ΕΓΙΑΛ ΣΙΒΑΝ

Ένας προκλητικός εβραίος κινηματογραφιστής για την Παλαιστίνη

ΝΙΖΗ ΑΝΑΤΟΛΗ, 1987. ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΙΝΤΙΦΑΝΤΑ
Ένας από εκείνο τους 60 παλαιστινιακούς καταυλισμούς πρόσφυγων που χτίστηκαν από τα Ηνωμένα Έθνη στη Μέση Ανατολή στις αρχές της δεκαετίας του 1950.
Σπηλιά από την τοπική Δικαιοσύνη-Γάζας. Εικόνα: γραφεία του Σιβάν Σιβάν.

ΕΓΙΑΛ ΣΙΒΑΝ

συνέντευξη στην Γκέλυ Μαδεμλή

ΙΣΤΟΡΙΑ, **ΜΝΗΜΗ,** ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

Η ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑΣ ΤΟΠΟΣ

Μένει μόνιμα στο Παρίσι. Ο ισραηλινός σκηνοθέτης, συγγραφέας και ακαδημαϊκός που τιμάται στο 14ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης έχει γίνει πολλές στο παρελθόν στόχος κριτικής από τη χώρα του, τόσο από το επίσημο κράτος όσο και από επιφανείς διανοουμένους, όπως ο σκηνοθέτης του *Shoah* Κλοντ Λανζμάν ή ο φιλόσοφος Αλέν Φινκελκρότ, για τη στάση του απέναντι σε επίμαχα πολιτικά ζητήματα: στην αντιμετώπιση των παλαιστίνιων προσφύγων (*Άκαμπατ-Τζάμπερ: είμαστε περαστικοί*), στο ισραηλινό εκπαιδευτικό σύστημα (*Ιζκορ, σκλάβοι της μνήμης*), στο συλλογικό τραύμα του Ολοκαυτώματος ή και του Ψυχρού Πολέμου (*Ο Σπεσιαλίστας, Για την αγάπη του λαού*), στην ιδέα ενός αμιγώς εβραϊκού κράτους. Η τελευταία ταινία του *Κοινό κράτος* κάνει την παγκόσμια πρεμιέρα της στη Θεσσαλονίκη και, με την ευκαιρία, ο Εγιάλ Σιβάν απαντά και στις επικρίσεις που έχει δεχθεί, σε μια σύντομη συζήτηση μέσω Διαδικτύου, λίγο πριν από το masterclass που θα παραδώσει αύριο Πέμπτη 15/3, στις 11:00 στην αίθουσα Τζων Κασσαβέτης.

Επισκεφτήκατε το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης πέρσι, με την ταινία σας *Γάζα, ο μηχανισμός του πορτοκαλιού*. Είχατε ξεκινήσει ήδη γυρίσματα για το *Κοινό κράτος*;

Δεν θυμάμαι σε ποιο σημείο πρωτοξεκίνησα να δουλεύω για την ταινία *Κοινό κράτος*. Ξεκινήσαμε με την ομάδα μου να γράφουμε το βιβλίο, που κυκλοφορεί μαζί με το DVD, αλλά στην πορεία σκέφτηκα να εικονοποιήσω αυτές τις «δυνητικές συζητήσεις» με το εύρημα του split screen, μιας οθόνης χωρισμένης στα δύο. Αισθανόμουν ήδη ότι το βιβλίο μετατρεπόταν σε εργαλείο πολιτικής σύγκρουσης. Στην αρχή ήθελα να συμπεριλαμβάνει μια σειρά συνεντεύξεων, μετά άλλαξα γνώμη, ύστερα πάλι σκέφτηκα ότι θα μπορούσε να είναι ένα είδος πρακτικής άσκησης, όπου θα μπορούσαν να ακολουθήσουν κι άλλοι άνθρωποι. Γι' αυτό και στον τίτλο προσέθεσα σε παρένθεση το νούμερο 1. Πρώτο μέρος. Μπορεί το δεύτερο μέρος να γραφτεί από εμένα ή κι από κάποιον άλλο.

