

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ
ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ



ΠΜΣ ΓΛΩΣΣΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΚΟΛΕΤΣΟΥ

*ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΡΑΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ
ΤΙΣ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 2001 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ*

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: ΠΓ2018305

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΠΙΒΛΕΨΗΣ: ΛΙΒΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΣ, ΜΙΧΑΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ.
ΠΑΡΙΑΝΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ

ΠΑΤΡΑ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

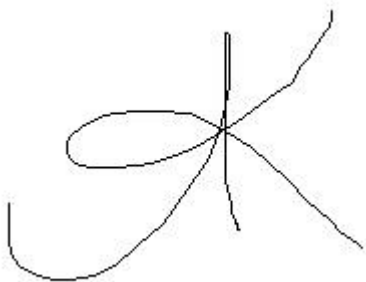
ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΡΑΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 2001
ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΡΑΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ 2001 ΕΩΣ ΣΗΜΕΡΑ

Γνωρίζοντας τις συνέπειες της λογοκλοπής, δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα διπλωματική με τίτλο «Θεωρήσεις του Ιράν μέσα από τον αμερικανικό κινηματογράφο και τις τηλεοπτικές σειρές από το 2001 έως σήμερα» είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, δεν αποτελεί αναπαραγωγή άλλης δημοσιευμένης εργασίας και ότι όλες οι πηγές που έχουν χρησιμοποιηθεί έχουν δηλωθεί καταλλήλως στις βιβλιογραφικές παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία που έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με παραπομπές και οι σχετικές αναφορές περιλαμβάνονται στην αναλυτική βιβλιογραφία με πλήρη περιγραφή.

Πάτρα, 7/6/2020

Η ΔΗΛΟΥΣΑ



ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΛΕΤΣΟΥ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εν λόγω εργασία αναλύονται με τη βάση τη θεωρία της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου 15 ταινίες του Χόλιγουντ και 4 τηλεοπτικές σειρές που κυκλοφόρησαν την περίοδο 2003-2019. Κατά την εκπόνησή της ερευνήθηκαν οι μέθοδοι, με τους οποίους διαχέεται η κυρίαρχη ιδεολογία, ο οριενταλισμός και η αμερικανική ήπια ισχύς μέσα από τους διαλόγους, τη μουσική, τη σκηνοθεσία και τις γλωσσικές αναπαραστάσεις των ταινιών. Κατά την ανάλυσή διαπιστώθηκε πως οι απεικονίσεις του Ιράν στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο σχετίζονται άμεσα με τις αποφάσεις της εκάστοτε πολιτικής ηγεσίας στο Ιράν και στις Η.Π.Α αλλά και με τα πρόσφατα γεγονότα που διαμόρφωσαν το πολιτικό πεδίο στην ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής.

Λέξεις κλειδιά: Ιράν, οριενταλισμός, κινηματογράφος, κριτική ανάλυση λόγου, ήπια ισχύς, 2001, Η.Π.Α

ABSTRACT

In the following essay 15 Hollywood films and 4 American television series, which were released between 2003 -2019, have been analysed with the theoretical tools of Critical Discourse Analysis (CDA). This essay observes the way dominant ideology, orientalism and American soft power is dispersed throughout film dialogues, music, directing techniques and language representation. Our findings suggest that cinematic and television representations of Iran are in line, not only with the decisions taken by the Iranian and American political leadership, but also with the events that have shaped the political landscape of the Middle Eastern region.

Key words: Iran, Orientalism, cinema, CDA, soft power, 2001, U.S.A.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί προϊόν μιας έρευνας, την οποία επιθυμούσα να κάνω από τη στιγμή που διάβασα το βιβλίο του Edward Said, *Οριενταλισμός*. Είμαι ιδιαίτερα ευγνώμων που μπόρεσα να τη διεκπεραιώσω στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Γλώσσα, Πολιτική και Διαπολιτισμική Επικοινωνία» και πιστεύω ότι δεν θα μπορούσα να προβώ σε αντίστοιχη έρευνα στα πλαίσια κάποιου άλλου μεταπτυχιακού προγράμματος στην Ελλάδα, καθώς οι προηγούμενες απόπειρές μου σε άλλα πανεπιστήμια πέραν του Ιονίου, αποδείχθηκαν άκαρπες. Γι' αυτόν το λόγο, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο επιβλέποντα της διπλωματικής μου, κ. Σ. Λίβα, ο οποίος μου έδωσε την ακαδημαϊκή ελευθερία που χρειαζόμουν για την εκπόνηση αυτής της εργασίας, για την άριστη συνεργασία αλλά και επειδή πίστεψε στη θεματική της εργασίας, όταν εγώ ακόμη την αμφισβητούσα. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης για τη υποστήριξή τους την κ. Α. Παριανού και τον κ. Γ. Μιχαλακόπουλο, ο οποίος με είχε ενημερώσει για της σύσταση του εν λόγω μεταπτυχιακού προγράμματος πριν ακόμα δημιουργηθεί, κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου στην περσική γλώσσα Σ. Τ. για την πολύτιμη βοήθειά της στο γλωσσικό κομμάτι της εργασίας, τη συμφοιτήτριά μου Ηραλία Κοτσακίδου και την αδερφή μου, Κατερίνα, για τη διαρκή στήριξή της.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
1:		
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	10
2:		
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	13
3:		
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	4.1. ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ	15
4:		
	4.2. ΤΑΙΝΙΕΣ	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ	5.1. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	167
5:		
	5.2. ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ	172
	5.3. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ	173
	ΕΡΕΥΝΑ	
	5.4 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	175
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		176
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ		192

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αυτό που στο χάρτη φαινόταν άγνωστο σημείο ήταν κατοικημένο από ανθρώπους

E. Said, 1996: 261

Έρευνα για τη συγγραφή αυτής της εργασίας αποτέλεσε η πρώτη ανάγνωση του βιβλίου του Edward Said «Οριενταλισμός» το 2014 κατά τη διάρκεια του πολέμου στη Γάζα. Έκτοτε, το βιβλίο είχε τον τρόπο του να στοιχειώνει τη γράφουσα, γι' αυτό και αποτέλεσε τη θεωρητική βάση αυτής της εργασίας. Στην παρακάτω διπλωματική εργασία επιδιώκεται η ανίχνευση των αναπαραστάσεων του Ιράν από τα κυρίαρχα ιδεολογικά συστήματα μέσα από τον κινηματογράφο και τις τηλεοπτικές σειρές από το 2001 έως σήμερα. Το 2001 θεωρήθηκε κομβικό έτος εξαιτίας των τραγικών συμβάντων της 11^{ης} Σεπτεμβρίου, η οποία εκτός των άλλων είχε σαν αποτέλεσμα τη διάδοση της ιδεολογίας του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία (War on Terror), τη ραγδαία αύξηση της ισλαμοφοβίας και φυσικά την αμερικανική εισβολή στο Ιράκ και στο Αφγανιστάν. Κατά την βιβλιογραφική επισκόπηση διαπιστώθηκε ότι έχουν δημοσιευθεί αρκετά άρθρα και διπλωματικές εργασίες, οι οποίες έχουν ως θέμα τις ισλαμοφοβικές κινηματογραφικές απεικονίσεις των μουσουλμάνων και των Αράβων, ωστόσο ελάχιστες εστιάζουν αποκλειστικά στο Ιράν. Το Ιράν αποτελεί μια μεγάλη πρόκληση γιατί είναι μία χώρα που δέχεται πολλαπλές αναγνώσεις και γι' αυτό θεωρήθηκε πως δεν μπορεί να ερμηνευθεί μονοσήμαντα, όπως ισχύει και για την ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής. Σε αυτήν την εργασία δεν εξηγείται τι (δεν) είναι πραγματικά το Ιράν ή πως θα έπρεπε να ερμηνευτεί, καθώς μια τέτοια προσέγγιση θα οδηγούσε στα οριενταλιστικά σφάλματα, τα οποία η εργασία καλείται να αναδείξει. Γι' αυτόν το λόγο, η έρευνα επικεντρώνεται στους τρόπους απεικόνισης της χώρας από την αμερικανική βιομηχανία του θεάματος. Επιπλέον, θεωρήθηκε αναγκαίο για λόγους αξιοπιστίας οι βιβλιογραφικές πηγές σχετικά με το Ιράν να προέρχονται κατ' αποκλειστικότητα από Ιρανούς ή άλλους συγγραφείς με καταγωγή από την Μέση Ανατολή. Το Ιράν αποτέλεσε τη βασική θεματολογία της εργασίας,

διότι θεωρήθηκε πως από το 1979, έτος ίδρυσης της Ισλαμικής Δημοκρατίας και ανατροπής του σάχη, η χώρα έχει τον τρόπο της να λαμβάνει μια δεσπόζουσα θέση στη διεθνή σκηνή και να συσχετίζεται με μια πληθώρα αρνητικών συνυποδηλώσεων όπως ο φονταμενταλισμός, η παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η υπόθεση Ιράν-κόντρα, τα πυρηνικά και οι οικονομικές κυρώσεις. Οι πρόσφατες πολιτικές εξελίξεις επί προεδρίας του Donald Trump, δηλαδή η αποχώρηση των Η.Π.Α από τη συμφωνία για τα πυρηνικά και ο χαρακτηρισμός της ως «φρικτή»¹ το 2018, η ένταση στα στενά του Ορμούζ το 2019, η δολοφονία του Qasem Soleimani και τα αντίποινα του Ιράν στις αμερικανικές βάσεις του Ιράκ πριν από λίγους μήνες, υποδηλώνουν πως το Ιράν δεν είναι μια χώρα που μπορεί να παραβλέψει κανείς αλλά ούτε και να αποκλείσει από τη διεθνή σκακιέρα. Ξεκινώντας από το γεγονός ότι οι οριενταλιστικές απεικονίσεις αποτελούν παράγωγα της κυρίαρχης ιδεολογίας (Said, 1996), από την οποία αναπαράγονται και την οποία αναπαράγουν, η θεωρία του οριενταλισμού συνδέθηκε με την αμερικανική ήπια ισχύ (Nye, 2002). Έτσι, η διάδοση οριενταλιστικών στερεοτύπων του Ιράν συσχετίστηκε με την αμερικανική ήπια ισχύ και με τις τρέχουσες πολιτικές εξελίξεις με τη βοήθεια των εργαλείων που παρέχει η Κριτική Ανάλυση Λόγου και συγκεκριμένα η θεωρία του Teun van Dijk (Dijk, 1998). Η βασική υπόθεση ήταν ότι η μετά το 2001 εποχή θα οδηγούσε στην αύξηση ιρανοφοβικών απεικονίσεων, ακριβώς όπως συνέβη και με τους Άραβες και γι' αυτό επιλέχθηκαν 15 ταινίες της αμερικανικής βιομηχανίας θεάματος ή/και ταινίες που ήταν αμερικανικές συμπαραγωγές και 4 δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές, οι οποίες κυκλοφόρησαν την περίοδο 2003-2019. Η ανάλυση του υλικού ταξινομήθηκε θεματικά και οι θεματικές του κάθε κεφαλαίου αντλήθηκαν από στερεοτυπικές εικόνες, με τις οποίες αναπαριστάται το Ιράν σε διεθνές επίπεδο. Αναλυτικότερα, η χώρα συνδέθηκε με τη θεωρία του χάσματος των πολιτισμών (Huntington, 1993), με την Ιρανική επανάσταση, τις κρίσεις των ομήρων, την ανάπτυξη των πυρηνικών, τις διπλωματικές σχέσεις με τις Η.Π.Α και το Ισραήλ, τα οριενταλιστικά παραμύθια, την κατοχή πετρελαιοπαραγωγικών πηγών, την ιδεολογία του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία και την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Κατά την πρώτη ενότητα της έρευνας, παρουσιάζονται οι απεικονίσεις του Ιράν στις αμερικανικές τηλεοπτικές σειρές, οι οποίες αναλύονται ανά επεισόδιο. Δεν αναλύονται ολόκληρες οι σειρές, αλλά μόνο οι κύκλοι και τα επεισόδια που αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα

¹ <https://www.theguardian.com/world/2018/may/08/iran-deal-trump-withdraw-us-latest-news-nuclear-agreement>

στο Ιράν, ενώ από την άλλη πλευρά, οι ταινίες αναλύονται ολόκληρες. Τέλος, η παρακάτω εργασία εκπονήθηκε σύμφωνα με την αρχή ότι «κάθε γνώση είναι ερμηνεία και ότι η ερμηνεία θα πρέπει να είναι ενσυνείδητη στις μεθόδους και τους σκοπούς της, αν θέλει να είναι προσεκτική και ανθρώπινη, και αν θέλει να φτάσει στη γνώση. Όμως, κάτω από κάθε ερμηνεία άλλων πολιτισμών- ιδιαίτερα του Ισλάμ- υποβόσκει η επιλογή που αντιμετωπίζει κάθε μελετητής ή διανοούμενος: αν θα θέσει το νου του στην υπηρεσία της εξουσίας ή στην υπηρεσία της κριτικής, του κοινωνικού συνόλου, του διαλόγου και της ηθικής»(Said, 2002:236).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Βασικό άξονα της έρευνας αποτέλεσε η θεωρία του *Οριενταλισμού* του Edward Said (Said, 1996) και το μετέπειτα βιβλίο του *Καλύπτοντας το Ισλάμ* (Said, 2002). Σύμφωνα με τον Edward Said η «Ανατολή» δεν είναι ένας συγκεκριμένος απτός τόπος που βρίσκεται σε κάποιο μακρινό σημείο του χάρτη, αλλά μια δυτική κατασκευή, η οποία έχει δομηθεί από τα κυριαρχικά συστήματα (Said, 1996). Από την αρχαιότητα, αλλά και την εποχή των περιηγήσεων του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, οι δυτικοί μελετητές, εξερευνητές, καλλιτέχνες και πολιτικοί, επισκέφθηκαν την Ανατολή και την ερμήνευσαν ως τον αντιθετικό Άλλο, σύμφωνα με τον οποίο η Δύση ορίζει τον εαυτό της (Said, 1996). Έτσι, αν η Δύση ήταν λογική, δημοκρατική, συνεχώς μεταβαλλόμενη και οι γυναίκες εκεί ήταν μοντέρνες, η Ανατολή ήταν παράλογη και μυστικιστική, απολυταρχική, στατική και οι γυναίκες παρουσιάζονταν ως θύματα ή σεξουαλικοποιημένα όντα (γυναίκες στο χαρέμι, μοιραίες υπάρξεις, χορεύτριες της κοιλιάς) (Said, 1996). Αυτές οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις δεν εμπεδώθηκαν στο κοινό αλλά συνέβησαν κάτω υπό συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες, γι' αυτό και συχνά αναπαράγονται και αναπαράγουν την πολιτισμική ηγεμονία και την αποικιοκρατία. Υπήρξε λοιπόν ουσιώδες για τους φορείς δυτικής εξουσίας να παρουσιάσουν τους κατοίκους της Ανατολής ως υποτελείς ή πολιτικά ανώριμους, γιατί με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσαν όχι μόνο να τους κατακτήσουν ευκολότερα λόγω της υπεροχής τους, αλλά και να δικαιολογήσουν τις κατακτήσεις τους. Ένα ιδεολογικό μοτίβο που χρησιμοποίησε μεταξύ άλλων και ο πρόεδρος George Bush ο νεότερος, όταν προσπάθησε να δικαιολογήσει την εισβολή στο Ιράκ ως απόπειρα εκδημοκρατικοποίησης του, νομιμοποιώντας την ως «πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία» και χαρακτηρίζοντας το Ιράκ, το Ιράν και τη Βόρεια Κορέα ως «άξονα του σατανά»². Ωστόσο, οι πολιτικές θεωρίες επιβολής εξελίσσονται και έτσι δεν χρειάζεται κάποιος να επέμβει στρατιωτικά ή ακόμα και να επιβάλλει οικονομικές κυρώσεις και οικονομικό αποκλεισμό μιας χώρας(σκληρή ισχύς) για να κυριαρχήσει πολιτικά, αφού μπορεί να το κάνει και μέσω της

² <https://legacy.npr.org/news/specials/sou/2002/020129.bushunion.html>

προώθησης της κουλτούρας μιας χώρας ή των ελκυστικών ιδανικών της (ήπια ισχύς) (Nye, 1990). Ο Joseph Nye ορίζει την ήπια ισχύ ως «την ικανότητα να παίρνεις αυτό θέλεις μέσω της ελκυστικότητας και όχι μέσω εξαναγκασμού ή δωροδοκίας. Προκύπτει από την έλξη που ασκεί το προφίλ μιας χώρας, οι πολιτικές ιδέες και τα μέτρα διακυβέρνησής της. Όταν οι πολιτικές μας θεωρούνται νόμιμες από τους άλλους, τότε αυξάνεται η ήπια ισχύς μας» (Nye, 2004 :10). Η ήπια ισχύς δεν διαχέεται μόνο από τις ευνοϊκές πολιτικές ρυθμίσεις (Καναδάς, γερμανικό κοινωνικό κράτος) αλλά μπορεί να διαχέεται και από πολιτισμικούς φορείς όπως είναι τα γλωσσικά ινστιτούτα, η χορήγηση υποτροφιών και η οργάνωση διαπολιτισμικών φεστιβάλ (Nye, 2004). Σημαντικός πολιτισμικός φορέας διάχυσης της ήπιας ισχύος είναι φυσικά η λαϊκή κουλτούρα (pop culture) και συγκεκριμένα τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, οι δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές και ο κινηματογράφος, μέσα τα οποία καθορίζουν και ελέγχουν τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται ακόμη και ολόκληρες χώρες ή λαοί. Στην παρακάτω εργασία, αναλύεται πως, ποτέ και γιατί αναπαριστάται το Ιράν κυρίως από το Χόλιγουντ. Οι Chomsky και Herman στο βιβλίο τους *Manufacturing Consent* (Chomsky & Herman, 2002) εξηγούν ότι τα περισσότερα αμερικανικά Μ.Μ.Ε ανήκουν σε μια μικρή ελίτ υπερ-ομίλων της βιομηχανίας θεάματος, οι οποίοι υπακούν στις επιταγές της διαφήμισης και στις προσδοκίες του κοινού, ενώ συχνά συντάσσονται και με την κυβερνητική ατζέντα των Η.Π.Α, διότι είθισται να χρηματοδοτούνται από το πεντάγωνο και την Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών³. Σε αυτούς του μιντιακούς υπερ-ομίλους συγκαταλέγεται και το «νούμερο ένα εξαγωγίμο προϊόν» της αμερικανικής ήπιας ισχύος, η κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ. Οι Basley & Brook ταξινομούν της περιόδους ανάπτυξης του Χόλιγουντ, στην Χρυσή Εποχή (1920-1950), δηλαδή την εποχή μετά το τέλος των βωβών ταινιών και το ξεκίνημα του ομιλούντος κινηματογράφου, όπου άνθησε το αμερικανικό μελόδραμα και οι film noir, στην εποχή του Νέου Χόλιγουντ, που ξεκίνησε από τον πόλεμο του Βιετνάμ, μια εποχή που ώθησε το Χόλιγουντ να θεωρήσει την αμερικανική εξωτερική πολιτική με μια πιο κριτική ματιά, ως τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τέλος στην Εποχή των Χολιγουντιανών Ομίλων (Conglomerate Χόλιγουντ) (Basley & Brook, 2019). Η τελευταία αυτή φάση συνέπεσε με την 11^η Σεπτεμβρίου 2001, όταν το Χόλιγουντ έκανε μία μεταστροφή προς τον «αμερικανικό υπερπατριωτισμό» και εμφανίστηκαν οι λεγόμενες ταινίες militainment (Basley

³ <https://info-war.gr/to-pentagono-piraxe-to-senario-chiliadon-sirial-ke-tenion-tou-choligount/>

&Brook, 2019:105). Πολλές από τις ταινίες που αναλύονται σε αυτήν εργασία ανήκουν σε αυτήν την εποχή και το ίδιο ισχύει, σχεδόν εξ' ολοκλήρου, και για τις τηλεοπτικές σειρές. Για την ανάλυση των τηλεοπτικών σειρών, χρησιμοποιήθηκε το ερμηνευτικό μοτίβο του Jack Holland, ο οποίος ερευνώντας αποκλειστικά την αλληλεπίδραση των τηλεοπτικών σειρών και της αμερικανικής λαϊκής κουλτούρας από το 2001 έως σήμερα, διαπιστώνει ότι το σενάριο των τηλεοπτικών σειρών πολλές φορές ταυτίζεται με τον πραγματικό αμερικανικό πολιτικό λόγο (Holland, 2019). Έτσι, όταν οι σειρές δεν αναπαράγουν και νομιμοποιούν τον πολιτικό λόγο (24, Homeland), μπορούν να ασκούν κριτική στην αμερικανική πολιτική (House of cards, West Wing) ή ακόμα και να εμφανίζουν τις ίδιες πολιτικά προοδευτικές τάσεις που εμφανίζονται και στην αμερικανική πολιτική σκηνή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σειρά Friends (Holland, 2019). Βάσει των παραπάνω, συμπεραίνεται πως τόσο ο οριενταλισμός όσο και η ήπια ισχύς αποτελούν θεωρητικά και ενίοτε πρακτικά μοντέλα που αναπαράγουν ιδεολογικά μοτίβα. Για να μπορέσει κανείς να ανιχνεύσει την ιδεολογία και τις επιπτώσεις της, θα πρέπει να είναι σε θέση να τη διακρίνει και αυτά τα εργαλεία ανίχνευσης των συχνά υπόρρητων ιδεολογικών προταγμάτων παρέχονται από την Κριτική Ανάλυση Λόγου. Σύμφωνα με την Κριτική Ανάλυση Λόγου (CDA), η ιδεολογία είναι διάχυτη και θα πρέπει να ανιχνεύεται τόσο στο μακρο-επίπεδο όσο και στο μικρο-επίπεδο (Dijk, 1998). Στην παρούσα εργασία ως μακρο-επίπεδο θεωρείται το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η παραγωγή και ο αφηγηματικός χρόνος των ταινιών, ενώ στο μικρο-επίπεδο η ιδεολογία εντοπίζεται όχι μόνο στους κινηματογραφικούς/τηλεοπτικούς διαλόγους, αλλά και στην μουσική υπόκρουση των σκηνών, στις εικόνες, τον τρόπο σκηνοθεσίας, στις γλωσσικές αναπαραστάσεις και στην (μη) ύπαρξη υποτίτλων από την περσική γλώσσα. Ο τρόπος αναπαράστασης συγκεκριμένων εθνικοτήτων και χωρών είναι κάθε άλλο παρά αθώος και πολιτικά ουδέτερος, αφού όπως διαπιστώνει ο van Dijk «οι ιδεολογίες που εξέχουν στα μίντια είναι κυρίως εκείνες των ελίτ, και όχι των κυριαρχούμενων ομάδων ή των αντιφρονούντων» (van Dijk, 1998: 180) αλλά και ότι «ο ιδεολογικός λόγος επιτρέπει τις άμεσες και ρητές εκδηλώσεις των ιδεολογιών, ενώ συνήθως η πιο βασική λειτουργία αυτών (των συνήθως γενικών) εκδηλώσεων υφίσταται στις κοινωνικές τους επιπτώσεις, δηλαδή στην απόκτηση, τη μεταβολή ή την επιβεβαίωση των κοινωνικών πεποιθήσεων» (van Dijk, 1998:193). Καθίσταται σαφές λοιπόν πως οι αρνητικές ή θετικές απεικονίσεις συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση μπορεί να έχουν

θετικές ή αρνητικές επιπτώσεις στον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία προσλαμβάνει τις εν λόγω κοινωνικές ομάδες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Για την ανάλυση των παρακάτω τηλεοπτικών σειρών και ταινιών η εργασία βασίστηκε στη θεωρία της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου Εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι το λέξημα «Λόγος» αναφέρεται στην έννοια του discourse, δηλαδή του ιδεολογικού λόγου. Εφαρμόζοντας τη θεωρία του T.Van Dijk (van Dijk, 1998) η εργασία δεν εστιάζει μόνο στους διαλόγους αυτούς καθ' αυτούς αλλά και στις οπτικές και ακουστικές εικόνες και τη μουσική των ταινιών. Δεδομένου ότι η Κριτική Ανάλυση Λόγου εφαρμόζεται κατά κύριο λόγο σε κείμενα, οι ταινίες θεωρήθηκαν και αναλύθηκαν ως «οπτικοακουστικά κείμενα» (Sokoli, 2011: 42). Η Σταυρούλα Σοκόλη στη συγκριτική της μελέτη πάνω στις μεθόδους υποτιτλισμού στην Ελλάδα και στην Ισπανία ορίζει το οπτικοακουστικό κείμενο ως το συνδυασμό των ακουστικών και οπτικών καναλιών και των λεκτικών και μη-λεκτικών στοιχείων και κατ' επέκταση καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το οπτικοακουστικό κείμενο χαρακτηρίζεται από ακουστικά λεκτικά στοιχεία (διάλογος), ακουστικά μη-λεκτικά στοιχεία (ήχοι, μουσική υπόκρουση), οπτικά μη-λεκτικά στοιχεία (εικόνες) και οπτικά λεκτικά στοιχεία (υπότιτλοι) (Sokoli, 2011:52). Βάσει του παραπάνω ορισμού οι ταινίες θεωρήθηκαν ως κείμενα και αναλύθηκαν όχι μόνο οι διάλογοι, αλλά και οι υπότιτλοι, τα κινηματογραφικά πλάνα και η μουσική των ταινιών ως στοιχεία του μικρο-επίπεδου, τα οποία φέρουν ιδεολογία. Οι εν λόγω ταινίες και σειρές επιλέχθηκαν επειδή ως επί το πλείστον αποτελούν προϊόντα αμερικανικής παραγωγής του Χόλιγουντ και υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς, κυκλοφόρησαν την περίοδο 2003-2019 και τοποθετούνται στο Ιράν ή στην αρχαία Περσία. Εξαίρεση αποτελεί ο όγδοος κύκλος της σειράς 24, ο οποίος τοποθετείται στη φανταστική χώρα του Καμιστάν, μια χώρα που από πολλές απόψεις φωτογραφίζει το Ιράν και γι' αυτό και συγκαταλέχθηκε στην ανάλυση. Έπειτα από την εξεύρεση του υλικού προς ανάλυση και κατά την παρακολούθηση των ταινιών και των σειρών καταγράφηκαν όλες τις αναφορές στο Ιράν και τους Ιρανούς και οι εικόνες που συνδέονταν με αυτούς. Σε

πολλά σημεία, παρατηρήθηκε ότι στις ταινίες εμφανίζονταν αποσπάσματα από δελτία ειδήσεων ή ραδιοφωνικές εκπομπές, τα οποία δεν υποτιτλίζονταν, γιατί δεν θεωρούνταν σημαντικά για την πλοκή αλλά και για λόγους αφηγηματικής οικονομίας. Διαπιστώθηκε όμως ότι δεν μπορούσαν να παραλειφθούν από τη ανάλυση καθώς ήταν και αυτά φορείς ιδεολογίας και έτσι απομαγνητοφωνήθηκαν και στη συνέχεια μεταφράστηκαν στα ελληνικά. Κατά την παρακολούθηση των ταινιών, διαπιστώθηκε επίσης ότι πολλοί υπότιτλοι ήταν αναξιόπιστοι ή ελλιπείς, γι' αυτό και εντέλει χρησιμοποιήθηκαν οι διαδικασίες της απομαγνητοφώνησης και της μετάφρασης όλων των ακουστικών λεκτικών και οπτικών λεκτικών στοιχείων. Παράλληλα, αποπειράθηκε ο εντοπισμός των ακουστικών ερεθισμάτων της περσικής γλώσσας και συγκεκριμένα παρατηρήθηκε από ποια γλωσσικά υποκείμενα εκφερόταν ο λόγος, με ποια στοιχεία συνδεόταν και αν υπήρχαν υπότιτλοι στα αγγλικά ή όχι, οι οποίοι να μεταφράζουν τα λεγόμενα των ομιλητών. Σκοπός αυτής της διαδικασίας ήταν να διαπιστωθεί εάν παρατηρούνται φαινόμενα γλωσσικής απαξίωσης ως προς τα φαρσί, την επίσημη γλώσσα του Ιράν. Όσον αφορά στο μακρο-επίπεδο των ταινιών, κάθε θεματική ενότητα συνοδεύεται στην αρχή από μία εισαγωγή, η οποία περιγράφει το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται η ταινία αλλά και οι κοινωνικο-πολιτικές συγκυρίες που επικρατούσαν την εποχή κυκλοφορίας της. Έτσι, για κάθε ταινία και σειρά ερευνήθηκε ποιοι πολιτικοί βρίσκονταν στην εξουσία στο Ιράν και στις Η.Π.Α την εποχή κυκλοφορίας τους και ποιες ήταν οι εταιρείες παραγωγής τους. Η θεματική ανάλυση ξεκινά από τις τηλεοπτικές σειρές και έχει σαν θέμα τις σχέσεις του Ιράν με το Ισραήλ όπως αναπτύσσεται στη σειρά Homeland, στη συνέχεια αναλύονται οι υπόλοιπες σειρές και ταινίες και οι θεματικές τους και κλείνει κυκλικά με την ίδια θεματική και μια πιο θετική παρουσίαση του Ιράν μέσα από την ταινία The Operative, η οποία παρουσιάζει κοινή θεματολογία με το Homeland. Τέλος, δεδομένου ότι όλες οι ταινίες και οι σειρές κυκλοφόρησαν μετά το 2001, η εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει αν και κατά πόσο τα προς ανάλυση οπτικοακουστικά κείμενα επιβεβαιώνουν ή/και νομιμοποιούν την ιδεολογία του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία». Οι παραπάνω μέθοδοι χρησιμοποιήθηκαν για να ανιχνευθεί η πολιτική ιδεολογία των ταινιών/σειρών στο μικρο-επίπεδο και στο μακρο-επίπεδο αλλά για να υπάρξει μια πιο σφαιρική εικόνα του προς ανάλυση υλικού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4.1 ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΕΣ ΣΕΙΡΕΣ

I. ΤΟ ΨΥΧΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΚΛΙΜΑ ΜΕΤΑΞΥ ΙΡΑΝ ΚΑΙ ΙΣΡΑΗΛ ΚΑΙ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ

Homeland (2011-2013)

*We will win this war, we will protect our homeland and we will revive our economy*⁴

George Bush, 2002

Η δημοφιλής σειρά Homeland κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 2011, μία περίοδο αναστοχασμού για την αμερικανική εξωτερική πολιτική. Έχοντας περάσει μία δεκαετία μετά από την εισβολή στο Ιράκ και το Αφγανιστάν, η Αμερικανική κοινωνία άρχισε σιγά σιγά να έρχεται αντιμέτωπη με τις κοινωνικές συνέπειες του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία» και τις ψυχολογικές επιπτώσεις που αυτός επέφερε στους αμερικανούς στρατιώτες. Γύρω από αυτή τη λογική της κριτικής αμφισβήτησης στήθηκε η θεματολογία των τριών πρώτων κύκλων της σειράς και το πορτρέτο του πρώην πεζοναύτη Nicholas Brody, του οποίου οι αξίες αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στην πατρίδα του και τη Μέση Ανατολή. Η συγκεκριμένη σειρά έχει διακριθεί λαμβάνοντας πολυάριθμα βραβεία και έχει αγαπηθεί όχι μόνο από το αμερικανικό κοινό αλλά και από υψηλόβαθμα κυβερνητικά στελέχη, μεταξύ των οποίων η Hilary Clinton και ο πρώην πρόεδρος των Η.Π.Α Barack Obama, ο οποίος έχει παραδεχτεί πως το Homeland είναι η αγαπημένη του τηλεοπτική σειρά.⁵ Ο Barack Obama έχει χαρακτηριστεί ως «ο πρώτος πρόεδρος της λαϊκής κουλτούρας στην ιστορία»

⁴ <https://www.npr.org/news/specials/sou/2002/020129.bushunion.html>

⁵ <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>

(Holland, 2019: 84), διότι δεν είναι απλώς σινεφίλ αλλά ουκ ολίγες φορές έχει συγκρίνει τα τρέχοντα πολιτικά γεγονότα με δημοφιλείς ταινίες όπως π.χ. το ISIS με τον Joker στην ταινία «Ο σκοτεινός Ιππότης» (Holland, 2019: 82). Οι Basley και Brook θεωρούν ότι το μεγαλύτερο μέρος των ταινιών του Χόλιγουντ της εποχής μετά το 2001 σχετίζονται με ζητήματα ασφαλείας και τις ταξινομούν στις ταινίες που έχουν θέμα την τάξη (πολεμικές, στρατιωτικές κ.α.) και σε όσες σχετίζονται με τη διατάραξή της (θρίλερ, ταινίες τρόμου και όσες προβάλλουν το αλλότριο στοιχείο) (Basley & Brook, 2019). Βάσει αυτής της κατάταξης θεωρούμε πως η σειρά ανήκει στην κατηγορία ταινιών που προάγουν την τάξη (order films) καθώς «εστιάζει στην τάξη στις Η.Π.Α, προκαλεί ένα αίσθημα ταύτισης με την πατρίδα (home), συνδέοντας όχι μόνο το προσωπικό και το συλλογικό αλλά και τους πολίτες και το κράτος με τη θετική, ενεργή δημιουργία ενός αισθήματος ασφαλείας» (Basley & Brook, 2019: 89). Σύμφωνα με τον J.Holland, η σειρά ανήκει στη σφαίρα του λεγόμενου *militainment*, ένα είδος τηλεοπτικής διασκέδασης που κέρδισε έδαφος μετά την κατάρρευση των Δίδυμων Πύργων, η οποία εμπεδώθηκε στην αμερικανική συλλογική μνήμη μέσα από τα τηλεοπτικά δίκτυα (Holland, 2019) δημιουργώντας στους Αμερικανούς την ανάγκη συνεχούς ανατροφοδότησης με εικόνες συγκρούσεων, στην οποία θα απαντούσαν μερικά χρόνια αργότερα τα βίντεο με της θηριωδίες του ISIS. Για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας, αναλύθηκε ο δεύτερος και ο τρίτος κύκλος της σειράς, οι οποίοι σχετίζονται άμεσα με το Ιράν και διαπιστώθηκε πως η χώρα συνδέεται με την υποστήριξη της τρομοκρατίας, τις ολέθριες συνέπειες που θα μπορούσαν να προκληθούν από την περαιτέρω ανάπτυξη του πυρηνικού της προγράμματος, τις ψυχροπολεμικές σχέσεις με το Ισραήλ και τον ισλαμικό φονταμενταλισμό. Η χώρα συνδέεται λοιπόν με εικόνες και ιδεολογίες που επιβεβαιώνουν τη θέση της στον «Άξονα του Σατανά», όπου την τοποθέτησε πριν από περίπου μία δεκαετία ο George Bush. Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με την κριτική που έχει λάβει η σειρά για την προώθηση της ισλαμοφοβίας και με τη θεματική ανάπτυξη των υπόλοιπων κύκλων της υποδεικνύουν πως η σειρά ως προϊόν της αμερικανικής ήπιας ισχύος αναπαράγει τον «πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία» και «παρά τις προσπάθειες για την αμφισβήτηση της ταυτότητας, το Homeland καταλήγει εντέλει στην περαιτέρω εμπέδωση και πραγμάτωση των διπόλων, πάνω στα οποία στηρίχτηκε η αμερικανική πολιτική για την καταπολέμηση της τρομοκρατίας από τις 11 Σεπτεμβρίου και έπειτα» (Holland, 200).

ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ

Το Ιράν εισάγεται ως θεματική στη σειρά για πρώτη φορά μέσα από ένα δελτίο ειδήσεων, όπου γίνεται λόγος για τον βομβαρδισμό των πυρηνικών του εγκαταστάσεων από το Ισραήλ και αυτός ο βομβαρδισμός αποτελεί την αφορμή για τη συνεργασία της χώρας με το τρομοκρατικό δίκτυο του Abu Nazir με σκοπό την ανατίναξη της Κεντρικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, η οποία λαμβάνει χώρα στο τέλος του δεύτερου κύκλου και αποτελεί το σκελετό γύρω από τον οποίο δομείται και ο τρίτος κύκλος. Αν και το Ισραήλ δεν βομβάρδισε ποτέ στην πραγματικότητα το Ιράν, ένα μεγάλος μέρος του ισραηλινού και γερμανικού πολιτικού λόγου (Künzel, 2012) παρακινούσε τις Η.Π.Α να προβούν σε αντίστοιχες ενέργειες, καθώς θεωρούσαν πως κινδύνευε η ζωτικότητα του Ισραήλ. Ο Haggai Ram στο βιβλίο του «Ιρανοφοβία» αναφέρει πως το 71% των Ισραηλινών τάσσονταν υπέρ του «προληπτικού» βομβαρδισμού του Ιράν από τις Η.Π.Α σε περίπτωση αποτυχίας της διπλωματίας και ότι ο αντι-ιρανικός λόγος στο Ισραήλ δεν αναπαράγεται μόνο από πολιτικούς αλλά και από δημοσιογράφους και ακαδημαϊκούς, οι οποίοι θεωρούν ότι «τα πυρηνικά αποτελούν τζιχαντιστικό σχέδιο για τη δημιουργία μιας υπερεθνικής umma (παγκόσμιας ισλαμικής αυτοκρατορίας) που θα έχει το Ιράν στο κέντρο» (Ram: 2009, 50-85). Αυτή λοιπόν η πραγματική φοβία του Ισραήλ το ωθεί στη σειρά να επιτεθεί στο Ιράν προκαλώντας μια σειρά αλυσιδωτών αντιδράσεων, που αναδεικνύουν όπως θα δούμε εντέλει την αμερικανική ιρανοφοβία, η οποία ως επί το πλείστον εκφράζεται με την αναπαραγωγή ισλαμοφοβικού λόγου και αντι-ιρανικών στερεοτύπων, που σκοπό έχουν να δικαιολογήσουν την αμερικανική εμμονή για την αλλαγή καθεστώτος στο Ιράν και την επιβολή μιας φιλοαμερικανικής κοσμικής κυβέρνησης.

Homeland, 2^η σεζόν (2012)

Επεισόδιο 1, Το χαμόγελο

Το πρώτο επεισόδιο της δεύτερης σεζόν της σειράς Homeland χρήζει ιδιαίτερης ανάλυσης, όχι τόσο από άποψη πλοκής, όσο επειδή από τις πρώτες κιόλας λήψεις στήνεται το σκηνικό του δεύτερου και του τρίτου κύκλου της σειράς, το οποίο αποτελεί μια συστηματική προσπάθεια προβολής του Ιράν ως τρομοκρατικού και αντιδημοκρατικού καθεστώτος. Ήδη από την πρώτη σκηνή παρακολουθούμε ένα δελτίο ειδήσεων μαζί με την οικογένεια της πρωταγωνίστριας, το οποίο περιγράφει μια αληθοφανή ένταση μεταξύ του Ιράν και του Ισραήλ. *«Εν μέσω αντιδράσεων της διεθνούς κοινότητας, η ισραηλινή κυβέρνηση συνεχίζει να υπερασπίζεται τον βομβαρδισμό πέντε ιρανικών πυρηνικών εργοστασίων. Έγιναν διαδηλώσεις έξω από αμερικάνικες πρεσβείες για την υποστήριξη των Η.Π.Α στο Ισραήλ. Ο ισραηλινός εκπρόσωπος θεωρεί ότι τα 3.000 θύματα που αναφέρονται αποτελούν υπερβολές του Ιράν για να υπάρξει διεθνής κατακραυγή»*. Αυτό το σύντομο τηλεοπτικό απόσπασμα, το οποίο θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί πραγματικό αμερικανικό δελτίο ειδήσεων κατά την τελευταία περίοδο διακυβέρνησης του Ιράν από τον Mahmoud Ahmadinejad, αρκεί για να μας δώσει μια πρώτη εικόνα για το Ιράν, μία χώρα με πυρηνικά και αντιαμερικανικά αισθήματα που βρίσκεται σε συνεχή διαμάχη με το Ισραήλ και η οποία επιδιώκει την πρόκληση πολιτικών αναταραχών σε διεθνές επίπεδο. Η είδηση είναι γραμμένη και παρουσιάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε η ενοχή να μεταφέρεται από το θύτη στο θύμα και ο θύτης να κερδίζει την αποδοχή του κοινού. Με αυτόν τον τρόπο η «αναίτια» επίθεση του Ισραήλ στις πυρηνικές εγκαταστάσεις του Ιράν, ένα γεγονός με τεράστια πολιτική σημασία, δικαιολογείται ως πράξη άμυνας, ως απόπειρα του Ισραήλ να υπερασπιστεί τα συμφέροντά του από μια «επικείμενη» επίθεση του Ιράν, η οποία όμως δεν φαίνεται να πραγματοποιείται, αφού σε αντίθεση με τα όσα ισχυρίζεται ή και φαντασιώνεται η σειρά, το πραγματικό Ιράν δεν φημίζεται για την επιθετική του πολιτική, με εξαίρεση φυσικά την πρόσφατη επίθεση εναντίον των αμερικανικών βάσεων στο Ιράκ ως απάντηση στη δολοφονία του Qasem Soleimani. Τα δε θύματα της επίθεσης του Ισραήλ παρουσιάζονται απλώς ως παράπλευρες απώλειες και ο αριθμός τους δεν θεωρείται ότι είναι έγκυρος, διότι όπως πληροφορούμαστε, ο αυξημένος αριθμός τους είναι απλά ένα ακόμα πολιτικό παιχνίδι του Ιράν εναντίον του Ισραήλ και του αγαπημένου του συμμάχου, των Ηνωμένων Πολιτειών. Από αυτά λοιπόν συμπεραίνεται πως το Ιράν είναι ένα αδίστακτο καθεστώς με πυρηνικές εγκαταστάσεις, σκοπός των οποίων- όπως η σειρά αφήνει να εννοηθεί- είναι η δημιουργία όπλων μαζικής καταστροφής. Επίσης, φαίνεται αδίστακτο διότι εκμεταλλεύεται τα όσα και όποια θύματα της επίθεσης του

Ισραήλ για να χειραγωγήσει την κοινή γνώμη. Στη συνέχεια, η πρωταγωνίστρια της σειράς Carrie διαβάσει ένα σχετικό άρθρο με τίτλο «*Η ενέργεια των Ισραηλινών ενάντια στο Ιράν: οι εναέριες επιθέσεις ακούστηκαν σε όλο τον κόσμο*». Σε αυτό το σημείο ο σκηνοθέτης αποφασίζει να κάνει κοντινό πλάνο στον υπολογιστή και να δείξει στο κοινό τις πρώτες τρεις παραγράφους του άρθρου που διαβάσει η Carrie. Επειδή δεν πρόκειται για διάλογο, δεν εμφανίζονται υπότιτλοι που περιγράφουν το περιεχόμενο του άρθρου, αφού όμως ο σκηνοθέτης για κάποιον λόγο επέλεξε να το δείξει, το παραθέτουμε μεταφρασμένο παρακάτω.

«Ενώ η Μέση Ανατολή βράζει από οργή εναντίον του Ισραήλ και των Ηνωμένων Πολιτειών και οι εντάσεις κορυφώνονται σε διεθνές επίπεδο εξαιτίας της όλο και αυξανόμενης κριτικής ενάντια στην απόφαση του Ισραήλ να επιτεθεί στο Ιράν, οι Ισραηλινοί υπερασπίζονται τις ενέργειές τους στα Ηνωμένα Έθνη.

Σήμερα το πρωί μιλώντας στο Συμβούλιο Ασφαλείας του Ο.Η.Ε, ο Ισραηλινός πρωθυπουργός ξεκαθάρισε πως η χώρα κινδύνευε από αφανισμό εξαιτίας του πυρηνικού προγράμματος του Ιράν.

Επανάλαβε πως υπάρχουν τρανά αποδεικτικά στοιχεία που επιβεβαίωναν τον επερχόμενο κίνδυνο και αντικρούουν τους επανειλημμένους ισχυρισμούς του Ιρανικού καθεστώτος πως το πυρηνικό του πρόγραμμα στοχεύει στην ειρηνική κάλυψη των ενεργειακών αναγκών των πολιτών του».

Το συγκεκριμένο άρθρο αποτελεί μια έμμεση προσπάθεια της σειράς να «χτίσει» το ψυχροπολεμικό κλίμα μεταξύ των δύο χωρών αλλά και να δικαιολογήσει την επίθεση του Ισραήλ, χρησιμοποιώντας το γνωστό επιχείρημα που προβάλλει η χώρα κάθε φορά που επιτίθεται σε κάποια περιοχή της Μέσης Ανατολής, δηλαδή ότι το έκανε επειδή κινδύνευε ο ζωτικός της χώρος (Lebensraum). Σε αυτό το σημείο βέβαια αξίζει να σημειωθεί πως την εποχή που γυρίστηκε η συγκεκριμένη σεζόν δεν είχε υπογραφεί ακόμα η συμφωνία για τα πυρηνικά μεταξύ Ιράν, Η.Π.Α και Ευρωπαϊκής Ένωσης, καθώς και ότι εκείνη την περίοδο, πρόεδρος του Ιράν ήταν ο Mahmoud Ahmadinejad, γνωστός αρνητής του Ολοκαυτώματος, ο οποίος σε μία από τις πολλές βαρυσήμαντες δηλώσεις του είχε απειλήσει ότι θα εξαφάνιζε το Ισραήλ από το παγκόσμιο χάρτη⁶, εξασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο την παρομοίωση της

⁶ <https://www.nytimes.com/2005/10/27/world/africa/wipe-israel-off-the-map-iranian-says.html>

προσωπικότητάς του με του Αδόλφου Χίτλερ. Ωστόσο, υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στο να νιώθει το Ισραήλ προσβεβλημένο από τις αντισιμιτικές δηλώσεις του Ιρανού προέδρου και στο να βομβαρδίζει τις πυρηνικές του εγκαταστάσεις βάσει «τρανών αποδεικτικών στοιχείων» που υποδεικνύουν την ύπαρξη πυρηνικών όπλων στο Ιράν, αποδεικτικά στοιχεία, τα οποία ποτέ δεν παρουσιάζονται καθ' όλη τη διάρκεια της σειράς. Ο Haggai Ram στο βιβλίο του «Ιρανοφοβία» αναφέρεται σε αυτό το θέμα λέγοντας ότι «ο Ahmadinejad έχει δικαίως κερδίσει τη φήμη του αρνητή του ολοκαυτώματος και του αντισιμίτη. Ωστόσο, το να εγείρει κανείς χιτλερικά λάβαρα εναντίον του σημαίνει εντέλει ότι συμμετέχει σε ένα επικίνδυνο παιχνίδι, του οποίου οι κανόνες έχουν τεθεί από τον ίδιο τον Ahmadinejad και σύμφωνα με το οποίο, το Ολοκαύτωμα από τη θέση της πιο τρομακτικής θηριωδίας της νεότερης ανθρώπινης ιστορίας υποβαθμίζεται σε ένα απλό πολιτικό όπλο» (Ram,2009:122) . Αυτές όμως οι λεπτές διαχωριστικές γραμμές δεν φαίνεται να έχουν καμία σημασία για τους δημιουργούς του Homeland αφού σε αυτό το επεισόδιο δημιουργούνται αριστοτεχνικά οι συνθήκες για το τελευταίο μέρος της σειράς, όπου παρουσιάζεται η ανατίναξη των γραφείων της C.I.A ως αντίποινα για την επίθεση στις πυρηνικές εγκαταστάσεις, μια τρομοκρατική επίθεση ενορχηστρωμένη από την ιρανική κυβέρνηση σε συνεργασία με τον υπ' αριθμό ένα τρομοκράτη, Abu Nazir, αρχηγού μιας οργάνωσης που φωτογραφίζει την Al-Qaeda.

Επιπλέον, μπορεί κανείς να διαπιστώσει τις δυσαναλογίες μεταξύ των επιθέσεων των δύο χωρών, όπου το μεν Ισραήλ επιτίθεται για να αμυνθεί και το Ιράν επιτίθεται συνεργαζόμενο με τρομοκράτες έχοντας ως κύριο στόχο την εκδίκηση. Σε αυτήν αλλά και στην επόμενη σεζόν παρουσιάζεται ένα αδίστακτο φονταμετανταλιστικό Ιράν και μία C.I.A που προσπαθεί να σταθεί στα πόδια της, με την πηγή του κακού να εντοπίζεται στα 1979. Αυτό όμως που δεν εξηγείται είναι οι ιστορικές συνθήκες που οδήγησαν στην επανάσταση του 1979 αλλά και η εμπλοκή της C.I.A στο πραξικόπημα εναντίον του εκλεγμένου πρωθυπουργού του Ιράν Mohammad Mossadeq 26 χρόνια νωρίτερα, γεγονός επίσης που δεν προκαλεί έκπληξη καθώς οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες συνήθως δεν έχουν θέση στην οριενταλιστική γραφή. Η Ανατολή λοιπόν και το Ιράν στη συγκεκριμένη περίπτωση μοιάζει σαν ένα κολλάζ, όπου ο κάθε σεναριογράφος μπορεί να παίρνει ό,τι του/της φαίνεται χρήσιμο (λ.χ. την ισλαμική επανάσταση, τις δηλώσεις του Ahmadinejad κ.α.) και να δημιουργεί όποια εικόνα βολεύει καλύτερα εκείνον και/ ή τα συμφέροντά του και έτσι αναπαράγοντας

τον οριενταλιστικό λόγο πάντοτε θα διαλέγει μόνο μία πλευρά, μόνο ένα απόσπασμα και θα αγνοεί όλες τις υπόλοιπες.

Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια του ίδιου επεισοδίου μεταφερόμαστε για «πρώτη φορά» στη Βυρηττό όπου βρίσκεται σε μυστική αποστολή ο Saul, ένα από τα βασικά στελέχη της C.I.A και μέντορας της Carrie. Βρίσκεται στην αμερικανική πρεσβεία στο Λίβανο, απ' έξω από την οποία είναι συγκεντρωμένο ένα οργισμένο πλήθος για να διαμαρτυρηθεί για τις πράξεις του Ισραήλ. Η παρουσία του Λιβάνου σε αυτό το επεισόδιο δεν μπορεί να είναι τυχαία καθώς με αυτόν τον τρόπο υπονοείται η σχέση μεταξύ Ιράν, Λιβάνου και Hezbollah η δε βίαιη διαμαρτυρία έξω από την πρεσβεία προοικονομεί την επίθεση στις αμερικανικές μυστικές υπηρεσίες ως αντίποινα για τις πράξεις του Ισραήλ. Επιπλέον, καθόλου τυχαία δεν είναι ούτε τα κοντινά πλάνα που αποφασίζει να κάνει ο σκηνοθέτης στους διαδηλωτές τη στιγμή που ο Saul εγκαταλείπει οδικώς την πρεσβεία., αλλά και τα διάφορα «σύμβολα» που εμφανίζονται στις οθόνες. Αναλυτικότερα, έξω από την πρεσβεία έχει συγκεντρωθεί ένα βίαιο, τρομακτικό οργισμένο πλήθος που κινείται με επιθετικό τρόπο προς το αυτοκίνητο μέσα στο οποίο βρίσκεται ο Saul. Πολλοί φωνάζουν οργισμένα «αλλάχου ακμπάρ» και άλλοι κρατούν φωτογραφίες με «μάρτυρες». Ένας διαδηλωτής βάζει φωτιά στη σημαία του Ισραήλ, εμφανίζονται επίσης μαυροντυμένες γυναίκες με χιτζάμπ και νικάμπ, μελαμψοί άνδρες διαδηλώνουν βίαια, ανεμίζουν τη σημαία του Ιράν και μια καμένη αμερικανική σημαία, ενώ κάποιος από τους διαδηλωτές φοράει ένα παλαιστινιακό keffiyeh. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η τριπλή στοχοποίηση Ιράν-Λιβάνου-Παλαιστίνης και επιβεβαιώνεται η «φήμη» του Ιράν «στο διεθνές προσκήνιο ως υποστηρικτή και υποκινητή διαφόρων επαναστατικών ομάδων στο Λίβανο, την Ιορδανία, το Σουδάν, την Παλαιστίνη, την Αίγυπτο, τη Σαουδική Αραβία και αλλού» (Said, 2002:12). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ο διαδηλωτής που καίει την Αμερικανική σημαία φοράει μπλουζάκι με τον Che Guevara και έτσι η σειρά συνδέει και εξισώνει με μια κίνηση-ματ την κομμουνιστική με την ισλαμική απειλή, αφού σύμφωνα με πολλούς αμερικανούς αναλυτές μετά την κατάρρευση της ΕΣΣΔ, οι ισλαμικές χώρες ,συμπεριλαμβανομένου του Ιράν, κλήθηκαν να καλύψουν το κενό που άφησε πίσω του το σιδηρούν παραπέτασμα και έτσι η Αμερική από το φόβο της κόκκινης πέρασε στο φόβο της πράσινης απειλής (Said,2002:21-23). Η σκηνή τελειώνει με τον Saul να προσπαθεί να ξεφύγει μέσα στο αυτοκίνητο και τους «Ανατολίτες» να του φωνάζουν οργισμένα μέσα από το τζάμι, στο τέλος όμως το

αμάξι καταφέρνει να περάσει μέσα από την πορεία και να ξεγλιστρήσει –μεταφορά που πιθανώς να θέλει να καταδείξει ότι ακριβώς όπως ο Saul, έτσι θα τα καταφέρει και το αμερικανικό έθνος να ξεφορτωθεί τους ενοχλητικούς και θορυβώδεις Ανατολίτες. Όταν στη συνέχεια σε επόμενες σκηνές ο Saul εξηγεί πως έχει η κατάσταση μεταξύ Ιράν-Ισραήλ λείπει τα εξής: *«Οι Ισραηλινοί βομβάρδισαν 5 πυρηνικές εγκαταστάσεις στο Ιράν. Οι Αγιατολάδες δεν το βρήκαν καθόλου αστείο. Έχουν σκαρφαλώσει στους άμβωνές τους και ορκίζονται να εκδικηθούν τη Δύση»*. Σε αυτό το σημείο, η ειρωνεία του Saul έχει πολλαπλές λειτουργίες. Αρχικά εισάγει τους θεατές στο θεοκρατικό πολιτικό σύστημα του Ιράν και κατ' επέκταση στο Ισλάμ, μία από τις πιο σημαντικές πτυχές της χώρας, ενώ παράλληλα τους «ενημερώνει» για το ψυχροπολεμικό κλίμα μεταξύ Η.Π.Α και Ισλαμικής Δημοκρατίας. Ο τρόπος με τον οποίο μιλά αλλά και το ίδιο το περιεχόμενο των λόγων του δείχνει μια βαθιά περιφρόνηση προς το ίδιο το Ισλάμ αλλά και ό,τι αυτό αντιπροσωπεύει. Η συγκεκριμένη φράση παρουσιάζει ενδιαφέρον και από γλωσσολογική άποψη, καθώς αυτό που στα ελληνικά αποδίδεται με το ρήμα «εκδικούμαι», στα αγγλικά συναντάται ως *retaliate*, ένα ρήμα το οποίο απαντά κατά κόρον στον ιρανικό πολιτικό λόγο (discourse) κάθε φορά που η χώρα εκφράζει απειλητικές διαθέσεις, διότι το Ιράν ποτέ δεν επιτίθεται, μόνο εκδικείται.

Σε κάποια από τις επόμενες σκηνές εμφανίζεται για πρώτη φορά η Roya Hammad, μια μελαμψή επιτυχημένη δημοσιογράφος και μυστική πράκτορας του Nazir, η οποία εξηγεί στο πρώην αιχμάλωτο και νυν γερουσιαστή Brody τη σχέση της με τον Nazir λέγοντάς του ότι η οικογένειά της και η δική του γνωρίζονται από το 1947 καθώς και οι δύο ήταν πρόσφυγες από την Παλαιστίνη και έτσι συνδέοντας τους Παλαιστίνιους πρόσφυγες με την τρομοκρατία, το Homeland καταφέρνει να στοχοποιήσει τόσο τον παλαιστινιακό λαό, όσο και τον παλαιστινιακό απελευθερωτικό αγώνα αφού σύμφωνα με τη λογική της σειράς όποιος είναι Παλαιστίνιος είναι αυτόματα και τρομοκράτης. Ο ρόλος της Roya είναι να πείσει το Brody να πάρει μέρος στο σχέδιο εκδίκησης του Nazir και όταν ο Brody αρνείται να συνεργαστεί λέγοντας πως δεν είναι τρομοκράτης, η Roya αμέσως του επισημαίνει πως *«υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην τρομοκρατία και σε μια δικαιολογημένη πράξη εκδίκησης»*. Για ακόμα μία φορά αναφέρεται η λέξη *retaliation*, η ίδια λέξη που χρησιμοποιεί ο Saul για να περιγράψει την εκδίκηση των Αγιατολάδων. Με αυτόν τον τρόπο, η επανάληψη λέξης από διαφορετικούς πομπούς (Roya, Saul) επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του Saul ότι το Ιράν

όντως ετοιμάζει αντίποινα και παγιδεύει λεκτικά τον δέκτη του μηνύματος, αφού μέσω αυτής της γλωσσικής επανάληψης οριστικοποιείται η συνεργασία Ιράν-Nazir και επομένως το Ιράν εξισώνεται με μία τρομοκρατική οργάνωση σαν την Al Qaeda. Όταν η Roya βλέπει πως ο Brody δεν πείθεται, καταφεύγει στη συναισθηματική επίκληση ρωτώντας τον «και τι θα γίνει με τους 300 πολίτες που το Ισραήλ δολοφόνησε στο Ιράν;» με τον Brody να την αντικρούει λέγοντάς της εμμέσως πλην σαφώς πως είναι γνωστό ότι οι απώλειες ήταν πολύ λιγότερες (*Everybody know these numbers are bullshit*). Αυτή η απάντηση του πρωταγωνιστή, αντικρούει τη νεαρή δημοσιογράφο και ταυτόχρονα επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του Ισραήλ, πως οι Ιρανοί λένε ψέματα και παραποιούν τα νούμερα των νεκρών από την επίθεση για να δημιουργήσουν αναταραχές. Παράλληλα είναι σαν αφήνει να εννοηθεί ότι οι δολοφονημένοι στην επίθεση της C.I.A που παρουσιάζεται στο τελευταίο επεισόδιο αξίζει να δικαιωθούν ενώ όσοι πέθαναν εξαιτίας του Ισραήλ είτε είναι 3 είτε 300 δεν θεωρούνται θύματα αλλά παράπλευρες απώλειες.

Ο οριενταλιστικός, ιρανοφοβικός λόγος της δεύτερης σεζόν του Homeland φτάνει στο αποκορύφωμά του στη συνάντηση Κουακέρων, όπου καλείται να συμμετάσχει η Dana Brody ως κόρη γερουσιαστή των Η.Π.Α, γι' αυτόν και παρατίθεται ολόκληρο το απόσπασμα πριν το αναλυθεί

-Άγνωστο κορίτσι : Δεν μπορούσα να κοιμηθώ χτες βράδυ. Το μόνο που σκεφτόμουν ήταν το Ισραήλ να βομβαρδίζει το Ιράν για να σταματήσει το Ιράν από το να το βομβαρδίζει. Νομίζω ότι όλη η ανθρωπότητα έχει τρελαθεί. Η όλη λογική πίσω απ' αυτό με κάνει να θέλω να ουρλιάζω

-Finn: Νομίζω ότι μερικές φορές οι στρατιωτικές δυνάμεις είναι απαραίτητες. Αυτό που θέλω να πω είναι..., ο Ιρανός πρόεδρος συνέχει λέει ότι θέλει να εξαφανίσει το Ισραήλ από το χάρτη

-Άγνωστο αγόρι : Συν το ότι η αραβική θρησκεία δεν εκτιμά την ανθρώπινη ζωή όπως εμείς. Αυτό που θέλω να πω είναι... εμείς είμαστε οι άπιστοι, σωστά; Και αυτοί οι Άραβες αν μας σκοτώσουν, πιστεύουν ότι πάνε στον παράδεισο. Και εμείς υποτίθεται ότι πρέπει να τους αφήσουμε...

-Dana: Δεν είναι Άραβες. Οι Ιρανοί δεν είναι Άραβες. Είναι Πέρσες.

Η παραπάνω σκηνή αν και δεν μοιάζει ιδιαίτερα αληθοφανής, καθώς] το γεγονός ότι τα έφηβα παιδιά των πολιτικών της Αμερικής αδυνατούν να κοιμηθούν λόγω ενός επικείμενου πολέμου με το Ιράν ξενίζει, παρ' όλα αυτά καταφέρνει να ταιριάζει με το γενικότερο κλίμα τρόμου που επικρατεί στη σειρά. Τόσο ο Finn Walden, γιος του αντιπρόεδρου των Η.Π.Α, ο οποίος φαίνεται πως αναμασά την εξωτερική πολιτική του πατέρα του όσον αφορά στο Ιράν, όσο και τα άλλα δύο παιδιά, λειτουργούν στη συγκεκριμένη σκηνή όπως λειτουργούσε ο χορός στις αρχαίες τραγωδίες. Δε χρειάζεται να ξέρουμε τα ονόματά τους, γιατί η βασική λειτουργία τους είναι να εκφράσουν τα συναισθήματα της κοινής γνώμης, τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του μέσου αμερικανού πολίτη και αυτό ακριβώς κάνουν. Δικαιολογούν ως αμυντικές και προληπτικές τις επιθέσεις του Ισραήλ εναντίον άλλων κυριαρχικών κρατών, θεωρούν ότι όλοι οι κάτοικοι της Μέσης Ανατολής μοιάζουν να έχουν τρελαθεί, υποφέρουν από το αμερικανικό σύνδρομο καταδίωξης σύμφωνα με το οποίο όλα τα ισχυρά κράτη ζουν για να δουν την καταστροφή της Αμερικής και αδιαφορούν για τη θρησκεία και τον πολιτισμό κρατών με ιστορία που μετριέται σε χιλιετίες. Δεν γνωρίζουν πως στο Ιράν είναι σιίτες και όχι σουνίτες, θεωρούν πως οποιοδήποτε είναι μουσουλμάνος είναι αυτόματα και εν δυνάμει τρομοκράτης, το όνειρο της ζωής του οποίου, είναι να γίνει να γίνει σαχίντ. Δεν μπορούν να ξεχωρίσουν την ιστορικές και πολιτισμικές διαφορές μεταξύ Αράβων και Περσών, πιθανών να μην γνωρίζουν καν που βρίσκονται οι χώρες για τις οποίες συζητούν στο χάρτη και παρ' όλα αυτά εγείρουν αξιώσεις για το αν αυτές οι χώρες θα πρέπει να βομβαρδιστούν με πυρηνικά. Έπειτα, από την πολιτισμική επισήμανση της Dana Brody, την οποία κοιτούν σοκαρισμένοι όλοι οι συμμαθητές της, επεμβαίνει η υπεύθυνη για να θυμίσει τους κανόνες των συναντήσεων των Κουακέρων και να επαναφέρει τη Dana στην τάξη, αφού όπως φαίνεται σε αυτές τις συναντήσεις ένα παιδί μπορεί να εκφράζει ελεύθερα την επιθυμία βομβαρδισμού μιας άλλης χώρας που βρίσκεται μίλια μακριά αλλά δεν μπορεί να αντέξει την απλή επισήμανση των εθνολογικών διαφορών. Το άγνωστο αγόρι όμως δεν φαίνεται να πτοείται από την «αγενή» παρέμβαση της συμμαθήτριάς του, και έχοντας χαρακτηρίσει τα σχεδόν δύο δισεκατομμύρια μουσουλμάνων που ζουν στον πλανήτη ως εν δυνάμει τζιχαντιστές, καταφεύγει στο κλασικό επιχείρημα της σύγκρουσης των πολιτισμών. *«Πέρσες, Άραβες, ποια είναι η διαφορά;»* μας λέει. *«Και οι δύο θέλουν το ίδιο πράγμα, να μας καταστρέψουν. Γιατί να μην τους χτυπήσουμε εμείς πρώτοι; Ίσως με κάποιο πυρηνικό».* Οι διάφορες αραβικές χώρες, η ιστορία χιλιάδων χρόνων της αρχαίας Περσίας και

του σημερινού Ιράν πολτοποιείται με ένα απλό «ποια η διαφορά;» Όλοι τους είναι «απολίτιστοι», «Ανατολίτες» και άρα είναι διαφορετικοί και πολιτισμικά υποδεέστεροι σε σχέση με μας, αφού «εμείς εκπροσωπούμε τον αληθινό, δηλαδή τον μη-θρησκευτικό κόσμο. Εκείνοι φωνάζουν κι επιμένουν κι αφρίζουν σ' έναν κόσμο που δεν είναι περισσότερο από μια παιδική φαντασίωση. Και τελικά, «ο δικός μας» κόσμος είναι ο κόσμος του Ισραήλ και της Δύσης, ο δικός τους είναι του Ισλάμ και των λοιπών. Εμείς θα πρέπει ν' αμυνθούμε απέναντί τους όχι με την πολιτική της ανοιχτής συζήτησης επί θεμάτων που ανακύπτουν, αλλά επιδεικνύοντας ανυποχώρητη εχθρότητα» (Said, 2002:43-44). Τα προβλήματα της «αντιδραστικής» Dana Brody όμως δεν τελειώνουν εδώ, αφού όταν την φέρνουν στα όριά της και της ζητούν να εξηγήσει για ποιο λόγο λέει τα όσα λέει, της ξεφεύγει το γεγονός ότι ο πατέρας της είναι πλέον μουσουλμάνος. Φυσικά κανείς δεν την πιστεύει και ο Finn Walden την περιγελά λέγοντας ότι και ο δικός του πατέρας πιστεύει στη σαηντολογία και φυσικά όλοι ξεσπούν σε γέλια. Μία θρησκεία σαν το Ισλάμ είναι λοιπόν μια «παιδική φαντασίωση», μια πίστη που αξίζει να την περιγελά κανείς, εξισώνοντάς την με την σαηντολογία και φαντάζει σαν μια περίεργη ξένη αίρεση. Φυσικά το γεγονός πως η Dana παραδέχτηκε ότι ο πατέρας της ήταν μουσουλμάνος φαίνεται να είναι τόσο τρομερό ώστε η υπεύθυνη δεν έχει άλλη επιλογή από το να ενημερώσει τη μητέρα του κοριτσιού για την αποκλίνουσα συμπεριφορά της κόρης της και η μητέρα σαν σωστή αμερικανίδα και σύζυγος πολιτικού γίνεται έξαλλη μαζί της *«Γιατί να το πεις; Για να βεβαιωθείς ότι όλοι στο νέο σου σχολείο θα νομίζουν ότι έχασες τα λογικά σου; Για να μην μπορώ να δείξω το πρόσωπό μου στην κοινωνία; Για να διαλύσεις τη σχέση του πατέρα σου με τον αντιπρόεδρο;»*. Η μητέρα ξεσπάει σε ένα ισλαμοφοβικό αμόκ αφού κατά την άποψή της όποιος είναι μουσουλμάνος δεν μπορεί να πηγαίνει σε ακριβά σχολεία, να διεκδικεί ανώτερα πολιτικά αξιώματα ή να καταξιωθεί κοινωνικά. Όταν η Dana αισθάνεται ότι πρέπει να απολογηθεί που είπε την αλήθεια λέγοντας ότι «κανείς δεν την πίστεψε» η μητέρα της δεν πείθεται και ζητά έξαλλη από την κόρη της να της πει γιατί έπρεπε να πει κάτι τόσο «παράλογο». Την κατάσταση έρχεται να σώσει ο Brody παραδεχόμενος την αλήθεια στην κυριολεκτικά άφωνη γυναίκα του. Το ισλαμοφοβικό αμόκ όμως της Jessica Brody φαίνεται να μην έχει τελειωμό, αφού χωρίς να πει τίποτα τρέχει στο γκαράζ και αρχίζει να ψάχνει τα πράγματα του άνδρα της. Όταν επιτέλους βρίσκει το κοράνι ξεσπά λέγοντας *«Αυτοί οι άνθρωποι-σε βασάνισαν. Αυτοί οι άνθρωποι αν ανακάλυπταν ότι ο Xander και η Dana κάνουν σεξ, θα τη λιθοβολούσαν μέχρι θανάτου*

σ' ένα γήπεδο ποδοσφαίρου» και στη συνέχεια το ρίχνει κάτω με απαξίωση. Για τη Jessica Brody όσοι διαβάζουν το κοράνι -και κατ' επέκταση οι Ιρανοί ως πολίτες ενός κατεξοχήν ισλαμικού κράτους- είναι οπισθοδρομικοί, πρωτόγονοι και καταδικάζουν τη σεξουαλικότητα δια λιθοβολισμού.

Επεισόδιο 4, Μυρωδιά καινούριου αυτοκινήτου

Σε αυτό το επεισόδιο οι εργαζόμενοι στη C.I.A έχοντας ανακαλύψει πως ο Brody δουλεύει για τον Abu Nazir παρακολουθούν τις επαφές του για να δουν μήπως ανακαλύψουν κάποιο άτομο του Nazir ή της Hezbollah, ωστόσο ο Brody ως μέλος του κογκρέσου γνωρίζει γύρω στα 43 άτομα τη μέρα βάσει των υπολογισμών τους και ο Saul εξηγεί στην ομάδα ποιούς θα πρέπει να στοχοποιήσουν πρώτα για να γλυτώσουν πολύτιμο χρόνο

Saul: Θα βάλουμε προτεραιότητες. Πρώτα όσους έχουν σκούρο δέρμα

Max: Αυτή είναι μια αμιγώς ρατσιστική σκιαγράφηση προφίλ

Saul: Είναι μια ακριβής σκιαγράφηση προφίλ. Οι περισσότεροι πράκτορες της Al-Qaeda είναι από τη Μέση Ανατολή ή την Αφρική.

Αν και δεν αναφέρεται ξεκάθαρα στο Ιράν, η συγκεκριμένη στιχομυθία αναπαράγει την κυρίαρχη αμερικανική ισλαμοφοβική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία, όποιος έχει σκουρόχρωμη επιδερμίδα θα πρέπει να εγείρει υποψίες αφού ενδέχεται να αποτελεί εν δυνάμει τρομοκράτη. Αυτό το είδος διαλόγου αλλά και το γεγονός ότι σχεδόν όλες οι απεικονίσεις των μουσουλμάνων στο Homeland συνδέονται με αρνητικές συνυποδηλώσεις αποτελούν μερικούς από τους λόγους για τους οποίους η σειρά επικρίθηκε για προώθηση της ισλαμοφοβίας στις Η.Π.Α.⁷

Homeland, 3^η σεζόν (2013)

Επεισόδιο 1, Ο Τενεκεδένιος Άνθρωπος Έπεσε

⁷ <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>

Στην τρίτη σεζόν της σειράς Homeland, η Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών βρίσκεται προσωρινά υπό την ηγεσία του Saul Berenson, που είναι αποφασισμένος να αποδώσει δικαιοσύνη στα θύματα του Langley και να βρει τον υπαίτιο της επίθεσης, ο οποίος όπως ανακαλύπτεται στη συνέχεια αποτελεί ανώτατο στέλεχος των ιρανικών μυστικών υπηρεσιών. Στον πίνακα με τις φωτογραφίες των ιθυνόντων της επίθεσης φαίνεται με τη βοήθεια ενός κοντινού πλάνου ποιοι αποτελούν το τρομοκρατικό δίκτυο και δίπλα από τις φωτογραφίες τους εμφανίζονται και οι σημαίες των χωρών καταγωγής τους. Οι ιθύνοντες λοιπόν προέρχονται από την Υεμένη, το Λίβανο, τη λωρίδα της Γάζας και τη Συρία, ενώ επίσης αποδεικνύεται ότι όλοι αυτοί εργάζονται υπό την εποπτεία του Ιράν. Συγκριμένα π όσον αφορά στον εγκέφαλο της επίθεσης αποκαλύπτονται οι εξής πληροφορίες

Scott: Ονομάζεται Majid Javadi . Είναι διοικητής των Φρουρών της Ισλαμικής Επανάστασης και αναπληρωτής υπουργός στην υπηρεσία πληροφοριών της. Έχει να εμφανιστεί δημόσια από το 1994, όταν η Mossad τον αναγνώρισε ως υπεύθυνο για την επίθεση στο κέντρο της εβραϊκής κοινότητας του Buenos Aires, όπου σκοτώθηκαν 85 άτομα. Συνδέεται επίσης στενά με τις δολοφονίες στο εστιατόριο Μύκονος και τις επιθέσεις στους πύργους Κόμπαρ στη Σαουδική Αραβία. Συμπτωματικά, ο διευθυντής είχε κάποια πάρε-δώσε μαζί του στην Τεχεράνη στα τέλη του 1970.

Saul: Τότε δούλευε για τη SAVAK. Τον φωνάζαμε «ο μάγος»

Scott : Ο μάγος;

Saul: Του άρεσε να εξαφανίζει ανθρώπους.

