

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Οι παρυφές του κόσμου:

οριακά κινηματογραφικά οικοτοπία του Μεσοπολέμου

Ο ιστορικός Πίτερ Μπερκ, στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου του *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*, προσπαθεί να φανταστεί τη μορφή και τα θέματα που θα απασχολήσουν τους ιστορικούς στον εικοστό πρώτο αιώνα και αναφέρει:

Αν υπάρχει κάποιος ακόμα κλάδος που θα μπορούσε στο κοντινό μέλλον να εμπνεύσει τους πολιτισμικούς ιστορικούς, αυτός είναι η οικολογία. Η πρόγνωση μπορεί να φαίνεται περιέργη, αφού στην ουσία οι οικολόγοι ασχολούνται με το φυσικό περιβάλλον και όχι με την κουλτούρα. Παρ' όλα αυτά, το φυσικό περιβάλλον διαμορφώνει και αυτό σε έναν βαθμό την κουλτούρα, όχι με αιτιοκρατικό τρόπο αλλά περιορίζοντας τις διαθέσιμες επιλογές. Σε κάθε περίπτωση, δεν έχω κατά νου τόσο τη διεύρυνση της σχέσης ανάμεσα στην κουλτούρα και το περιβάλλον, όσο τον τρόπο που οι πολιτισμικοί ιστορικοί ιδιοποιούνται έννοιες των οικολόγων. Πολλές από αυτές τις έννοιες αφορούν διαδικασίες, όπως ο ανταγωνισμός, η εισβολή, ο διαχωρισμός και η εναλλαγή, οι οποίες προσφέρονται για τέτοια ιδιοποίηση. Η αρχή έχει γίνει από ιστορικούς της γλώσσας όπως ο νορβηγός Έιναρ Χάουγκεν. Ποιος θα ακολουθήσει;¹

Η πρόγνωση του Μπερκ επαληθεύεται την τελευταία δεκαετία από τη δυναμική ανάπτυξη της πολιτισμικής περιβαλλοντικής ιστορίας, η οποία εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο των περιβαλλοντικών ανθρωπιστικών σπουδών. Η σύγχρονη ιστορία του περιβάλλοντος συνδυάζει την οικολογική κριτική σκέψη με την πολιτισμική ανάλυση και περιλαμβάνει μελέτες για τους τρόπους με τους οποίους οι αντιλήψεις σχετικά με το περιβάλλον και τη φύση αποτυπώθηκαν πολιτισμικά στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο, στην τέχνη, την φιλοσοφία και την πολιτισμική θεωρία, στον πολιτικό λόγο και στα ιδεολογικά σχήματα.² Πρόσφατες προσεγγίσεις ανέδειξαν τη σχέση ανάμεσα στη φύση και τη λογοτεχνία, ενώ πολυπληθείς είναι και οι έρευνες που εστιάζουν στον ρόλο της φύσης στις εικαστικές τέχνες.³ Καλύπτοντας μεγάλες ιστορικές περιόδους, γεωγραφικά και ανθρωπολογικά συμ-

1 Peter Burke, *Τι είναι πολιτισμική ιστορία*;, μτφρ. Σπ. Σηφακάκης (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2009), 241-242.

2 Ενδεικτική για το εύρος του πεδίου είναι η ανθολόγηση των κειμένων στο Lawrence Coupe (επιμ.), *Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge, 2000). Βλ. επίσης Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* (Οξφόρδη: Wiley-Blackwell, 2005).

3 Βλ. ενδεικτικά Fiona Becket και Terry Gifford (επιμ.), *Culture, Creativity and Environment: New Environmentalist Criticism* (Αμστερνταμ: Rodopi, 2005); Finis Dunaway, *Natural Visions: The Power of Images in American Environ-*

φραζόμενα, οι μελέτες αυτές ανιχνεύουν τις κοινωνικές, τις πολιτικές και τις οικονομικές συνιστώσες που συνδιαμορφώνουν τις αντιλήψεις των ανθρώπινων κοινωνιών για το φυσικό περιβάλλον, φωτίζοντας έτσι σημαντικές πτυχές των πολιτισμών του παρελθόντος ή της εποχής μας.

Η ανάπτυξη των περιβαλλοντικών κινημάτων στον εικοστό αιώνα πύκνωσε τις πολιτικές αναφορές των πολιτισμικών αποτυπώσεων της φύσης και των φυσικών φαινομένων, οδηγώντας σε μια πολύ βαθύτερη προσέγγιση της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις αντιλήψεις και τις εικόνες για τη φύση και στις κοινωνικοπολιτισμικές μετατοπίσεις της νεωτερικότητας. Η σύνδεση της περιβαλλοντικής σκέψης με τη μεταπολεμική κινηματικότητα ανέδειξε μεταξύ άλλων το γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη φύση διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό με βάση την αντίληψη, τους φόβους και τις προσδοκίες μας για το μέλλον του κόσμου και της ανθρωπότητας. Πώς, όμως, συγκροτήθηκε ιστορικά αυτή η σχέση ανάμεσα στις εννοήσεις της φύσης και στις εικόνες για το μέλλον; Πώς συνδέθηκαν οι προσλήψεις των φυσικών φαινομένων ή των φυσικών τοπίων με τις αναδυόμενες εικόνες του κόσμου και με τις προσδοκίες για το μέλλον στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα; Ποια εκδοχή της φύσης αποτέλεσε έναν τόπο αναφοράς για τις προσδοκίες και για τους φόβους που σχετίζονταν με το μέλλον του κόσμου;

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρώ να αντιμετωπίσω αυτά τα ερωτήματα δίνοντας προτεραιότητα στη μελέτη του υλικού που αποτυπώνει έναν τρόπο σύλληψης του κόσμου χρησιμοποιώντας εικόνες των παρυφών και των ορίων του. Θα παρακολουθήσουμε με ποιον τρόπο η κινηματογραφική οπτικοποίηση και η εξιστόρηση των παρυφών του κόσμου και των οριακών οικοτοπίων συγκροτούσε μια φανταστική ετεροτοπία με την οποία εκφράστηκαν οι κριτικές στον πολιτισμό του παρόντος και του παρελθόντος, αλλά και οι προσδοκίες για έναν διαφορετικό μελλοντικό κόσμο. Επιλέγω κινηματογραφικές αναφορές στο ζήτημα των ορίων του κόσμου, όπως τον γνώριζαν οι άνθρωποι των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα, είτε αυτές αφορούσαν την οριακότητα συγκεκριμένων απόκοσμων φυσικών τοπίων, είτε αφορούσαν τα γεωγραφικά και τα ιστορικά όρια των δυτικών αυτοκρατοριών, οι οποίες στο δυτικό φανταστικό ταυτίζονταν με τον κόσμο κατά το χρονικό διάστημα που μας ενδιαφέρει. Η διερεύνηση των οπτικών αποτυπώσεων της οριακότητας είναι ένα προνομιακό πεδίο μελέτης γιατί αποκαλύπτει πρωτόλειους προβληματισμούς σχετικά με τις κανονικότητες που όριζαν τον κόσμο. Η μελέτη αυτού του υλικού επιτρέπει να δούμε ποια στοιχεία της προσδοκίας εμπεριέχονταν στην αμφισβήτηση και στην αποσταθεροποίηση των βεβαιοτήτων που διαμόρφωναν το φανταστικό της παγκοσμιότητας. Οι έννοιες του οίκου και του ανοίκειου, του συνήθους και της εξαίρεσης, της μεταβλητότητας των συνθηκών της κανονικότητας και των συντροφεύσεων, οι οποίες διαμόρφωναν νέες μορφές οικειότητας, αποτελούν κλειδιά για την αποκρυπτογράφηση των αφηγημάτων

mental Reform (Σικάγο: Chicago University Press, 2005)· Wendy Arons και Theresa J. May (επιμ.), *Readings in Performance and Ecology* (Χάμσσιρ: Palgrave-Macmillan, 2012).

της προσδοκίας, της ουτοπίας και του μέλλοντος. Αυτές ακριβώς τις έννοιες αναδεικνύει η παρούσα ανάλυση των τρόπων με τους οποίους αποτυπώθηκαν οπτικά οι παρυφές του κόσμου σε κινηματογραφικά έργα της περιόδου που εξετάζουμε.⁴

Ο κινηματογράφος κατέκτησε πολύ σημαντικό ρόλο ως μέσο αναδιαμόρφωσης, έκφρασης και διάδοσης εικόνων και αντιλήψεων για τη φύση και για τον κόσμο. Από τα πρώτα βήματά του, ως είδος καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και ως μέσο αποτύπωσης της εμπειρίας, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την αναπαράσταση του φυσικού τοπίου.⁵ Παρ' όλα αυτά, η σχέση της κινούμενης εικόνας με τη φυσική ιστορία καταλαμβάνει περιφερειακή μόνο θέση στην ιστορία του και στις κινηματογραφικές σπουδές.⁶ Τι συνέβη όταν ο κινηματογράφος αποφάσισε να αποτυπώσει τον κόσμο ως φυσικό τοπίο; Σε ποια πεδία, γεωγραφικά μήκη και πλάτη και σε ποια ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια αναπτύχθηκε η σχέση της κινούμενης εικόνας με τη φύση;

Τα απόκοσμα φυσικά τοπία, τα ακραία φυσικά φαινόμενα και η άγρια ζωή ενέπνευσαν πολλούς κινηματογραφιστές, ήδη από τη δεκαετία του 1920, και αποτέλεσαν κεντρικό θέμα σε ντοκιμαντέρ, μυθοπλαστικές ταινίες και ερασιτεχνικές λήψεις επιστημονικού, αλλά και τουριστικού ή εξερευνητικού χαρακτήρα. Έτσι, ο πρώιμος κινηματογράφος της φύσης και της άγριας ζωής ασχολήθηκε με την αποτύπωση και την προβολή των κάθε λογής «παραδοξοτήτων» του πλανήτη συνεχίζοντας μια μακρά παράδοση θεαματικών παρουσιάσεων της ανακάλυψης και της εξερεύνησης κόσμων που ήταν μέχρι τότε άγνωστοι στα μητροπολιτικά κέντρα των ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών. Έτσι κι αλλιώς, η αυτοκρατορία είχε αποτελέσει αγαπημένο θέαμα για το ευρωπαϊκό κοινό σε όλη τη νεότερη περίοδο των εξερευνησεων και των ανακαλύψεων.⁷ Απομνημονεύματα, επιστημονικές πραγματείες, λογοτεχνία, εκθέσεις, μουσειακές παρουσιάσεις, φωτογραφίες, διαφημίσεις, όλα αυτά αποτελούν λίγα μόνον παραδείγματα από το πληθωρικό υλικό που υπηρέτησε την ανάγκη να οπτικοποιη-

4 Η σχέση του κινηματογράφου με την οικο-ουτοπική σκέψη απασχολεί ολοένα και πιο έντονα τη σύγχρονη βιβλιογραφία· βλ. ενδεικτικά Pat Brereton, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (Μπρίστολ: Intellect, 2004), αλλά κυρίως το Sean Cubbit, *Ecomedia* (Νέα Υόρκη: Rodopi, 2005). Βλ. επίσης David Ingram, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (Εξετερ: The University of Exeter Press, 2004)· Robin L. Murray και Joseph Heumann, *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge* (Νέα Υόρκη: SUNY Press, 2009).

5 Scott MacDonald, «Up Close and Political: Three short rumifications on ideology in the nature film», *Film Quarterly* 59/3 (Άνοιξη 2006): 4-21.

6 Derek Bouze, *Wildlife Films* (Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press, 2000).

7 Η σχετική βιβλιογραφία είναι πολύ πλούσια. Αναφέρω το κλασικό βιβλίο της Ann McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context* (Νέα Υόρκη: Routledge, 1995), καθώς και το επίσης κλασικό Jan Pieterse Nederveen, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (Νιου Χέιβεν: Yale University Press, 1992). Βλ. επίσης Kristi Seigel, *Issues in Travel Writing: Empire, Spectacle, and Displacement* (Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2002)· Paul Stuart Landau και Deborah D. Kaspin (επιμ.), *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (Μπέρκλεϊ: University of California Press, 2002)· Marieke Bloembergen, *Colonial Spectacles: The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931* (Σγκαπούρη: Singapore University Press, 2006).

θεί η παγκοσμιότητα, να εκπαιδευτούν και να εξοικειωθούν οι θεατές και το ευρύτερο κοινό με την κατανάλωση της αυτοκρατορίας ως θεάματος.⁸ Στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 η εξερεύνηση του κόσμου είχε σχεδόν ολοκληρωθεί, ενώ είχαν ήδη ξεκινήσει ο κατακερματισμός και ο μετασχηματισμός των μεγάλων αυτοκρατοριών του δέκατου ένατου αιώνα. Ωστόσο, ο «άγνωστος πλανήτης» παρέμενε πολύ αγαπητό θέαμα, και οι εικόνες του συνέπαιρναν τη δυτική φαντασία, μολονότι αυτό συνέβαινε με πολύ διαφορετικούς τρόπους, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο κινηματογράφος σε αυτή την περίοδο έπαιζε πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας νέας πλανητικής οπτικής, που αποτύπωνε και εξέφραζε ευρύτερους προβληματισμούς για το παρελθόν και για το μέλλον του κόσμου.⁹

Στην ιστορία των κινηματογραφικών αποτυπώσεων του κόσμου ως φυσικού περιβάλλοντος, οι ταινίες τεκμηρίωσης κατέχουν την πρωτοπορία. Μεγάλο μέρος των ταινιών της πρώιμης ιστορίας του κινηματογράφου αφορούσε τις εξερευνησεις των τελευταίων «απάτητων» περιοχών του πλανήτη· και μάλιστα, έδιναν ιδιαίτερη έμφαση στην εξερεύνηση των πολικών ζωνών, δηλαδή του αρκτικού κύκλου και της Ανταρκτικής. Την ίδια εποχή αναπτυσσόταν επίσης ο επιστημονικός κινηματογράφος που αξιοποιούσε τις τεχνολογικές δυνατότητες του μικροσκοπίου προκειμένου να καταγράψει και να προβάλει στη μεγάλη οθόνη ολότελα άγνωστους και άλλο τόσο εντυπωσιακούς μικρόκοσμους, που έκαναν τη φαντασία του κινηματογραφικού κοινού να εξάπτεται με πρωτοποριακούς τρόπους.¹⁰ Ένα αγαπημένο θέμα του κινηματογράφου της φύσης την εποχή εκείνη ήταν και η άγρια ζωή. Κινηματογραφούσαν άγρια ζώα και μορφές βλάστησης, και πρόβαλλαν τις ταινίες στις κινηματογραφικές αίθουσες. Εμβληματικό πρώιμο παράδειγμα αυτού του είδους υπήρξε η κινηματογράφιση των λιονταριών στον Ζωολογικό Κήπο του Λονδίνου από τον Λουί Λυμιέρ (1895).¹¹ Σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση ορισμένων μελετητών, η αποκοπή των

8 Για την εξέλιξη των καθεστώτων οπτικότητας και του παιδευτικού ρόλου της εικόνας κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, βλ. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Κέμπριτζ, Μασ.: MIT Press, 2001). Για τις διαδικασίες «εκπαίδευσης» του κοινού στις οπτικές πρακτικές της κινούμενης εικόνας, βλ. Vanessa R. Schwartz, «Cinematic Spectatorship before the Apparatus: the Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris», στο Leo Charney και Vanessa R. Schwartz (επιμ.), *Cinema and the Invention of Modern Life* (Μπέρκλεϊ/Λος Άντζελες: University of California Press, 1995), 297-319.

9 Η οπτικοποίηση της πλανητικότητας έφερε, βεβαίως, έντονα ευρωκεντρικό πρόσημο. Η σχέση του κινηματογράφου με την αποικιοκρατία έχει ανασειχτεί σε σημαντικές μελέτες που είναι πια κλασικές. Βλ. ενδεικτικά Ella Shohat, «Imaging Terra Incognita: the Discipline Gaze of Empire», *Public Culture* 3/2 (1991): 41-70· Ella Shohat και Robert Stam (επιμ.), *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Λονδίνο: Routledge, 1994)· Shaër Maty Bâ και Will Higbee (επιμ.), *De-Westernizing Film Studies* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge, 2012).

