγματικότητάς τους όσο και της εθνικής και πολιτισμικής τους ταυτότητας. Όπως μου ανέφερε ένας μεγάλος κριτικός κινηματογράφου, 42 ετών: «Θα ήθελα να δω κουβανέζικες ταινίες που να αντανάχλούν θέματα όπως η διαφυλετικότητα, ο διεθνισμός, η εξορία, η αφροκουβανέζικη θρησκεία, μιούζικαλ,

ταινίες με πραγματικό ερωτισμό, με άλλα λόγια, οτιδήποτε αποφεύγεται. Αρκεί όλα αυτά να είναι καλοφτιαγμένα». Μια λεική, 36 ετών, μου είπε: «Θέλω να δω θέματα πραγματικά, όπως για παράδειγμα, για το δολάριο, τον τουρισμό, για την αληθινή πραγματικότητα που ζούμε τώρα, για να δω μέχρι ποιο σημείο δείχνουν την πραγματικότητα. Προτιμώ όμως να δω μια κουβανέζικη εμπορική ταινία για ν' αποδράσω, παρά μια κριτική ταινία, αφού την πραγματικότητα τη ζω».

Από τα σχόλια των παραπάνω πληροφορητών βλέπουμε πως η προσέγγιση της εθνικής τους κινηματογραφίας είναι περισσότερο πολιτική παρά αισθητική. Αυτό που τους ενδιαφέρει είναι τα άμεσα γεγονότα, το τώρα, δεν αρκούνται στην όποια καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά επιθυμούν να δουν αυτό που συμβαίνει στη ζωή τους εκείνη τη στιγμή, να ακούσουν και να δουν να θίγονται τα μεγάλα θέματα ταμπού που τους απασχολούν, ως άτομα και ως Κουβανούς. Στην πραγματικότητα η αξιολόγηση αυτή ήταν διαποτισμένη ιδεολογικά. Όπως αναφέρουν οι Comolli & Narboni (1969, στο Stam 2000: 140), «αυτό που καταγράφει η κάμερα είναι στην πραγματικότητα ο ασαφής, ασχημάτιστος, μη θεωρητικοποιημένος, μη μελετημένος κόσμος της κυρίαρχης ιδεολογίας ... αναπαράγοντας πράγματα, όχι όπως πραγματικά είναι αλλά όπως αυτά φαίνονται όταν διαθλούνται μέσα από την ιδεολογία».

Σύμφωνα με τον Jean-Paul Fargier, η «φύση» του κινηματογράφου (η υλική του μορφή) του παρέχει μια διπλή ιδεολογική λειτουργία: 1) αναπαράγει και αντανακλά υπάρχουσες ιδεολογίες, και συνεπώς χρησιμοποιείται ως φορέας στη διαδικασία της κυκλοφορίας ιδεολογιών. 2) Παράγει τη δική του ιδεολογία, η οποία είναι η εντύπωση της πραγματικότητας. Όπως αναφέρει, αν και δεν υπάρχει τίποτα στην οθόνη παρά μόνο αντανακλάσεις και σκιές, η ιδέα που εκλαμβάνει πρώτα το κοινό είναι πως η πραγματικότητα είναι εκεί, όπως είναι πραγματικά. Η ιδεολογία παρουσιάζεται στη μορφή ενός σώματος ιδεών και εικόνων της πραγματικότητας τις οποίες οι άνθρωποι αυθόρμητα δέχονται ως ρεαλιστικές, γι' αυτό ο κινηματογράφος, από αυτή τη συγκεκριμένη του φύση, παίζει έναν προνομιούχο ρόλο στη γενική ιδεολογική διαδικασία. Ενισχύει την εντύπωση πως ό,τι φαίνεται ρεαλιστικό πρέπει να είναι πραγματικό, και έτσι ενισχύει την ιδεολογία που αντανακλά. Την παρουσιάζει σαν αληθινή λόγω της ολοφάνερης ύπαρξής της στη σκηνή (Fargier 1969, στο Williams, 1980: 177).

Οι Αβανέζοι αποδέχονται χωρίς να το συνειδητοποιούν την ιδεολογική λειτουργία του κινηματογράφου, αφού, αναγνωρίζοντας στις αναπαραστάσεις του τους εαυτούς και τις ζωές τους, αποδέχονται έτσι την εντύπωση της πραγματικότητας ως ρεαλιστική. Όμως, καθώς ο ρεαλισμός δεν μπορεί να αμφισβητήσει (challenge) την αποδεδειγμένη σοφία του κοινού, αφού οι θεατές στις νατουραλιστικές εικόνες της οθόνης δεν βλέπουν τίποτα άλλο από τις δικές τους τρεμοπαίζουσες ιδεολογίες (Stam, 2000: 140), οι Αβανέζοι αντιπαράβαλλουν τις απόψεις τους, αντιδρούν και λένε πως δεν είναι έτσι τα πράγματα, δρύνουν της ευκαιρίας και ασκούν κριτική. Εν ολίγοις, αντιδρούν στο περιεχόμενο των αναπαραστάσεών τους, στην αντανάκλαση της πολιτικής ιδεολογίας της χώρας τους, στις συνθήκες της ζωής τους, αποτέλεσμα της εξέλιξης της επανάστασης. Έτσι, αμφισβητώντας την πραγματικότητα της ρεαλιστικής αναπαράστασης, αντιδρούν, χωρίς να το καταλαβαίνουν στην ιδεολογική χρήση του κινηματογράφου που προέρχεται από το ίδιο το μέσο.