Αξιοματικός: Άρα ήταν άνθρωπος του σάχη πριν γίνει άνθρωπος των Αγιοτολάδων;

Ο παραπάνω διάλογος λοιπόν εισάγει το νέο μεγάλο «κακό» αυτής της σεζόν, ένα ανώτατο διοικητικό στέλεχος του Ιράν με μεγάλη εγκληματική δράση. Τόσο η επίθεση στο κέντρο της εβραϊκής κοινότητας το 1994⁸, όσο και οι δολοφονίες στο εστιατόριο Μύκονος του Βερολίνου⁹, όπου τρία μέλη της ιρανικής-κουρδικής κυβέρνησης και ο διερμηνέας τους εκτελέστηκαν το 1992, έχουν θεωρηθεί «έργα»

⁸ <https://www.haaretz.com/world-news/americas/.premium-amia-argentina-jews-iran-hezbollah-terror-attack-25-years-after-1.7535121>

⁹ <https://en.radiozamaneh.com/29150/>

των ιρανικών μυστικών υπηρεσιών, ενώ για την επίθεση στους πύργους Κόμπαρ¹⁰ στη Σαουδική Αραβία έχει κατηγορηθεί το «κόμμα του θεού» Hezbollah. Αυτή η απαρίθμηση των πραγματικών επιθέσεων θεωρούμε ότι σκοπεύει να παγιώσει νοητικά το δέκτη διότι αφού το Ιράν έχει συνδεθεί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με αυτές τις πραγματικές επιθέσεις, οπότε φαντάζει λογικό να ευθύνεται και για την «φανταστική» επίθεση στις Η.Π.Α. Ο Javadi παρουσιάζεται ως μια αδιάστατη προσωπικότητα γιατί ενώ δούλευε για το σάχη την προεπαναστατική περίοδο κατάφερε -σκοτώνοντας έξι συμπατριώτες του, τους οποίους είχε συνεννοηθεί με το Saul ότι θα φυγάδευε στις Η.Π.Α- να ανέλθει στα ανώτερα κλιμάκια της Ισλαμικής δημοκρατίας και να γίνει όχι μόνο αντιπρόεδρος των δικών τους μυστικών υπηρεσιών αλλά και διοικητής των Φρουρών της Επανάστασης. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι οι Φρουροί της Ισλαμικής Επανάστασης αποτελούν επίλεκτο σώμα των ειδικών δυνάμεων του Ιράν, που δημιουργήθηκαν ως αντίβαρο στο στρατό του σάχη. Έχουν χαρακτηριστεί ως «βαθύ κράτος» του Ιράν και ελέγχουν το 1/3 της ιρανικής οικονομίας, αφού συνδέονται με πολυάριθμες ιρανικές επιχειρήσεις.¹¹ Οι σεναριογράφοι «εκμεταλλεύτηκαν» αυτή τη σύνδεση και έτσι στα επόμενα επεισόδια αποκαλύπτεται ότι ο Javadi υπεξάισε τεράστια ποσά από το ιρανικό κράτος, τα οποία «ξέπλενε» έχοντας ως βιτρίνα μια ποδοσφαιρική ομάδα στη Βενεζουέλα. Με αυτόν τον τρόπο τα αμερικανικά αντι-ιρανικά αισθήματα συνδέονται με το αντίστοιχο «μένος» εναντίον της σοσιαλιστικής Λατινικής Αμερικής, ένα μένος το οποίο έχει εκδηλωθεί με την οργάνωση πραξικοπημάτων εναντίον των εκλεγμένων κυβερνήσεων των παραπάνω περιοχών. Όπως είναι αναμενόμενο, οι εικόνες της Βενεζουέλας –στην οποία συμπτωματικά έτυχε να βρεθεί ως φυγάς ο Brody- αποτελούν ένα κολλάζ συμμοριών, διεφθαρμένων τραπεζικών και ναρκομανών. Οι σεναριογράφοι όμως είναι αποφασισμένοι πως ο ιθύνων νους της επίθεσης στη ΚΥΠ θα πρέπει να αποδειχθεί ότι είναι ένας από τους μεγαλύτερους εγκληματίες που έχουν εμφανιστεί ποτέ στην αμερικανική τηλεόραση. Έτσι, δεν φτάνει το γεγονός ότι έχει δολοφονήσει Ιρανούς, ότι ευθύνεται για τέσσερις πολύνεκρες επιθέσεις σε διάφορα σημεία του κόσμου, ότι δεν έχει καμία πολιτική ιδεολογία και ότι κάνει τα πάντα για το συμφέρον του. Γι' αυτό και προς στο τέλος της σεζόν παρουσιάζεται να δολοφονεί

¹⁰ <https://english.alarabiya.net/en/features/2018/06/12/The-Khobar-Towers-Apartment-Complex-Bombing-of-1996-Shape-of-things-to-come->

¹¹ m.naftemporiki.gr /<https://m.naftemporiki.gr/story/722687/frouroi-tis-epanastasis-oi-sugxronoi-praitorianoi-tou-iran>

εν ψυχρώ τη γυναίκα του και τη γυναίκα του γιου του, μια τιμωρία που θεωρεί ότι τους αρμόζει αφού η γυναίκα του τον άφησε και έφυγε από το Ιράν μετά την επανάσταση. Ο Javadi είναι ο «μεγάλος σατανάς» του Homeland, ακριβώς όπως «σατανικό» θεωρείται ότι είναι το Ιράν από τις Η.Π.Α. Γεννιούνται λοιπόν πολλά ερωτήματα παρακολουθώντας τη σειρά, ένα εκ των οποίων είναι γιατί σε μια εποχή τεταμένων σχέσεων μεταξύ Ιράν και Η.Π.Α, δεδομένου του ότι αυτή η σεζόν κυκλοφόρησε πριν από τη συμφωνία με το Ιράν για τα πυρηνικά, επιλέγουν να σκιαγραφήσουν ένα τόσο σκοτεινό προφίλ ενός ιρανού αξιωματούχου, του οποίου το όνομα M. Javadi θυμίζει ανησυχητικά το όνομα του πραγματικού διοικητή των Φρουρών της Ισλαμικής Επανάστασης την περίοδο 2007-2019, M. Ali Jafari. Ερωτήματα που μας ωθούν να αναρωτηθούμε σε ποιο σημείο τελειώνει η «φανταστική» τηλεοπτική απεικόνιση και που αρχίζει η αντι-ιρανική προπαγάνδα.

Επεισόδιο 2 Εε..Οο.. Εε..

Σε αυτό το επεισόδιο, η σειρά προσπαθεί να ισοφαρίσει την αρνητική εικόνα των Ιρανών που έχει δημιουργήσει με το χαρακτήρα του Javadi, γι' αυτό και εισάγει έναν νέο χαρακτήρα την Ιρανή Farah, μια νεαρή αναλύτρια υπολογιστικών δεδομένων και μέλος της ιρανικής διασποράς των Η.Π.Α. Η Farah προσλαμβάνεται από τη ΚΥΠ, η οποία είναι υποστελεχωμένη και χρειάζεται επείγοντως έναν οικονομικό αναλυτή που να μιλά фарσί. Αυτή είναι μοναδική που πληροί τις προϋποθέσεις, το πρόβλημα όμως είναι το γεγονός ότι εμφανίζεται στη νέα της εργασία φορώντας χιτζάμπ, μια ενδυματολογική επιλογή που κερδίζει τα περιφρονητικά βλέμματα ολόκληρης της C.I.A. Όταν η Farah, μην έχοντας συνηθίσει ακόμα στο καινούριο της εργασιακό περιβάλλον φαίνεται αρχικά να μην φέρνει τα επιθυμητά αποτελέσματα, οδηγεί το Saul όχι μόνο να της υπενθυμίσει τα καθήκοντά της αλλά κοιτώντας για μερικά δευτερόλεπτα επίμονα τη μαντίλα της να της πει γεμάτος περιφρόνηση «Αυτό το πράγμα που φοράς στο κεφάλι σου... είναι ένα μεγάλο άη-γαμηθείτε, στους ανθρώπους που θα ήταν συνάδελφοί σου, αν δεν είχαν χαθεί σε εκείνη την έκρηξη. Αν, λοιπόν νιώθεις ανάγκη να το φοράς, αν πράγματι νιώθεις τέτοια ανάγκη, που είναι δικαίωμά σου, τότε καλύτερα να γίνεις η καλύτερη αναλύτρια που είδαμε ποτέ, και αυτό σημαίνει ότι δεν μπορείς να μου λες ότι δεν υπάρχει τίποτα Δώσε μου ένα πλάνο. Δώσε μου ένα κωλο-πλάνο ή μην λες τίποτα. Έγινε σαφές;» Ο ψύχραιμος και πράος Saul,ο

μέντορας και πατρική φιγούρα της Carrie, ξεσπά υποτιμώντας την Farah και κάνοντάς τη να βουρκώσει, μόνο και μόνο επειδή είναι μουσουλμάνα. Όχι απλώς υποτιμά τη θρησκεία της και την επιλογή της να φοράει το χιτζάμπ, το οποίο θεωρεί προσβολή στους νεκρούς, αλλά σε με έναν οριενταλιστικό παροξυσμό εξισώνει το χιτζάμπ-σύμβολο του Ισλάμ- με τη τρομοκρατία. Για άλλη μία φορά με ένα καφκικό τρόπο η πίστη στο Ισλάμ συνεπάγεται αυτόματα την εμπλοκή σε ακραίες τρομοκρατικές ενέργειες, καφκικό διότι ακριβώς όπως όλοι οι ήρωες του Franz Kafka είναι αμαρτωλοί (και άρα τους αξίζει η τιμωρία) επειδή γεννήθηκαν, έτσι και όλοι οι μουσουλμάνοι πρέπει να εμπλέκονται αναγκαστικά με την τρομοκρατία. Ο Saul μπορεί να μιλά για δικαιώματα αλλά το γεγονός ότι της επισημαίνει ότι πρέπει να προσπαθήσει διπλά και τριπλά στη δουλειά της μόνο και μόνο επειδή είναι μουσουλμάνα αποτελεί μια κατάφωρη θρησκευτική διάκριση και έτσι τα δικαιώματα για τα οποία κάνει λόγο μειώνονται σε απλούς ευφημισμούς. Φυσικά, η Farah γίνεται όντως κορυφαία στη δουλειά της και εντοπίζει τις παράνομες δοσοληψίες της αμερικανικής τράπεζας HLBC ,με το Ιράν, οπότε το Homeland είναι πλέον σε θέση να προβάλλει την εικόνα του καλού μουσουλμάνου και άρα να γίνει μια «αντικειμενική» σειρά, αφού όμως πρώτα έχει ταπεινώσει τη Farah από το πρώτο επεισόδιο στο οποίο εμφανίζεται. Αναλυτικότερα, σε αυτό το επεισόδιο η Farah ανακαλύπτει ότι η εν λόγω τράπεζα έπαιρνε πλαστά εμβάσματα από το Ιράν με ψεύτικα ονόματα. *«Ακόμη βάζουμε ονόματα στις δοσοληψίες, αλλά όλα δείχνουν το Ιράν. Όχι απλώς τη χώρα. Μέσα από την κυβέρνηση»* μας λέει και έτσι η μεν Farah δικαιώνεται στη δουλειά της ως σωστή αναλύτρια αλλά το ίδιο το Ιράν συνδέεται με σκάνδαλα διαφθοράς. Το πρόβλημα με τις δοσοληψίες που αναλύει η κοπέλα όμως είναι πως το ένα τέταρτο της προμήθειας των ιρανικών πόρων στις τράπεζες, φαίνεται να έχει εξαφανιστεί και έτσι στήνεται το σκηνικό της δολιοφθοράς του Javadi.

Επεισόδιο 4 Το παιχνίδι αρχίζει

Στο τέταρτο επεισόδιο της σειράς η Farah ανακαλύπτει πως το εξαφανισμένο 5% των συναλλαγών που της έλειπε ξεπλένεται την τρίτη Παρασκευή κάθε μήνα στη Βενεζουέλα και δηλώνεται ως έσοδα ποδοσφαιρικών αγώνων. Ο κύριος μέτοχος της ομάδας που εισπράττει τα χρήματα έχει πάρει το όνομα του διάσημου και πλέον

νεκρού Ιρανού ποδοσφαιριστή Nasser Hejazi της δεκαετίας του 1970, του ήρωα των παιδικών χρόνων του Javadi, τον οποίο χρησιμοποιεί ως alter-ego του για να ξεπλένει χρήματα και να ταξιδεύει στη Βενεζουέλα. Τη σύνδεση ανακαλύπτει ο Saul συλλογισμένος «*Ας πούμε ότι είμαι Ιρανός αξιωματούχος και δουλειά μου είναι να χρηματοδοτώ τρομοκρατικές επιχειρήσεις στο Δυτικό ημισφαίριο και βλέπω όλους τους άλλους να πλουτίζουν από τη συμφωνία. Γιατί όχι και γω; ... Γι' αυτό κάνω τέτοια μεγάλη μανούβρα για να ξεπλύνω τα έσοδα, κρυμμένος στο μεταξύ πίσω από μια πλαστή ταυτότητα*», όταν πλέον βεβαιώνεται πως πίσω από το Hejazi κρύβεται ο Javadi, ο Saul πληροφορεί τη Farah ότι δεν τον ενδιαφέρει αν θα συλληφθεί ο Javadi αλλά ότι *Θέλω να τον ζετινάξω. Θέλω το όνομα κάθε πράκτορα που έχει χειριστεί ποτέ στις Η.Π.Α. Και θέλω να ξέρω πόσο κοντά βρίσκεται το καθεστώς σε κάποιο πυρηνικό όπλο*». Από αυτές τις σκηνές σχηματίζεται η εικόνα ενός διεφθαρμένου καθεστώτος, του οποίου οι αξιωματούχοι ποσώς ενδιαφέρονται για το εσωτερικό της χώρας αφού το μόνο που τους νοιάζει είναι να οργανώνουν τρομοκρατικές επιθέσεις εναντίον της Δύσης και να πλουτίζουν. Η απειλή γιγαντώνεται αν αναλογιστεί κανείς ότι αυτό το καθεστώς στοχεύει στην κατασκευή πυρηνικών όπλων, όπως υπαινίσσεται η σειρά. Αναμφισβήτητα, το Ιράν δεν παρουσιάζεται με καθόλου ροδαλά χρώματα και κανείς δεν μπορεί να αντικρούσει ότι ενδέχεται όντως να υπάρχουν τέτοιους είδους αξιωματούχοι στο Ιράν, όπως και σε κάθε άλλη χώρα του κόσμου. Ωστόσο, δεν είναι αυτό το πιο προβληματικό σημείο αυτής της αφήγησης. Αυτό που ξενίζει είναι το γεγονός ότι οι δημιουργοί της σειράς από όλες τις ημέρες της εβδομάδας επιλέγουν την Παρασκευή, την ιερή μέρα των μουσουλμάνων, για να δηλώσουν κάθε πότε ξεπλένονται τα χρήματα αντί λ.χ. να δείξουν απλά ότι αυτό συμβαίνει κάθε τρεις εβδομάδες. Επίσης, προβληματικό θεωρείται και το γεγονός ότι αντί να δημιουργήσουν ένα οποιοδήποτε ψευδώνυμο για το Javadi, χρησιμοποιούν ένα πραγματικό πρόσωπο, τον τερματοφύλακα Nasser Hejazi, ο οποίος λόγω της διεθνούς καριέρας του λειτούργησε ως σύμβολο της εθνικής περηφάνιας του Ιράν προς τα τέλη του 1970 και στις αρχές του 1980. Ο συνδυασμός αυτών των δύο στοιχείων οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η σειρά σκοπίμως ή όχι, δεν αρκείται στο να εκτονώσει το αντι-ιρανικό μένος της ταπεινώνοντας τη Farah και ζωγραφίζοντας το σατανικό πορτρέτο του Javadi, δεν αρκείται καν στο να φωτογραφίζει αληθινά πρόσωπα, αλλά επιτίθεται ακόμα και σε δύο από τα πιο θεμελιώδη σύμβολα του Ιράν, το Ισλάμ και το ποδόσφαιρο, συνδέοντάς τα με το ξέπλυμα χρημάτων. Βεβηλώνοντας τα «ιερά» σύμβολα της χώρας, ακυρώνει τη συλλογική συνείδηση των Ιρανών και αυτό

συμβαίνει με έναν υπόγειο τρόπο. Κατά τη διάρκεια του ίδιου επεισοδίου σε μία τετ-α-τετ συζήτηση μεταξύ της Carrie και του L.Bennet, μεγάλου στελέχους της τράπεζας HLBC, φανερώνεται άλλη μια κρυμμένη πτυχή του Ιράν, το οφθαλμός αντί οφθαλμού, καθώς ο Bennet υποστηρίζει ότι *«Το Ιράν φροντίζει ιδιαιτέρως να απαντά κατ' αναλογία σε επιθετικές ενέργειες. Ένα επιβατικό αεροπλάνο για ένα επιβατικό αεροπλάνο, ένας πράκτορας της Μοσαντ για έναν φυσικό επιστήμονα»*. Ωστόσο, αν μελετήσει κανείς την επίσημη κυβερνητική γραμμή του Ιράν θα διαπιστώσει πως η χώρα επιλέγει να παρουσιάζει ένα ιδιαίτερα αμυντικό προφίλ και δεν κινείται με σπασμωδικές κινήσεις στη διεθνή σκακιέρα, με εξαίρεση τη συντριβή του ουκρανικού Boeing στις αρχές του 2020.

Επεισόδιο 5 Το Παιχνίδι της Yoga

Επεισόδιο 6 Ακόμα θετικό

Στο επεισόδιο 5 εμφανίζεται για πρώτη φορά ο χαρακτήρας του Majid Javadi, ο οποίος ενσαρκώνεται από το γεννημένο στο Ιράν Αμερικανό ηθοποιό Shaun Toub. Εδώ, αξίζει να σημειωθεί ότι ο Navid Negahban, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Abu Nazir στις πρώτες δύο σεζόν της σειράς είναι επίσης Ιρανός. Η εμφάνιση του Javadi είναι ιδιαίτερα προσεγμένη, καθώς φοράει μαύρα γυαλιά ηλίου και ένα καλοραμμένο κοστούμι και ακριβό ρολόι. Οδηγεί ένα μάλλον ακριβό αυτοκίνητο, μοιάζει αυταρχικός, φυλάσσεται από τρεις ένοπλους άνδρες και μιλά άπταιστα αγγλικά. Η εικόνα αυτή επίσης ξενίζει γιατί δεν θυμίζει τους Ιρανούς ηγέτες που έχουμε να συνηθίσουμε από τις διάφορες συνόδους του Ο.Η.Ε και αντικρούει επίσης την περιγραφή των ανώτατων κυβερνητικών στελεχών του Hooman Majd, σύμφωνα με την οποία οι Ιρανοί ηγέτες δεν φαίνεται να αλλάζουν το βίο τους όταν λαμβάνουν μεγάλα αξιώματα αλλά αντίθετα *«συνεχίζουν να ζουν τη ζωή τους σχεδόν όπως πριν διαμένοντας σε ταπεινά σπίτια στις ίδιες γειτονιές περιβαλλόμενοι από τον κοινωνικό τους κύκλο, χωρίς να οδηγούν φανταχτερά αυτοκίνητα και διατηρώντας τα κοινωνικά τους δίκτυα»* (Majd, 2008: 17). Ο Javadi όμως δεν είναι ένα οποιαδήποτε ιρανικό κυβερνητικό στέλεχος, πρώτον γιατί βρίσκεται πολύ υψηλά στην ιεραρχία και δεύτερον επειδή έχει υπεξαιρέσει σαράντα πέντε εκατομμύρια δολάρια από το ταμείο των Φρουρών της Επανάστασης. Στο τέλος του επεισοδίου, οι άνδρες του απαγάγουν βίαια τη Carrie, την ξεγυμνώνουν μέσα στο σπίτι της και την ψάχνουν για να δουν αν

έχει μαζί της όπλο πριν συναντήσει το Javadi, της φορούν μια μαύρη κουκούλα –ίδια με αυτήν που φορούν οι τρομοκράτες- και την οδηγούν στην έπαυλη όπου διαμένει προσωρινά ο Javadi, ο οποίος την υποβάλλει σε τεστ της αλήθειας πριν συζητήσει μαζί της. Η υψηλή τεχνολογία που χρησιμοποιεί ο Javadi δεν φαίνεται πως λειτουργεί προς όφελός του, γιατί παρ' όλο τον άρτιο τεχνολογικό εξοπλισμό του, η Carrie Mathison καταφέρνει να τον παγιδεύσει με αποτέλεσμα να τον εξαναγκάσει στην οικειοθελή συνάντησή του με τον Saul Berenson. Μέχρι να συμβεί αυτό όμως παρεμβάλλεται μια σειρά από σκηνές που σκοπό έχουν να βοηθήσουν το θεατή να αποκτήσει μια πιο ξεκάθαρη εικόνα για το Javadi και τα κίνητρά του. Αναλυτικότερα: Ο Saul δείχνει στην Farah μια φωτογραφία, στην οποία εικονίζονται αυτός, ο Javadi και οι χωρίς μαντήλα γυναίκες τους σε ένα γαλλικό εστιατόριο στην Τεχεράνη, εξηγώντας ότι «*Ήμασταν νεαροί πράκτορες τις τελευταίες μέρες του σάχη. Περίπλοκες εποχές*». Όμως, το φωτογραφικό άλμπουμ του Saul δεν τελειώνει εδώ γιατί στη συνέχεια δείχνει τέσσερις φωτογραφίες Ιρανών πρακτόρων που είχε στρατολογήσει πριν από την επανάσταση. Όταν η Farah ρωτά τι απέγιναν ,παρακολουθούμε τον εξής διάλογο

- *Saul: Έπρεπε να τους φυγαδέψω έξω από Ιράν μετά την επανάσταση. Κινδύνευαν. Ο Javadi προσφέρθηκε να βοηθήσει. Είπε ότι η SAVAK είχε ένα κρησφύγετο στο αεροδρόμιο για να μείνουν όσο ετοιμάζα τα ταξιδιωτικά τους έγγραφα.*
- *Farah : Πότε έγινε αυτό;*
- *Saul : Τον Μάη του 1979. Η χώρα ήταν σε επαναστατική κρίση. Οι αλήτες του Khomeini στους δρόμους, για να εδραιώσουν την εξουσία. ... Όταν εμφανίστηκα στο σπίτι, τα πτώματά τους ήταν πλάι πλάι στο χαλί. Τους είχα υποσχεθεί προστασία από την αμερικανική κυβέρνηση. Και τελικά πήραν μια σφαίρα στο κεφάλι.... Γύρισα στην Ουάσιγκτον και υπέβαλα την παραίτησή μου. Δεν πέθαναν μόνο οι άνθρωποί μου, αλλά είδα και κάποιον που νόμιζα ότι ήξερα να γίνεται ζώο μπροστά στα μάτια μου.*

Έπειτα από αυτή τη σκηνή, παρακολουθούμε το ανθρωποκυνηγητό που έχει εξαπολύσει η C.I.A για τον εντοπισμό του Javadi, τον οποίο εντοπίζει πολύ αργά αφού έχει πρώτα δολοφονήσει εν ψυχρώ τη νύφη του και την πρώην γυναίκα του. Με αυτόν τον τρόπο οι τηλεθεατές συνειδητοποιούν πως ένας

άνθρωπος μπορεί να μεταμορφωθεί σε ζώο. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο άνθρωπος που έχει την ίδια βαθμίδα με τον Javadi στις Η.Π.Α, δεν είναι άλλος από τον Saul Berenson, τον οποίο η σειρά παρουσιάζει ως το αντιθετικό δίπολό του. Τη στιγμή που ο Javadi δολοφονεί τους ομοεθνείς του, ο Saul κάνει τα πάντα για να τους φυγαδεύσει και τους εκδίδει ψεύτικα διαβατήρια, παρόλο που δεν είναι υποχρεωμένος να το κάνει. Ενώ ο ένας σκοτώνει εν ψυχρώ την οικογένειά του, ο άλλος είχε κάνει τα πάντα για να τους σώσει φυγαδεύοντάς τους στην Αμερική. Όταν αργότερα ο Javadi συλλαμβάνει τον Brody και έναν άλλο πράκτορα της C.I.A φαίνεται να σκοτώνει για ακόμα μία φορά εν ψυχρώ σε αντίθεση με τις πολιτισμένες ανακρίσεις του Saul Berenson. Ωστόσο, για τις ανάγκες της συγκεκριμένης εργασίας δεν έχει τόση σημασία πως δομούνται οι χαρακτήρες στο Homeland αλλά ποιες αξίες και ιδανικά αυτοί πρεσβεύουν. Για τα ιδανικά του Javadi ή καλύτερα για την απόλυτη έλλειψή τους, δεν μπορεί να έχει κανείς αμφιβολίες, δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με την περίπτωση του Saul, ο οποίος βάσει των παραπάνω στοιχείων αναπαραγάγει τη συστηματική ρητορική των Ηνωμένων Πολιτειών. Πρώτα απ' όλα, όταν μιλά για τη SAVAK, τη μυστική υπηρεσία του σάχη, κάνει μια απλά αναφορά, ενώ όταν αναφέρεται στην ισλαμική επανάσταση εκφράζει όλη του την περιφρόνηση. Η εποχή του σάχη είναι απλώς ένα μακρινό σημείο στην ιστορία του Ιράν που απλά συνέβη πριν από την «επαναστατική κρίση». Καμία αναφορά δεν γίνεται στα ειδικά εγκλήματα της SAVAK και στην αυταρχική διακυβέρνηση του σάχη, ακριβώς γιατί τον είχαν εγκαταστήσει με τη βία οι Ηνωμένες Πολιτείες στο Ιράν απομακρύνοντας τον εκλεγμένο πρωθυπουργό Mossadeq. Ο δε αγώνας των Ιρανών για την ανατροπή ενός βίαιου καθεστώτος μειώνεται σε μια «επαναστατική κρίση» και μια απόπειρα των οπαδών του Khomeini να ανέβουν στην εξουσία. Το τι πραγματικά αντιπροσώπευε εκείνη την εποχή ο κληρικός τόσο για τους ευσεβείς όσο και για τους κοσμικούς Ιρανούς, του είναι παντελώς αδιάφορο, και έτσι οι χιλιάδες άνθρωποι που κατέβηκαν στους δρόμους μπορεί να χαρακτηρίζονται αυθαίρετα «αλήτες» (στα αγγλικά thugs) μόνο και μόνο επειδή αυτοί οι λαοί είναι «Ανατολίτες», μουσουλμάνοι και δεν συμμορφώνονται με τα συμφέροντα των Η.Π.Α. Και κάπως έτσι «η ιρανική επανάσταση του 1979 θεωρήθηκε εντέλει ήττα των Η.Π.Α (που κατά μία πολύ συγκεκριμένη έννοια, φυσικά, ήταν) και νίκη του σκότους έναντι του φωτός»,

ενώ «το Ιράν και μαζί του το Ισλάμ, έχει φτάσει στο σημείο να αντιπροσωπεύει για την Αμερική τον μεγαλύτερο ξένο διάβολο» (Said, 2002: 74). Προβληματικό θεωρείται επίσης το γεγονός ότι ο Saul έπρεπε να εξηγήσει στη Farah το πότε συνέβη η μετάλλαξη του Javadi καθώς η κοπέλα κατάγεται από το Ιράν, επομένως αναμένεται ότι παρά το νεαρό της ηλικίας της θα γνωρίζει τη σύγχρονη ιστορία της χώρας της, αν και μπορεί αυτή η αναδρομή να έγινε για λόγους οικονομίας της αφήγησης έτσι ώστε να μεταφερθούμε στην πηγή όλων των δεινών, δηλαδή στην επανάσταση του 1979. Τέλος, παρατηρήθηκε πως ένα ακόμα σύμβολο του Ιράν, το χαλί, «βεβηλώνεται» από τα πτώματα των Ιρανών που ο Javadi τύλιξε μέσα σε αυτό το 1979.

Επεισόδιο 7 Gerontion

Σε αυτό το επεισόδιο συντελείται η ανάκριση του Javadi από το Saul Berenson και τη Farah, η ύπαρξη της οποίας κεντρίζει το ενδιαφέρον του Javadi, γεγονός που δεν περνά απαρατήρητο από το Saul, γι' αυτό και δεν χάνει την ευκαιρία να του υπενθυμίσει πως «*η λίστα με τους εξαγριωμένους Ιρανούς που ζουν εξόριστοι είναι μεγάλη*». Στη συνέχεια, του αποκαλύπτει ότι δεν ενδιαφέρεται τόσο για τα πυρηνικά ή για να μάθει τα κρατικά μυστικά του Ιράν αλλά ότι προτιμά να τον ξαναστείλει πίσω στο Ιράν σαν πράκτορά του. Ο Javadi φαίνεται να μην έχει καμία επιθυμία να γυρίσει πίσω, αφού είναι βέβαιο ότι θα καταδικαστεί με θανατική ποινή για τα εγκλήματά του. Φυσικά, δεν έχει πολλές επιλογές και ο Saul το ξέρει πολύ καλά, όπως φαίνεται να γνωρίζει και το δικαστικό σύστημα του Ιράν περιγράφοντάς το με ένα ιδιαίτερα ζοφερό τρόπο «*Δεν σε περιμένει δίκη και μια γρήγορη εκτέλεση εκεί. Θα σε βασανίσουν πρώτα. Και απ' ότι βλέπω ο δημόσιος απαγχονισμός έχει επανέλθει στη μόδα*». Όταν αργότερα ρωτά να μάθει γιατί σκότωσε την πρώην γυναίκα του, ο ηττημένος πλέον Javadi αποκρίνεται «*Ήταν σύζυγός μου. Ήταν άπιστη*» και ενώ πέρασαν τριάντα πέντε χρόνια από την τελευταία φορά που συναντήθηκαν προσθέτει πως «*Στα μάτια του Θεού, είμαστε ακόμα παντρεμένοι. Θα έπρεπε να τη λιθοβολούσα μέχρι θανάτου, αλλά δεν μου έδωσες αρκετό χρόνο*». Από την παραπάνω σκηνή της ανάκρισης, αντλούμε τρεις ακόμα προσλαμβάνουσες αναφορικά με το Ιράν. Πρώτον, την ύπαρξη της ιρανικής διασποράς και δεύτερον, πληροφορούμαστε ότι στο Ιράν δεν

εφαρμόζεται το δικαίωμα σε δίκαιη δίκη, αλλά μόνο βασανιστήρια και απαγχονισμοί, οι οποίοι είναι μεν γεγονός αλλά δεν αποτελούν πρωτοπορία της ισλαμικής δημοκρατίας, καθώς οι ίδιες και χειρότερες πρακτικές εφαρμόζονταν και την εποχή του σάχη. Οι δημόσιοι απαγχονισμοί, οι οποίοι εξακολουθούν να λαμβάνουν χώρα στο Ιράν, σε συνδυασμό με το λιθοβολισμό¹² και το γεγονός ότι μια γυναίκα φαίνεται να θεωρείται κτήμα του άνδρα της ακόμα κι αν είναι χωρισμένοι για δεκαετίες μας δείχνουν μια χώρα πρωτόγονη χωρίς κανένα αίσθημα δικαίου όπου κυριαρχεί το δίκαιο του ισχυρού. Όλες αυτές οι κατάφωρες παραβιάσεις των ανθρωπίνων πρέπει να δημοσιεύονται, έτσι ώστε να το ευρύ κοινό να μαθαίνει γι' αυτές με σκοπό κάποια μέρα να καταργηθούν και να μην γίνονται αποδεκτές από κανένα δικαστικό σύστημα καμίας χώρας. Όμως το θέμα αυτής της εργασίας δεν είναι η παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στο Ιράν, αλλά η αποτύπωση της χώρας από τον αμερικανικό κινηματογράφο και τις τηλεοπτικές σειρές. Επιπλέον, δεν είναι ανησυχητικό ότι αυτές οι πρακτικές αναφέρονται στο Homeland αλλά το πότε και γιατί αναφέρονται. Όταν μετά από την παραπάνω συζήτηση με το Javadi, ο Saul εξηγεί στους συναδέλφους του από τη C.I.A ότι σκοπεύει να στρατολογήσει το Javadi όχι απλά για να κατασκοπεύει εκ των έσω την ιρανική κυβέρνηση, αλλά και για να εφαρμόσει μια επιχείρηση *«που μπορεί να αλλάξει τα πάντα. Ολόκληρη τη Μέση Ανατολή»* γίνεται κατανοητό ότι οι παραπάνω σκοτεινές πλευρές του Ιράν έχουν επισημανθεί σκοπίμως, γιατί αν έχουμε να κάνουμε με μια χώρα όπου καταπατώνται τα ανθρώπινα δικαιώματα των πολιτών της με τέτοιο τρόπο, τότε δεν μένει τίποτε άλλο παρά η «απελευθέρωσή» και ο «εκμοντερνισμός» (Σαιντ,2002:106) της από τις Η.Π.Α. Ο Saul Berenson, όσο ακριβοδίκαιος και λογικός κι αν παρουσιάζεται, είναι ένα ακόμα υψηλόβαθμο στέλεχος των Η.Π.Α συνεπαρμένο από το ίδιο μεσσιανικό όραμα που πάσχουν σχεδόν όλοι οι Αμερικανοί πολιτικοί μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Αυτή η μεγάλη επιχείρηση που σχεδιάζει, όπως μαθαίνουμε στα επόμενα επεισόδια, ουσιαστικά στοχεύει στην αλλαγή καθεστώτος στο Ιράν, μιλά δηλαδή για την ανατροπή μιας δημοκρατικά εκλεγμένης κυβέρνησης, ενός πραξικοπήματος αναλόγου με αυτό που συνέβη 67 χρόνια πριν. Ακριβώς όπως παρουσιάζονται επιλεκτικά εκείνες οι εικόνες που μας δημιουργούν μια εξαιρετικά αρνητική εικόνα του Ιράν, με τον ίδιο τρόπο και ο Saul Berenson θεωρεί επιλεκτικά τη δημοκρατία σεβόμενος μεν τα ανθρώπινα δικαιώματα αλλά ανατρέποντας κυβερνήσεις. Τέλος, η

¹² -Μετά την τροποποίηση του ποινικού συστήματος του Ιράν το 2012-2013, ο λιθοβολισμός δεν αποτελεί κατ' εξοχήν τρόπο θανάτωσης για τη μοιχεία.

δράση και η προσωπικότητά του θεωρούνται «οριενταλιστικές» ακριβώς γιατί όλα του τα μεγαλεπήβολα σχέδια αναφορικά με το Ιράν, είναι το *magnum opus* των τελευταίων ημερών του πριν τον αντικαταστήσει κάποιος άλλος ως διευθυντής της Υπηρεσίας. Γι' αυτόν λοιπόν, η Ανατολή ή ακριβέστερα το Ιράν, έχει γίνει μια «σταδιοδρομία» (Said, 1996).

Επεισόδιο 8 Ένα κόκκινο καροτσάκι

Το πιο ενδιαφέρον σημείο αυτού του επεισοδίου είναι η παρουσίαση της προσωπικής ζωής της Farah, η οποία σταματά να πηγαίνει στη δουλειά της μόλις μαθαίνει ότι η CIA δεν θα εκδώσει το Javadi στο Ιράν αλλά θα τον χρησιμοποιήσει ως πράκτορά της. Το σπίτι της κοπέλας είναι διακοσμημένο σύμφωνα με τις επιταγές της περσικής αρχιτεκτονικής με χαλιά, πράσινους τοίχους και με την παραδοσιακή μουσική να ακούγεται στο σπίτι. Εκεί ζει και ο πατέρας της, οποίος ανησυχεί για το μέλλον της κόρης του γιατί έχει σταματήσει να πηγαίνει στην «τράπεζα» όπου νομίζει ότι δουλεύει. Θεωρεί σημαντικό για την κόρη του να δουλεύει γιατί *δεν ήρθαν στην Αμερική για να ζουν στο δρόμο, σαν τους βρωμο-άραβες*, όπως λέει. Η στάση του όμως αλλάζει αντιδιαμετρικά μόλις συνειδητοποιεί ότι η κόρη του τον παράκουσε και ξεκίνησε να δουλεύει για τη C.I.A. Προσπαθεί να τη νουθετήσει και ξεσπά από φόβο για το τι μπορεί να συμβεί σε αυτούς ή την οικογένειά τους στην Τεχεράνη αν η μυστική αστυνομία του Ιράν μάθει για ποιον δουλεύει η Farah και έπειτα από έναν σύντομο καυγά μεταξύ τους στα φαρσί, η Farah παροτρύνει τον πατέρα της να μιλά στα αγγλικά και του δηλώνει με έντονο ύφος ότι «είναι Αμερικανίδα». Η Farah λοιπόν μπορεί να φορά τη μαντήλα, να είναι μουσουλμάνα και να ζει μαζί με τον πατέρα της αλλά είναι ανεξάρτητη ως προς τις επιλογές της και επιλέγει να δουλέψει για το συμφέρον των Η.Π.Α και να αφομοιωθεί πλήρως στη χώρα υποδοχής της, υιοθετώντας τόσο τη γλώσσα τους όσο και τις αξίες τους. Είναι αυτή που ανακαλύπτει την υπεξαίρεση χρημάτων από το Javadi και τον τρόπο χρηματοδότησης της επίθεσης στο Langley. Θα μπορούσε λοιπόν να συμβολίζει τη νέα γενιά των Ιρανών της διασποράς που αντιτίθενται στις ακρότητες της ισλαμικής δημοκρατίας του Ιράν, ή να αντιπροσωπεύει το άλλο πρόσωπο του Ιράν, όμως οι προθέσεις της σειράς είναι ξεκάθαρες. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ως προς τη ουσία του Ιράν και

όσοι Ιρανοί εκφράζουν προοδευτικές απόψεις σαν τη Farah ή την οικογένεια του Javadi, είναι μόνο όσοι/ες έχουν αφήσει πίσω τους το Ιράν και έχουν γίνει Αμερικανοί πολίτες. Από την άλλη πλευρά, ο πατέρας της μας παρουσιάζεται σαν ένα άτομο με κινητικά προβλήματα και συμβολίζει την παλαιότερη γενιά που αρνείται την αλλαγή και φοβάται να κινηθεί προς το μέλλον.

Επεισόδιο 9 Ένα τελευταίο πράγμα

Το συγκεκριμένο επεισόδιο είναι ένα από τα σημαντικότερα επεισόδια της σειράς, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το Ιράν, καθώς εδώ αποκαλύπτεται η στρατηγική που επιθυμεί να ακολουθήσει ο Saul Berenson. Εφόσον έχει πλέον στρατολογήσει τον Majid Javadi, ο επόμενος στόχος του τώρα είναι ο Danesh Akhbari, το πρόσωπο που βρίσκεται μια θέση πιο πάνω στην ιεραρχία από τον Javadi και ηγείται των Φρουρών της Επανάστασης (IRGC), «το μεγαλύτερο εμπόδιο στην ειρήνη» σύμφωνα με τον Saul. Το σχέδιό του λοιπόν είναι να μεταφερθεί ο Brody, ο οποίος θεωρείται προδότης του αμερικανικού έθνους, στα σύνορα μεταξύ Κουρδιστάν και Ιράν και από εκεί να ζητήσει πολιτικό άσυλο στο Ιράν, όπως έχουν κάνει πολλοί άλλοι μαχητές της Al-Qaeda σύμφωνα με τη σειρά. Εφόσον, ο Brody είναι επικηρυγμένος στην Αμερική για τα εγκλήματά του, ο Saul θεωρεί ότι ο Akhbari θα θέλει να τον εκμεταλλευτεί για προπαγανδιστικούς λόγους και έτσι ο Brody θα έχει την ευκαιρία να τον πλησιάσει και να τον δολοφονήσει με σκοπό να τον διαδεχθεί ο Javadi, ο οποίος θα εκτελεί τις διαταγές των Η.Π.Α και όταν ωριμάσουν οι συνθήκες, θα προετοιμάσει το έδαφος της ανατροπής της ισλαμικής κυβέρνησης. Η εν λόγω επιχείρηση έχει κωδικό όνομα «Νασρεντίν» και κατά πάσα πιθανότητα έχει πάρει το όνομά της είτε από τον Νασρεντίν Χότζα, πολύ γνωστή λαϊκή φιγούρα της Μέσης Ανατολής και ήρωα πολυάριθμων ιστοριών με ανεκδοτολογικό περιεχόμενο (Küçük, 2016) είτε από το σατιρικό περιοδικό των αρχών του εικοστού αιώνα Molla Nasreddin¹³, το οποίο ασκούσε κριτική τόσο στους κληρικούς του Ισλάμ και όσο και στη δυναστεία των Κατζάρων και θεωρείται πρόδρομος της ιρανικής σάτιρας. Το Homeland λοιπόν φαίνεται πως «σατιρίζει» για ακόμα μια φορά το Ιράν, αφού πρώτα το έχει

¹³ <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-magazine-that-almost-changed-the-world>

παρουσιάσει με τα πιο μελανά χρώματα, στρέφοντας τα σύμβολά του εναντίον του, ενώ το σχέδιο διείσδυσης του Saul Berenson αποτελεί τον ευσεβή πόθο των Η.Π.Α ύστερα από την ιρανική επανάσταση του 1979 και τη διάρρηξη των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ Ιράν και Η.Π.Α.

Επεισόδιο 10 Καληνύχτα

Το σχέδιο του Saul Berenson βρίσκεται σε εξέλιξη με τον Nicholas Brody να προσπαθεί να εισχωρήσει στο Ιράν για να ζητήσει πολιτικό άσυλο. Τόσο ο Brody όσο και οι τρεις πράκτορες που τον συνοδεύουν βρίσκονται σε διαρκή επικοινωνία με τα κεντρικά της CIA, οι οποίοι καταγράφουν και ακούν όλες τις συνομιλίες τους. Όταν κάποια στιγμή, η τοπική αστυνομία πλησιάζει το αυτοκίνητο με σκοπό να τους ελέγξει, δεν υπάρχει κάποια μετάφραση των λεγομένων των φυλάκων στους υπότιτλους και διαβάζουμε απλά ότι «μιλούν σε ξένη γλώσσα». Τα λεγόμενά τους έρχεται να μεταφράσει η Carrie τόσο στους συναδέλφους της όσο και στους θεατές. Ακόμα κι αν το περιεχόμενο των λόγων δεν έχει μεγάλη σημασία για την πλοκή της ιστορίας, το γεγονός ότι δεν δύναται στους φύλακες η δυνατότητα να μιλήσουν για τον εαυτό τους αλλά πρέπει να εκπροσωπηθούν από την λευκή αμερικανίδα Carrie αποτελεί ένα κλασσικό παράδειγμα οριενταλισμού του 21^{ου} αιώνα και το μήνυμα είναι ξεκάθαρο. Εφόσον οι φύλακες δεν μπορούν ή δεν πρέπει να εκπροσωπούν τον εαυτό τους, είναι καταδικασμένοι-επειδή είναι ανατολίτες- να αναπαρίστανται από τα κυριαρχικά ερμηνευτικά συστήματα (Said, 1996). Το απόγειο του οριενταλιστικού και ισλαμοφοβικού λόγου της σειράς το συναντάμε σε κάποια από τις επόμενες σκηνές όταν ο Brody αποθαρρύνεται στιγμιαία διακινδυνεύοντας ολόκληρη την αποστολή και ένας από τους πράκτορες που τον συνοδεύει του λέει πως και ο ίδιος φοβάται κάθε φορά που αναλαμβάνει τέτοιες αποστολές γιατί «έχει δει πάρα πολλούς άνδρες να σκοτώνονται εκεί πέρα, σε αυτήν την τριτοκοσμική τουαλέτα». Είτε αναφέρεται στο Ιράν είτε στα σύνορα Ιράν- Ιράκ ή ακόμα και σε ολόκληρη την Μέση Ανατολή, αυτή η δήλωση δεν δέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Ολόκληροι λαοί με δικό τους πολιτισμό, έθιμα, γλώσσες και ιστορία ακυρώνονται λόγω της εμπόλεμης κατάστασης που επικρατεί σε αυτές τις γεωγραφικές περιοχές και δεν θεωρούνται απλώς κάτι κατώτερο αλλά εξισώνονται με ακαθαρσίες που προκαλούν μια έντονη

δυσφορία ώστε το μόνο που θέλει κανείς είναι να απαλλαγείς από αυτές. Με τον ίδιο τρόπο τόσο μεγάλη είναι η δυσφορία του πράκτορα και θέλει να απαλλαγεί από αυτήν με κάθε τρόπο. Όταν λοιπόν οι συνθήκες είναι τόσο αντίξοες τότε δικαιολογείται η ζωώδης συμπεριφορά των ανδρών στο πεδίο της μάχης αφού τα πάντα είναι θέμα απλής επιβίωσης. Στη συνέχεια, όταν ο Brody περνάει τα ιρανικά σύνορα και βρίσκεται προσωρινά στο κελί μαζί με ένα ακόμα μέλος της αποστολής του, λαμβάνει χώρα ο εξής διάλογος:

-Πράκτορας: Αυτοί οι τύποι- έχουν εκπαιδευτεί να μεταχειρίζονται οποιονδήποτε περνάει τα σύνορα σαν Ισραηλινό πράκτορα. Έχεις υποστεί βασανιστήρια. Απλώς πες μου τι να περιμένω.

- Brody: Περίμενε να σπάσεις.

Έτσι, για άλλη μια φορά το κοινό πληροφορείται για το μένος των Ιρανών με το Ισραήλ και τη βιαιότητα με τη οποία αντιμετωπίζουν τους κρατούμενους, γεγονός που έρχεται να επαναληφθεί στη συνέχεια όταν ο Javadi βγάζει το Brody από το κελί για να τον μεταφέρει στην Τεχεράνη και σκοτώνει εν ψυχρώ τον πράκτορα που τον συνοδεύει γιατί δεν τον χρειάζεται. Ένα ακόμα προβληματικό σημείο του επεισοδίου είναι η πρώτη επαφή της Carrie με την Farah. Αρχικά, η Carrie συγχαίρει την κοπέλα για τη συνεισφορά της στην αποστολή και δημιουργείται η εντύπωση πως η συμβολή της Farah στον εντοπισμό του Javadi αναγνωρίζεται επιτέλους από κάποιον ανώτερό της, ωστόσο η εντύπωση είναι μόνο παροδική, αφού η Carrie πλησιάζει την κοπέλα μόνο και μόνο για να της ζητήσει να χρησιμοποιήσει ως κρησφύγετο το σπίτι του θείου της, ο οποίος ζει στην Τεχεράνη και είναι μέλος της μετριοπαθούς αντιπολίτευσης. Ακόμα λοιπόν και αν ένας χαρακτήρας που αψηφά τους γονείς του, εργάζεται σκληρά στη CIA και προτιμά να είναι αμερικανός πολίτης αντί Ιρανό, δεν πρόκειται να αναγνωριστεί ποτέ πλήρως από τη σειρά, διότι η αξία του είναι καθαρά εργαλειακή και όλες οι γνώσεις ή οι διασυνδέσεις της Farah σκοπό έχουν να ωφελήσουν το έργο της Υπηρεσίας και τίποτε άλλο.

Επεισόδια 11 Σπουδαίος άνδρας στην Τεχεράνη

Επεισόδιο 12 Το αστέρι

Τα τελευταία δύο επεισόδια της σειράς διαδραματίζονται στην Τεχεράνη και έτσι για πρώτη φορά οι θεατές έρχονται σε άμεση επαφή με τη χώρα χωρίς να χρειάζεται να

την αφηγηθεί κάποιος άλλος. Κατά κύριο λόγο η δράση εξελίσσεται σε κλειστούς χώρους (το ξενοδοχείο όπου μένει η Carrie, τα γραφεία του Javadi και του αρχηγού των Φρουρών της Επανάστασης Danesh Akbari, την αίθουσα ανακρίσεων, το σπίτι όπου διαμένει η χήρα του Abu Nazir και το σπίτι-κρησφύγετο του θείου της Farah). Από την άλλη πλευρά, οι ανοιχτοί χώροι φαίνεται πως έχουν ιδιαίτερο συμβολισμό, γι' αυτό και κάθε φορά που η δράση μεταφέρεται σε κάποιον ανοιχτό χώρο εξελίσσονται γεγονότα που επιταχύνουν την πλοκή, όπως η συνάντηση του Brody με τον Danesh Akbari και ο μετέπειτα δημόσιος απαγχονισμός του. Αναλυτικότερα, το συγκεκριμένο επεισόδιο φαίνεται πως εστιάζει στην προσωπικότητα του Akbari, που παρουσιάζεται ως ένας ιδιαίτερα έξυπνος, βλοσυρός και σημαντικός άνθρωπος στην Τεχεράνη. Ένα ανώτατο στέλεχος που προστατεύεται από δρακόντεια μέτρα ασφαλείας, γι' αυτό και σπανίως εμφανίζεται δημόσια, γεγονός που τον καθιστά σχεδόν απροσπέλαστο στόχο, με λίγα λόγια έναν άνθρωπο-κλειδί για το Ιράν, ο οποίος θεωρείται εξαιτίας των πρακτικών του και της επιβλητικής φυσιογνωμίας του ένας από τους πιο επικινδύνους άνδρες στο Ιράν, γι' αυτό και οι Η.Π.Α επιζητούν διακαώς την εξόντωσή του. Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά αλλά ακόμα και η ίδια η εμφάνιση του Akhbari προσιδιάζουν και σε ένα βαθμό φωτογραφίζουν τον τέως αρχηγό των Δυνάμεων Qods του Ιράν Qassem Soleimani, ο οποίος μπορεί να μην είχε ακριβώς την ίδια θέση με το Akhbari, είχε όμως την ίδια κατάληξη αφού δολοφονήθηκε από τις Η.Π.Α στις αρχές του 2020. Όταν λοιπόν οι ευσεβείς πόθοι της σειράς φαίνεται να πραγματοποιούνται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο συνειδητοποιούμε πως σειρές σαν το Homeland δεν προβάλλουν απλά αθώες απεικονίσεις της φαντασίας κάποιων σεναριογράφων, αλλά αναπαράγουν τη ρητορική του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία» και λειτουργούν προπαγανδιστικά αφού τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα συνδέονται άμεσα ή ακόμα και ταυτίζονται με την εξωτερική πολιτική των Ηνωμένων Πολιτειών. Το γεγονός ότι το Homeland φωτογραφίζει ως ένα βαθμό τη δολοφονία του Soleimani ακριβώς επτά χρόνια πριν αυτή συμβεί στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για θεωρία συνωμοσίας, αλλά για μία λείανση του εδάφους του συλλογικού ασυνείδητου των τηλεθεατών της σειράς, έτσι ώστε όταν η δολοφονία λάβει χώρα στο επιστητό να θεωρηθεί ως κάτι το αναμενόμενο ακόμα και ως θετική εξέλιξη. Επιπλέον, αυτό που πραγματικά σοκάρει είναι το γεγονός ότι η δολοφονία ενός ανώτατου ιρανικού στελέχους και η παρέμβαση στο εσωτερικό μιας ξένης χώρας με κυριαρχικά δικαιώματα θεωρείται όχι απλά θετική εξέλιξη αλλά φορέας θετικών αλλαγών σε διεθνές επίπεδο που έχει σαν

αποτέλεσμα τη συμφωνία Ιράν- Η.Π.Α για τα πυρηνικά. Όταν λοιπόν το 2015, δύο χρόνια μετά τη κυκλοφορίας της τρίτης σεζόν υπογράφεται πράγματι η συμφωνία για τα πυρηνικά (JCPOA), η σειρά έχει ήδη προετοιμάσει την κοινή γνώμη πως κάτι τέτοιο είναι εφικτό. Υπονοείται ότι αυτό συμβαίνει μόνο χάρη σε κάποιον σαν τον Saul Berenson, μόνο λόγω της παρείσφρησης στο εσωτερικό της χώρας, ακυρώνοντας έτσι την ιρανική αλλά και την αμερικανική διπλωματία. Εξαιρετικά αποπροσανατολιστική είναι και η σύνδεση μεταξύ Ιράν και Al-Qaeda για την οποία αγωνίζεται να πείσει η σειρά. Όχι μόνο συνεργάζονται για την πραγματοποίηση ενός πολύνεκρου τρομοκρατικού χτυπήματος στην καρδιά της Αμερικής αλλά έχουν τόσο αγαστές σχέσεις ώστε η χήρα του Abu Nazir να διαμένει στην Τεχεράνη (*«είναι το σπίτι μου από τότε που πέθανε ο Ναζίρ»*) και να χαίρει τόσο μεγάλης εκτίμησης από τον Akhbari, ώστε να αρκεί να μιλήσει αυτή με τον Brody για να διαπιστώσει αν λέει την αλήθεια και να του μεταβιβάσει το πόρισμά της. Στην πραγματικότητα, δεν φαίνεται να υπάρχει καμία σύνδεση μεταξύ Al Qaeda και Ιράν, αλλά αντίθετα το Ιράν έχει συνεργαστεί στο παρελθόν με τις Η.Π.Α για την εξόντωση της οργάνωσης. Στο επεισόδιο 11 λοιπόν ο Brody πείθει τη Nasrin για τις προθέσεις του, επευφημείται σαν ήρωας από το πλήθος που είναι μαζεμένο στο σημείο συνάντησης του Brody με τον Akhbari, χειροκροτώντας τον και φωνάζοντας «Ο θεός είναι μεγάλος». Ο Brody απολαμβάνει λοιπόν τιμές από το Ιράν, λειτουργεί ως όργανο της αντιαμερικανικής προπαγάνδας των ιρανικών μίντια και όταν πλέον έχει καταφέρει να ισχυροποιήσει τη θέση του μέσα στη χώρα σκοτώνει τον Akhbari με μια βελόνα υδροκυανίου που του έχει προμηθεύσει η Mossad. Σε μια προηγούμενη σκηνή, όταν ακόμα ο Brody δεν έχει δολοφονήσει τον αρχηγό των Φρουρών της Επανάστασης, ο νέος αρχηγός της C.I.A διατείνεται πως ο Brody πρόδωσε την αποστολή «περνώντας τις μέρες του με τους ίδιους ανθρώπους που του έκαναν πλύση εγκεφάλου», συνδέοντας για ακόμα μία φορά τους τρομοκράτες της Al Qaeda που τον βασάνισαν με το Ιράν. Στο τελευταίο επεισόδιο, όταν ο Brody σε μια κρίση συνείδησης φαίνεται να λυπάται που σκότωσε τον Akhbari, η Carrie φροντίζει να τον παρηγορήσει υπενθυμίζοντάς του ότι *«έστελνε χιλιάδες αλυσοδεμένα παιδιά στην πρώτη γραμμή στο Ιράκ, συχνά για να καθαρίζουν ναρκοπέδια»* χρησιμοποιώντας τους Μπασίζ και τα παιδιά που καθάριζαν βόμβες στον πόλεμο Ιράν-Ιράκ (Künzel, 2012), ένα μελανό σημείο της ισλαμικής δημοκρατίας, για να σκιαγραφήσει το ζοφερό πορτρέτο του Akhbari και να δικαιολογήσει τη δολοφονία του. Στη συνέχεια, οι ιρανικές αρχές συλλαμβάνουν το Brody και τον οδηγούν στη φυλακή Evin, γνωστή φυλακή στο Ιράν όπου κρατούνται

κατά κύριο λόγο οι πολιτικοί κρατούμενοι και έχει γίνει αντικείμενο διεθνούς κατακραυγής εξαιτίας των παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων των κρατουμένων. Το αποκορύφωμα του επεισοδίου αλλά και ολόκληρου του κύκλου αποτελεί η εκτέλεση του Brody, η οποία όπως αναφέρει ο Javadi έχει προγραμματιστεί για «τις 4.00 λίγο πριν την πρωινή προσευχή», λεπτομέρεια καθόλου τυχαία αφού σκοπό έχει να επισημάνει την σχεδόν ζώωδη αναισθησία των Ιρανών αφού είναι σε θέση να παρακολουθούν δημόσιες εκτελέσεις και στη συνέχεια να κάνουν την προσευχή τους σαν να μην συνέβη τίποτα. Η εκτέλεση του Brody στο επεισόδιο 12 και η συνάντησή του με τον Akhbari είναι οι δύο βασικές σκηνές όπου η δράση στο Ιράν εξελίσσεται σε ανοιχτό χώρο και γι' αυτόν τον λόγο οι σκηνές παρουσιάζουν δύο βασικές ομοιότητες από σκηνογραφικής άποψης αφού και στις δύο βλέπουμε δύο αντιαμερικανικά γκράφιτι με την αμερικανική σημαία. Αναλυτικότερα, στην πρώτη σκηνή το γκράφιτι απεικονίζει το άγαλμα της ελευθερίας με πρόσωπο –νεκροκεφαλή, ένα γκράφιτι πανομοιότυπο με εκείνο που βρίσκεται έξω από το πραγματικό κτήριο της πρώην πρεσβείας των Η.Π.Α στην Τεχεράνη, ενώ στη σκηνή της εκτέλεσης, το αστέρι στην αμερικανική σημαία παίρνει τη μορφή της νεκροκεφαλής και από τις κόκκινες λωρίδες της σημαίας φαίνεται να πέφτουν βόμβες. Ένα δεύτερο κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η παρουσία του πλήθους. Ενώ όμως στην πρώτη σκηνή το πλήθος ζητωκραυγάζει τον Brody, στη δεύτερη σκηνή τον αποδοκιμάζει σθεναρά. Φαίνονται οργισμένοι, ορμούν στα αυτοκίνητα ακριβώς όπως στο πρώτο επεισόδιο της δεύτερης σεζόν, φωνάζουν «Αλλάχου Ακμπάρ» και κρατάνε φωτογραφίες του Khomeini. Η μετάλλαξη αυτή της μάζας του ιρανικού λαού είναι μεν προβληματική, όμως «δαιμονοποίηση είναι η μικρή αδερφή της έκστασης» (Wiedemann, 2019:14). Αυτό που είναι ίσως το πιο προβληματικό σημείο είναι πρώτον η παρουσίαση των ανοιχτών χώρων του Ιράν ως αραιοκατοικημένες γκρίζες γειτονιές στις αρχές της μετα-σοβιετικής εποχής, τη στιγμή που το Ιράν είναι ένα από τα πιο τεχνολογικά ανεπτυγμένα και σύγχρονα κράτη και δεύτερον η συνεχής παρουσίαση των κατοίκων του Ιράν ως άμορφη μάζα. Μια μάζα ή καλύτερα μία μαριονέτα του Αγιατολάχ Khomeini, η οποία μπορεί να ξεσηκωθεί με τη θέα της φωτογραφίας του. Η εικόνα του Khomeini φαίνεται να συνδέει τους κλειστούς και τους ανοιχτούς χώρους και είναι πανταχού παρούσα : στο ξενοδοχείο που μένει η Carrie, στο γραφείο του Akhbari, στα χέρια του πλήθους, ακόμα και στο πεδίο της εκτέλεσης του Brody ή για ακριβέστερα κυρίως εκεί. Το σκηνικό της εκτέλεσής του είναι λιτό και αποτελείται από τρεις εικόνες με συμβολική αξία. Στα δεξιά, υπάρχει

ένα κτήριο με το γκράφιτι που παραμορφώνει την αμερικανική σημαία, στα αριστερά βρίσκεται ένα άλλο κτήριο, όπου είναι ζωγραφισμένη μια γιγαντιαία βλοσυρή προσωπογραφία του Khomeini που καλύπτει ολόκληρο το κτήριο και στη μέση ο γερανός και η κόκκινη αγκύρα απ' όπου θα κρεμαστεί ο Brody. Τη στιγμή μάλιστα που πεθαίνει ο ήρωας, ο σκηνοθέτης κάνει ένα μακρινό πλάνο και μας τον δείχνει να ξεψυχά ενώ στα αριστερά φαντάζει τεράστια η εικόνα του Khomeini σαν να επιβλέπει την εκτέλεση. Ο συμβολισμός είναι σαφής. Ο Khomeini ταυτίζεται με την ισλαμική επανάσταση και είναι η πηγή όλων των δεινών. Αυτός ευθύνεται για τα αντιαμερικανικά αισθήματα των Ιρανών, για τις βίαιες δημόσιες εκτελέσεις που λαμβάνουν χώρα στο Ιράν και φυσικά για οποιαδήποτε ιρανική πολιτική που δεν εξυπηρετεί τα συμφέροντα των Αμερικανών. Ο αμερικανικός ηγεμονικός λόγος είτε πρόκειται για πολιτικό λόγο είτε για τον κινηματογράφο έχει δαιμονοποιήσει το Αγιατολάχ Khomeini σε βαθμό οι New York Times να τον παρομοιάζουν με το Χίτλερ¹⁴, αγνοώντας το γεγονός ότι τα αντιαμερικανικά αισθήματα μπορεί να σχετίζονται με την νέο-αποικιοκρατική πολιτική των Η.Π.Α και τη στήριξη στο σάχη Μοχάμεντ Ρεζά Παχλαβί, τον οποίο καλωσόρισαν το 1979 στα αμερικανικά εδάφη και αρνήθηκαν να εκδώσουν στο Ιράν. Κατά μία έννοια λοιπόν, αυτή η σεζόν που τελειώνει με την εκτέλεση του Brody και την υπογραφή της συμφωνίας για τα πυρηνικά φαντάζει σαν μια προσπάθεια της σειράς να εκτελέσουν ή τουλάχιστον να αποκρύψουν όλα εκείνα τα ιδανικά που οδήγησαν στην ανατροπή ενός τυραννικού καθεστώτος και σε μια εξαιρετικά λαοφιλή εξέγερση, το μέγεθος της οποίας μπορεί να συγκριθεί μόνο με την Οκτωβριανή και τη Γαλλική επανάσταση (Wiedemann, 2019).

II. ΠΥΡΗΝΙΚΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΛΕΤΙΚΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ

24 (2001- 2014)

¹⁴ <https://www.nytimes.com/1979/12/31/archives/time-names-khomeini-man-of-year-for-1979.html>

Η επιτυχημένη σειρά 24 με θέμα τις περιπέτειες του πράκτορα της Αντιτρομοκρατικής Μονάδας (CTU) Jack Bauer και την προσπάθειά του να επαναφέρει την τάξη και να ξεσκεπάσει τους τρομοκράτες, κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 2001 δύο μήνες μετά την πτώση των Δίδυμων Πύργων. Ως εκ τούτου, συντάσσεται ιδεολογικά με την κρατική αντιτρομοκρατική ιδεολογία (War on Terror) της εποχής της όχι μόνο επειδή ως επί το πλείστον οι «κακοί» της σειράς είναι μουσουλμάνοι που σκοπό έχουν να καταστρέψουν τις Η.Π.Α, αλλά και επειδή νομιμοποιεί τα ακραία βασανιστήρια ως θεμιτή μέθοδο απόσπασης πληροφοριών, με αποτέλεσμα ο Jack Bauer να χαρακτηρίζεται «αρχέτυπο της εποχής του Bush». ¹⁵Στη συγκεκριμένη εργασία θα εξεταστεί ο όγδοος κύκλος της σειράς, ο οποίος αναφέρεται σε μια πυρηνική απειλή που εξαπολύουν μυστικοί πράκτορες της (φανταστικής) Ισλαμικής Δημοκρατίας του Καμιστάν με σκοπό να ανατρέψουν την ειρηνευτική συμφωνία μεταξύ Καμιστάν και Η.Π.Α, μια απειλή που όπως αποδεικνύεται στο τέλος της σειράς έχει ενορχηστρωθεί από τη ρωσική κυβέρνηση. Η παρακάτω ανάλυση σκοπεύει να αναδείξει γιατί το φανταστικό κρατίδιο του Καμιστάν φωτογραφίζει το Ιράν και με ποιες εικόνες και ενέργειες αυτό συνδέεται, ενώ παράλληλα θα εξεταστούν οι πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις της εμπλοκής της Ρωσίας. Επιπλέον, ανιχνεύονται μέσα από συγκεκριμένα επεισόδια τα ιδεολογικά και οριενταλιστικά στερεότυπα που η σειρά αναπαράγει και πως αυτά σχετίζονται με την εποχή κυκλοφορίας της. Παράλληλα, η ανάλυση θα εστιάσει στην μεταφυλετική θεώρηση των μουσουλμάνων κατά την όγδοη σεζόν της σειράς και τις λειτουργίες που μια τέτοια θεώρηση εξυπηρετεί αναλύοντας όχι μόνο τους χαρακτήρες και τους διαλόγους αλλά και το ευρύτερο περιεχόμενο της σειράς.

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Ο όγδοος κύκλος κυκλοφόρησε το 2010 ως φινάλε της δημοφιλούς σειράς. Κεντρικό θέμα του αποτελεί μια κάπως ασαφής ειρηνευτική συμφωνία για αποπυρηνικοποίηση σε παγκόσμιο επίπεδο και αυτή η συνθήκη θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί από τις προσπάθειες των Η.Π.Α για την επίτευξη μιας συμφωνίας με το Ιράν, η οποία υπογράφηκε πέντε χρόνια αργότερα από την κυκλοφορία της σειράς. Θα μπορούσε επίσης να καθρεφτίζει τη συμφωνία NEW START μεταξύ Η.Π.Α-Ρωσίας για τη μείωση των πυρηνικών όπλων που υπογράφηκε τον Απρίλιο του 2010 από τους

¹⁵ <https://www.humanrightsfirst.org/2009/01/09/season-7-of-24-begins-sunday>

Barack Obama και Dmitry Medvedev¹⁶. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό πως η αμερικανική ήπια ισχύς που προβάλλεται μέσα από τη σειρά αντικατοπτρίζει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο τα πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής. Για παράδειγμα, η πρόεδρος της σειράς Alison Taylor είναι μια δημοκρατική, προοδευτική πολιτικός που στηρίζεται στη διπλωματία και θεωρείται «αντισυμβατική» γιατί είναι γυναίκα. Αντίστοιχα, ο πραγματικός πρόεδρος των Η.Π.Α το 2010 ήταν ο αфроαμερικανός, δημοκράτης και διπλωμάτης Barack Obama. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της σειράς παρατηρήθηκε πως ακόμα και οι «ιδεαλιστές» χαρακτήρες της όπως ο Omar Hassan, η πρόεδρος Taylor και ο Jack Bauer βασανίζονται κυριολεκτικά ή μεταφορικά και χάνουν τον εαυτό τους εξαιτίας της προσπάθειάς τους να διατηρήσουν τη συμφωνία, ενώ παράλληλα πολλοί βασικοί χαρακτήρες της από όλα τα στρατόπεδα θανατώνονται στο βωμό της. Εντέλει, αυτή η ειρηνευτική συμφωνία είναι απλά ένας ευφημισμός, «μια συμφωνία που έγινε από δολοφόνους και ψεύτες» όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Bauer στο επεισόδιο 23, μια συμφωνία από την οποία η πρόεδρος Taylor υποχωρεί την τελευταία στιγμή αφού έχασε τα ιδανικά της και τον εαυτό της για να την κρατήσει ζωντανή. Οι τρομοκράτες του Καμιστάν βασανίζουν και σκοτώνουν τον πρόεδρό τους επειδή θεωρούν ότι ξεπούλησε τη χώρα τους στη Δύση, το Μανχάταν κινδυνεύει από πυρηνικό ολοκαύτωμα και γίνονται απόπειρες δολοφονίας μέσα στα κτήρια των Ηνωμένων Εθνών και της CTU. Το συμπέρασμα είναι λοιπόν ότι δεν μπορεί να συνάψει κανείς ειρήνη με τα ισλαμικά κράτη αφού αρνούνται την πρόοδο αλλά ούτε και με χώρες όπως η Ρωσία εφόσον φαίνεται να συνεργάζονται με τη μαφία και να κινούνται υπογείως. Αν αναλογιστεί κανείς ότι οι δημιουργοί¹⁷ της σειράς είναι ρεπουμπλικανοί, καταλαβαίνουμε πως η ρητορική της ενδέχεται εκτός των άλλων να είναι και ένα κατηγορώ ενάντια στην εξωτερική πολιτική του Obama. Επίσης, όποιες αντι-ιρανικές θεωρήσεις εκφράζονται μέσα από τον τηλεοπτικό λόγο της σειράς, έχοντας πάντα ως κάλυμμα την υποθετική χώρα του Καμιστάν, θα μπορούσαν να συσχετιστούν άμεσα με τον καθόλου δημοφιλή στη Δύση πρόεδρο του Ιράν το 2010, Mahmoud Ahmadinejad. Τέλος, οι μεταφυλετικές θεωρήσεις (Asultaney,2013) της σειράς (θετικοί χαρακτήρες μουσουλμάνων, μη αποκλειστική απόρριψη τρομοκρατικής ευθύνης σε ισλαμικές χώρες) σχετίζονται έμμεσα και με την εμφάνιση του Obama και των colour-blind politics στην πολιτική σκηνή.