10 British Film Institute, *Secrets of Nature: Pioneering Science and Nature Films*, DVD, 2010, <http://bufvc.ac.uk/dvd-find/index.php/title/av72746>, τελευταία επίσκεψη 18 Σεπτεμβρίου 2015. Σημαντικό μέρος των σπουδαιότερων επιστημονικών ντοκιμαντέρ της περιόδου φυλάσσεται και προβάλλεται διαδικτυακά από το British Film Institute. Βλ. British Film Institute, *Screenonline, Early Natural History Filmmaking*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1272207/>, τελευταία επίσκεψη 26 Φεβρουαρίου 2011.

11 Louis Lumière, *Lions, Jardin zoologique, Londres*, 1895. Για μια καταγραφή των σπουδαιότερων ταινιών αυτής της κατηγορίας, βλ. WildFilmHistory, <http://www.wildfilmhistory.org/filmist/1>, τελευταία επίσκεψη 26 Φεβρουαρίου 2011.

«πολιτισμένων» ανθρώπων από τον φυσικό κόσμο «διασφαλιζόταν» με την καλλιέργεια και την ικανοποίηση της επιθυμίας του βλέμματος, που τους επέτρεπε να γίνονται θεατές εκείνων από τα οποία είχαν απομακρυνθεί οριστικά:

η δημοτικότητα των ντοκιμαντέρ για την άγρια ζωή αυξάνεται με σταθερό ρυθμό κατά τον τελευταίο ενάμιση αιώνα, και μάλιστα στην τηλεόραση φαίνεται να μεγεθύνεται με ταχύτητα αντιστρόφως ανάλογη του αριθμού των ζωικών ειδών που επιβιώνουν ακόμη επάνω στον πλανήτη.¹²

Οι σύγχρονες μελέτες της ιστορίας του ντοκιμαντέρ κατέδειξαν ότι οι κινηματογραφιστές των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα προσέγγιζαν τη φύση αποτυπώνοντας σκηνές και «φυσικά» συμβάντα. Επίσης, ανέλυσαν με ποιον τρόπο συνδέονταν αυτά μεταξύ τους, αλλά και με την κεντρική πλοκή του σεναρίου, έτσι ώστε να δομείται ένα συγκεκριμένο αφήγημα, δηλαδή ένα ιδεολογικό «μήνυμα» για τη φύση και για τον πολιτισμό. Η ανάλυση αυτή χρησιμοποιήθηκε πολλές φορές προκειμένου να μελετηθεί η ιδεολογική χροιά των ντοκιμαντέρ για τη φύση που παράγονταν στη Γερμανία την εποχή της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και αποτύπωναν τις ιδεολογικές χρήσεις του δαρβινικού λόγου σχετικά με τον ανταγωνισμό των ειδών και με τη «φυσική» επιβίωση του ισχυρότερου.¹³

Η γέννηση του ντοκιμαντέρ συνέπεσε με την περίοδο που μας ενδιαφέρει και εξέφραζε την επιθυμία να χρησιμοποιηθεί η νέα τεχνολογία της κινούμενης εικόνας ώστε να παρουσιαστεί στο ευρύ κοινό μια προϋπάρχουσα πραγματικότητα με νέο τρόπο. Το ντοκιμαντέρ των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα αναπτυσσόταν στο μεταίχμιο του ερασιτεχνικού με τον πειραματικό κινηματογράφο. Για τον λόγο αυτό οι ταινίες που μελετάμε εδώ αποτέλεσαν πολλές φορές ιστοριογραφικό ζητούμενο για όσους προσπαθούν να τις εντάξουν στη μια ή στην άλλη κατηγορία. Ως χαρακτηριστικό του ερασιτεχνισμού, τόσο στον κινηματογράφο, όσο και στη φωτογραφία, θεωρείται ο νατουραλισμός, δηλαδή η προσπάθεια να αποδοθεί πιστά με την εικόνα η πραγματικότητα, έτσι «όπως ήταν πραγματικά».¹⁴ Η θεματολογία των κινηματογραφικών αποτυπώσεων θεωρείται επίσης κριτήριο του ερασιτεχνικού ή του πειραματικού χαρακτήρα των ταινιών, και ως προς αυτό ο κινηματογράφος και η φωτογραφία προσεγγίζονται με ανάλογα κριτήρια. Έτσι, οι φωτογραφικές αποτυπώσεις του φυσικού περιβάλλοντος στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα εμπειρείχαν μια αντιβιομηχανική κριτική, την οποία ασκούσε η φωτογραφική τέχνη στρέφοντας νοσταλγικά το βλέμμα της σε τοπία, σκηνές της φύσης, γυμνά σώματα και άλλα παρόμοια

12 Jan-Christopher Horak, «Wildlife Documentaries: from Classical Forms to Reality TV», *Film History* 18/4 (2006): 473, https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/film_history/v018/18.4horak.html, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

13 Horak, «Wildlife Documentaries», 459-475.

14 Patricia R. Zimmermann, «The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art», στο Patricia Erens (επιμ.), «Home Movies and Amateur Filmmaking», ειδικό αφιέρωμα, *Journal of Film and Video* 38/3-4 (Καλοκαίρι-Άνοιξη 1986): 63-85.

θέματα. Σε αυτή τη φωτογραφική παράδοση παρουσιάζεται μια νοσταλγική ταύτιση της φύσης με το παρελθόν, όπου η φύση εκπροσωπούσε καταστάσεις, αξίες και πραγματικότητες που έτειναν να αφανιστούν από το βιομηχανικό παρόν.

Η δεκαετία του 1920 αποτέλεσε μια μεταβατική περίοδο με κομβική σημασία για την εξέλιξη των τεχνικών και των πρακτικών οπτικοποίησης της φύσης. Τότε ακριβώς αναπτύχθηκαν δυναμικά ο καλλιτεχνικός και ο πειραματικός κινηματογράφος.¹⁵ Η ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ ακολούθησε αρχικά τη νατουραλιστική φωτογραφική λογική της καταγραφής και της οπτικής αποτύπωσης του κόσμου. Αντίθετα, την ανάπτυξη της πειραματικής και της καλλιτεχνικής ταινίας τη χαρακτήρισε η μετακίνηση της έμφασης στο σενάριο, με βάση το οποίο συνδυάζονταν οι οπτικές αποτυπώσεις έτσι ώστε το νόημα να αποδίδεται αφηγηματοποιημένα. Με τον τρόπο αυτό, το ντοκιμαντέρ συνδύαζε το θέαμα με την επιστημονική απόδειξη.

Στις πρώιμες εποχές του κινηματογράφου, το θεαματικό, όπως και η οπτική απόδειξη στις θετικές επιστήμες, βασίστηκε στην εντύπωση του ρεαλισμού την οποία έδινε η φωτογραφία, προκειμένου να πειστούμε με ακόμα μεγαλύτερη βεβαιότητα για την αυθεντικότητα του αξιοσημείωτου θεάματος.¹⁶

Ο πρώιμος κινηματογράφος της φύσης επιχειρούσε να συγκροτήσει αναπαραστάσεις εναλλακτικών κόσμων, να οπτικοποιήσει κοσμικές πραγματικότητες στις οποίες ήταν αδύνατον να έχει άμεση βιωματική πρόσβαση το δυτικό κοινό του. Η κινηματογραφική οπτική επεξεργαζόταν και αναδιευθετούσε τα προϋπάρχοντα υλικά του λογοτεχνικού, του φωτογραφικού και του πολιτικού φαντασιακού παράγοντας νέα φαντασιακά βιώματα της παγκοσμιότητας σε μια κομβική στιγμή για την ιστορία του πλανητικού. Αναλύοντας τα παραδείγματα που ακολουθούν, θα δούμε πώς συγκρότησε ο κινηματογράφος της φύσης μια κριτική προσέγγιση στις βασικές αξίες της νεωτερικότητας και πώς την πρόβαλε εκφράζοντας συνάμα νεωτερικές προσδοκίες για τη δυνατότητα να υπάρξουν εναλλακτικές μορφές κοινωνικής ζωής και οργάνωσης.

Οριακές συνθήκες: προβολές του «μελαγχολικού» ανταρκτικού τοπίου

Στη *Γαλήνη* του Ηλία Βενέζη, ο ήρωας Δημήτρης Βένης, πρόσφυγας από τη Μικρά Ασία που έχει καταφύγει στην Ανάβυσσο της Αττικής, διαβάζει συγκλονισμένος στην οικογένειά του αποσπάσματα από το ημερολόγιο του πλοιάρχου Ρόμπερτ Φάλκον Σκοτ, του θρυλικού εξερευνητή του Νότιου Πόλου.¹⁷ Πρόκειται για τις τελευταίες σελίδες του ημερολογίου

15 David Curtis, *Experimental Cinema* (Νέα Υόρκη: Universe, 1971).

16 Bill Nichols, «Documentary Film and the Modernist Avant-Garde», *Critical Inquiry* 27 (Καλοκαίρι 2001): 580-610.

17 Robert Falcon Scott, *The diaries of Captain Robert Scott: a Record of the Second Antarctic Expedition 1910-1912*

που κρατούσε ο Σκοτ, όταν είχε ήδη ηττηθεί από τις ακραίες καιρικές συνθήκες αλλά και από τη νορβηγική ομάδα, που λίγες μόλις ημέρες νωρίτερα είχε προλάβει να κατακτήσει τον Νότιο Πόλο. Οι σελίδες αυτές γράφονται καθώς ο Σκοτ περιμένει τον θάνατο, αποκλεισμένος από τη χιονοθύελλα και τυλιγμένος στον ίδιο υπνόσακο όπου έμελλε να τον βρει νεκρό μερικούς μήνες αργότερα η αποστολή διάσωσης. Όπως σημείωνε ο Βενέζης,

το κολοσσιαίο, το ασύλληπτο για την ανθρωπότητα, ο πόλος της Γης, άψυχος από χιλιάδες χρόνια, μέσα σε δεκαπέντε μέρες ανακαλύφθηκε δύο φορές. Κι αυτοί, ήταν οι δεύτεροι, είχαν φτάσει αργά. Ήταν οι δεύτεροι. Και για την ανθρωπότητα ο πρώτος είναι το παν και ο δεύτερος τίποτα. Όλοι οι κόποι μας, όλες οι στερήσεις, όλοι οι πόνοι... Για τι; Γράφει ο Σκοτ στο ημερολόγιό του. Για τίποτα... Όλα μας τα όνειρα σβήσαν πια.¹⁸

Πώς μπορούμε να ερμηνεύσουμε αυτή τη διακειμενική επικοινωνία ανάμεσα στα προδομένα όνειρα ενός εξερευνητή που αργοπεθαίνει στον παγωμένο Νότιο Πόλο και στις προδομένες προσδοκίες των προσφύγων στο ξερό χώμα της Αναβύσσου; Ποιο ήταν το σημασιολογικό νήμα που επέτρεψε τη διακειμενική σύνδεσή τους και έδινε νόημα στην αναφορά;

Από το τέλος του δέκατου ένατου και τις αρχές του εικοστού αιώνα το πολιτικό τοπίο είχε ήδη καταστεί δυναμικό συμβολικό πεδίο που επιδεχόταν πλήθος ετεροτοπικές σημάνσεις, ουτοπικές προβολές, αποτυπώσεις της προσδοκίας, της επιβεβαίωσης αλλά και της ακύρωσης των ονείρων της νεωτερικότητας. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία το εξερευνητικό ενδιαφέρον για τους πόλους κορυφώνεται με την οργάνωση αλληπάλληλων και ανταγωνιστικών αποστολών. Τα ευρήματά τους δημοσιεύονταν με παρουσιάσεις, με προβολές κινηματογραφικού και φωτογραφικού υλικού, με διαλέξεις και με εκθέσεις, με την έκδοση ημερολογίων, απομνημονευμάτων και μυθιστορημάτων, ενώ οι ίδιοι οι εξερευνητές των πόλων αναδεικνύονταν σε ηρωικές προσωπικότητες της σύγχρονης εποχής. Μέσα από αυτές τις ποικίλες τεχνικές αναπαράστασης αναπτύσσονταν διακριτοί λόγοι για τους πόλους και για το αρκτικό τοπίο, οι οποίοι διαχέονταν διεθνώς και αναπαράγονταν στο επίπεδο της μαζικής κουλτούρας. Οι εικόνες της γεωγραφικής πολικότητας που παρήγονταν σε αυτή την περίοδο εντάσσονταν σε ένα φανταστικό το οποίο συνδύαζε την εμπειρία με την προσδοκία, την ουτοπία με τη δυστοπία, το υπερβατικό με την πολιτική.

(High Wycombe, Μεγ. Βρετ.: University Microfilms, 1968 [1913]). Το χειρόγραφο είναι διαθέσιμο ηλεκτρονικά στη συλλογή *Virtual Books* της British Library <http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/viewall/index.html#>, τελευταία επίσκεψη 27 Φεβρουαρίου 2013. Το πλήρες αρχείο της τελευταίας αποστολής του Σκοτ βρίσκεται στο Scott Polar Research Institute του Πανεπιστημίου Κέμπριτζ, και περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τα ημερολόγια και το φωτογραφικό υλικό της αποστολής· βλ. <http://www.spri.cam.ac.uk/museum/diaries/scottslastexpedition>, τελευταία επίσκεψη 19 Μαρτίου 2013.

18 Ηλίας Βενέζης, *Γαλήνη* (Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2011 [1939]), 149· η έμφαση υπάρχει στο πρωτότυπο.

Όπως υποστήριξε ένας σημαντικός ερευνητής της ιστορίας των αναπαραστάσεων και των πολιτισμικών σημασιοδοτήσεων της αρκτικής ζώνης:

Οι δυτικοί τρόποι κατανόησης της Αρκτικής διαμορφώνονται μέσα από ένα παιχνίδι της προσδοκίας με την εμπειρία [...] Τυπικά, η Αρκτική φαντάζει ως παγωμένη κόλαση ή ως αβίωτος παράδεισος [...] ως υπέροχη απολυτότητα, κάτι μεγαλύτερο και ισχυρότερο από εμάς, γεμάτο γοθικό τρόμο που μπορούμε να το απολαύσουμε μόνον από απόσταση, λόγου χάρη μέσω της λογοτεχνίας: [...] Στο πλαίσιο αυτής της αρκτικότητας, οι εικόνες του φυσικού στοιχείου ή του γηγενούς άλλου αναπαράγονται και φυσικοποιούνται ως δεδομένες. Η αρκτικότητα μετατρέπεται επίσης σε στρατηγική σύλληψης του εαυτού, ο οποίος γίνεται αντιληπτός ως εξερευνητής ήρωας, για παράδειγμα, ως επιστήμονας ή ως λευκό αυτοκρατορικό υποκείμενο γένους αρσενικού. [Η αρκτικότητα] μπορεί επίσης να αποτελεί μια ισχυρή δύναμη για τη διαμόρφωση των φαντασιακών ταυτοτήτων που συνδέονται με την αυτοκρατορία, το έθνος και τις μειονότητες.¹⁹

Στον δέκατο ένατο αιώνα η εξερεύνηση των πόλων εντάχθηκε στο ιδεολογικό και συμβολικό πλαίσιο της δυτικής αποικιοκρατικής επικράτησης σε πλανητικό επίπεδο. Στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, όμως, η εξερεύνησή τους αποτελούσε αντικείμενο απτής πολιτικής και πολιτισμικής αντιπαράθεσης. Η εξερεύνηση και η κατάκτηση της αρκτικής ζώνης αποτέλεσε στόχο της επίσημης κρατικής πολιτικής στη Σοβιετική Ένωση, ενώ στο επίπεδο της πολιτισμικής πολιτικής έπαιξε σημαντικό ρόλο στη φιλοτέχνηση του εθνικού αφηγήματος της σοβιετικής υπερηφάνειας, του ηρωισμού και της υπεροχής του σοβιετικού ανθρώπου, που είχε τη δυνατότητα να δαμάσει τους φυσικούς καταναγκασμούς και να επιβληθεί στις σκληρές συνθήκες του αρκτικού βίου.²⁰ Αλλά και στον δυτικό κόσμο, οι συμβολικές αναφορές που νοηματοδοτούσαν το πολικό τοπίο άλλαζαν από τη δεκαετία του 1920, ακολουθώντας ουσιαστικά τους μετασχηματισμούς του αποικιακού φαντασιακού μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Σάρι Χάντορφ, συνδέει αυτούς τους μετασχηματισμούς με τις τάσεις της αντίθεσης προς τη νεωτερικότητα, οι οποίες αναπτύσσονταν στη διανόηση κατά την ίδια περίοδο, και παρατηρεί:

Για πολλούς μοντέρνους, οι μη δυτικοί άνθρωποι και οι κόσμοι όπου κατοικούσαν πρόσφεραν ολοένα και πιο συχνά μια διαφυγή και κάποτε ένα μέσο αναζωογόνησης του έκπτωτου και «υπερεκπολιτισμένου» δυτικού κόσμου (ενός κόσμου ο οποίος «είχε αυτοκτονήσει» στα χαρακώματα του Δυτικού Μετώπου, όπως το έθεσε ένας ιστορικός).²¹

19 Johan Schimanski κ.ά (επιμ.), *Arctic Discourses* (Νιούκασλ: Cambridge Scholars Publishing, 2010).

20 John McCannon, *The Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932-1939* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 1998).