Παράλληλα, όμως, πολλοί θεατές αντιδρούν και όταν αυτές αντανακλούν ή διαθλούν την υπάρχουσα ιδεολογία, κυρίως μέσα από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αμφισβητώντας

την κυρίαρχη ιδεολογία του καθεστώτος και επιθυμώντας έναν εθνικό κινηματογράφο μη πολιτικοποιημένο, πιο κοντά στο θέαμα. Εδώ, η κυρίαρχη ιδεολογία, επενεργώντας μέσα από τη μορφή του κειμένου, συναντά διάφορες μορφές αμφισβήτησης από θεατές που βρίσκονται κοινωνικά τοποθετημένοι κατά τρόπο διαφορετικό (Fiske 1987β: 41). Έτσι, πολλοί ήταν αυτοί που αμφισβητούσαν τις ταινίες που παρέπεμπαν στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, κυρίως εκείνες με ιστορικό περιεχόμενο που διαποτίζονταν από έντονα διδακτικά και επικα στοιχεία, όπως για παράδειγμα η *Baragua* (1986). Η ταινία αυτή σχολιάστηκε αρνητικά από όλους όσοι μου την ανέφεραν. Ένας λευκός, σινεφίλ γύρω στα 30, κατέκρινε τον πρωταγωνιστή της επειδή «τα έκανε όλα τόσο τέλεια». Και εδώ, η αμφισβήτηση είναι ιδεολογικού περιεχομένου, αφού η φιλοσοφικά υλιστική προσέγγιση του κεντρικού ήρωα στην ταινία προσφέρει ένα μοντέλο ήρωα που συναντούμε στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, όπου «οι άνθρωποι πεθαίνουν χωρίς να πάνε ύστερα ποιθενά, είναι όμως επίγειοι θεοί καθ' όσον αγωνίζονται ακούραστα για "μία δίκαιη υπόθεση"» (Enora 1994: 41).

Οι αντιδράσεις των θεατών απέναντι σε αυτά που παρακολουθούν στις εθνικές τους κινηματογραφικές αναπαραστάσεις δεν αποτελούν συνάρτηση «αντίστασης» ή «υποταγής», αλλά μάλλον διαφορετικών αναγνώσεων. Όπως θα δούμε, πολλοί θεατές συχνά «υποτάσσονται» σε κάποιον από τους πολλαπλούς λόγους που συνιστούν μια κουβανέζικη ταινία, αλλά παράλληλα οικειοποιούνται κάποια άλλη προκειμένου να επικρίνουν την κυβέρνηση (Mankekar 1993: 556). Έτσι, η έντονη συναισθηματική εμπλοκή τους λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα με μια κριτική αντίληψη, με το ένα επίπεδο να διεισδύει συνεχώς στο άλλο. Η πολυπλοκότητα της αντίστασης έχει καταδειχθεί από την Abu-Lughod, η οποία έχει δείξει πως οι Βεδουίνες όχι μόνο αντιστέκονται αλλά επίσης υποστηρίζουν τα υπάρχοντα συστήματα εξουσίας, τα οποία, όταν είναι πολλαπλά, η αντίσταση των ανθρώπων σ' ένα επίπεδο δεν αποκλείει την αφομοίωσή τους σ' ένα άλλο (Abu-Lughod 1990). Αυτός ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας της αντίστασης καθιστά τον λαϊκό πολιτισμό μια αρένα μεταξύ των κυρίαρχων λόγων και των δυνάμεων του «αντιστασιακού» ή του εναλλακτικού λόγου (πρβλ. Mankekar 1993: 557).

Κάποιοι άλλοι πληροφορητές θεωρούσαν πως οι αναπαραστάσεις του κινηματογράφου όχι μόνο δεν είναι αληθινές, αλλά είναι επιπλέον αρνητικές, εκφράζοντας την ανησυχία τους για την άσχημη εικόνα που μπορεί να σχηματίσει ένας ξένος βλέποντας μια σύγχρονη κουβανέζικη ταινία. Τέτοιου είδους αρνητικές απόψεις για τον κουβανέζικο κινηματογράφο εκφράστηκαν από άτομα που ευθυγραμμίζονταν με την πολιτική του καθεστώτος. Η στάση τους απέναντι σε αυτόν διακρινόταν από μια καχυποψία, που ήταν χαρακτηριστική των κομματικών και των δογματικών στην Κούβα. Για παράδειγμα, η άποψη μιας λευκής, 39 ετών, ήταν σαφώς φιλτραρισμένη από τη γραμμή και τη ρητορική του κόμματος, το οποίο άλλωστε και υπηρετούσε στη δημόσια και ιδιωτική της ζωή. Η πεποίθησή της ήταν πως «ο κινηματογράφος μας είναι ένας κινηματογράφος σύγχρονος. Όμως, κρίνει συνεχώς τα κακά και δεν βλέπει τα καλά. Έτσι κάνει συχνά κακό στην χώρα, αφού πολλές από τις ταινίες του που παίζονται στο εξωτερικό προβάλλουν αρνητικά τη χώρα. Για παράδειγμα, τι είδους ταινία είναι το *Plaff* (1988); Ρίχνουν αυγά τη στιγμή που δεν είχαμε να φάμε». Και σε αυτή την περίπτωση, η κριτική για τις αναπαραστάσεις του κινηματογράφου τους είναι πολιτική, αν και από την πλευρά της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Χαρακτηριστικά ήταν επίσης τα σχόλια τριών γυναικών, τα οποία αφορούσαν τον ερωτισμό της ταινίας *Κατακόρυφη αγάπη*. Η ταινία δεν άρεσε σε καμία από αυτές τις γυναίκες: η μία, λευκή γύρω στα 60, υποστήριξε πως «όλοι οι ξένοι θα νομίσουν πως οι Κουρδανοί δεν έχουν άλλο πράγμα στο μυαλό τους», άποψη που συμμερίστηκε και μια μεγάδα φοιτήτρια της νομικής, σε μια άλλη περίπτωση, ενώ μια άλλη λευκή γυναίκα, 36 ετών, μου είπε με αφορμή την ίδια ταινία πως «δεν είναι αυτή η εικόνα της γυναίκας στην Κούρδα. Η γυναίκα αυτή χρησιμοποίησε το σεξ για να λύσει τα προβλήματά της [και αναφέρθηκε στη σκηνή όπου η πρωταγωνίστρια δείχνει τα στήθη της στους ψαράδες για να της δώσουν ψάρια]. Δεν είναι όμως όλες οι γυναίκες έτσι. Δεν εκμεταλλεύονται όλες τους μια κατάσταση, όπως για παράδειγμα τους ξένους». Τα σχόλια αυτά εκφράζουν μια έγνοια για την εικόνα τους προς τα έξω, ανάλογη με αυτή που υπάρχει στην Ελλάδα και η οποία εκφράζεται μέσα από τον διαχωρισμό μεταξύ Έλληνα και Ρωμιού. Όπως αναφέρει ο Herzfeld (1982: 20), ο διαχωρισμός αυτός συνίσταται στη διαφορά μεταξύ μιας εξωστρεφούς συμμόρφωσης στις προσδοκίες των ξένων σχετικά με την εθνική εικόνα των Ελλήνων και μιας εσωστρεφούς, αυτοκριτικής, συλλογικής αξιολόγησης²³.