¹⁶ <https://www.armscontrol.org/factsheets/USRussiaNuclearAgreements>

¹⁷ <https://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes>

ΙΣΛΑΜΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΟΥ ΚΑΜΙΣΤΑΝ/ΙΡΑΝ

Η όγδοη σεζόν της σειράς 24 παρουσιάζει πολλά στοιχεία που ωθούν στο συμπέρασμα ότι η φανταστική χώρα του Καμιστάν αποτελεί το alter ego του Ιράν. Η υποθετική χώρα του Καμιστάν τοποθετείται στην Μέση Ανατολή και αναφέρεται ως ισλαμική δημοκρατία. Το Πακιστάν ή ακόμα και η Λιβύη θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με τη φανταστική χώρα, ωστόσο οι παραλληλισμοί του Καμιστάν με το Ιράν είναι πάρα πολλοί για να τους αγνοήσει κανείς. Πρώτα απ' όλα η σημαία του Καμιστάν, η οποία εμφανίζεται σε κομβικά σημεία της σειράς, έχει τα ίδια χρώματα με τη σημαία του Ιράν αλλά και ένα έμβλημα στη μέση. Στη σημαία του Ιράν παρατηρείται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, το οποίο αποτελείται από τη φράση ο «ο Θεός είναι μεγάλος» 22 φορές, γεγονός που δηλώνει την 22^η μέρα του μήνα Bahman (11^η Φεβρουαρίου) και την ισλαμική επανάσταση, ενώ στο κέντρο της παρατηρούμε ένα έμβλημα (tawhid) που δηλώνει τον πρώτο στύλο του Ισλάμ (shahada). Από την άλλη, η σημαία του Καμιστάν έχει επίσης μια αραβική επιγραφή πάνω της, αποτελείται από σπαθιά και φτερά ενός πουλιού, στοιχεία που προσιδιάζουν σε παλαιότερες σημαίες του Ιράν από την εποχή των Αχαιμενιδών και των Κατζάρων, ενώ στο κέντρο της βρίσκεται μία ημισέληνος που περιβάλλεται από εννέα αστέρια. Διαπιστώνεται δηλαδή η χρωματική ομοιότητα και η παρόμοια ισλαμική πίστη που διαχέεται μέσα από τις δύο σημαίες. Από γλωσσολογικής απόψεως, το απόθημα –stan προέρχεται από την περσική γλώσσα και δηλώνει το χώρο, ωστόσο απαντά επίσης στην αραβική και τουρκική γλώσσα. Στη σειρά εκτός των άλλων αναφέρεται πως το Καμιστάν διαθέτει ένα σώμα Φρουρών της Επανάστασης -όπως το Ιράν-, ότι ασχολείται με τα πυρηνικά, ότι στη χώρα υπάρχουν «μουλάδες» και ότι η περιοχή έχει εδώ και δεκαετίες πολύ άσχημες σχέσεις με τις Ηνωμένες Πολιτείες, γι' αυτό και οι Η.Π.Α της έχουν επιβάλλει οικονομικές κυρώσεις τις οποίες το Καμιστάν φιλοδοξεί να άρει μέσα από την επίτευξη της ειρηνευτικής συμφωνίας. Επίσης, γίνεται αντιληπτό ότι στο Καμιστάν υπάρχει μια μετριοπαθής κυβέρνηση αλλά και μια ακραία αντιπολίτευση, ότι η χώρα συνεργάζεται με τη Ρωσία, ενώ οι εικόνες του λαού του Καμιστάν συνήθως συσχετίζονται με πορείες ή με την άγρια πολιτική καταστολή, ακριβώς όπως συμβαίνει και με το Ιράν. Τέλος, η Dalia Hassan δίνει πριν την υπογραφή της συμφωνίας μία πένα ως δώρο στην πρόεδρο Taylor, που πάνω της αναγράφονται στίχοι του Ρούμι, του διάσημου Πέρση ποιητή. Όλα τα παραπάνω οδηγούν στο

συμπέρασμα ότι το Καμιστάν αντικατοπτρίζει το Ιράν και κατ' επέκταση όσες αρνητικές ή στερεοτυπικές εικόνες του Καμιστάν προβάλλονται από τη σειρά δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί πως αφορούν και το Ιράν. Φυσικά, μεταφέροντας την ευθύνη σε μια φανταστική χώρα μειώνεται η πιθανότητα να νιώσει κάποια εθνοτική ομάδα προσβεβλημένη, γι' αυτό και η E.Alsutany αναφέρει πως μία από τις στρατηγικές της μεταφυλετικής αναπαράστασης είναι και η «κατασκευή μιας φανταστικής εχθρικής χώρας», μια τεχνική με πολλαπλά οφέλη καθώς «εάν δεν κατονομάζεται μία συγκεκριμένη χώρα ή εθνότητα, τότε μία συγκεκριμένη ομάδα θα έχει λιγότερους λόγους να αισθανθεί προσβεβλημένη από την απεικόνιση. Η φανταστική κατασκευή της χώρας των τρομοκρατών δίνει στη σειρά μεγαλύτερα περιθώρια να δημιουργήσει μια αισχρή πλοκή που θα δεχόταν κριτική αν αναφερόταν σε μια πραγματική χώρα» (Alsutany, 164 :2013)

ΟΡΙΕΝΤΑΛΙΣΤΙΚΕΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΜΙΣΤΑΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΛΕΤΙΚΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ

Η σειρά 24 έχει κατακριθεί για τη στερεοτυπική ως και ισλαμοφοβική απεικόνιση των μουσουλμάνων τους οποίους συνήθως συνδέει με τρομοκρατικές ενέργειες εναντίον των Η.Π.Α. Η τέταρτη σεζόν μάλιστα δέχθηκε δριμεία κριτική καθώς τοποθετούσε την εστία ενός τρομοκρατικού δικτύου στο σπίτι μιας απλής οικογένειας μουσουλμάνων, γι' αυτό και οι συντελεστές της αποφάσισαν να παρουσιάσουν πιο θετικές εικόνες μουσουλμάνων στους επόμενους κύκλους όπως η Nadia Yassir στον έκτο κύκλο και ο Omar Hassan στον όγδοο. Ο Jack Holland αναλύοντας τις αμερικανικές σειρές από το 2001 έως σήμερα διαπιστώνει πως αυτές συχνά ασκούν κριτική στην αμερικανική πολιτική (House of cards), ετοιμάζουν το έδαφος για αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό παρουσιάζοντας για παράδειγμα γυναίκες προέδρους των Η.Π.Α (24, Veep) και παράλληλα αντανακλούν τις κοινωνικές τάσεις (Holland, 2019). Έτσι, όταν με την πάροδο του χρόνου διαπιστώνεται για ορισμένα τμήματα του πληθυσμού μεγαλύτερη «ανεκτικότητα» π.χ. για τους μουσουλμάνους ή για ΛΟΑΤΚΙ άτομα, αυτόματα αυξάνεται και η ορατότητα αυτών των κοινωνικών ομάδων στον κινηματογράφο και τις τηλεοπτικές σειρές. Αναλύοντας τις μεταφυλετικές αναπαραστάσεις την περίοδο μετά την εποχή του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία, η E. Asulatny κατατάσσει τις θετικές απεικονίσεις των μουσουλμάνων σε τρεις κατηγορίες: είτε θα είναι «άτομα αραβικής καταγωγής με πατριωτικά αισθήματα ή μουσουλμάνοι της Αμερικής», είτε «Αραβες ή

μουσουλμάνοι πρόθυμοι να συνεργαστούν με τις Η.Π.Α», είτε «αθώοι άραβες/μουσουλμάνοι που γίνονται θύματα εγκλημάτων της εποχής μετά την 11^η Σεπτεμβρίου» (Asultaney, 2013:167). Από την άλλη πλευρά ο Halse θεωρεί πως κατά τη μεταφυλετική εποχή οι μουσουλμάνοι απεικονίζονται «είτε ως τρομοκράτες, είτε θα τοποθετούνται στο κενό, σαν να μην υπάρχει το πολιτισμικό και εθνικό τους υπόβαθρο» (Halse, 2015: 197). Στον όγδοο κύκλο της σειράς 24 απαντούν τόσο οι κατηγοριοποιήσεις της Asultaney όσο και του Halse μέσα από την οικογένεια του Omar Hassan. Αναλυτικότερα, ο Omar Hassan παρουσιάζεται ως ο μεταρρυθμιστής πρόεδρος της Ισλαμικής Δημοκρατίας του Καμιστάν, ο οποίος θέλει να βοηθήσει το λαό του να ορθοποδήσει πλησιάζοντας στη Δύση και γι' αυτό τον λόγο ρισκάρει την πολιτική του καριέρα και τη ζωή του όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια για την επίτευξη αυτής της συμφωνίας. Είναι ιδεαλιστής, κινείται από ιδανικά που προσιδιάζουν στο δυτικό σύστημα αξιών, είναι κοσμικός και δείχνει τάσεις αυτοθυσίας, αφού προτιμά να θυσιαστεί αυτός για να αποτραπεί μια πυρηνική απειλή στο Μανχάταν. Ντύνεται και συμπεριφέρεται δυτικότροπα, ωστόσο η συμπεριφορά του που χαρακτηρίζεται από *πάθος* και *χάρισμα* δεν τον ανάγει αυτόματα στο γνωστό πρότυπο του στρατηγικού ορθολογιστή δυτικού ηγέτη, που κινείται βάση της λογικής (Halse, 2015:191). Κατά την πορεία της σειράς ο Omar Hassan χάνει το εαυτό του εξαιτίας της απόπειρας δολοφονίας του από τον ίδιο του τον αδερφό του και την προσπάθεια ανατροπής του από μέλη της ίδιας του της κυβέρνησης. Αυτό το κλίμα φόβου και αβεβαιότητας τον ωθεί να προβεί σε άγρια καταστολή στη χώρα του και έτσι να ανταποκριθεί καλύτερα στην οριενταλιστική εικόνα ενός ηγέτη της Μέσης Ανατολής. Δεν αργεί όμως να θυμηθεί ποιος πραγματικά είναι και γι' αυτό θυσιάζεται στο τέλος για το ευρύτερο συμφέρον. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι χαρακτήρες της γυναίκας και της κόρης του, Dalia και Kayla Hassan. Αν εξαιρέσει κανείς ένα ελαφρό μαντήλι με το οποίο οι γυναίκες καλύπτουν το κεφάλι τους μόνο κατά τις δημόσιες εμφανίσεις τους τίποτα άλλο δεν μαρτυρά την καταγωγή τους από την Μέση Ανατολή. Είναι δυναμικές, δυτικότροπες, ελκυστικές και ντυμένες με ακριβά ρούχα και κοσμήματα, απλώς η επιδερμίδα τους τυχαίνει να είναι ελαφρώς πιο σκουρόχρωμη. Κανένα άλλο στοιχείο της κουλτούρας τους δεν καθίσταται εμφανές. Η Kayla Hassan έχει μια προσφιλή αν και μάλλον αγαθή προσωπικότητα, καθώς συνάπτει ερωτικές σχέσεις με τον αρχηγό της σωματοφυλακής του πατέρα της, ο οποίος τη χρησιμοποιεί και την απαγάγει, καθώς και αυτός συμμετέχει στο σχέδιο ανατροπής του. Από την άλλη πλευρά, η μητέρα της

Dalia είναι αυτή που καλείται να αναλάβει τα ηνία μετά το θάνατο του άνδρα της και να εκπροσωπήσει το Καμιστάν έτσι ώστε να μπορέσει να υπογραφεί η ειρηνευτική συμφωνία. Φαίνεται μάλλον ευκολόπιστη όσον αφορά στα πολιτικά τεκταινόμενα αφού εμπιστεύεται απόλυτα την πρόεδρο Taylor και πέφτει από τα σύννεφα όταν ανακαλύπτει πως η αμερικανίδα πρόεδρος γνώριζε την εμπλοκή της ρωσικής κυβέρνησης στη δολοφονία του άνδρα της. Δηλώνει πως θα αποχωρήσει από τη συμφωνία γιατί δεν μπορεί να βρίσκεται μαζί με τους δολοφόνους του με αποτέλεσμα να ακούμε την Taylor να της λέει πως δεν μπορεί να αποχωρήσει από τη συμφωνία γιατί αν το κάνει η κυβέρνησή της θα δημοσιοποιήσει *«αδιάσειστα στοιχεία ότι οι μυστικές σας υπηρεσίες επιχείρησαν να πυροδοτήσουν ένα πυρηνικό μηχανισμό στο έδαφός μας, γεγονός το οποίο θα λειτουργήσει ως απαραίτητη αφορμή για να προβώ σε αντίποινα ενάντια στη ΙΔΚ με όλες τις δυνάμεις του αμερικανικού στρατού. Θα πάρει δεκαετίες στη χώρα σου για να συνέλθει»*. Έτσι, η Dalia Hassan φιμώνεται και αναγκάζεται να ανταλλάσει χειραψίες με τους δολοφόνους του άνδρα της για αποφύγει τον βομβαρδισμό της χώρας της από τις Η.Π.Α, γι' αυτό και υπογράφει παρά τη θέλησή της την ειρηνευτική συμφωνία παραδεχόμενη την ήττα της μπροστά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Το τελευταίο λεπτό όμως πριν από την υπογραφή η πρόεδρος των Η.Π.Α υποκύπτει στην ηθική πλευρά της γι' αυτό και αρνείται να επικυρώσει τη συμφωνία. Σε αυτή τη σκηνή ουσιαστικά εμπεδώνεται η γυναικεία φίμωση στη Μέση Ανατολή, όπου οι γυναίκες είναι «καταδικασμένες» να είναι υποτελείς και να εκπροσωπούνται από τους άνδρες ή τους δυτικούς. Αυτό το μοτίβο επαναλαμβάνεται στη σειρά αφού το δικαίωμα αντίδρασης ή αποχώρησης από τη συμφωνία δεν παραχωρείται στη Dalia Hassan αλλά εκχωρείται αποκλειστικά στην αμερικανίδα πρόεδρο. Δεν πρόκειται λοιπόν για φεμινιστικό ζήτημα, όσο για εθνικό, αφού η καταγωγή της εκάστοτε γυναίκας, της αποδίδει ένα συγκεκριμένο πεδίο δράσης ή αδράνειας. Στο αντίβαρο, τοποθετείται ο Farhad Hassan, ο οποίος συνεργάζεται με τους Ρώσους και με μυστικούς πράκτορες του Καμιστάν με σκοπό να δολοφονήσουν τον αδερφό του μέσα στον Ο.Η.Ε κατά τη διάρκεια των διαπραγματεύσεων, ενώ παράλληλα έχει συναλλαγές με τη ρωσική μαφία, από τους οποίες θέλει να αγοράσει πυρηνικές ράβδους για να επαναφέρει το πυρηνικό πρόγραμμα του Καμιστάν. Τα σχέδιά του χαλάει όπως πάντα ο Jack Bauer και έτσι οι πράκτορες του Καμιστάν στρέφονται εναντίον του και αφού δεν μπορούν να μεταφέρουν τις ράβδους στο Καμιστάν αποφασίζουν να προχωρήσουν σε ένα μεγάλο πυρηνικό χτύπημα που θα επηρεάσει ολόκληρη την περιοχή του Μανχάταν, αλλά στο

τέλος δεν πραγματοποιούν την απειλή γιατί ο πρόεδρος Hassan παραδίδεται σε αυτούς. Παράλληλα, η σειρά εισάγει το χαρακτήρα του Marcos al Zakar, ενός αμερικανού βομβιστή και γιου ενός καθηγητή με καταγωγή από το Καμιστάν, ο οποίος ανήκει στις μυστικές υπηρεσίες του IRK και καλείται να δολοφονήσει τον Farhad Hassan, πριν καταφέρουν να του αποσπάσουν πληροφορίες οι Αμερικανοί. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο Marcos ήταν γιος ενός καθηγητή με «ακραίες πολιτικές απόψεις» και ότι μετά το θάνατο του πατέρα του ριζοσπαστικοποιήθηκε. Ως εγκέφαλος των στασιαστών τρομοκρατών του Καμιστάν παρουσιάζεται ο Samir Mehran, πρώην μέλος των φρουρών της επανάστασης. Ο Samir θεωρώντας πως ο Omar Hassan πρόδωσε τη χώρα του μέσα από τη φιλοδυτική πολιτική του απειλεί την Αμερική με πυρηνικά χτυπήματα και τέλος εκτελεί τον Hassan μέσα από ζωντανή μετάδοση ενός βίντεο και αφού πρώτα του απαγγείλει τις κατηγορίες τον αποκεφαλίζει, μια τακτική που μας θυμίζει τα αντίστοιχα βίντεο του ISIS. Με αυτόν τον τρόπο, η θετική εικόνα των μουσουλμάνων που έχει δημιουργηθεί από τους χαρακτήρες των Omar, Dalia και Kayla Hassan, «εξισορροπείται» από την προδοσία του Farhad Hassan και τους εξτρεμιστές των μυστικών υπηρεσιών του Καμιστάν αλλά και των μελών της κυβέρνησής του. Αξίζει δε να σημειωθεί πως όλοι οι θετικοί χαρακτήρες της σειράς «τιμωρούνται», με τον Omar να βασανίζεται και να δολοφονείται, την Kayla να πέφτει θύμα απαγωγής και να προδίδεται από τον αγαπημένο της και τη Dalia που παρά τη θέλησή της υποκύπτει στους εκβιασμούς των Ηνωμένων Πολιτειών. Ως εκ τούτου, όποιες τακτικές μεταφυλετικής εξισορρόπησης χρησιμοποιούνται στη σειρά 24, κατά βάση λειτουργούν αποπροσανατολιστικά, περνούν υπόρρητα οριενταλιστικά μηνύματα και παγιδεύουν τους δέκτες έτσι ώστε να μην μπορούν να κατηγορήσουν πλέον τη σειρά για ισλαμοφοβική προπαγάνδα.

ΠΥΡΗΝΙΚΟ ΟΛΟΚΑΥΤΩΜΑ ΚΑΙ ΡΩΣΙΚΗ ΕΜΠΛΟΚΗ

Τι σχέση μπορεί να έχει μια ρωσική συμμορία και γιατί να κινείται εναντίον ενός ισλαμιστή ηγέτη;

Brian Hastings, επικεφαλής CTU, επεισόδιο 4

Η πρώτη απόπειρα δολοφονίας εναντίον του προέδρου Hassan είναι μια πλήρης αποτυχία, ωστόσο στο πτώμα του εκτελεστή οι ειδικοί της CTU διαπιστώνουν έκθεση σε ουράνιο -235, γεγονός που υπαινίσσεται την ύπαρξη πυρηνικών. Ο Omar Hassan

ανακαλεί ότι ο αδερφός του «έλεγε ότι θα είμαστε για πάντα στο έλεος της Δύσης εκτός αν γίνουμε πυρηνική δύναμη», οπότε και αποκαλύπτεται το σχέδιο του Farhad να αγοράσει ράβδους ουρανίου για τον εμπλουτισμό των πυρηνικών έτσι ώστε να στήσει ξανά το πυρηνικό πρόγραμμα του Καμιστάν. Ο δολοφόνος έχει πάνω του μια σειρά από τατουάζ που δηλώνει πως ήταν κατάδικος για τρεις ισόβια στη Σιβηρία, ενώ ένα τατουάζ με παραδοσιακές ρώσικες εκκλησίες στο στέρνο του δηλώνει την συμμετοχή του στο εγκληματικό δίκτυο *воры в законе* (ληστές στο νόμο). Ο Jack Bauer και η πρώην πράκτορας της CTU Rene Walker πλησιάζουν μια γνωστή ομάδα ρώσων εμπόρων όπλων που με τη σειρά της οδηγεί τον Bauer στην ουκρανική οικογένεια των Bazaev, οι οποίοι είναι μέλη της ρωσικής μαφίας στις Η.Π.Α και προμηθευτές των πυρηνικών ράβδων που μετέφεραν λαθραία από την Ουκρανία. Ο Bazaev φαίνεται ιδιαίτερα σκληρός, διηγείται στον Bauer μια ιστορία από όταν ήταν μικρός και είδε «τους πράκτορες της KGB να σκοτώνουν μια ολόκληρη οικογένεια με δύο μικρά παιδιά πετώντας τους από την ταρατσά», ενώ ο σκοτώνει τον ίδιο του το γιο γιατί είχε μολυνθεί από τα πυρηνικά. Ο δεύτερος γιος του δολοφονείται από τους άνδρες του Farhad Hassan και στο σημείο της δολοφονίας του μένει πίσω ο σταυρός του υποδηλώνοντας την ταυτότητα του θύματος. Όμως η έρευνα του Jack Bauer συνεχίζεται και έτσι μαθαίνει ότι ο Bazaev εκτελούσε εντολές ανωτέρων της ρωσικής κυβέρνησης, οπότε στη δολοφονία του Omar Hassan εμπλέκεται ο υπουργός εξωτερικών της Ρωσίας και εκπρόσωπος της χώρας στην ειρηνευτική συμφωνία, οποίος με τη σειρά του οδηγεί στο γεγονός ότι οι τρομοκράτες του Καμιστάν και οι δολοφόνοι του Hassan είχαν χρηματοδοτηθεί και εξοπλιστεί από τον ίδιο τον πρόεδρο της Ρωσίας Juri Suvarov. Αναλυτικότερα τα άτομα που εμπλέκονται στη δολοφονία από την ρωσική πλευρά οδηγούν σε σχήμα ντόμινο στον Suvarov ακολουθώντας το σχήμα *ρωσική συμμορία Leitanan=οικογένεια Bazaev = M.Novakovich= J. Suvarov*. Η Ρωσία ήταν ενάντια στην ειρηνευτική συμφωνία γιατί αυτή θα μείωνε την επιρροή της χώρας στη Μέση Ανατολή, αναγκάστηκε όμως να υποκριθεί ότι θα υπογράψει, ενώ παράλληλα σχεδίαζε υπογείως τη δολοφονία του Hassan ελπίζοντας ότι με το θάνατό του θα σταματούσαν οι ειρηνευτικές διαδικασίες. Ο μεγάλος «κακός» του όγδοου κύκλου δεν είναι οι μουσουλμάνοι, αλλά οι Ρωσική κυβέρνηση, η οποία χρησιμοποιεί τους φανατικούς τρομοκράτες για να πετύχει τους σκοπούς της. Παρατηρείται δηλαδή η μεταφυλετική τακτική της «αντιστροφής του εχθρού», η οποία «αρχικά οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι μουσουλμάνοι τρομοκράτες συνωμοτούν για να καταστρέψουν την Αμερική για να αποδειχθεί στη συνέχεια ότι οι μουσουλμάνοι

ήταν απλά τα πiónια ή το κάλυμμα ευρω-αμερικανών μη ευρωπαϊών τρομοκρατών» (Alsutaney, 2013: 164) και έτσι η σειρά αποκτά μια λιγότερο ισλαμοφοβική εικόνα, ωστόσο η σύνδεση του Καμιστάν με τη Ρωσία μπορεί να έχει και άλλες προεκτάσεις. Συγκεκριμένα, η Ρωσία στη σειρά 24 χαρακτηρίζεται από μία πληθώρα αρνητικών συνυποδηλώσεων, όπου η κυβέρνηση προβαίνει στη δολοφονία ηγετών άλλων χωρών, συνεργάζεται με τη μαφία και με ελεύθερους σκοπευτές, υποσκάπτει την παγκόσμια ειρήνη και προωθεί την πώληση πυρηνικών σε τρομοκράτες. Τα δε ιερά της σύμβολα δηλαδή ο σταυρός και οι εκκλησίες βεβηλώνονται καθώς συσχετίζονται με δολοφονίες και κατάδικους. Αυτή η ακραία στερεοτυπική απεικόνιση της Ρωσίας θυμίζει την εποχή του ψυχρού πολέμου, όταν όλος ο κόσμος ανάμενε ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα που θα προερχόταν είτε από τις Η.Π.Α είτε από τη Ρωσία, ενώ επίσης γεννά μνήμες βγαλμένες από την εποχή του μακαρθισμού και της Κόκκινης Απειλής (Red Scare). Παράλληλα, η σειρά ενδεχομένως προβαίνει ηθελημένα στην αναδρομή στο κομμουνιστικό καθεστώς μέσω της αναφοράς του Bazaev στη σκληρότητα της KGB. Με αυτόν τον τρόπο, προτάσσεται η ιδεολογική υστερία του Bernard Lewis για το πέρασμα από την κόκκινη στην πράσινη απειλή (Said, 2002: 21-23), με τους ισλαμιστές να έρχονται να καλύψουν το κενό της πρώην Ε.Σ.ΣΔ ως νούμερο ένα ιδεολογικό εχθρό των Η.Π.Α και αυτή η σύνδεση δημιουργείται μέσω των πυρηνικών. Ακριβώς όπως οι σοβιετικοί ανέπτυσσαν πυρηνικά, με τον ίδιο τρόπο το κάνει και η ισλαμική δημοκρατία του Καμιστάν/Ιράν με σκοπό φυσικά να καταστρέψουν τις Ηνωμένες Πολιτείες και το αξιολογικό τους σύστημα. Φυσικά, η σειρά 24 δεν είναι η μοναδική που ασχολείται με τα πυρηνικά του Ιράν, καθώς αντίστοιχες αναφορές παρατηρούνται και στους πρώτους κύκλους της σειράς Homeland, ενώ παράλληλα τα ιρανικά πυρηνικά αποτελούσαν σημαντικό μέρος της ταινίας Fifth Estate, η οποία αφηγείται τη ζωή του Julian Assange. Ωστόσο ο Assange ανακάλυψε το σενάριο της ταινίας και κατηγόρησε τους συντελεστές για αντι-ιρανική προπαγάνδα, γεγονός που τους οδήγησε να γυρίσουν μια διαφορετική εκδοχή του σεναρίου που τοποθετείται στη Λιβύη. Αδιαμφισβήτητα, η αδιάλλακτη εξωτερική πολιτική του Mahmoud Ahmadinejad ενίσχυσε τον τρόπο που θα μπορούσαν να επιφέρουν τα πυρηνικά όπλα στα χέρια ενός ισλαμιστή ηγέτη και αυτόν το φόβο θέλησε να αναπαραγάγει και το 24. Στη σειρά αναφέρεται ότι η καταστροφή που θα επέφεραν οι πυρηνικές ράβδοι θα επηρέαζε σαράντα οικοδομικά τετράγωνα και ότι εκπομπή στη ραδιενέργεια θα προκαλούσε μετά από λίγο καιρό καρκίνο σε μεγάλες μερίδες του πληθυσμού. Αυτή η αναφορά σε συνδυασμό με το γεγονός ότι οι ράβδοι

προέρχονταν από την Ουκρανία μας θυμίζει μία πυρηνική αντίστροφη του Τσέρνομπιλ και επιθυμεί να καταδείξει τις τρομερές επιπτώσεις που λάμβαναν χώρα σε περίπτωση που το Καμιστάν/ Ιράν εξαπέλυε κάποια πυρηνική επίθεση.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΛΟΓΟΥ

Επεισόδιο 1, 4 μ.μ- 5μ.μ

Επεισόδιο 2, 5μ.μ- 6μ.μ

Αυτά τα δύο επεισόδια εισάγουν το χαρακτήρα του Omar Hassan και το μεγάλο ρόλο που παίζει η προσωπικότητά του για την υπογραφή της συμφωνίας. Ο Hassan φαίνεται διπλωμάτης και χαρακτηρίζεται από ρητορική δεινότητα σε σημείο να φαίνεται ότι μεταπείθει την πρόεδρο Taylor ώστε οι επιθεωρητές των πυρηνικών εγκαταστάσεων του Καμιστάν να προέρχονται από την ΙΑΕΑ και όχι από τις Η.Π.Α οδηγώντας έτσι το σύμβουλο της προέδρου να της υπενθυμίσει ότι ο Hassan ασχολούνταν με τις πωλήσεις πριν από την πολιτική, η πρόεδρος όμως αναγνωρίζει ότι έχει κάνει παρά πάνω από ότι θα έκανε ένας ισλαμιστής ηγέτης αφού *έχει υποστηρίζει τις Η.Π.Α ενάντια στην τρομοκρατία και έχει δεχτεί τη λύση των δύο κρατών (two-state solution)*, υπαινισσόμενη με αυτό τον τρόπο ότι οι ισλαμικές χώρες υποστηρίζουν την Παλαιστινιακή Αρχή και τα τρομοκρατικά δίκτυα. Ωστόσο, ο Farhad Hassan, του οποίου η προδοσία δεν έχει ακόμα αποδειχτεί χαρακτηρίζει την εξωτερική πολιτική του αδερφού του ως ολοκληρωτική παράδοση στις Η.Π.Α, γεγονός που οδηγεί τον Omar στο να αναφωνήσει ότι *«η περιστροφή 6000 κεντρόφυγων είναι καλή για τους πολιτικούς ελιγμούς αλλά υποβοηθά στη χρεωκοπία της χώρας μας. Η αλήθεια είναι πως δεν είμαστε εμείς οι γενναιόδωροι. Η πρόεδρος Taylor θα άρει οικονομικές κυρώσεις και θα προσφέρει ένα πακέτο στήριξης αξίας δισεκατομμυρίων δολαρίων. Έχουμε ότι επιθυμούσαμε, Farhad»*. Ο Omar Hassan δηλαδή σταματά το πυρηνικό πρόγραμμα του Καμιστάν για να μπορέσει να δώσει ώθηση στην οικονομία της χώρας του και ταυτόχρονα εξαίρει την πρόεδρο Taylor. Επιπλέον, παρουσιάζεται ως «καλός μουσουλμάνος» επειδή αναγνωρίζει και δεν αμφισβητεί την υπεροχή των Η.Π.Α αλλά και επειδή αποδέχεται το γεγονός ότι η χώρα του είναι οικονομικά υποτελής στις Η.Π.Α.

Επεισόδιο 5, 8.00 μ.μ- 9.00 μ.μ.

Επεισόδιο 6, 9.00-10.00 μ.μ

Έχοντας προηγηθεί η απόπειρα δολοφονίας εναντίον του Omar και η προδοσία του αδερφού του σε αυτό το επεισόδιο διαπιστώνεται η μεταστροφή του προέδρου και η καταστολή που διεξάγεται στο Καμιστάν. Το επεισόδιο ξεκινά με έναν στρατηγό-συνεργό του Farhad να παρακολουθεί ένα δελτίο ειδήσεων στο Καμιστάν. Η εικόνα του Καμιστάν που παρουσιάζουν οι τηλεοπτικούς δέκτες είναι μια χώρα με ισλαμική αρχιτεκτονική και μιναρέδες. Έπειτα, εμφανίζεται η εικόνα του προέδρου και διάφορες συλλήψεις στο Καμιστάν, εικόνες που είναι πλαισιωμένες γύρω από ένα πράσινο φόντο, που δεν μπορεί παρά να συνδέεται με το Ισλάμ. Ταυτόχρονα, το δελτίο ειδήσεων αναφέρει ότι *«σήμερα οι δυνάμεις ασφαλείας που είναι πιστές στον πρόεδρο Hassan ξεκίνησαν μια σειρά συλλήψεων εναντίον όλων εκείνων των στασιαστών που επιχείρησαν να ανατρέψουν την κυβέρνηση. Υποπτοι έχουν ταυτοποιηθεί σε όλα τα κυβερνητικά κλιμάκια»* Όταν λοιπόν η πολιτική του Omar Hassan είναι προοδευτική συνδέεται με δυτικές εικόνες, ενώ η καταστολή ως οπισθοδρομική συνδέεται με το Ισλάμ. Το Καμιστάν λοιπόν φαίνεται πως είναι μια διχασμένη χώρα όπου ακόμα και μέλη της κυβέρνησης προσπαθούν να την ανατρέψουν λόγω της συμφωνίας. Ο συνεργός του Farhad που παρακολουθεί το δελτίο ειδήσεων φαίνεται ανήσυχος, αλλά ο Farhad τον καθησυχάζει λέγοντάς του πως αυτό είναι προς όφελός τους αφού οι Αμερικανοί θα *«τον κατηγορήσουν για παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και θα απειλήσουν να αποχωρήσουν από τη συμφωνία»* και όντως αυτό κάνουν. Στη συνέχεια λοιπόν η πρόεδρος Taylor προσπαθεί να συνετίσει τον πρόεδρο του Καμιστάν ζητώντας του *«να βρει μία μέση οδό για μπορέσει να έρθει η ειρήνη σε μια περιοχή που δεν την έχει γνωρίσει εδώ και δεκαετίες»* και έπειτα ακούγεται ο παρακάτω διάλογος

Ο. Hassan: Η δική σας είναι μια ανοιχτή κοινωνία, κυρία πρόεδρε, που κυβερνάται σύμφωνα με τους κανόνες του δικαίου. Η δική μου είναι μια κλειστή κοινωνία... Ο μόνος πραγματικός νόμος είναι η ισχύς. Αν δουν κάποια αδυναμία από πλευράς μου, έχω τελειώσει... Αυτοί οι εχθροί πρέπει να εκκαθαριστούν

πρόεδρος Taylor: Να εκκαθαριστούν; Εννοείτε να εκτελεστούν;

Ο. Hassan: Αυτό είναι το μόνο πράγμα που καταλαβαίνει ο λαός μου.

Ο παραπάνω διάλογος είναι ξεκάθαρα βγαλμένος από τις οριενταλιστικές φαντασιώσεις των σεναριογράφων. Από την μία πλευρά υπάρχει η πρόεδρος Taylor και η Αμερική που αναπαριστάται από τη λογική, τη διπλωματία και το δίκαιο και από την άλλη το Καμιστάν, μια οπισθοδρομική χώρα της Μέσης Ανατολής όπου επικρατεί το δίκαιο του ισχυρότερου και η θανατική ποινή ως παραδειγματισμός, γι' αυτό και η μοναδική ελπίδα της Ισλαμικής Δημοκρατίας για ένα καλύτερο μέλλον είναι η σύναψη μιας συμφωνίας με τις Η.Π.Α, καθώς αυτή η περιοχή δεν έχει γνωρίσει καμία ειρήνη για δεκαετίες. Αυτό που δεν αναφέρεται όμως είναι *γιατί* δεν έχει γνωρίσει ειρήνη αυτή η περιοχή και γενικά η Μέση Ανατολή εδώ και δεκαετίες και ποιο ρόλο έπαιξε η δυτική αποικιοκρατία και εμπλοκή στη Μέση Ανατολή. Παρ' όλα αυτά, ο πρόεδρος Hassan δεν φαίνεται να νοουθετείται από την Taylor και έτσι στο επεισόδιο 6 προβάλλονται εικόνες από το Καμιστάν που απεικονίζουν βίαιες συλλήψεις, μαθαίνουμε ότι έχουν συλληφθεί 65 μέλη της αντιπολίτευσης, ακόμα και ο Jamot, ένας διπλωμάτης και στενός συνεργάτης του προέδρου, που οδηγείται στην πρεσβεία για ανάκριση. Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το Καμιστάν δεν φαίνεται πουθενά, απλά αναπαριστάται μέσα από τα τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων και φυσικά συνδέεται με βίαιες αρνητικές εικόνες.

Επεισόδιο 9, 12.00-1.00 π.μ.

Σε αυτό το επεισόδιο, οι συνεργάτες του Farhad, οι οποίοι είναι Ιρακινοί πράκτορες που δουλεύουν για λογαριασμό του Καμιστάν καταλαβαίνουν ότι δεν έχουν τη δυνατότητα να μεταφέρουν τα πυρηνικά έξω από τις Ηνωμένες Πολιτείες γι' αυτό και αποφασίζουν να χρησιμοποιήσουν τις ράβδους για την κατασκευή ενός πυρηνικού όπλου εναντίον της Αμερικής για να δείξουν στους Αμερικανούς πόσο δυνατοί είναι. Ο Farhad όμως ο οποίος είναι μεν κακός αλλά ταυτόχρονα θρασύδειλος φοβάται τις συνέπειες μεταξύ άλλων και τα αντίποινα που θα μπορούσε να αποφέρει μια τέτοια

επίθεση στο Καμιστάν. Ο Samir Mehran και αρχηγός των τρομοκρατών φαίνεται αποφασισμένος λέγοντας *«Ακόμα κι αν δεν κάνουμε τίποτα, θα μας επιτεθούν έτσι κι αλλιώς. Γιατί η ειρηνευτική συμφωνία του αδερφού σου περί αυτού πρόκειται. Προσπαθούν να μας κάνουν ένα ακόμα καθεστώς της Μέσης Ανατολής και ο αδερφός σου να είναι ο δικτάτορας που θα κρατιέται στη εξουσία με τα αμερικανικά όπλα και χρήματα... Η Αμερική θα είναι πάντα εχθρός μας... Πρέπει να τους κάνουμε να μας φοβούνται»*. Ο παραπάνω μονόλογος του Samir Mehran είναι ξεκάθαρα εμποτισμένος με τα ιδεολογικά προτάγματα του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία» και το γεγονός ότι δηλώνεται η χώρα καταγωγής του εισάγει στη σειρά άλλη μια χώρα που τοποθετείται στον «άξονα του σατανά», το Ιράκ. Από τα λόγια του δηλώνονται όχι μόνο τα αντιαμερικανικά του αισθήματα αλλά και μία μια αδυναμία κατανόησης του τρόπου λειτουργίας των διεθνών συμφώνων, τα οποία θεωρεί πως οι Η.Π.Α χρησιμοποιούν προς όφελός τους για να εισβάλλουν στο Καμιστάν και να επιφέρουν αλλαγή καθεστώτος. Όσον αφορά στο Ιράν, απώτερος στόχος της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής είναι μεταξύ άλλων και η αλλαγή καθεστώτος στη χώρα, το να εξισώνει όμως κανείς τη διπλωματία με τις ιμπεριαλιστικές τάσεις είναι ένας μάλλον υπερβολικός συλλογισμός, που μόνο ένας φανατικός τρομοκράτης θα μπορούσε να κάνει. Όταν δε αυτός ο τρομοκράτης δουλεύει για λογαριασμό του Καμιστάν και παράλληλα υποσκάπτει στην ανατροπή της δημοκρατικά εκλεγμένης κυβέρνησης της χώρας του, εκπληρώνει το ρόλο του ως ά-λογο, οριενταλοποιημένο υποκείμενο, το οποίο χρειάζεται την «ήπια» κηδεμονία της Δύσης για να μπορέσει να αναπτυχθεί πολιτικά.

Επεισόδιο 11, 2.00 π.μ.- 3.00 π.μ.

Σε αυτό το σημείο η σειρά επικεντρώνεται στην ιστορία και το υπόβαθρο του βομβιστή και στασιαστή πράκτορα της Ισλαμικής Δημοκρατίας του Καμιστάν Marcos al Zakar, του οποίου η αποστολή είναι να δολοφονήσει τον Farhad Hassan πριν προλάβει να δώσει περαιτέρω πληροφορίες στους Αμερικανούς. Από τη σκιαγράφηση του προφίλ του από τη CTU γνωστοποιείται ότι ο al Zakar είναι γιος μιας Αμερικανίδας και ενός καθηγητή με καταγωγή από το Καμιστάν, τις πεποιθήσεις του οποίου υιοθέτησε και ο γιος του. Ο καθηγητής ήταν γνωστός για την κριτική του ενάντια στην αμερικανική εξωτερική πολιτική και συνδεόταν με εξτρεμιστικά στοιχεία. Λόγω των «ακραίων» πεποιθήσεών του ο al Zakar αδυνατούσε να βρει δουλειά γι' αυτό και αυτοκτόνησε και ήταν η αυτοκτονία του που οδήγησε το γιο του

στη ριζοσπαστικοποίηση. Κατά τη συνομιλία του με τον Jack Bauer ο Marcos λέει ότι *«αυτή η επονομαζόμενη ειρηνευτική συμφωνία ουσιαστικά είναι η ενυπόγραφη εκχώρηση της δυνατότητας της χώρας να αμυνθεί, να είναι ανεξάρτητη. Παραδίνεται χωρίς μάχη. Όμως υπάρχουν πολλοί μέσα στην κυβέρνησή του που δεν είναι πρόθυμοι να το κάνουν»*. Ο Bauer προσπαθεί να τον γεμίσει ενοχές λέγοντάς του ότι οι πράξεις του ουσιαστικά θα προκαλέσουν τον βομβαρδισμό του Καμιστάν, με αποτέλεσμα ο Marcos να καγχάσει *«η αλαζονεία αυτής της χώρας... που νομίζει ότι μπορεί να υποδείξει στον υπόλοιπο κόσμο ποιος θα έχει πυρηνικά όπλα ενώ ταυτόχρονα επιμένει να κρατά το λαό μου στο Μεσαίωνα...»*. Αυτά τα λόγια του Marcos δείχνουν μια πιο ώριμη πολιτική σκέψη, ειδικά αν συγκριθούν με τον προηγούμενο μονόλογο του Samir, και είναι προφανές ότι πιθανόν να αναμασά ιδέες του πατέρα του. Αυτό που φαίνεται εξαιρετικά προβληματικό είναι ότι η σειρά καταδικάζει εμμέσως πλην σαφώς το δικαίωμα της ελευθερίας του ακαδημαϊκού λόγου και συνδέει άμεσα τους ακαδημαϊκούς που κατακρίνουν την εξωτερική πολιτική των Η.Π.Α με την τρομοκρατία. Αν λοιπόν κάποιος κατάγεται από μια χώρα της Μέσης Ανατολής και επικρίνει την Αμερική μπαίνει αυτόματα στη λίστα των τρομοκρατών και παρόμοια συλλογιστικά μοτίβα παρουσιάζονται και στην πρώτη σεζόν της σειράς Homeland. Όταν στη συνέχεια η CTU καλεί την μητέρα του Marcos να τον συνετίσει και να τον αποτρέψει από το να ανατιναχτεί αντί να δώσει πληροφορίες, ο γιος της δηλώνει πως κατατάχτηκε στις μυστικές υπηρεσίες του Καμιστάν εξαιτίας όλων όσα έκαναν οι Αμερικανοί στον πατέρα του, με τη μητέρα του να προσπαθεί να το συνετίσει λέγοντάς του ότι αγαπούσε τον πατέρα του, ο οποίος *«ήταν ένας πολύπλοκος άνθρωπος, ιδίως όσον αφορά στα πολιτικά. Αλλά ποτέ δεν θα ενέκρινε κανενός είδους βία»*. Ακόμα λοιπόν κι αν ο πατέρας του Marcos δεν ενέκρινε τη βία, παρ' όλα αυτά το γεγονός ότι η γυναίκα τον περιγράφει πολύπλοκο ως προς τα πολιτικά, θορυβεί, αφού καθίσταται σαφές ότι η σειρά προωθεί την ακαδημαϊκή φίμωση καθώς όποιος εκφράζει οποιαδήποτε κριτική εναντίον της Αμερικής θεωρείται εν δυνάμει τρομοκράτης.

Επεισόδιο 12, 3.00-4.00 π.μ.

Επεισόδιο 14, 5.00-6.00 π.μ

Οι δολοπλοκίες από την πλευρά του Καμιστάν συνεχίζονται και έτσι στο δωδέκατο επεισόδιο της σειράς 24 λαμβάνει χώρα η απαγωγή της Kayla Hassan από τους

τρομοκράτες/μυστικούς πράκτορες της χώρας της. Οι τρομοκράτες στέλνουν ένα βίντεο όπου η κοπέλα είναι δεμένη, πίσω της φαίνεται η σημαία του Καμιστάν και ο Samir Mehran κρυμμένος με μία μαύρη μπαλακλάβα ζητά ως λύτρα για την απελευθέρωση της Kayla να του δοθεί ο απόρρητος φάκελος 33 που ο πατέρας της έχει στην κατοχή του. Ο Hassan βρίσκεται σε πολύ δύσκολη θέση και αποκαλύπτει στο αμερικανικό επιτελείο τον φάκελο 33, ο οποίος περιέχει απόρρητες πληροφορίες σχετικά με τα αμερικανικά πυρηνικά συστήματα και τις ακτίνες ανίχνευσης ραδιενέργειας. Ουσιαστικά λοιπόν παραδέχεται ότι η χώρα του κατασκόπευε τις Η.Π.Α, γεγονός που σοκάρει τους Αμερικανούς. Δεν απολογείται γι' αυτό αφού όπως λέει *«για 20 χρόνια η χώρα σας απειλεί τη δικιά μου με κάθε είδους απειλές. Από οικονομικές κυρώσεις μέχρι στρατιωτικές επιθέσεις. Έτσι, συγκεντρώσαμε πληροφορίες και βρήκαμε αδυναμίες στις άμυνές σας. Κάναμε ό,τι θα έκανε κάθε χώρα»*. Με αυτόν τον τρόπο οι Αμερικανοί διαπιστώνουν την «υποκρισία» του Hassan, ο οποίος προέβαινε μεν σε ειρηνευτικές συζητήσεις μαζί τους, αλλά παράλληλα κατασκόπευε τα αμερικανικά πυρηνικά πίσω από την πλάτη τους. Όταν μετά από λίγο η Dalia Hassan ξεσπά φοβισμένη ζητώντας από το Jack Bauer να σώσει την κόρη της, η απάντησή του είναι αφοπλιστική *«Με όλο τον σεβασμό, κυρία μου, η χώρα σας έφερε αυτήν την απειλή στη δική μου χώρα. Κάνουμε ό,τι καλύτερο μπορούμε»*. Ο Jack Bauer δεν έχει κανένα λόγο να πει κάτι τέτοιο, ούτε τα συμφραζόμενα οδηγούν σε μια τέτοια απάντηση, αλλά είναι βασικό αυτά τα λόγια να ειπωθούν ειδικά από τον πρωταγωνιστή της σειράς. Με αυτήν του την πρόταση εξισώνει ολόκληρο το Καμιστάν/Ιράν με τα πυρηνικά και τους τρομοκράτες, δημιουργεί ένα διχοτομικό κλίμα και πιθανόν να δηλώνει υπόρρητα πως οποιαδήποτε συμφωνία ή συναλλαγή με χώρες όπως το Καμιστάν μπορεί να αποφέρει στις Ηνωμένες Πολιτείες μόνο ζημία. Στα επόμενα επεισόδια αποδεικνύεται πως ο φάκελος 33 ήταν απλώς μια πρόφαση αφού αυτό που ήθελαν στην πραγματικότητα οι τρομοκράτες ήταν να τους δώσουν οι Η.Π.Α τον Hassan για να λογοδοτήσει για την προδοσία ενάντια στη χώρα του γι' αυτό και απείλησαν με πυρηνικό χτύπημα εναντίον της Αμερικής. Αυτό το αίτημα των τρομοκρατών για την παράδοση του δυτικότροπου Hassan θυμίζει τα αιτήματα των Ιρανών το 1979 για την έκδοση του σάχη στο Ιράν με σκοπό να δικαστεί εκεί για τα εγκλήματά του. Αν σε αυτήν την αναλογία ο Omar Hassan παραλληλίζεται με το σάχη, τότε οι Ιρανοί θα παραλληλίζονται αναγκαστικά με τους τρομοκράτες της Ισλαμικής Δημοκρατίας του Καμιστάν και άρα κατά συνέπεια διαπιστώνεται άλλη

μια υπόγεια απόπειρα ταύτισης της ιρανικής επανάστασης και του Ιράν εν γένει με την τρομοκρατία.

Επεισόδιο 16, 7.00 π.μ-8.00 π.μ.

Επεισόδιο 17, 8.00 π.μ-9.00 π.μ

Στα επεισόδια 16 και 17 προβάλλεται ο βασανισμός του προέδρου Hassan από τους τρομοκράτες της κυβέρνησής του και στη συνέχεια η δραματική εκτέλεσή του. Ο Hassan βρίσκεται δεμένος σε μία καρέκλα και πίσω από αυτήν έχει τοποθετεί η σημαία του Καμιστάν, γεγονός που υποδεικνύει πως ότι θα ακολουθήσει γίνεται στο όνομα του Καμιστάν και έτσι η χώρα, η οποία αναπαριστάται από τη σημαία, ταυτίζεται με την τρομοκρατία. Ο Samir εξομολογείται στο Hassan ότι τον γνώριζε από τότε που ήταν αρχηγός των φρουρών της επανάστασης στους οποίους υπηρετούσε και ο Samir στην επαρχία Kabul, η οποία βέβαια στην πραγματικότητα ανήκει στο Αφγανιστάν. Όμως είναι βασικό να ακουστεί ότι ο Samir που είναι Ιρακινός δούλευε στο Αφγανιστάν για λογαριασμό του Καμιστάν/Ιράν γιατί με αυτόν τον τρόπο το Ιράκ, το Αφγανιστάν και το Ιράν ταυτίζονται με την τρομοκρατία και άρα όποια εισβολή των Η.Π.Α γίνει σε αυτές τις περιοχές νομιμοποιείται αφού γίνεται στο όνομα της εξόντωσης της τρομοκρατίας. Οι τρομοκράτες κάνουν ενέσεις και ηλεκτροσόκ στο πρόεδρο Hassan και παράλληλα γυρίζουν ένα βίντεο εκφοβισμού όπου δείχνει το βασανισμό του. Ο Samir τον αποκαλεί προδότη, αφού *ξεπούλησε τη χώρα του στους άπιστους και παραλίγο να καταδικάσει το λαό του σε ολοκληρωτική υποταγή* γι' αυτό και ξεκινά να διαβάσει μία λίστα που απαριθμεί τα εγκλήματά του. Το γεγονός ότι ο πρόεδρος παραδόθηκε οικειοθελώς στους τρομοκράτες για να αποτρέψει το πυρηνικό ολοκαύτωμα και να σώσει τους αθώους Αμερικανούς πολίτες εντείνει την τραγικότητα της κατάστασής του ακόμα περισσότερο. Ρωτά αν θα τον δικάσουν και του απαντούν ότι *«ένας άνδρας με μάσκα θα διαβάσει μια λίστα με τα εγκλήματα σου και θα σου κόψει το κεφάλι με ένα σπαθί. Ο κόσμος θα εντυπωσιαστεί»*. Θα εντυπωσιαστεί ακριβώς γιατί θα αναρτήσουν το βίντεο της εκτέλεσής του στο ίντερνετ έτσι ώστε να μπορεί να έχει πρόσβαση ο καθένας σε

αυτό. Ο Hassan συγκλονίζεται, του απαντούν ψυχρά ότι εκείνος έχει κάνει χειρότερα στις φυλακές του, όμως ο πρόεδρος αντιτείνει πως ό,τι έκανε το έκανε για τη χώρα του και για την ειρήνη. Λίγο πριν τον εκτελέσουν, ακούγεται ο παρακάτω μονόλογος του Samir: *«Αυτός ο άνθρωπος δεν είναι πρόεδρός μας. Είναι ένας αλαζονικός υποκριτής που θα πουλούσε τις γυναίκες και τα παιδιά μας στους ιμπεριαλιστές της Δύσης. Αυτά τα ειδικά εγκλήματα ενάντια στο λαό μας απαιτούν αντίποινα. Δεν είμαστε τρομοκράτες όπως η πρόεδρος Taylor»* και λίγο αργότερα εμφανίζεται το βίντεο με την προεγγεγραμμένη εκτέλεση του Hassan. Αυτό το επεισόδιο συγκλονίζει ιδιαίτερα όχι μόνο εξαιτίας της βιαιότητάς του αλλά και κυρίως λόγω της συγκλονιστικής ομοιότητάς του με τις εκτελέσεις του ISIS που θα διαπράττονταν σε απευθείας σύνδεση από το youtube μερικά χρόνια αργότερα από την εποχή κυκλοφορίας της σειράς. Καθίσταται λοιπόν σαφές πως η αμερικανική λαϊκή κουλτούρα και οι τηλεοπτικές σειρές επηρέασαν το ισλαμικό κράτος και του έδωσαν τα εργαλεία απεικόνισης της φρίκης που θα προξενούσε τα χρόνια που θα ακολουθούσαν. Οι Duncombe και Bleiker αναφέρονται στην επίδραση που άσκησε η σειρά Homeland και το 24 βάσει όσων αναλύθηκαν παραπάνω- στα βίντεο του ISIS, τα οποία στόχευαν το δυτικό κοινό και διαπιστώνουν ότι *«αυτό το ύφος έχει ως επίπτωση τη διατάραξη και τον τρόπο του δυτικού κοινού, αναπαράγοντας τις κυρίαρχες αφηγήσεις και ταυτότητες του Πολέμου ενάντια στην Τρομοκρατία, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύουν συγκεκριμένες ιδιότητες και βεβαιότητες του αμερικανικού εξαιρετισμού»* (Duncombe & Bleiker όπως αναφέρονται στο Holland, 2019:116-117). Διαπιστώνεται λοιπόν ότι οι τηλεοπτικές σειρές δεν επηρεάζουν απλώς το κοινό που τις παρακολουθεί αλλά αλληλεπιδρούν με αυτό διαμορφώνοντας αισθητικές τάσεις και επιταγές που υπακούν στο νόμο της αγοράς και της ζήτησης, μόνο που οι διανομείς τους δεν είναι πάντα δυτικοί αλλά και οι ίδιοι οι «απεικονιζόμενοι» τρομοκράτες, οι οποίοι παίρνουν τις κυρίαρχες αφηγήσεις στα χέρια τους και διαστρεβλώνοντάς τις τις θέτουν ξανά προς κατανάλωση στο δυτικό κοινό.

III. ΔΙΑΠΑΤΑΡΑΓΜΕΝΕΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ IPAN ΚΑΙ Η.Π.Α

West Wing (1999-2006)

Veep (2012-2019)

Η «απρόβλεπτη» επανάσταση του 1979 και η μετέπειτα κρίση των ομήρων διέρρηξαν τις διπλωματικές σχέσεις μεταξύ Ιράν και Η.Π.Α και επηρέασαν την πολιτική αλληλεπίδρασή τους. Έτσι, οι δύο χώρες οδηγήθηκαν στην κατασκευή νέων εικόνων-ενίοτε μεταφυσικής- θεώρησης του πολιτικού Άλλου με αποτέλεσμα να αποδίδουν η μία στην άλλη ακόμα και σατανικά χαρακτηριστικά. Για το Ιράν, οι Ηνωμένες Πολιτείες από ισχυρός σύμμαχος στη Δύση μετουσιώθηκαν σε πανίσχυρη ιμπεριαλιστική απειλή που στόχευε σε αναχαρτογράφηση της Μέσης Ανατολής, ενώ για την Αμερική το Ιράν είχε γυρίσει πίσω σε μια θεοκρατική, αντιδημοκρατική εποχή από την οποία καλούνταν να το απελευθερώσει. Αυτές οι διαταραγμένες πολιτικές εικόνες δεν απαντούν μόνο στα δελτία ειδήσεων αλλά και στις τηλεοπτικές σειρές που απεικονίζουν τα καθημερινά τεκταινόμενα και τη ζωή στο Λευκό Οίκο. Κατά συνέπεια, ακόμα και πιο προοδευτικές σειρές όπως το *West Wing*, το οποίο παρουσίαζε μία σχεδόν εξιδανικευμένη αμερικανική πολιτική, η οποία κινούνταν με βάση την ηθική και τη διπλωματία ή η πολιτική σατιρική σειρά *Veep* που αφηγείται τη ζωή της προέδρου Selina Meyer, ακόμα κι αν δεν προλειαίνουν το έδαφος για μια εισβολή στο Ιράν, δεν καταφέρνουν να ξεφύγουν από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις.

West Wing, 4^η σεζόν (2003)

Επεισόδιο 9, *Ελβετική Διπλωματία*

Στο συγκεκριμένο επεισόδιο, ο κουνιάδος του Ανώτατου Ηγέτη του Ιράν (Αγιατολάχ) προσφεύγει στην Ελβετική πρεσβεία με σκοπό να μεσολαβήσει στις Η.Π.Α το μήνυμα ότι ο δεκαπεντάχρονος γιος του Ανώτατου Ηγέτη πάσχει από καρδιακή και πνευμονική ανεπάρκεια και μόνο οι Ηνωμένες Πολιτείες κατέχουν την ιατρική τεχνογνωσία και τις εγκαταστάσεις για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί η εγχείρηση. Ήδη από αυτόν τον ανορθόδοξο τρόπο πολιτικής επικοινωνίας σκιαγραφούνται οι τεταμένες σχέσεις των δύο χωρών, η *υπερηφάνεια* των Ιρανών και ο πλάγιος τρόπος που χειρίζονται καταστάσεις, ενώ παράλληλα επισημαίνεται η επιστημονική υπεροχή των Η.Π.Α ως κορυφαία σε παγκόσμιο επίπεδο. Όταν ακούει για πρώτη φορά το αίτημα ο σύμβουλος του Προέδρου μένει έκπληκτος όχι μόνο εξαιτίας του

περιεχομένου του μηνύματος αλλά και επειδή διαπιστώνει ότι το μήνυμα έφτασε στην ελβετική πρεσβεία μέσω μιας σειράς Μη Κυβερνητικών Οργανώσεων, μία εκ των οποίων ήταν και οι Γιατροί Χωρίς Σύννορα. Υπόσχεται στον πρέσβη ότι θα μιλήσει με τον Πρόεδρο, αλλά παράλληλα υπονοεί ότι όλο αυτό μπορεί να είναι ένα φιάσκο του Ιράν με σκοπό το βομβαρδισμό της Αμερικής (*I will talk to the president, but if this means bombing America...*) και έτσι το Ιράν όπως κάθε χώρα της Μέσης Ανατολής με εξαίρεση το Ισραήλ συγχέεται με βομβιστικές ενέργειες που στοχεύουν στην αποσταθεροποίηση των Η.Π.Α. Μόλις ο πρόεδρος Bartlet ακούει το αίτημα των Ελβετών συμφωνεί να μεταφερθεί ο γιος του Αγιατολάχ στην Αμερική για να εγχειριστεί, ωστόσο εξοργίζεται από τον έμμεσο τρόπο με τον οποίο δηλώνεται το αίτημα, αφού όπως φαίνεται ο Αγιατολάχ *θα εμπιστευτεί τη ζωή του γιου του στα χέρια των άπιστων αλλά θα κρατήσει τις αποστάσεις του χρησιμοποιώντας Μ.Κ.Ο ως μεσάζοντες*. Στη συνέχεια αναφέρεται πως ο Αγιατολάχ αρνήθηκε δημόσια το γεγονός, λέγοντας ότι η χώρα του μπορεί να διαχειριστεί τις υποθέσεις της μόνης της χωρίς να χρειάζεται να προσφύγει στη Δύση. Μία δήλωση που σκοπό έχει να παρουσιάσει την υποκρισία της ανώτατης ηγεσίας και των κληρικών του Ιράν εν γένει αλλά και το γεγονός ότι ο ηγέτης αποκρύπτει από τους σκληροπυρηνικούς πολιτικούς του Ιράν την επικοινωνία του με τις Η.Π.Α, αφού κάτι τέτοιο θα υπονόμει την εξουσία του. Αυτή η στάση του Αγιατολάχ κάνει έξω φρενών των πρόεδρο των Η.Π.Α, ο οποίος αναφωνεί *«Δεν ήθελε να πει ο γιος μου πεθαίνει και ίσως αυτοί εκεί πέρα να μπορούν να τον βοηθήσουν και ότι ίσως αν οι πολίτες δεν ξόδευαν τόση ενέργεια αποδοκιμάζοντας τους άπιστους, θα είχαν λίγο χρόνο να χτίσουν ένα καταραμένο πανεπιστήμιο ιατρικής. Απλά πες μου ότι δεν χρησιμοποιούν κυψελοειδή τεχνολογία, γιατί δεν με νοιάζει τι λένε, δεν μπορεί να λειτουργήσει ακόμα»* και όλα αυτά τα αναφωνεί αφού πρώτα ο σύμβουλός του τον έχει ενημερώσει πως υπάρχουν πολιτικές αναταραχές στο εσωτερικό του Ιράν και ότι οι *Ιρανοί βγήκαν στους δρόμους*. Βάσει των παραπάνω σχολίων, παρατηρείται ότι αρχικά η σειρά είχε σκοπό να υπονομεύσει την «φονταμεταλιστική» πλευρά του Ιράν και γι' αυτό παρουσίασαν τον Ανώτατο Ηγέτη ως μία υποκριτική φιγούρα. Ο Ανώτατος Ηγέτης εκπροσωπεί το Ισλάμ και κατ' επέκταση στα μάτια της Δύσης την οπισθοδρομικότητα, όμως δεν ασκήθηκε αρχικά άμεση κριτική στην πολιτική αλλά στη θρησκευτική ηγεσία του Ιράν ακριβώς επειδή εκείνη την περίοδο, ο πρόεδρός του, Mohammad Khatami, ήταν ένας από τους πιο μετριοπαθείς προέδρους των τελευταίων ετών. Στη συνέχεια όμως δέχεται κριτική ολόκληρος ο ιρανικός λαός, ο οποίος συνδέεται με διαδηλώσεις και άρα με κλίμα

αποσταθεροποίησης και ανάγεται σε μυστικιστικό πiónι του Ισλάμ και του Ανώτατου Ηγέτη. Το Ιράν λοιπόν οριενταλοποιείται όχι μόνο επειδή οι πολίτες παρουσιάζονται σαν μια φανατική μάζα, αλλά και επειδή φαίνεται πως στερείται ανάπτυξης και προόδου, αφού σύμφωνα με τον πρόεδρο Bartlet δεν έχουν ούτε ένα πανεπιστήμιο ιατρικής, γεγονός που φυσικά δεν ισχύει, αλλά χρησιμεύει στη σειρά για να τονίσει την πολιτισμική υπεροχή της Δύσης. Επίσης προβληματικό είναι το γεγονός ότι η μεταγωγή του γιου του Ανώτατου Ηγέτη στις Η.Π.Α καθρεφτίζει κατά μία έννοια την προσφυγή του σάχη στην Αμερική το 1979 για άσυλο και ιατρική περίθαλψη. Ένας παραλληλισμός που ενδέχεται να υποδηλώνει πως ανεξαρτήτως του καθεστώτος-τυραννία ή ισλαμική δημοκρατία- το Ιράν θα έχει πάντα ανάγκη τις Η.Π.Α λόγω της κορυφαίας τεχνογνωσίας τους. Στη συνέχεια, ο σύμβουλος του προέδρου τον παροτρύνει να χρησιμοποιήσει την μεταγωγή του παιδιού υπέρ του και να απαιτήσει από το Ιράν να σταματήσει τις πυραυλικές δοκιμές, αφού πλέον είναι φανερό ότι *έχουν τελειοποιήσει τους πυραύλους μεσαίου βεληνεκούς*. Όμως ο πρόεδρος των Η.ΠΑ επιλέγει να απαντήσει με ανθρωπισμό και δεν εκμεταλλεύεται την κατάσταση του παιδιού για να εξυπηρετήσει πολιτικά συμφέροντα τη στιγμή που το Ιράν φαίνεται να αναπτύσσει πυραυλικά συστήματα επαιπλώντας την εύθραυστη ισορροπία της Μέσης Ανατολής. Προβάλλοντας την αμερικανική ήπια ισχύ ζητά να μεταφερθεί το παιδί ήρεμα και υπενθυμίζει στο σύμβουλό του ότι το αεροπλάνο θα έχει πάνω του έναν μεγάλο ερυθρό σταυρό, ο οποίος συμβολίζει μεν την ομώνυμη Μ.Κ.Ο αλλά και τη θρησκευτική υπεροχή της Δύσης. Και ενώ όλα φαίνεται ότι βαίνουν καλώς ο πρόεδρος πληροφορείται πως μόνο τρεις γιατροί σε ολόκληρες τις Ηνωμένες Πολιτείες είναι σε θέση να πραγματοποιήσουν αυτή τη δύσκολη εγχείρηση, δύο εκ των οποίων βρίσκονται εκτός της χώρας, με αποτέλεσμα ο μοναδικός υποψήφιος να είναι ένα μέλος της ιρανικής διασποράς των Η.ΠΑ, ο οποίος «διέφυγε από το Ιράν το 1980 όταν οι φονταμενταλιστές βασάνισαν και σκότωσαν τον πατέρα του» και άρα δεν έχει καμία πρόθεση να πραγματοποιήσει την εγχείρηση. Έτσι ο πρόεδρος Bartlet βρίσκεται σε ένα διπλωματικό αδιέξοδο και προσπαθεί να μεταπείσει ο ίδιος το γιατρό να κάνει την εγχείριση κάνοντας επίκληση στον ανθρωπισμό του.

Γιατρός: Άνθρωποι αρπάζονται μέσα απ' τα σπίτια τους τη νύχτα, φυλακίζονται και βασανίζονται για μήνες.. Δημόσιες εκτελέσεις, οι πολιτικοί αντιφρονούντες σέρνονται έξω από τα σύνορα

Πρόεδρος: Λες να μην το ξέρω;

Γιατρός: Δεν θα κάνω τον εχθρό..

Πρόεδρος: Εγώ θα σου πω ποιος είναι ο εχθρός. Όχι πάντως ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι

Γιατρός: Πώς μπορώ να ξέρω ότι έγινε εθελοντική δωρεά οργάνων;

Πρόεδρος: Από τους γιατρούς χωρίς σύνορα

Γιατρός: Δεν τους ξέρετε αυτούς τους ανθρώπους, κύριε Πρόεδρε.

Πρόεδρος: Τους ξέρω όντως. Πρέπει να σαι τρελός αν νομίζεις ότι δεν τους ξέρω.

Έπειτα από την παραπάνω συζήτηση ο πρόεδρος Bartlet εγγυάται στο γιατρό θα προστατέψει αυτόν και την οικογένειά του σε περίπτωση που η εγχείριση αποτύχει και τον πείθει να χειρουργήσει το παιδί. Για να μπορέσει λοιπόν ο γιατρός να βάλει στην άκρη τα προσωπικά του ιδεώδη και να εργαστεί δεοντολογικά χρειάζεται να μεσολαβήσει ο πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, ο οποίος του μιλά φιλικά σχεδόν πατρικά και τον ωθεί να κάνει αυτό που είναι ηθικά σωστό. Στο τέλος του επεισοδίου η εγχείριση πραγματοποιείται επιτυχώς και πληροφορούμαστε ότι η Τεχεράνη θα ανταποδώσει τη χάρη των Η.Π.Α επιταχύνοντας τις δοκιμές πυραύλων μεσαίου βεληνεκούς εντός δύο εβδομάδων. Εν κατακλείδι, ακόμα και σε μια περίοδο μετριοπαθούς διακυβέρνησης του Ιράν, μία επίσης σχετικά μετριοπαθής σειρά όπως το West Wing προπαγανδίζει οριενταλιστικές απεικονίσεις της χώρας και αναπαράγει την ιδεολογία του πολέμου κατά της τρομοκρατίας συσχετίζοντας το Ιράν με τις βομβιστικές επιθέσεις, τα πυραυλικά συστήματα, το θρησκευτικό φανατισμό, την έλλειψη προόδου, τις εσωτερικές διαμάχες, τα βασανιστήρια και τις δημόσιες εκτελέσεις. Από την άλλη πλευρά, οι Η.Π.Α λειτουργούν βάσει της λογικής, της διπλωματίας και των δυτικών ανθρωπιστικών κινήτρων, οπότε και γίνεται σαφές προς τα πού κλίνει το πολιτισμικό ισοζύγιο.

West Wing, 6^η σεζόν (2005)

Επεισόδιο 14, Wake up call

Δύο χρόνια αργότερα το Ιράν επανέρχεται στην ατζέντα της σειράς West Wing, αυτή τη φορά για να συνδεθεί με μία αεροπορική τραγωδία. Νωρίς τα ξημερώματα

μαθαίνουμε πως ένα βρετανικό αεροσκάφος καταρρίφθηκε κοντά στον περσικό κόλπο και οι Η.Π.Α καλούνται να διασταυρώσουν αν η χώρα είχε ανάμειξη στην κατάρριψη. Όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια, το Ιράν έριξε όντως κατά λάθος το αεροπλάνο, το οποίο πέρασε για αμερικανικό κατασκοπευτικό αεροσκάφος, αφού όπως παραδέχονται οι Αμερικανοί αξιωματούχοι χρησιμοποιούσαν εναέρια κατασκοπία στον περσικό κόλπο για να πάρουν πληροφορίες σχετικά με τις πυρηνικές εγκαταστάσεις στο Ιράν. Σε αυτό το επεισόδιο ο πρόεδρος Bartlet και οι συνεργάτες του καλούνται να αποτρέψουν μία νέα πολιτική κρίση που ενδέχεται να λάβει χαρακτήρα πολεμικής σύγκρουσης αφού η βρετανική κυβέρνηση φαίνεται πρόθυμη να χρησιμοποιήσει το περιστατικό προς όφελός της για να βομβαρδίσει τις πυρηνικές εγκαταστάσεις του Ιράν. Ακούμε λοιπόν τη βρετανίδα πρωθυπουργό να λέει τα εξής σε ένα δελτίο ειδήσεων *«Αυτό είναι ένα βάρβαρο, τερατώδες έγκλημα που διαπράχθηκε εναντίον της Βρετανίας, εναντίον της Ευρώπης, εναντίον των Ηνωμένων Πολιτειών, εναντίον της ανθρωπότητας. Δεν υπάρχει καμία απολύτως δικαιολογία»*. Αυτό το συναισθηματικό ξέσπασμα της βρετανίδας πρωθυπουργού που να αναπαράγει τη θεωρία του χάσματος μεταξύ των πολιτισμών, από-ανθρωποποιώντας το Ιράν με το να χαρακτηρίζει τις πράξεις του τερατώδεις προσιδιάζει αρκετά στην ρητορική του πραγματικού προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών George Bush και ίσως αποτελεί μία έμμεση προσπάθεια της σειράς να κατακρίνει την πολιτική των ρεπουμπλικάνων στην Μέση Ανατολή. Μόνο που εδώ αυτή η ρητορική αναπαράγεται μέσω της πολιτικού μιας άλλης αγγλόφωνης χώρας. Έτσι, λοιπόν ο δημοκράτης πρόεδρος Bartlet καλείται να πείσει τον ανώτατο ηγέτη να ζητήσει δημόσια συγγνώμη για το περιστατικό και ταυτόχρονα να αποτρέψει έναν πιθανό βομβαρδισμό του Ιράν, ενώ παράλληλα Λευκορώσοι αξιωματούχοι έχουν επισκεφθεί τον Λευκό Οίκο με σκοπό οι Η.Π.Α να τους βοηθήσουν να συντάξουν το νέο δημοκρατικό σύνταγμα της χώρας τους. Ο Bartlet γνωρίζει πόσο δύσκολο είναι να πείσει τον ανώτατο ηγέτη να προβεί σε μία τέτοια δήλωση γι' αυτό και τον ακούμε να λέει *«ξέρουμε πολύ καλά πως ο Αγιατολάχ δεν θα πληρώσει, πόσο μάλλον να ζητήσει συγγνώμη»*, όμως θεωρεί ότι μια εισβολή της IRF θα δημιουργούσε ξανά αντιδυτικά αισθήματα στο Ιράν σε μια εποχή όπου η κατάσταση στη χώρα φαίνεται κάπως πιο σταθερή, δεδομένου ότι στο πραγματικό Ιράν εκείνης της εποχής πρόεδρος ήταν ακόμα ο Khatami. Προσπαθεί να αποτρέψει τη Βρετανία από τον βομβαρδισμό του Ιράν, αναφέρει στο βρετανό πρέσβη ότι ακόμα κι αν ήθελαν να προβούν σε αυτή τη διαδικασία θα ήταν δύσκολο να επιτευχθεί και από τεχνικής άποψης αφού *«οι Ιρανοί*

*έχουν διάσπαρτες πυρηνικές εγκαταστάσεις» και δεν ξέρουν καν που είναι οι μισές από αυτές, με τον πρέσβη να απαντά πως θα βομβαρδίσουν τις μισές που θα βρουν. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τόσο σε αυτό όσο και στο προηγούμενο επεισόδιο το Ιράν ή οι αξιωματούχοι δεν εμφανίζονται πουθενά, αλλά αναπαρίστανται από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Παρακολουθούμε την αρχηγό του επιτελείου του Bartlet, C.J., να συνομιλεί με τον Chet, έναν Ιρανό αναλυτή χωρίς κυβερνητικό αξίωμα, ο οποίος αναφέρεται στον φανταστικό ιρανό πρόεδρο Alijani λέγοντας ότι ανησυχεί για το μεταρρυθμιστικό κίνημα στο Ιράν και ότι προσπαθεί επί ματαίω να πείσει τον Αγιατολάχ να ζητήσει δημόσια συγγνώμη. Αυτή όμως δεν είναι μοναδική φορά που ακούμε τους Αμερικανούς να υπερασπίζονται το Ιράν. Λίγο αργότερα η C.J. αναφέρει ότι *πρέπει να πιστέψουμε στο μέλλον του Ιράν, όπου οι νέοι «στήνουν ροκ μπάντες στα γκαράζ τους και κάνουν πορείες υπέρ της Δύσης και ότι το μεταρρυθμιστικό κίνημα έχει κερδίσει έδαφος»*. Λίγο αργότερα διεξάγεται η παρακάτω συζήτηση μεταξύ του προέδρου και του πρέσβη του Ηνωμένου Βασιλείου.*

Πρόεδρος: Το μεταρρυθμιστικό κίνημα έχει στρέψει τον πληθυσμό υπέρ μας

Πρέσβης: Οι Ιρανοί διαθέτουν βαλλιστικούς πυραύλους που φτάνουν τα 2000 χλμ.. Αυτό είναι η μισή απόσταση μέχρι το Λονδίνο και συνεχίζουν να βελτιώνουν την οπλική τους τεχνογνωσία σε συνδυασμό με την εντυπωσιακή αεροπορία τους. Πόσο νομίζεις ότι μπορούμε να περιμένουμε μέχρι να μεταστραφεί ο πληθυσμός στην Τεχεράνη; Πέντε χρόνια; Δέκα χρόνια; ... Οι απώλειες δεν είναι τίποτα μπροστά σε αυτό που θα συμβεί αν αναπτύξουν πυρηνικές εγκαταστάσεις, οπότε δεν είναι ζήτημα τριών ή τεσσάρων βομβών, είναι θέμα τριακοσίων ή τετρακοσίων...

Από τους παραπάνω διαλόγους γίνεται κατανοητό πως έχει εισαχθεί μία νέα θεματική στη σειρά, αυτή των πυρηνικών και των ενδεχόμενων συνεπειών της, η οποία είναι τόσο επικίνδυνη ώστε το Ιράν να χρήζει βομβιστικής επίθεσης. Και ενώ ένα μεγάλο μέρος της κοινής γνώμης στην Ευρώπη και το Ισραήλ τάσσονταν υπέρ αυτού του σχεδίου, στη σειρά δεν ασκείται τόσο μεγάλη κριτική στο Ιράν σε σχέση με το προηγούμενο επεισόδιο. Αντίθετα, οι Αμερικανοί αξιωματούχοι φαίνεται να υιοθετούν μία φιλο-ιρανική στάση και να πιστεύουν στο μεταρρυθμιστικό κίνημα του Ιράν, γεγονός που πιθανόν αντανάκλα την ατζέντα του αμερικανικού δημοκρατικού κόμματος που υποστηρίζει ο δημιουργός της σειράς Aaron Sorkin. Βάσει του ίδιου σκεπτικού, η εχθρική και επεμβατική βρετανική πολιτική όπως εκφράζεται μέσα από

τη σειρά θα μπορούσε να καθρεφτίζει το αμερικανικό ρεπουμπλικανικό κόμμα και την ιδεολογία άξονα του κακού του George Bush. Όσον αφορά στις Ηνωμένες Πολιτείες παρουσιάζονται ως θεματοφύλακας των οικουμενικών αξιών και έτσι τελικά πείθουν τον Ανώτατο Ηγέτη να απολογηθεί δημοσίως, αποτρέπουν τη Βρετανία από το να βομβαρδίσει τις πυρηνικές εγκαταστάσεις του Ιράν, ενώ παράλληλα εμφυσούν δημοκρατικές και συνταγματικές αξίες στους Λευκορώσους. Ο ρόλος των Αμερικανών είναι λοιπόν να νουθετούν τα οπισθοδρομικά ανατολικά και μετα-σοβιετικά κράτη αλλά και να τα κηδεμονεύουν, αφού τα ίδια δεν είναι σε θέση να το κάνουν. Τέλος, πέρα από ένα σχόλιο του Chet, η σειρά αποφεύγει να θίξει το ζήτημα της ρίψης του ιρανικού αεροσκάφους Iran Airflight 655 από τους Αμερικανούς το 1988 και τη στάση που κράτησε η κυβέρνηση. Για το θάνατο των 300 Ιρανών που επέβαιναν στο αεροσκάφος οι Ηνωμένες Πολιτείες ουδέποτε απολογήθηκαν, αλλά αντίθετα ο πρόεδρος Reagan το χαρακτήρισε «ένα τραγικό,¹⁸ αλλά κατανοητό δυστύχημα» και ο πρόεδρος Bush ο πρεσβύτερος δήλωσε πως «δεν με ενδιαφέρουν τα γεγονότα, οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν θα απολογηθούν ποτέ»¹⁹. Από την άλλη πλευρά, στις αρχές του 2020, το Ιράν κατέρριψε από σφάλμα το ουκρανικό αεροσκάφος Ukraine International Airlines Flight 752, ένα λάθος το οποίο παραδέχτηκε μετά από κάποιες μέρες και γι' αυτόν τον λόγο οι αξιωματούχοι του απολογήθηκαν δημοσίως.²⁰ Για αυτό που μπορούμε να είμαστε βέβαιοι σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι για την επίσημη απολογία του Ιράν σίγουρα δεν ευθύνονται οι Ηνωμένες Πολιτείες, αφού ο Donald Trump διέταξε τη δολοφονία του ιρανού στρατηγού των δυνάμεων Quds Qassem Soleimani λίγες μέρες νωρίτερα εντείνοντας το εμπόλεμο κλίμα μεταξύ Ιράν και Η.Π.Α.