Δουλεύατε για χρόνια ως φωτογράφος. Πώς περάσατε στις κινούμενες εικόνες;

Μα είναι προέκταση της δραστηριότητάς μου ως φωτογράφου. Αναγνώριζα τους περιορισμούς της ακίνητης εικόνας, ήξερα ότι η συγγραφή είναι ταυτόσημη της στατικότητας, κι ήθελα να δοκιμάσω στην πράξη πώς είναι να συναρμολογείς ένα διαφορετικό υλικό. Η πρώτη μου ταινία γυρίστηκε σε ένα μέρος που είχα ήδη φωτογραφίσει στο παρελθόν (το *Ακαμπατ-Τζάμπερ...*). Δεν σας κρύβω ότι, επιπλέον, ήθελα να δω πώς είναι να δουλεύεις και για την ισραηλινή τηλεόραση: είχα μια πολύ μικρή εμπειρία από τον Τύπο τη δεκαετία του 1970, όταν ήμουν έφηβος, και μου είχε τραβήξει το ενδιαφέρον η δημοσιογραφία. Ξεκίνησα να κάνω ντοκιμαντέρ και με διάθεση να ασκήσω κριτική στην επίσημη δημοσιογραφία. Δεν με ενδιέφερε να στρογγυλεύω τις απόψεις μου, δεν ήθελα να παριστάνω το δικηγόρο. Εκτός των άλλων, επεδίωκα να κάνω κριτική στην αντίληψη του χρόνου την οποία έχουν τα τηλεοπτικά ρεπορτάζ. Ξέρετε, στο ντοκιμαντέρ δεν είναι όπως στο τηλεοπτικό ρεπορτάζ. Στο ντοκιμαντέρ είμαστε πάντα πριν ή μετά από το γεγονός. Το γεγονός από μόνο του, δηλαδή, δεν έχει σημασία, σημασία έχει η ερμηνεία του. Τα τηλεοπτικά ρεπορτάζ εισβάλλουν σε μια χρονική στιγμή, και μετά φεύγουν. Δεν αφήνουν το χρόνο να κυλήσει.

Οπότε δεν σας ενδιαφέρει η «αποφασιστική στιγμή» της φωτογραφίας; Το ντοκιμαντέρ είναι υπόθεση παρατήρησης σε βάθος χρόνου;

Κάθε γλώσσα διαθέτει τουλάχιστον τρεις λέξεις που αναφέρονται σε μια παρόμοια πράξη: βλέπω, κοιτάζω, παρατηρώ. Μου αρέσει που χρησιμοποιείτε την τελευταία. Νομίζω πως στον κινηματογράφο, οι τρεις εκδοχές διαφοροποιούνται ως προς το χρόνο και ως προς το μέγεθος του κάδρου. Το ντοκιμαντέρ νομίζω ότι παίζει με τα όρια αυτών των τριών λέξεων, αυτών των τριών «βλεμμάτων». Με απασχολεί πολύ και το πώς, πριν από την γένεση οποιασδήποτε γλώσσας, ενυπάρχουν εικόνες μέσα στη γλώσσα.

Αποδέχεστε τον όρο «κινηματογραφική γλώσσα»; Στους ακαδημαϊκούς κύκλους είναι μια μόδα το να αντιμετωπίζονται όλα τα πράγματα ως γλώσσα ή ως κείμενα...

Συμφωνώ απολύτως και, όχι, δεν δέχομαι τον όρο, όπως δεν δέχομαι και την αντίληψη πως από τη στιγμή που είμαστε φορείς μιας γλώσσας δικαιούμαστε να νιώθουμε πιο κοντά στα πράγματα που αυτή περιγράφει. Για μένα ο κινηματογράφος είναι στάση ζωής, όχι γλώσσα, και η πραγματική ουσία του βρίσκεται στο μοντάζ.

Στις ταινίες σας συναντάτε πολλούς ανθρώπους με τους οποίους δεν μοιράζεστε καν το ίδιο αλφάβητο. Αισθάνεστε ωστόσο πως μιλάτε κάποια άλλη, κοινή, γλώσσα;

Αγγίζετε ένα βασικό ζήτημα που σχετίζεται με την ουσία της πραγματικότητας και της αναπαράστασης της πραγματικότητας. Συγκεκριμένα, η ταινία μου *Εθνική οδός 181*, όπου με τον πολίτη Ελιάφ παρατηρούνται τις πολιτικές μας, νομίζω πως προέρχεται από το χτίσιμο μιας ορισμένης, σύνθετης γλωσσικής κοινότητας. Θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε αυτή τη γλώσσα «κοινή»; Ναι, γιατί το κοινή δεν σημαίνει αναγκαία ερηνική.