Συζητώντας τις αντιδράσεις αυτές με τον σκηνοθέτη της ταινίας Arturo Sotto, μου είπε:

Πιστεύω πως ζούμε σε μια κοινωνία ολοκληρωτικά μυθοποιημένη²⁴. Το επιβάλλουμε εμείς οι ίδιοι και μας το επιβάλλει επίσης ο ίδιος ο κόσμος. Όταν κάνεις στην Κούρδα μια ταινία για έναν γιατρό, αυτός ο γιατρός δεν αντιπροσωπεύει έναν χαρακτήρα που είναι γιατρός, αλλά αντιπροσωπεύει την κουρδανέζικη ιατρική. Όταν έχεις έναν γυναικείο χαρακτήρα που θες να είναι πόρνη, αυτή είναι η κουρδανέζα γυναίκα. Έτσι, τα πάντα είναι μυθοποιημένα. Εγώ αντιπροσωπεύω τον κουρδανέζικο κινηματογράφο, και όχι κάτι άλλο, με καταλαβαίνεις; (...) Η *Κατακόρυφη αγάπη* είναι η πρώτη ταινία στον κουρδανέζικο κινηματογράφο που έχει σεξ (...) Ποτέ [αυτός] δεν έχει δείξει ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα όπως το δείχνει η *Κατακόρυφη αγάπη*, σε μια συγκεκριμένη σκηνή. Πρόκειται για την ίδια προκατάληψη που σου ανέφερα προηγούμενως ως προς τη μυθοποιημένη κοινωνία. Οι άνθρωποι σέφτονται λοιπόν τους «δηλαδή στην Κούρδα όλος ο κόσμος δεν κάνει...», ή «στην Κούρδα κανείς δεν κάνει...» (...) Τελικά όμως, καθώς αυτό δεν είχε απεικονιστεί ποτέ, ούτε το είχαν δει, και πολύ περισσότερο στην τηλεόραση, οι άνθρωποι το αντιμετώπισαν με προκατάληψη, αφού δεν ήταν συνηθισμένοι σε κάτι τέτοιο. Αυτά τα κριτήρια τους ενώνουν (προσωπική συνέντευξη, 1998).

Σύμφωνα με τον Μπουρντιέ (1977: 80-1), μια από τις βασικές συνέπειες του έθνους είναι η παραγωγή ενός κόσμου με κοινή λογική, η αντικειμενικότητα του οποίου διασφαλίζεται από μια ομοφωνία στη σημασία των πρακτικών. Αυτή η ομοιογένεια του έθνους έχει ως αποτέλεσμα οι πρακτικές και τα έργα των δρώντων υποκειμένων να γίνονται άμεσα κατανοητά και προβλέψιμα και έτσι να θεωρούνται δεδομένα. Έτσι, οι πρακτικές μελών της ίδιας ομάδας, στη συγκεκριμένη περίπτωση των γυναικών, προικίζονται με ένα αντικειμενικό νόημα που είναι ταυτόχρονα ενωτικό και συστηματικό, υπερβαίνοντας τις υποκειμενικές προθέσεις και τους συνειδητούς στόχους, είτε αυτοί είναι ατομικοί είτε είναι συλλογικοί.

Η συνεκδοχή στην οποία αναφέρθηκε ο Sotto, μπορεί να εξηγηθεί λαμβάνοντας υπόψη τη νοοτροπία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που αν και δεν καλλιεργήθηκε από το ICAIC, εντούτοις το πνεύμα της, μέσα από μια δογματική θεώρηση του κόσμου, διαπότισε πολλές πτυχές της κουρδανέζικης κοινωνικής ζωής, από τη δεκαετία του '70 και ύστερα. Πρόκειται

για τη θεώρηση/απεικόνιση των ανθρώπων με έναν ολοκληρωτικά φανταστικό/ιδεαλιστικό τρόπο, που αποκηρύσσει την ποικιλομορφία της πραγματικότητας, επιβάλλοντας την ομοιομορφία και υιοθετώντας μια ηρωική και ρομαντική στάση απέναντι στη ζωή. Όπως και στις σοσιαλιστικές ταινίες, όπου «οι άνθρωποι δεν συμπεριφέρονταν όπως συμπεριφέρονται τα ανθρώπινα όντα. Αντίθετα, αντιπροσώπευαν τύπους, μιλούσαν και συμπεριφέρονταν όπως έπρεπε σύμφωνα με τους σταλινικούς μύθους» (Kenez 1992: 168), έτσι και οι απόψεις των παραπάνω πληροφορητών μου καταφέρονταν εναντίον μιας αναταράχωσης/θεώρησης της κουβανέζας γυναίκας η οποία ξέφυγε από το κυρίαρχο ιδεαλιστικό πρότυπο που είχε καλλιεργήσει η κουβανέζικη επανάσταση για τη γυναίκα. Όπως αναφέρει και ο Δημητρίου (1973: 149), «οι ήρωες των ρεαλιστικών ταινιών πλοκής συνιστούν γενικούς χαρακτήρες χωρίς συγκεκριμένη υπόσταση, για να προκαλούν εύκολα την ταύτιση. Τα επιτεύγματά τους ανήκουν στην τάξη των πράξεων που για την κουλτούρα είναι νόμιμες και εφικτές». Είναι λοιπόν σαφές πως από τη στιγμή που οι πράξεις της ηρωίδας της ταινίας δεν νομιμοποιούνται πολιτισμικά, οι πληροφορητές μου αδυνατούν να ταυτιστούν μαζί της.