Veep, 4^η σεζόν (2015)

Επεισόδιο 4, Τεχεράνη

Στον τέταρτο κύκλο της σατιρικής σειράς Veep η πρόεδρος Selina Meyer ολοκληρώνει μια σειρά ταξιδιών στη Μέση Ανατολή με την επίσκεψή της στην

¹⁸ <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1988/07/05/reagan-terms-incident-understandable-accident/34df4e88-a753-44b5-8480-d84463520d57/>

¹⁹ <https://www.businessinsider.com/iran-air-flight-655-us-navy-shot-down-1988-photos-2020-1>

²⁰ <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/11/iran-admits-shooting-down-ukrainian-airliner-unintentionally#:~:text=Iran%20has%20admitted%20its%20military,pointed%20to%20Tehran%20being%20responsible.>

Τεχεράνη, όπου εκτός των άλλων καλείται να παραλάβει και τον περίεργο αμερικανό δημοσιογράφο Leon West που βρίσκεται υπό κράτηση στο Ιράν. Η Meyers σύμφωνα με τη σειρά είναι η πρώτη πρόεδρος των Η.Π.Α που επισκέπτεται το Ιράν μετά το 1977, γεγονός που αποτελεί μεγάλη διπλωματική επιτυχία. Φυσικά, η περίοδος κυκλοφορίας του επεισοδίου δεν είναι τυχαία, καθώς το 2015 τα αμερικανικά Μ.Μ.Ε ασχολούνταν με τις διαπραγματεύσεις για τη συμφωνία μεταξύ Ιράν-Η.Π.Α- Ε.Ε. για τα πυρηνικά και την άρση των οικονομικών κυρώσεων. Η σειρά παρουσιάζει τη συνέντευξη τύπου μεταξύ της Meyer και του ιρανού ομολόγου της να κυλάει ευχάριστα, η δε πρόεδρος δεν φαίνεται να φοράει χιτζάμπ αλλά μία σχετικά κοντή για τα δεδομένα του Ιράν φούστα, τη στιγμή που ο Ιρανός πρόεδρος έχει καλυμμένο το κεφάλι του και φοράει έναν μαύρο μανδύα. Αν και από πολιτικής άποψης φαίνεται πως οι σχέσεις Η.Π.Α- Ιράν ποτέ δε ήταν καλύτερες, διαπιστώνεται πως οι Αμερικανοί θεωρούν το Ιράν με έναν μάλλον σκωπτικό τρόπο. Όταν η πρόεδρος βρίσκεται στο αμερικανικό αεροσκάφος στο Ιράν και ζητά από το σύμβουλό της λίγη σαμπάνια εκείνος της προτείνει να πει σόδα και της υπενθυμίζει χαριτολογώντας πως το Ιράν είναι ένα ολοκληρωτικό κράτος όσον αφορά στο τσάι (*teatolitarian state*). Σε μία άλλη σκηνή ο εκπρόσωπος των Η.Π.Α επισκέπτεται τον Leon West και όταν αυτός απελευθερώνεται του λέει «*Το ξέρεις πως γλύτωσες την πυρηνική έκρηξη έτσι;*». Οι φρουροί της επανάστασης είναι γενειοφόροι και κάπως αγριωποί, όμως φαίνεται πως έχουν αναπτύξει μια οικειότητα με το δημοσιογράφο , γι' αυτό και όταν αυτός φεύγει ο φρουρός τον φιλάει σταυρωτά τρεις φορές -μία κίνηση εκτός από την αμάθεια των Ιρανών σε σχέση με το αμερικανικό σαβουάρ βιβρ ίσως υπαινίσσεται και τις φιλικές σχέσεις μεταξύ Ρωσίας και Ιράν αφού ο τριπλός ασπασμός είναι στερεοτυπικός ρωσικός χαιρετισμός- και να του εύχεται *καλό ταξίδι (safe trip!)* με τον δημοσιογράφο να απαντά ειρωνικά στο φρουρό ευχόμενος *καλή παραμονή (safe stay)*. Το αποκορύφωμα της οριενταλιστικής απεικόνισης αλλά και της σατιρικής διάθεσης των σεναριογράφων λαμβάνει χώρα προς το τέλος του επεισοδίου όταν οι Mike και Gary, δύο μέλη του αμερικανικού επιτελείου δεν καταφέρνουν να επιβιβαστούν στο αμερικανικό αεροσκάφος που φεύγει χωρίς αυτούς και έτσι μένουν στο αεροδρόμιο της Τεχεράνης χωρίς να έχουν τρόπο να γυρίσουν πίσω. Γυρίζουν γύρω γύρω στο αεροδρόμιο, το οποίο φαίνεται σχεδόν άδειο. Ο Gary μοιάζει ιδιαίτερα τρομοκρατημένος και καθώς τρέχουν πάνω κάτω στο αεροδρόμιο αναφωνεί «*χριστέ μου, χριστέ μου*» με τον Mike να του απαντά «*σταμάτα να το λες αυτό*», υποδηλώνοντας πως αν τους ακούσουν οι Ιρανοί, όπως κάθε φανατικός

μουσουλμάνος που σέβεται τον εαυτό του, θα τους βάλουν στο στόχαστρο. Στην πραγματικότητα βέβαια μάλλον συμβαίνει το αντίθετο αφού η ισλαμοφοβία κερδίζει συνεχώς όλο και περισσότερο έδαφος στις Η.Π.Α. Μετά από λίγο, ο Mike σκέφτεται τη φαινή ιδέα να δωροδοκήσουν τους φρουρούς της επανάστασης με ποτά που είχαν μαζί τους από το αμερικανικό αεροσκάφος λέγοντας *«Έχουμε ποτάκια Gary και αυτοί είναι τρελά εξαρτημένοι. Σε μια ξηρή από αλκοόλ χώρα, όποιος έχει ποτά έχει το πάνω χέρι»*. Όπως αποδεικνύεται όμως οι Ιρανοί δεν δωροδοκούνται τόσο εύκολα γι' αυτό και ο Mike αναφωνεί απογοητευόμενος *«όπως φαίνεται δεν μπορείς να πάρεις εισιτήριο με μικρά μπουκαλάκια Jack Daniels»*. Ακόμα λοιπόν και σε μία πολιτικά ευνοϊκή περίοδο το Ιράν παρουσιάζεται οριενταλιστικά ως οπισθοδρομικό αφού δεν πίνουν αλκοόλ όπως οι φιλελεύθεροι δυτικοί, συνδέεται απόπειρες συρρίκνωσης της ελευθερίας του λόγου αφού φυλακίζει δημοσιογράφους αλλά ακόμα και με πυρηνικές εκρήξεις. Επίσης και σε αυτό το επεισόδιο όπως και στα δύο παραπάνω της σειράς West Wing το Ιράν δεν εμφανίζεται πουθενά. Ουσιαστικά απεικονίζεται μόνο το αεροδρόμιο της Τεχεράνης και οι σκηνές με την πρόεδρο και το επιτελείο της είναι γυρισμένες μέσα στο αεροσκάφος που υποτίθεται ότι έχει σταθμεύσει για λίγες ώρες στην Τεχεράνη. Οπότε διαπιστώνεται πως ακόμα και σε προοδευτικές σειρές που ασκούν κριτική στην αμερικανική πολιτική και προάγουν τη δημοκρατική ατζέντα, το Ιράν αναπαριστάται οριενταλιστικά και ανάλογα με τις πολιτικές συνθήκες που επικρατούν επικρίνεται ή σατιρίζεται με σκοπό να τονιστεί η πολιτισμική και ιδεολογική ανωτερότητα των Ηνωμένων Πολιτειών.

4.2. ΤΑΙΝΙΕΣ

I. ΤΟ (ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ) ΧΑΣΜΑ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΩΝ

300 (2006)

300: The rise of an empire (2014)

Alexander (2004)

One night with the King (2006)

The book of Esther (2013)

Εισαγωγή

Αδιαμφισβήτητα ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός έχει αποτελέσει τη βάση αναρίθμητων επικών ταινιών του Χόλιγουντ. Οι μυθικές μάχες, οι ριψοκίνδυνοι πολεμιστές και η συνήθης τάση αυτοθυσίας που παρουσιάζουν οι κεντρικοί ήρωες έχουν χρησιμοποιηθεί ως πρώτες ύλες για τη δημιουργία φαντασμαγορικών κινηματογραφικών σκηνών. Στη συγκεκριμένη ενότητα, θα εξεταστεί η ταινία 300²¹ του Zack Snyder, η οποία εξιστορεί τη μάχη των Θερμοπυλών από την πλευρά των Σπαρτιατών και στη συνέχεια το sequel της 300: *The rise of an empire* (300: Η άνοδος της αυτοκρατορίας), όπου εξιστορείται η ναυμαχία της Σαλαμίνας. Η ανάλυση θα συνεχιστεί με την ταινία *Alexander*, που αφηγείται τις εκστρατείες του Μεγάλου Αλεξάνδρου και θα κλείσει με την παρουσίαση διαφορετικών εκδοχών της ιστορίας του Ξέρξη όπως παρουσιάζονται στις ταινίες *One night with the King* και *The Book of Esther*. Οι ταινίες βρίθουν από ιστορικές ανακρίβειες, καθώς δεν παραποιούν μόνο την περσική αλλά και την ελληνική ιστορία. Δεδομένης της αντίδρασης των ιρανικών αρχών ύστερα από την κυκλοφορία της ταινίας 300, η εργασία αποπειράται να αναδείξει πως οι εν λόγω ταινίες είναι οριενταλιστικά προϊόντα της αμερικανικής ήπιας ισχύος, που σκοπό έχουν να βαθύνουν το λεγόμενο πολιτισμικό χάσμα. Χρησιμοποιώντας για άλλη μια φορά την κριτική ανάλυση λόγου, η εργασία εστιάζει στο πώς παρουσιάζονται οι Πέρσες και οι Έλληνες, με ποιες συμβολικές αξίες συνδέεται ο κάθε λαός και πως αυτή η απεικόνιση μεταφράζεται σε πολιτικό επίπεδο.

²¹ Η ταινία βασίζεται στη σειρά κόμικ του Frank Miller που κυκλοφόρησε το 1998.

ΣΠΑΡΤΙΑΤΕΣ

Η ταινία ονομάζεται 300 και αναφέρεται στη θυσία του βασιλιά Λεωνίδα και των 300 Σπαρτιατών στις Θερμοπύλες το 480 π. Χ., όπου πολέμησαν ηρωικά στο πεδίο της μάχης και με τη θυσία τους ώθησαν τις ελληνικές πόλεις-κράτη να συνεργαστούν μεταξύ τους στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και στην μάχη των Πλατεών, όπου και κατάφεραν να νικήσουν μια για πάντα τους Πέρσες. Ως εκ τούτου, είναι οι κεντρικοί πρωταγωνιστές της ταινίας. Έχουν λευκά αθλητικά σώματα και στρατιωτική πειθαρχία, την οποία διδάσκονται κατά τα παιδικά τους χρόνια από την οικογένειά τους καθώς και μέσα από την σπαρτιατική αγωγή (παραμονή στο δάσος με σκοπό να μάθουν να επιβιώνουν). Η σπαρτιατική κοινωνία είναι κλειστή, μιλιταριστική, διέπεται από υψηλά ιδανικά και αφοσίωση στην πατρίδα και το ίδιο, ισχύει και για τους κατοίκους της, άνδρες και γυναίκες. Από την ομηρική εποχή ο πιο ευτυχισμένος τρόπος για να πεθάνει κανείς θεωρούνταν πως ήταν ο γαλήνιος θάνατος λόγω γήρατος ή ο θάνατος στο πεδίο της μάχης, ο οποίος εξασφάλιζε υστεροφημία. Αυτό το τελευταίο είδος θανάτου υπήρξε το υψηλότερο ιδανικό της αρχαίας Σπάρτης, γι' αυτό και οι 300 πολεμιστές δεν έδειξαν φόβο ή τρόμο μπροστά στην μοίρα που τους περίμενε αλλά μάλλον λαχτάρα αφού κατά μία έννοια είχαν ανατραφεί σύμφωνα με το νιτσεϊκό ιδεώδες του *memento mori* (Dries, 2017) γι' αυτό και ποτέ «δεν υποχωρούσαν, δεν παραδίνονταν». Οι πολεμιστές παρουσιάζονται δεμένοι ο ένας με τον άλλο, έτοιμοι να πεθάνουν για το διπλανό τους και αυτό είναι φανερό και από τον σχηματισμό της φάλαγγάς τους. Πάνω από όλα όμως -και σε αντίθεση με τους Πέρσες- είναι ελεύθεροι άνδρες και αυτό επισημαίνεται σε πολλά σημεία της ταινίας, όπως για παράδειγμα σε μία σκηνή όπου ένας αλαζονικός πρεσβευτής πλησιάζει τους Έλληνες στρατιώτες απαιτώντας να μιλήσει με τον ανώτερό τους και όταν τον αγνοούν, επιχειρεί να τους μαστιγώσει. Η απάντηση του Στέλιου, ενός σπαρτιάτη πολεμιστή, ο οποίος έχει καταφέρει να κόψει στα δύο το μαστίγιο του Πέρση, είναι αφοπλιστική «Πες στον Ξέρξη ότι αντιμετωπίζει ελεύθερους άνδρες, όχι σκλάβους». Είναι λοιπόν ελεύθεροι άνδρες που λειτουργούν με βάση το υπερ-εγώ και δεν αφήνουν τα συναισθήματά τους να τους παρασύρουν. Παρ' όλα αυτά, εκτός από την μυθική-ηρωική πλευρά τους, βλέπουμε και την οικογενειακή αγάπη όπως εκφράζεται μέσα από τη σχέση του Λεωνίδα και της γυναίκας του Γοργούς αλλά και μέσα από το θρήνο ενός σπαρτιάτη στρατηγού που βιώνει το χαμό του γιου του στη μάχη και το ουρλιαχτό του οποίου ήταν «πιο τρομακτικό από κάθε πολεμικό εμβατήρι».

Επιπλέον, οι σπαρτιάτες φαίνεται πως απαντούν στο αρχαιοελληνικό ιδεώδες «καλός και αγαθός», δηλαδή δεν είναι μόνο ηθικοί αλλά και ρωμαλέοι γι' αυτό και πολεμάνε χωρίς πανοπλία φορώντας μόνο έναν κόκκινο χιτώνα που διαγράφει το αθλητικό παρουσιαστικό τους. Επιτομή όλων των παραπάνω αποτελεί φυσικά ο βασιλιάς της Σπάρτης, Λεωνίδα. Ατρόμητος, αποφασιστικός αλλά και ανθρώπινος παρουσιάζεται ως ο καλύτερος πολεμιστής και ικανότερος ηγέτης, ο οποίος κινείται πάντα βάσει στρατηγικής και έχει καταφέρει να κερδίσει το σεβασμό των συμπολεμιστών του. Η αντίστοιχη θηλυκή εκδοχή του Λεωνίδα δεν είναι άλλη από τη γυναίκα του Γοργώ, η οποία διακατέχεται από δυναμικότητα, περηφάνια και αυτοθυσία διότι όχι μόνο δεν φοβάται επειδή ο γιος της θα φύγει από κοντά της λόγω της «αγωγής» που πρέπει να περάσει, αλλά επίσης παρακινεί τον άνδρα της να πολεμήσει λέγοντάς του το χαρακτηριστικό σπαρτιατικό ρητό «Ἡ ταν ἢ ἐπὶ τας». Οι μόνοι Σπαρτιάτες που παρουσιάζονται αρνητικά είναι οι Έφοροι, οι οποίοι έχουν ένα τερατώδες παρουσιαστικό, είναι φιλάργυροι και διακατέχονται από σεξουαλικές διαστροφές, ο Θέρων ως πολιτικός αντίπαλος του Λεωνίδα, ο οποίος δεν πολεμά και προσπαθεί να σφετεριστεί την εξουσία του αλλά και ο Εφιάλτης, ο οποίος επίσης παρουσιάζει γενετικές δυσμορφίες που σύμφωνα με την λογική της ταινίας δικαιολογούν την προδοσία του. Κοινό των παραπάνω χαρακτήρων πέρα από την καταγωγή τους αποτελεί το γεγονός ότι εξαγοράστηκαν από τους Πέρσες και άρα συνδέονται περισσότερο με αυτούς παρά με τους «Έλληνες πολεμιστές». Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι πολλοί από τους στρατιώτες -αν και όλοι τους λειτουργούν συντονισμένα- παρουσιάζονται ως ολοκληρωμένοι χαρακτήρες με ονόματα π.χ. ο Δήλιος, ο οποίος και εξιστορεί την ταινία σε voice over. Οι στρατιώτες λοιπόν είναι τόσο δεμένοι μεταξύ τους ώστε ο θάνατος έστω και ενός να αποτελεί σοβαρή απώλεια (*«χάσαμε λίγους, αλλά όλοι ήταν γνωστοί ή φίλοι»*). Είναι τόσο θετικές οι συνυποδηλώσεις με τις οποίες ταυτίζονται έτσι ώστε η στρατιωτική ήττα τους λόγω της θυσίας τους να θεωρείται νίκη και μάλιστα όχι απλή νίκη των σπαρτιατών ή των Ελλήνων αλλά ολόκληρου του δυτικού πολιτισμού, τον οποίο αντιπροσωπεύουν οι Σπαρτιάτες γι' αυτό και στο τέλος ακούμε το Δήλιο να λέει πως *«σήμερα σώσαμε τον κόσμο από τον μυστικισμό και τη τυραννία, μπαίνοντας σ' ένα μέλλον τόσο λαμπερό που δεν το φανταζόμασταν»*. Βάσει αυτών των λεγομένων συνειδητοποιούμε ότι δεν πρόκειται για μια απλή μάχη μεταξύ Σπαρτιατών και Περσών, αλλά μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Ο S. Huntigton στην πραγματεία του για το χάσμα των πολιτισμών (Huntigton, 1993) διαπιστώνει πως «σε μια μάχη μεταξύ πολιτισμών, το

ερώτημα είναι εσύ τι είσαι;». Αν λοιπόν οι Έλληνες αντιπροσωπεύουν τη Δύση και τα ιδανικά της δηλαδή την ελευθερία, την αυτοθυσία και τη δημοκρατία, καταλαβαίνουμε πως οι Πέρσες δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά βάρβαροι, βάσει και του γνωστού ελληνικού ρητού *πας μη Έλλην βάρβαρος*, όπου η ηχομιμητική λέξη «βάρβαρος» -προερχόμενη από τον άκουσμα των ξένων γλωσσών στα αυτιά των Ελλήνων- δεν υποδήλωνε μόνο όποιον δεν μιλούσε ελληνικά αλλά και όποιον δεν έχαιρε ελληνικής παιδείας.

ΠΕΡΣΕΣ

(ΠΡΕΣΒΕΥΤΕΣ-ΣΤΡΑΤΟΣ-ΞΕΡΞΗΣ)

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, σύμφωνα με το χάσμα των πολιτισμών, ιδεολογία που αποτελεί τον κεντρικό ιδεολογικό άξονα της ταινίας, οι Πέρσες απεικονίζονται ως βάρβαροι, ως το απόλυτο αντιθετικό δίπολο των Σπαρτιατών, οι οποίοι φυσικά αποτελούν συνεκδοχή της Δύσης. Κάθε ελληνική αρετή αντιπαρατίθεται με ένα περσικό αρνητικό χαρακτηριστικό. Κατά μία έννοια το μόνο περσικό στοιχείο, το οποίο η ταινία κατάφερε να αποδώσει με ακρίβεια είναι ο μανιχαϊσμός. Με εξαίρεση τον Ξέρξη και τους δύο πρεσβευτές του, οι οποίοι διακατέχονται από αλαζονικές συμπεριφορές, οι Πέρσες παρουσιάζονται ως σκλάβοι, απεικονίζονται πάντα σαν μάζα, χωρίς να έχουν ολοκληρωμένη προσωπικότητα και είναι αναλώσιμοι, αφού ο ηγέτης τους φαίνεται ότι δεν διστάζει να τους σκοτώσει με την πρώτη αφορμή που θα του δοθεί. Η παρουσίαση των Περσών στην ταινία αποτελεί μια οριενταλιστική αλλοτρίωση ενός μακρινού πολιτισμού που κάποτε υπήρξε σπουδαίος. Είναι μαυριδεροί, άγριοι, εγωκεντρικοί, ανελεύθεροι, εξωτικοί, τείνουν προς το μυστικισμό, είναι δόλιοι γιατί δεν κερδίζουν την αφοσίωση αλλά την εξαγοράζουν, ενώ οι ελάχιστες γυναίκες που εμφανίζονται στην ταινία είναι οι σκλάβες που συμμετέχουν στα όργια του Ξέρξη. Οι στρατιώτες προκαλούν τρόμο και αποστροφή, ενώ φτάνουν μάλιστα να παρουσιάζονται και ως γίγαντες ή ως άλλα τέρατα, με σκοπό την αποφυγή οποιασδήποτε ταύτισης του κοινού μαζί τους. Η πρώτη αναφορά της ταινίας στους Πέρσες, μέσα από την αφήγηση του Δήλιου, είναι η εξής: *«Το τέρας πλησιάζει. Ένας στρατός σκλάβων, μεγαλύτερος από κάθε φαντασία, έτοιμος να κατασπαράξει την μικροσκοπική Ελλάδα, έτοιμος να εξαλείψει την μοναδική ελπίδα του κόσμου»*. Από αυτήν την εισαγωγή, γίνεται ξεκάθαρο πως δεν θα υπάρξει μια κάπως οριενταλιστική απεικόνιση ενός μεγαλειώδους εχθρού όπως συνέβη στην ταινία του

1962, *300 Spartans*, αλλά ότι οι Πέρσες θα περιγραφούν με τα πιο μελανά χρώματα. Και όντως το μαύρο είναι το χρώμα που κυριαρχεί στις σκηνές, όπου εμφανίζεται ο Περσικός στρατός, ενώ το χρυσό-δηλωτικό του πλούτου και της δόξας- είναι το χρώμα που επικρατεί στις σκηνές του Ξέρξη (Künüsen, 2008). Η πρώτη μας επαφή με τους Πέρσες γίνεται με την εμφάνιση ενός σκουρόχρωμου πρεσβευτή μάλλον αφρικανικής καταγωγής, ντυμένου με εξωτική στολή και piercing στη μύτη, ο οποίος κουβαλά μαζί του δύο νεκροκεφαλές για να φοβίσει τους σπαρτιάτες και να πείσει τον Λεωνίδα να «μηδίσει» προσφέροντάς του «γη και ύδωρ». Ο πρεσβευτής περιγράφει τον στρατό του Ξέρξη λέγοντας ότι είναι τόσο μεγάλος «που τρέμει η γη στο πέρασμά του. Τόσο αμέτρητοι που αν πιουν νερό, στεγνώνει το ποτάμι». Ο Λεωνίδας όμως αρνείται να υποκύψει στην πρόταση του Ξέρξη γι' αυτό και σκοτώνει με ευκολία τον αγγελιοφόρο και τη φρουρά του ρίχνοντάς τους σε ένα πηγάδι, διαπράττοντας ένα σοβαρό έγκλημα, αφού κανείς δεν σκότωνε πρεσβευτές στην αρχαία Ελλάδα, αλλά όπως φαίνεται «αυτή είναι η Σπάρτη». Ο περσικός στρατός αν και τεράστιος δεν απεικονίζεται ως ομοιογενής γιατί είναι πολύ-εθνοτικός. «*Τα χίλια έθνη της Περσικής αυτοκρατορίας θα πέσουν πάνω σας. Τα βέλη μας θα σκιάσουν τον ήλιο*» ακούμε τον δεύτερο πρεσβευτή να λέει. Αυτή η πολύ-εθνοτικότητα αποδίδεται στην ταινία μέσα από την ενδυμασία των στρατιωτών και το χρώμα της επιδερμίδας τους, η οποία ποικίλει από ελαφρώς σκουρόχρωμη έως εβένινη. Αναλυτικότερα, οι περισσότεροι στρατιώτες είναι τοξότες και φορούν εξωτικές φορεσιές που μοιάζουν αραβικές, με το κεφάλι τους να είναι καλυμμένο με μαντήλι. Οι στρατηγοί ή οι πιο υψηλόβαθμοι φορούν χρυσό καπέλο, έχουν μούσι, piercing και μελαμψη επιδερμίδα, το ίδιο και οι ιπείς, οι οποίοι έχουν ντυμένα και τα άλογά τους με ανατολικά υφάσματα. Ακούμε τον Δήλιο να περιγράφει τον περσικό στρατό λέγοντας «*τα μαστίγια δουλεύουν, οι βάρβαροι προχωρούν*» και αμέσως μετά εμφανίζονται οι εξής «βαρβαρικές» εικόνες: ένα τάγμα στρατιωτών που φαίνεται να έχει σινο-ιαπωνική καταγωγή, και αμέσως μετά ημίγυμνοι στρατιώτες που προσιδιάζουν σε αυτόχθονες κατοίκους της Αφρικής, των οποίων τα πρόσωπα είναι βαμμένα με άσπρη μπογιά, οι ασπίδες τους μοιάζουν να έχουν κατασκευαστεί από δέρμα αγελάδας, ενώ στο κεφάλι τους έχουν κέρατα ζώων. Γίνεται λοιπόν κατανοητό πως οποιαδήποτε εθνότητα απέχει αρκετά από τη Δύση και φέρει διαφορετικά πολιτισμικά έθιμα χαρακτηρίζεται βάρβαρη. Ο Δήλιος συνεχίζει «*Εκατό φυλές μας επιτίθενται, όλες οι φυλές της Ασίας*», προσθέτοντας πως όταν οι Πέρσες έχαναν κατέφευγαν στην μαγεία. Σε αυτό το σημείο το πλάνο εστιάζει σε σκουρόχρωμους, μαυροντυμένους μάγους-στρατιώτες, οι οποίοι

καλύπτονται από μαύρα μαντήλια, φορούν χρυσές μάσκες και πετούν προς την μεριά των Ελλήνων ένα αρχαίο είδος χειροβομβίδας. «Μάγοι» ονομάζονταν οι Πέρσες ιερείς των ζωροαστρών και ίσως αυτοί ενέπνευσαν τους μάγους της ταινίας. Ο στρατός του Ξέρξη περιλαμβάνει εκτός των άλλων εξωτικά ζώα όπως ελέφαντες που συνοδεύονται από φρουρούς ντυμένους με ινδικά ρούχα, αλυσοδεμένους ρινόκερους και από μεταφυσικά τέρατα όπως γίγαντες. Πιο φαντασμαγορικοί από όλους είναι όμως οι «Αθάνατοι», η προσωπική φρουρά του Ξέρξη. *«Υπηρετούν τη σκοτεινή βουλή των βασιλιάδων της Περσίας εδώ και 500 χρόνια. Μάτια σκοτεινά σαν τη νύχτα. Κοφτερά δόντια. Ανάλγητοι. Ψυχοί... Η προσωπική φρουρά του Ξέρξη. Οι πιο εκλεκτοί Πέρσες πολεμιστές. Η πιο θανατηφόρα δύναμη σε όλη την Ασία, οι Αθάνατοι».* Οι Αθάνατοι φορούν μαύρους χιτώνες, κουβαλούν διπλά σπαθιά στην πλάτη τους σαν σαμουράι, θυμίζουν νίντζα και φοράνε ασημένιες μάσκες που μοιάζουν να είναι βγαλμένες από ιαπωνικό θέατρο νο. Όταν ένας σπαρτιάτης δε ρίχνει την μάσκα ενός αθάνατου, βλέπουμε πως δεν έχει ανθρώπινο πρόσωπο, αλλά θυμίζει πιο πολύ ζόμπι. Βάσει των παραπάνω εικόνων παρατηρούμε πως οι βασικές τεχνικές αναπαράστασης που έχουν χρησιμοποιηθεί για την παρουσίαση του περσικού στρατού πέρα από τον Οριενταλισμό είναι η από-ανθρωποποίηση και η πολιτισμική ιδιοποίηση(cultural appropriation), οι οποίες φυσικά δεν είναι αθώες αλλά φέρουν συγκεκριμένες σκοπιμότητες. Παρουσιάζοντας τον περσικό στρατό, ο οποίος υπήρξε σε πραγματικό κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο, με όρους μεταφυσικής αυξάνεται μεν το δέος του θεατή αφού ο στρατός αυτός φαίνεται να κατέχει υπερφυσικές δυνάμεις, όμως εξαλείφονται τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, έτσι όχι μόνο είναι αδύνατον να ταυτιστεί ο θεατής μαζί του, αλλά ταυτόχρονα επιζητά την εξόντωσή του διότι τον φοβάται. Όταν δε οι σπαρτιάτες καταφέρνουν να τους νικήσουν, αυξάνεται το μεγαλείο τους, γιατί πολεμούν κάτι πέρα από τις δυνάμεις τους και προσιδιάζουν σε ημί-θεους. Από την άλλη πλευρά, μπορεί η Περσική αυτοκρατορία να ήταν όντως τεράστια, αυτό όμως δεν σημαίνει πως οποιαδήποτε εθνοτική ομάδα κατοικούσε στην Ανατολή ή στη Βόρεια Αφρική ανήκε ταυτόχρονα πόσω μάλλον πολέμουσε για την Περσική αυτοκρατορία. Σύμφωνα με τους Ashley και Plesch η πολιτισμική ιδιοποίηση συμβαίνει πάντα μεταξύ «ενός κυρίαρχου πολιτισμού που ιδιοποιείται και ενός λιγότερο δυνατού που δεν μπορεί να ελέγξει τις αναπαραστάσεις ή τα προϊόντα τους» (Ashley & Plesch, 2002: 4). Δεν πρόκειται λοιπόν για άγνοια αλλά για μια αμερικανική κανιβαλιστική προσέγγιση που-επειδή η Αμερική έχει τη δυνατότητα ελέγχου του τρόπου απεικόνισης του Άλλου- απορροφά και αναπαριστά ξένους

λαούς σε ιστορικά λανθασμένα περιβάλλοντα με σκοπό να χρωματίσει το καλλιτεχνικό της προϊόν με τόνους πολυπολιτισμικότητας αδιαφορώντας για τις συνέπειες που μπορεί να έχει αυτή η αναπαράσταση για τους λαούς που απεικονίζονται. Έτσι, οι πολιτισμικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες διαφορετικών λαών θεωρούνται αμελητέες καθώς σύμφωνα με το χωνευτήρι πολιτισμών του Χόλιγουντ κοινός παρανομαστής όλων αυτών των λαών είναι το γεγονός ότι δεν είναι δυτικοί και βάσει αυτού ο περσικός στρατός καταλήγει να αποτελείται από στρατιώτες αραβικής, σινοϊαπωνικής και αφρικανικής καταγωγής. Εκτός των άλλων, ο περσικός στρατός συνδέεται με δύο ακόμα αρνητικές συνυποδηλώσεις, την ανελευθερία και την ακραία βιαιότητα. Ονομάζεται στρατός σκλάβων, καθώς στον περσικό στρατό σε αντίθεση με τον ελληνικό δεν υπηρετούσαν ελεύθεροι άνδρες αλλά οι στρατιώτες υπάκουαν τον εκάστοτε βασιλιά των Αχαιμενιδών. Επιπλέον, η βιαιότητα των διοικητών περσικών διοικητικών περιοχών (σατραπείες) έχει αποτυπωθεί και γλωσσικά στη νεοελληνική γλώσσα με αποτέλεσμα η λέξη *σατράπης* να δηλώνει σήμερα κάποιον αυταρχικό και βίαιο άνδρα²². Η ταινία κάνει κατάχρηση αυτών των αρνητικών χαρακτηριστικών με τα οποία συνδέονται οι Πέρσες στη λαϊκή κουλτούρα. Έτσι, βλέπουμε τους στρατιώτες να μαστιγώνονται από τους ανωτέρους τους, να κουβαλάνε στους ώμους τους το θρόνο του Ξέρξη και το βάραθρο των ανώτερων αξιωματικών και να γονατίζουν δουλικά για να πατήσσει πάνω τους ο Ξέρξης. Οι Πέρσες συνδέονται επίσης με ακραίες βιαιότητες και θηριωδίες, αφού αναφέρεται πως *«ήρθαν σαν τέρατα μέσα από το σκοτάδι»*, έκαψαν ένα ολόκληρο ελληνικό χωριό και στοίβαξαν τα πτώματα των νεκρών το ένα πάνω στο άλλο δημιουργώντας ένα μακάβριο δένδρο, στη θέα του οποίου οι Αρκάδες εξηγούν ότι πρόκειται για *«τα περσικά φαντάσματα, γνωστά από τα αρχαία χρόνια. Κυνηγάνε ανθρώπινες ψυχές»*. Ωστόσο, τέτοιου είδους φρικαλεότητες αποδίδονται κυρίως στους Μογγόλους (Weatherford, 2004).

ΞΕΡΞΗΣ

Η εμφάνιση του βασιλιά Ξέρξη είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή και μεγαλοπρεπής, όπως αρμόζει σε έναν ηγέτη μιας αχανούς αυτοκρατορίας. Ο Ξέρξης είναι σχεδόν ημίγυμνος, ντυμένος μόνο με χρυσά κοσμήματα, *piercing* και μία κάπα που καλύπτει την πλάτη του. Είναι έντονα βαμμένος με τονισμένα θηλυκά χαρακτηριστικά. Αυτό

²² <http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

το παρουσιαστικό του, το γεγονός ότι όλοι τον αποκαλούν θεό-βασιλιά αλλά και ο επιβλητικός θρόνος από χρυσά λιοντάρια στον οποίο κάθεται μας θυμίζουν πιο πολύ κάποιον εκκεντρικό Αιγύπτιο-φαραώ παρά Πέρση βασιλιά (Künüşen, 2008). Το μεγαλείο του εκδηλώνεται από τη φορτωμένη με χρυσαφικά εμφάνισή του, το ψηλό ανάστημά του, τη φωνή του που δεν ακούγεται ανθρώπινη αλλά έχει υποστεί επεξεργασία ήχου και το γεγονός ότι περιστοιχίζεται από σκλάβους. Οι σκλάβοι του κουβαλούν το θρόνο του και είναι φανερό πως δεν νοιάζεται γι' αυτούς, γεγονός που διαπιστώνεται και από τη φράση του *«φαντάσου τι περιμένει τους εχθρούς μου, αφού δεν δίστασα να σκοτώσω οποιονδήποτε άνδρα μου για τη δόξα»*. Η αντίθεσή του σε σχέση με τον Λεωνίδα είναι ιδιαίτερα έντονη, αφού ο Λεωνίδας είναι αγέρωχος, λιτός και πάνω απ' όλα ιδεαλιστής καθώς απαντά ότι αυτός *θα πέθαινε για τους άνδρες του*. Η μοναδική ασχολία του Ξέρξη φαίνεται πως είναι η προσπάθειά του να πείσει τον Λεωνίδα να υποκύψει και όταν δεν τα καταφέρνει προσπαθεί να τον δωροδοκήσει υποσχόμενος πλούτη και την ηγεσία ολόκληρης της Ελλάδας. Όταν όμως συνειδητοποιεί ότι ο Λεωνίδας δεν θα υποκύψει ποτέ, αποκαλύπτει μια εξαγριωμένη πλευρά του που απειλεί να εξαλείψει την πολιτισμική μνήμη της Σπάρτης *«Θα σβήσω ως και την ανάμνηση της Σπάρτης από την ιστορία. Κάθε κομμάτι ελληνικής περγαμηνής θα καεί. Στους Έλληνες ιστορικούς και αντιγραφείς θα βγάλω τα μάτια και θα τους κόψω τη γλώσσα. Το να προφέρεις το όνομα της Σπάρτης ή του Λεωνίδα θα τιμωρείται με θάνατο. Ο κόσμος δεν θα μάθει ποτέ ότι υπήρξατε»*. Φυσικά, αυτό δεν συνέβη και οι Έλληνες ιστορικοί, σε αντίθεση με την ταινία, έχουν αναπαραστήσει στη συλλογική μνήμη τον Ξέρξη και τους Πέρσες με πολύ πιο θετικά πρόσημα. Βάσει των παραπάνω εικόνων και διαλόγων παρατηρείται ότι ο Ξέρξης ηγείται ενός αχανούς και δυνατού στρατού, είναι όμως ένας στρατός σκλάβων μερικοί εκ των οποίων δεν φέρουν καν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Επίσης είναι αλαζονικός, κυβερνά ολοκληρωτικά, αποζητά ματαιόδοξα μόνο πλούτη και δόξα και δεδομένου του ότι αυτό-αποκαλείται Θεός-βασιλιάς γίνεται αντιληπτό πως ηγείται ενός ανελεύθερου θεοκρατικού καθεστώτος. Αν επρόκειτο για μια απλή ιστορία φαντασίας θα μπορούσε κανείς να καταλήξει απλά στο συμπέρασμα ότι ο Ξέρξης συγκεντρώνει όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά που ενδέχεται να επιφέρει η ύβρις και η ματαιοδοξία. Όταν όμως λαμβάνεται ως δεδομένο ότι η αλλοτινή Περσία σήμερα ονομάζεται Ιράν και ότι η ταινία κυκλοφόρησε το 2006, μία τεταμένη περίοδο για τις αμερικανο-ιρανικές σχέσεις, μόλις 5 χρόνια μετά την πτώση των δίδυμων πύργων,

γίνεται αντιληπτό πως η ανελεύθερη θεοκρατική αυτοκρατορία του Ξέρξη είναι μια αντανάκλαση του σημερινού Ιράν.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΦΥΛΟ (GENDER) ΚΑΙ ΣΩΜΑΤΙΚΗ ΔΙΑΠΛΑΣΗ

Στην ταινία 300 δεν εμφανίζεται κανένας ολοκληρωμένος γυναικείος χαρακτήρας με Περσική καταγωγή. Οι μόνες γυναίκες είναι κοινές, ανατολίτισσες, μέλη του «χαρεμιού» του Πέρση, δεμένες με αλυσίδες και καλυμμένες με πέπλα. Δεδομένου του ότι σήμερα η φράση “wear the veil” δηλώνει τη χρήση του χιτζάμπ ή του νικάμπ και σε συνδυασμό με τις αλυσίδες, η παραπάνω εμφάνιση των γυναικών ενδέχεται να δηλώνει τη σημερινή γυναικεία καταπίεση στο Ιράν-όπως την εκλαμβάνονται οι Δυτικοί- ενώ ταυτόχρονα ακολουθεί την οριενταλιστική παράδοση εκατοντάδων ετών συνδέοντας το γυναικείο φύλο με τη λαγνεία και μετατρέποντάς το σε σεξουαλικό αντικείμενο. Στη Σπάρτη αντίστοιχη μοίρα φαίνεται να έχει και η έφηβη μάντισσα, την οποία εκμεταλλεύονται οι έφοροι. Η μοναδική γυναικεία φιγούρα που εμφανίζεται να έχει ολοκληρωμένη προσωπικότητα, να είναι δυναμική και να λειτουργεί ως θετικό πρότυπο είναι η σύζυγος του Λεωνίδα Γοργώ. Ακόμα όμως και η Γοργώ, υποβάλλεται οικειοθελώς σε βιασμό, έτσι ώστε να πάρει τον Θέρωνα και τη γερουσία με το μέρος της. Παρ’ όλο που στο τέλος σκοτώνει τον βιαστή της, η θέση της ταινίας, σύμφωνα με την οποία το γυναικείο φύλο σεξουαλικοποιείται από όπου κι αν προέρχεται, είναι σαφής. Παράλληλα, η ταινία προβάλλει το ρωμαλέο, μυώδες, γυμνό σώμα του Λεωνίδα που καλύπτεται μόνο από έναν κόκκινο μανδύα και με αυτόν τον τρόπο ο σπαρτιάτης βασιλιάς συσχετίζεται με ελκυστικά αρρενωπά στοιχεία. Από την άλλη πλευρά, ο Ξέρξης φορά χρυσά ρούχα και κοσμήματα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του είναι λεπτά και μοιάζουν θηλυπρεπή. Αυτή η διαφορά ως προς την εμφάνιση των δύο ηρώων επισημαίνει την υπεροχή του Λεωνίδα ως αναφορά στη σωματική του διάπλαση. Συνεπώς ο θεατής καλείται να ταυτιστεί με τα χαρακτηριστικά του Λεωνίδα αφού αυτός είναι ήρωας της ταινίας και να απορρίψει οτιδήποτε πρεσβεύει ο Ξέρξης, μια λογική που υπόρρητα προωθεί την ιδεολογία της πατριαρχίας και της ετεροκανονικότητας. Επιπλέον, διαπιστώνεται πως όσοι χαρακτήρες παρουσιάζουν γενετικές δυσμορφίες (Εφιάλτης, Έφοροι) συνδέονται με αρνητικές αξίες όπως η προδοσία, φιλαργυρία και η λαγνεία, με αποτέλεσμα να προβάλλεται και η ιδεολογία του αρτιμελισμού (ableism).

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Όσον αφορά στη σημερινή πραγματικότητα, η ταινία 300 επικρίθηκε και είχε ποικίλες πολιτικές επιπτώσεις. Η ταινία, λόγω των ιστορικών ανακρίβειών της και της ζοφερής παρουσίασης των προγόνων των Ιρανών προκάλεσε έντονη δυσφορία τόσο στο Ιράν όσο και στην ιρανική διασπορά. Φυσικά δεν κυκλοφόρησε στο Ιράν παρά μόνο σε πειρατική μορφή, χαρακτηρίστηκε από ανώτατους Ιρανούς αξιωματούχους ως «ψυχολογική τρομοκρατία»²³ εναντίον των Ιρανών και σε αυτό το πλαίσιο η Ιρανική Ακαδημία των Τεχνών προέβαλε αίτημα στην UNESCO εναντίον της²⁴. Έχει ήδη σημειωθεί ότι η εν λόγω ταινία είναι βαθιά οριενταλιστική σε σημείο να παραποιεί την πραγματική ιστορία κατά το δοκούν. Επίσης, μέσα από τη συμβολική συνεκδοχή της Σπάρτης, που εκφράζει ολόκληρη τη Δύση και την Αμερική²⁵ και δεδομένου ότι ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός αποτελεί την πολιτισμική παρακαταθήκη της Δύσης, η ταινία αναπαράγει επίσης την ιδεολογία του χάσματος μεταξύ των πολιτισμών, αφού η Περσία τείνει να εκπροσωπεί ολόκληρη την Ανατολή αλλά και τον αντιδιαμετρικό Άλλο, μέσα από τον οποίο ορίζουμε τον εαυτό μας. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι «ταινίες όπως οι 300, όπου ιστορικές συγκρούσεις αναδιατυπώνονται με όρους Ανατολής και Δύσης, πολιτισμού εναντίον βαρβαρότητας, λογικής εναντίον μυστικισμού, δημιουργούν την εντύπωση ότι οι πολιτισμικές διαφορές είναι άχρονες και ανυπέρβλητες, ότι ο σημερινός πόλεμος ενάντια στην τρομοκρατία αποτελεί απλώς μια προέκταση του αρχαίας πάλης για ελευθερία» (Scriver, 2009:14). Η ταινία αναπαράγει επίσης την ιδεολογία του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία που χρησιμοποιήθηκε από τον George Bush τον νεότερο για να εισβάλλει στο Αφγανιστάν και το Ιράκ, ενώ σύμφωνα με τον Kowsari η επιχειρηματολογία του Λεωνίδα απηχεί την επιχειρηματολογία του Bush (Kowsari, 2014). Επιπλέον, αλλοτριώνοντας και από-ανθρωποποιώντας τον εχθρό και προβάλλοντας το μεγαλείο της μιλιταριστικής Σπάρτης, επιχειρεί να μειώσει τις τύψεις συνείδησης των Αμερικανών και έτσι προσκαλεί εμμέσως τους νέους να καταταγούν στο στρατό (Scriver, 2009). Κλείνοντας, αξίζει να σημειωθεί ότι το έργο κυκλοφόρησε σε μία περίοδο όπου οι Η.Π.Α και το Ιράν είχαν έντονες αντιπαραθέσεις εξαιτίας της ανάπτυξης πυρηνικού προγράμματος του Ιράν. Το

²³ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6446183.stm>

²⁴ <http://www.payvand.com/news/07/mar/1224.html>

²⁵ Σύμφωνα με το συλλογιστικό του Huntigton η Δύση τείνει να ταυτίζεται με τις Η.Π.Α, οι οποίες οικοδομήθηκαν με στόχο να γίνουν η Νέα Ρώμη

γεγονός δε ότι η ταινία βασίστηκε σε βιβλίο κόμικ επίσης δεν είναι τυχαίο. Σύμφωνα με τους Basley & Brook, έπειτα από την 11^η Σεπτεμβρίου, παρατηρήθηκε η άνθηση ταινιών που βασίζονταν σε κόμικ ακριβώς όπως συνέβη και μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, επειδή οι Η.ΠΑ ένιωθαν ευάλωτες και γι' αυτό μόνο ένας σούπερ-ήρωας ήταν σε θέση να επιβάλλει την τάξη και να τις σώσει (Basley & Brook, 2009). Έτσι οι Η.Π.Α ταυτίζοντας τον τρόπο δράσης τους με τις πράξεις των υπερ-ηρώων νομιμοποιούν την εξωτερική και εσωτερική πολιτική τους (Basley & Brook, 2009: 11). Η ταινία 300 δεν λοιπόν μια απλή φανταστική ιστορία, αλλά ακόμη ένα καταναλωτικό «αγαθό» της αμερικανικής ήπιας ισχύος που σκοπό έχει να νομιμοποιήσει την σκληρή αμερικανική ισχύ προβάλλοντας τα ιδεολογικά προτάγματα της φαντασιακής κοινωνίας του George Bush. Μιας κοινωνίας милитаристικής, ρατσιστικής που προάγει την ετεροκανονικότητα.

300: Rise of an Empire (300: Η άνοδος της αυτοκρατορίας)

Η ταινία *300: The Rise of an Empire* αποτελεί το sequel του εμπορικά επιτυχημένου αμερικανικού blockbuster του Zack Snyder. Βασίζεται ξανά στα κόμικς του Miller και αυτή τη φορά εξιστορεί την ναυμαχία της Σαλαμίνας, ενώ μέσα από αναδρομές στο παρελθόν (flashback) αναφέρεται επίσης στη Μάχη του Μαραθώνα αλλά και στην μεταμόρφωση του Ξέρξη από απλό άνθρωπο σε Θεό-Βασιλιά, ενώ παράλληλα εισάγει το χαρακτήρα της Αρτεμισίας. Αναπαράγει τις ίδιες ανησυχητικές ιδεολογίες του οριενταλισμού, του χάσματος των πολιτισμών και της ήπιας ισχύος, όμως αυτή τη φορά βασικός άξονας της φαίνεται να είναι η κατάφορη παραποίηση της περσικής και της ελληνικής ιστορίας στο βωμό της δημιουργίας ενός ακόμα blockbuster, το οποίο θα ακολουθεί πιστά την επιτυχημένη συνταγή της προηγούμενης ταινίας. Όπως και οι 300, αποτελεί προϊόν της σύγχρονης εποχής της χολιγουντιανής βιομηχανίας, η οποία βασίζεται σε ταινίες υπερ-ηρώων που προάγουν των αμερικανικό εθνικισμό και έχουν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Μια επιτυχία που το Χόλιγουντ προσπαθεί να αναπαραγάγει διεγείροντας τη μνήμη του κοινού με ήδη γνωστές ιστορίες και πρόσωπα (Basley & Brook, 2009). Η θετική παρουσίαση των Ελλήνων και η αρνητική οριενταλιστική παρουσίαση των Περσών θεωρείται δεδομένη. Η μοναδική διαφορά είναι ότι αντί για τον Λεωνίδα και τη Σπάρτη, εστιάζουμε στο Θεμιστοκλή

και στην Αθήνα, ενώ παράλληλα θίγεται έμμεσα και το ζήτημα της (αθηναϊκής) δημοκρατίας, η οποία αντιτίθεται στην Περσική αυτοκρατορία, με αποτέλεσμα να γίνεται για ακόμα μία φορά λόγος για την ασυμβατότητα μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Μια ιδεολογική αναπαράσταση σε συμφωνία με τον Samuel Huntigton που υποστηρίζει ότι «η σύγχρονη δημοκρατική διακυβέρνηση προήλθε από τη Δύση. Όποτε αναπτύχθηκε σε μη-δυτικές κοινωνίες, ήταν συνήθως προϊόν της δυτικής αποικιοκρατίας ή της επιβολής της». (Huntigton, 1993.).

Ο ΔΑΡΕΙΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΞΕΡΞΗ

Η ταινία ξεκινά δείχνοντας τον Ξέρξη να βεβηλώνει το σώμα του Λεωνίδα στις Θερμοπύλες, με αποτέλεσμα στη σωρεία των αρνητικών και αποκρουστικών χαρακτηριστικών του να προστίθεται και η ανίερη πράξη της βεβήλωσης των νεκρών. Στη συνέχεια ακούγεται σε voice over²⁶ πως και γιατί ξεκίνησαν εντέλει οι Περσικοί πόλεμοι. «Ο Πέρσης βασιλιάς Δαρείος ενοχλημένος από την ιδέα της ελευθερίας έχει έρθει στην Ελλάδα για να μας κάνει να γονατίσουμε. Γελοιοποιήθηκε όμως στη μάχη του Μαραθώνα παρά τη μεγάλη του δύναμη και έτσι ανάγκασε τους Αθηναίους να κάνουν το αδύνατο, να επιτεθούν». Μόλις λοιπόν οι Περσικές δυνάμεις ανασυγκροτούνταν, οι Αθηναίοι με αρχηγό τον Θεμιστοκλή επιτέθηκαν στα πλοία τους. Ο Θεμιστοκλής όμως φαίνεται πως προχώρησε ένα βήμα παρά πέρα και σκότωσε με ένα δόρυ τον Δαρείο μπροστά στα μάτια του γιου του Ξέρξη. Έτσι, σύμφωνα με τη λογική της ταινίας, αυτό που ώθησε την πρώτη περσική εισβολή ήταν η επιθυμία του Δαρείου-ο οποίος φορά μαύρα ρούχα, είναι σκουρόχρωμος και έχει piercing- για καταστολή της ελληνικής ελευθερίας, ενώ η δεύτερη εισβολή οφείλεται στο θάνατο του Δαρείου από την Θεμιστοκλή και την επιθυμία του Ξέρξη να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του. Καμία αναφορά δεν γίνεται στην εξέγερση των ιωνικών πόλεων στη Μικρά Ασία, τις οποίες ενίσχυσαν στρατιωτικά οι Αθηναίοι προκαλώντας την οργή των Περσών ή στη συμβολή του Μιλτιάδη στη μάχη του Μαραθώνα. Καμία αναφορά στο γεγονός ότι ο Δαρείος υπήρξε σπουδαίος βασιλιάς, με πλούσιο νομοθετικό έργο, ηγούνταν μιας πολύ-εθνοτικής αυτοκρατορίας όπου επικρατούσε θρησκευτική ανεκτικότητα, ούτε στον πραγματικό θάνατό του που προκλήθηκε από φυσικά αίτια λόγω ασθένειας. Το πιο εντυπωσιακό στοιχείο όμως είναι το γεγονός ότι ο Ξέρξης στο παρελθόν μοιάζει φυσιολογικός. Φορά μαύρη

²⁶ Η φωνή που αφηγείται είναι η βασίλισσα Γοργώ

πανοπλία και ρουχισμό, όπως και όλοι όσοι ανήκουν στο περσικό στρατόπεδο, έχει μεν σκουρόχρωμη επιδερμίδα αλλά ανθρώπινα χαρακτηριστικά και θλιμμένος ακούει τον πατέρα του λίγο πριν πεθάνει να τον συμβουλεύει «να μην πολεμήσει εναντίον των Ελλήνων, αφού μόνο οι Θεοί μπορούν να τους νικήσουν». Όμως η Αρτεμισία, η καλύτερη στρατηγός του Δαρείου, πείθει τον Ξέρξη πως πρέπει να γίνει Θεός για να μπορέσει να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του, γι' αυτό και τον στέλνει σε μια σπηλιά στην έρημο, όπου πίνει μαγικά φίλτρα και βυθίζεται σε μία πηγή και έπειτα εμφανίζεται με τη μορφή του Θεού- Βασιλιά, που τον έχουμε συνηθίσει. Πέρα από τον οριενταλιστικό μυστικισμό που αποπνέει η συγκεκριμένη σκηνή, η ταινία ουσιαστικά απογυμνώνει τον Ξέρξη από το μοναδικό του προσόν, τη μεγαλοπρέπεια, και τον μειώνει σε μια μαριονέτα της ημίτρελης Αρτεμισίας, που αν και ελληνικής καταγωγής μισεί τους Έλληνες διότι τη βασάνισαν. Έτσι, ολόκληρο το μεγαλείο και η αυτοκρατορία του Ξέρξη μοιάζει απλά να είναι το εργαλείο εκδίκησης της Αρτεμισίας και κατ' επέκταση τεράστια τμήματα της περσικής ιστορίας αλλά και οι ιστορίες του Ηρόδοτου αλέθονται μέσα από το πολυπολιτισμικό χωνευτήρι του Χόλιγουντ. Όσον αφορά στις εικόνες της περσικής αυτοκρατορίας, πουθενά δεν φαίνεται η Περσέπολη, αλλά μόνο τα χρυσά στολίδια του παλατιού, οι ζωόμορφοι επιβλητικοί θρόνοι, η έρημος και οι μαυροφορεμένοι στρατιώτες. Όλες τους λοιπόν αποτελούν οριενταλιστικά πορτρέτα της Περσίας, ενώ η επιλογή του μαύρου που ταυτίζεται με τους Πέρσες, δεν είναι τυχαία αφού το μαύρο «είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ιδέας του άλλου. Το μαύρο αντιπροσωπεύει τη σκοτεινή πλευρά, το σατανικό και τους κακούς» (Künüsen, 2008:192).

ARTEMISIA

Η Αρτεμισία υπήρξε βασίλισσα της Αλικαρνασσού, ήταν πράγματι ελληνικής καταγωγής και οι στρατηγικές της ικανότητες εξαίρονται και από τον Ηρόδοτο στο βιβλίο του *Ουρανία*. Η Αλικαρνασσός ήταν υποτελής στην περσική αυτοκρατορία και όπως και άλλες πολλές ελληνικές πόλεις-κράτη τάχθηκε στο πλευρό των Περσών, όχι μόνο από φόβο αλλά και επειδή η περσική αυλή ήταν δημοφιλής προορισμός για πολλούς εξοστρακισμένους Έλληνες. Παρ' όλα αυτά η ταινία αποκρύπτει τη βασιλική ιδιότητα της Αρτεμισίας και μας δείχνει ότι οι Έλληνες σκότωσαν ολόκληρη την οικογένειά της και την κακοποιούσαν μέχρι που την άφησαν σε

ημιθανή κατάσταση, όπου και την πήρε ο Δαρείος στην αυλή του και τη δίδαξε να πολεμά. Έγινε τόσο ικανή ώστε ο Δαρείος την έχρισε στρατηγό του γιατί εντυπωσιάστηκε από την αφοσίωσή της. Συγκεκριμένα, στη σκηνή που η Αρτεμισία του αποδεικνύει την αφοσίωσή της φαίνεται να γονατίζει μπροστά του προσφέροντάς με ένα πολύ πρωτόγονο τρόπο τα κεφάλια δύο εχθρών του. Η Αρτεμισία της οποίας *η καρδιά είναι περσική*, όπως η ίδια δηλώνει, είναι ιδιαίτερη ελκυστική σαν γυναίκα, ντυμένη με μαύρα αποκαλυπτικά φορέματα και προικισμένη με στρατηγικές και πολεμικές ικανότητες. Παρουσιάζεται όμως βίαιη, ανάλγητη αφού δεν διστάζει να αποκεφαλίζει τους ανώτερους αξιωματικούς που δεν της φέρνουν τα επιθυμητά αποτελέσματα στη μάχη και είναι επίσης χειριστική όπως φαίνεται από την συμπεριφορά της ως προς τον Ξέρξη. Κατά μία έννοια ίσως τα θετικά της χαρακτηριστικά να οφείλονται στο γεγονός ότι είναι ελληνικής καταγωγής, άρα ακόμα και η ικανότερη στρατηγός της Περσίας, η οποία χειραγωγεί τον Ξέρξη, προέρχεται όσο κι αν δεν το θέλει από την Ελλάδα. Η ταινία λοιπόν φαίνεται να μην θέλει να συνδέσει την περσική καταγωγή με κανενός είδους ικανότητα. Επειδή όμως η Αρτεμισία επιλέγει την Περσία αλλά και εξαιτίας του κοινωνικού φύλου της, παρακολουθούμε το βιασμό της, βλέπουμε τον Ξέρξη να τη χαστουκίζει, γίνεται αντικείμενο της λαγνείας του Θεμιστοκλή και τέλος πεθαίνει γονατίζοντας μπροστά του ενώ αυτός την καρφώνει με το σπαθί του, μια σκηνή που δηλώνει την ήττα της ως πολεμίστρια, ως «Περσίδα» και ως γυναίκα σε σχέση με το Θεμιστοκλή.

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗΣ ΚΑΙ ΑΘΗΝΑΙΟΙ

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα η ταινία εστιάζει στο χαρακτήρα του Θεμιστοκλή, ο οποίος ηρωποιείται, θεωρείται υπεύθυνος για την δεύτερη περσική εισβολή, του αποδίδονται πράξεις που δεν έκανε, χαρακτηρίζεται από διορατικότητα και εξαιρετικές στρατηγικές ικανότητες και τέλος είναι αυτός που καταφέρνει να κατατροπώσει τους Πέρσες. Παρουσιάζεται ρωμαλέος, ριψοκίνδυνος και ελκυστικός και η εμφάνισή του μοιάζει αρκετά στο θεό Θορ, τον υπερ-ήρωα των χολιγουντιανών ταινιών που βασίζεται στα κόμικ της Μάρβελ. Συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά του «καλός και αγαθός» ακριβώς όπως και ο Λεωνίδας. Η διαφορά τους όμως είναι, προς μεγάλη δυσφορία της ταινίας, ότι ο Θεμιστοκλής δεν είναι βασιλιάς αλλά Αθηναίος πολίτης με αιρετό αξίωμα. Πουθενά δεν αναφέρεται η αιρετότητα των αξιωμάτων στην αρχαία Αθήνα, ενώ το δημοκρατικό πολίτευμα περιγράφεται ως «αθηναϊκό πείραμα», που υποστηρίζεται από τον Θεμιστοκλή, του οποίου το όνειρό

ήταν σύμφωνα με την ταινία να ενώσει ολόκληρη την Ελλάδα. Η εκκλησία του δήμου εμφανίζεται ελάχιστα και όταν αυτό συμβαίνει βλέπουμε απλώς μερικούς γηραιούς Αθηναίους να φωνάζουν ο ένας πάνω στον άλλο και να σταματούν μόνο όταν πρόκειται να μιλήσει ο Θεμιστοκλής, ο οποίος είναι ο απόλυτος ρυθμιστής των πάντων. Στην πραγματικότητα βέβαια ο Θεμιστοκλής μετά το τέλος των περσικών πολέμων «μήδισε» λόγω της αχαριστίας των Αθηναίων. Από αυτά γίνεται κατανοητό πως η ιδέα που έχει το Χόλυγουντ για την Αθηναϊκή δημοκρατία είναι διαστρεβλωμένη και όταν γίνεται αναφορά στη δημοκρατία μάλλον πρόκειται για την αμερικανική δυτική δημοκρατία του Samuel Huntigton. Επίσης, μεταφέροντας όλες τις εξουσίες, τις αρμοδιότητες και εν γένει το κέντρο βάρους της ταινίας στο Θεμιστοκλή προβάλλεται η αμερικανική ιδεολογία του ατομικισμού, η οποία ως επί το πλείστον δεν απαντά στην Ελλάδα. Με άλλα λόγια η αμερικανική βιομηχανία θεάματος αναπαριστά κατάφορα τον ελληνικό πολιτισμό σύμφωνα με τα αμερικανικά ιδεώδη. Αν μάλιστα συγκρίνει κανείς την τάση των δύο χωρών ως προς τον ατομικισμό σύμφωνα με την πολιτισμική θεωρία του Hofstede²⁷, θα διαπιστώσει πως η Ελλάδα είναι μία συλλογική κοινωνία καθώς τείνει προς τον ατομικισμό σε ποσοστό 35%, τη στιγμή που το αντίστοιχο ποσοστό των Η.Π.Α φτάνει το 91%. Οριενταλοποιώντας και προβάλλοντας την Περσία ως τον απόλυτο Άλλο και παράλληλα αναπαριστώντας την αρχαία Ελλάδα κατά το δοκούν, καθίσταται σαφές πως οι δημιουργοί του graphic novel και κατ' επέκταση της ταινίας δεν ενδιαφέρονται να εξιστορήσουν την ιστορία των Περσικών πολέμων υιοθετώντας μια πιο μεροληπτική ελληνοκεντρική δυτική ματιά αλλά να παράγουν ένα πολεμικό παραμύθι της «διαχρονικής» διαμάχης μεταξύ Ανατολής και Δύσης, που εμποτισμένο από την κυρίαρχη ιδεολογία του χάσματος των πολιτισμών θα νομιμοποιεί την εμπλοκή στο Ιράν και τις υπόλοιπες «μη-δημοκρατικές» χώρες της Μέσης Ανατολής.

Η ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΓΕΦΥΡΩΣΗΣ ΤΟΥ ΧΑΣΜΑΤΟΣ;

Alexander (2004)

Η επική ταινία του Oliver Stone, *Alexander*, προβλήθηκε για πρώτη φορά στις κινηματογραφικές αίθουσες το 2004, μόλις τρία χρόνια μετά την πτώση των δίδυμων

²⁷ <https://www.hofstede-insights.com/product/compare-countries/>

πύργων, προκαλώντας τις αντιδράσεις του ιρανικού και ελληνικού κοινού για διαφορετικούς λόγους. Σε σύγκριση με τις ιστορικές ταινίες που αναλύθηκαν νωρίτερα η απεικόνιση των Περσών στη συγκεκριμένη ταινία είναι περισσότερο ακριβής έως και θετική σε ορισμένα σημεία, ωστόσο δεν λείπουν οι οριενταλιστικές απεικονίσεις και οι πολιτικές σκοπιμότητες. Η θετική απεικόνιση των Περσών πιθανόν σχετίζεται με την προσπάθεια του Μεγάλου Αλεξάνδρου να κατανοήσει την Ανατολή και την Περσία συγκεκριμένα, παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει κάποια «αυθύπαρκτη» θετική απεικόνιση των Περσών αλλά είναι ο Αλέξανδρος που εντυπωσιασμένος από το μεγαλείο της Ανατολής προσπαθεί να πείσει τους υπηκόους του για τα θετικά χαρακτηριστικά των Περσών, γεγονός που θυμίζει την αντίστοιχη κατανοητική στάση του T.E.Laurence στην ταινία «ο Λώρενς της Αραβίας». Η ιστορία και οι εκστρατείες του Μεγάλου Αλεξάνδρου είναι αρκετά γνωστές και προσφιλείς στις δυτικές χώρες εξαιτίας της ιδιαίτερης προσωπικότητας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, ο οποίος όχι μόνο κατακτούσε μακρινούς λαούς αλλά και επιθυμούσε να τους κάνει κοινωνούς του ελληνικού πολιτισμού δημιουργώντας μία αυτοκρατορία του πνεύματος. Βάσει αυτής της λογικής, πιθανόν ο Μέγας Αλέξανδρος να υπήρξε ένας από τους πρώτους ηγεμόνες της ιστορίας που συνδύασαν την ήπια και σκληρή ισχύ. Στην ταινία επισημαίνεται όχι μόνο η ανάγκη του Αλέξανδρου για νέες κατακτήσεις αλλά και η βαθιά επιθυμία του να ανακαλύψει άγνωστα εδάφη και λαούς, ακριβώς όπως έκανε και ο Χριστόφορος Κολόμβος. Επιστρέφοντας λοιπόν συνειρμικά στην Αμερική, θεωρήθηκε πως η δημιουργία της εν λόγω ταινίας εξυπηρετεί συγκεκριμένα πολιτικά προτάγματα, αφού αποτελεί προϊόν της νέας εποχής της βιομηχανίας του Χόλιγουντ, η οποία έπειτα από την ενδεκάτη Σεπτεμβρίου και σε αργαστή συμφωνία με το Πεντάγωνο αφιερώθηκε στη δημιουργία ταινιών πατριωτικού έως και εθνικιστικού περιεχομένου (Basley & Brook, 2019). Στην ταινία ο Αλέξανδρος συγκρίνει τον εαυτό του με τον Προμηθέα και αναφέρει πως «απελευθερώσαμε τους βαρβάρους από τη σκλαβιά της Περσικής αυτοκρατορίας», μια εκπολιτιστική απόπειρα που θυμίζει αρκετά την «απελευθέρωση» του Ιράκ από τον Saddam Hussein και την «μετάδοση της δημοκρατίας και του δημοκρατικού ιδεώδους» στο Αφγανιστάν και το Ιράκ από τις Η.Π.Α την περίοδο δημιουργίας της ταινίας. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μία ακόμα ταινία που χρησιμοποιεί την ελληνική ιστορία για να νομιμοποιήσει στη συνείδηση του αμερικανικού και μη κοινού την ιμπεριαλιστική πολιτική του George Bush του νεότερου και τον πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία. Όσον αφορά στις εκστρατείες

του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι πριν από την πραγματοποίησή τους, είχε διαμορφωθεί πρώτα ο αντίστοιχος ελληνικός οριενταλιστικός λόγος που προετοίμασε την εισβολή που θα ακολουθούσε αργότερα. Σύμφωνα με τον Yang, ήδη από τον Τρωικό πόλεμο, η Ανατολή είχε αρχίσει να οριενταλοποιείται με τον Ηρόδοτο να αναφέρει χαρακτηριστικά πως η απαρχή των πολέμων των ελληνικών λαών με τους βαρβάρους τοποθετείται χρονολογικά στον Τρωικό πόλεμο και στη διαφορετική στάση των λαών ως προς την αρπαγή των γυναικών (Ηροδότου, 1964). Αδιαμφισβήτητα, η πεντηκονταετής σύγκρουση με τους Πέρσες (499-449 π.Χ.) εμπέδωσε στο ελληνικό συλλογικό ασυνείδητο την ιδέα ότι οι Πέρσες αντιπροσώπευαν τον Άλλο, τον Ξένο και το Βάρβαρο. Έτσι, μετά το πέρας των περσικών πολέμων, όταν άρχισε να εμπεδώνεται ο αρχαιοελληνικός εθνοκεντρισμός μέσα από έργα όπως οι «Πέρσες» του Αισχύλου, οι Έλληνες ξεκίνησαν να αναπαριστούν καλλιτεχνικά την Περσία. Ο Αισχύλος είχε πολεμήσει στους περσικούς πολέμους και συνεπώς θα ένιωθε και ο ίδιος την ευφορία της νίκης των Ελλήνων έναντι ενός φοβερού εχθρού και έτσι στους «Πέρσες» όχι μόνο παρουσιάζει την ναυμαχία της Σαλαμίνας από την περσική οπτική αλλά επίσης συγκρίνει τον περσικό δεσποτισμό με την αθηναϊκή δημοκρατία (Yang, 2006). Αντίστοιχα, στην ταινία ο Αριστοτέλης (Christopher Plummer) ακούγεται να λέει πως *«αληθεύει ότι οι ανατολικές φυλές φημίζονται για τη βαρβαρότητά τους και την υποδούλωση στις αισθήσεις τους. Είναι τόσο ανόητοι που ευνουχίζουν νεαρά αγόρια σαν και σας, μόνο και μόνο για την σεξουαλική τους ικανοποίηση. Η υπερβολή σε όλα τα πράγματα είναι η καταστροφή του ανθρώπου. Γι' αυτό εμείς οι Έλληνες είμαστε ανώτεροι. Χαλιναγωγούμε τις αισθήσεις μας, είμαστε μετριοπαθείς»*. Ήταν αυτή η ιδεολογία που προηγήθηκε και που μετέπειτα δημιούργησε τις συνθήκες για την άνοδο και τις εκστρατείες του Μεγάλου Αλεξάνδρου και είναι αυτή η πολιτική των Η.Π.Α και του Χόλιγουντ που προετοιμάζουν την κοινή γνώμη για μια εκπολιτιστική εισβολή στο Ιράν.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ταινία ξεκινά με την αφήγηση των γεγονότων *in media res* από την οπτική πλευρά του Πτολεμαίου (Antony Hopkins), ενός από τους διαδόχους του Μεγάλου Αλεξάνδρου και η πρώτη εικόνα της Περσίας που εμφανίζεται στους δέκτες είναι ένας μωσαϊκός χάρτης της. Σύμφωνα με την αφήγηση του Πτολεμαίου, ο Δαρείος ο Γ' δωροδόκησε το φρουρό που δολοφόνησε το Φίλιππο, επειδή φοβόταν τη δύναμή του, γι' αυτό και ο Αλέξανδρος επιτέθηκε στην Περσία με σκοπό να εκδικηθεί το θάνατο του πατέρα του «*απελευθερώνοντας όλες τις φυλές της Δυτικής Ασίας*». Η εν λόγω πρόταση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο από πλευρά σηματολογικής όσο και γλωσσικής ανάλυσης, αφού ο υπουργός εξωτερικών του Ιράν Javad Zarif αναφέρεται συνήθως στην ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής ως «Δυτική Ασία»²⁸ αλλά και διότι σύμφωνα με τον Ηρόδοτο κατά την αρχαιότητα οι περσικές φυλές ήταν υποτελείς στους Μήδες και ήταν ο Κύρος ο Α', ο οποίος τις συνένωσε και τις απελευθέρωσε όταν νίκησε τον Κροίσο. Φυσικά, αυτή δεν είναι η μοναδική ιστορική ανακρίβεια ή παράβλεψη της ταινίας. Μεταξύ άλλων δεν γίνεται καμία αναφορά στην Περσέπολη ούτε στην πυρπόλησή της από τον Αλέξανδρο, με αποτέλεσμα να υπερτονίζεται η πόλη της Βαβυλώνας, η οποία παρουσιάζεται ως κύριο διοικητικό κέντρο της περσικής αυτοκρατορίας. Η συγκεκριμένη παράλειψη θεωρείται σκόπιμη για δύο λόγους. Αρχικά, επειδή η ταινία επιθυμεί να αποτελέσει ένα φόρο τιμής στον Μέγα Αλέξανδρο και κατά συνέπεια δεν απεικονίζει όσες ενέργειές του θα μπορούσαν να του προσδώσουν αρνητικό πρόσημο. Ο Αλέξανδρος φαίνεται πως έχει κάποια αρνητικά στοιχεία αλλά αυτά περιορίζονται στο χαρακτήρα του και όχι στην ικανότητά του ως ηγεμόνα. Παράλληλα, μεταφέροντας το κέντρο βάρους στη Βαβυλώνα γίνεται πιο ευκρινές το γεγονός ότι η ταινία αναπαράγει την ιδεολογία του G.Bush, αν αναλογιστεί κανείς πως εκεί που βρισκόταν κάποτε η αρχαία Βαβυλώνα τοποθετείται σήμερα το Ιράκ. Έχει επικριθεί επίσης για πολιτισμική ιδιοποίηση και έχει προκαλέσει τις έντονες αντιδράσεις των Ιρανών επειδή τη σύζυγο του Μεγάλου Αλεξάνδρου Ροξάνα, η οποία καταγόταν από κάποια βόρεια ιρανική φυλή κοντά στο σημερινό Τουρκμενιστάν, υποδύεται μια αφροαμερικανική ηθοποιός (Rosario Dawson) αλλά και εξαιτίας του τρόπου απεικόνισης της μάχης στα Γαυγάμηλα, όπου

²⁸ <https://www.tehrantimes.com/news/445217/Zarif-says-pushed-for-tension-de-escalation-in-West-Asia-region>

μεταξύ άλλων οι Πέρσες στρατιώτες οριενταλοποιούνται φορώντας αραβικές στρατιωτικές ενδυμασίες με τουρμπάνια και πολεμώντας πάνω σε καμήλες²⁹.

Μάχη στα Γαυγάμηλα

Η πρώτη και πιο εντυπωσιακή από τις μάχες της ταινίας είναι η μάχη στα Γαυγάμηλα καθώς αποτέλεσε τη νικηφόρα είσοδο του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Ανατολή, αλλά πιθανόν και επειδή η περιοχή των Γαυγαμήλων τοποθετείται σήμερα κοντά στο βόρειο Ιράκ. Ο Αλέξανδρος παρακούει τους στρατηγούς του και επιχειρεί να καταλάβει την περσική αυτοκρατορία, της οποίας ο στρατός υπερέχει αριθμητικά υποστηρίζοντας ότι *«όπως η Γη δεν έχει δύο ήλιους έτσι και η Ανατολή δεν θα έχει δύο βασιλιάδες»* γι' αυτό και ιππεύει τον Βουκεφάλα και του εκμυστηρεύεται ότι *«σήμερα θα συναντήσουμε το πεπρωμένο μου»*. Αυτή η φράση μας υποδηλώνει πως, η Ανατολή βιώνεται με μοιρολατρικούς όρους και θυμίζει την εισαγωγική φράση του B. Disraeli στο βιβλίο Οριενταλισμός του Edward Said πως *«η ανατολή είναι σταδιοδρομία»* (Said,1996). Ο Μέγας Αλέξανδρος λοιπόν τόσο ως ιστορικό πρόσωπό όσο και ως χαρακτήρας της ταινίας είναι ένας οριενταλιστής που κατασκευάζει την Ανατολή, τη βιώνει με μοιρολατρικούς όρους και προσπαθεί να βρει τον εαυτό του μέσα από αυτήν. Πριν από την μάχη στα Γαυγάμηλα, βλέπουμε τον Αλέξανδρο να εμψυχώνει τους στρατιώτες, να τους απευθύνεται έναν προς έναν και να φαίνεται ότι τους γνωρίζει όλους προσωπικά, ενώ ο Δαρείος στέκεται όρθιος, μακριά από το στρατό του, σε ένα ψηλό χρυσό άρμα, που στηρίζεται από τους σκλάβους του. Προσπαθώντας να ανυψώσει το ηθικό των στρατιωτών του, ο Αλέξανδρος εκφωνεί τον παρακάτω λόγο:

«Αυτοί οι άνδρες δεν πολεμάνε για τα σπίτια τους. Πολεμάνε γιατί ο βασιλιάς τους λέει ότι πρέπει, κι αν το κάνουν θα το βάλουν στα πόδια γιατί δεν μπορούν να είναι πιστοί σε ένα στρατό σκλάβων. Εμείς είμαστε εδώ ως Μακεδόνες ελεύθεροι άνδρες. Μπορεί να υπερέχουν αριθμητικά... Μιλώ σε σας που ξέρετε το τίμημα της τυραννίας, που κουβαλήσατε τον περσικό ζυγό για τόσο καιρό. Έχετε μια δύναμη που πηγάζει απ' την καρδιά σας και όλα τα όπλα τους, ο στρατός τους, τα άρματά τους, τα άλογά τους δεν αξίζουν τίποτα στα χέρια των σκλάβων. Και πολλοί από εσάς, ίσως και γω ο ίδιος δεν θα ζήσουμε να δούμε το ηλιοβασίλεμα πίσω από τα βουνά, γιατί θα πολεμήσω μαζί σας

²⁹ <https://kavehfarrokh.com/articles/nordicism/the-alexander-movie-how-are-iranians-and-greeks-portrayed/>

στην πρώτη γραμμή. Αλλά θυμηθείτε αυτό: Η μεγαλύτερη τιμή για έναν άνδρα είναι να ζει με θάρρος και να πεθαίνει μαζί με τους συμπατριώτες του στη μάχη για την πατρίδα του...»