21 Shari M. Huhndorf, «Nanook and His Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922»,

Στο πλαίσιο αυτό οι δύο πολικές ζώνες θεωρήθηκαν από τη σκοπιά της ετεροτοπίας, δηλαδή ως ιδιαίτεροι άδαιοι τόποι, που δεν είχαν ακόμη σημανθεί πολιτισμικά από τη δυτική παρουσία, και επομένως ήταν διαθέσιμοι για προβολές, πολιτισμικές αποτυπώσεις και επενδύσεις συναισθήματος. Θεωρήθηκαν ως «ένας τόπος όπου η δυτική αποικιοκρατία είχε εμφανιστεί από τον δέκατο ένατο αιώνα, όμως εξελίχθηκε σε δυναμικό παράγοντα μόνο μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν η Αρκτική αποτέλεσε σημαντικό τόπο προβολής όλων αυτών των αντιφατικών τάσεων».²²

Η πολική φύση εξελισσόταν σε αξιοθέατο σε μια εποχή που το μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη είχε ήδη εξερευνηθεί και η αποικιοκρατική επέκταση άγγιζε τα γεωγραφικά όριά της. Οι πολιτισμικές ανατροπές του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου είχαν ήδη δημιουργήσει τις συνθήκες για την ανάπτυξη μιας κριτικής στάσης απέναντι στην έννοια της προόδου και του πολιτισμού, και έθεταν σε αμφισβήτηση τις ουτοπικές θεωρήσεις της τεχνολογίας που επικρατούσαν στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες οι ταινίες τεκμηρίωσης με θέμα τη φύση συχνά εξέφραζαν έμμεσα μια κριτική στάση απέναντι στον δυτικό πολιτισμό ταυτίζοντας τη φύση, και ιδίως το πολιικό τοπίο, με αρχές και αξίες που είχαν εκλείψει, όπως υπέθεταν, αλλά και με προσδοκίες για τη δυνατότητα να δημιουργηθεί ένας διαφορετικός κόσμος.

Τα εξερευνητικά ντοκιμαντέρ ασκούσαν ιδιαίτερη έλξη στο κοινό, καθώς επιχειρούσαν να εξοικειώσουν τον θεατή με ένα τελείως ανοίκειο και ξένο περιβάλλον. Στα εμβληματικά παραδείγματα αυτής της κινηματογραφικής παράδοσης περιλαμβάνεται η ταινία του Ρόμπερτ Φλάερτι *Ο Νανούκ του βορρά* (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, 1922).²³ Η ταινία αυτή θεωρείται στην εποχή μας εναρκτήριο στιγμή του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ, αλλά και του ανεξάρτητου πειραματικού κινηματογράφου, καθώς φέρει τα τρία χαρακτηριστικά που με το συνδυασμό τους ορίζουν τη μοντέρνα ταινία τεκμηρίωσης: εικονογραφία, πλοκή και αναφορά σε μια πραγματικότητα που προϋπάρχει της ταινίας. Ο φωτογραφικός ρεαλισμός, η έντονη αφηγηματική δομή, αλλά και οι μοντέρνες πρακτικές αναπαράστασης χαρακτηρίζουν τον *Νανούκ* και τον καθιστούν εμβληματικό παράδειγμα των απαρχών της συγκεκριμένης κινηματογραφικής παράδοσης. Η ταινία του Φλάερτι ήταν από πολλές απόψεις μεταβατική και συνιστούσε ένδειξη της μεταστροφής που συντελούνταν εκείνη την περίοδο, καθώς αναδεικνύει το πολιτικό τοπίο σε προνομιακό χώρο συμβολικής αναπαράστασης των ρευστών αντιλήψεων για τον δυτικό πολιτισμό, αλλά και των μετασχηματισμών του αποικιακού φαντασιακού.

Η ταινία κατέγραφε ένα ημερολογιακό έτος της ζωής του Νανούκ και της οικογένειάς του στην περιοχή του Κόλπου Χάντσον στο Κεμπέκ του Καναδά, δηλαδή παρουσίαζε πώς

Critical Inquiry 27/1 (Φθινόπωρο 2000): 125, <http://www.jstor.org/stable/1344230>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

22 Στο ίδιο, 126.

23 Robert J. Flaherty (σκην.), *Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, 1922.

ζούσε ένας «Εσκιμώος», όπως ονομάζονταν από τους δυτικούς οι Ινουίτ. Κινηματογράφουσε διάφορες δραστηριότητες της καθημερινής ζωής της οικογένειας, όπως το κυνήγι, το ψάρεμα, τις διαρκείς μετακινήσεις, το εμπόριο με τους λευκούς μεταπράτες, ενώ έδινε επίσης ιδιαίτερη έμφαση στην πλήρη απουσία της βιομηχανικής τεχνολογίας και της αυτοματοποίησης, που χαρακτήριζαν τον μοντέρνο τρόπο ζωής.

Ο *Νανούκ* ανήκει στην κατηγορία του πειραματικού κινηματογράφου που αναπτύχθηκε από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στις Ηνωμένες Πολιτείες και ελάχιστα χρόνια αργότερα στην Ευρώπη.²⁴ Σύμφωνα με τον ιστοριογραφικό κανόνα του πρώιμου κινηματογράφου θεωρήθηκε σταθμός για την εξέλιξη του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ, επειδή αποτύπωνε μια προσωπική θέση, ένα αφήγημα, μια υποκειμενική ματιά στην πραγματικότητα.²⁵ Για το ίδιο χαρακτηριστικό ασκήθηκε, βεβαίως, και η πιο σημαντική κριτική στην ταινία, καθώς είναι πια γνωστό ότι ο Φλάερτι παραβίασε πολλές από τις βασικές αρχές του ντοκιμαντέρ. Αρκετές σκηνές ήταν πραγματικά σκηνοθετημένες, αφού ο δημιουργός είχε καθοδηγήσει τους πρωταγωνιστές να αναπαραστήσουν τις δραστηριότητες που ήθελε να καταγράψει. Επίσης, στους κεντρικούς ήρωες αποδόθηκαν φανταστικά ονόματα, οι πρωταγωνιστές ήταν ηθοποιοί που υποδύονταν τους ρόλους των Ινουίτ, ενώ ακόμα και οι μεταξύ τους σχέσεις ήταν φανταστικές, αφού η υποτιθέμενη σύζυγος του Νανούκ ήταν κατά πάσα πιθανότητα σύντροφος του ίδιου του σκηνοθέτη.²⁶ Εξάλλου, τα πραγματολογικά στοιχεία της ταινίας, όπως για παράδειγμα η παρουσίαση των σκηνών του κυνηγιού, αποσιωπούσαν την τεχνολογική εξέλιξη που είχε συντελεστεί στο μεταξύ σε αρκετούς τομείς με την επαφή ανάμεσα στους γηγενείς πληθυσμούς και στους λευκούς αποίκους, και ήταν επομένως αναχρονιστικά. Ακόμα και οι σύγχρονοί της κριτικοί είχαν τονίσει ότι η ταινία τοποθετείται στο μεταίχμιο των κινηματογραφικών ειδών, δηλαδή ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και στη μυθοπλασία, εστιάζοντας στις παρεμβάσεις που είχε κάνει ο σκηνοθέτης κατά την κατασκευή της «πραγματικής» εικόνας. Ο Φλάερτι, από την πλευρά του, υποστήριξε ότι η μυθοπλασία ήταν το καλύτερο μέσο που είχε στη διάθεσή του προκειμένου να αποδώσει την πραγματικότητα όπως «θα μπορούσε να είναι».²⁷ Δηλαδή, ο δημιουργός στόχευε να παρουσιάσει μια ουτοπική εκδοχή του αρκτικού βίου, η οποία εξέφραζε με τον πιστότερο τρόπο κατά τη γνώμη του τα οράματα, τις προσδοκίες και εντέλει την πραγματικότητα της εποχής του.

24 Patricia R. Zimmermann, «The Amateur, the Avant-Guard, and Ideologies of Art», 63-85· Lewis Jacobs, «Experimental Cinema in America, (Part One: 1921-1941)», *Hollywood Quarterly* 3/2 (Χειμώνας 1947-1948): III-124.

25 Paul Rotha, *Documentary Film* (Λονδίνο: Faber and Faber, 1936), 77. Stephen Bottomore, «Rediscovering Early Non-Fiction Film», *Film History* 13 (2001): 160-177.

26 Για τη σχέση ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ, στην ιστορική μνήμη και τη μυθοπλασία, βλ. Paula Rabinowitz, «Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory», *History and Theory* 32/2 (Μάιος 1993): 119-137, <http://www.jstor.org/stable/2505348>, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

27 *New York Times*, 12 Ιουνίου 1922, <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9A00E2DBIE3EEE3AB-C4A52DFB0668389639EDE>, τελευταία επίσκεψη 26 Φεβρουαρίου 2011.

Η ταινία του Φλάερτι μελετήθηκε κυρίως ως προς τα εθνογραφικά της δεδομένα, και οι κριτικές προσεγγίσεις της στην εποχή μας εστίασαν κατά βάση στη σχέση της πραγματικότητας με την κινηματογραφική αναπαράσταση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναλύσεις της ταινίας ως προς τη φυλετική αναπαράσταση των Ινουίτ στο πολιτικό και το πολιτισμικό πλαίσιο της εκείνης της περιόδου.²⁸ Μια σημαντική ερευνήτρια της σχέσης του κινηματογράφου με τον φυλετισμό, η Φάτιμα Τ. Ρόνι, χρησιμοποίησε την έννοια της ταρίκευσης προκειμένου να αναφερθεί στο εγχείρημα του Φλάερτι, ο οποίος προσπάθησε να αναπαραστήσει με ρεαλιστικό τρόπο μια παρελθούσα πραγματικότητα που είχε πια χαθεί. Η ζωή των Ινουίτ στο πολικό τοπίο δεν παρουσιαζόταν όπως ήταν πραγματικά το 1922, αλλά «ταριχευμένη», έτσι όπως φανταζόταν ο σκηνοθέτης ότι θα ήταν παλαιότερα. Οι οπτικές αποτυπώσεις και η αφηγηματική πλοκή συντελούσαν στη διαμόρφωση μιας ουτοπικής προσέγγισης του εθνογραφικού αντικειμένου, δηλαδή των αυτόχθονων φυλών στο πολικό πεδίο. Το παρόν που παρουσιαζόταν στην ταινία δεν ήταν παρά μια ταριχευμένη εκδοχή του παρελθόντος. Ο ουτοπικός χαρακτήρας της ταριχευτικής προσέγγισης του ιστορικού παρελθόντος έγκειται σε μια διπλή διαδικασία, η οποία περιλάμβανε αφενός την πίστη στη δυνατότητα να αναβιώσουν όσα είχαν εκλείψει και αφετέρου την εμπρόθετη προβολή φαντασιακών εικόνων, επιθυμιών, και προσδοκιών του παρόντος πάνω στο ταριχευμένο σώμα της ιστορίας.²⁹ Ιδωμένο από αυτή την οπτική, το ντοκιμαντέρ του Φλάερτι αναλύθηκε ως ταινία με την οποία οι υποτιθέμενες χαμένες αξίες του ανθρωπισμού, όπως τις αντιλαμβάνονταν οι λευκοί δυτικοί άνθρωποι, είχαν προβληθεί στο πρόσωπο των αυτόχθονων φυλών των πολικών περιοχών. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, ο Νανούκ αποτελούσε μια μοντέρνα εκδοχή του στερεοτυπικού «ευγενούς αγρίου», που είχε συγκροτηθεί ήδη από την πρώιμη νεωτερικότητα.³⁰ Αντλώντας αναλυτικές έννοιες από τις μελέτες της ιστορίας του εξωτισμού και από την κριτική στον οριενταλισμό, οι κριτικές προσεγγίσεις στον *Νανούκ* επιμένουν στην ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους συγκροτείται ο λευκός φυλετικός εαυτός υιοθετώντας αφενός πρακτικές εξερεύνησης και οπτικοποίησης της ετερότητας σε πλανητικό επίπεδο, και αφετέρου εκείνες με τις οποίες διαχέονταν οι εικόνες του άλλου στα μεσοπολεμικά χρόνια με δίαυλο τον επιστημονικό λόγο και τον κινηματογράφο.

Ωστόσο, η σύγχρονη βιβλιογραφία δεν έχει αναλύσει σε βάθος τον ρόλο της φύσης –πέρα από το ανθρωπινό στοιχείο– και τη θέση του οικοτοπίου στη συγκρότηση του

28 Βλ. Fatimah T. Rony, «Taxidermy and Romantic Ethnography: Robert Flaherty's *Nanook of the North*», στο Fatimah T. Rony, *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Ντάραμ: Duke University Press, 1996).

29 Για την ουτοπική διάσταση της ταριχευτικής προσέγγισης στο ιστορικό παρελθόν, βλ. επίσης Stephen Bann, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2011 [1984]).

30 Για τον μύθο του «ευγενούς αγρίου», βλ. μεταξύ άλλων τη μελέτη Anthony Pagden, *European Encounters with the New World from Renaissance to Romanticism* (Νιου Χέιβεν: Yale University Press, 1993).

«ουτοπικού» αφηγήματος της ταινίας. Το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ αυτής της πρώιμης περιόδου στράφηκε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην αποτύπωση απομακρυσμένων, ανεξερεύνητων και ανοίκειων περιοχών του κόσμου. Έτσι, ένα μεγάλο μέρος της εθνογραφίας αφορούσε αποτυπώσεις εικόνων της φύσης στις οριακές συνθήκες που χαρακτήριζαν συχνά τις παρυφές του τότε γνωστού κόσμου. Το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ πρόσφερε μια αποτύπωση που έδειχνε τη φύση όπως περιέβαλλε, εμπειρείχε και εντέλει υπερέβαινε τον μοντέρνο πολιτισμό.³¹ Οι περισσότερες αναλύσεις θεωρούν ότι η αποτύπωση της φύσης στις εθνογραφικές τεκμηριωτικές ταινίες της εποχής εκείνης λειτουργεί ως υποστήριγμα που τονίζει τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά και τον εξωτισμό των εθνογραφικών υποκειμένων. Μήπως όμως η αποτύπωση της φύσης ξεπροβάλλει επίσης στο πρώτο πλάνο όσον αφορά τις σημασιολογικές της λειτουργίες;

Η πλοκή της ταινίας του Φλάερτι αρθρωνόταν γύρω από τα ζητήματα και τις εικόνες που αποτύπωναν το αφιλόξενο αρκτικό περιβάλλον και τη σχέση ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό. Η σκληρότητα των περιβαλλοντικών συνθηκών έπαιζε κεντρικότατο ρόλο στη διαδικασία με την οποία ο πόλος μορφοποιήθηκε ως άδειος τόπος, ως τόπος διαθέσιμος σε εννοιολογικές προβολές και ιδεατές αποτυπώσεις. Ως κενό και αμόλυντο –στο πλαίσιο μιας σύνδεσης της λευκότητας με την καθαρότητα–, το αρκτικό τοπίο θεωρήθηκε ιδανικό περιβάλλον για την καλλιέργεια των υψηλών ηθικών αξιών του δυτικού πολιτισμού. Πολλές από αυτές τις αξίες τις ενσάρκωναν ο Νανούκ και η οικογένειά του, ενώ ταυτόχρονα η αναπαράσταση των πρωταγωνιστών αποτελούσε εμφανώς αναπαραγωγή του στερεότυπου χαρωπού και καλοσυνάτου Εσκιμώου. Το στερεότυπο αυτό, εξάλλου, έχει μακρά ιστορία στη γενεαλογία των δυτικών προσλήψεων των αυτόχθονων πληθυσμών του Νέου Κόσμου και παραπέμπει στον μύθο του ευγενούς αγρίου που συγκροτείται ήδη από τον δέκατο έκτο αιώνα.³² Όπως παρατηρεί η Χάντορφ,

μπορεί να φαινόταν ότι η ζωή των Εσκιμών πρότεινε μια εναλλακτική στις πρακτικές του βιομηχανικού και του καπιταλιστικού κόσμου, όμως έμοιαζε επίσης να αντιγράφει πολλές αξίες που τοποθετούνταν στον πυρήνα του [...] Επομένως, τα αρκτικά αφηγήματα δεν υπόσχονταν τη φυγή από τη βιομηχανική καπιταλιστική κοινωνία, αλλά αντίθετα τη ζωή την οποία επίσης υποσχόταν η ίδια κοινωνία, χωρίς εντούτοις να κατορθώνει να την παρέχει στην πραγματικότητα: έναν ουτοπικό χώρο απόλυτης ελευθερίας, ικανοποίησης, κοινωνικής ισότητας και μη αλλοτριωμένης εργασίας.³³

31 John W. Burton και Caitlin W. Thompson, «Nanook and the Kirwinians: Deception, Authenticity, and the Birth of Modern Ethnographic Representation», *Film History: An International Journal* 14/1 (2002): 74-86, <http://www.jstor.org/stable/3815582?seq=1> - page_scan_tab_contents, τελευταία επίσκεψη 3 Δεκεμβρίου 2015.