Στον αντίποδα όλων αυτών που είχαν την τάση να συγκρίνουν τις αναταραστές του εθνικού τους κινηματογράφου με την πραγματική τους ζωή, υπήρχαν εκείνοι που, επειδή ακριβώς ένιωθαν πως αυτή τους κατατιέζει, αρνούνταν να ενδιαφερθούν για τις κουβανέζικες ταινίες. Έτσι, πολλοί πληροφορητές μου δήλωσαν πως ο κουβανέζικος κινηματογράφος δεν τους ενδιέφερε ή ότι δεν τους άρεσε, επειδή ακριβώς είχε την τάση να είναι ρεαλιστικός και να αντικατοπτρίζει την πραγματικότητά τους, την οποία όλοι γνώριζαν και βίωναν καθημερινά. Όπως χαρακτηριστικά μου εξήγησε ένας μαύρος πληροφορητής, 40 ετών, «Γιατί να πάω να δω [στον κινηματογράφο] κάτι που θα δω στην άλλη γωνία του δρόμου;». Ένας λευκός, 33 ετών, όταν τον ρώτησα αν του αρέσει ο κινηματογράφος, μου είπε: «Μου αρέσουν τα πάντα, όχι όμως ο κουβανέζικος κινηματογράφος, αφού αυτός δείχνει την πραγματικότητα που ζω και δεν έχω ανάγκη να πάω να την ξαναδώ, προτιμώ να δω κάτι που θα με διασκεδάσει». Ένας άλλος λευκός, 27 ετών, μου είπε: «Δεν μου αρέσει [ο κουβανέζικος κινηματογράφος] επειδή δεν ενσωματώνει το φανταστικό στοιχείο. Μια ζωή αντανάκλα την πραγματικότητά μας. Μια ταινία που μου άρεσε ήταν η *Kleines Tropikana* (1997), επειδή ήταν μια διαφορετική ταινία, όπου υπήρχε το φανταστικό»²⁵. Τέλος, η ιστορική ταινία *Mambí* (1998) σχολιάστηκε από έναν λευκό πληροφορητή ως εξής: «Οι ταινίες για τους mambí είναι ενδιαφέρουσες για σας τους ξένους και όχι για μας που γνωρίζουμε καλά την ιστορία μας», υπονοώντας έναν κορεσμό και μια αδιαφορία για τέτοιου είδους ταινίες [σημ.: mambí: Οι αντάρτες που πολέμησαν στον πόλεμο της Ανεξαρτησίας (1895-98)].

Η αδιαφορία που δήλωσε μια μεγάλη μερίδα πληροφορητών για τον εθνικό τους κινηματογράφο οφειλόταν επίσης στη θεματική επανάληψη των ιστοριών του, από την οποία ένιωθαν κορεσμένοι, αλλά και εξαιτίας μιας προκατάληψης για τα ιστορικά θέματα, τα στοιχεία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως οι υπεράνθρωποι ήρωες και η συνεχής επαναστατική επαγρύπνηση, θεωρώντας ότι «χρειάζεται να εξελιχθεί» (μαύρος, 30 ετών), ή επιθυμώντας να δουν «κάτι διαφορετικό, πιο καθημερινό, “πιο σύγχρονο”, χωρίς πολιτικές προεκτάσεις» (λευκός, γύρω στα 35). Ή σύμφωνα με την επιθυμία μιας λευκής, 36 ετών, «η κουλτούρα να μην συνδέεται με την πολιτική και οι σκηνοθέτες να κάνουν τις ταινίες τους όπως θέλουν».

Συμπεράσματα

Ο ρεαλιστικός και κοινωνικά προσανατολισμένος χαρακτήρας του κουβανέζικου κινηματογράφου έχει ως αποτέλεσμα οι Αβανέζοι να συνδέουν ανελλιπώς τις αναπαραστάσεις του εθνικού τους κινηματογράφου με την ίδια τους τη ζωή. Αυτές αξιολογούνται και λειτουργούν ως μέτρο σύγκρισης ή σημείο αναφοράς της κοινωνικής τους πραγματικότητας, και χρησιμοποιούνται ως μέσο σχολιασμού και κριτικής της κοινωνικής τους ζωής. Ο ρεαλισμός του κουβανέζικου κινηματογράφου, τόσο ως αισθητική όσο και ως περιεχόμενο, λειτουργεί για τους Αβανέζους ως μια δικλίδα «διαφάνειας», όπου οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των ταινιών κρίνονται και δοκιμάζονται από τις προσωπικές τους εμπειρίες, από την «αλήθεια» της πραγματικής τους κοινωνικής ζωής, θεωρώντας ότι οι ταινίες δεν μπορούν να τους εξαπατήσουν. Έτσι, οι θεατές, ως αδιάψευστοι «μάρτυρες» της σύγχρονης πραγματικότητάς τους, γίνονται κριτές των εθνικών τους αναπαραστάσεων. Οι κουβανέζικες ταινίες λειτουργούν λοιπόν ως βαρόμετρο των αναπαραστάσεων της κοινωνικής πραγματικότητας που τους προτείνεται, με αποτέλεσμα η πιστότητά τους να αποτελεί για πολλούς το κριτήριο της αποδοχής της ταινίας, αφήνοντας σε δεύτερη μοίρα την αισθητική της αξία. Έτσι, τις εγκρίνουν ή τις κατακρίνουν, σύμφωνα με τον βαθμό εγκυρότητας της αναπαράστασης ως προς την πραγματικότητα που βιώνουν. Οι Αβανέζοι, όμως, δεν επιθυμούν μόνο να κρίνουν και να ασκήσουν κριτική στις αναπαραστάσεις που τους προσφέρονται, αλλά επίσης να δουν το πώς αντανακλάται ο εαυτός τους στην οθόνη, τον βαθμό της πιστότητας ή της «αλήθειας», με λίγα λόγια, να αποφανθούν κατά πόσο κάτι είναι «αληθινό» ή όχι, αν πράγματι ισχύει ή όχι σε σχέση με την καθημερινότητα που βιώνουν.