Η παραπάνω ρητορική του Αλέξανδρου αναπαράγει τη κυρίαρχη ιδεολογία των Η.Π.Α του 2004 αφού επιβεβαιώνει για ακόμα μία φορά το χάσμα των πολιτισμών και τη σκλαβιά της Ανατολής, την οποία η Δύση είναι προορισμένη «από τη μοίρα» να απελευθερώσει. Αν αναλογιστούμε δε ότι το 2003 ο Saddam Hussein απομακρύνθηκε από το Ιράκ και ότι το 2004 οι Η.Π.Α πέρασαν την κυριότητα της χώρας σε νέο ηγέτη, γίνεται κατανοητό πως ο Μέγας Αλέξανδρος στην ταινία είναι καταδικασμένος να συμβολίζει τις Ηνωμένες Πολιτείες. Παράλληλα, αναφερόμενος στην αξία της θυσίας για την πατρίδα ο Αλέξανδρος αναπαράγει την αμερικανική милитаристική ηθική. Στη συνέχεια, διαπιστώνεται η υπόρρητη υποτίμηση του Δαρείου και των Περσών, αφού όταν ο Αλέξανδρος φαίνεται να μάχεται στην πρώτη γραμμή, ο Δαρείος κοιτάζει να σώσει τον εαυτό του εγκαταλείποντας τη μάχη για να τον βρει μερικά χρόνια μετά ο Αλέξανδρος δολοφονημένο από τους ίδιους του τους στρατηγούς, τους οποίους και καταδίωξε ως φόρο τιμής στο νεκρό βασιλιά. Ύστερα, από την μάχη στα Γαυγάμηλα ο Αλέξανδρος εισέρχεται ως νικητής στη Βαβυλώνα και αποθεώνεται από το πλήθος που τον αντιμετωπίζει ως θεό και λυτρωτή, ενώ και αυτός με τη σειρά του μαγεύεται από τη μεγαλοπρέπεια της πόλης, τα αγάλματα, το άπλετο χρυσάφι και τα εξωτικά χαρέμια της. Δεν καταστρέφει τίποτα από τη Βαβυλώνα και, σέβεται την κόρη του Δαρείου Στάτειρα και το γιο του Βικέλα, τον οποίο κάνει εραστή του. Στην πραγματικότητα βέβαια μετά την είσοδο του στην Περσέπολη ο Αλέξανδρος διέταξε την ολοκληρωτική καταστροφή της πόλης και εικάζεται πως το έκανε εκδικητικά για τις καταστροφές που προκάλεσαν οι Πέρσες στην Ελλάδα (Πάρκερ & Πάρκερ, 2020:108). Η Περσία/ Ανατολή για ακόμα μία φορά παρουσιάζεται με οριενταλιστικό τρόπο και συνδέεται με την εξωτική ομορφιά, τον πλούτο, τη λαγνεία και την υπερβολή (Said, 1996). Ο Αλέξανδρος μαγεύεται λοιπόν από την Περσία -σε σημείο να λέει πως «ο Αριστοτέλης έκανε λάθος»- και όλα τα υπόλοιπα μέρη που κατακτά στη συνέχεια, γι' αυτό και τα «σέβεται», τα απελευθερώνει και τα εκπολιτίζει μεταδίδοντάς τους την ελληνική παιδεία. Σε όλη αυτήν την εκπολιτιστική του προσπάθεια και στο γάμο του με την «άγρια» και άσημη Ροξάνα, αντιστέκονται όλοι του οι σύμβουλοι, οι οποίοι δεν μοιράζονται το πολιτισμικό όραμά του και την έλξη του για την Ανατολή όσο κι αν προσπαθεί να

τους μεταπείσει. Στο τέλος, όμως η Βαβυλώνα είναι το μέρος όπου στο τέλος πεθαίνει και αυτός αλλά και ο Ηφαιστίωνας. Όσο λοιπόν θετικά και αν προσπαθεί η ταινία και ο Αλέξανδρος να αναπαραστήσουν την Περσία, είναι σε αυτήν την περιοχή που πεθαίνουν οι δύο κεντρικοί πρωταγωνιστές της, είναι ένα μέρος που συνδέεται με τη δωροδοκία του θανάτου του Φίλιππου³⁰, με τις υλικές υπερβολές και την υπέρβαση του μέτρου, οπότε στο τέλος είναι σαν να επιβεβαιώνεται η φράση του Αριστοτέλη ότι *«η Ανατολή έχει τον τρόπο της να καταπίνει τους άνδρες και τα όνειρά τους»*. Με αυτόν τον τρόπο, επιβεβαιώνεται εμμέσως η ετερότητα της Ανατολής/Περσίας και δικαιώνεται η στερεοτυπική παρουσίασή της, γεγονός που καθιστά ευκολότερη την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας που αναφέρθηκε παραπάνω.

ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΕΡΣΙΚΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ: Ο ΜΥΘΟΣ ΤΗΣ ΕΣΘΗΡ ΚΑΙ Η «ΑΛΛΗ» ΠΛΕΥΡΑ ΤΟΥ ΞΕΡΞΗ

One night with the King (2006)

The book of Esther (2013)

Οι ανθρώπινοι πολιτισμοί γεννιούνται, ακμάζουν και παρακμάζουν μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικο-ιστορικά και κατ' επέκταση χρονικά πλαίσια. Ακριβώς όπως ο χρόνος είναι σχετικός, το ίδιο θα μπορούσε να είναι ισχυριστεί κανείς και για την περσική αυτοκρατορία αν θεωρηθεί από μια διαφορετική οπτική γωνία. Για τους Έλληνες/Δυτικούς οι Πέρσες ήταν τόσο βάρβαροι και απολίτιστοι σε σημείο που να θεωρείται λογικό να απεικονίζονται ως τέρατα όπως διαπιστώθηκε από την ανάλυση ταινιών όπως οι 300. Από την άλλη πλευρά, για την εβραϊκή μυθολογία ο μυθικός βασιλιάς της Περσίας Ahasuerus, ο οποίος ταυτίζεται στη λαϊκή κουλτούρα με τον Ξέρξη ή/και τον Αρταξέρξη, υπήρξε ευεργέτης των Εβραίων. Ο βασιλιάς συνέχισε την παράδοση του προγόνου του Κύρου, ο οποίος απελευθέρωσε τους Εβραίους όταν κατέλαβε τη Βαβυλώνα και τους επέτρεψε να ασκούν ελεύθερα την θρησκεία τους.

³⁰ Η ταινία προβάλλει την άποψη ότι ο Μέγας Αλέξανδρος στράφηκε εναντίον των Περσών επειδή πίστευε πως ο Δαρείος ο Γ' είχε διατάξει τη δολοφονία του Φιλίππου. Ωστόσο, κανείς δεν γνωρίζει πραγματικά ποιος ήταν ο ηθικός αυτουργός της δολοφονίας του Φιλίππου, για την οποία κατηγορείται μεταξύ άλλων και η γυναίκα του Ολυμπιάδα.

Οι ταινίες *One night with the King* και *The book of Esther* αντλούν τη θεματολογία τους από το βιβλικό μύθο της βασίλισσας Έσθερ και του συζύγου της Ahasuerus, τον οποίο ταυτίζουν με τον Ξέρξη. Σύμφωνα με το μύθο, μετά την αποπομπή της Vashti, πρώτης γυναίκας του Ξέρξη, ο βασιλιάς ερωτεύεται και διαλέγει ως σύζυγό του την Έσθερ χωρίς να γνωρίζει ότι αυτή είναι Εβραία. Όταν ο Χαμάν, υψηλόβαθμος σύμβουλος του Ξέρξη διατάζει πογκρόμ εναντίον των εβραίων της Περσίας για να τους εκδικηθεί για τους προσωπικούς του λόγους, η Έσθερ αποκαλύπτει τη θρησκευτική της ταυτότητα στον Ξέρξη και τον μεταπειθεί σώζοντας τον εβραϊκό πληθυσμό, ένα γεγονός που γιορτάζεται μέχρι και σήμερα από τους Εβραίους κατά τη διάρκεια του Purim. Οι εβραίοι του Ιράν, οι οποίοι βρίσκονται στη χώρα 2.700 χρόνια, ονομάζονται «παιδιά της Έσθερ» και αποτελούν -με εξαίρεση το Ισραήλ- τη μεγαλύτερη εβραϊκή κοινότητα στη Μέση Ανατολή, με την Τεχεράνη να έχει δεκατρείς συναγωγές (Wiedemann, 2019). Η μακρόχρονη παραμονή τους στο Ιράν τους έχει οδηγήσει στο αναπτύξουν πατριωτικά αισθήματα και να προσδιορίζονται τόσο ως Ιρανοί όσο και ως Εβραίοι και γι' αυτό το λόγο «η σχέση μεταξύ των Ιρανών Εβραίων, της κυβέρνησης και του πολιτισμού είναι διαλεκτική» (Rahimiyan, 2010:54). Όσον αφορά στις ταινίες, αυτό που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση είναι η εξαιρετικά θετική απεικόνιση του Ξέρξη ιδιαίτερα εάν συγκριθεί με την απεικόνισή του στις ταινίες που αναλύθηκαν παραπάνω. Ο Ξέρξης παρουσιάζεται ως ιδιαίτερα ελκυστικός, ντυμένος με μεγαλοπρεπή ενδυμασία και χρυσά κοσμήματα, ενώ όσον αφορά στο χαρακτήρα του φαίνεται πως είναι φρόνιμος, ακριβοδίκαιος αν και κάπως ευκολόπιστος γιατί παρασύρεται από τους συμβούλους του και κυρίως από το Χαμάν. Στην ταινία *The book of Esther* δεν αναλύεται σχεδόν καθόλου το κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο της εποχής, ωστόσο αναφέρεται η επιείκεια του Ξέρξη σε σχέση με τους Εβραίους αφού τους «επιτρέπει να γιορτάζουν τη λατρεία του Σαββάτου», ενώ όταν ο θεός της Έσθερ Μορντεκάι, ο οποίος εκπροσωπεί όλους τους Εβραίους, κατηγορείται από τον Χαμάν, ο βασιλιάς πριν προβεί στην απόφασή του, καλεί σε δίκη τόσο τον Χαμάν όσο και τον Μορντεκάι με σκοπό να παρουσιάσει ο καθένας τα επιχειρήματά του. Από την άλλη πλευρά στην ταινία *One night with the King* παρουσιάζεται μια πιο ολοκληρωμένη εκδοχή της αρχαίας Περσίας, η οποία χαρακτηρίζεται από δολοπλοκίες εναντίον του βασιλιά με σκοπό την υφαρπαγή της εξουσίας και οριενταλιστικές εικόνες όπως πολυτελή παλάτια, μεγαλοπρεπή δείπνα, καμήλες και το χαρέμι του βασιλιά. Το χαρέμι απαρτίζεται από τις νεαρές κοπέλες της Περσίας που αρπάχθηκαν βίαια από τα σπίτια τους έτσι ώστε να διαλέξει ο

βασιλιάς μία από αυτές για μελλοντική γυναίκα του. Στην ταινία ο Μορντεκάι αναφέρεται στον Κύρο, που *απελευθέρωσε το λαό του από την αιχμαλωσία*, ωστόσο χαρακτηρίζει την αυτοκρατορία «παγανιστική» και επισημαίνει στην Έσθερ το γεγονός ότι πρέπει να κρύβει τη θρησκεία της γιατί αποτελούν *«έναν μικρό λαό που βρίσκεται μέσα σε μια αχανή και βίαιη αυτοκρατορία»* καθώς και ότι υπάρχουν πρίγκιπες που *«θα μπορούσαν να διατάζουν τον αφανισμό του λαού μας χωρίς να χρειαστεί να κουνήσουν το μικρό τους δαχτυλάκι»*. Αυτά τα λόγια του Μορντεκάι προοικονομούν τα μετέπειτα σχέδια του Χαμάν, ο οποίος πείθει τον Ξέρξη, πριν φύγει για την εκστρατεία εναντίον της Ελλάδας, να διατάξει τη δήμευση των περιουσιών και τη σφαγή των Εβραίων, τους οποίους χαρακτηρίζει εχθρούς του έθνους ακριβώς όπως οι Έλληνες, αφού *«τάσσονται υπέρ της δημοκρατίας, σε κείνο ακριβώς το δόγμα που αντίκειται ολόκληρη η περσική αυτοκρατορία»*. Σε άλλο σημείο της ταινίας αναφέρει δε ότι οι *«το μεγάλο σχέδιο των Ελλήνων και των Εβραίων είναι να κατακτήσουν τον κόσμο. Οι Έλληνες και οι Εβραίοι ζουν ακολουθώντας το ίδιο σατανικό δόγμα, ότι όλοι οι άνθρωποι είναι ίσοι»*. Ο Χαμάν σε όλη τη διάρκεια της ταινίας προβαίνει σε ρητορική μίσους εναντίον των Εβραίων, την οποία υποστηρίζει μέσα από ακραία και παράλογα επιχειρήματα και ουσιαστικά ο λόγος του εκπροσωπεί αρχετυπικά τον απανταχού αντισημιτικό λόγο όλων των εποχών, ενώ δεδομένου ότι η ταινία κυκλοφόρησε το 2006 θα μπορούσε να εκπροσωπεί ακόμα και τον Mahmoud Ahmadinejad. Συγκρίνοντας δε τους Εβραίους με τους Έλληνες ως υποστηρικτές της δημοκρατίας, οριενταλοποιεί την Περσία ως αυταρχική και κατ' επέκταση εξισώνει μέσω των εβραίων το Ισραήλ με τη Δύση και το Ιράν με τον απολυταρχισμό αναπαράγοντας την πολιτισμική δυσαναλογία μεταξύ Ανατολής και Δύσης και παράλληλα επισημαίνοντας την ήπια ισχύ της Δύσης, την οποία μοιράζεται με το Ισραήλ λόγω της κοινής ιουδαιοχριστιανικής πίστης και της δημοκρατικής διακυβέρνησης. Μόνο μετά από την παρέμβαση της Έσθερ αποτρέπεται ο αφανισμός των Εβραίων και η άσκηση μιας πολιτικής ανεκτικότητας, γεγονός που θα μπορούσε να συμβολίζει πως μόνο μετά από μια δυτική/εβραϊκή παρέμβαση στην ανατολική και «αντιδημοκρατική» Περσία/Ιράν θα μπορούσε η χώρα να εξασφαλίσει την ειρηνική συμβίωση όλων των πολιτών της. Μια παρέμβαση που μπορεί να γίνει ποικιλοτρόπως.

II. ΜΗ-ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

1. ΜΥΘΙΚΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

Prince of Persia: The sands of Time (2010)

Εισαγωγή

Η ταινία *Prince of Persia: The sands of Time* δεν αναφέρεται σε κάποιο ξεκάθαρο πολιτικό θέμα, ωστόσο ο τίτλος τοποθετεί τους θεατές χωρικά στην περσική αυτοκρατορία. Το περιεχόμενο της ταινίας δεν είναι ιστορικό, αλλά μάλλον θα μπορούσαμε να χαρακτηριστεί ως ένα οριενταλιστικό παραμύθι αντίστοιχο του Αλαντίν. Παρ' όλα αυτά, μία ταινία δεν χρειάζεται να πραγματεύεται πολιτικά ή ιστορικά γεγονότα για να θεωρηθεί πολιτική αλλά είναι εξ' ορισμού λανθάνον πολιτικό αντικείμενο όντας προϊόν της λαϊκής κουλτούρας (Holland, 2019). Η εν λόγω ταινία χαρακτηρίζεται οριενταλιστικό παραμύθι διότι λαμβάνει χώρα στην ευρύτερη περσική αυτοκρατορία αλλά και επειδή βρίθει εξωτικών, μαγικών και μυστηριακών εικόνων, οι οποίες συνδυάζονται με ίντριγκες και πολιτικές αναμετρήσεις. Παράλληλα, στην προσπάθειά της να αναδείξει την «ανατολικότητά» της παραποιεί τα ιστορικά δεδομένα της περσικής προισλαμικής αυτοκρατορίας αναφερόμενη σε ιστορικά συμβάντα που δεν συμβαδίζουν χρονολογικά περιγράφοντας έτσι μια άχρονη μυθική Περσία. Το δε άχρονο στοιχείο νομιμοποιείται από την πλοκή της ταινίας, όπου αναδεικνύονται οι βασικές λειτουργίες του παραμυθιού. (Propp, 2009).

ΠΑΡΑΜΥΘΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

There was once rose an empire that stretched from the steppes of China to the shores of the Mediterranean. The Persian King Sharaman ruled with his brother Nizam upon the principles of loyalty and brotherhood not until the day he witnessed a single act of courage by an orphan boy from the streets of Mashad, the day the boy from the unlikeliest of places became the Prince of Persia.

Αναλυτικότερα, ο κεντρικός πρωταγωνιστής της ταινίας Ντάσταν είναι ο υιοθετημένος γιος του βασιλιά της περσικής αυτοκρατορίας και πολεμά στο πλευρό των αδερφών του, οι οποίοι μαζί με τον Ντάσταν εισβάλλουν στην πόλη Άλαμουτ για να την εκδικηθούν επειδή προμήθευε όπλα σε εχθρικά στην περσική αυτοκρατορία κράτη. Στην πορεία αποδεικνύεται ότι η ιερή πόλη του Άλαμουτ ουδέποτε έδρασε εναντίον της Περσίας και ότι η εισβολή είχε ενορχηστρωθεί από τον σατανικό αδερφό του Πέρση βασιλιά, ο οποίος ήθελε να σκοτώσει τον αδερφό του και τους γιους του για να μπορέσει να ανέλθει στην εξουσία. Ο Νιζάμ για να πραγματοποιήσει τα σχέδιά του παγιδεύει τον Ντάσταν παρουσιάζοντάς τον ως δολοφόνο του θετού πατέρα του. Ως εκ τούτου, η ταινία εστιάζει στην προσπάθεια του Ντάσταν να αποδείξει την αθωότητά του και να κερδίσει την καρδιά της πριγκίπισσας Ταμίνα του Άλαμουτ, η οποία εκτός των άλλων είναι και φύλακας μιας μαγικής χρονομηχανής που επίσης επιθυμεί να κλέψει ο Νιζάμ με τη βοήθεια των ασσασίνων πολεμιστών. Σύμφωνα με την Μορφολογία των Λαϊκών Παραμυθιών (Propp, 2009), κάθε παραμύθι περιέχει 7 διαφορετικούς ήρωες: τον κακό χαρακτήρα (αυτόν που αγωνίζεται ενάντια στον κεντρικό ήρωα, τον δωρητή (προετοιμάζει τον ήρωα ή του χαρίζει κάποιο μαγικό αντικείμενο), το βοηθό (βοηθά τον ήρωα στην αναζήτησή του), την πριγκίπισσα (το άτομο που συνήθως παντρεύεται ο ήρωας και αναζητά καθ' όλη την διάρκεια της αφήγησης), τον ψευδή χαρακτήρα (αρχικά παρουσιάζεται καλός αλλά υποσκάπτει τα συμφέροντα του ήρωα), τον αποστολέα/ εντολοδόχο (στέλνει τον ήρωα σε μια αποστολή ή τον ωθεί προς την αναζήτηση) και τέλος τον ήρωα (το θύμα, ιππότη, νικητή της ιστορίας που αντιδρά στην προσφορά του δωρητή και χρειάζεται την πριγκίπισσα) (Propp, 2009). Στη συγκεκριμένη ιστορία, ο ήρωας είναι ο πρίγκιπας Ντάσταν, ο κακός και ψευδής χαρακτήρας είναι ο θεός του Νιζάμ, η Ταμίνα αναλαμβάνει να παίξει το ρόλο της πριγκίπισσας και του δωρητή καθώς εξηγεί στον Ντάσταν πως λειτουργεί ο χρονομηχανή, ο εντολοδόχος είναι ο Τους ,ο μεγάλος γιος του βασιλιά που διατάζει την επίθεση στο Άλαμουτ, απ' όπου ξεκινά η δράση, ενώ ως βοηθοί του ήρωα λειτουργούν ο εκκεντρικός σείχης Αμάρ και ο φίλος-ακόλουθός του Σέσο.

ORIENTALΙΣΜΟΣ

Η ταινία ξεκινά υπό τους τόνους μιας μυστηριακής ανατολικής μουσικής και το πρώτο πλάνο της δείχνει τον ήλιο που ανατέλλει στην έρημο, έτσι αυτομάτως η Περσία/Ανατολή ταυτίζεται με την αχανή έρημο, ενώ αμέσως μετά εμφανίζεται το

εξής απόφθεγμα: «Λέγεται ότι ορισμένες ζωές συνδέονται διαμέσου του χρόνου, καθώς ενώνονται από ένα αρχαίο κάλεσμα που αντηχεί ανά τους αιώνες, το πεπρωμένο». Αυτό το ρητό προϋδεάζει το κοινό για την ύπαρξη της αρχαίας χρονομηχανής που φυλάσσεται στο Άλαμουτ αλλά και στα ταξίδια στο χρόνο που θα πρέπει να εκτελέσει ο βασικός ήρωας για να αλλάξει το πεπρωμένο. Το ρητό σε συνδυασμό με έναν χάρτη της περσικής αυτοκρατορίας που βλέπουμε αμέσως μετά υπαινίσσεται ότι η Ανατολή δεν μπορεί να γίνει κατανοητή με τους κανόνες της λογικής αλλά ότι πρόκειται για έναν τόπο μακρινό, άχρονο και μυστηριακό που μπορεί να γίνει αντιληπτός μόνο με μεταφυσικούς όρους. Στην ταινία απαντά μια πληθώρα οριενταλιστικών εικόνων γνωστές από τη λαϊκή κουλτούρα και τις ταινίες της Disney όπως κυνηγητά στα σοκάκια, σκηνές στην έρημο, πορεία σε καμήλες, караβάνια, επιδέξιοι τοξότες, πλήθος ανδρών της Ανατολής ντυμένων με τουρμπάνια, τα μυθικά πλούτη της Ανατολής όπως αυτά εμφανίζονται μέσω των χρυσών σκευών και αντικειμένων του παλατιού του βασιλιά Σαραμάν, η εξωτική πριγκίπισσα Ταμίνα, οι γυναίκες που ανήκουν στο χαρέμι του βασιλιά, και η δηλητηριασμένη ρόμπα, με την οποία ο Νιζάμ σκοτώνει τον αδερφό του και η οποία συμβολίζει τις ίντριγκες και τις δολοπλοκίες της Ανατολής. Ίσως το πιο οριενταλιστικό αντικείμενο είναι η χρονομηχανή, η οποία λειτουργεί σαν κλεψύδρα μόλις απελευθερώνεται η άμμος και έχει κατά κάποιο τρόπο τις ίδιες λειτουργίες που έχουν τα μαγικά λυχνάρια, αντικείμενα των οποίων οι μαγικές ικανότητες βοηθούν το χρήστη στην αποστολή του. Η μαγική κλεψύδρα συνδέεται με αρχαίες προφητείες και δεν πρέπει ποτέ να απελευθερωθεί ολόκληρη η άμμος από μέσα της γιατί αυτό θα προκαλούσε την οργή των θεών και κατ' επέκταση τη συντέλεια του κόσμου. Εκτός από το μυθικό στοιχείο, η ταινία αποτελείται και από κωμικές σκηνές στις οποίες συνήθως πρωταγωνιστεί ο ντυμένος σαν ινδός μαχαραγιάς σείχης Ανζού, ο οποίος οργανώνει αγώνες με στρουθοκαμήλους και διαμένει μαζί με μια αφρικανική «δολοφονική» φυλή στην οποία ανήκει και ο Σέσο. Ωστόσο, ο χαρακτήρας, ο οποίος παρουσιάζεται πιο στερεοτυπικά απ' όλου είναι η πριγκίπισσα Ταμίνα, η οποία ως γυναίκα εξωτικής ομορφιάς είναι ντυμένη είτε με πέπλα είτε με αποκαλυπτικά ρούχα, πάντοτε όμως η εμφάνισή της σχετίζεται με την ανδρική οπτική γωνία (male gaze), κινηματογραφική τεχνική που συμβαίνει «όταν η κάμερα υιοθετεί τη θέση και την οπτική γωνία που συνδέεται με τον άνδρα πρωταγωνιστή και το υποτιθέμενο ανδρικό ετεροφυλόφιλο κοινό» (Halvey όπως απαντά στο Basley& Brook, 2019: 202). Δεν είναι όμως μόνο

δέκτης αλλά και πομπός οριενταλισμού αφού αποκαλεί τους Πέρσες *βάρβαρους* και επισημαίνει στον Ντάσταν ότι «εγώ δεν γεννήθηκα στην έρημο σαν και σενα, Πέρση».

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Εφόσον η γλώσσα δεν είναι κοινωνικά αθώα (Φραγκουδάκη, 1993:23) έτσι και οι ιστορίες, ακόμα κι αν πρόκειται για έργα μυθοπλασίας δεν στερούνται κοινωνικού νοήματος και δεν μπορούν να είναι πολιτικά αθώες ή ουδέτερες. Η πλοκή της συγκεκριμένης ταινίας βασίστηκε στην επιτυχημένη σειρά video game με τον ομώνυμο τίτλο, τα οποία άντλησαν την έμπνευσή τους από το βιβλίο *Alamut* του Σλοβένου συγγραφέα Vladimir Bartol, και κυκλοφόρησαν για πρώτη φορά στα τέλη της δεκαετίας του 1980, την περίοδο άνθησης των ισλαμοφοβικών στερεοτύπων στη δυτική λαϊκή κουλτούρα (Said, 2002). Τόσο η συγκεκριμένη σειρά παιχνιδιών, όσο και η σειρά *Assasins creed*, που επηρεάστηκε από το *Prince of Persia*, όσο και άλλα βιντεοπαιχνίδια όπως το *Call of Duty*, έχουν κατηγορηθεί ότι προωθούν οριενταλιστικά στερεότυπα (Höglund, 2008). Αν και η πλοκή της ταινίας βασίζεται παρά μόνο αμυδρά στις ιστορίες των βιντεοπαιχνιδιών και των graphic novel που εκδόθηκαν στην συνέχεια, βαδίζει στην ίδια λογική. Αναφέρεται στο Αλαμούτ και τους Ασασίνους που έδρασαν στο Ιράν του 11^{ου} αιώνα, ο χάρτης της περσικής αυτοκρατορίας που βλέπουμε στην αρχή ανήκει στην περίοδο των Αββασιδών του 8^{ου} αιώνα, η αρχιτεκτονική των κτηρίων του Μαρόκου, όπου είναι γυρισμένη η ταινία είναι καθαρά ισλαμική³¹ και όλα αυτά ενώ η ταινία υποτίθεται πως αναφέρεται στην προισλαμική περίοδο. Ακριβώς λοιπόν επειδή έχουν συγκεραστεί όλες αυτές οι ιστορικές περιόδους μαζί, οι δημιουργοί της ταινίας δεν μας τοποθετούν χρονικά επιλέγοντας να προβάλλουν το άχρονο παραμυθικό στοιχείο της. Επιπλέον, η ταινία έχει επικριθεί για το γεγονός ότι τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα παρουσιάζονται να μιλούν φαρσί με αραβική προφορά, ενώ ο Ντάσταν, η Ταμίνα και οι υπόλοιποι ηθοποιοί υιοθετούν τη βρετανική προφορά για να αναδείξουν τη κοινωνική τους θέση (Wang, 2014), γεγονός που δηλώνει γλωσσική απαξίωση για την περσική γλώσσα. Κατά κύριο λόγο όμως η ταινία, επικρίθηκε από το γεγονός ότι κανένας από τους

³¹ rb.gy/tzulng

πρωταγωνιστές της δεν είναι Ιρανικής καταγωγής (whitewashing). Οι βασικοί ήρωες της ταινίας είναι είτε αμερικανικής είτε βρετανικής καταγωγής, ενώ μόνο ο Ben Kingsley, ο οποίος παίζει τον «κακό» χαρακτήρα έχει μεικτή καταγωγή. Από την άλλη πλευρά, ο Alfred Molina (σείχης Αμάρ) φαίνεται πως έχει βαφτεί για να φαίνεται σκουρόχρωμος, γεγονός που επαναφέρει μνήμες από παλιότερες τακτικές του Χόλιγουντ, όταν ρόλοι που αναφέρονταν σε ανθρώπους με διαφορετική επιδερμίδα παίζονταν από λευκούς ηθοποιούς που βάφονταν για να αλλάξει το χρώμα της επιδερμίδας τους. Αδιαμφισβήτητα, το γεγονός ότι διάσημοι αμερικανοί και βρετανοί ηθοποιοί όπως ο Jake Gyllenhaal (Ντάσταν) και Jemma Artenton (Ταμίνα) υποδύονται πρωταγωνιστικούς ρόλους συμβάλλει στη δημοτικότητα και στην εμπορική επιτυχία της ταινίας, όμως ταυτόχρονα υποδηλώνεται πως οι θετικές απεικονίσεις των Περσών ή γενικά των ατόμων από τη Μέση Ανατολή είναι προτιμότερο να αναλαμβάνονται από λευκούς ηθοποιούς³² αφού οι «Ανατολίτες» δεν είναι σε θέση να αναπαραστήσουν τον εαυτό τους οπότε το μόνο που τους απομένει είναι να αναπαρίστανται (Said, 1996). Τέλος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της παρουσίας των ασσασίνων, ενός μυστηριακού τάγματος δολοφόνων πολιτικών αρχηγών και θρησκευτικών ηγετών που βρίσκονταν υπό την επήρεια χασίς και έσπειραν το χάος στην Μέση Ανατολή την περίοδο (1092-1265). Η εμφάνιση των ασσασίνων στην ταινία αποτελεί διακειμενική αναφορά στο παιχνίδι assassins creed, το οποίο έχει επαναφέρει τους ασσασίνους στην νεανική λαϊκή κουλτούρα και τους αποδίδει το σύνθημα 'nothing is true, everything is possible. Βάσει αυτής της χαοτικής ιδιότητας των ασσασίνων και δεδομένου ότι η ταινία κυκλοφόρησε το 2014 ενδέχεται οι ασσασίνοι της ταινίας να αποτελούν μια αντανάκλαση του πραγματικού ISIS και έτσι να ταυτίζουν την Ανατολή γενικά και το Ιράν ειδικότερα όχι μόνο με εσωτερικές διαμάχες για την ανάληψη της εξουσίας αλλά και με την «ισλαμική» τρομοκρατία.

2.ΒΕΒΗΛΩΣΗ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Wrestler (2008)

³² <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2010/05/why-is-a-white-actor-playing-prince-of-persia-title-role/345435/>

Η ταινία *Wrestler* αφηγείται τη ζωή ενός ξεπεσμένου αμερικανού παλαιστή, ο οποίος προσπαθεί να ξαναβρεί την ταυτότητά του μετά από ένα καρδιακό επεισόδιο, μία πλοκή που δεν έχει φαινομενικά καμία σχέση με το Ιράν, ωστόσο κατάφερε να εξοργίσει τους Ιρανούς. Γι' αυτόν το λόγο, όταν το Ιράν άσκησε αγωγή στο Χόλιγουντ για τα αντι-ιρανικά αισθήματά του, η ταινία συγκαταλέχθηκε στη λίστα με τα κινηματογραφικά έργα που βεβηλώνουν την εικόνα του, στην οποία μεταξύ άλλων περιλαμβάνονται οι ταινίες *300*, *Argo* και *Alexander*,³³ που επίσης αναλύονται στην παρούσα εργασία. Ο βασικός πρωταγωνιστής της ταινίας, Randy 'The Ram, υπήρξε διάσημος πυγμάχος της δεκαετίας του 1980 και η φήμη του καθιερώθηκε στις 6 Απριλίου 1989 όταν κατατρόπωσε με θεαματικό τρόπο τον αντίπαλό του, ο οποίος κατονομάζεται μόνο μέσα από το ψευδώνυμό του «Αγιατολάχ» και κρίνοντας από τη σκουρόχρωμη επιδερμίδα του έχει κατά πάσα πιθανότητα καταγωγή από το Ιράν. Ωστόσο αυτό δεν προσδιορίζεται. Στα τρία πρώτα εισαγωγικά λεπτά η ταινία αφηγείται μέσα από αποκόμματα εφημερίδων της εποχής τα κατορθώματα του Randy, ενώ σε voice over ακούγεται και η ραδιοφωνική μετάδοση ορισμένων αγώνων στους οποίους νίκησε. Όπως είναι φυσικό τα περισσότερα αποκόμματα αναφέρονται στη μάχη του έναντι του Αγιατολάχ, την κορυφαία στιγμή της καριέρας του. Έτσι, κατά τα τρία πρώτα λεπτά της ταινίας διαβάζουμε τα παρακάτω αποκόμματα εφημερίδων, τα οποία παρατίθενται μεταφρασμένα

- *Ο Ράντι «Το κριάρι» εναντίον του Αγιατολάχ. Το ματς*
- *Τίτλοι τέλους για τον Αγιατολάχ. Η στιγμή που ο Αγιατολάχ υπερεκτίμησε τις ικανότητές του*
- *Ο Αγιατολάχ καλά θα κάνει να το ξανασκεφτεί αν σκοπεύει να το κρατήσει μανιάτικο, γιατί μάλλον θα πάρει το μάθημά του και δεν θα μπορεί να το ξεχάσει*
- *Ο Αγιατολάχ δεν μπόρεσε να σταματήσει. Τιμωρεί το «κριάρι». Ω Θεέ μου! Πόσα να αντέξει ένας άνθρωπος;*
- *Ο Ράντι «Το κριάρι» Ρόμπινσον εναντίον του Αγιατολάχ. Όταν ο Αγιατολάχ ανακοίνωσε ότι το «κριάρι» δε θα χει την ευκαιρία να διεκδικήσει το εθνικό πρωτάθλημα, ο Ράντι δεν μάσησε. Αντίθετα, όρμησε προς το κεφάλι του. Με τον*

³³ <https://www.theguardian.com/world/2013/mar/12/iran-sue-hollywood-distorting-image>

πρώην μάνατζέρ του να επιστρέφει στηρίζοντάς τον, το κριάρι κέρδισε σε ένα φοβερό ματς που είχε ένα θεαματικό τέλος. Χτυπώντας τον Αγιατολάχ από πίσω, σκαρφαλώνοντας αναπτέρωσε τις ελπίδες του και τον κατατρόπωσε με τη χαρακτηριστική του κίνηση, το τζαμάρισμα του κριαριού (Ram Jam)

- *Ο Ράντι τζαμάρει εναντίον του Αγιατολάχ, το ματς της χρονιάς που όλοι περιμέναμε*

Οι παραπάνω τίτλοι έχουν σκοπό να αναδείξουν την υπεροχή του Ράντι Ρόμπινσον και τις φοβερές ικανότητές του σε ένα ματς που έμεινε αξέχαστο στην ιστορία της πυγμαχίας. Ένα άλλο απόκομμα το οποίο δεν φαίνεται ξεκάθαρα να μιλά για την Μέση Ανατολή και τον Αγιατολάχ και συνοδεύεται από το σκίτσο ενός αγριωπού Άραβα με keffiyeh στο κεφάλι θυμίζει την άνθηση της αντιαραβικής ισλαμοφοβικής γελοιογραφίας της δεκαετίας του 1980 (Said, 2002). Πέρα από την πολιτισμική ιδιοποίηση που εξισώνει τους Ιρανούς με τους Άραβες, αυτές οι απεικονίσεις φέρουν επίσης συμβολικές λειτουργίες και έτσι η μάχη του Ράντι έναντι του Αγιατολάχ, δεν μπορεί παρά να συμβολίζει τη μάχη των Αμερικανών εναντίον της Ισλαμικής Δημοκρατίας, που συστάθηκε το 1979, αν και στην ταινία η μάχη χρονολογείται μία δεκαετία αργότερα. Μία μάχη που συνεχίζεται το 2009, όταν πρόεδρος του Ιράν ήταν ο Mahmoud Ahmadinejad και των Η.Π.Α ο George Bush ο νεότερος. Βάσει αυτής της πολιτικής συγκυρίας και του γεγονότος ότι το ψευδώνυμο του αντίπαλου του Ράντι φέρει το όνομα του ανώτατου ηγέτη του Ιράν, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε ότι η ταινία ωθεί στο συλλογισμό περί ιδεολογικής μάχης μεταξύ του Ιράν και των Ηνωμένων Πολιτειών. Η επόμενη φορά που αναφέρεται η μάχη είναι όταν ο Ράντι, ο οποίος αναρρώνει από μια καρδιακή προσβολή που του κόστισε την καριέρα του στην πυγμαχία, παίζει μαζί με έναν νεαρό γείτονά του ένα βιντεοπαιχνίδι που έχει θέμα τον αγώνα του ενάντια στον Αγιατολάχ. Το νεαρό παιδί αναφέρει πως παιχνίδι αυτό είναι ξεπερασμένο και ότι προτιμά να παίζει το call of duty 4, το οποίο τοποθετείται στο Ιράκ και σου επιτρέπει να παίζεις υιοθετώντας την ταυτότητα ενός αμερικανού πεζοναύτη ή ενός στρατιώτη των βρετανικών ειδικών δυνάμεων. Η σειρά βιντεοπαιχνιδιών call of duty έχει χαρακτηριστεί οριενταλιστική εξαιτίας του τρόπου απεικόνισης της Μέσης Ανατολής και θεωρούμε πως η αναφορά στο Ιράκ γίνεται

εσκεμμένα για να θυμίσει την εισβολή των Αμερικανών στο Ιράκ το 2003 και να εισαγάγει υπόρρητα την κυρίαρχη αμερικανική ιδεολογία του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία. Στη συνέχεια της ταινίας προβάλλεται η ηθική και σωματική κατάπτωση του Ράντι και η απόφασή του να πάρει μέρος στον αγώνα συμπλήρωσης των είκοσι χρόνων από τη νίκη του έναντι του Αγιατολάχ, παρά την εύθραυστη υγεία του. Στον αγώνα αυτό αναβιώνεται το ματς του 1989 και έτσι έχουμε τη δυνατότητα να δούμε από κοντά το γερασμένο πια Αγιατολάχ να μάχεται μαζί με τον εξουθενωμένο Ράντι. Ο ηθοποιός που υποδύεται τον Αγιατολάχ είναι σκουρόχρωμος, έχει ένα έντονο μαύρο μουστάκι, η στολή που φοράει είναι ένα κορμάκι παλαιστή ίδιο με τη σημαία του Ιράν και παράλληλα πριν από την έναρξη του αγώνα κυματίζει τη σημαία του Ιράν. Κάθε φορά που νικά κυματίζει τη σημαία, ενώ το κοινό ακούγεται να επευφημεί τον Ράντι φωνάζοντας «Η.Π.Α, Η.Π.Α» και μόλις ο Ράντι καταφέρνει να πάρει το πάνω χέρι στη μάχη και να νικήσει έναντι του Αγιατολάχ, σκίζει τη σημαία του Ιράν εξοργίζοντας φαινομενικά τον αντίπαλό του που του φωνάζει «άπιστε» και ορμά πάνω του. Ο Ράντι κατατροπώνει τον Αγιατολάχ και επαναλαμβάνει την ίδια κίνηση ματ που είχε κάνει πριν από είκοσι χρόνια για να τον ακινητοποιήσει και έτσι πηδάει πάνω του, όμως στο τέλος και ακριβώς στο αποκορύφωμα της νίκης του η καρδιά του τον προδίδει. Αν κρίνουμε από το γεγονός ότι ο αντίπαλος του Ράντι ονομάζεται Αγιατολάχ και ότι όταν τον κερδίζει ο Ράντι σκίζει τη σημαία του Ιράν καταλαβαίνουμε γιατί η ταινία δεν ήταν και τόσο αγαπητή στο Ιράν. Όχι μόνο βεβηλώνονται τα ιερά της σύμβολα, η θρησκεία και η σημαία, αλλά η απλή μάχη μεταξύ δύο παλαιστών ανάγεται στην ιδεολογική μάχη μεταξύ Ιράν και Ηνωμένων Πολιτειών, μία μάχη γιατί τη οποία όπως υπονοείται μέσα από τη δεύτερη καρδιακή προσβολή του Ράντι αξίζει ακόμα και να πεθάνει κανείς. Συμπεραίνεται πως δεν χρειάζεται μία ταινία να έχει ξεκάθαρο πολιτικό ή στρατιωτικό περιεχόμενο για να ασκηθεί η ήπια ισχύς και επομένως ακόμα ταινίες που αναφέρονται στην καθημερινότητα μπορούν να μετατραπούν σε ιδεολογικά εργαλεία αν χρησιμοποιηθούν οι κατάλληλες μεταφορές και έτσι ένα απλό άθλημα όπως η πυγμαχία ή τα βιντεοπαιχνίδια μπορούν να αποκτήσουν милитарιστικό περιεχόμενο, με ό,τι μπορεί να συνεπάγεται αυτό για το Ιράν.

III. ΟΛΛΑΝΔΙΚΗ ΑΣΘΕΝΕΙΑ

Syriana (2005)

Εισαγωγή

Η περιοχή της Μέσης Ανατολής και του Ιράν ειδικότερα είναι συνυφασμένη με την ύπαρξη των κοιτασμάτων πετρελαίου και φυσικού αερίου που βρίσκονται σε αφθονία γύρω από τον περσικό κόλπο. Ωστόσο, αν και η Μέση Ανατολή κατέχει το 65% των πετρελαϊκών αποθεμάτων της γης (Balat, 2006), εξακολουθεί να είναι μία από τις πολιτικά και οικονομικά ασταθέστερες περιοχές του πλανήτη. Πάσχει λοιπόν από την λεγόμενη ολλανδική ασθένεια ή αλλιώς την κατάρα των φυσικών πόρων. Τα περισσότερα πετρελαιοπαραγωγικά κράτη έχουν ταυτιστεί με στερεοτυπικές απεικονίσεις αδίστακτων ολιγαρχών που ελέγχουν την παγκόσμια οικονομία ρυθμίζοντας τις τιμές του πετρελαίου κατά το δοκούν. Η κυκλοφορία τέτοιων εικόνων στη δυτική λαϊκή κουλτούρα αλλά και η γενικότερη ισλαμοφοβική αναπαράσταση της Μέσης Ανατολής εντάθηκε μετά την πετρελαϊκή κρίση του 1973, όταν οι χώρες του ΟΠΕΚ αύξησαν την τιμή του πετρελαίου κατά 70% και προχώρησαν σε εμπάργκο στις εξαγωγές πετρελαίου προς τις Η.Π.Α και άλλες δυτικές χώρες ως αντίδραση για τον πολεμικό ανεφοδιασμό του Ισραήλ κατά τη διάρκεια του πολέμου του Yom Kippur, γεγονός που προκάλεσε μια μεγάλη οικονομική και πολιτική κρίση. Έκτοτε, η Δύση προσπαθεί να βρει εναλλακτικές πηγές ενέργειας και αναρωτάται «γιατί τέτοιοι άνθρωποι όπως οι Άραβες να έχουν το δικαίωμα να κρατούν υπό απειλή τον ανεπτυγμένο (ελεύθερο, δημοκρατικό, ηθικό) κόσμο. Από τέτοια ερωτήματα εξάγεται ο συχνός υπαινιγμός μιας αναγκαίας επίθεσης στις αραβικές πετρελαϊκές περιοχές» (Said, 1996:345). Αυτός ο αγώνας για την κατοχή των ορυκτών πλούτων στη Μέση Ανατολή και οι πολιτικές και οι οικονομικές συνέπειές του αποτελούν το θέμα της ταινίας Syriana που κυκλοφόρησε το 2005, στις αρχές της δεύτερης περιόδου του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία»,

όταν οι Η.Π.Α άρχισαν να έρχονται αντιμέτωπες με τις συνέπειες της εμπλοκής στη Μέση Ανατολή (Holland,2019). Η ταινία κέρδισε το όσκαρ β' ανδρικού ρόλου (George Clooney) και επαινέθηκε από τους κριτικούς τόσο για την κινηματογραφική της ποιότητα όσο και για τον τρόπο παρουσίασης των γεγονότων. Θεωρείται μία από τις πρώτες θετικές απεικονίσεις των μουσουλμάνων στην μετά το 2001 εποχή του Χόλιγουντ, η οποία θεωρεί τα αμερικανικά τεκταινόμενα με μια πιο κριτική ματιά, ενώ παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και από γλωσσικής άποψης διότι εμφανίζονται υπότιτλοι σε κάθε διάλογο μη αγγλόφωνων ατόμων και έτσι υπάρχει μετάφραση από τα αραβικά, τα ούρντου, τα φαρσί κ.α.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ταινία αφηγείται 5 παράλληλες ιστορίες ανθρώπων, των οποίων η ζωή συνδέεται και ορίζεται από τις αμερικανικές πετρελαϊκές εταιρείες στη Μέση Ανατολή. Συγκεκριμένα, απεικονίζει την ιστορία μιας συγχώνευσης δύο αμερικανικών εταιρειών πετρελαίου των Connex-Killen και τις συνέπειές της μέσα από την ιστορία του Πακιστανού εργάτη Washim Khan και του πατέρα του, οι οποίοι απολύονται μετά τη συγχώνευση των εταιρειών και αδυνατούν να βρουν δουλειά γιατί δεν μιλούν αραβικά με αποτέλεσμα ο Washim να καταλήγει στο τέλος να μαθαίνει αραβικά σε ένα ισλαμικό σχολείο και να γίνεται μάρτυρας για να εξασφαλίσει οικονομικά την οικογένειά του. Παράλληλα, παρακολουθούμε τις δραστηριότητες του αναλυτή ενέργειας Bryan Woodman, οικονομικού συμβούλου του πρίγκιπα Ναζίρ, ο οποίος ενδέχεται να είναι ο μελλοντικός διάδοχος του πατέρα του στη διακυβέρνηση μιας χώρας που θυμίζει πολύ τη Σαουδική Αραβία. Ο πρίγκιπας Ναζίρ έχει λάβει δυτική παιδεία, θέλει να δώσει περισσότερες δημοκρατικές ελευθερίες στο λαό του και κυρίως συνεργάζεται με μία κινεζική πετρελαϊκή εταιρεία αποκόβοντας έτσι τα συμφέροντα των Η.Π.Α. Γι' αυτόν το λόγο, η CIA στέλνει τον Bob Barnes στο Λίβανο για να βρει και εκτελέσει τον Ναζίρ, μόνο που ο Barnes προδίδεται από το σύνδεσμό του στη Βηρυτό και από τη CIA στη συνέχεια, γι' αυτό και προσπαθεί να σώσει τη ζωή του πρίγκιπα Ναζίρ, αν και δεν τα καταφέρνει γιατί φτάνει πολύ αργά.

Η ταινία απεικονίζει λοιπόν διάφορες μορφές τρομοκρατίας, όπως η οικονομική, η κοινωνική, η πολιτική και η ισλαμική, οι οποίες όλες συνδέονται μεταξύ τους μέσω του πετρελαίου. Επίσης, μέσα από την ιστορία του Washim αλλά και του πρίγκιπα Ναζίρ παρατηρείται μια θετική, πιο «ανθρώπινη» απεικόνιση των κατοίκων της

Μέσης Ανατολής, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο με την αραβική γλώσσα και τη θρησκεία, η οποία από-ανθρωποποιείται, καθώς παρουσιάζεται σαν εστία της τρομοκρατίας. Αναλυτικότερα, τα αραβικά στην ταινία ακούγονται μόνο όταν ο Washim χάνει τη δουλειά του, όταν ψάχνοντας μια νέα δουλειά δεν καταλαβαίνει την αραβική ανακοίνωση με αποτέλεσμα να καταλήγει να ξυλοφορτώνεται και φυσικά όταν ο δάσκαλος του ισλαμικού σχολείου προβαίνει σε ένα κήρυγμα εναντίον της Δύσης (Tayyara, 2014). Συγκεκριμένα, ο ιμάμης λέει τα εξής: *«Θα προσπαθήσουν να αποκρύψουν τη διαφορά για να κάνουν όσους μιλούν για τη θρησκεία να φανούν φανατικοί ή οπισθοδρομικοί. Θα μας πουν πως η διαμάχη τελείωσε. Οικονομικοί πόροι ή στρατιωτική κυριαρχία... Δεν είναι δυνατόν να γεφυρωθεί η διάκριση μεταξύ ανθρώπινης φύσης και σύγχρονης ζωής. Αδύνατον. Το θείο και το εγκόσμιο δεν είναι παρά μόνο μία έννοια. Το κοράνι. Καμία διάκριση θρησκείας και κράτους. Το κοράνι. Αντί για βασιλιάδες που νομοθετούν και σκλάβους που υπακούν, το κοράνι. Ο πόνος της σύγχρονης ζωής δεν μπορεί να θεραπευτεί από την οικονομική απελευθέρωση, την νομισματοποίηση, τις οικονομικές μεταρρυθμίσεις ή τους χαμηλότερους φόρους. Ο πόνος της ζωής στο σύγχρονο κόσμο δεν θα λυθεί ποτέ από τον φιλελευθερισμό. Οι φιλελεύθερες κοινωνίες απέτυχαν. Η χριστιανική θεολογία απέτυχε. Η Δύση απέτυχε».*

Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται το Ισλάμ στην ταινία και για ακόμα μία φορά, συνδέεται με την τρομοκρατία. Παράλληλα, δεν απεικονίζονται όλες οι χώρες της Μέσης Ανατολής θετικά παρά μόνο το Πακιστάν και το εν μέρει βασίλειο του περσικού κόλπου μέσω του χαρακτήρα του πρίγκιπα Ναζίρ, ένα βασίλειο το οποίο όπως αναφέρθηκε παραπάνω καθρεφτίζει τη Σαουδική Αραβία. Από την άλλη, η Αίγυπτος ως τόπος καταγωγής του μαθητή που κλέβει ένα βαλλιστικό βλήμα από το Ιράν και στη συνέχεια ωθεί το Washim να γίνει μάρτυρας, ο Λίβανος-που φαίνεται για άλλη μια φορά ότι διοικείται από τη Hezbollah- αλλά και ως το μέρος όπου βασανίζεται ο Ben Barnes και το Ιράν, δηλαδή οι χώρες με τις οποίες οι Η.Π.Α είχαν εκείνη την περίοδο τεταμένες σχέσεις, συνδέονται με αρνητικές συνυποδηλώσεις. Αυτό το γεγονός φυσικά δεν εκπλήσσει καθώς η ταινία φέρει ορισμένες ομοιότητες ως προς την ιδεολογία και την αναπαράσταση του Ιράν με την ταινία Argo. Ακριβώς όπως το Argo βασίστηκε στο άρθρο του Tony Mendez, η Syriaana βασίζεται στο βιογραφικό μυθιστόρημα *See no Evil: The true story of a Ground Soldier* του πρώην πράκτορα της C.IA Robert Barnes, ενώ ο παραγωγός και των δύο ταινιών ήταν ο

George Clooney, με τη διαφορά ότι στην ταινία *Syriana* υποδύθηκε τον Bob Barnes αποσπώντας το όσκαρ β' ανδρικού ρόλου.

ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΙΡΑΝ

Το Ιράν φαίνεται πως είναι η πηγή του κακού στην ταινία γιατί εκεί είναι το μέρος όπου ο Barnes χάνει το βαλλιστικό λήμμα, το οποίο θα οδηγήσει στο τέλος στην ανατίναξη ενός μέρους των πετρελαϊκών εγκαταστάσεων της εταιρείας Connex-Killen και στο θάνατο του Washim. Με άλλα λόγια έχει κερδίσει δίκαια τη θέση του στο σατανικό άξονα των χωρών της Μέσης Ανατολής, όπως τον εξέθεσε ο George Bush Jr. το 2002. Αναλυτικότερα, αμέσως μετά το πρώτο πλάνο της ταινίας όπου βλέπουμε το Washim και τον πατέρα του να πηγαίνει στη δουλειά με το λεωφορείο μαζί με τους άλλους εργάτες, μεταφερόμαστε στην Τεχεράνη και συγκεκριμένα σε ένα πάρτι κεκλεισμένων των θυρών. Παρακολουθούμε μία ελκυστική κοπέλα να ντύνεται ενώ η κάμερα υιοθετεί την ανδρική οπτική (male gaze) και από τα ρούχα του πάρτι τη βλέπουμε να φορά αθλητικά παπούτσια, μαντό και μαύρο χιτζάμπ φεύγοντας από το πάρτι το ξημέρωμα, μια εικόνα που υποδεικνύει την ηδονοβλεπτική ματιά της Δύσης και ταυτόχρονα υπαινίσσεται την υποκρισία του «ισλαμικού» Ιράν. Στη συνέχεια, ο Bob Barnes συζητά με έναν εκ των αδερφών Αμίρι, οι οποίοι είναι έμποροι όπλων. Τον βλέπουμε να κάθεται ανάμεσα σε πολλές γυναίκες, να μιλά για το ουίσκι και να ρωτάει τον Barnes στα φαρσί αν έχει μαζί του ναρκωτικά και έπειτα να αλλάζει την ομιλία του στα αγγλικά για να κανονίσουν τη αυριανή συνάντησή τους, όπου ο Barnes θα τον προμηθεύσει με βαλλιστικά βλήματα, έναν εκ των οποίων θα καταλήξει στον Αιγύπτιο τρομοκράτη, στον οποίο ο Barnes μιλά φαρσί αλλά εκείνος δεν αποκρίνεται και τον διώχνει υπό την απειλή του όπλου. Ο Barnes αφήνει το κτήριο και την Τεχεράνη αφού πρώτα όμως δούμε ένα αυτοκίνητο να εκρήγνυται. Αυτή η σκηνή υποδεικνύει πως πίσω από τις αξίες της ισλαμικής δημοκρατίας κρύβονται τα ναρκωτικά, το ουίσκι, οι εγκληματικές δραστηριότητες, οι διασυνδέσεις με τρομοκρατικές οργανώσεις-μεταξύ των οποίων και η Hezbollah- αλλά και η (καταπιεσμένη) σεξουαλικότητα. Εικόνες που όλες τους προκαλούν αρνητικές συνυποδηλώσεις όσον αφορά στο Ιράν και τις αξίες του.

Η δεύτερη φορά που αναφέρεται το Ιράν στην ταινία είναι στις Η.Π.Α σε μία συνάντηση του Bob Barnes με τους ανωτέρους του στη C.I.A, όπου ακούμε την ανώτερή του να του λέει πως «ό, τι βρίσκεται μεταξύ του Μαρόκο και του Πακιστάν

είναι αποτυχημένα κράτη και αποτυχημένες οικονομίες, αλλά το Ιράν είναι φυσικός σύμμαχος των Η.Π.Α. Οι Πέρσες δεν θέλουν να γυρίσουν πίσω το ρολόι στον 8^ο αιώνα. Βλέπω φοιτητές να βγαίνουν στο δρόμο. Ξέρω ότι ο Khatami ακούγεται σωστός. Αυτό που θέλω να ξέρω είναι ότι αν συνεχίσουμε να τους κάνουμε εμπόργκο στην ενέργεια, τότε ίσως κάποια μέρα σύντομα, θα έχουμε μια καλή κοσμική φιλοδυτική κυβέρνηση στο πλευρό των επιχειρήσεων», στην οποία ο Bob απαντά «Αφήνουν τους νέους να βγαίνουν στο δρόμο και την επόμενη μέρα κλείνουν 50 εφημερίδες. Τοποθετήστε δορυφόρους πάνω στις οροφές, βάλτε τους να δουν το 'my two dads', αυτό δεν σημαίνει ότι οι Αγιατολάδες θα παραδώσουν ούτε στο ελάχιστο τον έλεγχο του κράτους». Από την παραπάνω συζήτηση διαφαίνεται το γεγονός ότι το Ιράν γίνεται αντιληπτό μόνο με ιμπεριαλιστικούς όρους. Εκφράζεται μία προσπάθεια προσέγγισης του Ιράν γι' αυτό και οι Ιρανοί αναφέρονται με την αρχαία ονομασία τους ως Πέρσες, αλλά αργότερα υποτιμάται η περσική ιστορία και η αυτοκρατορία των Αββασιδών του 8^{ου} στην οποία οι Ιρανοί δεν θα θέλουν να ξαναγυρίσουν και έτσι οι επιθυμίες των Ιρανών αναπαρίστανται ξανά από τις Η.Π.Α. Οι Ηνωμένες Πολιτείες ακούγονται φιλικά προσκείμενες στο Ιράν ίσως εξαιτίας της μετριοπαθούς διακυβέρνησης του Khatami εκείνη την περίοδο και επισημαίνεται πως οι οικονομικές κυρώσεις στο Ιράν έχουν σκοπό να επιφέρουν την αλλαγή του καθεστώτος- όπως συνέβη με την επιχείρηση Άγιαξ-και την αντικατάστασή του από μια κυβέρνηση που θα ορίζεται από τα συμφέροντα των Η.Π.Α όπως ακριβώς είδαμε και στο Homeland. Μας προκαλεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι η αλλαγή καθεστώτος στο Ιράν έχει νομιμοποιηθεί σε τόσο μεγάλο βαθμό από την αμερικανική βιομηχανία του θεάματος με αποτέλεσμα να αναπαράγεται τόσο συχνά και τόσο απροκάλυπτα σε σημείο να βλέπουμε λίγο αργότερα στην ίδια σκηνή μια επιτροπή με το όνομα CIL (Επιτροπή για την απελευθέρωση του Ιράν), η οποία σχηματίστηκε κατ' αναλογία της πραγματικής Επιτροπής για την Απελευθέρωση του Ιράκ, με την απελευθέρωσή του Ιράκ να κατανοείται με έναν οργουελικό τρόπο από τις Η.Π.Α στο οποίο εισέβαλαν δύο φορές. Αλλά ακόμα και η μετριοπαθής διακυβέρνηση του Khatami βρίσκεται στο αμερικανικό στόχαστρο και έτσι το Ιράν μέσα από το λόγο του Barnes φαίνεται οπισθοδρομικό (χρειάζεται η Αμερική να το εκπολιτίσει με τα δορυφορικά πιάτα και τις σειρές) και ανελεύθερο, αφού υποκρίνονται ότι είναι μετριοπαθείς αλλά δεν σέβονται την ελευθερία του τύπου. Η τρίτη φορά που ακούμε έμμεσα για το Ιράν είναι μέσα από τις τηλεοπτικές αναλύσεις του Bryan Woodman, ο οποίος λέει ότι «αν τη Δευτέρα το Ιράν αρνηθεί τους επιθεωρητές της IAEA (Διεθνή Υπηρεσία

Ατομικής Ενέργειας) μπορείτε να περιμένετε ότι οι τιμές του αργού θα εκτοξευθούν. Λοιπόν, δεν αποτελεί και μυστικό ότι το Ιράν θα αρνηθεί τια αιφνίδιες επιθεωρήσεις». Αυτή τη φορά βλέπουμε ότι το Ιράν ευθύνεται για την αύξηση των τιμών του αργού γιατί δεν δέχεται να γίνει επιθεώρηση για τυχόν ύπαρξη πυρηνικών. Δεν φαίνεται απλώς να λειτουργεί όπως ο ΟΠΕΚ τη δεκαετία του 1970 αλλά η ταινία υπαινίσσεται και τον ενδεχόμενο κίνδυνο πυρηνικής καταστροφής εξαιτίας της ανάπτυξης του πυρηνικού του προγράμματος. Στην ταινία το Ιράν επίσης αναφέρεται από τον Woodman όταν προτείνει στον πρίγκιπα Ναζίρ να περνάνε οι αγωγοί φυσικού αερίου του μέσα από τη χώρα και όχι να κάνει τον κύκλο για να το στείλει στη Δύση και τέλος για το Ιράν αποδεικνύεται πως εργάζεται εντέλει ο σύνδεσμος των Η.Π.Α στο Λίβανο Mussawi, ο οποίος βασανίζει άγρια τον Bob Barnes αντί να τον βοηθήσει να σκοτώσει τον Ναζίρ σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο. Ο πράκτορας Mussawi, ο οποίος αρχικά εργαζόταν για τις Η.Π.Α, τις οποίες «πρόδωσε» για λογαριασμό του Ιράν και τη Hezbollah είναι σαν να αντικατοπτρίζει κατά μία έννοια τη στάση της εξωτερικής πολιτικής του Ιράν ως προς τις Η.Π.Α, με τις οποίες είχαν φιλικές σχέσεις επί σάχη για να επιδοθούν στη συνέχεια στο «θρησκευτικό φονταμενταλισμό». Εν ολίγοις, το Ιράν στην ταινία συνδέεται με την υποκρισία, την τρομοκρατία, τα βασανιστήρια και την ανελευθερία και θεωρούμε πως αυτό δεν είναι τυχαίο γιατί η ταινία κυκλοφόρησε το 2005 λίγους μήνες μετά την εκλογή του Mahmoud Ahmadinejad στο Ιράν. Όσον αφορά στους Μουσουλμάνους γενικότερα, αν και απεικονίζονται με θετικότερο τρόπο, παρουσιάζονται ως θύματα οικονομικής ή πολιτικής εκμετάλλευσης και συσχετίζονται με την τρομοκρατία, τα πετρέλαια και τα πολιτικά σκάνδαλα, δηλαδή δεν ξεφεύγουν από την οριενταλιστική απεικόνισή τους και αυτό γίνεται μάλλον σκόπιμα. Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας Stephen Gaghan ταξίδεψε στην Μέση Ανατολή όπως οι οριενταλιστές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα για να αντλήσει υλικό για την ταινία του παρ' όλα αυτά δεν μπόρεσε να ξεφύγει από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις εξαιτίας της ιδεολογίας του. Όταν αυτός ρωτήθηκε γιατί αποφάσισε να γυρίσει την ταινία η απάντησή του ήταν ότι «οι Η.Π.Α. καταναλώνουν το 26% του πετρελαίου της Γης, το 70% του οποίου βρίσκεται στα χέρια των φονταμενταλιστών του Ισλάμ, οι οποίοι μας μισούν. Φοβάμαι για το τι θα κληρονομήσουν τα παιδιά μου»³⁴. Τα ιδεολογικά προτάγματα του σκηνοθέτη αποκαλύπτονται καλύτερα από την ονομασία της ταινίας Syriana, ένα όνομα που

³⁴ <https://www.arabnews.com/node/277816>

σύμφωνα με τον ίδιο άκουσε σε κάποιο αμερικανικό think tank ότι αναφερόταν σε έναν υποτιθέμενο ανασχηματισμό της Μέσης Ανατολής³⁵. Αυτή η ονομασία πέρα του γεγονότος ότι θυμίζει τις «φανταστικές γεωγραφίες» των οριενταλιστών για τις οποίες κάνει λόγο ο Edward Said στο ομώνυμο βιβλίο του, φαίνεται ιδιαίτερα επικίνδυνη, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς τι συμβαίνει στη Συρία και την ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής από το 2011. Για ακόμα μία φορά λοιπόν το Χόλιγουντ συνεργάζεται με πρώην πράκτορες των Η.Π.Α και δεξαμενές σκέψης και προβάλλοντας συγκεκριμένες στερεοτυπικές απεικονίσεις προετοιμάζει εκούσια ή ακούσια την αμερικανική γνώμη για μία ενδεχόμενη εισβολή στο Ιράν και για την ανακατανομή της Μέσης Ανατολής.

IV. Η ΙΡΑΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Septembers of Shiraz/ Η διπλή όψη της επανάστασης (2015)

Εισαγωγή

Η Ιρανική επανάσταση αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα απροσδόκητα γεγονότα της σύγχρονης εποχής που άλλαξαν ριζικά τη δυναμική στη Μέση Ανατολή. Τα αμερικανικά μέσα ενημέρωσης και ο κινηματογράφος έχουν προσπαθήσει επανειλημμένα να την αναπαραστήσουν, ωστόσο συνήθως αποτυγχάνουν διότι προσεγγίζουν την επανάσταση οριενταλιστικά αδιαφορώντας για τις βαθύτερες αιτίες της και εστιάζοντας κυρίως στα αποτελέσματά της, ιδιαίτερα όσο αυτά σχετίζονται με την αμερικανική εξωτερική πολιτική. Αυτού του είδους οι αναλύσεις είναι εξαιρετικά επιφανειακές διότι ανάγουν την ιρανική επανάσταση στην επιτυχημένη ρητορική του Ruhollah Khomeini, ο οποίος σε αντίθεση με τον σάχη ήταν σε θέση να αφογκραστεί την αγανάκτηση του Ιρανικού λαού και να συνδέσει τα δεινά του με την μοίρα του αρχετυπικού «ηγέτη» του Ιράν Χουσεΐν και τον σάχη με τον χαλίφη Γιαζίντ. Ωστόσο, αυτή η ανάλυση παραμένει μονομερής διότι αποκρύπτει την κοινωνική βάση της επανάστασης του 1978-9, η οποία αποτελούνταν από κληρικούς μεν, αλλά και από την εργατική τάξη, τους φοιτητές και διανοούμενους, τους μπαζαρί, τους οποίους ο

³⁵ <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5041385>

σάχης κατηγόρησε για την άσχημη κατάσταση της οικονομίας, τα μέλη της αντιπολίτευσης και του κόμματος Tudeh. Οι κυρίαρχες αφηγήσεις δεν αναφέρουν ούτε τους λόγους για τους οποίους διαδήλωνε η ιρανική κοινωνία των πολιτών, δηλαδή τον πληθωρισμό και την οικονομική κρίση που είχε πλήξει το Ιράν στα τέλη της δεκαετίας του 1970, την παραμέλησης της γεωργίας και τις παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και του διεθνούς δικαίου από τη Savak (Abrahamian, 1982:502) αλλά ούτε και το γεγονός ότι αρχικά οι Ιρανοί ζητούσαν από το σάχη περισσότερες ελευθερίες και το σεβασμό του συντάγματος του 1906-1909. Δεν στόχευαν δηλαδή όλοι εξαρχής στην ανατροπή του. Αντίθετα, ήταν η βίαιη καταστολή των διαδηλώσεων και τα γεγονότα της Μαύρης Παρασκευής (8/9/1978) που «τοποθέτησαν μια θάλασσα αίματος ανάμεσα στο σάχη και το λαό του» (Abrahamian, 1982: 516) οι λόγοι που ώθησαν ακόμα και τους πιο μετριοπαθείς να απαιτήσουν την παραίτηση του σάχη Μοχάμεντ Ρεζά Παχλαβί. Μία ή και παραπάνω όψεις αυτής της επανάστασης καλείται να απεικονίσει και η ταινία *Septembers of Shiraz* αφηγούμενη την πτώση του Ιρανο-εβραίου επιχειρηματία Ισαάκ Αμίν, αλλά κατά μία έννοια και ολόκληρης της αστικής τάξης της Τεχεράνης, η οποία αντικαταστάθηκε από τη φιλο-ισλαμική ιρανική εργατική τάξη, τους σίιτες κληρικούς και τους ουλαμάδες. Ο Ισαάκ Αμίν μετά από μια ξαφνική καφκική σύλληψη φυλακίζεται και βασανίζεται από το νέο καθεστώς εξαιτίας της κοινωνικής του θέσης, η οικογένειά του βιώνει μια σειρά από ταπεινώσεις και στο τέλος αφού πρώτα έχει αναθεωρήσει ολόκληρη τη ζωή του καταφέρνει να δραπετεύσει από το Ιράν. Η ταινία δέχθηκε μια πληθώρα αρνητικών κριτικών, όμως σκοπός αυτής της εργασίας δεν είναι η κριτική της αισθητικής της, όσο η προσπάθεια ανίχνευσης της ιδεολογίας στα κινηματογραφικά ρητορικά μέσα. Ο ελληνικός τίτλος της ταινίας είναι ιδιαίτερα επιτυχημένος διότι η επαναστατική ιδεολογία μας μεταφέρεται όπως τη βιώνει η μάλλον απολιτικ οικογένεια Αμίν αλλά και οι ίδιοι οι επαναστάτες. Γι' αυτό τον λόγο επιδιώξαμε να ανιχνεύσουμε πως διαχέεται η επαναστατική ιδεολογία μέσα από το λόγο ατόμων που ανήκουν σε αντικρουόμενες κοινωνικές τάξεις, τις εικόνες με τις οποίες ο σκηνοθέτης συνδέει την επανάσταση αλλά και πως αναπαριστάται ο ιρανικός λαός και η ιρανική κουλτούρα μέσα από τη συγκεκριμένη χολιγουντιανή παραγωγή.