32 Pagden, *European Encounters with the New World*.

33 Shari M. Huhndorf, «Nanook and His Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922», 135.

Η αφήγηση που συνόδευε την εικόνα στην ταινία χαρακτήριζε τον αρκτικό κύκλο ως «αχανές διάστημα, το επιστέγασμα του κόσμου». Εδώ, το αρκτικό τοπίο παρουσιάζόταν απόκοσμο, καθώς οι λειτουργίες, οι κανόνες και τα χαρακτηριστικά του το καθιστούσαν κάτι ολότελα ιδιαίτερο σε σχέση με τις κανονικότητες του πολιτισμένου κόσμου. Ποια ήταν, όμως, τα συστατικά στοιχεία της ιδιαιτερότητάς του;

Η ταινία περιέγραφε τον Βόρειο Πόλο ως απέραντη έκταση άγονης γης που τη χαρακτήριζαν η σκληρότητα και η απολυτότητα του φυσικού περιβάλλοντος. Η απολυτότητα απέρρεε από τις οριακά ακραίες για την ανθρώπινη διαβίωση συνθήκες, που υποχρέωναν τον άνθρωπο να υιοθετήσει βασικές πρακτικές επιβίωσης, να αγωνίζεται ακατάπαυστα για την ίδια την ύπαρξή του «παλεύοντας σαν στοιχείο». Έτσι, στο πρώτο πλάνο, η ανθρωπινότητα καθυποτασσόταν στην απολυτότητα της φύσης και καμπτώταν, ώστε να προσεγγίσει τη ζωικότητα των συγκατοίκων που συντρόφευαν τον Νανούκ και την οικογένειά του: των σκυλιών, της φώκιας και του θαλάσσιου ίππου. Παρακάτω, θα επανέλθω στον σημασιοδοτικό ρόλο αυτών των μορφών ανθρωποζωικής συντροφικότητας, όμως προς το παρόν ας επισημάνουμε τι τόνιζε ο Φλάερτι στην αφήγηση της ταινίας:

Οι άνθρωποι του αρκτικού κύκλου είναι συνηθισμένοι, που πάει να πει συνηθισμένοι για το περιβάλλον στο οποίο τυχαίνει να ζουν.

Αντιστρέφοντας το δυτικό αφήγημα περί τιθάσευσης της φύσης, η ανθρώπινη υποκειμενικότητα των εθνογραφικών υποκειμένων οριζόταν από τον απόλυτο χαρακτήρα της αρκτικής φύσης.

Ένα δεύτερο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του οικοτοπίου που αποτυπωνόταν στην ταινία ήταν οι απρόβλεπτες και ανεξέλεγκτες καιρικές συνθήκες. Η ζωή, η πορεία και οι περιπλανήσεις των ανθρώπων ήταν πλήρως εξαρτημένες από τις απότομες αλλαγές των καιρικών συνθηκών. Μια χιονοθύελλα, η μετακίνηση των τεράστιων κομματιών πάγου πάνω στα οποία κινούνταν ο Νανούκ, η οικογένειά του και ο Φλάερτι, ένα ξέσπασμα του αρκτικού ανέμου ή η απότομη πτώση της θερμοκρασίας αποτελούσαν ισάριθμους απροσδιόριστους και απρόβλεπτους παράγοντες, που δεν υπόκεινταν στις κανονικότητες της ανθρώπινης βούλησης, στις ανάγκες της ανθρώπινης ύπαρξης, στις επιταγές και στα επιτεύγματα του πολιτισμού. Όπως διατυπώνεται στην παρακάτω φράση, το υποκείμενο της δράσης είναι η θάλασσα και όχι ο άνθρωπος ή ο πολιτισμός: «Ένα περιπλανώμενο κομμάτι πάγου παρασύρεται από τη θάλασσα και παγιδεύει εκατό μίλια ακτογραμμής».

Οι επιβλητικές εικόνες των μετακινούμενων παγετώνων συνόδευαν το αφήγημα παρουσιάζοντας μια εικόνα της φύσης που υπερέβαινε τα δεδομένα του ανθρώπινου βίου και του πολιτισμού. Όπως τονίσαμε παραπάνω, στην ταινία κυριαρχούσε το εθνογραφικό στοιχείο. Καταγράφονταν η ζωή του ινουίτ Νανούκ και της οικογένειάς του, οι συνήθειες και οι δραστηριότητές τους. Όμως ο Νανούκ και η οικογένειά του αποτελούσαν εξόφθαλμα τμήμα του φυσικού περιβάλλοντος στο οποίο τύχαινε να ζουν. Όπως παρατηρούσε ο αφηγητής, ήταν «συνηθισμένοι» άνθρωποι, αλλά αυτό ίσχυε κατά βάση για το *ασυνήθιστο*

περιβάλλον στο οποίο κατοικούσαν. Η υπέρβαση της κανονικότητας του πολιτισμού δεν φαινόταν να αφορά τον Νανούκ και την οικογένειά του, όπως δεν φαινόταν να αφορά τις φώκιες, τους θαλάσσιους ίππους, τις αλεπούδες και τις πολικές αρκούδες. Με τη ματιά του δυτικού κινηματογραφιστή και εξερευνητή, τα έμβια όντα συνυπήρχαν σε ένα οικοσύστημα που ήταν ανταγωνιστικό και συνάμα συντροφικό. Η αποτύπωση της άγριας πολιτικής ζωής ως στοιχεία που συμπλήρωνε την ιδιαίτερη πολιική ανθρωπινότητα εξυπηρετούσε την παρουσίαση του αρκτικού τοπίου ως συγκροτημένου όλου, ως *οίκου*, ο οποίος παρέμενε ριζικά ανοίκειος για τη δυτική ματιά και για τον πολιτισμό της, όπως τον γνώριζε το κινηματογραφικό κοινό. Μέσα από τη δυτική κινηματογραφική ματιά, η αναφορά στη συντροφικότητα γινόταν εργαλείο προκειμένου να εξοβελιστεί το αυτόχθον ανθρωπινό στοιχείο του Βόρειου Πόλου από την κανονικότητα της πολιτισμένης ανθρωπινότητας. Η φύση και το ζωικό στοιχείο πρόβαλλαν ως ριζική εξωτερικότητα του πολιτισμού και έτσι ανάγονταν σε μέσο με το οποίο οριζόταν ετεροκανονιστικά η κατεξοχήν ανθρωπινότητα.

Ο Νανούκ, με την ευρηματικότητα και τη γενναιότητά του, προσαρμοζόταν αρμονικά στις τροπικότητες της αρκτικής απροσδιοριστίας και μπορούσε να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις της. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που αποδιδόταν στους Ινουίτ ήταν η έμφαση στο παιχνίδι και στη χαρά που χαρακτήριζε την καθημερινότητά τους. Η υπαίθρια διαβίωση, η προσωρινή κατοίκηση σε ιγκλού που κατασκευάζονταν μέσα σε μία ώρα μόλις, όπως παρατηρούσε ο αφηγητής, καθώς και ο τυχαίος εντοπισμός παλιών εγκαταλειμμένων ιγκλού, συνιστούσαν στοιχεία μιας νομαδικότητας που εντασσόταν αρμονικά στις εναλλαγές του αρκτικού καιρού. Η προβολή της δυνατότητας των νομάδων να προσαρμόζονται στις σκληρές και απρόβλεπτες συνθήκες εξυπηρετούσε την ακόμα πιο έντονη ανοικείωση του δυτικού θεατή. Όσο πιο «συνηθισμένος» και ενταγμένος στις οριακές συνθήκες παρουσιαζόταν ο Νανούκ, τόσο πιο ανοίκειο φάνταζε το αρκτικό τοπίο. Η νομαδικότητα την οποία επέβαλλε το αρκτικό τοπίο πρόβαλλε ως μια επιπλέον εξωτερικότητα σε σχέση με τη δυτική υποκειμενικότητα.

Εδώ, ήταν χαρακτηριστική η έμφαση που δόθηκε στη χαρά και στα παιχνίδια των παιδιών της οικογένειας. Οι επαναλαμβανόμενες σκηνές ανεμελιάς υπογράμμιζαν την παραδοξότητα της κατάστασης στην οποία επικρατούσε η ανέμελη παραγνώριση του οριακού χαρακτήρα των συνθηκών διαβίωσης. Ενδεικτικές είναι οι σκηνές που δείχνουν το παιχνίδι των παιδιών με ένα μικρό έλκηθρο που το σέρνουν νεογέννητα κουτάβια. Το παιχνίδι, τα παιδιά και τα κουτάβια αποτελούσαν εικόνες που παρέπεμπαν στη ριζική υπέρβαση της κανονικότητας, την οποία ειδάλλως θα επέβαλλε ο ορθολογισμός του πολιτισμού· παράλληλα, οι ίδιες σκηνές, με όχημα τη συντροφικότητα, ενέτασσαν σε μια ενδιάμεση κατάσταση τα παιδιά Ινουίτ και τα κουτάβια: αυτά βρίσκονταν κάπου μεταξύ της φύσης και του πολιτισμού, μεταξύ της ανθρωπινότητας και της ζωικότητας.

Η ταινία έκλεινε με ένα πλάνο πολύ χαρακτηριστικό για τις κατοπινές προσλήψεις του αρκτικού τοπίου από τους δυτικούς και νότιους ανθρώπους. Η χιονοθύελλα μαίνεται, η οικογένεια των Ινουίτ βρίσκεται καταφύγιο στο ιγκλού, τα σκυλιά είναι δεμένα έξω από αυτόν

τον προσωρινό τόπο κατοίκησης και το χιόνι τα σκεπάζει καθώς αλυχτούν όρθια με το αρχέγονο κάλεσμα του λύκου. Την ίδια στιγμή, η μπλε αντανάκλαση της νύχτας στο χιόνι επίσης καλύπτει τη γη και τα έμβια όντα περικλείοντας τα πάντα σε ένα ενιαίο παγωμένο οικοσύστημα που το συνθέτουν «το διαπεραστικό σφύριγμα του ανέμου, ο στριγκός συριγγός του χιονιού, τα πένθιμα λυκίσια αλυχτίσματα του αρχηγού της αγέλης των σκύλων που συντρόφευαν τον Νανούκ, δίνοντας μια τυπική εικόνα του μελαγχολικού πνεύματος του Βορρά», όπως σχολιάζει ο αφηγητής λίγο πριν από τους τίτλους τέλους.

Από πού λοιπόν προκύπτει η μελαγχολία του αρκτικού οικοτοπίου; Ποια ήταν η πολιτισμική λειτουργία των τεχνικών της ανοικείωσης στην αναπαράσταση του αρκτικού τοπίου από τον Φλάερτι; Εδώ, η χρήση του όρου ανοίκειο εμπνέεται από την ψυχαναλυτική αναφορά –χωρίς εντούτοις να ταυτίζεται με αυτήν–, παραπέμποντας σε κάτι που προκαλεί φόβο, όχι γιατί είναι διαφορετικό από εμάς, αλλά γιατί παραμένει πραγματικά άγνωστο και ριζικά απροσπέλαστο παρότι είναι δικό μας, όπως συμβαίνει με το ασυνείδητο. Έτσι, για τον Φρόυντ το ανοίκειο αποτελούσε υποκατηγορία του οικείου, αυτού που ήδη γνωρίζουμε, αλλά το έχουμε απωθήσει στο υποσυνείδητο. Το ανοίκειο είναι μια συνηθισμένη πηγή τρόμου ακριβώς επειδή συνδέεται με την ανάσυρση μιας οικειότητας που έχουμε απωθήσει.³⁴ Όπως σημειώνει ο Φρόυντ,

Αυτός ο ανοίκειος (unheimlich) τόπος αποτελεί την είσοδο στον πρότερο οίκο (heim) όλων των ανθρώπινων όντων, στον τόπο όπου όλοι ζήσαμε κάποτε και στην αρχή. Υπάρχει κι ένας αστεισμός που λέει ότι η «αγάπη είναι νόστος».³⁵

Ποια οικειότητα, όμως, ενυπάρχει στο ανοίκειο αρκτικό περιβάλλον από τη σκοπιά του δυτικού θεατή και δημιουργού του Μεσοπολέμου; Από πού ανέβλυζε η μελαγχολία του απόλυτου Βορρά; Η οπτικοποίηση του αρκτικού οικοτοπίου και η εναρμονισμένη τοποθέτηση του Νανούκ και της οικογένειάς του μέσα σε αυτό λειτουργούσαν σε αντιδιαστολή με τον κυρίαρχο δυτικό πολιτισμό. Ο Νανούκ και η οικογένειά του ζούσαν εκτός του πολιτισμικού σύμπαντος του δυτικού βιομηχανικού πολιτισμού. Πρόκειται για έναν ολόκληρο «άλλο» κόσμο που συνυπήρχε χρονικά με τον κόσμο που γνώριζαν και κατανοούσαν ο Φλάερτι και το κοινό, όμως την ίδια στιγμή τους διέφευγε από πολιτισμική άποψη. Η ανάδειξη και η προβολή της πραγματικής ύπαρξης αυτής της παράλληλης πραγματικότητας δημιουργούσαν εκ των πραγμάτων το αίσθημα της αποστασιοποίησης από την οικειότητα του σύγχρονου πολιτισμού. Το αρκτικό οικοτόπιο, όπως παρουσιάζόταν από τον Φλάερτι, αποτελούσε μια ετεροτοπία της δεκαετίας του 1920, καθώς εμπεριείχε όλα τα στοιχεία της αμφισβήτησης και ταυτόχρονα της επιβεβαίωσης των δυτικών αξιών της εποχής,

34 Σίγμουντ Φρόυντ, *Το ανοίκειο* (Αθήνα: Πλέθρον, 2009).

35 Sigmund Freud, «Das Unheimliche» [1919] και Sigmund Freud, «The Uncanny», στο S. Freud, *Collected Papers*, μτφρ. Alix Strachey, τ. 4 (Νέα Υόρκη: Basic Books, 1959), <http://web.mit.edu/allanmc/www/freudl.pdf>, τελευταία επίσκεψη 15 Ιουνίου 2014.

καθώς εμπεριείχε την προσδοκία ότι υπάρχει ένας διαφορετικός, εναλλακτικός κόσμος όπου διασώζονται όλες εκείνες οι αξίες του ανθρωπισμού που κινδυνεύουν να εκλείψουν.