Έτσι, η προσέγγιση του κουβανέζικου κινηματογράφου από τους Αβανέζους έχει περισσότερο πολιτικό παρά αισθητικό χαρακτήρα. Οι αναπαραστάσεις του κινηματογράφου, όπως συμβαίνει και με κάθε άλλη μορφή πνευματικής έκφρασης, γίνονται μέρος της δημόσιας σφαίρας, συνιστώντας θέματα προς συζήτηση, επηρεασμό, και διαχείρισης σε σχέση με την προσωπική ζωή των θεατών. Έτσι, ο εθνικός τους κινηματογράφος, με τη συνδρομή του ρεαλισμού, λειτουργεί ως μια αρένα στην οποία τα δρώντα υποκείμενα διαπραγματεύονται τις κοινωνικές σημασίες των αναπαραστάσεών του. Οι ερμηνείες των θεατών επηρεάζονται βαθύτατα από τους ευρύτερους κοινωνικούς λόγους τους οποίους αποδέχονται ή αμφισβητούν, και αναζητούν εξηγήσεις. Διαμορφώνονται από τα γεγονότα στις ζωές τους και από τις σχέσεις με τις οποίες αυτοί οι θεατές ορίζουν τους εαυτούς τους (Mankekar 1993: 553). Οι παράγοντες που επηρεάζουν αποφασιστικά τις αντιδράσεις των θεατών απέναντι σε αυτά που βλέπουν είναι κυρίως η θέση τους στον κοινωνικό σχηματισμό, το φύλο και η φυλή.

Η κριτική που ασκούν οι θεατές στις κινηματογραφικές τους αναπαραστάσεις αποτελεί συνάρτηση μιας διαπραγμάτευσης της κοινωνικής τους πραγματικότητας και τις περισσότερες φορές είναι διαμετρικά αντίθετη προς τις αρχικές επιδιώξεις της κυβέρνησης, να λειτουργήσει δηλαδή ως όπλο στον κοινωνικό μετασχηματισμό και στη δημιουργία του νέου ανθρώπου. Η αντίσταση αυτή των θεατών συνδέεται από τη μία με τη χρονική συγκυρία της «ειδικής περιόδου» και την έντονη κοινωνική δυσφορία για την εξέλιξη της Επανάστασης και από την άλλη με την έλλειψη πολυφωνίας στην κουβανέζικη επαναστατική πραγματικότητα, καθώς επίσης και στην ταύτιση της εθνικής ταυτότητας με τον σοσιαλισμό, αποσιωπώντας άλ-

λες πλευρές της κοιφανικότητας. Όπως αναφέρει ο Heredia, η κοιφανεζική εθνική ταυτότητα συνδέθηκε με τον κίνδυνο απώλειας των κατακτήσεων της επανάστασης, όπως της κοινωνικής δικαιοσύνης και της εθνικής κυριαρχίας – και οικειοποιήθηκε τις αξίες του σοσιαλισμού, όπως την εθνική ατελειθέρωση και την κυριαρχία, φθάνοντας στο σημείο να ταυτίζεται, για περισσότερο από τρεις δεκαετίες, το έθνος με τον σοσιαλισμό, με αποτέλεσμα η απουσία ενός εκ των δύο στοιχείων να αναρεί την κοιφανικότητα (Martínez Heredia 1998: 4).

Έτσι, οι στόχοι που έθεσαν οι κοιφανοί σκηνοθέτες για τον κινηματογράφο τους σε σχέση με τους θεατές, όπως ο διαφωτισμός, η ενσωμάτωση και η ενεργητική συμμετοχή του θεατή στα κοινωνικά, πολιτικά και ιδεολογικά προβλήματα της κοιφανεζικής επανάστασης, επιτεύχθηκαν μόνο εν μέρει. Η αναγκαιότητα για την οποία μίλησε ο Alea στη *Διαλεκτική του Θεατή*, για ένα ανοικτό θέαμα το οποίο θα δημιουργούσε ανησυχίες και ερωτήματα στον θεατή προσκρούει στις αντιφάσεις που βιώνουν οι θεατές σε σχέση με την καθεστωτική ρητορική για τον σοσιαλισμό, και οι οποίες αναδείχθηκαν κατά τρόπο αποφασιστικό κατά την κρίση της «ειδικής περιόδου», αποδυναμώνοντας την προσπάθεια των δημιουργών και κάνοντας τους θεατές να αδιαφορούν για τον πολιτικό και στρατευμένο χαρακτήρα του κινηματογράφου τους.