Ποια γλώσσα μάθατε στο σχολείο και πόσα πράγματα έχουν αλλάξει από την εποχή που γυρίσατε το Ζkop;

Με απασχολεί το ζήτημα της γλώσσας, γιατί συνήθως παρουσιάζεται ως συμπληρωματικό της εικόνας. Γεννήθηκα στη Λατινική Αμερική, οπότε από το σημείο μηδέν της ύπαρξής μου έπρεπε να μιλάω δυο γλώσσες, μια ιδιωτική, που ήταν τα ισπανικά, και μια δημόσια, τα εβραϊκά, και μάλιστα τα εβραϊκά της υψηλής κοινωνίας. Αυτή η διπλή ταυτότητα μού φαινόταν φυσική. Βέβαια, όταν πρωτοπήγα σχολείο, όπως μου είπαν πολύ αργότερα οι γονείς μου, αρνήθηκα να μιλάω εβραϊκά, και οι δάσκαλοί μου έπρεπε να απομνημονεύσουν μερικές λέξεις στα ισπανικά για να με καθοδηγήσουν. Σε ό,τι αφορά τα σχολεία της χώρας, τίποτα δεν άλλαξε πραγματικά από τότε. Η εβραϊκή κοινωνία σήμερα έχει την αίσθηση ότι παραδόθηκε οριστικά στο ρατσισμό, ο εθνικιστικός λόγος αναπαράγεται ακόμα πιο έντονα και περιστρέφεται ακόμα γύρω από τη θυματοποίηση των Εβραίων. Οι μαθητές επισκέπτονται όχι μόνο τα λεγόμενα «ιερά» μέρη, αλλά ακόμα και τα κατεχόμενα στη Χεβρώνα.

ΝΟΜΙΖΩ ΠΩΣ ΣΤΟ **ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ** ΕΙΜΑΣΤΕ **ΠΑΝΤΑ** ΠΡΙΝ Ή **ΜΕΤΑ ΤΟ** ΓΕΓΟΝΟΣ. **ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΑΠΟ** ΜΟΝΟ ΤΟΥ **ΔΕΝ ΕΧΕΙ** ΣΗΜΑΣΙΑ

Η έξαρση του εθνικιστικού λόγου, που επισημαίνετε, όμως είναι ίδιον μόνο των Ισραηλινών; Δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς το ίδιο, π.χ., για τους Παλαιστίνιους, ή και για άλλες χώρες του πλανήτη;

Σε πολλά μέρη διαβλέπω τις εντάσεις και τις αντιθέσεις που υποκαίει η σχύρωση πίσω από την εθνική ταυτότητα. Στους Ισραηλινούς, ωστόσο, βλέπω κάτι πολύ πιο βαθύ, πρωτογενές. Ισχυρίζομαι λοιπόν ότι το κράτος του Ισραήλ είναι κάτι σαν την αβαντγκάρντ ενός νέου κύματος εθνικισμού. Με εντυπωσιάζει και η περίπτωση της Ελλάδας. Πολλοί στη χώρα σας εκφράζονται θετικά για τους Παλαιστίνιους, την ίδια στιγμή που το επίσημο κράτος παίζει το ρόλο διπλωμάτη, διαμεσολαβητή ανάμεσα στο Ισραήλ και τον δυτικό κόσμο. Υποθέτω ότι γι' αυτό η αιτία είναι οικονομικοί λόγοι. Νομίζω όμως ότι ισχυρότερος παράγων είναι η αποκαλούμενη ιουδαιοχριστιανική ταυτότητα.

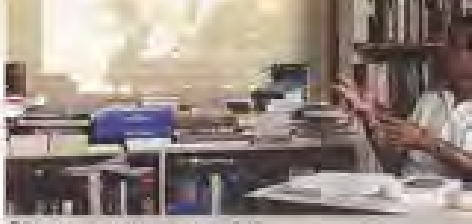
Εισπράξατε ποτέ αρνητική κριτική από Παλαιστίνιους;