ΟΙ ΔΥΟ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ

«Η εποχή όπου άνθρωποι σαν και σενα μπορούσαν να απαιτήσουν πράγματα από μας έχει τελειώσει. Τώρα είναι η σειρά μας»

Μοχσέν

Οικογένεια Αμίν

Η ταινία ξεκινά τοποθετώντας μας χωρικά (Ιράν) και χρονικά στις 12/8/1979. Δεν προσπαθεί να εξηγήσει πως προέκυψε η επανάσταση αλλά ένα δελτίο ειδήσεων στο οποίο απεικονίζονται εξαγριωμένοι διαδηλωτές αναλαμβάνει να εισάγει το πολιτικό κλίμα που επικρατεί στο Ιράν εκείνη την εποχή. Ακούμε λοιπόν τα εξής « *Οκτώ μήνες έχουν περάσει από τότε που έφυγε ο Σάχης. Ο Αγιατολάχ Khomeini και οι ισλαμιστές επαναστάτες έχουν εδραιώσει την εξουσία τους και μεταμόρφωσαν τη χώρα. Η σαρία κυβερνά τη χώρα και ένα αυξανόμενο κύμα βίας στοχοποιεί πολλές από τις ομάδες που συνέβαλαν στην επανάσταση. Τους φοιτητές, τους σοσιαλιστές, στην πραγματικότητα οποιονδήποτε δεν είναι φονταμενταλιστής του Ισλάμ. Οι φρουροί της επανάστασης διοικούν τώρα την πόλη της Τεχεράνης*». Η παραπάνω τηλεοπτική εισαγωγή έχει πολλαπλές λειτουργίες. Αρχικά, μας εισάγει στο πολιτικό κλίμα της εποχής, σε μια από τις σκοτεινότερες φάσεις της ισλαμικής επανάστασης, την περίοδο εδραίωσης της εξουσίας από το Khomeini, όταν σε διάστημα ενάμισι έτους περίπου 500 ιρανοί πολίτες εκτελέστηκαν ως αντιφρονούντες (Abrahamia, 2008) και μας προϋδεάζει για το τι πρόκειται να ακολουθήσει στη συνέχεια. Ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το δελτίο αναφέρεται εν γένει στη λαϊκή βάση της επανάστασης, που δεν αποτελούταν αποκλειστικά από θρησκευόμενους όπως προαναφέρθηκε. Ακούγοντας το παραπάνω δελτίο ο Ισαάκ Αμίν φαίνεται ιδιαίτερα ανήσυχος, διότι όπως δηλώνει στη γυναίκα του ότι η *χώρα τους διαλύεται* και βρίσκονται πάνω σε μια «ωρολογιακή βόμβα», συνδέει έμμεσα δηλαδή την τρομοκρατία με την ισλαμική δημοκρατία του Ιράν. Ο Ισαάκ Αμίν, έχει εβραϊκή καταγωγή και είναι ένας πολύ επιτυχημένος αν και αυτοδημιούργητος γεμολόγος και χρυσοχόος, ο οποίος πουλούσε κοσμήματα στις ανώτερες κοινωνικές τάξεις του Ιράν ακόμα και στην ίδια τη γυναίκα του Σάχη. Η εργασία του εξασφάλισε σε αυτόν και στην οικογένειά του μια άνετη ζωή, έτσι ώστε η γυναίκα του να μην χρειάζεται να δουλεύει, να έχει στη διάθεσή της μια υπηρέτρια τη Χαμπίμπε και να ντύνεται με ακριβά ρούχα, ο γιος του να σπουδάζει σε κολλέγιο στις Η.Π.Α και η οικογένειά του να μπορεί να μένει σε ένα ευρύχωρο σπίτι με πισίνα. Παρ' όλα αυτά, όπως η ταινία τονίζει σε πολλά σημεία, ο Ισαάκ δεν πλούτισε εις

βάρος κάποιου άλλου, απλώς ήταν αρκετά τυχερός ώστε να γευτεί τους προσοδοφόρους καρπούς της εργασίας του και αρκετά άτυχος ώστε να ζήσει σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό-ιστορικό γίγνεσθαι, όπου αυτός ο τρόπος ζωής δεν θα γινόταν ανεκτός. Γι' αυτό και οι ένοπλοι φρουροί της επανάστασης τον συλλαμβάνουν αναπάντεχα, του φορούν μια λευκή κουκούλα που έχει σχισίματα μόνο στα μάτια και τον οδηγούν στη φυλακή, η οποία προσιδιάζει αρκετά στη φυλακή Εβίν, τη «διάσημη» ιρανική φυλακή ενώ το λευκό κατά πάσα πιθανότητα υπαινίσσεται τα «λευκά βασανιστήρια» που λαμβάνουν χώρα στο Ιράν. Στο δρόμο προς τη φυλακή, η πόλη φαίνεται άδεια, με εξαίρεση τα τανκ και τα πτώματα στους δρόμους και ορισμένους διαδηλωτές που πετάνε μολότωφ. Ο Ισαάκ Αμίν, παρότι δεν έβλαψε ποτέ κανέναν, ανακρίνεται για το γεγονός ότι είναι εβραίος και για το ότι ταξιδεύει συχνά στο Ισραήλ, γεγονότα που οδηγούν τον ανακριτή στο συμπέρασμα ότι εμπλέκεται με τη Mossad. Κατηγορείται για τα ταξιδιωτικά άρθρα που έγραφε η γυναίκα του και τα οποία «προπαγάνδιζαν» την έκλυτη ζωή και τους καθεδρικούς ναούς της Δύσης αλλά και για το παράνομο εμπόριο βότκας, με το οποίο ασχολείται ο αδερφός του και τέλος καλείται να απολογηθεί για όλη του τη ζωή. Από αυτές τις κατηγορίες καταλαβαίνει κανείς πως η νέα, ισλαμική τάξη των πραγμάτων, χαρακτηρίζεται από αντισημιτικές τάσεις, είναι οπισθοδρομική και με πρόσχημα τη θρησκεία εναντιώνεται στο δυτικό φιλελευθερισμό/ελευθεριότητα που εξισώνει την ελευθερία με το ποτό, τα ταξίδια και την απόκτηση περιουσίας. Παρόλο που ο ίδιος δεν έβλαψε ποτέ κανένα αλλά ήταν και φιλόανθρωπος αφού προσλάμβανε ανθρώπους που ζούσαν στα όρια της φτώχειας και φρόντιζε για τη μόρφωσή τους, ο Ισαάκ βασανίζεται σκληρά επειδή όπως αναφέρεται στην ταινία «εκπροσωπεί μια συγκεκριμένη ομάδα ανδρών» μια ανώτερη κοινωνική τάξη που δεν χαρακτηρίζεται από την ευαισθησία του, γι' αυτό και βασανίζεται. Του σβήνουν τσιγάρα στο πρόσωπο, τον ξυλοφορτώνουν, αναγκάζεται να παρακολουθήσει την εν ψυχρώ εκτέλεση φίλων και συγκρατούμενων του, τον υποβάλλουν σε εικονική εκτέλεση για να του σπάσουν το ηθικό και ενόσω βρίσκεται στη φυλακή οι υπάλληλοί του λυμαίνονται την περιουσία του. Μόνο τη στιγμή που κατανοεί πόσο τυφλός ήταν, ότι επεδίωκε άσκοπα υλικό πλούτο και παραδέχεται την υλική και ηθική του συντριβή καταφέρνει συγκινήσει τον δεσμοφύλακά του και παραχωρώντας ολόκληρη την περιουσία του στην επανάσταση καταφέρνει να εξαγοράσει την ελευθερία του. Από την ίδια πλάνη καλείται να βγει και η γυναίκα του. Η Φαρνάζ Αμίν είναι μια δυναμική, απελευθερωμένη αν και περιφρονητική γυναίκα. Φοράει μαντήλα όταν

βρίσκεται σε εξωτερικούς χώρους και είναι πλήρως απελευθερωμένη, ντυμένη με ακριβά ρούχα και πίνει αλκοόλ στο σπίτι της, δηλαδή κατά μία έννοια η μαντήλα οριοθετεί την ιδιωτική από τη δημόσια ζωή. Σε μία σκηνή πηγαίνει την κόρη της με το αυτοκίνητο στο σχολείο και περνά μέσα από μια πορεία (όπως ακριβώς συμβαίνει στο *Homeland* και στο *Argo*) όπου υψώνονται ιρανικές σημαίες και πορτρέτα του Khomeini, οι γυναίκες είναι ντυμένες με τσαντόρ και για άλλη μια φορά το πλήθος να επιτίθεται στο αμάξι. Η Φαρνάζ είναι μια γυναίκα ατρόμητη, που δεν διστάζει να ψάξει στη φυλακή τον άνδρα της ούτε να τα βάλει με τους άνδρες υπαλλήλους που κλέβουν την περιουσία του, ούτε καν με τους φρουρούς της επανάστασης. Όπως και ο άνδρας της, έτσι κι αυτή ταπεινώνεται. Τη χαστουκίζει ο γιος της υπηρέτριάς της και υπάλληλος του άνδρα της όταν τον αντιμετωπίζει και τον βάζει στη θέση του και βλέπει τους φρουρούς να της αρπάζουν τα πιο πολύτιμα αντικείμενα τους σπιτιού της, ακόμα και το δαχτυλίδι του γάμου της. Παρ' όλα αυτά, η Φαρνάζ ακριβώς όπως και ο άνδρας της εξακολουθεί να βρίσκεται σε μια αφελή πλάνη και να περιφρονεί όσα άτομα βρίσκονται γύρω της και ανήκουν σε κατώτερη κοινωνική τάξη από αυτήν. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση της με την υπηρέτρια του σπιτιού Χαμπίμπε, τις οποίες ενώνει μια αμοιβαία συμπάθεια και χωρίζει η συνεχής περιφρόνηση της Φαρνάζ προς τη Χαμπίμπε. Όταν η Χαμπίμπε την ξυπνά το μεσημέρι και της υπενθυμίζει πως καλό θα ήταν να σταματήσει να πίνει τόσο πολύ (ακόμα και για να κοιμηθεί) αφού τώρα η κατανάλωση αλκοόλ απαγορεύεται, η Φαρνάζ αποκρίνεται με χλευασμό «Αυτό είναι το σπίτι μου και σήμερα είναι Τετάρτη, οπότε μην ξεχάσεις να πλύνεις τα παράθυρα» υπενθυμίζοντας στη Χαμπίμπε ποια είναι η θέση της. Όταν η Χαμπίμπε της λέει ότι οι φρουροί την ρώτησαν αν της αρέσει να είναι υπηρέτρια, η Φαρνάζ αναρωτιέται «τι σχέση έχει αυτό;». Σε μια άλλη τους συζήτηση η Χαμπίμπε μεταφέρει τις σκέψεις του Μορτεζά «Γιατί κάποιοι να ζουν σαν βασιλιάδες και οι υπόλοιποι σαν αρουραίοι; Γιατί οι πλούσιοι που είναι τρελοί με τη Δύση και την Ευρώπη να αποφασίζουν πως μια ολόκληρη χώρα θα ντύνεται θα μιλάει, θα ζει; Τι γίνεται αν θέλουμε οι Μουλάδες μας να μας κυβερνάνε και όχι εκείνος ο άγιος;» και όταν η Φαρνάζ καταλαβαίνει ότι η γυναίκα δεν αναφέρεται σε κανέναν άγιο αλλά στον Yves Saint Laurent, απλώς την περιγελά και θεωρεί ότι δεν ξέρει τι λέει, χωρίς να σκεφτεί γιατί μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα μπορεί να νιώθει ότι ετεροπροσδιορίζεται από τις ελίτ με τους οποίους δεν έχει καμία σύνδεση, αλλά ούτε είναι σε θέση να καταλάβει ότι περιφρονεί μια γυναίκα, την οποία θεωρεί φίλη της στο μυαλό της. Όταν η Χαμπίμπε λοιπόν ακούει αυτά τα λόγια, της επισημαίνει

ότι νιώθει περιφρονημένη για ακόμα μία φορά και ότι μπορεί να την θεωρεί φίλη της, αλλά ποτέ δεν έχουν καθίσει στο ίδιο τραπέζι σαν ίσοι. Στη συνέχεια, όταν η Φαρνάζ βλέπει να ληστεύουν την περιουσία του άνδρα της ο Μορτεζά και οι υπόλοιποι υπάλληλοι, απευθύνεται σε έναν από αυτούς που δεν φαίνεται να παίρνει μέρος στη λεηλασία και του ζητά εξηγήσεις *«Αυτοί οι άνθρωποι ήταν άνεργοι τσιγγάνοι όταν τους προσέλαβε ο άνδρας μου. Τους πήρε στη δουλειά και πλήρωσε για την εκπαίδευσή τους. Αυτό ονομάζετε εκμετάλλευση;»*. Όταν εκείνος της απαντά *«Δεν ήμασταν ακριβώς τσιγγάνοι, χανούμ. Μπορεί να μην είχαμε λάβει μόρφωση, αλλά ...»* νιώθει άσχημα παροδικά και φροντίζει να του πει πως δεν εννοούσε αυτόν αλλά απλώς δεν καταλαβαίνει. Πράγματι, το μεγαλύτερο πρόβλημα της είναι ότι δεν είναι σε θέση να κατανοήσει τι συμβαίνει γύρω της και για ποιον λόγο και αυτή η άρνηση της πραγματικότητας την ακολουθεί σχεδόν ως το τέλος της ταινίας. Η ακραία περιφρόνησή της σε συνδυασμό με την αγανάκτησή για όλα όσα υφίσταται ο Ισαάκ φανερώνεται σε έναν ακόμα διάλογο με την Χαμπίμπε, όταν η Φαρνάζ της εξιστορεί πως λεηλατήθηκε η επιχείρηση του Ισαάκ και η Χαμπίμπε υπερασπιζόμενη το γιο της απαντά πως *«ίσως ήρθε ο καιρός να πληρώσει κάποιος. Γιατί κάποιος να είναι φτιαγμένοι να τους υπηρετούν χειροπόδαρα και άλλοι για να πλένουν τουαλέτες;»*. Αυτό φαίνεται πως είναι ένα ερώτημα, το οποίο η Φαρνάζ δεν μπορεί να διαχειριστεί και έτσι εξηγεί με την απλουστευτική λογική της ότι *τα χρήματα δεν έπεσαν από τον ουρανό, αλλά ότι αν δουλεύεις σκληρά, πληρώνεσαι αναλόγως* και έτσι με αυτόν τον τρόπο η ιδεολογία της προσιδιάζει περισσότερο στον αμερικανικό ατομικισμό παρά στη συλλογική κοινωνία του Ιράν³⁶. Όταν όμως η Χαμπίμπε απαντά συναισθηματικά πως και αυτή και ο γιος της δουλεύουν σκληρά, η Φαρνάζ της υπενθυμίζει πως ο Ισαάκ *τη μάζεψε υποσιτισμένη από το δρόμο, επειδή τη λυπήθηκε* φροντίζοντας να τη βάλει για ακόμα μια φορά στη θέση της. Μόνο όταν η Φαρνάζ έχει ταπεινωθεί αρκετά και ο Ισαάκ έχει βασανιστεί και έχει χάσει όλη την περιουσία του φαίνεται η πραγματική μεγαλοψυχία της οικογένειας Αμίν, όταν πλέον είναι σε θέση να δείξουν αλληλεγγύη σε όλους τους ανθρώπους- ακριβώς επειδή τους ενώνει η ανθρώπινη ιδιότητα και τα κοινά βάσανα και όχι την φιλανθρωπία από λύπηση για κάποιον κατώτερο- είναι σε θέση να δειπνήσουν μαζί με την πρώην υπηρέτριά τους, στην οποία και αφήνουν το σπίτι τους και έτσι καταφέρνουν να δραπετεύσουν από το Ιράν αλλά και από τον εαυτό τους. Το μόνο μη αληθοφανές σημείο της ταινίας για εμάς

³⁶ <https://www.hofstede-insights.com/product/compare-countries/>

είναι το εξής. Εφόσον, πληροφορούμαστε πως ο Ισαάκ είχε κοινωνικές ανησυχίες και νοιαζόταν για τους συνανθρώπους του, πως είναι δυνατόν να είναι σε θέση (στην πρώτη σκηνή) να οργανώνει ένα δυτικού τύπου πάρτι αποχωρισμού για το γιο του που θα έφευγε για την Αμερική και να χορεύει τα τραγούδια των Bee Gees, όταν στη χώρα του επικρατούσε τέτοιος κοινωνικός αναβρασμός και όταν πριν από ένα χρόνο είχε προηγηθεί η 8^η Σεπτεμβρίου 1978, όπου χιλιάδες αντιφρονούντες είχαν δολοφονηθεί από τις δυνάμεις του σάχη; Ειδικά όταν πρόκειται για μία ταινία που φέρει στον τίτλο της τη λέξη Σεπτέμβρης. Η μόνη εξήγηση που μπορούμε να δώσουμε είναι ότι ο Ισαάκ, όπως και όλοι οι χαρακτήρες στην ταινία, ακόμα και η ίδια η επανάσταση, είναι πολυδιάστατοι. Έτσι, δεν υπάρχει κανένας αρχετυπικά και καθολικά ηθικός χαρακτήρας, αλλά είναι οικονομικές και κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες που τους περιβάλλουν και τους ωθούν να υιοθετούν συγκεκριμένες συμπεριφορές.

Μορτεζά, Μοχσέν, Χαμπίμπε

Ο Μορτεζά είναι ο κύριος εκφραστής της επαναστατικής ιδεολογίας στην ταινία και ταυτόχρονα είναι ο λιγότερο ιδεολόγος. Έχει βαρεθεί να ζει στη φτώχεια και θέλει να εξασφαλίσει μία καλύτερη ζωή για τον ίδιο και τη μητέρα του, η οποία εργάζεται σαν υπηρέτρια. Κατατάσσεται στους φρουρούς της επανάστασης όχι επειδή είναι θρησκευόμενος, αλλά επειδή θέλει να έχει ένα (μεγάλο) μερίδιο στην νέα τάξη των πραγμάτων, ακριβώς επειδή φθονεί την περιουσία του αφεντικού του. Όταν η Φαρνάζ τον ρωτάει γιατί κλέβει την περιουσία του Αμίν, τη στιγμή που εκείνος δεν του συμπεριφέρθηκε ποτέ άσχημα, ο Μορτεζά απαντά πως «Δεν πρόκειται για έναν άνδρα, αλλά για μια μερίδα ανδρών που γύρισαν την πλάτη τους στην αδικία και επωφελήθηκαν από ένα διεφθαρμένο καθεστώς. Ανθρώπους που έχτιζαν τις βίλες τους και ταξίδευαν όποτε το επιθυμούσαν σε μέρη που κάποιοι σαν και μας δεν τολμούσαμε να ονειρευτούμε. Σκεφτήκατε ποτέ πως ζούμε; Γιατί μία χώρα με τόσα πολλά, δίνει στους φτωχούς της τόσο λίγα; Δεν σας ένοιαζε ποτέ. Ο Θεός απάντησε στις προσευχές των αδυνάμων. Ο Θεός είναι στο πλευρό των πιστών, όχι των αμαρτωλών». Η Φαρνάζ όμως φροντίζει να του θυμίσει πως δεν ήταν πάντοτε ιδεολόγος και ευσεβής, αφού φορούσε στενά τζιν και δανειζόταν το αυτοκίνητο του αφεντικού του για να πάει βόλτα τις πέντε φιλενάδες του. Μην μπορώντας να την αντιμετωπίσει με κάποιον

άλλο τρόπο, την χαστουκίζει για να «την βάλει στη θέση της» και με τον ίδιο βίαιο τρόπο προσπαθεί να επιβληθεί και αργότερα στη μητέρα του, η οποία ασπάζεται κάποιες από τις ιδέες του γιου της γιατί έχει βιώσει και η ίδια την κοινωνική αδικία ζώντας στο δρόμο και δουλεύοντας σαν υπηρέτρια. Η Χαμπίμπε φοράει μαντήλα σε όλες τις σκηνές που εμφανίζεται, εκτός από τη σκηνή που συνοδεύει τη Φαρνάζ στη φυλακή, όπου φορά ένα ολόσωμο μαύρο πέπλο για να κάνει καλύτερη εντύπωση στους φρουρούς. Ενώ όμως δουλεύει σαν υπηρέτρια, δεν είναι καθόλου δουλοπρεπής σε αντίθεση με το γιο της, του οποίου η αυτόματη αντίδραση μόλις βλέπει τον Ισαάκ ξανά είναι η υποκρισία. Ο Μορτεζά όσο κι αν φωνάζει στη μητέρα του ότι *«όλο αυτό το πετρέλαιο θα έπρεπε να πηγαίνει σε μας τους Ιρανούς»*, στην πραγματικότητα δεν ενδιαφέρεται ούτε για την αναδιανομή του πλούτου ούτε για την ισότητα όλων των πολιτών, αλλά μόνο για την δική του κοινωνική άνοδο. Γι' αυτό και δεν του αρκεί που λεηλάτησε την περιουσία των Αμίν αλλά επιθυμεί να εκδικηθεί ολοκληρωτικά τον Ισαάκ, παρουσιάζοντας στους Φρουρούς μια επιστολή που τον συνδέει με τον σάχη. Όταν εξηγεί το σχέδιό του στην μητέρα του, ουσιαστικά διαγράφεται και η πτώση του, αφού πλέον του δηλώνει ότι δεν τον αναγνωρίζει και τον διώχνει από το σπίτι τους και στη συνέχεια ο Μορτεζά συλλαμβάνεται από τους φρουρούς για υπεξαίρεση εξαιτίας της απληστίας του. Από την άλλη πλευρά, η μητέρα του προειδοποιώντας τους Αμίν για την προδοσία του γιου της καταφέρνει να πραγματοποιηθεί η επιθυμία της να γευματίσουν όλοι μαζί και ως «ηθική» ανταμοιβή κληρονομεί το σπίτι τους. Εκτός από τους δρόμους, όπου βλέπουμε τις πορείες, τα τανκς, τις μολότωφ και τα κρεμασμένα από γερανούς πτώματα, η επαναστατική ιδεολογία αναπαράγεται κατά κύριο λόγο στη φυλακή. Εκεί βλέπουμε αγριωπούς ένοπλους να την φρουρούν και γυναίκες με αυστηρές φυσιογνωμίες και μαύρα τσαντόρ να διεξάγουν σωματικούς ελέγχους σε όσες γυναίκες επισκέπτονται τη φυλακή. Ο κύριος εκφραστής της επαναστατικής ιδεολογίας στη φυλακή δεν είναι άλλος από το βασανιστή του Ισαάκ, Μοχσέν που κρύβεται πίσω από μια άσπρη κουκούλα. Όταν καταδικάζει την πολυτελή ζωή του Ισαάκ, τους καθεδρικούς για τους οποίους γράφει η Φαρνάζ και εξηγεί στον Ισαάκ ότι αυτός όχι μόνο δεν μπορούσε να ταξιδέψει, αλλά δεν είχε ούτε τη δυνατότητα να πάρει παπούτσια στο παιδί του, τα λόγια του μας θυμίζουν λίγο τον Μορτεζά. Ωστόσο, όπως αποδεικνύεται ο Μοχσέν πριν αναλάβει τη διεύθυνση της φυλακής, είχε βασανιστεί και ο ίδιος σκληρά από τη Savak και είχε ένα μικρό γιο, που μεγάλωσε μέσα στη φυλακή. Ο Mohsen είχε κάθε λόγο να μισεί το καθεστώς του σάχη και την τάξη που

εκπροσωπούσε ο Ισαάκ, επειδή βασανίστηκε από αυτό αλλά και εξαιτίας της δεινής οικονομικής του κατάστασης, ιδιαίτερα αν συγκριθεί με τον τρόπο ζωής των Παχλαβί. Έχει εκπέσει όμως και αυτός διότι όπως παραδέχεται *«έχει εθιστεί στο φόβο»*. Παρ' όλα αυτά, αποδεικνύεται ότι δεν έχει χάσει ακόμα την ανθρωπιά του, γι' αυτό και όταν ακούει τον Ισαάκ να αφηγείται μια παραβολή από το κοράνι για έναν πλούσιο που αναζητούσε μάταια τις υλικές απολαύσεις και τον ακούει να του λέει στα αραβικά πως *«κάθε προσκυνητής πηγαίνει στη Μέκκα με τον δικό του τρόπο»* συγκινείται, γιατί συνειδητοποιεί την απόγνωση του ανθρώπου που έχει απέναντί του αφού την έχει νιώσει και ο ίδιος. Ο Μοχσέν, σε αντίθεση με τον Μορτεζά, είναι πραγματικός πιστός και ιδεολόγος αφού μόλις ακούει τα λόγια από το κοράνι, έρχεται στην επιφάνεια η συναισθηματική φύση του. Σε αυτό το σημείο βγάζει την κουκούλα για να δείξει το πρόσωπό του στον Ισαάκ, τον οποίο αφήνει ελεύθερο όταν τον πείθει ότι έχει αναθεωρήσει τη ζωή του και αφήνει όλη του την περιουσία στην επανάσταση. Επιλέγει λοιπόν να σώσει τη ζωή του Ισαάκ δύο φορές, πρώτα ελευθερώνοντάς τον και έπειτα όταν τον αφήνει να δραπετεύσει στα σύνορα και καίει το μοναδικό αποδεικτικό στοιχείο που τον συνδέει με τον σάχη, για να μπορέσει να βρει και ίδιος την κάθαρση μέσω του οίκτου του.

Ακριβώς όπως όλοι οι χαρακτήρες της ταινίας παρουσιάζουν έναν δυισμό στη συμπεριφορά τους, αναμένει κανείς πως το ίδιο «διπλότυπη» είναι και η επανάσταση, η οποία μπορεί μεν να ξεκίνησε ως διαμαρτυρία ενάντια στην κοινωνική και οικονομική αδικία έφτασε όμως να καταφέρεται εναντίον των ίδιων της των συμμετεχόντων. Ωστόσο, θεωρούμε πως το μόνο μονοσήμαντο στοιχείο στην ταινία είναι η παρουσίαση της ισλαμικής επανάστασης. Η ισλαμική ιδεολογία δεν ταυτίζεται με τίποτα θετικό στην ταινία. Αντίθετα, συνδέεται με κλασσικές σκηνές βίας που έχουμε δει και σε άλλες ταινίες που σχετίζονται με το Ιράν (αμάξι που περνά μέσα από την πορεία), με διαδηλώσεις, πτώματα, βασανιστήρια και εκτελέσεις στη φυλακή, τους φρουρούς της επανάστασης που λεηλατούν ατομικές ιδιοκτησίες και υποκριτικούς χαρακτήρες όπως ο Μορτεζά, ο οποίος παρουσιάζεται ως ρηχός, ζηλόφθονος, αχάριστος, χωρίς να ξέρει να συμπεριφερθεί κοινωνικά και ασεβής ως προς την οικογένειά του. Η επαναστατική «ιδεολογία» είναι απλουστευτική, χαρακτηρίζεται από έντονα συναισθηματικά φορτισμένο λεξιλόγιο (*Γιατί κάποιιοι να είναι φτιαγμένοι να τους υπηρετούν χειροπόδαρα και άλλοι για να πλένουν τουαλέτες;*,

Γιατί κάποιιοι να ζουν σαν βασιλιάδες και οι υπόλοιποι σαν αρουραίοι;) και φαίνεται πως απευθύνεται περισσότερο προς την ιρανική ανώτερη τάξη και όχι στον ίδιο τον σάχη, ο οποίος δεν αναφέρεται σχεδόν πουθενά στην ταινία, μονάχα η γυναίκα του που έγραψε την ευχαριστήρια επιστολή στον Ισαάκ και μέσω της Savak που βασάνισε τον Μοχσέν). Με αυτόν τον τρόπο οριενταλοποιείται η ίδια η ισλαμική επανάσταση, η οποία παρομοιάζεται έμμεσα σε σκληρότητα με τη Savak. Κατά μία έννοια, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η ιδεολογία της ταινίας αναφορικά με την ισλαμική επανάσταση συνοψίζεται στην παρακάτω πρόταση της Φαρνάζ «είστε όλοι σας υποκριτές, που ξαφνικά απέκτησαν εξουσία και δεν ξέρουν πώς να τη χειριστούν».

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Η ταινία είναι γυρισμένη στα αγγλικά και αυτή είναι η γλώσσα που χρησιμοποιούν οι πρωταγωνιστές για να μας μεταδώσουν τα μηνύματά της. Ωστόσο, ανάμεσα στους αγγλικούς διαλόγους υπάρχουν και ορισμένες προσφωνήσεις. Συγκεκριμένα, όταν η Habibe ή κάποιος υπάλληλος του Ισαάκ απευθύνεται στη Φαρνάζ την αποκαλούν *khanum*, δηλαδή κυρία. Αντίστοιχα, τα παιδιά της Φαρνάζ και του Ισαάκ τους προσφωνούν στα φαρσί ως *mamaan* και *babaan*. Επιπλέον, οι φρουροί της επανάστασης μιλούν στα φαρσί όταν συνομιλούν μεταξύ τους ή όταν απευθύνονται στον Μοχσέν. Σε κανέναν όμως από αυτούς τους διαλόγους δεν υπάρχουν υπότιτλοι που να εξηγούν το τι έχει ειπωθεί. Παρόλα αυτά, όταν οι φρουροί ή ο Μοχσέν απευθύνονται σε κάποιον τρίτο τον/την αποκαλούν αδελφό/ή, αυτό γίνεται πάντοτε στην αγγλική γλώσσα και δεν ακούμε τα αντίστοιχα λεξήματα τα φαρσί (*baraadar/khaahar*). Ο μόνος υπότιτλος που εμφανίζεται στην ταινία είναι όταν ο Ισαάκ απαγγέλλει έναν στίχο από το κοράνι στα αραβικά, ο οποίος καταφέρνει να συγκινήσει τον Μοχσέν. Ο Adrian Brody (Ισαάκ) μιλάει στα αγγλικά με ιρανική προφορά, όπως συνηθίζεται σε διάφορες ταινίες που λαμβάνουν χώρα σε μη αγγλόφωνα κράτη, και το ίδιο προσπαθεί να κάνει και η Salma Hayek (Φαρνάζ). Κανείς όμως από τους δύο τους δεν μιλά στα φαρσί και έτσι μειώνεται η απόσταση μεταξύ των ηθοποιών και θεατών, αφού οι τελευταίοι είναι πιο πιθανό να ταυτιστούν με τον Ισαάκ και τη Φαρνάζ, που μιλούν στα αγγλικά και οι οποίοι ντύνονται και συμπεριφέρονται δυτικότροπα, παρά με την Χαμπίμπε που φοράει χιτζάμπ και πάντα προσφωνεί στα φαρσί ή με τους φρουρούς. Από τα παραπάνω, διαπιστώνεται ένα είδος γλωσσικής απαξίωσης όσον αφορά στα φαρσί και θεωρούμε

πως το γεγονός ότι μόνο οι Φρουροί της επανάστασης ακούγονται να μιλάνε σε αυτήν την «ανατολική» και ξένη γλώσσα, συμβάλλει στην οριενταλοποίησή τους και στη δημιουργία απόστασης σε σχέση με το θεατή. Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά στην κουλτούρα, οι δημιουργοί της ταινίας έχουν φροντίσει ιδιαίτερα να αναφερθούν στον περσικό πολιτισμό. Η ταινία ξεκινά με ένα γνωστό ρητό του διάσημου ποιητή Ρουμί, ενώ αργότερα η Φαρνάζ κοιτάζει μια φωτογραφία της με τον Ισαάκ, στην οποία της έχει αφιερώσει μερικούς στίχους από ένα ποίημα του σούφι ποιητή Χαφέζ και τέλος όταν ο Ισαάκ μαζεύει τα πράγματά του και πρέπει να πάρει μόνο ένα βιβλίο μαζί του παίρνει ένα βιβλίο του Χαφέζ. Από την άλλη πλευρά, η ισλαμική κουλτούρα εκπροσωπείται από το κοράνι και την παραβολή που παραθέτει ο Ισαάκ. Επιπλέον, αξίζει να σταθούμε σε μία στιχομυθία μεταξύ των κρατουμένων στην αυλή της φυλακής.

Ισαακ: -Υπήρξε ποτέ κάποια εποχή που αυτή η χώρα να ήταν δίκαιη και γενναιόδωρη;

Βαρτάν: Κύρος ο Μέγας. Ήμασταν όλοι ίσοι. Μουσουλμάνοι, Χριστιανοί, Εβραίοι ...δεν είχε σημασία. Ήμασταν μια σπουδαία αυτοκρατορία.

Κρατούμενος 3: Το πρόβλημα με αυτή τη χώρα, είναι πως νομίζουμε ότι είμαστε σημαντικοί, επειδή στο παρελθόν υπήρξαμε σπουδαίοι. Ο Δαρείος, ο Κύρος, η Περσέπολη, ήταν πριν από 2.500 χρόνια. Τι είμαστε τώρα; Βάρβαροι

Η παραπάνω στιχομυθία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί ταξιδεύει πίσω στο μυθικό παρελθόν σε μια εποχή πιο δίκαιη, πριν από την ισλαμική δημοκρατία, τη δυναστεία των Παχλαβί ή ακόμα και των Κατζάρων και δηλώνει την ανάγκη του ανθρώπου να πιστέψει σε ένα δικαιότερο φαντασιακό κράτος για να μπορέσει να αντιμετωπίσει τη σκληρή σύγχρονη πραγματικότητα. Όταν ο Βαρτάν μιλά για τον Κύρο, αναφέρεται στον κύλινδρο του Κύρου το 539 π.Χ., οποίος θεωρείται η πρώτη διακήρυξη ανθρωπίνων δικαιωμάτων της ιστορίας, καθώς σύμφωνα με τη παράδοση όταν ο Κύρος κατέλαβε τη Βαβυλώνα υποσχέθηκε να έχουν όλοι υπήκοοί του να έχουν τα ίδια δικαιώματα ανεξαρτήτως της εθνικής ομάδας στην οποία ανήκαν (Ram,2009).Ο τρίτος κρατούμενος φαίνεται όμως εντοπίζει καλύτερα από όλους το πρόβλημα από το οποίο πάσχει το Ιράν αλλά και όλα τα σύγχρονα κράτη στην εποχή μας, τα οποία στρέφονται πάντα στο ιστορικό ή/και μυθικό παρελθόν για να προσδώσουν αξία στο παρόν τους. Τι είναι σήμερα για μας οι Ιρανοί λοιπόν; «Βάρβαροι» απαντά ο Ηρόδοτος. «Ανατολίτες» ίσως απαντούσε ο Edward Said. Οι

ιστορικοί αυτοί εγκιβωτισμοί μπορούν οδηγήσουν συνειρμικά στον Ηρόδοτο και την ιστορία του Κροίσου, ο οποίος αν και Ληδός, προσιδιάζει στον Ισαάκ Αμίν. Όπως ο Κροίσος θεωρούσε δεν αμφέβαλε για το πλούτη και την ευδαιμονία του, το ίδιο τυφλός ήταν και ο Ισαάκ. Και όπως ο Κροίσος έζησε την κατάληψη της χώρας του από τους Πέρσες και σώθηκε τελευταία στιγμή από τον οίκτο του Κύρου αφού πρώτα τα έχασε όλα, το ίδιο συνέβη και με τον Ισαάκ.

V. ΚΡΙΣΗ ΤΩΝ ΟΜΗΡΩΝ

Argo (2012)

6 days (2017)

Εισαγωγή

Η 4η Νοεμβρίου 1979 αποτελεί αναμφισβήτητα μία από τις πιο εμβληματικές στιγμές της ιρανικής επανάστασης αλλά και ολόκληρης της ιστορίας της Μέσης Ανατολής. Μόλις οι ιρανοί φοιτητές εισέβαλαν στην αμερικανική πρεσβεία στην Τεχεράνη και κατ' επέκταση στα «αμερικανικά εδάφη» απέδειξαν στους αμερικανούς το δυναμικό μιας επανάστασης, την οποία σχεδόν κανείς δεν είχε προβλέψει, όπως άλλωστε και τις συνέπειες που αυτή θα επέφερε στη διεθνή σκηνή. Οι ιρανοί φοιτητές ήταν εξοργισμένοι με τις Ηνωμένες Πολιτείες, διότι επέτρεψαν στον σάχη να εισέλθει στη χώρα με σκοπό να του χορηγηθεί εκεί αντικαρκινική θεραπεία, μία κίνηση που δικαίως ερμηνεύτηκε από τον ιρανικό λαό ως κατάφορη υποστήριξη στη δυναστεία Παχλαβί αλλά και ως μια ακόμα προσπάθεια ανατροπής του πολιτικού καθεστώτος της χώρας. Γι' αυτόν τον λόγο, οι φοιτητές εισέβαλαν στην πρεσβεία και κράτησαν όμηρους τους 52 υπαλλήλους της για 444 ημέρες ως τις 20 Ιανουαρίου 1981. Αυτή η κίνηση αποτέλεσε ένα γερό πλήγμα στην εικόνα των Ηνωμένων Πολιτειών ως υπερδύναμης και σήμανε το τέλος των διπλωματικών σχέσεων μεταξύ Ιράν και Ηνωμένων Πολιτειών. Οι 52 όμηροι αφέθησαν ελεύθεροι μόνο μετά το τέλος της θητείας του προέδρου Κάρτερ και μετά από αποτυχημένη προσπάθεια της Αμερικής να τους διασώσει (επιχείρηση night crawl). Η μόνη ευνοϊκή στιγμή για τις Η.Π.Α ήταν το γεγονός ότι 6 υπάλληλοι της αμερικανικής πρεσβείας κατάφεραν να ξεφύγουν από το κτήριο βρίσκοντας καταφύγιο στην Καναδική πρεσβεία και αυτό

ήταν ένα γεγονός που οι αμερικανοί δεν μπορούσαν να παραβλέψουν, όχι μόνο γιατί διακυβευόνταν ανθρώπινες ζωές αλλά κυρίως επειδή διακυβευόταν το κύρος των Ηνωμένων Πολιτειών. Οι Η.Π.Α σε συνεργασία με την канаδική κυβέρνηση σχεδίασαν την απόδραση των 6 διπλωματών, στους οποίους εξέδωσαν канаδικά διαβατήρια με σκοπό να τους βγάλουν από τη χώρα. Για να μην κινδυνέψει η ζωή των υπόλοιπων 52 ομήρων, οι Η.Π.Α αρνήθηκαν για 27 χρόνια την ανάμειξή τους στο σχέδιο της απόδρασής τους, το οποίο θεωρήθηκε και προβλήθηκε από τα μέσα ως αποκλειστικά канаδικό επίτευγμα, ενώ η αλήθεια αποκαλύφθηκε το 2007 έπειτα από τη δημοσίευση ενός άρθρου του Tony Mendez, υπαλλήλου της C.I.A, ο οποίος γνωστοποίησε ότι το σχέδιο απόδρασης είχε ενορχηστρωθεί από την Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών και ότι οι 6 διπλωμάτες είχαν διαφύγει ως канаδοί πολίτες, οι οποίοι υποτίθεται πως δούλευαν για το Χόλιγουντ και είχαν μεταβεί στο Ιράν με την ελπίδα να πραγματοποιήσουν τα γυρίσματα της ταινίας τους εκεί. Αυτή η φαντασμαγορική πραγματική ιστορία θα μπορούσε άνετα να αποτελεί κινηματογραφικό σενάριο αφού συγκεντρώνει όλα τα απαραίτητα στοιχεία μιας επιτυχημένης ταινίας (αγωνία, ίντριγκα, μυστήριο, διαφυγή) και γι' αυτόν το λόγο έχουν γυριστεί τουλάχιστον δύο ταινίες βασισμένες στα παραπάνω γεγονότα και πολυάριθμα ντοκιμαντέρ, με πιο επιτυχημένη από όλες τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις να είναι φυσικά η ταινία του Ben Affeck, *Argo* (2012). Η πρώτη τηλεταινία με το συγκεκριμένο θέμα κυκλοφόρησε το 1981 (*The canadian embassy caper*) και εστίαζε κυρίως στον ηρωισμό του Καναδού πρέσβη Ken Taylor, ενώ όσα ντοκιμαντέρ αφηγούνται την πραγματική ιστορία της απόδρασης των διπλωματών κυκλοφόρησαν μετά την προβολή της ταινίας *Argo* (*Our man in Tehran, Argo The inside story*). Η συγκεκριμένη ταινία επιλέχθηκε διότι αποτελεί προϊόν της κυρίαρχης αμερικανικής βιομηχανίας ταινιών (Χόλιγουντ), προβλήθηκε το 2012, μια εποχή όπου οι αμερικανο-ιρανικές σχέσεις ήταν τεταμένες και επιβραβεύτηκε για την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας με 3 βραβεία όσκαρ (καλύτερης ταινίας, καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου και καλύτερου μοντάζ), ένα εκ των οποίων απένειμε η σύζυγος του τότε προέδρου των Η.Π.Α Michelle Obama μέσω τηλεδιάσκεψης.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Για την ανάλυση της ταινίας *Argo* προσπαθήσαμε να εντοπίσουμε πώς αναπαράγεται η κυρίαρχη ιδεολογία (Van Dijk, 1998) και συγκεκριμένα η οριενταλιστική απεικόνιση των Ιρανών, η ήπια ισχύς αλλά και η αλληλεξάρτηση μεταξύ της εξωτερικής πολιτικής των Η.Π.Α και της βιομηχανίας του θεάματος.

Εισαγωγή ταινίας

This is the Persian Empire, known today as Iran. For 2500 years this land was ruled by a series of kings known as shahs. In 1950, the People of Iran elected Mohammed Mossadeq, a secular democrat as prime-minister. He nationalized British and US petroleum companies, returning oil to its people. But 1953 the US and Britain engineered a coup d' etat that deposed Mossadeq and restored Reza Pahlavi as Shah. The young shah was known for abulence and excess, his wife was rumored to bathe in milk. While the shah had his lunches flown in by Concord from Paris, the people starved. The shah kept power through his ruthless internal police, the SAVAK. An era of torture and fear began. He then began a campaign to westernize Iran enraging the mostly traditional shia population. In 1979, the people of Iran overthrew the Shah. The exiled cleric Ayatollah Khomeini returned to rule Iran. He descended into score settling, death squads and chaos. Dying of cancer, the Shah was given asylum in the U.S. The Iranian people took to the streets outside of the US embassy demanding that the shah be returned, tried and hanged.

Η ταινία ξεκινά με ένα 3λεπτο εισαγωγικό βίντεο, το οποίο στήνει το σκηνικό της ιστορίας, διότι μας τοποθετεί χωρικά και χρονικά στο Ιράν με (φαινομενικό) σκοπό να πληροφορήσει για το τι είναι τελικά το Ιράν και ποια ιστορικά γεγονότα οδήγησαν στην κρίση των ομήρων, το οποίο είναι και το βασικό θέμα της. Η παραπάνω εισαγωγή αποτελεί μια εναλλαγή σκίτσων κόμικ και πραγματικού οπτικοακουστικού υλικού της εποχής τα οποία εναλλάσσονται, ενώ μια αφηγήτρια αφηγείται σε voice over το παραπάνω κείμενο θυμίζοντάς αρκετά την αφήγηση παραμυθιών. Η συγκεκριμένη εισαγωγή είναι ξεκάθαρα οριενταλιστική καθώς χρειάζεται ένας δυτικός να αφηγηθεί την ιστορία του Ιράν, δεν αρκεί κάποιο ολιγόλεπτο βίντεο ή ένα

μικρό εισαγωγικό κείμενο, αλλά η αφήγηση πρέπει να αποκτήσει μυθικό χαρακτήρα μιλώντας για βασιλιάδες του παρελθόντος, πολέμους, τον φτωχό λαό και τις εξεγέρσεις. Από το πρώτο λεπτό, η ταινία καθιστά σαφές ότι το Ιράν δεν μπορεί να αναπαραστήσει τον εαυτό του και γι' αυτό πρέπει να εκπροσωπηθεί (Said, 1996). Η εισαγωγή της ταινίας είναι οριενταλιστική από την αρχή ως το τέλος, από το πρώτο πλάνο όπου το Ιράν πρέπει να τοποθετηθεί στον παγκόσμιο χάρτη για να κατανοηθεί, ως την παρομοίωση της γυναίκας του σάχη με τη βασίλισσα Κλεοπάτρα και την απεικόνιση του ιρανικού λαού ως μάζας. Όπως 2.500 χρόνια ήταν υποτελείς στην περσική αυτοκρατορία, όπως ήταν υποτελείς στο Ρεζά Παχλαβί, το ίδιο υποτελείς παρουσιάζονται οι Ιρανοί και στον Αγιατολάχ Khomeini, ο οποίος φυσικά θεωρείται η πηγή του κακού και η εικόνα του τοποθετείται στο κέντρο του πλάνου, ενώ δίπλα παρατίθενται πλάνα του εξεγερμένου λαού. Με αυτόν τον τρόπο, η ιρανική επανάσταση μειώνεται σε μια απλή υφαρπαγή της εξουσίας από έναν ακραίο κληρικό και διαγράφονται οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που οδήγησαν στην πραγματοποίησή της αλλά και το γεγονός ότι πολλοί από όσους πήραν μέρος στην επανάσταση δεν ήταν οπαδοί του Khomeini, αφού η βάση της απαρτιζόταν από άτομα διαφόρων κοινωνικών και οικονομικών στρωμάτων. Οι μόνοι Ιρανοί που κατονομάζονται είναι οι ηγέτες, δηλαδή οι αρχαίοι βασιλείς, ο Μοχάμεντ Ρεζά Παχλαβί και ο Khomeini, όπου όλοι τους εμφανίζονται με τα πιο μελανά χρώματα. Εξάιρεση αποτελεί η αναφορά στον πρωθυπουργό Μοσσσαντέκ, ο οποίος αν και ηγέτης παρουσιάζεται θετικά καθώς φαίνεται να χαμογελά. Η στιγμιαία αυτή αναφορά στον Μοχάμεντ Μοσσσαντέκ και στην ανατροπή του δεν είναι τίποτε άλλο από μια απόπειρα «αντικειμενικής» παρουσίασης των γεγονότων. Στην αφήγηση τονίζεται δε ότι ο Μοσσσαντέκ ήταν «κοσμικός δημοκράτης» και έτσι με αυτόν τον τρόπο τοποθετείται πιο κοντά στη δυτική λογική και αντιπαρατίθεται έμμεσα με τον ακραίο φονταμενταλιστή Khomeini, ο οποίος παρουσιάζεται σαν το μεγάλο σατανά του Ισλάμ καθώς όπως πληροφορούμαστε «υπέκυψε σε πράξεις εκδίκησης, εκτελεστικά αποσπάσματα και χάος». Ως δεύτερος μεγάλος σατανάς του Ιράν παρουσιάζεται ο σάχης και η SAVAK, αυτό όμως που παραλείπεται από την εισαγωγή είναι η υποστήριξη που είχε ο σάχης από την Αμερική, η οποία είχε επίγνωση των βασανιστηρίων της SAVAK και των παραβιάσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στο Ιράν. Παρ' όλα αυτά, ο σάχης αν και αποτέλεσε ύβρη λόγω του πολυτελούς τρόπου ζωής του, φαίνεται πως φτάνει στη νέμεση, δηλαδή την εκδίωξη από το Ιράν και με την ασθένειά του εξιλεώνεται έμμεσα στα μάτια των

ανυποψίαστων θεατών, ενώ ο λαός που εξεγείρεται αρχικά δικαιολογημένα φαίνεται πως παραπλανάται από τον δημαγωγό Khomeini και υποκύπτει σε πράξεις ακραίας βιαιότητας. Η σύντομη απεικόνιση των αμερικανών στη συγκεκριμένη εισαγωγή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αν και στην αφήγηση ακούμε πως σχεδίασαν το πραξικόπημα στο Ιράν το 1953, το σκίτσο που τους παρουσιάζει δείχνει μια ομάδα ανδρών σε σύσκεψη που κάνει brainstorming, ενώ ο ιρανικός λαός αν και φαινομενικά πράττει έχοντας αγνά κίνητρα παρουσιάζεται ως μάζα στο σκίτσο πριν από 2500 χρόνια, ως εξεγερμένο πλήθος στο σκίτσο που δείχνει την ανατροπή του Μοσαντέκ και ως εξαγριωμένο πλήθος στα 1979. Αυτή η αναντιστοιχία νοήματος και εικόνας παγιδεύει συναισθηματικά το δέκτη και με αυτόν τον τρόπο περνά τα μηνύματα της κυρίαρχης ιδεολογίας, σε αυτήν την περίπτωση δηλαδή την διανοητική και κατ' επέκταση πολιτισμική ανωτερότητα των σκεπτόμενων Αμερικανών έναντι της άλογης μάζας των Ιρανών. Τέλος, προβληματική και εξολοκλήρου οριενταλιστική είναι και απεικόνιση των Ιρανών γυναικών στην εισαγωγή. Οι γυναίκες εμφανίζονται είτε ως σεξουαλικά υποκείμενα με την εικόνα της γυναίκας του σάχη που προσιδιάζει στη βασίλισσα Κλεοπάτρα είτε ως καταπιεσμένες γυναίκες καλυμμένες με τσαντόρ και οπισθοδρομικές, αφού αντιστέκονται ή θεωρούν με περιέργεια (όπως φαίνεται σε μία φωτογραφία της εποχής) τις προσπάθειες εκμοντερνισμού του Ιράν από τον σάχη.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ IPAN/IPANΩΝ

Το μοντάζ της ταινίας είναι ιδιαίτερα εφευρετικό και ως εκ τούτου δεν μας προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η ταινία κέρδισε και αυτό το όσκαρ. Το μοντάζ λοιπόν αποτελεί άλλο ένα κινηματογραφικό τέχνασμα, το οποίο εκμεταλλεύεται η ταινία για να προωθήσει την λογική της πολιτισμικής, ιδεολογικής και πολιτικής υπεροχής των Η.Π.Α ως προς το Ιράν. Η εισαγωγή της ταινίας τελειώνει με ένα πλάνο από τις διαμαρτυρίες του 1979 και έπειτα η εικόνα μαυρίζει για λίγο και το μόνο που ακούγεται είναι οι φωνές των διαδηλωτών, οι οποίοι φυσικά δεν ξέρουμε τι λένε γιατί δεν υπάρχει μετάφραση από τα φαρσί, ενώ στη συνέχεια βλέπουμε το πρώτο πλάνο της ταινίας με τους Ιρανούς να συνεχίζουν να διαδηλώνουν ακόμα πιο έντονα. Η πρώτη εικόνα είναι μια καμένη αμερικανική σημαία, ενώ στη συνέχεια παρακολουθούμε μια εναλλαγή πλάνων της ταινίας και υλικού της εποχής. Όσον αφορά στους Ιρανούς, όλοι τους έχουν σκούρο δέρμα, φωνάζουν δυνατά, παρουσιάζονται οργισμένοι, σκίζουν μανιασμένα σημαίες, κολλάνε στα κάγκελα της

πρεσβείας, ως επί το πλείστον είναι άνδρες και αν εμφανίζονται γυναίκες, τότε αυτές θα φοράνε μαύρα τσαντόρ. Κανένας τους όμως δεν μιλά σχεδόν ποτέ, απλώς κραυγάζουν και σπάνια μεταφράζονται αυτά που λένε με το νόημα γίνεται κατανοητό κυρίως μέσα από τα συμφραζόμενα. Βλέπουμε επίσης πόσο βίαια εισβάλλουν στην πρεσβεία και όλη αυτή η πρώτη σκηνή δημιουργεί ένα αίσθημα πανικού και συνεχούς φόβου (Angst). Ιδιαίτερα εξοργισμένος φαίνεται και ένας νεαρός Ιρανός φοιτητής μόλις ανακαλύπτει στην πρεσβεία μια εικόνα του Khomeini, με την οποία έπαιζαν οι αμερικανοί υπάλληλοι πετώντας της βελάκια. Στη συνέχεια, όταν πλέον έχει ολοκληρωθεί η κατάληψη της πρεσβείας και οι αμερικανοί υπάλληλοι κρατούνται όμηροι, παρακολουθούμε την εκπρόσωπό τους να μιλάει στην τηλεόραση και να λέει ότι σε αντίθεση με τις Η.Π.Α, εκείνοι προασπίζονται τα ανθρώπινα δικαιώματα και ενώ την ακούμε να υπερασπίζεται την επανάσταση ο σκηνοθέτης αλλάζει το πλάνο και δείχνει τους ομήρους να κοιμούνται και να τους φυλάνε οι φρουροί υπονομεύοντας έτσι τα λόγια που μόλις ειπώθηκαν. Λίγο αργότερα, τη ίδια κοπέλα χαρακτηρίζει τη C.I.A και τις Η.Π.Α ως την μεγαλύτερη τρομοκρατική οργάνωση στον κόσμο και ενώ αυτή συνεχίζει να μιλά σε voice over βλέπουμε τους 52 ομήρους να υφίστανται εικονικές εκτελέσεις έχοντας τα μάτια τους δεμένα. Αμέσως μετά προβάλλεται μια πραγματική συνέντευξη του Khomeini (υλικό της εποχής) όπου ο δυτικός δημοσιογράφος τον καλεί να σχολιάσει τα λόγια του Σαντάτ, στα οποία η ταινία δεν δίνει πρόσβαση αλλά αν κανείς ψάξει λίγο παραπάνω θα διαπιστώσει πως εκείνη τη χρονική περίοδο ο Σαντάτ είχε χαρακτηρίσει τον Khomeini «τρελό». Σε όλη λοιπόν τη διάρκεια της ταινίας οι Ιρανοί παρουσιάζονται είτε ως εξαιρετικά άγριοι είτε ως μάζα. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου πραγματοποιείται μια μηχανοκίνητη πορεία με την αμερικανική σημαία να είναι ζωγραφισμένη στην ασφαλτο ενώ μηχανές και μαυροφορεμένες γυναίκες περνούν από πάνω της. Όσον αφορά το ίδιο το Ιράν ως χώρο, κατά μία έννοια οριοθετείται από την πτήση του Tony Mendez, του ανθρώπου της C.I.A που έχει αναλάβει τη διάσωση των 6 υπαλλήλων της πρεσβείας. Καθώς ο Mendez βρίσκεται στο αεροπλάνο ακούμε ότι «έχετε εισέλθει στον ιρανικό εναέριο χώρο» και ως εκ τούτου απαγορεύονται τα αλκοολούχα ποτά. Αυτή η δήλωση είναι σαν να συνδέει το Ιράν με την επίσημη θρησκεία του το Ισλάμ, το οποίο απαγορεύει το αλκοόλ και κατά μία έννοια είναι σαν υπονοείται ότι όποιος εισέρχεται στο Ιράν στερείται μία από τις βασικές ελευθερίες του, το ποτό και τη διασκέδαση εν γένει αφού το Ιράν έχει γίνει πλέον ισλαμικό, οπισθοδρομικό και αυταρχικό. Οι δε πρώτες εικόνες που λαμβάνει ο Mendez από την

Τεχεράνη είναι οι έντονοι διαπληκτισμοί των φρουρών της επανάστασης στο αεροδρόμιο, το μνημείο Αζαντί που χτίστηκε την περίοδο διακυβέρνησης του σάχη, η κίνηση στους δρόμους και τα κρεμασμένα από γερανούς πτώματα των αντιφρονούντων της επανάστασης. Συνοψίζοντας, σχεδόν κανένας από τους Ιρανούς δεν παρουσιάζεται ως ολοκληρωμένος χαρακτήρας και δεν κατονομάζεται με εξαίρεση την υπηρέτρια του Καναδού πρέσβη, Σαχάρ. Η Σαχάρ είναι η μοναδική Ιρανή στην ταινία που μιλάει στα φαρσί και τα λόγια της μεταφράζονται σε όλες τις σκηνές και όχι επιλεκτικά. Παρ' όλα αυτά, ο πρέσβης και η γυναίκα του την υποπεύονται ακριβώς επειδή είναι Ιρανή. Η Σαχάρ παρακολουθεί από το παράθυρο τους φρουρούς της επανάστασης να δολοφονούν ένα Ιρανό εν ψυχρώ απέναντι της και όταν οι Ιρανοί από το υπουργείο πολιτισμού τη ρωτούν για τους 6 Αμερικανούς δεν φοβάται να πει ψέματα για να τους προφυλάξει και δεν τους προδίδει. Στο τέλος, όταν πια ο Καναδός πρέσβης έχει φύγει, προσφεύγει στο Ιράκ για να ξεφύγει από το ιρανικό καθεστώς, ξέροντας όμως τι θα ακολουθήσει τη συνέχεια στο Ιράκ, η μοίρα της προβλέπεται αρκετά δυσοίωνη. Τέλος, ένα από τα πιο προβληματικά στοιχεία στην παρουσίαση των Ιρανών είναι το γεγονός ότι η ταινία δεν αναφέρει ότι η κατάληψη της πρεσβείας έγινε από φοιτητές και δεν αποδίδει κανένα κίνητρο στις πράξεις τους αγνοώντας ηθελημένα το αίσθημα δικαίωσης που θα επέφερε στο λαό η έκδοση του σάχη στο Ιράν. Με αυτόν τον τρόπο υποδαυλίζονται τα ιδανικά της επανάστασης του 1979 και η λαϊκή της βάση υποβιβάζεται σε μια άβουλη μάζα υποκινούμενη από τον Khomeini.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΑΜΕΡΙΚΑΝΩΝ/Η.Π.Α

Οι Αμερικανοί πολίτες από την άλλη αποτελούν το αντιθετικό δίπολο των Ιρανών. Έχουν ονόματα, προσωπικότητα, και οικογένειες. Ακόμα και όσοι δεν κατονομάζονται διαθέτουν συναισθηματικό βάθος και ως ένα βαθμό πολυπλοκότητα ως χαρακτήρες. Οι δε έξι υπάλληλοι δεν έχουν μόνο μία ταυτότητα αλλά δύο ο καθένας τους, την πραγματική τους, αλλά και την ψεύτικη που τους έχει σχεδιάσει η C.I.A, την στιγμή που κανένας Ιρανός στην ταινία δεν έχει καμία ταυτότητα, μολονότι η ταινία εξελίσσεται στο Ιράν. Μόλις οι φοιτητές εισβάλλουν στην πρεσβεία, οι Αμερικανοί αν και φοβούνται, προσπαθούν να μην πανικοβληθούν, παραμένουν πολιτισμένοι, δείχνουν θάρρος και αφήνουν τους Ιρανούς πολίτες να φύγουν πρώτοι. Ένας υπάλληλος μάλιστα διατάζει τους φρουρούς της πρεσβείας να μην πυροβολήσουν λέγοντας πως δεν θέλει να είναι αυτός «εκείνος που θα ξεκινήσει

τον πόλεμο». Αργότερα, ο ίδιος υπάλληλος βάζει τη λογική πάνω απ' όλα και αποφασίζει να συζητήσει με τους διαδηλωτές, όμως τον πλήθος τον αρπάζει βίαια, του δένει τα μάτια και τον χρησιμοποιεί για να εξαναγκάσει τους υπόλοιπους να ανοίξουν την πόρτα και να μπουν μέσα στο κτήριο. Επομένως, οι Ιρανοί σε αντίθεση με τους Αμερικανούς φαίνεται ότι λειτουργούν παρορμητικά, βίαια και καθόλου πολιτισμένα. Εξήντα εννέα ημέρες μετά από την κατάληψη της πρεσβείας, η ταινία μας μεταφέρει στις Η.Π.Α και μας παρουσιάζει την εικόνα μιας χώρας ήρεμης και σταθερής. Τα πρώτα πλάνα δείχνουν αμερικανικά μνημεία, ένα ποτάμι, μια κίτρινη κορδέλα δεμένη σε ένα δένδρο προς τιμήν των ομήρων, τις κλασσικές αμερικανικές μονοκατοικίες με το γκαζόν και τις σημαίες υψωμένες έξω από τα σπίτια, όλα αυτά υπό την υπόκρουση μιας γαλήνιας μουσικής. Όχι μόνο οι Αμερικανοί αλλά και η Ουάσινγκτον φαίνεται να είναι λοιπόν η αντίθετη όψη της Τεχεράνης. Στην Αμερική βλέπουμε τον Tony Mendez όχι μόνο ως υπάλληλο της Κεντρικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, αλλά και ως πατέρα και σύζυγο, έχει δηλαδή και αυτός τη δική του προσωπική ιστορία. Επιπλέον, όταν στο Ιράν βλέπουμε το νεοσύστατο και σκοτεινό γραφείο του υπουργείου πολιτισμού και Ισλάμ και τον εκπρόσωπό του να παραδέχεται πως πριν από την επανάσταση το 40% των ταινιών που γυρίζονταν στο Ιράν ήταν πορνογραφικού περιεχομένου, στην Αμερική υπάρχει το Χόλιγουντ και οι διάσημες παραγωγές του. Τέλος αντί για τον Khomeini και τα σκίτσα διαφόρων ηγετών του χαοτικού Ιράν, στις Η.Π.Α βρίσκεται η ιεραρχικά δομημένη Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών και οι ευφυείς και αστείοι υπάλληλοί της που προσπαθούν να σώσουν τους 6 διπλωμάτες. Οι τελευταίοι αναλύουν εναλλακτικά σενάρια διαφυγής και αναρωτιούνται αν είναι προτιμότερο να τους σώσουν φυγαδεύοντάς τους σε ποδήλατα το χειμώνα -αγνοώντας ότι στο Ιράν εκείνη την εποχή χιονίζει -ή να τους παρουσιάσουν ως μέλη φιλανθρωπικής οργάνωσης για τα επισιτισμένα παιδιά. Δείχνοντας εικόνες παιδιών από την Αφρική ένας υπάλληλος προτείνει να υποκριθούν ότι κάνουν κάτι αντίστοιχο και στο Ιράν, αφού είναι βέβαιος ότι υπάρχουν και εκεί υποσιτιζόμενα παιδιά. Ενώσω λοιπόν τόσο από άποψη προόδου όσο και από άποψη βιοτικού επιπέδου το Ιράν δεν φαίνεται να μπορεί να τεθεί σε σύγκριση με τις Η.Π.Α, η παραπάνω αλαζονεία των Αμερικανών και η άγνοιά τους για τους μέχρι πρότινος συμμάχους τους στη Μέση Ανατολή είναι αυτή που οδήγησε τα 52 άτομα της πρεσβείας τους σε ομηρία προκαλώντας ένα τεράστιο πλήγμα στον εγωισμό των Η.Π.Α και την ισχύ τους.

Σκηνή στο παζάρι

Η σκηνή στο παζάρι της Τεχεράνης αποτελεί το οριενταλιστικό αποκορύφωμα της ταινίας ακριβώς επειδή συνδυάζει όλα τα εξωτικά και επικίνδυνα ανατολίτικα στοιχεία που μπορεί να διαθέτει το Ιράν. Ταυτόχρονα χτίζει το σασπένς για την επόμενη κεντρική σκηνή πριν από την οριστική διαφυγή των διπλωματών από το Ιράν. Η νεοσύστατη ιρανική κυβέρνηση προσκαλεί το επιτελείο του Χόλιγουντ, δηλαδή τους 6 υπαλλήλους και τον Tony Mendez, στο παζάρι της Τεχεράνης, το οποίο θεωρείται ρυθμιστής της ιρανικής οικονομίας, για να δουν αν θέλουν να το χρησιμοποιήσουν ως σκηνικό στην ταινία τους. Στην πραγματικότητα, αυτή η σκηνή δεν συνέβη ποτέ, αλλά ο σκηνοθέτης τη χρησιμοποιεί για να εμπλουτίσει τόσο την πλοκή του όσο και το οριενταλιστικό πορτρέτο των Ιρανών. Πριν ακόμα βρεθούμε στο παζάρι, ακούγεται αραβική μουσική, η οποία γεννά την ατμόσφαιρα μιας εξωτικής και παράξενης χώρας της Ανατολής, η οποία όμως δεν είναι το Ιράν καθώς οι Ιρανοί δεν είναι Άραβες, όμως οι δημιουργοί της ταινίας αδιαφορούν για τις πολιτισμικές ρίζες των Ιρανών θεωρώντας οποιαδήποτε μελαγχολική «ανατολίτικη» μουσική κατάλληλη για την ταινία τους ακόμα κι αν προβαίνουν ηθελημένα ή άθελά τους σε πολιτισμική ιδιοποίηση (cultural appropriation). Πριν ακόμα φτάσουν στο παζάρι βλέπουμε τους έξι υπαλλήλους και τον Tony Mendez μέσα στο αυτοκίνητο, η πορεία του οποίου ανακόπτεται από Ιρανούς διαδηλωτές που κρατούν ευλαβικά τη φωτογραφία του Khomeini. Οι διαδηλωτές περικυκλώνουν το αμάξι και χτυπούν τα παράθυρά του ακριβώς όπως συνέβη σε μια παρόμοια σκηνή στο Homeland, όμως στο τέλος το αυτοκίνητο καταφέρνει και ξεγλιστρά μέσα από την πορεία, προοικονομώντας την επιτυχή έκβαση της περιπέτειας των 6 Αμερικανών. Μόλις φτάνει στο παζάρι, το «κινηματογραφικό συνεργείο» συναντά τον Ρεζά, έναν μάλλον αφελή υπάλληλο του υπουργείου πολιτισμού, ο οποίος ενθουσιάζεται όταν γνωρίζει το «σκηνοθέτη» και τον ρωτά αν πρόκειται να γυρίσουν ως συνήθως κάποια αστεία κομεντί με ξένες νύφες, οι οποίες έχουν σαν θέμα ξένες γυναίκες που έρχονται στο Ιράν για να παντρευτούν χωρίς να καταλαβαίνουν τη γλώσσα και την κουλτούρα με αποτέλεσμα να δημιουργούνται αστείες παρεξηγήσεις. Με αυτόν τρόπο είναι σαν να υποτιμάται έμμεσα ο ιρανικός κινηματογράφος, ο οποίος ανθεί στη χώρα από τις αρχές του εικοστού αιώνα και θεωρείται από τους σινεφίλ από τις ενδιαφέρουσες κινηματογραφικές σκηνές στον κόσμο, αφού τον υποβιβάζουν στην αποκλειστική

παραγωγή ρομαντικών κομεντί και πορνογραφικού υλικού όπως προαναφέρθηκε. Συνειδητοποιούμε λοιπόν ότι για τις Η.Π.Α δεν αρκεί να επικρατήσουν μόνο πολιτικά εναντίον του Ιράν, θέλουν να το υποτιμήσουν ιδεολογικά, ηθικά, αρχιτεκτονικά, ακόμα και καλλιτεχνικά εκμηδενίζοντάς το μπροστά στο μεγαλείο του Χόλιγουντ. Οι Μπαζαρί κοιτούν περίεργα και ύποπτα τους 7 Αμερικανούς-Καναδούς, ενώ παράλληλα ακούγεται το ύποπτο κλικ της κάμερας κάποιου κρυμμένου ιρανού αξιωματούχου που παρακολουθεί τους ξένους επισκέπτες. Παράλληλα, ακούμε τους εμπόρους, των οποίων τα λόγια σε αυτή τη στιχομυθία μεταφράζονται να κρίνουν την ηθική μιας από τις κοπέλες λέγοντας «κοίτα πως σε κοιτάει, κατευθείαν στα μάτια» και είναι η ίδια κοπέλα η οποία βγάζει μία φωτογραφία το παζάρι προκαλώντας την οργή ενός γέρου μπαζαρί που φωτογράφησε άθελά της, ο οποίος την πλησιάζει επιθετικά φωνάζοντας και ζητώντας πίσω τη φωτογραφία. Ενώ η κοπέλα επιστρέφει την φωτογραφία αρχίζουν έντονοι διαπληκτισμοί, πιάνονται σχεδόν όλοι στα χέρια και επικρατεί πανδαιμόνιο. Ωστόσο, η διένεξη μεταξύ των Ιρανών δεν υποτιτλίζεται αλλά μόνο ο,ο ένας εκ των έξι υπαλλήλων που γνωρίζει фарсі μεταφράζει πως ο γέρος μπαζαρί έλεγε ότι σάχης σκότωσε το γιο του με αμερικανικό όπλο, δικαιολογώντας εν μέρει την εχθρική στάση του ως προς την κοπέλα. Από αυτή τη σκηνή λοιπόν γίνεται σαφές ότι η ταινία δεν έχει καμία πρόθεση να απεικονίσει ουδέτερα τους Ιρανούς αφού χειραγωγεί την εικόνα η οποία θα σχηματιστεί στο μυαλό των θεατών με κάθε πιθανό τρόπο στερώντας από τους Ιρανούς το δικαίωμα λόγου και μεταφρασσιμότητας. Μόνο ό,τι θεωρούν οι παραγωγοί πως είναι απαραίτητο μπορεί να γνωστοποιηθεί, δηλαδή μόνο ότι συμβάλλει στην αρνητική σκιαγράφηση του προφίλ των Ιρανών. Αν πρέπει να ειπωθεί κάποιο ουδέτερο ή όχι τόσο κατάφορα αρνητικό σχόλιο θα πρέπει να μεταφραστεί από κάποιο δυτικό, είτε το Jo, που γνωρίζει τη γλώσσα είτε την αφηγήτρια στην αρχή της ταινίας. Τέλος στην προσπάθειά του ο Ben Affleck να προσδώσει έναν αέρα αντικειμενικότητας στην ταινία του αποχαιρετά τον υπάλληλο του υπουργείου πολιτισμού και Ισλάμ λέγοντάς του «salaam» και εκείνος του απαντά το ίδιο, γεγονός που αποτελεί γλωσσικό σφάλμα καθώς το «salaam» στα фарсі-αντίθετα από ότι συμβαίνει στα αραβικά- δεν χρησιμοποιείται ως «αντίο» λήγοντας συζητήσεις αλλά μόνο για να ξεκινήσει διαλόγους. Επομένως συμπεραίνεται ότι οι δημιουργοί της ταινίας δεν φαίνεται να γνωρίζουν τους βασικούς χαιρετισμούς στα фарсі και εφόσον το salaam τους ήταν πιο οικείο λόγω της αραβικής γλώσσας, θεώρησαν εσφαλμένα ότι λειτουργεί για όλα

τα γλωσσικά περιβάλλοντα ή απλώς αδιαφόρησαν διότι είχαν διαφορετικούς επικοινωνιακούς στόχους.

Σκηνή στο αεροδρόμιο και έκβαση της ιστορίας

Η σκηνή όπου οι έξι αμερικανοί διπλωμάτες και ο Tony Mendez φτάνουν στο αεροδρόμιο είναι γεμάτη σασπένς και μυστήριο. Όπως οι πρωταγωνιστές ανησυχούν για τη μοίρα τους, το ίδιο συμβαίνει και με τους θεατές που παρακολουθούν με αγωνία αν οι φρουροί της επανάστασης θα τους ανακαλύψουν. Ακριβώς όπως και στην προηγούμενη σκηνή στο παζάρι, τα γεγονότα στο αεροδρόμιο συνοδεύει μια αραβική μελαγχολική μουσική υπόκρουση, ενώ ακριβώς πριν από αυτή τη σκηνή παρακολουθούμε την προετοιμασία των αμερικανών υπό την μουσική υπόκρουση του τραγουδιού "when the levee breaks" των Led Zepellin. Οι μουσικές συνυποδηλώσεις γίνονται για ακόμα μία φορά ξεκάθαρες. Οι αμερικανοί είναι προοδευτικοί, μοντέρνοι, ροκ ν ρολ και ταυτίζονται με προσφιλή στους θεατές τραγούδια, επομένως είναι πιο εύκολο να ταυτιστεί κάποιος δυτικός μαζί τους σε αντίθεση με τους μυστηριακούς, σχεδόν πρωτόγονους αραμπέσκ ήχους που δημιουργούν ένα αίσθημα αποξένωσης. Το χάσμα των πολιτισμών αποδεικνύεται για ακόμα μία φορά πως είναι αγεφύρωτο. Στο αεροδρόμιο οι φρουροί μοιάζουν εχθρικοί και καχύποπτοι, όμως οι πρωταγωνιστές καταφέρνουν να ξεγλιστρήσουν με σχετική ευκολία κατά τον έλεγχο στα πρώτα τρία checkpoint. Λίγο πριν ανέβουν στο αεροπλάνο ένας φρουρός τους υποψιάζεται και τους καλεί στο γραφείο του για να τους ελέγξει. Μοιάζει εξοργισμένος και δεν εξαπατάται από τα καναδικά διαβατήρια και ενώ όλα φαίνεται ότι συνωμοτούν εναντίον των Αμερικανών, ο Joe Straford, ένας εκ των έξι αμερικανών αρχίζει ξανά να μιλάει στα фарсы σαν από μηχανής θεός προσπαθώντας να σώσει την κατάσταση. Είναι το ίδιο πρόσωπο που μετάφρασε πριν τα λόγια του γέρου εμπόρου, ενώ σε άλλες σκηνές μεταφράζει στους υπόλοιπους τους λόγους του Khomeini στην τηλεόραση. Ο Joe λοιπόν αρχικά μιλά στο φρουρό εξηγώντας του ότι η ομάδα του αποτελεί κινηματογραφικό συνεργείο και του δείχνει σκίτσα από το κόμικ πάνω στο οποίο θα βασίζονταν η ταινία. Ο φρουρός όμως θυμώνει με το που βλέπει το σκίτσο μιας ημίγυμνης κοπέλας και σχολιάζει έντονα την ηθική των δυτικών. Σε αυτό το σημείο, ο Joe συνειδητοποιεί πως οι Ιρανοί μάλλον δεν είναι σε θέση να κατανοήσουν τα λογικά επιχειρήματα ακόμα κι αν τους μιλά κανείς στη γλώσσα τους, γι' αυτό και ξεκινά να αφηγείται το σενάριο της ταινίας με πολύ απλά λόγια, δείχνοντας κυρίως τα σκίτσα και βγάζοντας ήχους για να

κάνει πιο ζωντανή την αφήγησή του ακριβώς σαν να αφηγούνταν ένα παραμύθι σε ένα μικρό παιδί, μια σκηνή που φέρει αρκετούς παραλληλισμούς με την εισαγωγή της ταινίας. Γι' αυτό τον λόγο, δεν θεωρούμε καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι σχεδόν μόνο όταν μιλά ο Joe Straford υπάρχει πάντα μετάφραση από τα φαρσί στους υποτίτλους της ταινίας. Ο Teun van Dijk αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «εντός του αχανούς πεδίου των κοινωνικών δράσεων που διεκπεραιώνονται μέσα ή από το λόγο, βρίσκουμε μια πληθώρα στρατηγικών αλληλεπίδρασης που εκφράζουν, υποδεικνύουν, αντανακλούν ή δομούν συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των συμμετεχόντων και οι οποίες επομένως σχετίζονται με την ιδεολογία. Είναι ακριβώς σε αυτό το επίπεδο της ανάλυσης ο σημείο όπου μπορεί να ασκηθεί, να εναντιωθεί, να κατευναστεί ή να επισημανθεί η κοινωνική θέση, η εξουσία και ο έλεγχος των κοινωνικών μελών» (Van Dijk, 1998: 209). Και ακριβώς αυτό συμβαίνει και στην ταινία *Argo*. Είναι ουσιώδες να χειραγωγηθεί το κοινό και να θεωρήσει τους Ιρανούς διανοητικά και πολιτισμικά κατώτερους, άτομα που δεν μπορούν να μιλήσουν ή να εκφραστούν ακόμα και μέσα στην ίδια τους τη γλώσσα παρά μόνο μέσω των Αμερικανών διότι με αυτόν τον τρόπο λειαινείται το έδαφος στο οποίο θα καλλιεργηθεί η κυρίαρχη ιδεολογία των αμερικανών ελίτ, σύμφωνα με την οποία οι Αμερικανοί οφείλουν να «καθοδηγήσουν» τους Ιρανούς πολιτικά, εφόσον δεν είναι σε θέση να το κάνουν οι ίδιοι. Στη συνέχεια, αν και ο ανώνυμος φρουρός δείχνει να κάμπτεται από την εξιστόρηση του Joe, τους αφήνει να επιβιβαστούν στο αεροσκάφος μόνο αφού έχει πρώτα καλέσει τα γραφεία του Χόλιγουντ για να επιβεβαιώσει ότι το στούντιο 6 όντως υπάρχει. Καθώς όμως οι έξι διπλωμάτες επιβιβάζονται στο αεροσκάφος, οι φρουροί της επανάστασης ανακαλύπτουν πως οι έξι Καναδοί είναι στην πραγματικότητα Αμερικανοί και έτσι εισβάλλουν στο αεροδρόμιο. Καταδιώκουν το αεροσκάφος, φωνάζουν έντονα μέσα στο αεροδρόμιο, σπάνε τα κάγκελα και πυροβολούν τις πόρτες για να βγουν έξω στην πύλη και οπλισμένοι κυνηγούν μάταια το αεροπλάνο μέσα σε ένα τζίπ. Στην πραγματικότητα, όπως και η σκηνή στο παζάρι, αυτή η καταδίωξη δεν συνέβη ποτέ. Οι Ιρανοί δεν υποψιάστηκαν τίποτα και οι έξι διπλωμάτες πέρασαν ανενόχλητοι από τον έλεγχο και το γραφείο μετανάστευσης στο αεροπλάνο. Οι παραπάνω δύο σκηνές δημιουργήθηκαν ποιητική αδεία με σκοπό να προσδώσουν περαιτέρω δραματικότητα στην ταινία, θεωρούμε όμως ότι είχαν και μια πιο υπόγεια οριενταλιστική και σε ορισμένα σημεία χυδαία σκοπιμότητα να παρουσιάσουν τους Ιρανούς ως έναν απολίτιστο, οπισθοδρομικό και πουριτανικό λαό, αναπαράγοντας την κυρίαρχη

ιδεολογία και παίρνοντας ένα είδος πολιτισμικής εκδίκησης από τους Ιρανούς εξαιτίας του πλήγματος που τους προκάλεσαν με το περιστατικό της κρίσης των 52 ομήρων.