Ως ετεροτοπία, όμως, το αρκτικό τοπίο παρέμενε αμφίσημο, και με αυτή την έννοια ήταν τρομακτικό και ανοίκειο, καθώς εμπεριείχε σταθερά την απειλή του θανάτου. Σύμφωνα με την κριτική της ταινίας που φιλοξενήθηκε στους *New York Times*, ο ρεαλισμός της ταινίας απέρρευε από το γεγονός ότι ο Νανούκ έδινε συνεχώς μάχη για την επιβίωσή του. Και ήταν ακριβώς αυτός ο ρεαλισμός που προσέδιδε στην ταινία την ιδιαίτερη δραματικότητά της:

Η μάχη τους [του Νανούκ και της οικογένειάς του] με τον πάγο, το χιόνι, τον αέρα και με το νερό που τους περιβάλλει δεν δίνεται στα ψέματα. Όταν αναμετριέται ο Νανούκ [...] με τον θαλάσσιο ίππο, πολεμάει – δεν προσποιείται. Η ζωή του Νανούκ εξαρτάται από το αν θα σκοτώσει τον θαλάσσιο ίππο. Αυτό δεν είναι σε καμία περίπτωση δεδομένο. Κι αν δεν τον σκοτώσει, ο Νανούκ θα πεθάνει [...] Είναι emphaticά ένας ηγέτης, ένας άντρας που κάνει πράγματα, ένας άντρας που νικά, αλλά που μπορεί επίσης να ηττηθεί ανά πάσα στιγμή. Είναι ένας αυθεντικός ήρωας.³⁶

Η διαχείριση των απειλών και των κινδύνων που ελλοχεύουν στα πολιικά οικοτοπία αναδείχτηκε εντυπωσιακά και σε άλλες ταινίες, λογοτεχνικά κείμενα, αυτοβιογραφίες και ημερολόγια εξερευνητών για αποτυχημένες εξερευνητικές αποστολές, που εξελίσσονταν πολλές φορές σε τραγωδίες. Μια πολύ σημαντική τέτοια ταινία ήταν το *South* (Νότος, 1919),³⁷ που κατέγραψε κινηματογραφικά την εξερευνητική αποστολή του Έρνεστ Σάκλετον στην Ανταρκτική (1914-1916).³⁸ Πρόκειται για μια ταινία που εντάσσεται στην πλούσια παράδοση των κινηματογραφικών αποτυπώσεων αυτής της γεωγραφικής περιοχής. Ο Έρνεστ Σάκλετον και ο Ρόμπερτ Φάλκον Σκοτ ήταν οι σημαντικότεροι εξερευνητές της παγωμένης ηπείρου. Τόσο τα κατορθώματα, όσο και οι ατυχίες τους απασχόλησαν πολλές φορές την κοινή γνώμη και συνεπήραν τη φαντασία του κοινού. Οι κινηματογραφικές καταγραφές των εξερευνήσεων της Ανταρκτικής έδιναν γενικά έμφαση στις αντιξοότητες και στους κινδύνους που επιφύλασσε η περιοχή στους επίδοξους πρωτοπόρους, όπως έκαναν, λόγου χάρη, τα περίφημα ντοκιμαντέρ *90° South* (Νότος 90°, 1933) και *Η μεγάλη λευκή σιωπή* (*The Great White Silence*, 1924) του Χέρμπερτ Τζ. Πόντινγκ, που κατέγραφαν τις εξερευνήσεις του Σκοτ.³⁹

36 *New York Times*, 12 Ιουνίου 1922.

37 Frank Hurley (σκην.), *South*, 1919.

38 Μέρος του αρχαιακού υλικού των εξερευνήσεων του Σάκλετον βρίσκεται στο Scott Polar Research Institute και είναι προσβάσιμο διαδικτυακά, βλ. <http://www.spri.cam.ac.uk/library/archives/shackleton>, τελευταία επίσκεψη 18 Μαρτίου 2013.

39 Dennis Lynch, «The Worst Location in the World: Herbert G. Ponting in the Antarctic, 1910-1912», *Film History* 3/4 (1989): 291-306. Αποσπάσματα της ταινίας *The Great White Silence* υπάρχουν στον ιστότοπο του British

Η ιστορία του Έρνεστ Σάκλετον και του πληρώματος στο πλοίο *Endurance* είναι εμβληματική για την εικόνα του πολικού τοπίου που σφυρηλατήθηκε και διαδόθηκε στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Με την αποστολή του *Endurance* εξιστορήθηκε μια αφήγηση περιπέτειας, καταστροφής και επιβίωσης. Ο Σάκλετον και οι είκοσι επτά άνθρωποι του πληρώματος σάλπαραν τον Αύγουστο του 1914 για την Ανταρκτική επιχειρώντας να διασχίσουν την ήπειρο πεζοί. Το πλοίο παγιδεύτηκε επί δέκα μήνες στον πάγο, που τελικά το συνέθλιψε, μόλις 85 μίλια προτού φτάσουν στον προορισμό τους. Το πλήρωμα επιβίωσε ώσπου κατόρθωσαν να βρεθούν στο Νησί των Ελεφάντων, στις Νότιες Νήσους Σέτλαντ. Τότε, ο Σάκλετον μαζί με μερικούς συντρόφους του χρησιμοποίησε τις λίγες βάρκες που διέθεταν και απέπλευσε προς τη Νότια Γεωργία, με σκοπό να επιστρέψουν για να σώσουν όσους είχαν μείνει πίσω. Χρειάστηκαν τέσσερις απόπειρες προκειμένου να διασωθούν τελικά οι επιζώντες και να λήξει η περιπέτεια του πληρώματος του *Endurance*, ύστερα από μια αποστολή που κράτησε συνολικά είκοσι μήνες.

Η ταινία *South* παρουσίαζε την ιστορία τους αξιοποιώντας το κινηματογραφικό και το φωτογραφικό υλικό που συγκεντρώθηκε στη διάρκειά της.⁴⁰ Τόσο οι φωτογραφίες, όσο και το κινηματογραφικό υλικό ήταν έργο του φωτογράφου Φρανκ Χάρλεϊ που είχε ακολουθήσει τον Σάκλετον στην αποστολή. Ο εξερευνητής και ο κινηματογραφιστής, λοιπόν, χρησιμοποίησαν την ταινία στις διαλέξεις τους ως συνοδευτικό εποπτικό υλικό, καθώς από μια άποψη είχε τη δομή παρουσίασης, αφού ανάμεσα στα αποσπάσματα από το ταξίδι τους παρεμβάλλονταν επιστημονικές παρατηρήσεις και θέματα σχετικά με τη φυσική ιστορία της πολικής ζώνης. Ο Χάρλεϊ έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη γνωστοποίηση των περιπετειών του Σάκλετον, γιατί ασχολήθηκε επαγγελματικά με την οργάνωση περιοδειών και πολυμεσικών παρουσιάσεων της αποστολής στην Ευρώπη αλλά και στην Αυστραλία. Σε αυτές τις περιοδείες, ο Χάρλεϊ έδινε διαλέξεις, παρουσίαζε φωτογραφικό και κινηματογραφικό υλικό, διάβαζε αποσπάσματα των απομνημονευμάτων, και έτσι πρόσφερε ένα απολαυστικό πολυθέαμα, πρωτοποριακό για τα δεδομένα της εποχής.⁴¹ Οι πρακτικές και οι τεχνικές δημοσιοποίησης αποτελούσαν μια σημαντική παράμετρο των εξερευνητικών αποστολών την εποχή εκείνη, καθώς συνέβαλλαν στην εξασφάλιση της απαιτούμενης χρηματοδότησης. Οι δημόσιες προβολές με τις εικόνες των οριακών οικοτοπίων της Ανταρκτικής βρέθηκαν στο επίκεντρο των πρακτικών και των τεχνολογιών οπτικοποίησης

Film Institute, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1398645/index.html>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

- 40 Το αρχείο της αποστολής σώζεται στο αποθετήριο Scott Polar Exploration Institute και περιλαμβάνει αλληλογραφία, χάρτες, φωτογραφίες, ημερολόγια και άλλα έγγραφα· βλ. <http://www.spri.cam.ac.uk/>, τελευταία επίσκεψη 2 Μαρτίου 2011. Η ταινία σώζεται σε πλήρη μορφή στο British Film Institute, <http://bfi.movies.com/reviews/174-south-sir-ernest-shackleton-s-glorious-epic>, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.
- 41 Ο Χάρλεϊ περιγράφει αναλυτικά τις περιοδείες του στα ημερολόγια του· βλ. Frank Hurley, «Tour Diary: In the Grip of the Polar Pack-Ice», στο Robert Dixon και Robert Lee (επιμ.), *Diaries of Frank Hurley* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Anthem Press, 2011), 139-150.

του κόσμου και της πλανητικότητας τόσο στον ευρωαμερικανικό χώρο, όσο και σε χώρες όπως η Αυστραλία, συμμετέχοντας δυναμικά στη διαμόρφωση των οπτικών καθεστώτων της νεωτερικότητας.⁴²

Η βασική αφηγηματική γραμμή της ταινίας, η οποία ξεκινούσε με την παρουσίαση του πληρώματος τη στιγμή που το πλοίο ετοιμαζόταν να αναχωρήσει από το Μπουένος Άιρες, καθοριζόταν από το όνομα του πλοίου *Endurance*, που σήμαινε «αντοχή», «καρτεριά». Στην απεικόνιση της πλεύσης επικρατούσαν οι εικόνες των εβδομήντα σκύλων που συνόδευαν την αποστολή και καταλάμβαναν κεντρικό ρόλο στις αφηγήσεις για τις εξερευνητικές αποστολές στους δύο πόλους. Η επιτυχία της αποστολής ή ακόμα και η επιβίωση των μελών του πληρώματος ήταν απόλυτα εξαρτημένες από την ικανότητά τους να μεταφέρουν με έλκηθρα τα απαραίτητα εφόδια, τα εξαρτήματα και τους ανθρώπους. Η σχέση της αποστολής με τους σκύλους αποτυπώθηκε στην ταινία δίνοντας μεγάλη έμφαση στη συντροφικότητα. Τους αποδόθηκαν μάλιστα και ονόματα, όπως το «Smiler», ο «χαμογελαστός», και το «Hercules», ενώ ο συντροφικός τους ρόλος αναδεικνυόταν με κάθε ευκαιρία. Κάποιοι έπασχαν από ναυτία και έπαιρναν φάρμακα, ενώ υπήρχαν πολλές αναφορές στα συναισθήματά τους (φόβος, ζήλεια κ.λπ.). Η συντροφικότητα και η οικειότητα του ανθρώπου με τον σκύλο συγκροτούσαν μια πολύτιμη συμμαχία ενάντια στο ανοίκειο πολικό περιβάλλον.⁴³ Η ιδέα της συντροφικότητας επανερχόταν σε επόμενο στάδιο της εξέλιξης της πλοκής, καθώς πολλά πλάνα από τον εγκλωβισμό της ομάδας στους πάγους παρουσίαζαν εικόνες που έδειχναν την περιποίηση και τη στοργή προς τα κουτάβια που γεννήθηκαν στο μεταξύ. Τα μέλη του πληρώματος, ναυαγοί πια, περιποιούνταν τα κουτάβια και μοιράζονταν με τα ενήλικα σκυλιά την τροφή, το λίπος και το κρέας φώκιας. Ανάμεσα στους ανθρώπους και στα ζώα υπήρχε άμεση αλληλεξάρτηση, στην οποία στηριζόταν η επιβίωσή τους. Έτσι, όταν άρχισε πια να λιγοστεύει επικίνδυνα η τροφή, η απόφαση να θανατωθούν κάποια κουτάβια προκάλεσε μεγάλη θλίψη και διαμάχες στα μέλη του πληρώματος, όπως κατέγραφε ο Σάκλετον στο ημερολόγιό του.⁴⁴ Τα σκυλιά αποτελούσαν έναν ενδιάμεσο κρίκο ζωής που συνέδεε τους ανθρώπους με την απόλυτη ξενικότητα του πολικού περιβάλλοντος, αλλά συνάμα τους διαφοροποιούσε από αυτήν.

42 Robert Dixon, *Photography, Early Cinema and Colonial Modernity: Frank Hurley's Synchronized Colonial Entertainments* (Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Anthem Press, 2011).

43 Η περίοδος αυτή είναι μεταβατική όσον αφορά τη διαμόρφωση της σχέσης μεταξύ ανθρώπου και σκύλου. Πρόσφατες μελέτες της ιστορικότητας αυτής της σχέσης κατέδειξαν ότι από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα ο σκύλος συνδέεται σταδιακά στο ανθρώπινο φαντασιακό με τη νοσταλγία του αγροτικού παρελθόντος. Αυτό συμβαίνει καθώς τα σκυλιά υποκαθιστούνται στις περισσότερες αγροτικές εργασίες από μηχανήματα, ενώ παράλληλα η σχέση με τον άνθρωπο αστικοποιείται, δηλαδή ο σκύλος μετατρέπεται σιγά σιγά από «εργάτη» σε ζώο συντροφιάς. Η περίοδος του Μεσοπολέμου είναι σημαντική όσον αφορά τον μετασχηματισμό των σχέσεων αλλά και των συμβολισμών που διέπουν τη σχέση των ανθρώπων με τους σκύλους. Βλ. Bora Sax, «Dogs», στο Carolyn Merchant κ.ά. (επιμ.), *Encyclopedia of World Environmental History* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2004), τ. 1, 331-332.

44 Ernest Shackleton, *South! The Story of Shackleton's Last Expedition, 1914-1917* (Λονδίνο: 1919).

Εντωμεταξύ, το πλοίο είχε παγιδευτεί στον πάγο, ο οποίος αργά και αναπόφευκτα το συνέτριψε, αφήνοντας πλήρωμα και σκυλιά ναυαγούς, εγκλωβισμένους επί μήνες. Τα πλάνα που κατέγραφαν την πολύμηνη αναμονή του πληρώματος ήταν αργά και βασιανιστικά. Πολλές σκηνές για την περίοδο αυτή αφορούσαν τη ζωή άγριων πολικών ζώων, όπως ο θαλάσσιος ίππος. Τα σχόλια για την προσαρμοστικότητα και την αρμονική ένταξή τους στο περιβάλλον τόνιζαν, μέσω της αντιδιαστολής, την ξενικότητα των ανθρώπων:

Μια εντυπωσιακή μετανάστευση της φώκιας που τρέφεται με καβούρια. Γνώριζαν από ένστικτο ότι ερχόταν ασυνήθιστη κακοκαιρία και έφυγαν προς τα βόρεια, σε θερμότερα νερά, προτού παγώσει η θάλασσα [και παγιδευτούν].

Οι αναφορές στα ζώα αναδείκνυαν έντονα τον ετεροτοπικό χαρακτήρα του πολικού περιβάλλοντος. Η προσαρμοστικότητα των άγριων ζώων και η εναρμόνισή τους με ένα περιβάλλον που παρέμενε τρομακτικά εχθρικό και απειλητικό για την επιβίωση του ανθρώπου, αλλά και για κάθε μορφή ζωής, υπογράμμιζαν εμφαιτικά τη ριζική ανοικειότητα του πολικού οικοτοπίου.

Όπως και σε άλλες ταινίες για τις εξερευνησεις, γίνονταν συνεχώς αναφορές στις απότομες αλλαγές του καιρού, και ανάμεσά τους σε εκείνη που στάθηκε μοιραία για το μέλλον του εγχειρήματος: «Το πρωί ο καιρός άλλαξε ξαφνικά, και το Endurance βρέθηκε αντιμέτωπο με το συμπαγές στρώμα πάγου».

Η καταστροφή του πλοίου και της αποστολής ξεκίνησε από μια απροσδόκητη αλλαγή των καιρικών συνθηκών, μια απότομη επιδείνωση, που παγίδευσε το Endurance και το πλήρωμά του. Οι άνθρωποι στον αγώνα τους για επιβίωση έπρεπε να αναμετρηθούν με τις ανεξέλεγκτες δυνάμεις της φύσης, που ήταν ολότελα απρόβλεπτες για την ανθρώπινη νόηση. Το πλοίο, αργά αλλά σταθερά, γίνονταν συντρίμια από τον πάγο, εκπροσωπώντας συμβολικά στην ταινία τον ανθρώπινο πολιτισμό: «Σαν φυλακισμένο πουλάκι βρίσκεται πια στα χέρια του ανελέητου δώκτη».