Σημειώσεις

1. Ley de creación del ICAIC, στο Douglas 1996: 341-2.
2. Οι εισηγήσεις αυτές επανέλαβαν πολλές από τις ιδέες που διατυπώθηκαν στην ομιλία του Καστρο, το 1961, γνωστή ως «Λόγια προς τους διανοούμενους», η οποία συνοψισε την επίσημη πολιτική της επανάστασης απέναντι στον πολιτισμό με τη διάσημη φράση του «Όλα για την επανάσταση, τίποτα εναντίον της (Dentro la revolución todo. Contra la revolución nada)», αλλά και στο «Ο σοσιαλισμός και ο άνθρωπος στην Κούβα», του Τσε Γκεβάρα, το 1965.
3. *Historias de la revolución* (Ιστορίες της Επανάστασης, 1960), *Las doce sillas* (Οι Δωδεκα Καρέζιες, 1962), *Cumbite* (1964) του Alea και *Cuba baila* (Η Κούβα Χορεύει, 1960), *El joven rebelde* (Ο Νεαρός Επαναστάτης, 1961, σε σενάριο του Cesare Zavattini), του García Espinosa.
4. *Aventuras de Juan Quin Quin*, *El extraño caso de Rachel*, *El hombre de Maisinicú*, *El otro Francisco*.
5. Μνήμες υπανάπτυξης, *La primera carga al machete*, *De cierta manera*.
6. *Hasta cierto punto* (Alea, 1983).
7. *Λουσία* (Lucia), του Solás, *La Odisea del General José* (Η οδύσσεια του στρατηγού Χοζέ), του Jorge Fraga, τα δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ (docudrama) *Hombres de Mal Tiempo* (Άνθρωποι σε άσχημους καιρούς), του αργεντινού Alejandro Saderman, και *La primera Carga al Machete* (Το πρώτο ζήτημα του σπαθιού) του Manuel Octavio Gómez, καθώς επίσης το ντοκιμαντέρ *1868-1968* του Bernabé Hernández.
8. Ο τρόπος που βλέπουν οι κοιφανοί σκηνοθέτες την υπανάπτυξη, ως δηλαδή την οικονομική και τεχνολογική κληρονομιά της ατομικής εξάρτησης, η οποία θεωρούν ότι εκδηλώνεται στην ατομική και συλλογική ψυχολογία, ιδεολογία και κοινότητες (Burton 1979: 18), αντανακλάται στον εγχωριο κινηματογράφο μέσα από την αντιπαράθεση και σύγκρουση των παλιών και νέων ηθών, πεποιθήσεων και αξιών της κοινωνίας. Η αντιπαράθεση αυτή είναι σαφής στις ταινίες που αναφέρονται στον ρόλο της γυναίκας, στο ζήτημα του machismo, στις γυναικικές διακρίσεις και στις ηθογραφικές κομωδίες.
9. Για παράδειγμα, εγγάτες (*Hasta cierto punto* [Μέχρι ενός Σημείου]), *Bajo presión* (Κάτω από Πίεση), επαγγελματίες (*Habanera* [Η Αβανέζα]), *Amor en campo minado* (Ναυροθετημένη Αγάπη), σπουδαστές (*Una novia para David*, *Como la vida misma*), αθλητές (*En tres y dos*).
10. Όπως οι *Se permuta*, *Los pájaros tirándole la escopeta*, *Vals de La Habana vieja* (Το Βάλς της Παλιάς Αβάνας), *Plaff o Demasiado miedo a la vida* (Πλάφ, ή Αρκητός Φόβος για τη Ζωή).

11. Όπως η *De tal Pedro tal astilla*.

12. Το λαϊκό κοϊφανεζικό χιουμορ. Διακρίνεται από τον έντονα ανατρεπτικό και κριτικό χαρακτήρα του.

13. Η περίοδος που αρχίζει το 1990, αμέσως μετά την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης, κατά την οποία η χώρα καλείται να υπερασπίσει τον σοσιαλιστικό της χαρακτήρα και να αντιμετωπίσει τα νέα δεδομένα με ανιστηρά οικονομικά μέτρα και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις.

14. Η σημασία της *φαντασίας* στην κοινωνική ζωή έχει τονιστεί από τον Απαντουράι, θεωρώντας πως αποτελεί πλέον μια κοινωνική πρακτική: όλο και περισσότεροι άνθρωποι ανά τον κόσμο βλέπουν τη ζωή τους μέσα από πρίσματα εν δυνάμει ζωών οι οποίες προσφέρονται από τα ΜΜΕ σε όλες τους τις μορφές. Έτσι, πιστεύει πως εκεί όπου οι ζωές γίνονται αντιληπτές μέσω της φαντασίας, εν μέρει μέσα από, αλλά και διαμέσου «πραγματικοτήτων» που πρέπει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο να έχουν επίσημη ή μεγάλης κλίμακας προέλευση, η «πικνότητα» της περιγραφής δεν αρκεί. Η εθνογραφία πρέπει να ορίσει ξανά τον εαυτό της ως την πρακτική της αναπαράστασης που διαφωτίζει τη δύναμη των δυνατοτήτων που προσφέρει μιας μεγάλης κλίμακας, φανταστικής (*imagined*) ζωής πάνω σε συγκεκριμένες τροχίες ζωής (Appadurai 1991: 198-200).

15. Την άποψη πως είναι αδύνατον να υπάρχει μόνο ένα κινηματογραφικό κοινό από πολλά διατυπώνει και ο Jarvie (1970: 223).

16. Ο λόγος γι' αυτό οφείλεται στη θεώρηση της επιστημονικής ακρίβειας στην αναπαραγωγή των ορατών καταστάσεων της ζωής, από τους θεατές του 19ου αιώνα (Williams, 1980: 2).

17. Πρόκειται για το επίσημο αλόγχαν της δεκαετίας του '80, το οποίο αναφερόταν στον τρόπο ανάπτυξης της εσωτερικής οικονομίας του νησιού (μέσω ενός αποτελεσματικού δικτύου μεταφοράς και διανομής αγαθών από και προς το λιμάνι) και που χρησιμοποιούνταν κατά κόρο από τα ΜΜΕ.