ΧΟΛΙΓΟΥΝΤ

Από πολλές απόψεις το *Argo* είναι μία χολιγουντιανή ταινία που υμνεί τα ίδιο το Χόλιγουντ όχι μόνο γιατί είναι αυτοαναφορική αλλά και επειδή και επειδή συνδυάζει ή αναφέρεται σε διαφορετικά είδη κινηματογραφικής αφήγησης (ντοκιμαντέρ, ταινίες μυστηρίου, επιστημονική φαντασία, animation κ.α.). Το γεγονός ότι οι έξι διπλωμάτες επιβιβάζονται στο αεροπλάνο μόνο όταν τα γραφεία του Χόλιγουντ επαναβεβαιώνουν το «άλλοθι» τους υποδεικνύει πως σε μεγάλο βαθμό ο σκηνοθέτης, οι παραγωγοί και κατ' επέκταση ολόκληρη η βιομηχανία του θεάματος είναι αυτή που ορίζει τις τύχες των πρωταγωνιστών. Επιπλέον, δεν προκαλεί καμία εντύπωση το γεγονός ότι η C.I.A από όλα τα είδη ταινιών που θα μπορούσε να γυρίσει στο Ιράν π.χ. ένα ντοκιμαντέρ για την επανάσταση, επέλεξε να προσποιηθεί τη δημιουργία μίας ταινίας επιστημονικής φαντασίας για τη διάσωση των υπαλλήλων της αμερικανικής πρεσβείας. Τη δεκαετία του 1970, οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας ήταν το κύριο εξαγωγίμο προϊόν της αμερικανικής ήπιας ισχύος και δεν ήταν μόνο δημοφιλείς αλλά και οριενταλιστικές γιατί το να επιθυμεί να γυρίσει κανείς μια ταινίας επιστημονικής φαντασίας, η δράση της οποίας υποτίθεται ότι τοποθετείται σε έναν άλλο πλανήτη όπου συνήθως εμπλέκονται και εξωγήινοι μας υπαινίσσεται την ομοιότητα των χωρών της Μέσης ανατολής με τους ξένους άγονους και εξωτικούς πλανήτες και των κατοίκων της με εξωγήινους. Το χάσμα λοιπόν είναι τόσο μεγάλο, οι διαφορές των λαών τόσο ριζικές και η γη τους τόσο πρωτόγονη που είναι λες και στερούνται κάθε είδους προόδου, δεν είναι απλώς ξένοι αλλά κατά μία έννοια και εξωπραγματικοί. Εκτός των άλλων, το Χόλιγουντ παρουσιάζεται μοντέρνο, προοδευτικό, ροκ ν ρολ και πάντα σε αγαστή συνεργασία με την κυβέρνηση των Η.Π.Α, γεγονός που επίσης δεν μας προκαλεί καμία εντύπωση. Ο Joseph Nye αναφερόμενος στην ήπια ισχύ επισημαίνει ότι «οι Ηνωμένες Πολιτείες εξακολουθούν να κατέχουν περισσότερους πόρους σκληρής ισχύος από οποιαδήποτε άλλη χώρα. Επίσης διαθέτουν ήπιους ιδεολογικούς και θεσμικούς πόρους για να μπορούν να έχουν το πάνω χέρι στους νέους τομείς της υπερεθνικής αλληλεξάρτησης» (Nye,1990:171) και προφανώς το Χόλιγουντ αποτελεί έναν από αυτούς τους ισχυρούς θεσμούς. Το Χόλιγουντ ως φορέας ήπιας ισχύος είναι ιδεολογικά και ακόμα και οικονομικά αλληλένδετο από το

πεντάγωνο οπότε είναι αναμενόμενο να αναπαραγάγει την κυρίαρχη ιδεολογία στις ταινίες του, ιδιαίτερα όταν αυτές απεικονίζουν καίρια πολιτικά γεγονότα. Φυσικά, η αλληλεξάρτηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας και πολιτικής ιδεολογίας δεν αποτελεί αποκλειστικότητα των Ηνωμένων Πολιτειών, αφού πρώτος ο Αδόλφος Χίτλερ εκμεταλλεύτηκε αυτή τη σύνδεση πολιτικής και κινηματογράφου ζητώντας από τη Leni Riefenstahl «να κινηματογραφήσει το συνέδριο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος με στόχο να διαδώσει στον κόσμο τον ναζιστικό μύθο διαμέσου μιας άνευ προηγουμένου μεγαλειώδους ταινίας», του Θιριάμβου της Θελήσεως (Virilio, 2003:131). Το πιο συγκλονιστικό γεγονός όμως είναι ότι όπως το στούντιο 6 και η ταινία *Argo* δημιουργήθηκε εικονικά με σκοπό να παραπλανήσει τους Ιρανούς, έτσι και για την ταινία της Riefenstahl στήθηκε εκ του μηδενός ένα εθνικοσοσιαλιστικό συνέδριο για να παραπλανήσει τις μάζες και να διαδώσει τη ναζιστική ιδεολογία (Virilio, 2003:131). Η επιτυχία της αναπαραγωγής της κυρίαρχης πολιτικής και πολιτισμικής ιδεολογίας διαφαίνεται ξεκάθαρα από το γεγονός ότι η ταινία κέρδισε 3 όσκαρ το 2013, ένα εκ των οποίων, ήταν το όσκαρ καλύτερης ταινίας, που απένειμε μέσω τηλεδιάσκεψης η Μισέλ Ομπάμα, απευθείας από τον Λευκό Οίκο, μια ξεκάθαρη συμβολική κίνηση επιβράβευσης του πολιτισμικού προϊόντος των κυρίαρχων μιντιακών και πολιτικών ελίτ από τις ίδιες τις μιντιακές και πολιτικές ελίτ μέσω του θεσμού της αριστείας. Ο δε Ben Affleck παραγωγός, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής της ταινίας κατά την παραλαβή του όσκαρ φρόντισε να ευχαριστήσει τους φίλους του στο Ιράν «που ζουν σε άθλιες συνθήκες αυτή τη στιγμή». Τέλος, τα άλλα δύο όσκαρ με τα οποία βραβεύτηκε η ταινία ήταν το όσκαρ καλύτερου μοντάζ και καλύτερου διασκευασμένου σεναρίου, τα οποία έλαβε δικαιολογημένα εφόσον το σενάριο και το μοντάζ της ταινίας υπήρξαν οι δύο πιο ισχυροί αφηγηματικοί τρόποι που χρησιμοποιήθηκαν για να εκφραστεί η κυρίαρχη ιδεολογία.

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΣΙΟ

Η ταινία *Argo* κυκλοφόρησε το 2012 μια περίοδο όπου οι σχέσεις μεταξύ Ιράν και Ή.Π.Α ήταν ιδιαίτερα τεταμένες και αποτελεί μία ακόμα έκφανση της αμερικανικής ήπιας ισχύος, αφού παρουσιάζοντας την πολιτισμική, πολιτική και ιδεολογική υπεροχή των Αμερικανών με τους τρόπους που αναλύθηκαν παραπάνω στοχεύει στο στιγματισμό του της ισλαμικής δημοκρατίας του Ιράν τόσο κατά την περίοδο ίδρυσής της το 1979 όσο και κατά την περίοδο διακυβέρνησής της από τον Mahmoud Ahmadinejad το 2013. Υπονομεύοντας όμως τη συμβολή της καναδικής κυβέρνησης

και του πρέσβη του Καναδά, παρουσιάζοντάς τον απλώς να χαμογελά εγκάρδια στους αμερικανούς φιλοξενούμενούς του, προβάλλοντας εντός της ταινίας ειδήσεις της εποχής που μιλούν για τη σοβιετική εισβολή στο Αφγανιστάν και τοποθετώντας ένα σοβιετικό διαβατήριο σε μια σκηνή που απεικονίζει τον Tony Mendez να πλαστογραφεί τα καναδικά διαβατήρια, είναι σαν να υπαινίσσεται την ολοκληρωτική ήττα και σκληρή ισχύ των Η.Π.Α σε παγκόσμιο επίπεδο. Η Αμερική φαντάζει ως μια μοναδική υπερδύναμη χωρίς να έχει την ανάγκη συμμάχων ή εχθρών και όσο κι αν το Χόλιγουντ προσποιείται ότι παρουσιάζει αντικειμενικά τα γεγονότα μιλώντας για τον Μοχάμεντ Μοσαντέκ ή δείχνοντας αποσπάσματα από πραγματικά δελτία ειδήσεων όπου Αμερικανοί επιτίθονταν σε Ιρανούς στις Η.Π.Α ως αντίποινα για την κρίση των ομήρων δεν ξεφεύγει από τις κυρίαρχες αφηγήσεις. Η κυρίαρχη ιδεολογία που ισοπεδώνει την ιστορία και τη διανοητική ικανότητα των ξένων και ιδεολογικά αντίθετων από τις Η.Π.Α χωρών είναι διάχυτη μέσα στην ταινία και αυτή η «ήττα» διάχυσή της επιβραβεύεται από τις πολιτικές ελίτ, ακριβώς επειδή το Χόλιγουντ αποτελεί το δημοφιλέστερο και αποτελεσματικότερο εξαγωγίμο εργαλείο της εξωτερικής πολιτικής των Η.Π.Α με σκοπό τη διασκέδαση και ενίοτε τη χειραγώγηση της κοινής γνώμης.

6 days (2017)

Η ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΤΗΣ ΙΡΑΝΙΚΗΣ ΠΡΕΣΒΕΙΑΣ

Στον αντίποδα της Κρίσης των Ομήρων (1979-1981) και της ταινίας *Argo* τοποθετείται η εξαήμερη πολιορκία της Ιρανικής πρεσβείας (30 Απριλίου- 5 Μαΐου 1980) και η ταινία *6 Days* που αφηγείται τα γεγονότα εκείνων των ημερών. Λίγους μήνες μετά την ιρανική επανάσταση και την κατάληψη της αμερικανικής πρεσβείας στην Τεχεράνη, μέλη της αραβικής μειονότητας του Ιράν που ανήκαν στο Δημοκρατικό Επαναστατικό Μέτωπο για το Αραμπεστάν (DRFA) εισέβαλαν στην πρεσβεία του Ιράν στο Λονδίνο. Τα μέλη της οργάνωσης, οι οποίοι είχαν εξοπλιστεί και εκπαιδευτεί από το Ιράκ, αρχικά απαιτούσαν την αυτονομία της νοτιοδυτικής περιοχής του Khuzestan και στη συνέχεια την απελευθέρωση 91 μελών της αραβικής μειονότητας που βρίσκονταν στις ιρανικές φυλακές ως αντιφρονούντες. Επίσης,

αιτούνταν την ασφαλή διαφυγή τους από το Ηνωμένο Βασίλειο και για όλους αυτούς τους λόγους κρατούσαν ως όμηρους 26 άτομα που βρίσκονταν στην πρεσβεία την ώρα της κατάληψής της. Η ιρανική κυβέρνηση αρνήθηκε την απελευθέρωση των κρατουμένων και κατηγόρησε τη Βρετανία και τις Η.Π.Α για το σχεδιασμό της εισβολής στην πρεσβεία.³⁷ Η αγγλική κυβέρνηση δεν ικανοποίησε το αίτημα των τρομοκρατών για διαπραγμάτευση με πρεσβευτές από αραβικά κράτη (Ιράκ, Ιορδανία, Αλγερία), ωστόσο κοινοποίησε τα αιτήματα των τρομοκρατών σε δελτίο ειδήσεων του BBC εξασφαλίζοντας έτσι την απελευθέρωση δύο ομήρων. Όταν οι τρομοκράτες συνειδητοποίησαν πως η Βρετανία δεν θα υποχωρούσε στα αιτήματά τους σκότωσαν τον Ιρανό εκπρόσωπο τύπου της πρεσβείας, Abbas Lavasani, ο οποίος είχε αναλάβει τα καθήκοντά του μετά την εκλογή του Khomeini. Αυτό το γεγονός ουσιαστικά έδωσε το έναυσμα για την εισβολή των Ειδικών Εναέριων Δυνάμεων (SAS) στην πρεσβεία. Οι ειδικές δυνάμεις εισέβαλαν βίαια, απελευθέρωσαν τους ομήρους και σκότωσαν όλους τους απαγωγείς εκτός από έναν, ο οποίος καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη. Επίσης, εικάζεται ότι δύο εκ των απαγωγέων παραδόθηκαν οικειοθελώς στις βρετανικές δυνάμεις αλλά παρ' όλα αυτά σκοτώθηκαν. Το γεγονός αυτό αύξησε τη δημοτικότητα της Margaret Thatcher λόγω της ανυποχώρητης στάσης της ενάντια στην τρομοκρατία και σημείωσε το τέλος των δυτικών διαπραγματεύσεων με τους τρομοκράτες. Από την πλευρά του, το Ιράν χαιρέτισε την αδιάλλακτη στάση της Thatcher και την έκβαση της υπόθεσης³⁸, ενώ παράλληλα χαρακτήρισε τους Ιρανούς που σκοτώθηκαν μάρτυρες. Ωστόσο, το περιστατικό ξεχάστηκε γρήγορα καθώς μόλις πέντε μήνες μετά, το Ιράκ εισέβαλε στο Khuzestan, επιφέροντας τον οκταετή πόλεμο μεταξύ Ιράν- Ιράκ. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι το Ιράκ επιθυμούσε την προσάρτηση του Khuzestan επειδή αυτή η περιοχή που βρίσκεται στα σύνορα των δύο χωρών αποτελεί τη μεγαλύτερη πετρελαιοπαραγωγική περιοχή του Ιράν. Παράλληλα, αυτό το περιστατικό εκτός από την θεμελίωση της εικόνας της Thatcher σε μία εποχή που η Βρετανία βρισκόταν σε εμπόλεμη κατάσταση με τον ΙΡΑ ήταν και μία από τις πρώτες αντιτρομοκρατικές ενέργειες που ο κόσμος παρακολούθησε σε απευθείας μετάδοση από τους τηλεοπτικούς του δέκτες. Κατά μία έννοια αντιστοιχεί από πλευράς τηλεοπτικής

³⁷ http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/uk/2000/iranian_embassy_siege/703016.stm

³⁸ http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/may/5/newsid_2510000/2510873.stm

κάλυψης με την ενδεκάτη Σεπτεμβρίου, όπου η πτώση των Δίδυμων Πύργων συντελέσθη μέσω απευθείας τηλεοπτικής μετάδοσης από τα M.M.E (Holland, 2019). Για τις ανάγκες της εργασίας θα αναλυθούν οι προσλαμβάνουσες του Ιράν μέσα από την ταινία αλλά και τη χρήση της περσικής γλώσσας.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η αφήγηση της ιστορίας γίνεται μέσα από διαφορετικές οπτικές γωνίες ατόμων που έπαιξαν ο καθένας το δικό ρόλο τους στην υπόθεση όπως ο υπεύθυνος των διαπραγματεύσεων Mark Vernon, η δημοσιογράφος Katie Adie, ο αρχηγός των ειδικών δυνάμεων Rusty Firmin και τα βρετανικά κυβερνητικά στελέχη. Ελάχιστα πλάνα πληροφορούν το κοινό για τους τρομοκράτες και για το τι συνέβη στην πρεσβεία. Όταν έχουμε τη δυνατότητα να δούμε τους ομήρους, παρατηρούμε πως οι ομιλούντες χαρακτήρες ή όσοι είναι σε θέση να επικοινωνήσουν τα συναισθήματά τους είναι αποκλειστικά οι λευκοί βρετανοί όμηροι, αν και στην πραγματικότητα η πλειονότητα των ομήρων ήταν Ιρανοί. Η μόνη φορά που μιλά κάποιος Ιρανός όμηρος είναι όταν ο ηθοποιός που υποδύεται τον Abbas Lavasani δηλώνει ότι χαιρετίζει το θάνατο και στη συνέχεια δολοφονείται από έναν από τους τρομοκράτες, ο οποίος τον κατηγορεί *ότι ο ηγέτης του ο Khomeini σκοτώνει και βασανίζει τα αδέρφια του στην πατρίδα*. Για άλλη μία φορά οι Ιρανοί εκπροσωπούνται από τους δυτικούς ακόμα κι αν αυτοί είναι τα θύματα. Επιπλέον, αν και η ταινία δείχνει πλάνα που απεικονίζουν τι συνέβαινε έξω από την πρεσβεία, σε κανένα σημείο δεν βλέπουμε τους μουσουλμάνους και τους Ιρανούς που είχαν συγκεντρωθεί στην περιοχή και προσεύχονταν για την απελευθέρωση των ομήρων. Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές πως το θύμα των Αράβων τρομοκρατών οφείλει να είναι δυτικό και στην περίπτωση που προέρχεται από οποιαδήποτε άλλη εθνότητα αναγκαστικά θα αποσιωπάται. Η ταινία ξεκινά με μία εισαγωγή-απόσπασμα τηλεοπτικού δελτίου ειδήσεων που εισάγει τους θεατές στην ιστορία αναφέροντας ότι *«τις τελευταίες δεκαετίες έχει υπάρξει μια αναζωπύρωση της διεθνούς τρομοκρατίας. Αυτό διευκολύνθηκε εν μέρει από την επικρατούσα κατάσταση διαπραγματεύσεων και*

υποχώρησης που επέτρεψε σε πολλές πρόσφατες τρομοκρατικές ενέργειες να στεφθούν με επιτυχία για τους δράστες τους. Αυτές οι επιτυχίες οδήγησαν στην αύξηση των διαφόρων ομάδων που αναζητούσαν τη νομιμοποίηση». Από την παραπάνω εισαγωγή διαπιστώνεται πως η εξεύρεση λύσεων μέσω της διπλωματικής οδού θεωρείται αποτυχημένη και αυτό που νομιμοποιείται είναι μάλλον η αδιάλλακτη πολιτική της Margeret Thatcher. Στη συνέχεια, βλέπουμε μέσα από ένα τηλεοπτικό δελτίο της εποχής τον Khomeini να κατεβαίνει από το αεροπλάνο και να φθάνει στο Ιράν, όπου ο λαός ως μάζα τον επευφημεί. Αμέσως μετά ακούγεται ακόμα ένα δελτίο ειδήσεων που αναφέρεται στην κρίση των ομήρων λέγοντας ότι «οι αμερικανικές δυνάμεις προέβησαν σε μία καταστροφική προσπάθεια να ελευθερώσουν τους 52 όμηρους που κρατούνται αιχμάλωτοι στο Ιράν» και έπειτα αυτή η είδηση κόβεται και παρακολουθούμε την εκλογή της Margaret Thatcher και τις πορείες εναντίον της. Η ταινία λοιπόν παραλληλίζει αμέσως την κατάληψη της αμερικανικής πρεσβείας στο Ιράν με όσα θα ακολουθήσουν στη συνέχεια στο Λονδίνο. Δεδομένου ότι η πολιορκία της πρεσβείας του Ιράν άντλησε την έμπνευσή της από την κατάληψη της αμερικανικής πρεσβείας στην Τεχεράνη και δείχνοντάς τον Khomeini πριν από τους τίτλους έναρξης, η ταινία ουσιαστικά επιρρίπτει την ευθύνη για όλα όσα θα συμβούν στη συνέχεια στην ισλαμική επανάσταση που και εδώ ταυτίζεται με τον Αγιατολάχ Khomeini. Οι σεκάνς χωρίζονται ανάλογα με τις μέρες που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα (ημέρα πρώτη, δεύτερη, τρίτη κ.α.) και πάντα πριν από κάθε δράση ακούγεται ο ήχος ενός ρολογιού που χτυπά, γεγονός που μας δημιουργεί συναισθηματική ένταση και θυμίζει από τεχνική άποψη τη σειρά 24. Εκτός από το πλάνο στον Khomeini, το Ιράν δεν φαίνεται πουθενά ούτε καν αναπαριστάται μέσα από τους ομήρους του. Μαθαίνουμε από τους βρετανούς αξιωματούχους ότι «η ιρανική κυβέρνηση είναι ανυποχώρητη. Δεν απελευθερώνουν κανέναν από τη φυλακή» ενώ η ρεπόρτερ Katie Adie ακούγεται να λέει ότι «η ιρανική κυβέρνηση κατηγορεί τις Δυτικές. Είναι λάθος της Δύσης ως συνήθως». Ωστόσο στη συνέχεια μαθαίνουμε ότι οι Ιρανοί υποστηρίζουν τη χρήση βίας στην πρεσβεία. Μέσα από τις παραπάνω δηλώσεις διαφαίνεται μία αδιάλλακτη κυβέρνηση, η οποία δεν βοηθάει καθόλου στο χειρισμό της υπόθεσης αλλά αντίθετα δημιουργεί περαιτέρω εμπόδια. Όταν οι απαγωγείς μιλούν με το Mark Vernon, του εξομολογούνται ότι ήρθαν σε επικοινωνία με την ιρανική κυβέρνηση και ότι εκείνοι «εύχονται όλοι οι όμηροι να γίνουν μάρτυρες για το νέο ισλαμικό κράτος του Ιράν». Αυτή η αρνητική παρουσίαση του Ιράν διογκώνεται από τη τεχνητή αντίθεση της χώρας με τη Βρετανία, η οποία

δημιουργείται όταν ο Mark Vernon επισημαίνει στους τρομοκράτες κάθε φορά που απαιτούν κάτι ακραίο ότι *εδώ είναι μια ελεύθερη χώρα και δεν μπορούν να αναγκάσουν κανένα να κάνει κάτι παρά τη θέλησή του* όπως για παράδειγμα όταν λέει στο Salim *«η κυβέρνησή μου δεν έχει καλές σχέσεις με τη δική σου. Ακόμα όμως κι αν αυτό ίσχυε, δεν μπορούμε να αναγκάσουμε τους Ιρανούς να κάνουν κάτι που δεν θέλουν. Σε παρακαλώ, κατάλαβέ με. Δεν μπορούμε να απελευθερώσουμε τους αιχμαλώτους στο Ιράν. Αυτό είναι πάνω από τις δυνάμεις μας. Οι Ιρανοί έχουν σηκώσει τα χέρια ψηλά. Εσύ και γω μπορούμε να το λύσουμε αυτό τώρα»*. Σε αυτό ο Salim απαντά ότι *«κάθε μέρα στη χώρα μου ασκείται βία στο λαό μου από τους Πέρσες»*. Με αυτόν τον τρόπο προβάλλεται η βρετανική ήπια ισχύς, καθώς επισημαίνεται η αξία της ελευθερίας και η διαλλακτικότητα της Δύσης σε αντίθεση με την ιρανική πολιτική αδιαλλαξία, το φονταμενταλισμό, τη βία και την καταπίεση εναντίον των μειονοτικών ομάδων. Επιπλέον, ο Salim θεωρεί τον εαυτό του Ιρανό πολίτη, γι' αυτό και δεν αναφέρεται στην πλειοψηφία ως Ιρανοί αλλά ως Πέρσες για να διαχωρίσει τον εαυτό του από αυτούς βάσει της εθνικής του ομάδας. Σε πολλά σημεία της ταινίας παρακολουθούμε πολυάριθμα αποσπάσματα δελτίων ειδήσεων της εποχής όπου η πολιορκία στο Λονδίνο συγκρίνεται με την Ομηρία στην Τεχεράνη, γεγονός που καταδεικνύει ότι τα δύο περιστατικά είναι αλληλένδετα. Εικόνες της καταπίεσης που ασκεί το νεοσύστατο κράτος του Ιράν λαμβάνουμε επίσης από τη λίστα με τα αιτήματά των τρομοκρατών που αναγγέλλεται από το BBC, όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι *«ο λόγος που ήρθαμε στη Βρετανία για να διεξάγουμε αυτήν την επιχείρηση οφείλεται στην καταπίεση και την καταδυνάστευση που ασκείται στο Αραμπεστάν από την ιρανική κυβέρνηση αλλά και για να ακουστεί η φωνή μας μέσω της χώρας σας στον έξω κόσμο»*, ενώ αργότερα σε ρεπορτάζ του BBC οι δημοσιογράφοι εξηγούν ότι *«οι τρομοκράτες θέλουν το αραβόφωνο τμήμα του Ιράν που ονομάζεται Αραμπεστάν να απελευθερωθεί από τη καταδυνάστευση. Διαπιστώνεται πλέον όλο και περισσότερη συμπαράσταση για το πλούσιο σε πετρέλαιο αραβόφωνο κομμάτι που κυβερνάται από την περσική ιρανική πλειοψηφία»*. Από τις παραπάνω δηλώσεις συμπεραίνεται ότι το Ιράν είναι μια ταραγμένη περιοχή, η οποία συνδέεται με την καταπίεση των μειονοτήτων και πολιτικές αναταραχές όπως η κρίση των ομήρων. Το Ιράν αναπαριστάται μέσα από τη θεσμική βία που ασκείται τόσο από την ισλαμική δημοκρατία όσο και από το σάχη όπως υπονοείται στην ταινία, αφού κατά τη σκιαγράφηση του προφίλ των τρομοκρατών δηλώνεται πως μερικοί από αυτούς είχαν βασανιστεί και από τη SAVAK. Μία σύνδεση που σκοπό έχει να εξισώσει την

ισλαμική δημοκρατία του Ιράν με τη μοναρχική διακυβέρνηση του σάχη. Η ταινία παρουσιάζει τα γεγονότα με επίπεδο τρόπο χωρίς να αναλύει καθόλου το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο της εποχής, το οποίο δηλώνεται μέσα από αποσπάσματα δελτίων ειδήσεων ή νύξεων μέσα από τα λεγόμενα των ηθοποιών, ενώ αντίθετα εστιάζει στη στρατιωτική ικανότητα των ειδικών δυνάμεων γεγονός που την κατατάσσει στη σφαίρα του *militainment* (Holland, 2019). Ωστόσο, πιο προβληματικό σημείο της θεωρούμε τη γλωσσική αναπαράσταση. Αν και πάντα υπάρχουν υπότιτλοι ή το νόημα του λόγου των τρομοκρατών μεταφέρεται από τους διερμηνείς της αστυνομίας, οι τρομοκράτες παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο να μιλούν σε κομβικά σημεία της ταινίας φαρσί, όπως όταν συστήνονται και δηλώνουν ότι θα σκοτώσουν ομήρους εάν δεν ικανοποιηθούν τα αιτήματά τους και όταν αναφέρουν ότι μίλησαν με την Τεχεράνη και εκείνοι εύχονται οι όμηροι να γίνουν σαχίντ. Το γεγονός ότι ανήκει κανείς στην αραβική μειονότητα φυσικά δεν σημαίνει ότι θα μιλά αποκλειστικά αραβικά και ενδέχεται όπως είθισται στις μειονότητες οι τρομοκράτες να εμφανίζουν φαινόμενα διπλογλωσσίας (Αρχάκης, Κονδύλη: 2011) και έτσι να κατέχουν και την περσική, η οποία αποτελεί την επίσημη γλώσσα του Ιράν. Αυτό που μας προβληματίζει όμως είναι το γεγονός ότι στην ταινία επισημαίνεται ότι οι άνδρες του DFRA προέρχονται από το αραβόφωνο κομμάτι του Ιράν και παρ' όλα αυτά δεν μιλούν μόνο αραβικά αλλά και φαρσί. Πιθανόν με αυτόν τον τρόπο να δηλώνεται μια οριενταλιστική προσέγγιση της ταινίας που ταυτίζει τις δύο γλώσσες και δεν δίνει σημασία στις γλωσσικές λεπτομέρειες θεωρώντας πως είναι αμελητέες. Παρ' όλα αυτά, η εν λόγω τεχνική θα μπορούσε να είναι στοχευμένη με σκοπό να επιτευχθεί η σύνδεση μεταξύ των περιστατικών στην Τεχεράνη και στο Λονδίνο και έτσι τα δύο περιστατικά να θεωρηθούν άμεσα ή έμμεσα απότοκα της ιρανικής επανάστασης. Με αυτόν τον τρόπο η ευθύνη για το περιστατικό μεταφέρεται από το θύτη στο θύμα και έτσι το Ιράν -εφόσον καταπίεζε τις μειονότητες- στοχοποιείται με έμμεσο τρόπο και γι' αυτόν τον λόγο οι Ιρανοί όμηροι στην πρεσβεία αποσιωπούνται. Καθιστώντας το Ιράν πολιτικά υπεύθυνο, η ευθύνη του Ηνωμένου Βασιλείου συρρικνώνεται στην αναγκαία αντιμετώπιση μιας ανεπιθύμητης κατάστασης στο έδαφός του και κατά συνέπεια αποσιωπάται και νομιμοποιείται η βία που άσκησε ο βρετανικός στρατός κατά τη διάρκεια της επιχείρησης Nimrod ενώ ταυτόχρονα ενισχύεται η ήπια ισχύς της Βρετανίας, αφού είναι σε θέση να εκπροσωπεί τα ιδανικά της ελευθερίας και της ελαστικότητας ενώ παράλληλα μπορεί να χειρίζεται δυναμικά οποιαδήποτε τρομοκρατική επίθεση.

VI. ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ : 1.ΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ ΚΙΝΗΜΑ

Rosewater (2014)

Desert Dancer (2014)

The colour green is a sign that signals and means many things to many people, no one is entirely in charge to legislate or regulate what is exactly supposed to mean. It is just a color, a sign, and under it, have swarmed disobedient signals that have just broken out of the Bastille of legislated semantics of political culture

Dabashi, 2011: 67

Εισαγωγή

Το πράσινο είναι ένα χρώμα που μπορεί να αποκτήσει αρκετές συνυποδηλώσεις όταν συνδυαστεί με το Ιράν. Μπορεί να δηλώνει τη θρησκεία, αφού θεωρείται το χρώμα του Ισλάμ, την ιρανική εθνικότητα ως ένα από τα τρία χρώματα της ιρανικής σημαίας που συμβολίζει την ελπίδα ή αν εστιάσει κανείς στη σύγχρονη πολιτική ιστορία θα μπορούσε να δηλώνει το Πράσινο Κίνημα. Κατά την εκλογική περίοδο του 2009, μετά το τέλος της πρώτης τετραετίας της κυβέρνησης του Mahmoud Ahmadinejad, ένα μεγάλο μέρος της ιρανικής κοινωνίας ένιωθε να μην εκπροσωπείται από το τρέχον πολιτικό σκηνικό και ζητούσε περισσότερες ελευθερίες. Σε αυτήν την πολιτική συγκυρία, ο βετεράνος Ιρανός πολιτικός Mir Hussein Mousavi, ο οποίος υπήρξε πρωθυπουργός της χώρας αμέσως μετά την ισλαμική επανάσταση και κατά τη διάρκεια του πολέμου μεταξύ Ιράν-Ιράκ, αποφάσισε μετά από είκοσι χρόνια απουσίας από την πολιτική σκηνή, να θέσει την υποψηφιότητά στις εκλογές του 2009 ως αντίπαλος του Ahmadinejad. Παρόλο που ο Mousavi ξεκίνησε αργά την προεκλογική του εκστρατεία, έλαβε την υποστήριξη του πρώην μεταρρυθμιστή

προέδρου του Ιράν Mohammad Khatami και έπειτα του μεταρρυθμιστή κληρικού Mehdi Karroubi, ενώ στην οργάνωση της εκστρατείας του καθοριστικό ρόλο έπαιξε και η γυναίκα του Zahra Rahnavard, επιφανής ακαδημαϊκός και καλλιτέχνης, η οποία διάλεξε το πράσινο ως το συμβολικό χρώμα της καμπάνιας του συζύγου της (Dabashi, 2011). Ένα μεγάλο μέρος του ιρανικού λαού που θαύμαζε το στρατιωτικό παρελθόν και την προσωπικότητα του Mousavi, αλλά κυρίως ζητούσε περισσότερες ελευθερίες από αυτές που διέθετε η συντηρητική κυβέρνηση του Ahmadinejad, τάχθηκε υπέρ του Mousavi και αποτέλεσε τη λαϊκή βάση των πρασίνων. Ωστόσο, παρά την μεγάλη λαϊκή υποστήριξη ο Mousavi δεν κατάφερε να εκλεγεί πρόεδρος του Ιράν, καθώς ο Ahmadinejad κέρδισε με ποσοστό περίπου 60%. Αρκετοί δυτικοί αναλυτές θεώρησαν πως ο Mousavi απευθυνόταν κυρίως στους μορφωμένους αστούς Ιρανούς αγνοώντας τους φτωχότερους κατοίκους που έβρισκαν ελκυστικές τις λαϊκιστικές πολιτικές του Ahmadinejad, αφού ακριβώς όπως συνέβη με τον Ερντογάν στην Τουρκία και ο Ahmadinejad ήταν ένα «παιδί του λαού» που κατάφερε να μορφωθεί και ανέβει κοινωνικά σε μια εποχή που αυτό ήταν σχεδόν ακατόρθωτο για τα άτομα της τάξης του (Majd, 2008). Από την άλλη πλευρά, μια μεγάλη μερίδα του ιρανικού λαού ανάμεσά τους και ο επιφανής καθηγητής Ιρανικών σπουδών, Hamid Dabashi, έκαναν λόγο νοθεία των εκλογικών αποτελεσμάτων, θεώρησαν τις εκλογές άκυρες και έτσι χιλιάδες πολίτες άρχισαν να διαδηλώνουν υπέρ του Mousavi απαιτώντας περισσότερες ελευθερίες υιοθετώντας το σύνθημα «Πού είναι η ψήφος μου;». Οι πορείες ήταν αρχικά ειρηνικές, ωστόσο η κρατική καταστολή υπήρξε ιδιαίτερα βίαιη, καθώς θεωρήθηκε πως ο Mousavi συνεργαζόταν με τη Δύση. Το κίνημα κράτησε πολλούς μήνες και πολλοί αναλυτές έσπευσαν να το χαρακτηρίσουν ως μια νέα ιρανική επανάσταση, ωστόσο ο Hamid Dabashi το χαρακτηρίζει ως ένα κίνημα της κοινωνίας των πολιτών του Ιράν, ένα «μη –βίαιο αίτημα να ασκηθούν τα συνταγματικά δικαιώματα του λαού» (Dabashi, 2014:39). Σκοπός αυτής της εργασίας φυσικά δεν είναι η ανάλυση της πολιτικής φύσης του πράσινου κινήματος ούτε των εκλογικών αποτελεσμάτων του 2009 αλλά το πως οι εκλογές και το κίνημα παρουσιάζονται μέσα από τις βιογραφικές ταινίες *Rosewater* και *Desert Dancer* με τη βοήθεια των εργαλείων της κριτικής ανάλυσης λόγου.

Rosewater/ Άρωμα Ελευθερίας (2014)

Μέρος Πρώτο: Λονδίνο-Τεχεράνη

Η ταινία Rosewater αφηγείται την πραγματική ιστορία της φυλάκισης του Ιρανού δημοσιογράφου Maziar Bahari, ο οποίος για χρόνια διέμενε στο εξωτερικό και επέστρεψε στο Ιράν για να καλύψει τα αποτελέσματα των εκλογών του 2009. Ωστόσο ένα βίντεο που τραβά άθελά του, το οποίο απεικονίζει τους Basij (παραστρατιωτική ιρανική οργάνωση) να εξαπολύουν πυρά εναντίον των διαδηλωτών σε συνδυασμό με ένα απόσπασμα της σατιρικής εκπομπής του Jon Stewart “The daily show” όπου ο Bahari υποδύεται τον κατάσκοπο αποτέλεσαν τις αιτίες της σύλληψής του στο Ιράν με την κατηγορία ότι λειτουργούσε ως κατάσκοπος της Δύσης. Όταν μετά από 118 μέρες κράτησης ο Bahari απελευθερώθηκε, ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τον Jon Stewart, γι’ αυτό και ο τελευταίος αποφάσισε να γυρίσει αυτήν την ταινία ως φόρο τιμής στο δημοσιογράφο, για τη σύλληψη του οποίου ένιωθε και αυτός υπεύθυνος. Η ταινία ξεκινά με μια παιδική ανάμνηση του Bahari από το ιερό της Φατιμά στην ιερή πόλη Qom, το οποίο έχει συνδέσει στη μνήμη του με τη μυρωδιά του ροδόνερου, ένα άρωμα το οποίο «πίστευε πως είχαν μόνο οι πιο ευσεβείς άνθρωποι». Αργότερα, θα διαπιστώσει την ίδια μυρωδιά στον δεσμοφύλακα-ανακριτή του στη φυλακή, στον οποίο θα δώσει το ψευδώνυμο Rosewater. Όταν ο Bahari (Gael Garcia Bernal) μιλά για αυτήν την ανάμνησή του, ακούμε και βλέπουμε γραμμένο σε περσική γραφή ένα ποίημα του γνωστού Ιρανού ποιητή Ahmad Shamlou ενώ ταυτόχρονα παρακολουθούμε τη διαδικασία παραγωγής του ροδόνερου. Ακούμε την περσική γλώσσα σε πολλά σημεία της ταινίας, όπως όταν οι κεντρικοί πρωταγωνιστές αναφέρουν μερικές λέξεις για να κάνουν την ταινία πιο αληθοφανή, στο αεροπλάνο ή στο αεροδρόμιο αλλά και στο ντιμπέιτ-το³⁹ οποίο αποτελεί τηλεοπτικό υλικό της εποχής- μεταξύ Mousavi και Ahmadinejad και πάντα υπάρχει μετάφραση σε ό,τι εκφέρεται στην περσική γλώσσα. Ο Jon Stewart έχει δηλώσει συνέντευξή του πως αρχική του πρόθεση ήταν να γυρίσει την ταινία στα φαρσί με αποκλειστικά Ιρανούς ηθοποιούς, ωστόσο ο ίδιος ο Bahari ήθελε η ταινία να γίνει στα αγγλικά για να έχει μεγαλύτερη απήχηση. Η αφήγηση της ταινίας γίνεται in media res, ξεκινά δηλαδή στις 21 Ιουνίου 2009, ημέρα σύλληψης του δημοσιογράφου, όπου τον συλλαμβάνουν την ώρα που κοιμάται και ψάχνουν τα πράγματά του. Ο μετέπειτα βασανιστής-δεσμοφύλακάς του Rosewater μοιάζει ακαλλιέργητος γι’ αυτό και κοιτάει τα dvd του

³⁹ <https://www.theguardian.com/film/2014/sep/11/jon-stewart-im-doing-a-movie-about-torture-im-not-being-tortured>

Bahari ρωτώντας αν οι σειρές όπως οι *soprano* και οι ευρωπαϊκές ταινίες, που έχει στην κατοχή του είναι πορνογραφικό υλικό ενώ απορρίπτει υποτιμητικά ένα δίσκο του Leonard Cohen αναφωνώντας «εβραίος» υποδεικνύοντας έτσι εκτός από έλλειψη δυτικής κουλτούρας και ένα δείγμα αντισημιτισμού, ιδιαίτερα δημοφιλές στους οπαδούς του Ahmadinejad. Στη συνέχεια η ταινίας μας αποκαλύπτει τι συνέβη 11 μέρες νωρίτερα όταν ο δημοσιογράφος έφυγε από το Λονδίνο για να ταξιδέψει στην Τεχεράνη και έπειτα από την ημέρα της σύλληψης, η αφήγηση συνεχίζει γραμμικά μέχρι και την απελευθέρωσή του. Επιπλέον, ο σκηνοθέτης ενημερώνει το κοινό για την πολιτική κατάσταση και το πολιτικό σκηνικό σε πολλές περιπτώσεις μέσα από αγγλόφωνα δελτία ειδήσεων ή αποκαλύπτεται μέσα από τους διαλόγους των πρωταγωνιστών. Σε κάποιο αρχικό στάδιο της ιστορίας όταν ο Bahari βρίσκεται ακόμα στο Λονδίνο μαζί με τους συναδέλφους του ακούμε τον Alireza Akbar, έναν υποστηρικτή του Ahmadinejad, να λέει ότι *«η δυτική δημοκρατία είναι διεφθαρμένη γιατί αντικατοπτρίζει μόνο τη θέληση του λαού. Γιατί το ιρανικό κράτος υπερέχει; Από πού, να ξεκινήσω; Έχουμε την τεράστια στήριξη του Ali Khomeini και αυτός υποστηρίζει τα κίνητρα του Ahmadinejad. Καταλαβαίνει πως πρόκειται για ένα ισλαμικό κράτος, όχι για το διεφθαρμένο δυτικό περιβάλλον που θα ήθελε ο Mousavi»*. Ακούγοντας αυτήν την τοποθέτηση ένας από τους συναδέλφους του Bahari ξεσπά λέγοντας ότι *«είναι άθλιο! Ο Ahmadinejad ή όποιοι άλλοι, παίρνουν αυτά τα παιδιά από το δρόμο που δεν έχουν τίποτα, τους δίνουν φαγητό ή γλυκά και τους κάνουν πλύση εγκεφάλου για να λένε αυτές τις αηδίες»*. Ο συγκεκριμένος δημοσιογράφος φαίνεται πως δεν γνωρίζει σε βάθος την πολιτική στο Ιράν και κρίνει καταστάσεις με τη δυτική απλουστευτική λογική. Δεν πιστεύουμε όμως ότι συμβαίνει το ίδιο και με το σκηνοθέτη/σεναριογράφο της ταινίας, αφού αποδεικνύεται πως ο Alireza μένει στο Λονδίνο και έχει σπουδάσει σε βρετανικό πανεπιστήμιο, ενώ αργότερα όταν γνωρίζουμε ορισμένους οπαδούς του Mousavi παρατηρούμε πως προέρχονται και από κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Αυτή η απεικόνιση των περίπλοκων εκλογικών βάσεων της κάθε παράταξης, μας υπενθυμίζει πως οι κοινωνικές βάσεις των κομμάτων στο Ιράν και στη Μέση Ανατολή γενικότερα δεν ακολουθούν πάντα τη δυτική ταξική κατανομή αλλά είναι αρκετά πιο σύνθετες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι ένα μεγάλο μέρος των ψηφοφόρων του Ahmadinejad προέρχεται από την εύπορη τάξη των Μπαζαρί (Dabashi, 2011). Στη συνέχεια, μόλις ο Bahari φτάνει στην Τεχεράνη γνωρίζει τον Davud, ένα οδηγό ταξί και υποστηρικτή του Mousavi, ο οποίος δηλώνει ότι τον υποστηρίζει επειδή «δεν

είναι ο *Ahmadinejad*» και όπως περνούν από τους δρόμους της Τεχεράνης βλέπουμε αντιαμερικανικά γκράφιτι και αφίσες των Ahmadinejad, Mousavi, Khatami και Karroubi. Ο Maziar Bahari επισκέπτεται τα γραφεία της εκστρατείας του Ahmadinejad για να μιλήσει αυτοπροσώπως με τον Alireza Akbar. Ο Alireza καταφέρεται εναντίον του Mousavi λέγοντας ότι *έχει ξεχάσει τα ιδανικά της επανάστασης*, ότι οι υποστηρικτές του είναι *«οι ακαδημαϊκοί και οι τελειωμένοι»*, ενώ αντίθετα θεωρεί ότι *«ο Ahmadinejad είναι αφοσιωμένος στον ανώτατο ηγέτη και ότι το Ιράν δεν είναι κράτος, αλλά ούμα. Υπακούμε στις εντολές του ανώτατου ηγέτη και ανώτατος ηγέτης μας καθορίζει όλους. ο Ahmadinejad το καταλαβαίνει αυτό, ο Mousavi όχι»*. Αυτό το σχόλιο θεωρούμε ότι εκφράζει ένα διαχωρισμό μεταξύ των οπαδών του Ahmadinejad ως συντηρητικών και θρησκώληπτων και του Mousavi ως το ακριβώς αντίθετο. Δεν ισχυριζόμαστε πως δεν υπάρχει κάποια αλήθεια στο παραπάνω σχόλιο, ωστόσο θεωρούμε πως η πραγματικότητα είναι αρκετά πιο πολύπλοκη και πως η ταινία θεωρεί δυτικότροπα το πράσινο κίνημα και τον Mousavi, απλώς ως ό,τι δεν εκπροσωπεί ο Ahmadinejad και δεν αναφέρεται στο παρελθόν του Mousavi ως πρωθυπουργού αλλά και στο γεγονός ότι υπήρξε ένα από τα κεντρικά πρόσωπα των πρώτων χρόνων της ισλαμικής δημοκρατίας Στη συγκεκριμένη λοιπόν περίπτωση οι δύο πολιτικοί φαίνεται να ανάγονται σε δύο διαφορετικές κοσμοθεωρίες και ότι ο μιν Ahmadinejad «οριενταλοποιείται» αντιπροσωπεύοντας την οπισθοδρομική πλευρά του Ιράν, ενώ ο Mousavi «εκπροσωπείται» από τις δυτικές αξίες. Η μόνη φορά που ο Mousavi μιλά στην ταινία είναι στο ντιμπέιτ όταν τον ακούμε να λέει πως *έβαλε υποψηφιότητα γιατί η κυβέρνηση αποφεύγει το νόμο*, ενώ αντίστοιχα ο Ahmadinejad τον κατηγορεί ότι *το πτυχίο της γυναίκας του είναι πλαστό*. Μετά από την επίσκεψη στους οπαδούς Ahmadinejad, ο δημοσιογράφος και ο Davud επισκέπτονται τη φτωχή γειτονιά Robat Karim, όπου συνομιλούν με τους νεαρούς υποστηρικτές των πρασίνων Hamid και Cyrus, δύο νεαρούς φοιτητές που έχουν κρυφά στην κατοχή τους δορυφορικά πιάτα. Όταν συστήνεται ο Κύρος, που έχει το ίδιο όνομα με τον αρχαίο Πέρση βασιλιά αναφέρει ότι *«είμαστε ένας μεγάλος λαός, με μεγάλο πολιτισμό και αξίζουμε έναν πρόεδρο που να ισοδυναμεί με το παρελθόν μας»*. Εδώ διαπιστώνουμε το μοτίβο, που είδαμε και σε άλλες ταινίες πώς όταν σκοπός είναι δημιουργηθεί μια θετική εικόνα για το Ιράν, αυτό συμβαίνει μέσω μιας αναδρομής στο παρελθόν και οι αναδρομές αυτές σχετίζονται πάντα με τη δυναστεία των Αχαιμενιδών και άρα την προισλαμική εποχή. Όταν ο Bahari βλέπει τα δορυφορικά πιάτα και φαίνεται ότι πιστεύει πως υπάρχει ελπίδα για ένα καλύτερο

μέλλον γνωρίζοντας τα παιδιά, περνούν από μπροστά του σαν σε flashback τίτλοι και εικόνες από δυτικά δελτία ειδήσεων όπου δείχνοντας εικόνες από το πράσινο κίνημα, βιβλία και πυρηνικά ακούμε ότι *«η οικονομία βρίσκεται στο χείλος της καταστροφής... Μυθιστορήματα λογοκρίνονται από το Υπουργείο Ισλαμικής καθοδήγησης... τα πυρηνικά ενδέχεται να ταράζουν την ισορροπία σε ολόκληρη την περιοχή»*. Όλες αυτές οι κυρίαρχες δυτικές αφηγήσεις που μιλούν με τρόπο για το μέλλον του Ιράν αποδομούνται στο μυαλό του πρωταγωνιστή και των θεατών μέσα από το πράσινο κίνημα και τον αγώνα των υποστηρικτών του για μια πιο δίκαιη κοινωνία. Την ημέρα των εκλογών παρακολουθούμε τον Maziar Bahari και τον Davud να επισκέπτονται διάφορα εκλογικά κέντρα, όπου βρίσκονται αρκετοί οπαδοί του Mousavi, τους οποίους αναγνωρίζουμε από τα πράσινα βραχιολάκια που φοράνε στους καρπούς τους και ακούμε σε ένα αγγλικό δελτίο ειδήσεων πως ο Mousavi φαίνεται να προηγείται σε όλες τις επαρχίες. Καθώς πλησιάζει η ώρα της καταμέτρησης των ψήφων, βλέπουμε στο εκλογικό κέντρο του Karaj τους φρουρούς της επανάστασης να μην αφήνουν τους δύο άνδρες να εισέλθουν παρ' ότι ο Bahari τους δείχνει το δημοσιογραφικό του πάσο και μετά από λίγο μαθαίνουμε πως ο Ahmadinejad εξελέγη με ποσοστό 62,7 % έναντι του Mousavi που συγκέντρωσε μονάχα 34 % των ψήφων και ότι δεν ήρθε πρώτος ούτε καν στη γενέτειρά του. Αυτά τα αποτελέσματα σε συνδυασμό με τα όσα προηγήθηκαν υπονοούν ότι υπήρξε εκλογική νοθεία στις εκλογές από μέρους του κυβερνώντος κόμματος και αυτήν την οπτική φαίνεται να υιοθετεί και η ταινία. Στη συνέχεια ακούμε άλλο ένα αγγλόφωνο δελτίο ειδήσεων που μας εισάγει στο μεταεκλογικό κλίμα του Ιράν του 2009. Ακούμε λοιπόν ότι *«οι προεδρικές εκλογές στο Ιράν τελειώνουν δημιουργώντας αντιπαραθέσεις. Η αντιπολίτευση κάνει λόγο για νοθεία. Για τέταρτη συνεχόμενη μέρα, ένα ποτάμι διαδηλωτών ξεχύνεται στους δρόμους της Τεχεράνης. Αυτοί οι άνθρωποι νιώθουν πως η ψήφος τους κλάπηκε»*. Ενόσω ακούμε όλα αυτά, βλέπουμε τους διαδηλωτές να είναι ντυμένοι στα πράσινα και φωνάζουν ότι *θέλουν ελευθερία*. Σε σύγκριση με όλες τις προηγούμενες ταινίες που αναλύθηκαν ως τώρα, αυτή είναι η πρώτη φορά που μία πορεία στο Ιράν παρουσιάζεται αρκετά πιστά και φέρει θετικές συνυποδηλώσεις, ενώ φαίνεται να είναι ειρηνική. Ο Hamid Dabashi στο βιβλίο του *The Green Movement in Iran* επισημαίνει ότι *«το πράσινο χρώμα και το Allahu Akbar παραμένουν ως το σύμβολο και το κυρίαρχο σύνθημα του κινήματος»* (Dabashi, 2011:28). Παρ' όλα αυτά δεν ακούμε πουθενά το σύνθημα *Ο Θεός είναι Μεγάλος*, γιατί όσο προσεγγμένη κι αν είναι η εν λόγω ταινία, δεν παύει να είναι δυτική και η δυτικοκεντρική θεώρηση

των πραγμάτων συχνά αδυνατεί να ταυτίσει το επαναστατικό με το θρησκευτικό στοιχείο, ένα γνωστό ιρανικό μοτίβο, γι' αυτό και το αντικαθιστά με το πιο ελκυστικό δυτικότροπο ιδανικό της ελευθερίας. Παρακολουθούμε λοιπόν τις πράσινες πορείες και ενώ ακούμε σε voice over τον ανώτατο ηγέτη, Ali Khomeini να αποτρέπει τον λαό από το να διαδηλώνει και να τους καλεί να συμπεριφέρονται με σεβασμό, βλέπουμε πλάνα της βίαιης καταστολής των διαδηλώσεων από τους Basij, τις μολότωφ που πετούν ορισμένοι διαδηλωτές στα κεντρικά τους και τα πυρά που αυτοί ανοίγουν εναντίον των διαδηλωτών. Σε αυτό το σημείο γίνεται εναλλαγή των πλάνων της ταινίας με πραγματικά ειδησεογραφικά πλάνα της εποχής και μεταξύ άλλων βλέπουμε και το πτώμα της Neda Agha Soltan, η οποία σκοτώθηκε κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων και θεωρήθηκε μία από τις συμβολικότερες μορφές του κινήματος.

Μέρος Δεύτερο: Φυλακή Εβίν

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας η αφήγηση είναι γραμμική και εξελίσσεται αποκλειστικά μέσα στη φυλακή μέχρι την απελευθέρωση του Maziar, η οποία πραγματοποιείται μετά από 118 ημέρες κράτησης. Μόλις τον συλλαμβάνουν γνωρίζει τον δεσμοφύλακα/ανακριτή του, Rosewater, ο οποίος τον χαιρετά λέγοντάς του «*καλωσόρισες στο Abu Ghraib*». Με αυτόν τον τρόπο η διάσημη φυλακή Εβίν στο Ιράν παρομοιάζεται με τη φυλακή του Abu Ghraib στο Ιράκ, όπου οι Αμερικανοί υπέβαλαν τους κρατούμενους σε ειδική βασανιστήρια. Καθώς μπαίνει μέσα στη φυλακή του κλείνουν τα μάτια με ένα μαύρο μαντήλι και τον βλέπουμε να περνά μέσα από τα λευκά κελιά, να ακούει τις φωνές των συγκρατούμενών του που ακούγονται σαν να βασανίζονται και να οδηγείται στην απομόνωση. Αν στο πρώτο μέρος το κυρίαρχο χρώμα ήταν το πράσινο, τώρα τα κυρία χρώματα είναι το γκρι, το λευκό και το μαύρο. Επιπλέον, βλέπουμε το διευθυντή των φυλακών Javadi να δίνει εντολές στο Rosewater να κάνει ό,τι περνά από το χέρι του έτσι ώστε να μπορέσουν να αποσπάσουν την ομολογία από τον Bahari, γεγονός πολύ σημαντικό καθώς όπως λέει «*οι άνθρωποι στο δρόμο πρέπει να ξέρουν ότι ξεγελάστηκαν από τους προδότες. Πρέπει να τους δείξουμε πως οι αρχηγοί τους λειτουργούσαν υπό τις εντολές των ξένων, των σιωνιστών, των εβραίων στη Δύση*». Όταν ο Rosewater φεύγει για να ανακρίνει τον Bahari, βλέπουμε τον Javadi να ελέγχει πως τα πάει ο υφιστάμενός του στην ανάκριση κοιτώντας μέσα από την κάμερα τι συμβαίνει στο κελί, μια σκηνή που

θυμίζει το πανοπτικόν. Ο ανακριτής κατηγορεί το Bahari ότι είναι κατάσκοπος της Δύσης που σκοπό έχει να υπονομεύσει το ιρανικό καθεστώς, μια κατηγορία που βασίζει στο σατιρικό βίντεο που γύρισε με τον Jon Stewart όπου υποδύεται τον κατάσκοπο και γι' αυτό του ζητά να ομολογήσει. Ενώσω ο δημοσιογράφος βρίσκεται στη φυλακή σκέφτεται πολύ έντονα τον πατέρα και την αδερφή του που φυλακίστηκαν και οι δύο στο ίδιο μέρος λόγω των κομμουνιστικών τους πεποιθήσεων και μοναδική συντροφιά του φαίνεται να είναι το φάντασμα του πατέρα του, ο οποίος φορά μια κόκκινη γραβάτα που δηλώνει τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Ο ανακριτής κάνει ό,τι μπορεί για να αποσπάσει την ομολογία και τον ρωτά τα πάντα, όπως *γιατί ταξίδεψε στο New Jersey και ποιος είναι ο αδελφός Τσέχωφ*. Οι μέρες περνούν και ο Bahari δεν φαίνεται να λυγίζει, οπότε για άλλη μια φορά επεμβαίνει ο Javadi τονίζοντας στον ανακριτή ότι *πρέπει να του στερήσει την ελπίδα του*. Υπακούοντας στις διαταγές των ανωτέρων του ο υφιστάμενος βγάζει τον κρατούμενο από το κελί του, τον μετακινεί σέρνοντάς τον στο πάτωμα και του κάνει εικονική εκτέλεση για να του σπάσει το ηθικό ενώ αμέσως μετά του δείχνει ένα βίντεο με την έγκυο γυναίκα του. Σε αυτό το σημείο το ηθικό του πρωταγωνιστή σπάει και έρχεται σε αντιπαράθεση με το φάντασμα του νεκρού πατέρα του, τον οποίο κατηγορεί ότι πάλευε και αντιστεκόταν για μια ψεύτικη έννοια αφού και οι σοβιετικοί έκαναν βασανιστήρια στα γκουλάγκ, γι' αυτό και του ανακοινώνει ότι θα υπογράψει την ομολογία. Έτσι, παρατηρούμε ότι το τέλος της «ιδεολογίας» του πρωταγωνιστή κατά μία έννοια συνυφαίνεται με την παρακμή της σοβιετικής ιδεολογίας και το τέλος της ιστορίας του Φουκουγιάμα. Την εβδομηκοστή πρώτη μέρα της κράτησής του ο δημοσιογράφος υπογράφει την ομολογία και απολογείται δημόσια στον ιρανικό λαό, την οικογένειά του και τον Ανώτατο Ηγέτη διότι *«αποτέλεσε μέρος της δυτικής καπιταλιστικής μηχανής, που στόχευε στην υπονόμευση και την προσβολή της νομιμότητας των ιρανικών εκλογών»*. Αντί όμως να τον αφήσουν ελεύθερο μετά την ομολογία, αρχίζουν να τον χτυπούν, να του συμπεριφέρονται βίαια και να του κάνουν διάφορες ερωτήσεις σεξουαλικού περιεχομένου. Όταν όμως φαίνεται πως κάθε ελπίδα έχει χαθεί, ένας φρουρός του αποκαλύπτει ότι η Hilary Clinton μιλά γι' αυτόν στο Λευκό Οίκο και έτσι ο δημοσιογράφος καταλαβαίνει πως δεν είναι μόνος και ότι η υπόθεσή του έχει λάβει δημοσιότητα. Μετά από αυτό το περιστατικό το ηθικό του αναπτρώνεται και αρχίζει να αντιμετωπίζει τις συνθήκες κράτησης του και τον Rosewater με χιούμορ και μετά από λίγο απελευθερώνεται. Η αναφορά στη Hilary Clinton και οι θετικές επιπτώσεις της στην ψυχροσύνηση του δημοσιογράφου

αναδεικνύουν την ήπια αμερικανική ισχύ, η οποία εκφράζεται από την έλξη που ασκούν τα ιδανικά της δυτικής ελευθερίας και της αμερικανικής διπλωματίας (Nye,2004). Εν κατακλείδι, η ταινία *Rosewater* είναι ιδιαίτερα προσεγμένη και καλοδουλεμένη, προσπαθεί να παρουσιάσει τους Ιρανούς με θετικά πρόσημα και έχει φροντίσει να αποδώσει με λεπτομέρειες το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο στο οποίο εξελίσσεται η πλοκή. Ωστόσο, σε ορισμένα σημεία προβαίνει σε υπεραπλουστεύσεις ή κάνει περιέργες συγκρίσεις όπως όταν παρομοιάζει την Evlin με τις φυλακές Abu Ghraib, οι οποίες θεωρούμε ότι οφείλονται στο γεγονός ότι η ταινία απευθύνεται κατά κύριο λόγο στο αμερικανικό κοινό, γι' αυτό και σε ορισμένα σημεία επιλέγει να παρουσιάσει εκείνα τα στοιχεία που θα φανούν πιο οικεία στο κοινό- στόχο.

Desert Dancer (2014)

Our country is like two parallel worlds running along each other. There is the one you see outside and there's the world behind closed doors. Outside there are laws and commandments and ...here we are free

Mehdi

Η ταινία *Desert Dancer* αφηγείται την πραγματική ιστορία του χορευτή Affshin Ghaffarian και το πάθος του για το χορό που τον οδήγησε στο να δημιουργήσει μια κρυφή σχολή χορού μαζί με τους φίλους του κατά τα φοιτητικά του χρόνια στην Τεχεράνη. Η προσπάθεια της παρέας να εκφραστεί καλλιτεχνικά σε ένα ασφυκτικό περιβάλλον παραλληλίζεται με την πολιτική κατάσταση της εποχής και τις εκλογές του 2009. Όσο οι νεαροί φίλοι επεδίωκαν περισσότερες καλλιτεχνικές ελευθερίες άλλο τόσο οι οπαδοί του Mousavi αναζητούσαν περισσότερες πολιτικές ελευθερίες. Αυτή η κοινή ανάγκη για ελεύθερη έκφραση οδήγησε ένα μεγάλο μέρος του καλλιτεχνικού κόσμου στο Ιράν, με κυριότερους τους σκηνοθέτες, να ταχθούν υπέρ του Mousavi και να διαδηλώσουν ντυμένοι στα πράσινα. Η ταινία μας προϊδεάζει για το τι θα ακολουθήσει ξεκινώντας με ένα μαύρο πλάνο όπου διαβάζουμε το εξής: «*Ιράν. Τόπος γέννησης μεγάλων ποιητών και της πρώτης διακήρυξης των δικαιωμάτων του ανθρώπου. Ωστόσο το σημερινό καθεστώς καταπιέζει την ελευθερία της έκφρασης. Οι νέοι αντιστέκονται, στους δρόμους και κλεισμένων των θυρών*». Αμέσως μετά

βλέπουμε την εικόνα ενός νεαρού, ο οποίος ξυλοφορτώνεται και μετά μεταφερόμαστε δέκα χρόνια νωρίτερα όταν ο Affshin Ghaffarian ήταν ακόμα δέκα χρονών και χόρευε για τους συμμαθητές του μέσα στην τάξη μέχρι την στιγμή που εμφανίστηκε ο δάσκαλός του και τον χτύπησε με τη βέργα επειδή ο χορός δημοσίως θεωρείται ότι αντιβαίνει στην ισλαμική ηθική. Από αυτό το σημείο και έπειτα παρατηρήθηκε ένα μοτίβο, σύμφωνα με το οποίο οι δράσεις σε εξωτερικό χώρο συνδέονται ως επί το πλείστον με αρνητικές συνυποδηλώσεις π.χ. πορείες διαμαρτυρίας, βίαιες επιθέσεις και μυστικοπάθεια, ενώ οι περισσότερες δράσεις που διαδραματίζονται σε εσωτερικούς χώρους συνυφαίνονται με θετικές καταστάσεις π.χ. επισκέψεις σε φιλικά σπίτια, μυστικές συναντήσεις χορού, το καλλιτεχνικό σχολείο Saba και την έκφραση του πραγματικού εαυτού.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Η μητέρα του Affshin Ghaffarian διαπιστώνει τις καλλιτεχνικές τάσεις του γιου της, τον βλέπει να παρακολουθεί αμερικανικές ταινίες όπως το *dirty dancing* και μετά το περιστατικό σχολείο αποφασίζει να τον στείλει στην καλλιτεχνική ακαδημία Saba όπου γνωρίζει τον καθηγητή Mehdi και μαθαίνει να ζωγραφίζει, να ακούει rock n roll και να αναπτύσσει τη δημιουργικότητά του. Το σχολείο είναι γεμάτο πίνακες και έξω από αυτό βλέπουμε μαυροντυμένες γυναίκες με τσαντόρ. Όταν μετά από λίγο καιρό φανατικοί βανδαλίζουν με γκράφιτι την ακαδημία Saba γράφοντας CIA και της σπάνε τα παράθυρα, ο Mehdi εξηγεί στον μικρό Affshin πως στους εσωτερικούς χώρους είναι ελεύθεροι, του απαγγέλει (στα αγγλικά) ένα ποίημα του Rumi, του δείχνει ένα βίντεο με τον Νουρέγιεφ και του αφηγείται πως ο χορευτής έφυγε στο Παρίσι για να μην τον φυλακίσουν. Έπειτα, μεταφερόμαστε στα 2009 όταν ο Affshin έχει περάσει πλέον στο πανεπιστήμιο και συνδέεται φιλικά με κάποιους συμφοιτητές του. Ενώ στο εξωτερικό του πανεπιστημίου υπάρχει μυστικοπάθεια, στο εσωτερικό βλέπουμε τους φοιτητές να συνομιλούν και οι τοίχοι να είναι ζωγραφισμένοι με γκράφιτι. Εντύπωση προκαλεί το γκράφιτι μιας κοπέλας, το οποίο ζωγραφίζει κάθε μέρα ο φίλος του Affshin, Ardi, αλλά κάθε μέρα του το σβήνουν με κόκκινη μπογιά, την οποία ο Ardi ζωγραφίζοντάς τη μετατρέπει σε ένα κόκκινο χέρι που κλείνει το στόμα της κοπέλας, σαν να τη φιμώνει, μια εικόνα που συμβολίζει την έλλειψη ελευθερίας που βιώνουν οι νέοι. Με την νέα του παρέα ο Affshin επισκέπτεται τα υπόγεια μπαρ της Τεχεράνης, όπου οι νέοι ενάντια στους κανόνες μπορούν να πίνουν, να χορεύουν ηλεκτρονική μουσική όπως σε κάθε μπαρ της Δύσης και να καπνίζουν. Ωστόσο, οι

σκιηές στο υπόγειο μπαρ συνδέονται και αρνητικές εικόνες όπως η χρήση σκληρών ναρκωτικών, στα οποία είναι εθισμένη η Elaheh, η κοπέλα με την οποία συνδέεται ερωτικά ο Affshin και η οποία έχει επίσης ταλέντο στο χορό. Επιπλέον, οι εσωτερικοί χώροι συνδέονται ως επί το πλείστον με τα σπίτια των συμφοιτητών και φίλων του Affshin, όπου συγκεντρώνεται όλη η παρέα, διασκεδάζουν, πίνουν, βλέπουν βίντεο που σατιρίζουν τον Ahmadinejad και τον Ali Khamenei. Κυρίως όμως είναι το μέρος όπου μπορούν να συζητούν ελεύθερα και μέσα από αυτές τις συζητήσεις αποφασίζουν μετά από παρότρυνση του Affshin να στήσουν μια μικρή κρυφή χορευτική ομάδα για να μπορούν να εξασκηθούν στο σύγχρονο χορό και να κάνουν κάτι δημιουργικό. Στην αρχή δεν είναι όλοι σύμφωνοι, αφού αυτού του είδους οι δραστηριότητες είναι απαγορευμένες, ωστόσο ο Ardi αναφέρει πως κάτι τέτοιο «δεν είναι παράνομο, αλλά απαγορεύεται σαν τη βότκα» δείχνοντας το ποτήρι του όπου πίνει βότκα, ενώ ο Affshin επισημαίνει πως επιθυμεί να δημιουργήσουν αυτήν την ομάδα γιατί *θέλει να πάρουν το έλεγχο της ζωής τους στα χέρια τους*. Ο εσωτερικός χώρος κατά κύριο λόγο ταυτίζεται με τις προπονήσεις της ομάδας, όπου οι κοπέλες δεν φοράνε χιτζάμπ και όλοι τους χορεύουν σύγχρονο χορό, ο οποίος μοιάζει κάπως με χοροθέατρο και είναι ιδιαίτερα εκφραστικός. Μέσα από το είδος χορού μπορούν όχι απλά να εξωτερικεύσουν τα καταπιεσμένα συσσωρευμένα συναισθήματά τους αλλά και να αφηγηθούν την προσωπική ιστορία τους. Πιο ταλαντούχα απ' όλους φαίνεται πως είναι Elaheh και από τις συζητήσεις της με τον Affshin μαθαίνουμε ότι έμαθε να χορεύει τόσο καλά και με τεχνική λόγω της μητέρας της, η οποία ήταν διακεκριμένη μπαλαρίνα την εποχή του σάχη και είχε μεταξύ άλλων γνωρίσει και τον Νουρέγιεφ, το ίνδαλμα του Affshin. Ωστόσο, όπως αφηγείται η κοπέλα, μετά την ισλαμική επανάσταση η μητέρα της έπαθε κατάθλιψη γιατί δεν μπορούσε να εξασκήσει την τέχνη της και δίδασκε μεν ό,τι ήξερε στην κόρη της αλλά η κόρη της δεν της ήταν ποτέ αρκετή και έτσι στράφηκε στα ναρκωτικά, μια συνήθεια που πέρασε και στην Elaheh. Αυτή η ιστορία υπαινίσσεται την έλλειψη ελευθερίας και το αίσθημα ασφυξίας που να νιώθουν ορισμένοι καλλιτέχνες στην ισλαμική δημοκρατία του Ιράν, ωστόσο δεν παύει να είναι κάπως απλουστευτική και να εξισώνει κατά μία έννοια την ελευθερία με τη δυναστεία των Παχλαβί, όπου ο σάχης μπορεί να προωθούσε-ή ακόμα και να επέβαλε μέσω της Λευκής Επανάστασης- ορισμένες δυτικές ελευθερίες στο Ιράν, δεν έπαυε όμως να κυβερνά απολυταρχικά και βασανίζει στις φυλακές μία μεγάλη μερίδα του ιρανικού λαού. Όλα αυτά συμβαίνουν κατά την προεκλογική περίοδο του 2009. Όσο περνά ο καιρός οι νεαροί εξελίσσουν όλο και

περισσότερο την τεχνική τους και δεν τους φτάνει πλέον να εξασκούνται μόνοι τους στα κρυφά, αλλά διαπιστώνουν την ανάγκη να επικοινωνήσουν την τέχνη τους. Παράλληλα όμως κορυφώνεται και ο εκλογικός πυρετός και έτσι βλέπουμε στο δελτίο ειδήσεων μαζί με τον Affshin τις πορείες του πράσινου κινήματος και ακούμε τους διαδηλωτές να φωνάζουν το όνομα του Mousavi. Σε μια άλλη περίπτωση, η παρέα βλέπει ειδήσεις όπου απεικονίζεται ο Mousavi και ακούμε ότι *«αναμένεται να έχει την πλειοψηφία»* και ότι *«η κυβέρνηση δηλώνει πως η εκλογική διαδικασία θα είναι ελεύθερη, δίκαιη και διαφανής»*. Σε αυτό το σημείο ο Affshin και η Elaheh προτείνουν να κάνουν κρυφά μία παράσταση για λίγα άτομα στην έρημο, όπου δεν θα μπορούν να τους βρουν. Οι υπόλοιποι είναι διστακτικοί, όμως ο Affshin επιμένει ότι είναι ζωτικής σημασίας να κάνουν την παράσταση γιατί *«το καθεστώς, οι Basij...μας πνίγουν.. Ασφυκτιούμε. Μπορούμε να πάμε έξω στην έρημο. Να νιώσουμε πως είναι να αναπνέεις. Για λίγες ώρες, για ένα μόνο λεπτό»*.

ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΙ ΧΩΡΟΙ

Οι εξωτερικοί χώροι συνδέονται κυρίως με το αίσθημα ανασφάλειας και του διαρκούς κινδύνου. Γι' αυτό και οι περισσότερες επιθέσεις ή συγκρούσεις διαδραματίζονται σε εξωτερικούς χώρους. Για παράδειγμα καθώς η ομάδα πηγαίνει για προπόνηση στον κρυφό χώρο όπου συναντιούνται, μια ομάδα από νεαρούς Basij τους επιτίθεται επειδή φορούν πράσινα και τους ρωτούν ευθέως αν τάσσονται υπέρ του Mousavi. Όταν ο Ardi το παραδέχεται του λένε *«άρα αυτό σε κάνει άπιστο»*. Οι Basij διαπιστώνουν πως στην παρέα βρίσκεται και ένα ζευγάρι βλέποντας την κοπέλα να κρατά το χέρι ενός αγοριού και όταν καταλαβαίνουν ότι δεν είναι παντρεμένοι αρχίζουν να καταφέρονται εναντίον τους κάνοντας χυδαία σχόλια για την ηθική της κοπέλας και προκαλούν την αντίδραση του φίλου της, τον οποίο ξυλοφορτώνουν σε βαθμό να πρέπει να νοσηλευτεί στο νοσοκομείο. Ύστερα, παρακολουθούμε τον αδελφό ενός φίλου του Affshin, ο οποίος ανήκει στους Basij, να κάνει κήρυγμα σε μερικές κοπέλες με μαύρα και κόκκινα χιτζάμπ στην είσοδο του πανεπιστημίου. Στην είσοδο του οποίου βλέπουμε να αιωρούνται οι φωτογραφίες των Khomeini και Khameini και τον ακούμε να λέει *«30 χρόνια πριν αυτή η χώρα βρισκόταν σε χάος. Ένας διεφθαρμένος ηγέτης, μια κυβέρνηση αδαής μπροστά στις ανάγκες του λαού της. Ολόκληρη η χώρα εξηγέρθη και γίναμε ένα. Αλλάξαμε την ιστορία. Και ο αγώνας συνεχίζεται και τώρα ο εχθρός έρχεται από μέσα... ενάντια σε αυτό παλεύουμε»*. Τοποθετώντας τις εικόνες των αγιατολάδων πάνω από τον νεαρό, είναι σαν η ταινία

να υπονοεί πως ό,τι λέει ουσιαστικά τους εκπροσωπεί. Όταν όμως οι Basij έχουν συνδεθεί με αρνητικά χαρακτηριστικά, ο λόγος τους αυτομάτως χάνει την ισχύ του. Ουσιαστικά δαιμονοποιούνται όχι μόνο οι ανώτατοι ηγέτες, αλλά και ολόκληρη η ιρανική επανάσταση ως βίαιη και οπισθοδρομική και για ακόμα μία φορά ανάγεται στα θρησκευτικά στοιχεία της ενώ της αφαιρούνται οποιαδήποτε ανατρεπτικά στοιχεία παρουσίαζε κατά τις αρχές της. Και αυτή η ταινία φαίνεται ότι υποστηρίζει τη θεωρία της νοθείας στις ιρανικές εκλογές αφού μέσα από ένα δελτίο ειδήσεων ακούμε ότι *«η κυβέρνηση ανακοίνωσε ότι ο πρόεδρος Ahmadinejad επανεκλέγει με ποσοστό 62, 6% έναντι του αντιπάλου του που έλαβε ποσοστό 33,7 %. Αυτό μοιάζει κάπως περίεργο. Στην πραγματικότητα, φαίνεται πώς υπήρξε νοθεία στις εκλογές...»* Μετά τις εκλογές βλέπουμε τον Affshin και τον Ardi να διαδηλώνουν υπέρ του Mousavi, να φωνάζουν συνθήματα στα φαρσί, η πορεία να καταστέλλεται βίαια και γυναίκες, άνδρες και ηλικιωμένοι να υφίστανται ωμή βία και να ξυλοφορτώνονται. Ο Affshin δεν καταφέρνει να γλυτώσει και έτσι τον βάζουν σε ένα φορτηγό μαζί με άλλους κρατούμενους και του φοράνε λευκή κουκούλα. Υπονοείται πως ο Affshin έχει συλληφθεί από παραστρατιωτικούς και τον οδηγούν στην έρημο, όπου του ψάχνουν τα πράγματα, ανακαλύπτουν την κάρτα μέλους του στην ακαδημία saba και τον ρωτούν «είσαι λοιπόν καλλιτέχνης; Τότε θα σε χτυπήσουμε με τέχνη». Σε αυτό το σημείο βλέπουμε ξανά την πρώτη σκηνή της ταινίας, όπου τον χτυπάνε στα ανοιχτά, ωστόσο δημιουργείται ένας αντιπερισπασμός και έτσι καταφέρνει να γλυτώσει. Οι παραπάνω σκηνές καθιστούν σαφές το γεγονός ότι οι εξωτερικοί χώροι θεωρούνται επικίνδυνοι ακριβώς επειδή φαίνεται να «ανήκουν» στους φορείς εξουσίας. Παρ' όλα αυτά, μία πολύ οικεία ερωτική στιγμή μεταξύ της Elaheh και του Affshin λαμβάνει χώρα στην ταράτσα μιας πολυκατοικίας. Η χωρική τοποθέτηση αυτής της σκηνής δεν είναι τυχαία, καθώς και οι δύο νέοι αμφισβητούν με τα λόγια και τις πράξεις τους φορείς εξουσίας και κατά συνέπεια τους χώρους τους οποίους αυτοί εξουσιάζουν. Μια διαφορετική ανάγνωση της σκηνής θα μπορούσε να υποδηλώνει πως ο έρωτας είναι μία δύναμη αντίστασης σε κάθε πηγή εξουσίας.