Η σχέση μου με τους Παλαιστίνιους είναι περίπλοκη. Πολλές φορές, με πλησίασαν θεατές για να μου πουν ότι κάποια ταινία μου τους συγκίνησε, προσθέτουν μάλιστα ότι κάνω «παλαιστινιακές ταινίες. Δεν συμφωνώ, βεβαίως. Θα έλεγα ότι κάνω ταινίες για την Παλαιστίνη. Η Παλαιστίνη είναι για μένα ένας τόπος, κι όχι ένα κράτος. Είναι η γη. Από την άλλη, πολλοί νομίζουν πως τους εκπροσωπώ, αισθάνονται όμως αμήχανα όταν καταλαβαίνουν ότι ανήκω σε μια κοινότητα ανωφερεστική απ' τη δική τους. Σε γενικές γραμμές όμως, περισσότεροι Παλαιστίνιοι παρά Ισραηλινοί υποστηρίζουν τη δουλειά μου.

ΣΕ ΓΕΝΙΚΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ **ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟΙ** ΠΑΛΑΙΣΤΙΝΙΟΙ **ΠΑΡΑ** ΙΣΡΑΗΛΙΝΟΙ **ΥΠΟΣΤΗΡΙΖΟΥΝ ΤΗ** ΔΟΥΛΕΙΑ ΜΟΥ

Σε πολλές ταινίες σας αξιοποιείτε πλάνα αρχείου. Είναι δύσκολη η πρόσβασή σας σε αυτό το υλικό;

Η πρόσβαση στο υλικό είναι δύσκολη για δύο λόγους. Στον *Σποσιαλίστα*, π.χ., που χρησιμοποιήθηκαν στιγμότυπα από τη δίκη του Άιχμαν, το υλικό για περισσότερα από 30 χρόνια ήταν στα αζήτητα. Εκτός από τα κομμάτια που έπρεπε να επιλεγούν, όμως, ίσως πιο σημαντικό ήταν το θέμα των πνευματικών δικαιωμάτων, που ήταν ακριβά. Σε ποιον ακριβώς ανήκαν τα τεκμήρια εκείνης της δίκης; Όχι πάντως στο επίσημο ισραηλινό κράτος, άρα στην ανθρωπότητα, αλλά σε μια ιδιωτική εταιρεία. Η εταιρεία αυτή ήθελε να διατηρήσει τη μνήμη αλλά όχι να συγκεντρώσει ιστορικά τεκμήρια - και για μένα η σχέση Ιστορίας και μνήμης είναι ζήτημα ιδεολογίας. Στην περίπτωση της *Γιάφας*, πάλι, είχαμε άλλες δυσκολίες. Τα περισσότερα πλάνα στην πραγματικότητα δεν έχουν το πορτοκάλι κεντρικό θέμα. Αντίθετα, το μοτίβο αυτό εμφανίζεται συμπτωματικά. Σήμερα περιηγούμαστε σε αρχεία με τη βοήθεια λέξεων-κλειδιών. Εμείς όμως δεν ψάχναμε για λέξεις, αλλά για εικόνες. Νομίζω αυτό είναι ένα ζήτημα που θα απασχολήσει ολοένα και περισσότερο την εποχή μας, στην οποία κυριαρχούν τα αρχεία.



Ελιάφ, ο μεταφραστής του πορτοκαλιού

● MAR 14/3 15:45

Εθνική οδός 181: θρυαλλίδα ενός ταξιδιού σε Παλαιστίνη-Ισραήλ-Ελλάδα

● CAS 14/3 20:00

Ο σποσιαλίστας, το πορτρέτο ενός σύγχρονου γκελφατάν

● MAR 14/3 22:00 - CAS 18/3 15:00

Κοινή κρίση, δυνατοί συζήτησε (2)

● DEI 15/3 17:00 - MAR 16/3 15:45

Για την ιστορία του Δαυίδ

● MAR 15/3 20:30 - ZAN 17/3 18:00

Πώς καταλογογραφούντα τα αρχεία, ποιοι και πώς την πληροφορία που έχουν συγκεντρώσει; Οι πληροφορίες που φαίνεται να ξεχωρίζουν είναι αυτές που εξυπηρετούν την κυρίαρχη ιδεολογία του εκάστοτε κοινωνικού πλαισίου. Για μένα λοιπόν ο σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ είναι εκείνος που κατεξοχήν δημιουργεί ένα αρχείο. Ή μάλλον, εκείνος που φροντίζει να αποδομήσει ένα αρχείο εις τα εξ ων συνετέθη για να φτιάξει ένα καινούριο.