18. Η λέξη προέρχεται από τη συνένωση των λέξεων *negro* (νέγρος) και *metraje* (μήκος ταινίας), κατά τα *largometraje* (μεγάλου μήκους), *cortometraje* (μικρού μήκους), παρωδώντας, αν όχι εκφράζοντας έναν ρατσισμό, τις ταινίες για τους μαύρους.

19. Οι ταινίες αυτές είναι λίγες: *El otro Francisco* (1974), *Ranchador* (1976), *Maluala* (1979), *Placido* (1986), *María Antonia* (1990) του Sergio Giral, (ο μοναδικός μαύρος κοϊφανεζ σκηνοθέτης ταινιών μυθοπλασίας), *De Cierta Manera* (1974) της Sara Gómez (της μοναδικής μαύρης γυναίκας σκηνοθέτιδας ταινιών μυθοπλασίας μεγάλων μήκους), και *Ο Μυστικός Δείπνος* (1976) του Alea. Υπάρχει επίσης και μία άλλη ταινία του Alea που έχει στο επίκεντρο τους μαύρους, η *Cumbite* (1964), αλλά αυτή εστιάζει σ' ένα χωριό της Αϊτής.

20. Σύμφωνα με τον Κολοβό (1988: 121), «η παρακολούθηση μιας ταινίας με τη συνείδηση και το βλέμμα ενός ατόμου που ήρθε στην αίθουσα απλά για διασκέδαση, για να μπει στη μυθοπλασία, να δει έναν αγαπημένο ήθοιο, να την απολαύσει γενικά βλέποντάς την και μόνο, συνιστά μια πρωτοβάθμια κινηματογραφική σχέση».

21. Η σχέση αυτή χαρικοτηρίζει τον θεατή που «παίρνει μια ενεργή στάση, την κρίνει όχι μόνο μετά, αλλά και κατά την προβολή της. Με την έννοια ότι την ερευνά, την αναλύει, την αποδέχεται ή την απορρίπτει. Δεν εφησυχάζει στη γοητεία του θεάματος, αλλά ψάχνει να βρει μέσα σ' αυτήν το ιδεολογικό μήνυμα ή το ιδεολογικό κενό. Προσπαθεί να καταλάβει τα νοήματα που παράγονται σ' αυτήν» (Κολοβός 1998: 121-22).

22. Η θεώρηση των θεατών ως υποκειμένα από τη Mankekar βασίζεται στην παραδοχή που αναφέρει ο Hall (1985: 104), ότι οι «ιδεολογίες δεν λειτουργούν μέσω απλών ιδεών, αλλά σε ακολουθίες αναλυτικής λογικής, σε συμπλέγματα, σε σημασιολογικά πεδία, σε σχηματισμούς αναλυτικής λογικής».

23. Τη λογική αυτή εξέφρασε και ένας μιγάς, κριτικός κινηματογράφου, 42 ετών, καθώς όταν αναφέρθηκε στην ταινία *La Ola*, λέγοντάς του ότι με κοίταξε και μου θύμισε τις ταινίες που κατά κόρον έχουν φτιάξει έλληνες σκηνοθέτες στη δεκαετία του '80, μου ανέφερε με περηφάνια: «Οι ξένοι έλεγαν πως δεν μπορούμε να κάνουμε τέτοιες ταινίες».

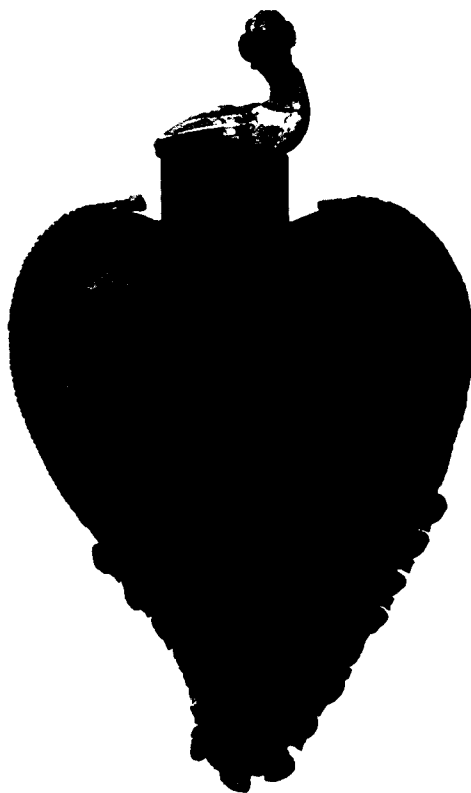
24. Η άποψη της μυθοποιημένης κοινωνίας αναδεικνύει τη θεώρηση του Barthes (1979) πως ο μύθος συνιστά βασικό τρόπο με τον οποίο ένας πολιτισμός αντιλαμβάνεται ή κατανοεί τα πράγματα.

25. Η ταινία αυτή ήταν μια αστυνομική ιστορία που ξέφαινε από τη ρεαλιστική παράδοση του κοϊφανεζικού κινηματογράφου, καθώς ανήκε στο είδος του φανταστικού κινηματογράφου, αναμειγνύοντας το πραγματικό με τη φαντασία, σ' έναν κόσμο σχεδόν μυθικό, τυλιγμένο στο μυστήριο.