Η παγίδευση του πλοίου στον πάγο υπήρξε κεντρικό θέμα μερικών από τις πιο τυπικές φωτογραφικές και κινηματογραφικές απεικονίσεις της αποστολής. Η σκηνή της συντριβής, εξάλλου, ήταν δημοφιλής και αγαπημένη στιγμή της αναπαράστασης στις ομιλίες των συντελεστών, και ιδίως του Χάρλεϊ.⁴⁵ Ο Σάκλετον στο ημερολόγιό του μιλούσε ως εξής για τη στιγμή της βύθισης:

21 Νοεμβρίου 1915 – Απόψε, καθώς είχαμε ξαπλώσει στις σκηνές μας ακούσαμε το αφεντικό να φωνάζει, «Βυθίζεται, παιδιά!» Μεμιάς πεταχτήκαμε έξω και πήγαμε στον σταθμό παρακολούθησης και σε άλλα σημεία από όπου μπορούσαμε να βλέπουμε και, ναι, εκεί, στο ενάμισι μίλι, το καημένο το σκάφος μας πάλευε με

45 Hurley, «Tour Diary: In the Grip of the Polar-Pack Ice», εγγραφή της 7ης Δεκεμβρίου 1919, 139-150, <http://universitypublishingonline.org/anthem/ebook.jsf?bid=CBO9780857288240>, τελευταία επίσκεψη 18 Αυγούστου 2014.

τον θάνατο [...] σε αρρώσταινε να το βλέπεις, γιατί όσο κι αν είχε μείνει χωρίς κατάρτι και αχρηστευμένο, έμοιαζε να είναι ο κρίκος που μας συνέδεε με τον έξω κόσμο. Χωρίς αυτό το σκάφος, η στέρηση μας φαινόταν ακόμα εντονότερη, η δυστυχία ακόμα πιο ολοκληρωτική.⁴⁶

Ποιες αξίες προβλήθηκαν σε αυτό το ανοίκειο τοπίο, στον μη τόπο της Ανταρκτικής; Η ιστορία του Endurance συνέθετε μια αφήγηση για την αποτυχία, η οποία επιβεβαίωνε πόσο ανίσχυρα ήταν τα τεχνολογικά μέσα του ευρωπαϊκού πολιτισμού στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν είχαν να αντιμετωπίσουν τις ανεξέλεγκτες δυνάμεις της φύσης σε ένα οριακό περιβάλλον. Η Ανταρκτική και ο Νότιος Πόλος παρέμεναν έτσι ένα απόρθητο οχυρό απέναντι στις ιστορικές διαδικασίες της ευρωπαϊκής εξάπλωσης στον κόσμο, αντιπροσωπεύοντας συμβολικά τη γεωγραφική αλλά και την ιστορική οριακότητα του σύγχρονου πολιτισμού.

Παράλληλα όμως, η ταινία παρουσίαζε μια αφήγηση για τις υψηλές αξίες της ανθρωπότητας: την αντοχή, την καρτεριά, την επιμονή, την αυτοθυσία και την επινοητικότητα των ηρώων. Με την ιστορία της εξερεύνησης των πόλων ο Σάκλετον αναδείχτηκε σε κεντρική φιγούρα και εντάχθηκε στους σημαντικότερους ήρωες του εικοστού αιώνα, επειδή ακριβώς επέδειξε όλες εκείνες τις αρχές που έπρεπε να χαρακτηρίζουν έναν σύγχρονο ήρωα. Δεν είναι τυχαίο ότι από τη δεκαετία του 1950 η ιστορία του Endurance αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τον κλάδο της διοίκησης επιχειρήσεων, ιδιαίτερα σε σχέση με τις τεχνικές της ανάπτυξης ηγετικών ρόλων και στρατηγικών διαχείρισης κάτω από εξαιρετικά κρίσιμες συνθήκες.⁴⁷

Η ανάδειξη του πολικού οικοτοπίου ως κάτι που είναι ανεξέλεγκτο, και άρα επικίνδυνο, σχετιζόταν ευθέως με την αδυναμία πρόβλεψης των καιρικών συνθηκών που καθόριζαν το περιβάλλον της Ανταρκτικής. Στα προσωπικά ημερολόγια, στις κινηματογραφικές αποτυπώσεις, στις φωτογραφίες και στα μυθιστορήματα, ο καιρός συγκαταλεγόταν στα κεντρικά σημεία αναφοράς. Αήττητος, πέρα από τα όρια του ανθρώπινου ελέγχου, ο καιρός λειτουργούσε ως κεντρική σημασιολογική αναφορά των αναπαραστάσεων της πολικής φύσης και ως παράγοντας που ξεπερνούσε τις προγνωστικές δυνατότητες του δυτικού πολιτισμού, υπερβαίνοντας τις πρακτικές σχεδιασμού και τις στρατηγικές κατάκτησης των δυτικών ανθρώπων. Η απροσδιοριστία των συνθηκών μετέτρεπε το πολικό οικοτοπίο σε κατεξοχήν ετεροτοπικό πλαίσιο αναφοράς, στο οποίο μπορούσαν να προβάλουν φόβους, ελπίδες και προσδοκίες τόσο οι επιστήμονες, οι τυχοδιώκτες και οι κινηματογραφιστές εξερευνητές, όσο και το κοινό, που αποτελούσε τον τελικό αποδέκτη αυτών των οπτικών αποτυπώσεων. Τα οριακά οικοτοπία παρέιχαν ένα πλαίσιο στο οποίο επανεγγραφόταν η ανθρώπινη ιστορία, άλλοτε ως ήττα και άλλοτε ως νίκη, αλλά πάντοτε ως ηρωικό κατόρθωμα.

46 Shackleton, «Chapter Five, Ocean Camp, November 21, 1915», στο E. Shackleton, *South!*, <https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shackleton/ernest/s52s/chapter5.html>, τελευταία επίσκεψη 18 Αυγούστου 2014.

47 Stephanie Barczewski, *Antarctic Destiny: Scott, Shackleton and the Changing Face of Heroism* (Λονδίνο: Hambleton Continuum, 2007).

Η σημασιολογική λειτουργία των πολικών οικοτοπίων, λοιπόν, δεν ήταν ανάλογη με εκείνη των «άδειων», για την ευρωπαϊκή ματιά, εκτάσεων του Νέου Κόσμου κατά την πρώιμη νεωτερικότητα. Εδώ, η δυτική ιστορία επανεγγραφόταν στον παγκόσμιο χάρτη με τρόπο που αποσταθεροποιούσε την υπεροχή του δυτικού ανθρώπου έναντι του οικοτοπίου, υποτάσσοντας τον δυτικό ηρωισμό στην απροσδιοριστία της πολικής ετεροτοπίας. Από αυτήν ακριβώς τη λειτουργία, μεταξύ άλλων, πήγαζε η σαγήνη την οποία ασκούσαν οι πόλοι. Η «κατάκτησή» τους απαιτούσε να ανακτηθούν αρετές και αξίες της ανθρωπότητας, οι οποίες έτειναν να εξαλειφθούν από τον μοντέρνο πολιτισμό.

Ο καιρός, ιδίως ο απρόβλεπτος χαρακτήρας του σε συνδυασμό με τις απότομες εναλλαγές του που αποτυπώνονταν στον κινηματογράφο ως έκτακτα γεγονότα, επανέφεραν στο οπτικό μας πεδίο την οριακότητα του πολιτισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι ο κινηματογράφος του Μεσοπολέμου, τόσο το ντοκιμαντέρ, όσο και η μυθοπλασία, κατέγραφε εμμονικά τα ακραία καιρικά φαινόμενα συγκροτώντας σταδιακά ένα κινηματογραφικό είδος που έμελλε να καθιερωθεί ως διακριτή κατηγορία στις μεταπολεμικές δεκαετίες: δηλαδή, τις ταινίες των φυσικών καταστροφών. Εκφράζοντας φόβους, προσδοκίες και μια κριτική στάση απέναντι στο παρόν κυρίως, οι ταινίες με θέμα τις φυσικές καταστροφές αποτελούν πολύτιμο υλικό για τη μελέτη του δυστοπικού φαντασιακού, αλλά και της τροπικότητας του οραματισμού στον εικοστό αιώνα.

Αυτοκρατορία και ακραία καιρικά φαινόμενα

Στα χρόνια του Μεσοπολέμου προβλήθηκαν οι πρώτες κινηματογραφικές καταγραφές φαινομένων οικολογικής καταστροφής που οφείλονταν σε ακραία καιρικά φαινόμενα. Η συμβολή του ανθρώπινου πολιτισμού στην καταστροφή του περιβάλλοντος και η ευθύνη του αναδεικνύονταν για πρώτη ίσως φορά τόσο έντονα, ενώ παράλληλα εντάσσονταν σε έναν ευρύτερο λόγο για την κρίση του πολιτισμού.

Ενδιαφέρον παράδειγμα στον χώρο του ντοκιμαντέρ ήταν οι ταινίες που γυρίστηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες την περίοδο του Νιου Ντιλ και επιχειρούσαν να συνδέσουν αιτιακά, αλλά και οπτικά, την οικονομική και κοινωνική κρίση με έντονα φαινόμενα περιβαλλοντικής κρίσης. Μια από τις πιο εντυπωσιακές ταινίες αυτού του κινηματογραφικού είδους ήταν το *The Plow that Broke the Plains* (Το άροτρο που ερήμωσε τις πεδιάδες, 1936) του Πέιρ Λόρεντζ, που παρουσίαζε με έντονο κριτικό πνεύμα τη μεγάλη ξηρασία εξαιτίας της οποίας είχαν καταστραφεί η οικονομία και οι αγροτικές κοινότητες των νοτιοδυτικών πολιτειών στη δεκαετία του 1930.⁴⁸ Η ταινία κατήγγειλλε τη χρήση των τεχνικών και των τεχνολογιών που εντατι-

48 Pare Lorentz (σκην.), *The Plow that Broke the Plains*, 1936, http://www.archive.org/details/plow_that_broke_the_plains, τελευταία επίσκεψη 27 Σεπτεμβρίου 2015.

κοποιούσαν την καλλιέργεια της γης και σε συνδυασμό με το έκτακτο κλιματικό φαινόμενο της παρατεταμένης ξηρασίας είχαν οδηγήσει στην ερημοποίηση τεράστιων εκτάσεων. Αντίστοιχο περιβαλλοντικό προβληματισμό και πολιτικοκοινωνική κριτική συναντούμε επίσης σε άλλα ντοκιμαντέρ της περιόδου όπως το *River* (Ποταμός, 1937) του ίδιου σκηνοθέτη.

Εξάλλου, τα ίδια χρόνια εμφανίστηκαν οι πρώτες ταινίες μυθοπλασίας με θέμα τις φυσικές καταστροφές. Εικόνες που συνδέονταν με έντονα καιρικά φαινόμενα (πλημμύρες, ξηρασίες, καταιγίδες) ή με καταστροφικά φυσικά φαινόμενα (σεισμοί, εκρήξεις ηφαιστειών, πυρκαγιές) αποτυπώνονταν σε πολλές από τις πρώτες μεγάλες κινηματογραφικές παραγωγές και συγκροτούσαν ένα ιδιαίτερο κινηματογραφικό είδος που γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με τον κινηματογράφο. Η δεκαετία του 1930 σηματοδεύτηκε από την εκρηκτική ανάπτυξη της παραγωγής ταινιών με θέμα τις φυσικές καταστροφές. Παρόμοιες ταινίες είχαν γυριστεί και στην προηγούμενη περίοδο, αντλώντας μάλιστα την έμπνευσή τους από παλαιότερα γεγονότα· ως θυμηθούμε την ταινία *Atlantic* (Ο Ατλαντικός, 1929) για τη βύθιση του Τιτανικού το 1911 και μια σειρά βωβών ταινιών μικρού μήκους για τον σεισμό του Σαν Φρανσίσκο το 1906,⁴⁹ όπως το *San Francisco* (Σαν Φρανσίσκο, 1936) και το *In Old Chicago* (Στο παλιό Σικάγο, 1937).⁵⁰ Σύμφωνα με ορισμένες μελέτες, οι ταινίες της δεκαετίας αυτής πρόβαλλαν την εικόνα της καταστροφής ως κριτική του δυτικού πολιτισμού, της τεχνολογικής εξέλιξης και της γενικότερης πολιτισμικής και ηθικής παρακμής του Μεσοπολέμου.⁵¹ Ενώ οι ταινίες καταστροφής των μεταπολεμικών δεκαετιών θεωρήθηκαν στην εποχή τους κινηματογράφος «δεύτερης διαλογής», μια κινηματογραφική υποκουλτούρα αποκλειστικά για τους λάτρεις του είδους, οι αντίστοιχες προπολεμικές ταινίες απευθύνονταν στο ευρύ κοινό και αποτελούσαν παραγωγές με ιδιαίτερο κύρος και υψηλά έσοδα που προετοίμασαν τις συνθήκες για τη «χρυσή χρονιά» του Χόλιγουντ, δηλαδή για το 1939.

Η ταινία σταθμός σε αυτή την ομάδα προπολεμικών κινηματογραφικών παραγωγών ήταν το *The Rains Came* (Ηρθαν οι μουσώνες, 1939) σε σκηνοθεσία του Κλάρενς Μπράουν, όπου πρωταγωνιστούσαν ο Τάιρον Πάουερ και η Μίρνα Λόι, ενώ το σενάριο έγραψαν ο Τζούλιεν Τζόζεφσον και ο Φίλιπ Νταν.⁵² Η ταινία βασίστηκε στο εξαιρετικά δημοφιλές ομότιτλο βιβλίο του αμερικανού συγγραφέα Λούις Μπρόμφιλντ και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο με σχετική άδεια του British Board of Film Censors.⁵³ Ο πολυγραφότατος διανοούμενος Μπρόμφιλντ έχει ταυτιστεί με το κίνημα του πολιτικού και φιλοσοφικού αγροτισμού, που γνώρισε διεθνώς έντονη ανάπτυξη στην περίοδο του Μεσοπολέμου.⁵⁴

49 Glen Key και Michael Rose, *Disaster Movies* (Σικάγο: Chicago Review Press, 2006).

50 Θέμα της ταινίας ήταν η πυρκαγιά του Σικάγου το 1871.

51 Stephen Keane, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe* (Λονδίνο: Wallflower Press, 2006).

52 Prem Chowdhry, *Colonial India and the Making of Empire Cinema: Image, Ideology and Identity* (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 2000), 193-239.

53 Louis Bromfield, *The Rains Came* (Νέα Υόρκη: Harper and Brothers, 1937).

54 Allan Carlson, «The Jeffersonian Restoration of Louis Bromfield», στο A. Carlson, *The New Agrarian Mind: The*

Η κριτική της εποχής μας θεώρησε την ταινία αυτή ως καταγγελία της βρετανικής αποικιοκρατίας.⁵⁵ Την εντάσσει στην κατηγορία των ταινιών αμερικανικής παραγωγής που αφορούσαν εντούτοις την ευρωπαϊκή ιστορία, και συγκεκριμένα τη Βρετανία, οι οποίες πολλές φορές ονομάζονται από την αμερικανική σκοπιά «βρετανικές ταινίες», «British films».⁵⁶ Το *The Rains Came* ασκούσε όντως κριτική στη Βρετανία και στη βρετανική αποικιοκρατία, όμως εξέφραζε παράλληλα τη σαγήνη που εξακολουθούσε να ασκεί η μητρόπολη στον Νέο Κόσμο. Η ταινία τιμήθηκε με το Βραβείο Όσκαρ για τα Καλύτερα Οπτικά Εφέ, που απονεμόταν για πρώτη φορά από την αμερικανική Ακαδημία Κινηματογράφου, ενώ σημείωσε τόσο μεγάλη εμπορική επιτυχία ώστε δεκαέξι χρόνια αργότερα η εταιρεία παραγωγής Twentieth Century-Fox γύρισε μια νέα εκδοχή της με τίτλο *The Rains of Ranchipur* (Οι βροχές του Ρανσιπούρ, 1955).⁵⁷

Η ταινία ξεκινά με την εικόνα της ασταμάτητης βροχής που συνέθετε το σκηνικό για την περιγραφή της κοινωνικής δομής της βρετανικής αποικίας στην Ινδία, του φανταστικού Ρανσιπούρ. Η λαίδη Εντουίνα Έσκεθ, μια φιλοκρήματη γυναίκα που απολάμβανε την άνετη ζωή χάρη στον γάμο της με τον λόρδο Έσκεθ, φτάνει στο Ρανσιπούρ, όπου θα διέμενε για σύντομο διάστημα. Η πρωταγωνίστρια πολιορκεί ερωτικά τον νεαρό Ράμα, ινδός γιατρό και αξιωματούχο του παλατιού, και η σχέση τους γρήγορα θα εξελιχθεί σε αμοιβαίο βαθύ έρωτα, αποκαλύπτοντας τη δυνατή γυναίκα που κρύβει μέσα της η Έσκεθ. Όμως, το ειδύλλιο τους είναι καταδικασμένο, όπως συνέβαινε με τις περισσότερες διαφυλετικές κινηματογραφικές σχέσεις της περιόδου, καθώς η λαίδη προσβάλλεται από πανώλη και πεθαίνει. Ο θάνατός της επιτρέπει στον νεαρό Ράμα να εκπληρώσει το πατριωτικό του καθήκον και να αναλάβει την ηγεσία του Ρανσιπούρ μετά τον θάνατο του μαχαραγιά στον καταστροφικό σεισμό που σημάδεψε την περίοδο των μουσώνων.