Βιβλιογραφία

- Abu-Lughod, L., 1990. «The romance of resistance: tracing transformations of power through Bedouin women». *American Ethnologist*, 17: 41-55.
- Aguirre, M., 1981. *Estudios literarios*. La Habana, Letras Cubanas.
- Appadurai, A., 1991. «Global ethnoscares: notes and queries for a transnational anthropology». Στο Richard G. Fox (επιμ.), *Recapturing Anthropology: working in the present*. Santa Fe, Mexico, School of American Research Press.
- Μπαρτ, Ρ., 1979. *Μυθολογίες*. Αθήνα, Ράπτα.
- Bourdieu, P., 1984. *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. London, Routledge.
- , 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Brown, K., 1998. «Macedonian culture and its audiences: an analysis of *Before the Rain*». Στο Felicia Hughes-Freeland (επιμ.), *Ritual, Performance, Media*. Routledge.
- Burton J., 1986. «Introduction». Στο J. Burton (επιμ.), *Cinema and social change in Latin America. Conversations with filmmakers*. Austin, University of Texas Press.
- , 1979. «Revolutionary Cuban cinema», *Jump Cut*, 19: 17-33.
- Castro Ruz, F., 1961. «Palabras a los intelectuales». Στο Virgilio Lopez Lemus (επιμ.), *Revolución. Letras. Arte*. La Habana, Letras Cubanas.
- Chanan, M., 1985. *The Cuban image. Cinema and cultural politics in Cuba*. London, BFI.
- Che Guevara, E., 1980 [1970]. «El socialismo y el hombre en Cuba». Στο Virgilio Lopez Lemus (επιμ.), *Revolución. Letras. Arte*. La Habana, Letras Cubanas.
- Chijona, G., 1978. «La ultima cena, el cine y la historia», *Cine Cubano*, 93: 87.
- Comolli, J.-L., 1969. *Cahiers du Cinema*, τχ. 209, 211: 225-43. Paris.
- Δημητρίου, Σ., 1973. *Μύθος, Κινηματογράφος, Σημειολογία, Κρίση της Αισθητικής, Ανθρωπολογική Μελέτη*. Αθήνα, Άλφα.
- Douglas, E., 1996. *La tienda negra. El cine en Cuba [1897-1990]*. La Habana, Cinemateca de Cuba.
- Edles, L. D., 2002. *Cultural sociology in practice*. Blackwell Publishers.
- Evora, J. A., 1996. *Tomas Gutierrez Alea*. Catedra/Filmoteca Española.
- , 1994. «Evidencias del cine Cubano», *Proposiciones*, 2: 41-9.
- Fargier, J.-P., 1969. *Cinethique*, τχ. 5: 171-85. Paris.
- Fiske, J., 1987. *Television culture*. London, Routledge.
- Forner, A., 1993. «Cuba: El cine de ficción en su contexto (1959-1987)», *Encuadre*, 16:1-19.
- Garcia Espinosa, J., 1969. «Por un cine imperfecto», *Cine Cubano*, 66/67: 46-53.
- Grossberg, L., 1992. *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture*. London, Routledge.
- Guevara, A., 1960. «Realidades y perspectivas de un nuevo cinema», *Cine Cubano*, 1: 1-10.
- Gutierrez Alea, T., 1977. «Individual fulfillment and collective achievement», *Cineaste*, 8(1): 8-15, 59.
- Hall, S., 1985. «Signification, representation, ideology: Althusser and the post-structuralist debates», *Critical studies in mass communication* 2(2): 91-114.
- Herzfeld, M., 1982. *Ours once more. Folklore, ideology, and the making of modern Greece*. Austin, University of Texas Press.
- Hughes-Freeland, F., 1998 (επιμ.), *Ritual, Performance, Media*. Routledge.
- Jarvie, I. C., 1970. *Towards a sociology of the cinema*. London, Routledge & Keagan Paul.
- Kenez, P., 1992. *Cinema & Soviet society 1917-1953*. Cambridge, Cambridge University Press.
- King, J., 1990. *Magical reels. A history of cinema in Latin America*. London, Verso.
- Κολοβός, Ν., 1999. *Κινηματογράφος, Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα, Καστανιώτης.
- , 1988. *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα, Ανόγκωτος.
- Mankekar, P., 1999. *Screening culture, viewing politics: an ethnography of television, womanhood, and nation in postcolonial India*. Durham, NC.: Duke University Press.
- Mankekar, P., 1993. «National texts and gendered lives: an ethnography of television viewers in a North Indian city», *American Ethnologist* 20(3): 543-563.
- Martinez Heredia, F., 1998. «En el homo de los noventa. Relaciones entre lo nacional y lo popular», *La Gaceta de Cuba*, 5: 3-6.
- Morley, D., 1980. *The nationwide audience*. London, BFI.

- Μπαζέν, Α., 1988. *Τι είναι κινηματογράφος. I. Οντολογία και γλώσσα*. Αθήνα, Αρχόμενος.
- Nichols, B., 1991. *Representing reality*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Pick, Z. M., 1993. *The new Latina American Cinema. A continental Project*. Austin, University of Texas Press.
- Portuondo, J. A., 1974. «Itinerario estetico de la revolucion Cubana». Στο Virgilio Lopez Lemus (επιμ.), *Revolución, Letras, Arte*. La Habana, Letras Cubanas.
- Rocha, G., 1983 [1965]. «The aesthetics of hunger». Στο Michael Chanan (επιμ.), *Twenty-five years of the new Latin American Cinema*. London, BFI and Channel Four.
- Rossellini, R., 1952. *Screen*, vol. 14, no. 4: 31-4.
- Sorlin, P., 1977. *Sociologie du Cinema*. Aubier.
- Shohat, E. & Stam, R., 1994. *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London and New York, Routledge.
- Solanas, F. & Getino, O., 1983 [1971]. «Towards a third cinema: notes and experiences for the development of a cinema of liberation in the third world». Στο Michael Chanan (επιμ.), *Twenty-five years of the new Latin American Cinema*. London, BFI and Channel Four.
- Stam, R., 2000. *Film theory. An introduction*. Blackwell.
- Vilasis, M., 1979. «El documental cubano: detenernos un instante», *Cine Cubano*. 95: 61-3.
- Williams, C., (επιμ.) 1980. *Realism and the cinema*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Zimmer, C., 1976. *Κινηματογράφος και πολιτική*.



Eileen Agar (Αγγλίδα, 1899-1991), Μούσα που αφουγκράζεται, 1934