Κεντρικό θέμα ήταν η κρίση του ευρωπαϊκού αποικιοκρατικού πολιτισμού ή, καλύτερα, το τέλος του και η εμφάνιση ενός νέου κόσμου, όπου τον ηγετικό ρόλο θα αναλάμβαναν οι ανερχόμενες μεταποικιακές δυνάμεις σαν την Ινδία. Η θεματική της κρίσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού στις αποικίες οργανωνόταν γύρω από δύο κεντρικά ζητήματα: την ευρωπαϊά γυναίκα και τον μουσώνα που κατέστρεψε την φανταστική παλαιά πόλη του Ρανσιπούρ επιτρέποντας την ανάδυση ενός νέου κόσμου.

Τα «ελαφρά ήθη» της λαίδης, την οποία υποδούταν η Μίρνα Λόι, ήταν εμφανή από τα πρώτα κιόλας λεπτά της ταινίας: «Ποιος είναι αυτός ο χλομός χάλκινος Απόλλωνας;»

Movement toward Decentralist Thought in Twentieth Century America, 75-98 (Νιου Τζέρσεϊ: Transaction Publishers, 2000).

55 Mark Glancey, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood «British» Film 1939-1945* (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1999).

56 Larry Langman, *Destination Hollywood: the Influence of Europeans on American Filmmaking* (Τζέφερσον, Β. Καρ: McFarland, 2000).

57 Cameron McFarlane και Ann-Barbara Graff, «Between Two Worlds: *The Rains Came* and Disaster», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 42/2 (2012): 38-54.

αναφωνεί μόλις αντικρίζει τον Τάιρον Πάουερ στον ρόλο του Ράμα. Η συμπεριφορά της προκαλεί τα συνετότερα μέλη της ευρωπαϊκής κοινότητας της πόλης, όπως η νοσοκόμα του τοπικού νοσοκομείου που σχολιάζει: «Τις ξέρω τις γυναίκες του φυράματός της, και για καλή της τύχη η Ευρώπη στις μέρες μας είναι γεμάτη από κυρίες σαν και του λόγου της».

Η ελαφρότητα των ηθών, η υποτίμηση κάθε ηθικής αξίας, η πρόταξη του ατομικού συμφέροντος αντί του καθήκοντος, η απουσία βαθύτερων συναισθημάτων και η πρωτοκαθεδρία της φιλαυτίας και της προσήλωσης στον ευδαιμονισμό ήταν μερικά μόνον από τα χαρακτηριστικά που αποδίδονταν στον χαρακτήρα της λαίδης και που συμβόλιζαν την παρακμή του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Στον αντίποδα του συμβολισμού αυτού έστεκε το άγαλμα της βασίλισσας Βικτωρίας, που δέσποζε στο κέντρο του χώρου όπου εκτυλισσόταν η δράση.

Η ταινία έθετε ευθύς εξαρχής τα κεντρικά ζητήματα του έργου με έναν διάλογο. Ο μεσήλικας Τομ Ράνσομ, βρετανός αριστοκράτης και μποέμ γόης που αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος της παρακμιακής ζωής του πίνοντας μπράντι με σόδα, ονειροπολεί ατενίζοντας νοσταλγικά το άγαλμα της Βικτωρίας και εξομολογείται τα εξής απευθυνόμενος στον ινδό γιατρό και φίλο του Ράμα Σαφτί:

«Για σένα είναι απλώς ένα άγαλμα, για εμένα είναι μια παλιά φίλη, μια ζωντανή υπενθύμιση των περίφημων γενναίων ημερών προτού διαλυθεί ο κόσμος, όταν η Γέφυρα του Λονδίνου σήμαινε χορό κι όχι την απειλή των αυριανών βομβαρδισμών, όταν ο κάθε Αμερικανός ήταν ήδη εκατομμυριούχος –ή θα γινόταν σύντομα–, όταν οι άνθρωποι τραγουδάγαν στη Βιέννη. Στέκεται εκεί με το σιδηρόχυτο πανωφόρι της χωρίς να τη νοιάζουν οι πόλεμοι, οι δικτάτορες και οι κατευνασμοί, πιο ήρεμη από ποτέ. Ευλογημένη να 'ναι!»

«Ο κόσμος δεν είναι τόσο κακός όσο νομίζεις, Τομ.»

«Δεν είναι; Τότε μήπως προσπαθεί να αυτοκτονήσει όσο πιο γρήγορα γίνεται;»

«Δεν συμφωνώ μαζί σου. Εδώ, στο Ρανσιπούρ, προσπαθούμε να τον κάνουμε λίγο καλύτερο.»

«Τον κόσμο ολόκληρο;»

«Τον δικό μας κόσμο. Την Ινδία γενικά, και ειδικά το Ρανσιπούρ.»

«Θα προτιμούσα τον τόπο όπως ήταν παλιά.»

«Το βλέπεις σαν καλλιτέχνης. Εγώ το βλέπω σαν Ινδός. Ο λαός μου εκλιπαρεί για βοήθεια μετά από αιώνες γεμάτους αρρώστιες και φτώχεια και δεισιδαιμονία». ⁵⁸

Η ταινία έγινε γνωστή παρά την έντονη κριτική της στην αποικιοκρατία και την έμφαση στην κατάσταση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, ενώ στην ιστορία του κινηματογράφου δεν καταγράφηκε τόσο για το σενάριό της, όσο για τις εντυπωσιακές αναπαραστάσεις της καταστροφής μιας πόλης από ένα ακραίο καιρικό φαινόμενο, όπως ο μουσώνας. Η βροχή

58 Clarence Brown (σκην.), *The Rains Came*, 1939, 4.20' -5.36'.

έρχεται, ικανοποιώντας τη βαθιά λαχτάρα των πρωταγωνιστών και του απλού λαού – που αποτελεί το πάντοτε σιωπηλό τμήμα του σκηνικού. Η πρώτη δυνατή αστραπή που σηματοδοτεί την έναρξη του μουσώνα συμπίπτει με τις πρώτες μυστικές ερωτικές περιπτώξεις της λαίδης Έσκεθ με τον Τομ Ράνσομ, τον παλιό εραστή της. Η καταιγίδα και η προσωρινή συσκότιση που προκαλείται με τη διακοπή της ηλεκτροδότησης αναδεικνύουν τον δυνάμει καταστροφικό χαρακτήρα της παρακμιακής παραβατικής σεξουαλικότητας των βρετανών αριστοκρατών.

Καθώς εξελίσσεται η πλοκή, και η λαίδη πολιορκεί τον νεαρό γιατρό προσκαλώντας τον να περιπλανηθούν στα αξιοθέατα της πόλης, η βροχή συνεχίζεται ακατάπαυστα και απειλητικά. Η ερωτική πολιορκία μετατρέπεται σταδιακά σε βαθιά συναισθηματική σύνδεση, καθώς η λαίδη αναπτύσσει γνήσια συναισθήματα για τον Ράμα. Η γέννηση της πραγματικής αγάπης συνοδεύεται από την κλιμάκωση των φυσικών φαινομένων. Ο ισχυρός σεισμός χτυπά την πόλη, το προστατευτικό της φράγμα καταρρέει και μια τρομερή πλημμύρα συμπαρασύρει ανθρώπους και κτίρια καταλύοντας σχέσεις και συσχετισμούς. Ο μαχαραγιάς τραυματίζεται θανάσιμα όταν καταστρέφεται το παλάτι, ενώ ταυτόχρονα πεθαίνει και ο λόρδος Έσκεθ, ο γηραιός σύζυγος της Εντουίνα.

Ενόσω η βροχή δεν λείει να κοπάσει και η στάθμη του νερού ανεβαίνει απειλητικά, συντελούνται αλληπάλληλες ανατροπές. Ο Τομ Ράνσομ βρίσκει την πραγματική αγάπη στο πρόσωπο μιας νεαρής αθώας Αμερικανίδας, κόρης ιεραποστόλων. Ο έρωτας για τον νεαρό γιατρό μεταμορφώνει σε πρότυπο αυτοθυσίας την επιπόλαιη και επιφανειακή λαίδη που προσφέρεται να δουλέψει εθελοντικά στο τοπικό νοσοκομείο. Ο Ράμα, ανακαλύπτοντας τον αληθινό της εαυτό μέσα στις έκτακτες συνθήκες, την ερωτεύεται και είναι έτοιμος να εγκαταλείψει το Ρανσιπούρ προκειμένου να την ακολουθήσει, αθετώντας ταυτόχρονα το χρέος του απέναντι στην προσπάθεια της Ινδίας να ανασυγκροτηθεί. Ο μαχαραγιάς ορίζει διάδοχο του τον Ράμα και πεθαίνει. Ποια οδό θα ακολουθήσει ο νεαρός γιατρός; το καθήκον ή τον έρωτα; Η λύση στο δίλημμα δίνεται με τον θάνατο της Εντουίνα, που παρουσιάζεται σχεδόν σαν ύστατη πράξη αυτοθυσίας. Η παρηκμασμένη Ευρωπαϊά –σύμβολο της παρακμής του δυτικού πολιτισμού, ο οποίος ταυτιζόταν αφηγηματικά με την προσωπική ιστορία του έκλυτου βίου και των ανήθικων πράξεών της– εκφράζει τη μεταμέλειά της μέσα από την άρνησή της να παλέψει για τη ζωή. Ο Ράμα την παρακαλεί να μην το βάλει κάτω, ώστε να μπορέσουν να χαρούν μαζί έναν ηδονικό κόσμο, όπου δεν θα τους ενοχλεί κανένας, διαφεύγοντας σε μέρη εξωτικά, στα «νησιά των μπαχαρικών, στα νησιά των κοραλλιών και σ' όλους αυτούς τους τόπους με τα ονόματα που θυμίζουν μαγικά ξόρκια». Όμως, η Εντουίνα αφήνει την τελευταία της πνοή επιτρέποντας στον αγαπημένο της να αφοσιωθεί απερίσπαστος πια στη διακυβέρνηση του νέου Ρανσιπούρ.

Στην ταινία αφθονούν οι συμβολισμοί και οι πολιτικές αναφορές. Η σύγχρονη βιβλιογραφία ασχολήθηκε διεξοδικά με την ανάλυση του συγκεκριμένου έργου αναδεικνύοντας τις πολιτικές αναφορές που εντοπίζονται στις ταινίες της περιόδου. Το *The Rains Came* θεωρείται σημαντικό τεκμήριο για τον μετασχηματισμό της αποικιοκρατικής ιδεολογίας

στη δεκαετία του 1930 και για τον τρόπο με τον οποίο εκφράστηκε η κριτική στις αποικιοκρατικές πρακτικές μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.⁵⁹ Η σχετική βιβλιογραφία έδωσε επίσης ιδιαίτερη σημασία στα ζητήματα του φύλου και στον ρόλο που έπαιξαν οι αναπαραστάσεις των γυναικών στη διαμόρφωση εικόνων και στην εμπέδωση αντιλήψεων για την αποικιοκρατία, τον πολιτισμό και τη φυλετική και έμφυλη διαφορά. Η έμφαση στη φυλή και στο φύλο διαφοροποιούσε την ταινία από όλες τις προηγούμενες κινηματογραφικές αποτυπώσεις της αποικιοκρατίας: την αναδείκνυε σε σταθμό κατά τη μετάβαση που οδήγησε σε ιστορικά σχήματα πιο σύνθετα από τα ηρωικά αφηγήματα της προηγούμενης περιόδου, τα οποία πρόβαλλαν τη βρετανική πυγμή και την ικανότητα της αυτοκρατορίας να καταπνίγει τοπικές επαναστάσεις στην Ινδία. Το προσφιλέστερο θέμα των αντίστοιχων παλαιότερων ταινιών ήταν η καταστολή των εξεγέρσεων στα σύνορα της αυτοκρατορίας και οι συγκρούσεις του αποικιακού στρατού με τις επαναστατημένες ομάδες. Στη δεκαετία του 1930, η Βρετανία δέχτηκε πολλές επιθέσεις για την αποικιοκρατική της πολιτική. Η καταγγελία ενάντια στην αποικιοκρατία αναπτυσσόταν επίσης στη βρετανική μητρόπολη, ενώ συχνά ήταν και τα επιχειρήματα που αναφέρονταν στην κρίση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, την οποία απέδιδαν, μεταξύ άλλων, στις αποικιοκρατικές πολιτικές.⁶⁰

Η κριτική ανάλυση εστίασε στη συμβολή της ταινίας στη διαδικασία με την οποία μετασχηματίστηκαν τα αφηγήματα για την αποικιοκρατία στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Ο μετασχηματισμός τους σηματοδότησε τη μετάβαση από την ιδέα περί της εκπολιτιστικής αποστολής της αυτοκρατορίας στην αντίληψη ότι η πρόοδος έμελλε να επέλθει με την αυτονόμηση των αποικιών και με την ενδεχόμενη ένταξή τους στη μεγάλη οικογένεια της βρετανικής αυτοκρατορίας, στην κοινοπολιτεία. Το βασικό σεναριακό νήμα της ταινίας κατευθύνεται από τη ζύμωση ενός οράματος που είχε εμφανιστεί αυτή την περίοδο, ότι δηλαδή θα σχηματιζόταν μια κοινοπολιτειακή μεταποικιακή οντότητα, που θα συμπεριλάμβανε όλες τις πρώην αποικίες και τις μη λευκές αποικίες της Νοτιοανατολικής Ασίας, οι οποίες κρίνονταν πια ικανές να αποκτήσουν καθεστώς αυτοδιοίκησης. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η προβολή της ταινίας προκάλεσε έντονες πολιτικές συζητήσεις μεταξύ των σχολιαστών της εποχής, καθώς στη Βρετανία θεώρησαν ότι στρέφεται κατά της αποικιοκρατίας και στην Ινδία κατά των Ινδών. Το σίγουρο είναι ότι οι διαφημίσεις, το συνοδευτικό υλικό προώθησης, αλλά και ο τύπος της εποχής, σχολίαζαν έντονα το κατά πόσο ήταν αληθοφανής η ταινία όσον αφορούσε την παρουσίαση της Ινδίας και των πολιτικών σχέσεων.⁶¹

Όμως, την ταινία αυτή τη βράβευσαν οι σύγχρονοί της και το κοινό την αγάπησε χάρη στις εντυπωσιακές αναπαραστάσεις των ακραίων φυσικών φαινομένων, της βροχής, της

59 Priya Jaikumar, *Cinema at the End of Empire: A Politics of Transition in Britain and India* (Ντάραμ: Duke University Press, 2006).

60 Robert Young, *Postcolonialism: A Historical Introduction* (Οξφόρδη: Blackwell Publishers, 2001).

61 Priya Jaikumar, *Cinema at the End of Empire*.

πλημμύρας και του σεισμού. Ο πραγματικός πρωταγωνιστής ήταν ο μουσώνας ως ακραίο καιρικό φαινόμενο, που υπογράμμιζε ηχητικά και οπτικά όλες τις κομβικές στιγμές στην εξέλιξη της πλοκής: την παραβατική σεξουαλικότητα, την παρακμή των ευρωπαϊκών ηθών και την ανατροπή των σχέσεων που είχαν διαμορφωθεί από τα στοιχεία αυτά, καθώς επικρατούν εντέλει η αληθινή αγάπη, η ανατροπή των ταξικών κοινωνικών σχέσεων, η μεταμέλεια και η αυτοθυσία, όπως έδειχνε η σκηνή του θανάτου της Εντουίνα με τη συνοδεία των κεραυνών και των αστραπών. Το σενάριο αναδεικνύει και στους διαλόγους την κοινωνικά ανατρεπτική δύναμη της φύσης και των φυσικών φαινομένων. Ο Τομ, προσπαθώντας να εξηγήσει στην παλιά του φίλη Εντουίνα πόσο βαθιά τον είχε επηρεάσει η παραμονή του στην Ινδία, οδηγώντας τον να υιοθετήσει κριτική στάση απέναντι στην ευρωπαϊκότητα, ανέφερε:

Στο Ρανσιπούρ τα σημαντικά πράγματα της ζωής είναι τα βασικά, η σοδειά, η πείνα και ο καιρός. Όταν κάποιος στην Ευρώπη λέει «φαίνεται ότι θα βρέξει» το πιο πιθανό είναι ότι προσπαθεί να κάνει μια ευγενική συζήτηση. Αλλά εδώ που οι άνθρωποι πεθαίνουν τόσο εύκολα, όσο εύκολα γεννιούνται, όλοι μιλούν με όρους ζωής ή θανάτου. Θα καταλάβετε τι εννοώ αν μείνετε μέχρι την εποχή των μουσώνων. Θα δείτε τη βροχή να μετατρέπει μέσα σε μια νύχτα τα χωράφια, τους κήπους και τη ζούγκλα από μια καυτή και ξερή έρημο σε μια ατελείωτη πρασινάδα που υπάρχει μόνο για να πολιορκεί και να κατατρώει τους τοίχους, τα δέντρα και τα σπίτια.⁶²

Μια πρώτη ανάγνωση επιτρέπει να ανιχνεύσουμε τον διαχωρισμό της φύσης από τον πολιτισμό, που υιοθετείται παραδοσιακά από τη δυτική σκέψη. Σύμφωνα με το επιχείρημα του Τομ, το φυσικό φαινόμενο ήταν ζήτημα ζωής ή θανάτου για τους Ινδούς, ενώ για τους Ευρωπαίους αποτελούσε απλώς συμβολική αναφορά στο πλαίσιο των κανόνων της κοινωνικότητας. Έτσι, η Ινδία ταυτίζεται με το φυσικό στοιχείο, ενώ η Ευρώπη με την καλλιέργεια και με τον πολιτισμό. Η ανάγνωση αυτή αναδεικνύει εμφανώς τον ευρωκεντρισμό της ευρωπαϊκή ματιάς.⁶³ Ωστόσο, μπορούμε επίσης να διακρίνουμε εναλλακτικούς συσχετισμούς της φύσης με τον πολιτισμό, της Ανατολής με την Ευρώπη. Η βροχή ως φυσικό καιρικό φαινόμενο αποτελούσε μια προδιαγεγραμμένη εκδήλωση –οι μουσώνες επιστρέφουν περιοδικά στο πλαίσιο ενός κυκλικού βιώματος του χρόνου–, διατηρούσε όμως τον απροσδόκητο, απροσδιόριστο και κατά συνέπεια ανεξέλεγκτο χαρακτήρα της. Η καταστροφική ένταση της βροχής ξεπερνούσε και ακύρωνε την περιοδική κανονικότητα του μουσώνα. Η προσδοκία για τη βροχή δέσποζε στην πλοκή και αποτελούσε μια σταθερά, όμως αυτό δεν ίσχυε και για την ίδια τη βροχή, που λειτούργησε διαλυτικά ανατρέποντας

62 *The Rains Came*, 22.05'-22.44'.

63 Για μια κλασική προσέγγιση του ευρωκεντρισμού στον κινηματογράφο, βλ. Ella Shohat και Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*.

καταστάσεις και σχέσεις όταν επιτέλους ήρθε. Η φύση, αποτυπωμένη ως ακραίο καιρικό φαινόμενο, λειτουργούσε ανατρεπτικά, εισέβαλλε σε αγρούς, τοίχους και σπίτια συντρίβοντας και καταστρέφοντας τον ιστό της πόλης. Η βροχή δημιούργησε ακραίες συνθήκες, μέσα στις οποίες οι πρωταγωνιστές επινόησαν ξανά τον εαυτό τους, επαναπροσδιόρισαν την πορεία τους και έτσι εντάχθηκαν με νέο τρόπο στις διαδικασίες του ιστορικού και του πολιτικού μετασχηματισμού της εποχής τους. Ο καιρός από κοινού με τον καταστροφικό σεισμό δημιούργησαν μια κρίση, μια ρωγμή στην ιστορική συνέχεια, μια ρωγμή που θα επέτρεπε ενδεχομένως να αναδυθεί ένας νέος κόσμος.

Ο βαθύς ευρωκεντρισμός στη ματιά της ταινίας επέβαλε τη συνέχεια ανάμεσα στις αξίες του νέου κόσμου και στις χαμένες δυτικές αξίες της βικτωριανής Βρετανίας. «Στάσου όρθια, κοπέλα μου!» εμπύχωνε ο Τομ το άγαλμα της βασίλισσας Βικτωρίας –τη στιγμή που το είχαν σχεδόν καλύψει τα νερά της πλημμύρας– και καθάριζε με τα χέρια του από τα κλαδιά και τα φύλλα το αυτοκρατορικό κεφάλι που πρόβαλλε από το νερό. Η κινηματογραφική απεικόνιση του ακραίου καιρικού φαινομένου, που ήταν εντυπωσιακή από τεχνολογική άποψη, επέτρεπε να εκφραστούν τόσο η κριτική στην παρακμή του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όσο και ο οραματισμός για μια ενδεχόμενη διαφορετική τάξη πραγμάτων, η οποία έμελλε να αναδυθεί στο μεταποικιακό περιβάλλον και νοσταλγούσε, τουλάχιστον, τις χαμένες ευρωπαϊκές αξίες της βικτωριανής περιόδου, αν δεν τις αναπαρήγαγε κιόλας.

Στις ταινίες των φυσικών καταστροφών, η περιβαλλοντική οριακότητα αποτελούσε τη συνθήκη που επέτρεπε την άρση της κανονικότητας και τη θέαση παράλληλων ή εναλλακτικών κόσμων και τρόπων οργάνωσης της πραγματικότητας. Στο *The Rains Came* η οριακότητα αφορούσε αφενός την ακραία ένταση των καταστροφικών φυσικών φαινομένων και αφετέρου το αποικιακό περιβάλλον στο οποίο συντελέστηκε η καταστροφή. Η Σούζαν Σόνταγκ, μελετώντας το φανταστικό που εκφράζουν οι ταινίες καταστροφής στο άρθρο της «The Imagination of Disaster», υποστήριξε ότι «η απόλαυση ως ένα βαθμό πηγάζει πράγματι από την αίσθηση ότι αυτές οι ταινίες συνεργούν με το αποτρόπαιο».⁶⁴ Στην κλασική ανάλυσή της, η Σόνταγκ επιμένει στην απελευθερωτική δράση που έχει η θέαση της καταστροφής, με το επιχείρημα ότι επιτρέπει την αποστασιοποίηση από τις κανονικότητες της πραγματικότητας. Η φυσική καταστροφή αποτελεί τον καταλύτη που οδηγεί σε κρίση την ισχύουσα τάξη πραγμάτων, δημιουργεί ένα κενό, και στον χώρο που διανοίγεται έτσι μπορεί να συγκροτηθεί μια εναλλακτική πρόταση για τον κόσμο και για την κοινωνική οργάνωση. Από αυτήν ακριβώς τη σκοπιά, οι πρώιμες ταινίες καταστροφής της μεσοπολεμικής εποχής εκφράζουν τη διαδικασία με την οποία συγκροτείται η προσδοκία μέσα από τα χαλάσματα πόλεων, φυσικών τοπίων και κοινωνικών σχέσεων. Ο ακραίος χαρακτήρας των καιρικών φαινομένων και η οριακότητα των περιβαλλοντικών συνθηκών αποτελούσαν κεντρική σημασιολογική αναφορά, που υποστήριζε τη νοηματική σύνδεση της καταστροφής με την προσδοκία.

64 Susan Sontag, «The Imagination of Disaster», στο S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (Λονδίνο: Picador, 1966), 209-225.

Το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ αναπτύχθηκε δυναμικά ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Παράλληλα, οι μυθοπλαστικές ταινίες υιοθέτησαν τότε ρεαλιστικά ή επιστημονικά και τότε καλλιτεχνικά και πειραματικά μέσα, προκειμένου να καταγράψουν και να αποτυπώσουν πραγματικά γεγονότα, τα οποία εντούτοις αφορούσαν πραγματικότητες περιφερειακές, περιθωριακές και απόμακρες, πραγματικότητες στις οποίες δεν είχε πρόσβαση το δυτικό κοινό στην άμεση καθημερινότητά του. Ο κινηματογραφικός φακός κατέγραφε απομακρυσμένες γεωγραφικές περιοχές, τροπικά δάση και πολιτικά τοπία, την άγρια φύση, φυτά και ζώα άγνωστα στον μέσο δυτικό άνθρωπο, συγκροτώντας σταδιακά ένα απόθεμα οπτικών αποτυπώσεων που αφορούσαν ανοίκεια και οριακά περιβάλλοντα.

Η οριακότητα των οικοτοπιών αυτών απέρρευε πολλές φορές από το γεγονός ότι παρουσιάζονταν ως κενός χώρος, χωρίς πολιτισμό. Αποτελούσαν λοιπόν πολιτισμικά «άδειους» χώρους, που προσφέρονταν για προβολές και για οραματισμούς σχετικούς με εναλλακτικούς τρόπους οργάνωσης της ζωής και με εναλλακτικά αξιακά συστήματα, οραματισμούς που εξέφραζαν τις προσδοκίες και τους φόβους για το μέλλον του δυτικού κόσμου. Οι καταγραφές των οριακών οικοτοπιών σε αυτή την περίοδο λειτουργούσαν ως μέσο με το οποίο αποτυπωνόταν μια παράλληλη δυνητική πραγματικότητα, δηλαδή είχαν εμφανώς ετεροτοπικό και οραματικό χαρακτήρα.

Επιχειρώντας να αποκωδικοποιήσουμε αυτές τις εικόνες, ώστε να ανασυνθέσουμε τον κώδικα οραματισμού που εμπεριείχαν οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των παρυφών του κόσμου, εντοπίζουμε ένα κομβικό εύρημα στο επίπεδο της θεματικής της αφήγησης: την ανάδειξη των στοιχείων της κρίσης του πολιτισμού μέσα από τις αξίες και τα οράματα που προβάλλονται είτε στο πολιτισμικά «άδειο» φυσικό τοπίο είτε στο μεταβατικό ιστορικό πλαίσιο του τέλους της αποικιοκρατίας. Μια μόνιμη εσωτερική αντίφαση διέπει αυτές τις αποτυπώσεις: ασκούν κριτική, αλλά ταυτόχρονα επιβεβαιώνουν τις αξίες του δυτικού πολιτισμού μέσω της νοσταλγίας. Έτσι, η φύση και ο πολιτισμός δεν αποτελούσαν ένα σταθερό δίπολο – αν θεωρήσουμε πως χαρακτηριστικό της διπολικής αντίθεσης είναι ότι την εγγυάται η ίδια η λειτουργία του δίπολου. Αντίθετα, η φύση και ο πολιτισμός επικοινωνούσαν διαρκώς, πλησιάζαν και απομακρύνονταν, συνομιλούσαν στο πλαίσιο μιας συστηματικής, αλλά και ταραχώδους αλληλεπίδρασης.

Κεντρικό ρόλο στη θεματοποίηση αυτής της εσωτερικής αμφισημίας των αναπαραστάσεων έπαιζε ο καιρός, καθώς και οι απροσδόκητες και ραγδαίες μεταβολές των συνθηκών και του συσχετισμού ανάμεσα στη φύση, στον πολιτισμό και στην ιστορία. Ο καιρός –ίσως σε αντίθεση με το κλίμα– χαρακτηρίζεται από έντονη απροσδιοριστία καθιστώντας τη φύση ανεξέλεγκτη και την πρόγνωση ή την πρόβλεψη του μέλλοντος δυσχερή και αβέβαιη. Όμως, η δυσκολία της πρόβλεψης είναι ακριβώς εκείνη που συνέδεε τις πολιτισμικές αποτυπώσεις του καιρού με τη δημιουργία ενός φαντασιακού τόπου που ήταν σε θέση να φιλοξενήσει και να παραγάγει ετεροτοπίες, οραματισμούς, προσδοκίες, ελπίδες και αγώνες, να δημιουργήσει εντέλει εικόνες ενός δυνητικού μέλλοντος.

Οι ταινίες φυσικής καταστροφής, αλλά και οι οπτικές αποτυπώσεις του ακραίου και οριακού φυσικού περιβάλλοντος, σαγηνεύουν ακόμα και σήμερα το κοινό, όπως αποδεικνύεται από την εμπορικότητα των αντίστοιχων κινηματογραφικών παραγωγών στους τομείς της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ, αλλά και από τη μεγάλη ανάπτυξη των θεματικών τηλεοπτικών δικτύων για τη φύση και την άγρια ζωή, όπως είναι για παράδειγμα το Discovery Channel, το National Geographic Channel, το Mother Nature Network κ.ά. Ένα μέρος της σαγήνης που ασκούν στο κοινό, ακόμα και σήμερα, τόσο οι ταινίες της φυσικής, της περιβαλλοντικής ή οποιασδήποτε άλλης καταστροφής, όσο και οι εξερευνητικές αποτυπώσεις των οριακών οικοτοπίων, πηγάζει από τον συσχετισμό της οριακότητας με την προσδοκία.

Ο κόσμος αποτυπωνόταν ετεροτοπικά στις κινηματογραφικές παραγωγές που μελετήσαμε. Η γεωγραφική και η ιστορικοπολιτισμική οριακότητα συνιστά μια προνομιακή τροπικότητα όταν πρόκειται να αναδειχτούν οι κρίσεις της κανονικότητας μέσα από την αναπαράσταση εναλλακτικών τοπικότητων, παράλληλων κόσμων και καταστάσεων εξαίρεσης. Μολονότι οι μυθοπλαστικές και οι τεκμηριωτικές ταινίες δεν αποτελούν οραματικά ή ουτοπικά αφηγήματα σε πρώτη ανάγνωση, εντούτοις οπτικοποιούν το φαντασιακό της προσδοκίας, της ελπίδας και της κριτικής στάσης απέναντι στην υφιστάμενη πραγματικότητα. Επίσης, οπτικοποιούν το φαντασιακό που αφορά την εναλλακτική οργάνωση πολυεπίπεδων και κομβικών σχέσεων: ανάμεσα στη φύση και στον πολιτισμό, ανάμεσα στο ανθρώπινο και στο ζωικό στοιχείο, ανάμεσα στους ίδιους τους ανθρώπους, που αναπτύσσουν σχέση συντροφικότητας· τέλος, ανάμεσα στα φυσικά στοιχεία ή τα ακραία φυσικά φαινόμενα και στις πρακτικές επιβίωσης και συντροφικότητας. Το φαντασιακό αυτό θεματοποιείται μέσα από τη θέαση της πλανητικότητας, μέσα από την προβολή περιοχών και γεωπολιτισμικών καταστάσεων που υπερβαίνουν τα όρια και τους κανόνες του κόσμου όπως τον αντιλαμβάνεται το δυτικό βίωμα στο επίπεδο της καθημερινής ζωής και της προσωπικής εμπειρίας.

Η οπτικοποίηση των εξερευνήσεων σε μακρινές περιοχές και των ακραίων καιρικών φαινομένων και καταστροφών πρότεινε στο κινηματογραφικό κοινό της μεσοπολεμικής περιόδου βιώματα και εικόνες του πλανήτη που είχαν στον πυρήνα τους στοιχεία του ανοίκειου, της εξωτερικότητας προς το κανονικό και της ξενικότητας. Τα αναδυόμενα οπτικά καθεστώτα του κινηματογράφου λειτουργούσαν ως μέσα οικειοποίησης των παραδοξοτήτων του πλανήτη, ανασυνδυάζοντας τις εικόνες οριακών οικοτοπίων και καταστάσεων με το φαντασιακό της προσδοκίας, του φόβου, της ελπίδας και της κριτικής στάσης απέναντι στη βιωμένη πραγματικότητα. Αποτέλεσμα αυτής της ανασύνθεσης ήταν η παραγωγή νέων εννοήσεων που παρουσίαζαν τον κόσμο ως πλανητικό οίκο ο οποίος εμπειρείχε τόσο τους φόβους, όσο και τις προσδοκίες για ένα εναλλακτικό μέλλον.