ΣΥΖΕΥΞΗ

Η σκηνή στην έρημο, όπου οι χορευτές καταφέρνουν να αφηγηθούν στο μικρό κοινό μέσα από το χοροθέατρο μια ιστορία έρωτα και βίας, αποτελεί ακριβώς τη στιγμή όπου νεαροί νιώθουν ελεύθεροι να εκφραστούν στο ανοιχτό χώρο και να κυριαρχήσουν σε αυτόν. Είναι ακριβώς η σκηνή όπου η ελευθερία του να είναι κανείς

ο εαυτός του- συναίσθημα που στην ταινία και στο Ιράν βιώνεται σε εσωτερικούς χώρους- καταφέρνει να υπερνικήσει το φόβο που προκαλεί η έκθεση στον κίνδυνο του εξωτερικού χώρου. Ο Ghaffarian υιοθετεί την ταυτότητα ενός φίλου του και φεύγει από το Ιράν για να πάρει μέρος σε μία θεατρική παράσταση στο Παρίσι και στο δρόμο προς το αεροδρόμιο, τον βλέπουμε σε ένα αμάξι και δίπλα του να περνά μια νυχτερινή ειρηνική σχεδόν κατανυκτική πορεία όπου οι διαδηλωτές κρατούν αναμμένα κεριά και εικόνες του Mousavi. Στη Γαλλία συναντά τον παλιό του καθηγητή Mehdi, ο οποίος του λέει πως όταν έκλεισαν τη σχολή έφυγε από το Ιράν και ακολούθησε το δρόμο του Νουρέγιεφ, γι' αυτό και πήγε στο Παρίσι. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο Ghaffarian φορά ένα πράσινο βραχιολάκι στο χέρι και στο τέλος της επαναλαμβάνει το χαιρετισμό και σύνθημα των πρασίνων «πού είναι η ψήφος μου;». Στην πραγματικότητα, αυτή η ιστορία έλαβε χώρα στη Γερμανία και ο χορευτής μετέβη στο Παρίσι λίγο αργότερα, όταν η γαλλική κυβέρνηση του χορήγησε άσυλο. Η τοποθέτηση αυτής της ιστορίας στο Παρίσι ίσως είναι συμβολική και έτσι το Παρίσι ως φορέας δυτικής ήπιας ισχύος αναπαριστά την υψηλή κουλτούρα και τα ιδανικά της γαλλικής επανάστασης «Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφότητα» έναντι της καταπίεσης της τέχνης και της ανελευθερίας που στην ταινία αναπαριστώνται από το Ιράν.

Οι δύο παραπάνω ταινίες πέρα από το βιογραφικό τους χαρακτήρα και την κοινή τους θεματολογία παρουσιάζουν και κάποια άλλα κοινά χαρακτηριστικά. Παρόλο που η γλώσσα ομιλίας τους είναι τα αγγλικά, ακούμε σε πολλά σημεία φαρσί, τα οποία ομιλούνται από τους βασικούς πρωταγωνιστές και από άλλους ηθοποιούς και πάντοτε υπάρχει μετάφραση, ενώ ταυτόχρονα βλέπουμε και την περσική γραφή. Έτσι μέσω της γλώσσας οι ταινίες αποκτούν πιστότητα και θεωρούνται πιο αξιόπιστες. Τέλος, θεωρούμε ότι η θετική παρουσίαση ορισμένων τμημάτων του ιρανικού πληθυσμού και η αναφορά στην περσική κουλτούρα και γλώσσα οφείλεται στο γεγονός ότι οι ταινίες αφηγούνται την πραγματική ιστορία Ιρανών και στο ότι δεν είναι προϊόντα του Χόλιγουντ αλλά ανεξάρτητες παραγωγές.

ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ :2. Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ

The stoning of Soraya M (2008)

Soraya will be stoned until dead and you will watch

Cyrus Nowrasteh

Η θέση της γυναίκας, το Ισλάμ και η θανατική ποινή στο Ιράν αποτελούν ίσως τα πιο χαρακτηριστικά στερεότυπα με τα αναπαριστάται η χώρα. Όταν δε αυτά τα τρία συνδυάζονται όπως συμβαίνει με την περίπτωση του λιθοβολισμού δημιουργείται μια εικόνα μιας χώρας οπισθοδρομικής, βίαιης, η οποία λειτουργεί με αταβιστικό τρόπο και όχι σύμφωνα με το κράτος δικαίου. Η θέση της γυναίκας στο Ιράν μεταβλήθηκε ραγδαία μετά την ισλαμική επανάσταση και οι έμφυλες διακρίσεις θεσμοθετήθηκαν με τις νέες νομοθεσίες του 1981 και 1983. Η έμφυλη πολιτική στο Ιράν αποτελεί ένα πολύ ενδιαφέρον και σύνθετο θέμα, το οποίο βέβαια ξεπερνά τα όρια αυτής της εργασίας, παρόλα αυτά θα γίνει μια συνοπτική αναφορά σε αυτό κατά την ανάλυσή για να κατανοηθεί καλύτερα το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται η ταινία. Αναλυτικότερα, η υποχρεωτική κάλυψη των γυναικών (hejab) καταργήθηκε βάσει νόμου το 1936 την περίοδο διακυβέρνησης του Ιράν από το σάχη Ρεζά και κατά την περίοδο διακυβέρνησης του γιου του Μοχάμεντ Ρεζά οι γυναίκες απέκτησαν δικαίωμα ψήφου το 1963 και εισήλθαν δυναμικά στην αγορά εργασίας. Ωστόσο, η ιρανική κοινωνία παρέμεινε σε άλλους τομείς πατριαρχική και γι' αυτό οι ελευθερίες που παραχωρήθηκαν στις γυναίκες από τη δυναστεία των Παχλαβί είχαν σκοπό να προωθήσουν μια δυτικοποιημένη εικόνα του Ιράν αλλά και να αποδυναμώσουν τον κλήρο μεταφέροντας τον έλεγχο της γυναίκας από τη θρησκεία στο κράτος (Sedghi, 2007: 67). Γι' αυτόν το λόγο μετά την ανακατάληψη της εξουσίας από τους κληρικούς, η ισλαμική δημοκρατία του Ιράν επανέφερε την υποχρεωτική γυναικεία κάλυψη και μία σειρά νόμων που περιόριζαν το γυναικείο φύλο με σκοπό να διαφοροποιηθούν από τη δικτατορική διακυβέρνηση του σάχη και να νομιμοποιήσουν και αυτοί με τη σειρά τους την εξουσία τους μέσα από τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας (Sedghi, 2007). Ο λιθοβολισμός ως θανατική ποινή για τη μοιχεία και το σύστημα ανταποδοτικών ποινών (Qisa) ενσωματώθηκε στο ιρανικό ποινικό κώδικα το 1981, ωστόσο ορισμένοι μελετητές θεωρούν την πρακτική αντισλαμική καθώς δεν αναφέρεται πουθενά στο κοράνι ότι λιθοβολισμός ενδείκνυται ως ποινή για τη μοιχεία (Ammar & Kusha, 2014). Η θανάτωση δια

λιθοβολισμού αποτελεί ένα από τα σοβαρότερα εγκλήματα του ισλαμικού ποινικού κώδικα (hodud) και είναι μια εξαιρετικά σκληρή διαδικασία με σκοπό να επιφέρει τον επίπονο θάνατο του θύματος. Αυτό γίνεται εμφανές μέσα από τον ποινικό κώδικα που αναφέρει ότι οι πέτρες που θα χρησιμοποιηθούν δεν θα πρέπει να είναι τόσο μεγάλες ώστε να προκληθεί ακαριαίος θάνατος, αλλά πρέπει να έχουν τέτοιο μέγεθος ώστε επιφέρουν πόνο⁴⁰. Βάσει του ισλαμικού κώδικα, οι άνδρες πρέπει να είναι θαμμένοι μέσα στο λάκκο μέχρι τη μέση και οι γυναίκες μέχρι το λαιμό και να τους πετούν «πετούν πέτρες μέχρι να πεθάνουν, να προκληθεί μόνιμη και ανήκεστη αναπηρία ή να δραπετεύσουν από το λάκκο» (Baschemi, 2019). Μια πρακτική που καθιστά σχεδόν αδύνατον από τη γυναίκα να δραπετεύσει γι' αυτό τον λόγο και οι Ammar και Kusha τη χαρακτήρισαν ως μια «μορφή έμφυλης βίας ακριβώς όπως είναι και τα εγκλήματα τιμής, ο ακρωτηριασμός των γυναικείων γεννητικών οργάνων και η ενδοοικογενειακή βία» (Ammar & Kusha, 2014:7). Η πρακτική καταργήθηκε το 2012 ως μορφή θανατικής ποινής έπειτα από τη δημοσιοποίηση που έλαβε η υπόθεση της Ιρανής Sakineh Mohammadi Ashtiani το 2008 και την πίεση για μεταρρύθμιση του νομικού συστήματος από μέλη της κοινωνίας των πολιτών του Ιράν.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η ταινία ξεκινά με ένα μαύρο πλάνο όπου βλέπουμε γραμμένο στα αγγλικά το στίχο του Ιρανού ποιητή Hafez «μην κάνετε σαν τους υποκριτές, που νομίζουν ότι μπορούν να κρύψουν τα καμώματά τους διαβάζοντας μεγαλόφωνα το κοράνι», το οποίο μας προϋδεάζει για την υποκρισία των κληρικών και των ανώτατων αρχών του χωριού Kuryayeh, οι οποίοι καταδικάζουν τη Soraya σε θάνατο δια λιθοβολισμού. Αμέσως μετά η κάμερα εστιάζει σε μια μαυροντυμένη γυναίκα που διασχίζει μόνη της ένα πετρόχτιστο έρημο χωριό όπου δεσπόζει ένα κρεμασμένο λάβαρο με τη μορφή του Khomeini. Η γυναίκα περπατά υπό το ρυθμό μιας αραμπέσκ μουσικής και ακούμε στα φαρσί ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα όπου αναφέρεται ότι «από την πτώση του καταραμένου σάχη, έχουν σημειωθεί ριζικές αλλαγές και βελτίωση στο Ιράν...». Οι παραπάνω ισχυρισμοί περί βελτίωσης υπονομεύονται όταν στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τη γυναίκα με το μαύρο τσαντόρ να πλένει τα κόκκαλα της Soraya στο ποτάμι, να τα θάβει και αμέσως μετά στο πλάνο να εμφανίζεται η σημαία του Ιράν. Αυτός ο κινηματογραφικός πρόλογος στήνει το σκηνικό του δράματος που θα

⁴⁰ <https://www.amnesty.org/en/press-releases/2008/01/iran-death-stoning-grotesque-and-unacceptable-penalty-20080115/>

εξελιχθεί και εκφράζει τις έμμεσες στοχεύσεις της ταινίας. Συνδέοντας το θάνατο της Soraya με την εικόνα του Khomeini και τη σημαία του Ιράν, κατανοούμε πως η ταινία δεν στοχεύει απλά στην ευαισθητοποίηση του κοινού όσον αφορά στο λιθοβολισμό και τη θανατική ποινή γενικότερα. Κατακρίνει εμμέσως Ιράν, το οποίο συμβολίζεται από τη σημαία και στην ισλαμική επανάσταση, η οποία αναπαριστάται από τη μορφή του ανώτατου ηγέτη και συγκρίνεται με την εποχή του σάχη. Η ταινία αποτελεί πραγματική ιστορία και διαδραματίστηκε το 1986. Ο γαλλο-ιρανός δημοσιογράφος Freidoune Shahebjam αφηγείται στο ομώνυμο βιβλίο του την ιστορία της Soraya Manutchehri, όπως του την εκμυστηρεύτηκε η θεία της και σε αυτό το περιστατικό βασίζεται και η πλοκή της ταινίας. Το δράμα της Soraya ξεκινά όταν ο άνδρας της Ali, ο οποίος δουλεύει στις φυλακές επιθυμεί να παντρευτεί τη δεκατετράχρονη κόρη ενός κατάδικου με αντάλλαγμα να τον γλυτώσει από τη θανατική ποινή και η Soraya αρνείται να του δώσει διαζύγιο γιατί δεν θα μπορεί να ανταπεξέλθει οικονομικά η ίδια και τα παιδιά τους. Γι' αυτό και ο Ali απευθύνεται στον ιμάμη του χωριού με σκοπό να πείσει τη γυναίκα του να τον χωρίσει. Ο ιμάμης φαίνεται αρχικά διστακτικός και έτσι ο Ali τον εκβιάζει λέγοντάς του ότι θα αποκαλύψει στο χωριό ότι πριν γίνει ιμάμης ήταν κατάδικος κατά την εποχή του σάχη. Γι' αυτόν τον λόγο ο ιμάμης μεσολαβεί στη Soraya και της προτείνει μειώνοντας την ηθική της να γίνει προσωρινή γυναίκα του (sigheh) και να την στηρίζει οικονομικά, μια πρόταση που απορρίπτει κατηγορηματικά η θεία της Soraya, Zahra. Η Zahra είναι ο μοναδικός χαρακτήρας-με εξαίρεση τη Soraya και το δημοσιογράφο- που απεικονίζεται με θετικό τρόπο. Είναι δυναμική, προστατεύει όσο μπορεί την ανιψιά της από το πατριαρχικό καθεστώς που επικρατεί στο χωριό, φοράει κοσμήματα και γνωρίζει αγγλικά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, παρόλο που αναγκάζεται να συμμορφωθεί με τις επιταγές του νέου καθεστώτος και να φορά τσαντόρ, συμβολίζει τη γυναίκα της εποχής του σάχη. Από την άλλη πλευρά, η Soraya στην ταινία αντιπροσωπεύει τη γυναίκα στην ισλαμική δημοκρατία του Ιράν. Η νεαρή γυναίκα παρουσιάζεται ως το απόλυτο θύμα της πατριαρχίας. Βλέπουμε ότι ο Ali της ασκεί ενδοοικογενειακή και ψυχολογική βία και στρέφει τους γιους τους εναντίον της, μια συμπεριφορά που νομιμοποιεί λέγοντας ότι «αυτός είναι ένας κόσμος ανδρών, μην το ξεχνάτε ποτέ αυτό παιδιά» και στη συνέχεια τη χτυπά για μηδαμινούς λόγους. Αντίστοιχη συμπεριφορά είχε και ο πατέρας της αφού όπως παραδέχεται η κοπέλα στη Zahra όταν παιδί οι γονείς της την εξανάγκασαν να δουλεύει για έναν άνδρα έτσι ώστε να μην χρειάζεται να την ταΐζουν και αυτός την

εκμεταλλευόταν με κάθε τρόπο. Γι' αυτό και δεν ήθελε να δώσει διαζύγιο στον Ali, για να μην ξαναγυρίσει σε εκείνη την κατάσταση αυτή και οι κόρες της. Οι κληρικοί, ο Ali και ο δήμαρχος του χωριού συστήνουν στη Soraya να δουλέψει σαν οικιακή βοηθός στο Hashem, ένα γείτονά της του οποίου η γυναίκα πέθανε και χρειάζεται βοήθεια με τα οικιακά, μια πρόταση που η Soraya διστάζει να δεχτεί, αλλά στο τέλος συμφωνεί μετά από την παρέμβαση της Zahra που απαιτεί η κοπέλα να πληρώνεται με μισθό, στον οποίο ο άνδρας της δεν θα έχει κανένα δικαίωμα. Μια παρέμβαση που ωθεί το δήμαρχο να της υπενθυμίσει «ότι το παρατραβά. Δεν είναι σαν το παλιό καιρό. Ο σάχης δεν βρίσκεται πια εδώ». Αυτό το σχόλιο εξιδανικεύει την εποχή του σάχης και την τοποθετεί στον αντίποδα της ισλαμικής δημοκρατίας. Έτσι, ο σάχης συνδέεται με τη γυναικεία απελευθέρωση και την είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας, ενώ η ισλαμική διακυβέρνηση ταυτίζεται με την πατριαρχική κουλτούρα και τη γυναικεία καταπίεση. Όταν επιτέλους η Soraya ξεκινά να δουλεύει και αρχίζει να νιώθει σίγουρη με τον εαυτό της γιατί ο Hashem φαίνεται πως είναι καλός εργοδότης και τη σέβεται, ο Ali σκαρφίζεται ένα «κόλπο» που θα τον απαλλάξει για πάντα από τη Soraya και έτσι προσπαθεί να πείσει τον ιμάμη να κυκλοφορήσουν μια φήμη στο χωριό πως η γυναίκα του τον απατά με σκοπό να δικαστεί και να λιθοβοληθεί για μοιχεία επειδή όπως ισχυρίζεται «εάν είναι νεκρή, δεν θα χρειαστεί να πληρώσω διατροφή». Ο Ali φαίνεται πως δεν υπολογίζει τη Soraya ως άνθρωπο, της οποίας η ζωή γι' αυτόν δεν έχει καμία αξία αλλά και ότι δεν έχει κανένα όνειδος ή ηθική αφού σχεδιάζει τη στυγνή δολοφονία της γυναίκας του στην οποία εμπλέκει ολόκληρο το χωριό, μόνο και μόνο επειδή θέλησε να παντρευτεί μια ανήλικη κοπέλα και αρνείται να πληρώσει διατροφή στην οικογένειά του. Συνεργός στο σχέδιό του είναι και ο ιμάμης που επίσης συναινεί στη δολοφονία της κοπέλας για να μην αποκαλυφθεί ότι είναι πρώην κατάδικος. Επειδή σύμφωνα με τη σαρία χρειάζονται αξιόπιστοι μάρτυρες πέραν των κατηγορών, ο Ali και ο ιμάμης ζητούν από το Hashem να κατηγορήσει και αυτός τη Soraya για μοιχεία εκβιάζοντάς τον ότι θα του πάρουν τη κηδεμονία του γιου του αν δεν το κάνει. Έτσι, ο Ali ξεκινά το σχέδιό του συκοφαντώντας και χτυπώντας τη Soraya δημοσίως στην πλατεία του χωριού λέγοντας ότι τον ατίμασε. Στη συνέχεια προσφεύγει στο δήμαρχο του χωριού Ebrahim, ο οποίος ζητά από τη Soraya να αποδείξει την αθωότητά της καθώς «όταν ένας άνδρας κατηγορεί μια γυναίκα εκείνη πρέπει να αποδείξει την αθωότητά της, ενώ όταν μια γυναίκα κατηγορεί έναν άνδρα, εκείνη πρέπει να αποδείξει την ενοχή του». Ένα σύστημα που έχει δημιουργηθεί για να νομιμοποιεί θεσμικά τις διακρίσεις εις

βάρος των γυναικών. Ο Hashem ψευδομαρτυρεί μπροστά στον Ebrahim και αυτό αρκεί στο δήμαρχο για να μην ερευνήσει την υπόθεση παραπέρα. Παρόλο που η Soraya κλαίει και του δηλώνει πως είναι αθώα, ο Ebrahim αν και είναι διστακτικός δεν μεταπείθεται καθώς όπως δηλώνει η μοιχεία είναι ένα «έγκλημα ενάντια στο σύζυγο, στον πατέρα της, στους δύο γιους της, ενάντια σε ολόκληρο το χωριό και πιθανόν και στο Ισλάμ το ίδιο» αλλά και φυσικά επειδή ο λόγος ενός άνδρα έχει μεγαλύτερη αξία από το λόγο μιας γυναίκας και ισούται με τη μαρτυρία δύο γυναικών. Οι γυναίκες δεν εκπροσωπούνται πουθενά και καθίσταται σαφές πόσο έμφυλα μεροληπτική είναι αυτή η νομική διαδικασία αφού αν μια γυναίκα προβεί σε «απρεπή» συμπεριφορά μπορεί να καταδικαστεί ακόμα και με την θανατική ποινή, ενώ ο άνδρας έχει το δικαίωμα στην πολυγαμία και το γάμο με ανήλικα κορίτσια (αν και στο Ιράν η επίσημη ηλικία γάμου για τις γυναίκες ανέρχεται στα 9 έτη). Έτσι, ο Ebrahim συγκαλεί το συμβούλιο του χωριού για να αποφασίσουν για την ποινή της Soraya. Οι άνδρες φωνάζουν Allahu Akbar, ανακηρύσσουν τη Soraya ένοχη με πρώτο απ' όλους τον πατέρα της που δεν δείχνει κανένα ίχνος συμπόνιας. Η Soraya καταδικάζεται σε λιθοβολισμό και δεν υπάρχει κανένας τρόπος να γλυτώσει. Από τις πιο ειρωνικές στιγμές της ταινίας είναι εκείνες οι σκηνές που βλέπουμε τον ιμάμη να ξυρίζεται και τον δήμαρχο του χωριού να προσεύχεται λίγο πριν ξεκινήσουν να λιθοβολούν τη Soraya, σκηνές που σκοπό έχουν να δείξουν ότι τα άτομα αυτά δεν έχουν καμία ενσυναίσθηση γι' αυτό και από-ανθρωποιοούνται λειτουργώντας ως σύμβολα της πατριαρχικής ισλαμικής κοινωνίας. Η σκηνή κορυφώνεται με τον ερχομό ενός караβανιού γελωτοποιών, οι οποίοι φθάνουν στο χωριό λίγες στιγμές πριν από το λαϊκό δικαστήριο της Soraya. Λίγο πριν μπει στο λάκκο η κοπέλα τους κοιτάζει όλους έκπληκτη και τους ρωτά *πως μπορούν να το κάνουν αυτό, αφού ήταν φίλοι, γείτονες και είχαν καθημερινές σχέσεις*. Σε αυτό το σπαρακτικό ερώτημά της απαντά ένας άνδρας από το πλήθος υποστηρίζοντας πως ότι συμβαίνει γίνεται επειδή «αυτός είναι ο νόμος του Θεού» και «ο Θεός είναι μεγάλος». Η Soraya λιθοβολείται από τον πατέρα της, τον άνδρα της, τον ιμάμη, το δήμαρχο, τους γιους της και από όλους τους συγχωριανούς της, οι οποίοι της πετούν πέτρες φωνάζοντας πως ο Θεός είναι μεγάλος και όλα αυτά τα κάνουν υπό τον ήχο των τυμπάνων του τσίρκου. Ο Ali δεν ησυχάζει μέχρι να ξεψυχήσει η γυναίκα του και όταν πλέον η γυναίκα πεθαίνει αφήνουν το σώμα της άθαρτο και χωρίς τύψεις για ό,τι συνέβη στην κοπέλα όλο το χωριό γλεντά το βράδυ με το περιπλανώμενο θίασο, ο οποίος συμβολίζει την υποκρισία των αρχών και της κοινωνίας που φαίνεται να είναι βαθιά πατριαρχική,

τιμωρητική και πουριτανική. Επιπλέον, θάνατος της Soraya δεν αρκεί για να κατευναστεί η «οργή» των χωρικών, γι' αυτό και θέλουν να βεβηλώσουν το πτώμα της αφήνοντας το σώμα της άθαφτο αλλά και την μνήμη της και έτσι επιτίθενται στον δημοσιογράφο, ο οποίος καταφέρνει να ξεφύγει την τελευταία στιγμή και με αυτόν τον τρόπο δημοσιεύεται η ιστορία της κοπέλας και η αγριότητα που αντιμετώπισε στη σύντομη ζωή της.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η ταινία διαρκεί σε σύνολο δύο ώρες, από τις οποίες τα 30 λεπτά απεικονίζουν το βίαιο λιθοβολισμό της Soraya Manutcheri. Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας Cyrus Nowrasteh δήλωσε πως αυτό έγινε σκόπιμα αφού ήθελε να ευαισθητοποιήσει το κοινό γύρω από το ζήτημα του λιθοβολισμού. Αδιαμφισβήτητα αυτή η πρακτική όπως και ο θεσμός της θανατικής ποινής εν γένει προσβάλλει την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και κατά συνέπεια δεν θα έπρεπε να έχει καμία θέση στον ποινικό κώδικα καμίας δημοκρατικής χώρας που λειτουργεί βάσει του κράτους δικαίου. Δεν συμεριζόμαστε την άποψη ότι η θανατική ποινή έχει παραδειγματικό χαρακτήρα αφού στις χώρες που εφαρμόζεται εξακολουθούν να διαπράττονται σοβαρά εγκλήματα, για τα οποία καταδικάζονται πολλές φορές αθώοι όπως στην περίπτωση της Soraya. Ο λιθοβολισμός όμως είναι μια ειδικής διαδικασίας ακριβώς επειδή παρατείνει τον ανθρώπινο πόνο, ανεξαρτήτως της ενοχής ή της αθωότητάς των θυμάτων. Όσον αφορά στην απεικόνισή του στην ταινία θα μπορούσε να έχει παραπάνω από μία αναγνώσεις. Η Elise Auerbach, ερευνήτρια της Διεθνούς Αμνηστίας των Η.Π.Α για το Ιράν την περίοδο κυκλοφορίας της ταινίας κατέκρινε το έργο και τη σκηνή του λιθοβολισμού υποστηρίζοντας πως έχει γυριστεί με τόσο δραματικό τρόπο «ώστε είναι πολύ πιθανόν να αηδιάσει κανείς και να νιώσει αποστροφή για τους ίδιους τους Ιρανούς που απεικονίζονται ως πρωτόγονοι και αιμοδιψείς αγροίκου»⁴¹, ενώ άλλοι κριτικοί επισήμαναν ότι η ταινία «θυμίζει το σχεδόν πορνογραφικό φετιχισμό της βίας και του μαρτυρίου της ταινίας *Τα πάθη του*

⁴¹ https://www.huffpost.com/entry/sensationalist-film-explo_b_220252

Χριστού».⁴² Αυτή η τελευταία παρατήρηση έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον καθώς ο ηθοποιός που υποδύεται το γαλλο-ιρανό δημοσιογράφο είναι ο Jim Caviezel, ο οποίος υποδύθηκε τον Ιησού στο ομώνυμο έργο. Η ταινία προσπαθεί να δια φωτίσει το ευρύ κοινό γύρω από την τακτική του θανάτου δια λιθοβολισμό, την οποία πολύ σωστά συνδέει με την πατριαρχική κουλτούρα. Ωστόσο, εκτός από τη Soraya, τη θεία της Zahra και το δυτικό δημοσιογράφο όλοι οι υπόλοιποι ανδρικοί χαρακτήρες-αλλά και οι γυναίκες- παρουσιάζονται με μονοδιάστατο τρόπο, δεν φαίνεται να έχουν κανένα κίνητρο για τις πράξεις τους και δεν είναι σε θέση να νιώσουν τίποτα άλλο πέρα από την ανάγκη διαφύλαξης του προσωπικού τους συμφέροντος και το μίσος εναντίον των γυναικών. Έτσι, αντιλαμβανόμαστε ότι ο κληρικός συμμετέχει στο σχέδιο του Ali για να μην αποκαλυφθεί η πραγματική του ταυτότητα αλλά δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε πως είναι δυνατόν οι γιοι της Soraya να τη λιθοβολούν. Από γλωσσικής πλευράς, αξίζει να σημειωθεί πως η ταινία είναι γυρισμένη στα φαρσί και όλοι οι διάλογοι είναι μεταφρασμένοι με αγγλικούς υπότιτλους. Οι χαρακτήρες που μιλούν αγγλικά είναι ο δημοσιογράφος και η Zahra όταν του αφηγείται την ιστορία, δηλαδή οι δύο χαρακτήρες που εκτός από τη Soraya παρουσιάζονται με θετικό πρόσημο. Αυτή η γλωσσική επιλογή, ταυτίζει τα αγγλικά με θετικές αξίες όπως προβάλλονται από την προσωπικότητα της Zahra και την προσπάθεια του δημοσιογράφου να δημοσιευθεί η αλήθεια. Από την άλλη, τα φαρσί παρουσιάζονται ως γλώσσα των υποκριτικών φορέων της εξουσίας και της κοινωνίας ελέγχου που συνιστά το ιρανικό χωριό Kurayeh. Διαπιστώνεται δηλαδή μία γλωσσική απαξίωση όσον αφορά στα φαρσί, αφού ακόμα και ο στίχος του ιρανού ποιητή Hafez που παρατίθεται κατά την εισαγωγή της ταινίας είναι μεταφρασμένος στα αγγλικά. Τέλος, η ταινία ταυτίζει τον λιθοβολισμό και τα μαρτύρια που υφίσταται η Soraya με το Ισλάμ αφού οι χωριανοί απαντούν πως κάνουν ό,τι κάνουν γιατί αυτός είναι ο λόγος του Θεού. Βάσει λοιπόν όλων των παραπάνω η κοινωνική, γλωσσική και θρησκευτική απαξίωση του Ιράν καθιστά την ταινία ιρανοφοβική και ισλαμοφοβική, εξαιτίας της επίπεδης παρουσίασης των χαρακτήρων. Έτσι, ακόμα και αν τα κίνητρα των παραγωγών του *The stoning of Soraya M.* είναι διαφορετικά, το αποτέλεσμα που παράγουν δεν καταφέρνει να ξεφύγει από τα στερεοτυπικά πλαίσια της χολιγουντιανής απεικόνισης που έχουμε ξαναδεί μέσα από ταινίες όπως το *Not without my daughter* του 1991.

⁴² <https://film.avclub.com/the-stoning-of-soraya-m-1798206483>

VII. ΤΟ ΨΥΧΡΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΚΛΙΜΑ ΜΕΤΑΞΥ ΙΡΑΝ ΚΑΙ ΙΣΡΑΗΛ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΙΣ ΤΗΣ MOSSAD

The Operative (2019)

Η ταινία *The Operative* αποτελεί ένα κατασκοπευτικό δράμα που βασίστηκε βιβλίο *The English Teacher* του ισραηλινού συγγραφέα Yiftach Reicher Atir, ο οποίος - ακριβώς όπως η ηρωίδα της ταινίας Rachel- γεννήθηκε σε ένα κιμπούτς και εργάστηκε για τις μυστικές υπηρεσίες του Ισραήλ πριν ασχοληθεί με τη συγγραφή κατασκοπευτικών μυθιστορημάτων. Ο βασικός θεματικός πυρήνας της ταινίας είναι κατά μία έννοια παρόμοιος με τον τρίτο κύκλο της σειράς *Homeland*. Όπως στο *Homeland* μία μυστική υπηρεσία (C.I.A) προσπαθεί να διεισδύσει στο Ιράν για να αποκτήσει πρόσβαση στο πυρηνικό πρόγραμμά του, έτσι και στην ταινία *Operative* παρακολουθούμε μέσα από την ιστορία της Rachel τις επιχειρήσεις της Mossad που σκοπό έχουν να υπονομεύσουν την ανάπτυξη πυρηνικών στην ίδια χώρα. Ωστόσο, ο τρόπος απόδοσης της ίδιας θεματικής είναι αντιδιαμετρικά αντίθετος. Ενδιαφέρον αποτελεί και η επιλογή του σκηνοθέτη να τοποθετήσει την κατασκοπευτική δράση της Rachel στο Ιράν και όχι σε «κάποια αραβική χώρα» όπως αναφέρεται στο βιβλίο, μια χωρική ασάφεια που ενδεχομένως σχετίζεται με τη λογοκρισία που υπέστη το βιβλίο από τις ισραηλινές αρχές.⁴³ Πιθανώς αυτή η επιλογή δεν βασίζεται απλώς στις

⁴³ <https://www.timesofisrael.com/a-true-mossad-spy-story-that-didnt-really-happen/>

μόνιμα τεταμένες σχέσεις μεταξύ του Ιράν και του Ισραήλ, αλλά σχετίζεται και με τις ίδιες κινηματογραφικές στοχεύσεις του σκηνοθέτη, ο οποίος παλαιότερα σκηνοθέτησε την ταινία «Βηθλεέμ» με θέμα την περίπλοκη σχέση ενός ισραηλινού πράκτορα με τον παλαιστίνιο πληροφοριοδότη του. Αυτό που διαφοροποιεί την ταινία από όλες όσες αναλύθηκαν ως τώρα είναι το γεγονός ότι για πρώτη φορά η Τεχεράνη, παρουσιάζεται σαν μια κανονική μεγαλούπολη της Μέσης Ανατολής και οι Ιρανοί σαν άλλος ένας φυσιολογικός λαός χωρίς να οριενταλοποιούνται ή να αναπαρίστανται κατά το δοκούν. Για να πετύχει αυτήν την αληθοφάνεια ο σκηνοθέτης να κατάφερε να γυρίσει κρυφά μερικά πλάνα στην ίδια την Τεχεράνη⁴⁴, χωρίς βέβαια να ενημερώσει τις αρχές διότι δεν θα έδιναν άδεια για γυρίσματα σε μία ισραηλινή παραγωγή. Η ταινία πάει ένα ακόμα παραπέρα και κάνει λόγο για τις επιπτώσεις των οικονομικών κυρώσεων στο το Ιράν σε μία εποχή όπου η αμερικανική κυβέρνηση επιβάλλει σκληρούς δασμούς στη χώρα παραλύοντας την οικονομία της. Επίσης, θίγεται το ζήτημα των δολοφονιών των Ιρανών επιστημόνων στα πλαίσια της γενικευμένης επίθεσης εναντίον του ιρανικού πυρηνικού προγράμματος. Αναλυτικότερα, η Rachel είναι μία κοπέλα χωρίς οικογενειακές ρίζες αν και έχει μακρινή καταγωγή από το Ισραήλ, η οποία δεν μένει σε σταθερό μέρος, έχει έφεση στις ξένες γλώσσες και έντονη την ανάγκη του ανήκειν (*eager to belong*) γι' αυτό και στρατολογείται από τη Mossad στη Γερμανία. Σε κανένα σημείο της ταινίας δεν αναφέρεται γιατί η Rachel αποφασίζει να δουλέψει για τη Mossad, αφού δεν είναι Ισραηλινή ή εβραία και γνωρίζει ελάχιστα την εβραϊκή γλώσσα. Η μοναδική πληροφορία που φαίνεται αληθινή στη ταινία είναι προβληματική σχέση της Rachel με τον πατέρα της, ο οποίος αν και Εβραίος κατά το ήμισυ, όπως αναφέρεται στο τέλος της ταινίας, ήταν βρετανός ιστορικός και κατέκρινε το Ισραήλ, οπότε ενδεχομένως η κοπέλα να κατατάχθηκε στην Mossad ως αντίδραση στον πατέρα της. Είναι επίσης πιθανόν να θέλησε να προσχωρήσει στην μυστική υπηρεσία για να μπορέσει να ενταχθεί στο Ισραήλ μια χώρα, που δημιουργήθηκε με σκοπό την παροχή ασφάλειας στους απανταχού καταδιωκόμενους Εβραίους και η οποία προωθεί τον επαναπατρισμό όσων έχουν εβραϊκή καταγωγή στο Ισραήλ παρέχοντας οικονομικά κίνητρα. Κατά μία έννοια, ο χαρακτήρας της Rachel, μιας νέας γυναίκας χωρίς τόπο αναφοράς, θα μπορούσε να λειτουργεί ως μια μεταφορά του μύθου του περιπλανωμένου εβραίου και με την ίδια λογική παρατηρήθηκε ότι η σκηνή όπου η

⁴⁴ <https://www.i24news.tv/en/news/culture/195225-190213-the-operative-politics-take-back-seat-in-israeli-director-s-film-about-mossad-agent-in-iran>

γυναίκα αφαιρεί την περούκα της μετά από μια αποστολή, φέρει παραλληλισμούς με τον τρόπο ένδυσης των υπερσυντηρητικών ορθόδοξων εβραίων γυναικών. Παρ' όλα αυτά, τόσο ο συγγραφέας όσο και ο σκηνοθέτης έχουν δηλώσει ότι η ταινία δεν είναι πολιτική, ούτε καταφέρεται εναντίον της Mossad, καθώς «όλες οι μυστικές επιχειρήσεις έχουν ρόλο εκμεταλλευτή» αλλά και ότι το «Ιράν αποτελεί απλώς το υπόβαθρο»⁴⁵. Η ταινία ξεκινά με την εξαφάνιση της Rachel (Diane Kruger) και ο χειριστής της Thomas αφηγείται στη Mossad πως τη γνώρισε και σε ποιες επιχειρήσεις αυτή συμμετείχε. Η Rachel υιοθετεί την ταυτότητα μιας καθηγήτριας αγγλικών με καταγωγή από την Αυστραλία, καταφέρνει να της χορηγηθεί άδεια εργασίας στο Ιράν και έτσι ξεκινά η επαφή της με τη χώρα. Οι πρώτες εικόνες του Ιράν που προβάλλει η ταινία μέσα από τη σκηνή στο αεροδρόμιο, απεικονίζουν με τους Khomeini και Khomeini να επιβλέπουν το αεροδρόμιο και επίσης εμφανίζονται γυναίκες με μαύρα ολόσωμα τσαντόρ, η αναλογία τους όμως είναι πολύ μικρή σε σχέση με την πλειονότητα των γυναικών, οι οποίες φορούν πολύχρωμα ρούχα και χιτζάμπ σε έντονα χρώματα. Εξαιτίας της αποστολής της η κοπέλα νιώθει αμηχανία και νευρικότητα και η κάμερα υιοθετεί τη φοβισμένη οπτική της, ωστόσο μετά από λίγο αποκαλύπτεται πως τόσο το γραφείο μετανάστευσης όσο και οι Φρουροί της Επανάστασης δεν ενδιαφέρονται για την Rachel πέρα από το τυπικό της διαδικασίας. Οπότε με αυτόν τον τρόπο ο φόβος της πρωταγωνίστριας και των θεατών μόλις αντικρίζουν τους Ιρανούς αποκαλύπτεται πως είναι παράλογος, γιατί αμφότεροι δεν έχουν τίποτα να φοβηθούν. Έτσι, η Rachel είναι πλέον σε θέση να ενσωματωθεί στο Ιράν και να ξεκινήσει την επιχείρηση "Business as Usual". Όταν μετά από λίγο καιρό επιστρέφει στο Ισραήλ για να δώσει αναφορά, γευματίζει μαζί με τους υπόλοιπους πράκτορες της Mossad και μία από αυτούς της λέει ότι *μεγάλωσε στο Ιράν και ότι τη ζηλεύει γιατί «δεν υπάρχει άλλη πόλη σαν την Τεχεράνη»*. Σε αυτό το σχόλιο η Rachel απαντά ότι οι άνθρωποι *«όντως είναι πολύ βοηθητικοί. Δεν υπάρχουν πολλοί ξένοι εκεί, όλοι προσπαθούν να σε βοηθήσουν. Αποδεικνύουν ότι οι Ιρανοί δεν είναι έτσι όπως φαντάζονται οι δυτικοί ότι είναι. Είναι τόσο καλοί σε βαθμό που μπορεί να σε τρελάνει»*. Αυτή η επισήμανση της πρωταγωνίστριας θα μπορούσε να εκφράζει τη βαθύτερη στόχευση της ταινίας, δηλαδή μια απόπειρα αντικειμενικής θεώρησης του Ιράν, ωστόσο δεν αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα σχολίου που θα μπορούσε να κάνει ένας πράκτορας της Mossad, γι' αυτό και τα ηγετικά στελέχη της

⁴⁵ <https://www.timesofisrael.com/a-true-mossad-spy-story-that-didnt-really-happen/>

οργάνωσης φαίνεται πως αρχίζουν να την αμφισβητούν και τη ρωτούν αν αυτό τη δυσκολεύει στην αποστολή. Παρ' όλα αυτά, η Rachel επιστρέφει στην Τεχεράνη και ξεκινά να αναλαμβάνει δυσκολότερες αποστολές. Η κάμερα υιοθετεί ξανά τη ματιά της πρωταγωνίστριας και έτσι οι θεατές μπορούν να δουν μια ολιγόλεπτη παρουσίαση της καθημερινής ζωής στην Τεχεράνη, όπου ναι μεν υπάρχουν γκράφιτι του Khomeini και άλλων ανώτατων ηγετών, αλλά μπορεί κανείς να παρατηρήσει επίσης τα περίπτερα, τις αγορές, το παζάρι και τα μαγαζιά, ενώ ακούει τη Rachel να λέει πως εκεί είναι *«ένα τέλειο μέρος για να ζει μια γυναίκα»*. Στη συνέχεια, η κάμερα εστιάζει στις σύγχρονες καφετέριες της Τεχεράνης, δείχνει την κοπέλα να συνεννοείται στα φαρσί με τον ιδιοκτήτη ενός οπωροπωλείου και την ακούμε να λέει ότι *«οι άνθρωποι είναι πολύ ευγενικοί»* και ότι *«όσο πιο πολύ υπάρχουν άνθρωποι γύρω μου, τόσο περισσότερο νιώθω ότι ανήκω»*. Οι Ιρανοί παρουσιάζονται επίσης φιλόξενοι και οι γείτονές της την καλούν να γευματίσει μαζί τους, Οι σχέσεις της Rachel μαζί τους είναι κάθε άλλο παρά απρόσωπες, γι' αυτό και φαίνεται να έχει καλές σχέσεις με τις συναδέλφους της στο σχολείο και να αναλαμβάνει να διδάξει αγγλικά στην κόρη της γειτόνισσάς της. Έτσι, η Rachel αναφέρει στον χειριστή της Thomas ότι της αρέσει η Τεχεράνη, ότι εκεί δεν νιώθει μόνη της αλλά και ότι *«κάθε φορά που επιστρέφει στη Γερμανία για να τον συναντήσει νιώθει εκτός τόπου»*. Έπειτα από την πάροδο ενός ολόκληρου χρόνου στην Τεχεράνη, η Rachel αναλαμβάνει να προσεγγίσει τον Farhad Razavi, ιδιοκτήτη της εταιρείας Razavi Electronics. Συναντά τον Farhad σε ένα τεϊοποιείο, όμως αντί να του αποσπά αυτή πληροφορίες φαίνεται να συμβαίνει το αντίθετο. Ο Farhad Razavi παρουσιάζεται ως ένας εμφανίσιμος, εύπορος Ιρανός με αδυναμία στο γυναικείο φύλο και πάνω απ' όλα είναι καλά δικτυωμένος. Μοιάζει σίγουρος για τον εαυτό του, της επισημαίνει ότι *«οι κανόνες εδώ έχουν φτιαχτεί προς διευκόλυνσή μου»* και έτσι της μιλά απευθείας στον ενικό χωρίς να κρατήσει την τυπική ευγένεια και την απόσταση που αναμένεται να έχουν στο Ιράν δύο άτομα διαφορετικού φύλου που δεν συνδέονται συγγενικά ή εξ' αγχιστείας. Οδηγεί τη Rachel να του εκμυστηρευτεί ότι *«ζηλεύει τους ανθρώπους που έχουν σπίτι, τόπο και φίλους που γνωρίζουν από την παιδική τους ηλικία»*. Ο Farhad εκμυστηρεύεται με τη σειρά του ότι στο Ιράν όλα καλύπτονται από ένα πέπλο μυστηρίου και κατ' επέκταση όλα γίνονται στα κρυφά. Έτσι αν πίνει κανείς, εάν συνάπτει προγαμιαίες σχέσεις ή αν δεν νηστεύει το Ραμαζάνι, το κάνει στα κρυφά και για να της το αποδείξει την καλεί σε ένα κρυφό πάρτι όπου κυριαρχεί η δυτική μουσική, τα ναρκωτικά και το ποτό. Είναι μάλλον αυτή η διπλή φύση του Ιράν και ο διαχωρισμός του ιδιωτικού από το δημόσιο

βίο των Ιρανών που συναρπάζει τη Rachel γιατί της θυμίζει τη διπλή ζωή που κάνει και έτσι φαίνεται πως παρασύρεται και συνάπτει μια ερωτική σχέση με τον Farhad, τον οποίο υποτίθεται ότι κατασκοπεύει. Η επόμενη αποστολή της Rachel, η οποία τώρα εργάζεται για την εταιρεία Razavi Electronics, είναι βοηθήσει τη Mossad να προωθήσει μέσω της Razavi Electronics ελαττωματική πυρηνική τεχνολογία με συσκευές εντοπισμού και οι πράκτορες αναφέρουν ότι επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν την εταιρεία αυτή καθώς όπως ανακάλυψαν «όταν οι Ιρανοί προσπαθούν να αγοράσουν απαγορευμένες τεχνολογίες, το κάνουν μέσω νόμιμων επιχειρήσεων». Φυσικά, η προώθηση ελαττωματικής τεχνολογίας με σκοπό τον περιορισμό του πυρηνικού προγράμματος του Ιράν, δεν αποτελεί εικασία των συντελεστών της ταινίας αφού πριν από μερικά χρόνια προωθήθηκε στο Ιράν το κακόβουλο λογισμικό stuxnet, το οποίο είχε αντίστοιχες στοχεύσεις.⁴⁶ Η Rachel αναπτύσσει φιλικές σχέσεις με τον κλητήρα της επιχείρησης, ο οποίος κατάγεται από το Αζερμπαϊτζάν-μια επίσης αληθοφανή λεπτομέρεια καθώς υπάρχει μεγάλη μειονότητα Αζέρων στο Ιράν (Hassan,2008)- παρ' όλα αυτά όταν η κοπέλα υποψιάζεται ότι την ανακάλυψε να κατασκοπεύει το απαγορευμένο τμήμα της επιχείρησης τον δολοφονεί εν ψυχρώ, κερδίζοντας τον έπαινο των στελεχών της Mossad, οι οποίοι παρουσιάζονται ανάλητοι. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι κάθε φορά που η Rachel κατασκοπεύει ή προβαίνει σε ηθικά αμφιλεγόμενες πράξεις παρουσιάζεται φορώντας ένα μαύρο χιτζάμπ, το οποίο θα μπορούσε να συμβολίζει τη σκοτεινή της πλευρά. Η Rachel συνεχίζει την αποστολή της και παράλληλα συνοδεύει το Farhad σε ένα γάμο στο Ιράν, ο οποίος της εξηγεί το τελετουργικό. Όσον αφορά στις γυναίκες συγγενείς του Farhad, οι οποίες ανήκουν σε ανώτερα κοινωνικά στρώματα, φαίνονται καλοντυμένες, έντονα βαμμένες και καμιά τους δεν φοράει χιτζάμπ. Στη συνέχεια, η Rachel αναλαμβάνει την τελευταία της αποστολή και καλείται να περάσει οδικώς στο Ιράν με τη βοήθεια Κούρδων λαθρεμπόρων που συνεργάζονται με τη Mossad και να μεταφέρει ένα φορτηγό γεμάτο εκρηκτικά. Η διαδρομή φαίνεται ιδιαίτερα δύσκολη και ένας λαθρέμπορος την κατοικειεί σεξουαλικά, μια σκηνή που θα μπορούσε να είναι ρεαλιστική με δεδομένου ότι περνά μόνη της τα σύνορα, εξακολουθεί να είναι οριενταλιστική δε και να αναπαράγει το μύθο του μουσουλμάνου βιαστή κατ' αναλογία με το μύθο του μαύρου βιαστή (Davis, 2014) αλλά και να στιγματίζει τους Κούρδους. Ο Farhad

⁴⁶ <https://www.politico.com/magazine/story/2018/03/05/israel-assassination-iranian-scientists-217223>

ανακαλύπτει τη Rachel στο νοσοκομείο σε ημιλιπόθυμη κατάσταση, της συμπαραστέκεται, ξενυχτά στο πλευρό της και είναι τρυφερός μαζί της καθ' όλη την πορεία της σχέσης τους. Αυτή η απεικόνισή του δεν έχει καμία σχέση με τις συνήθειες απεικονίσεις των Ιρανών και γενικότερα όλων των μουσουλμάνων ανδρών στις ταινίες του Χόλιγουντ. Σε αυτή τη σκηνή παρακολουθώντας τις ειδήσεις η Rachel μαθαίνει ότι το φορτηγό με τα εκρηκτικά που μετέφερε στην Τεχεράνη οδήγησε στη δολοφονία δύο ιρανών επιστημόνων και ότι στις παράπλευρες απώλειες της έκρηξης συγκαταλέγονται και παιδιά. Ένα γεγονός που ωθεί τους Ιρανούς να καίνε τη σημαία του Ισραήλ. Στην πραγματικότητα, το διάστημα 2010-2013 δολοφονήθηκαν με αντίστοιχο τρόπο 5 Ιρανοί επιστήμονες, πολλοί εκ των οποίων υπήρξαν διακεκριμένοι φυσικοί (Hecker & Milani, 2015). Αν και δεν έχει αποδειχτεί, ποιος ευθύνεται για τη δολοφονία τους, η ιρανική κυβέρνηση έχει κατηγορήσει επανειλημμένα τις Η.Π.Α και το Ισραήλ⁴⁷. Οι Ηνωμένες Πολιτείες έχουν αρνηθεί κατηγορηματικά την εμπλοκή τους στο συγκεκριμένο ζήτημα, ωστόσο οι ανώτεροι αξιωματούχοι του Ισραήλ αρνούνται να πάρουν θέση στο ζήτημα. ⁴⁸Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός ότι στην ταινία η πρώτη αποστολή της Rachel ήταν η προσέγγιση ενός ρώσου επιστήμονα, ο οποίος βοηθούσε το Ιράν στον εμπλουτισμό ουρανίου και έτσι για ακόμα μία φορά η πρώην σοβιετική πυρηνική απειλή μεταφέρεται στο Ιράν. Έπειτα από τη δολοφονία των επιστημόνων στην ταινία, ο Farhad αναφέρεται στο ζήτημα των οικονομικών κυρώσεων εναντίον του Ιράν, όπου δασμολογούνται μέχρι τα μικροτσιπ στις φρυγανιέρες λέγοντας ότι «ο κόσμος είναι τόσο υποκριτικός σε σχέση με αυτό. Είναι εντάξει για το Ισραήλ και την Αμερική να ανατινάζουν παιδιά, αλλά δεν μπορούμε να έχουμε εξαρτήματα για ιατρικό εξοπλισμό». Παρ' όλα αυτά το επιχείρημα του Farhad και η φιλο-ιρανική στάση της ταινίας ανατρέπεται στη συνέχεια, όταν ο Farhad ζητά από τη Rachel να μεταφέρει κατά το επόμενο ταξίδι της στο εξωτερικό «εξαρτήματα ιατρικού εξοπλισμού», τα οποία στην πραγματικότητα είναι τα πυρηνικά εξαρτήματα που του προμήθευσε η Mossad. Ο Farhad ταξιδεύει στη Γερμανία, πέφτει στην παγίδα της μυστικής υπηρεσίας και η ταινία κλείνει αινιγματικά όταν τον εντοπίζει μετά από ένα χρόνο η Rachel. Γίνεται αντιληπτό ότι οι πράκτορες Mossad χρησιμοποιούν τον Thomas για να φτάσουν σε εκείνη με σκοπό να τη δολοφονήσουν σε ευρωπαϊκό έδαφος, το οποίο μάλλον δεν

⁴⁷ <https://edition.cnn.com/2012/01/11/world/meast/iran-who-kills-scientists/index.html>

⁴⁸ <https://www.theglobeandmail.com/news/world/the-undeclared-war-on-irans-nuclear-program/article4210032/>

καταφέρνουν. Κλείνοντας, η ταινία *The Operative* δεν αναπαράγει τις κυρίαρχες αφηγήσεις σχετικά με το Ιράν, ενώ αντίθετα φαίνεται να προσπαθεί να τις αντικρούσει παρουσιάζοντας τους Ιρανούς με θετικά πρόσημα, την Τεχεράνη σαν μια φυσιολογική πόλη με τις ιδιαιτερότητές της και παράλληλα εγείρει ζητήματα που δεν θίγονται συχνά στο δυτικό κινηματογράφο, όπως οι κυρώσεις ενάντια στο Ιράν, οι δολοφονίες των Ιρανών φυσικών και οι επιχειρήσεις της Mossad σε ευρωπαϊκά εδάφη. Αυτό το γεγονός πιθανόν οφείλεται στο γεγονός ότι δεν πρόκειται για μια χολιγουντιανή παραγωγή αλλά για μια γερμανική-ισραηλινή ταινία, στη διαδικασία παραγωγής της οποίας εμπλέκεται και μία αμερικανική εταιρεία, γι' αυτό και συμπεριλήφθηκε στην ανάλυση. Αν και οι συντελεστές της διατείνονται ότι δεν πρόκειται για μια πολιτική ταινία⁴⁹, αλλά για ένα κατασκοπευτικό δράμα που σχετίζεται με το ζήτημα της ταυτότητας, τόσο το Ισραήλ που εκπροσωπείται από τη Mossad όσο και η Γερμανία, της οποίας παραδόξως οι σχέσεις τόσο με το Ιράν όσο και με το Ισραήλ παραμένουν σε γενικό επίπεδο καλές (Künzel, 2012) δεν παρουσιάζονται με θετικά πρόσημα. Επιπλέον, το γεγονός ότι το Ιράν παρουσιάζεται με τον συγκεκριμένο τρόπο δεν μπορεί παρά να είναι μια πολιτική επιλογή του σκηνοθέτη, καθώς «σε μια παρανοϊκή εποχή, όπου οι μουσουλμάνοι και οι κάτοικοι της Μέσης Ανατολής παρουσιάζονται σαν τέρατα, ο Adler παρουσιάζει μια άλλη εναλλακτική»⁵⁰.

⁴⁹<https://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-israeli-director-says-spy-thriller-operative-steers-clear-politics-118471>

⁵⁰ <https://www.dailysabah.com/cinema/2019/09/21/the-operative-alternative-approach-to-spy-thriller-unpersuasive-lacks-fluency>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

5.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας αναλύθηκαν 15 ταινίες και 4 σειρές με σκοπό να διαπιστωθεί ο τρόπος απεικόνισης του Ιράν μέσα από την αμερικανική βιομηχανία του Χόλιγουντ μετά την 11^η Σεπτεμβρίου 2001. Τα έργα προς ανάλυση κυκλοφόρησαν τη χρονική περίοδο 2003-2019 και επιλέχθηκαν βάσει της θεματικής τους. Από τη θεματική ταξινόμηση των ταινιών διαφαίνεται πως το Ιράν στην αμερικανική συνείδηση συνυφαίνεται με την ιδεολογία του πολιτισμικού χάσματος, την ανάπτυξη πυρηνικών, τις τεταμένες σχέσεις με τις Η.Π.Α και το Ισραήλ, την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και την πετρελαϊκή κρίση, ενώ συνήθως ανάγεται στην ιρανική επανάσταση και τις πολιτικές της επιπτώσεις όπως π.χ. η κρίση των ομήρων. Κατά κύριο λόγο στις προς ανάλυση ταινίες παρατηρήθηκε μια ως επί το πλείστον στερεοτυπική και οριενταλιστική απεικόνιση του Ιράν και του ιρανικού λαού. Έτσι, η χώρα συνδέεται στις περισσότερες ταινίες και σειρές με οριενταλιστικές εικόνες της μυθικής οπισθοδρομικής Ανατολής (Said, 1996) της γυναικείας καταπίεσης (γυναίκες με μαύρα τσαντόρ) και αντικειμενοποίησης (300, Prince of Persia, One night with the king), ενώ ο ιρανικός λαός παρουσιάζεται σχεδόν αποκλειστικά σαν μάζα ή σαν μαριονέτα του Ruhollah Khomeini. Επιπλέον, κοινό παρανομαστή των περισσότερων εικόνων αποτελεί η αναπαραγωγή ενός κλίματος κοινωνικο-πολιτικής αστάθειας. Γι' αυτό, όταν το Ιράν δεν ταυτίζεται άμεσα με την τρομοκρατία συνδέεται με βίαιες διαδηλώσεις και άγρια κρατική καταστολή. Αυτές οι εικόνες δεν προέκυψαν μετά το 2001 αλλά ξεκίνησαν να εμφανίζονται μετά το

ξέσπασμα της ιρανικής επανάστασης και αν ανατρέξει κανείς σε προγενέστερες χρονικές περιόδους μπορεί να καταλάβει ότι αποτελούν απόρροια της οριενταλιστικής παρακαταθήκης των απεικονίσεων που άφησαν πίσω τους οι πολιτικοί, καλλιτέχνες και οριενταλιστές ακαδημαϊκοί του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα. Από την άλλη πλευρά, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι η Αμερική άρχισε να έρχεται σε επαφή με τις ισλαμικές χώρες και να αναπτύσσει αισθήματα ισλαμοφοβίας τη δεκαετία 1970-1980 εξαιτίας του παλαιστινιακού ζητήματος, της πετρελαϊκής κρίσης και της ιρανικής επανάστασης (Said,2002). Αυτά τα γεγονότα δημιούργησαν τις συνθήκες για την ισλαμοφοβική και μεροληπτική αναπαράσταση των αραβικών χωρών και του Ιράν, αναπαραστάσεις που εντάθηκαν μετά την 11^η Σεπτεμβρίου και τον πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία, ενός κυριολεκτικού και ιδεολογικού πολέμου που φέρει πολλές ομοιότητες με την εποχή του Μακαρθισμού και της Κόκκινης Απειλής. Ωστόσο, δεν είναι όλες οι ταινίες ιρανοφοβικές αλλά μερικές από αυτές προσεγγίζουν τη χώρα με μια πιο κριτική ματιά. Κοινός παρανομαστής των μη-ιρανοφοβικών αναπαραστάσεων είναι οι πολλαπλές αναφορές στην περσική ποίηση και στους μυθικούς βασιλιάδες της δυναστείας των Αχαιμενιδών, δηλαδή στην προισλαμική εποχή, πριν από την κατάκτηση της Περσίας από τους Άραβες. Ακόμα όμως και σε αυτές τις ταινίες το Ιράν συνδέεται με αρνητικές εικόνες π.χ. κοινωνικές αναταραχές. Εξαιρεση αποτελεί η ταινία *The Operative*, η οποία θεωρεί το σημερινό Ιράν με μια πιο αντικειμενική ματιά και προβάλλει θετικές εικόνες για τη χώρα και τους πολίτες της χωρίς να ανατρέχει στην προισλαμική περίοδο. Επίσης, το Ιράν δε συνδέεται με πολιτικά ουδέτερες θεματικές σε καμία ταινία ή σειρά. Όσον αφορά στη γλωσσική αναπαράσταση διαπιστώθηκε πως στις ταινίες/σειρές με τις πιο στερεοτυπικές απεικονίσεις η περσική γλώσσα συνδεόταν με αρνητικές συνυποδηλώσεις και τους «κακούς» χαρακτήρες της πλοκής, ενώ συχνά δεν υπήρχε μετάφραση στους διαλόγους που εκφέρονταν στα φαρσί, γεγονός που υποδεικνύει γλωσσική απαξίωση ως προς τη γλώσσα. Αντιθέτως, οι πιο κριτικές ταινίες είχαν πάντα υποτίτλους από τα φαρσί στα αγγλικά (*Rosewater*, *Desert Dancer*, *Syriana*) και συχνά παράθεταν στίχους από περσικά ποιήματα του Rumi, του Hafez αλλά και του Ahmad Shamlou, μια πρακτική που προωθεί την ορατότητα της περσικής γλώσσας και κουλτούρας. Βάσει των παραπάνω γλωσσικών αναπαραστάσεων και δεδομένου ότι η γλώσσα αποτελεί ανθρώπινη κατασκευή γίνεται αντιληπτό ότι η απαξίωση της γλώσσας δεν μπορεί παρά να εκφράζει και την απαξίωση εναντίον των ομιλητών της. Επιπλέον, βάσει των παραπάνω επισημαίνεται ότι η γλωσσική και πολιτισμική

απαξίωση ενός λαού και ο λόγος περί «πολιτισμικής ασυμβατότητας» προωθούν συλλογιστικά μοντέλα ετερότητας και προκαταλήψεων, τα οποία εάν καλλιεργηθούν στη συλλογική μνήμη ενός άλλου λαού εκτρέφουν ιμπεριαλιστικές ιδεολογίες. Όσον αφορά στη διάχυση της αμερικανικής ήπιας ισχύος, παρατηρήθηκε ότι διαχέεται κυρίως με δύο τρόπους: είτε οι Η.Π.Α παρουσιάζονται ως κοιτίδα της δημοκρατίας και της ελευθερίας στις οποίες αντιτίθενται οι φονταμενταλιστές Ιρανοί απλώς και μόνο γιατί τις μισούν (Homeland, Argo, 24) είτε το Ιράν μοιάζει αδύναμο να κυβερνήσει τον εαυτό του γι' αυτό και πρέπει να εκπροσωπηθεί από τις Η.Π.Α (West Wing, Syriana). Τέλος, διαπιστώθηκε πως οι ιρανοφοβικές απεικονίσεις στον κινηματογράφο δεν ξεκίνησαν με την 11^η Σεπτεμβρίου 2001 αλλά με την ιρανική επανάσταση και την 11^η Φεβρουαρίου 1979 που αποτέλεσε τομή στις σχέσεις των Ηνωμένων Πολιτειών με το Ιράν. Ωστόσο, η ιδεολογία του πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία που προώθησε η κυβέρνηση Bush σε στρατιωτικό και ιδεολογικό επίπεδο δεν άφησε το Ιράν ανεπηρέαστο. Η διάχυσή της όμως υπήρξε περιορισμένη έως το 2005, όπου και τελείωσε η προεδρική θητεία του Mohammad Khatami και εκτοξεύτηκε την δεκαετία 2005-2015. Μια αύξηση που συνέπεσε με την εκλογή του Mahmoud Ahmadinejad και στη συνέχεια του Hassan Rohani και σχετίζεται άμεσα με την ανάπτυξη πυρηνικού προγράμματος του Ιράν και την επιβολή κυρώσεων από την κυβέρνηση Obama και αρκετές χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Όταν το 2015 επετεύχθη η συμφωνία για τα πυρηνικά, οι ταινίες που παρουσίαζαν το Ιράν με εξολοκλήρου αρνητικά προτάγματα μειώθηκαν σημαντικά, όπως άλλωστε και οι οικονομικές κυρώσεις προς τη χώρα. Αναλυτικότερα, για να διαπιστωθεί καλύτερα η σύνδεση της κινηματογραφικής βιομηχανίας και της διεθνούς πολιτικής, στους παρακάτω πίνακες καταγράφηκαν τα εξής στοιχεία: πότε κυκλοφόρησαν οι περισσότερες ταινίες και από ποιες εταιρείες παραγωγής, ποιοι πολιτικοί βρίσκονταν στην εξουσία τόσο στο Ιράν όσο και στις Η.Π.Α αλλά ποια γεγονότα έλαβαν χώρα στην ευρύτερη περιοχή της Μέσης Ανατολής την περίοδο κυκλοφορίας των ταινιών.

ΤΑΙΝΙΕΣ (15/15)

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

BUSH (2001-2009)	4
------------------	---

OBAMA (2009-2017)	9
TRUMP(2017-)	2

ΙΡΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

ΚΗΑΤΑΜΙ (1997-2005)	2
ΑΗΜΑΔΙΝΕΪΑΔ (2005-2013)	7
ΡΟΥΧΑΝΙ (2013-)	6

ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

WARNER BROS	6
WALT DISNEY	1
ΑΛΛΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ	7

ΣΕΙΡΕΣ (4/4)

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

BUSH (2001-2009)	2
OBAMA (2009-2017)	5

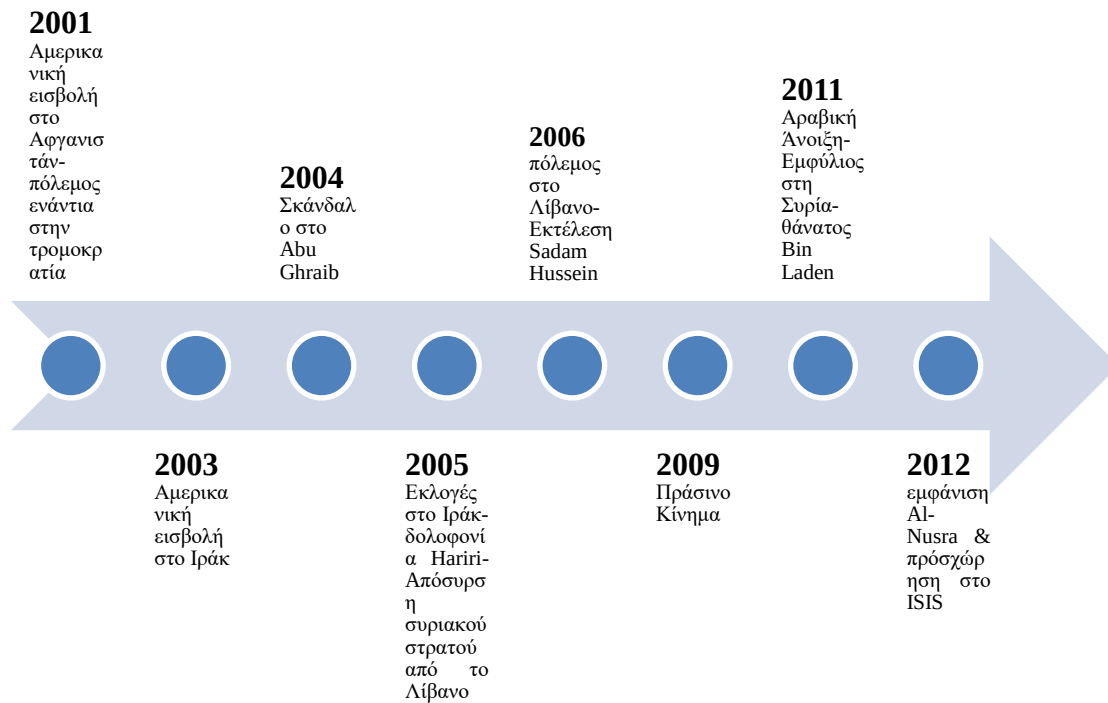
ΙΡΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

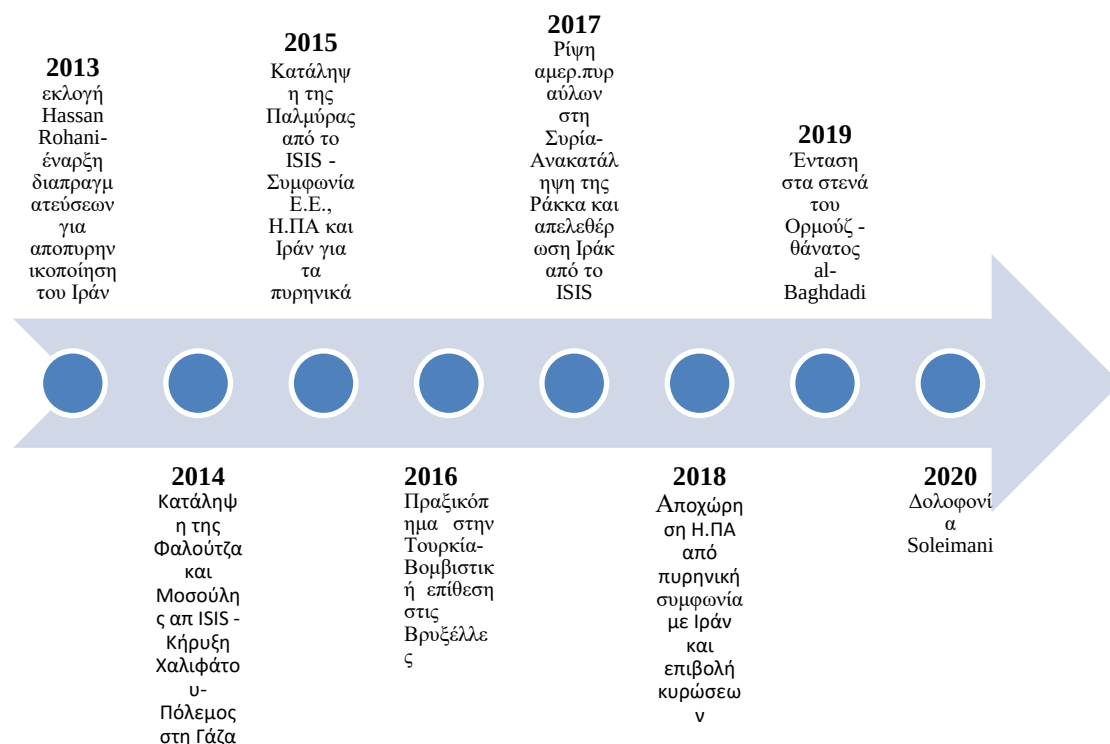
ΚΗΑΤΑΜΙ (1997-2005)	2
ΑΗΜΑΔΙΝΕΪΑΔ (2005-2013)	2
ΡΟΥΧΑΝΙ (2013-)	3

ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

WARNER BROS	2
FOX	2

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ





5.2.ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ

Εύλογα διακρίνει κανείς από τα παραπάνω στοιχεία ότι οι περισσότερες ταινίες και σειρές κυκλοφόρησαν επί προεδρίας του Barack Obama, γεγονός που επιβεβαιώνει τη φήμη του ως του πρώτου «προέδρου της ποπ κουλτούρας» (Holland, 2019). Γίνεται εμφανές ότι ο 44ος πρόεδρος των Η.Π.Α αλλά και η γυναίκα του αξιοποίησαν στο έπακρο τη θεωρία της αμερικανικής ισχύος του Joseph Nye αφού ήταν η Michelle Obama που απένειμε το όσκαρ καλύτερης ταινίας στο *Argo*, ενώ ο Barack Obama και η Hilary Clinton έχουν δηλώσει επανειλημμένα ότι το *Homeland* είναι το αγαπημένο τους τηλεοπτικό πρόγραμμα⁵¹. Από την άλλη πλευρά, διαπιστώνεται ότι πολλές αντι-ιρανικές ταινίες κυκλοφόρησαν κατά τις δύο προεδρικές θητείες του Mahmoud Ahmadinejad, ο οποίος δεν υπήρξε καθόλου προσφιλής στη Δύση όχι μόνο εξαιτίας της ιδιαίτερης ρητορικής του αλλά κυρίως επειδή τασσόταν ανοιχτά υπέρ της ανάπτυξης του πυρηνικού προγράμματος του Ιράν. Αρκετές ταινίες/σειρές κυκλοφόρησαν και μετά την εκλογή του Hassan Rouhani το 2015 και οι περισσότερες απεικονίσεις παραμένουν κριτικές ως προς το Ιράν, ωστόσο δεν είναι τόσο ιρανοφοβικές όσο οι ταινίες που προηγήθηκαν χρονολογικά πιθανόν εξαιτίας της κοινής συμφωνίας για τα πυρηνικά μεταξύ Η.ΠΑ, Ε.Ε και Ιράν που υπογράφηκε από το Rouhani και ανακλήθηκε από το Donald Trump. Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι οι

⁵¹ <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>

περισσότερες ταινίες και τηλεοπτικές σειρές παράγονται από τις εταιρείες Warner Bros και Fox Television. Το γεγονός αυτό μόνο τυχαίο δεν είναι αλλά αντίθετα συνδέεται με το μοντέλο προπαγάνδας των Chomsky & Herman για την κατασκευή συναίνεσης της κοινής γνώμης από τα μέσα ενημέρωσης. Οι συγγραφείς παρατήρησαν πως το μοντέλο προπαγάνδας αποτελείται από 5 φίλτρα: την ιδιοκτησία των ΜΜΕ, τη διαφήμιση, την τροφοδοσία των ΜΜΕ, την κριτική και την κατασκευή του εχθρού (Chomsky & Herman, 2002). Στη συγκεκριμένη περίπτωση διαπιστώνεται το πρώτο και το τρίτο φίλτρο, δηλαδή τα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά έργα παράγονται από κινηματογραφικούς υπερ-ομίλους της βιομηχανίας της διασκέδασης, οι οποίοι συχνά συνεργάζονται για οικονομικούς και πολιτικούς λόγους με το Πεντάγωνο και την Κεντρική Υπηρεσία Πληροφοριών, οι οποίες χρηματοδοτούν ταινίες ή επιτρέπουν την πρόσβαση σε υπηρεσιακά κτήρια για τα γυρίσματα των ταινιών/σειρών (Homeland, 24, Argo)⁵². Από την άλλη πλευρά, παρατηρήθηκε πως όσες ταινίες παρουσιάζουν τους Ιρανούς με θετικό πρόσημο (Rosewater, Desert Dancer, The Operative) αποτελούν προϊόντα ανεξάρτητων παραγωγών ή συμπαραγωγές ευρωπαϊκών και αμερικανικών εταιρειών παραγωγής, γι' αυτό και δεν ακολουθούν το ιδεολογικό μοτίβο του Χόλιγουντ. Τέλος, οι ταινίες και σειρές δεν μπορούν να απογυμνωθούν από το κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου παρήχθησαν. Κατ' επέκταση, ταινίες όπως το *Alexander* και σειρές όπως το *West Wing* θα μπορούσαν να κατανοηθούν καλύτερα υπό το πρίσμα της δεύτερης εισβολής των Η.ΠΑ στο Ιράκ το 2003, της απομάκρυνσης του Saddam Hussein και της σύστασης νέων κυβερνήσεων στο Ιράκ. Η ταινία *Syriana* που απεικονίζει το Λίβανο να διοικείται από τη Hezbollah κυκλοφόρησε σε μια εποχή όπου ο πρωθυπουργός του Λιβάνου Hariri δολοφονήθηκε μυστηριωδώς, τα συριακά στρατεύματα αποχώρησαν από τη χώρα μετά από 30 χρόνια και λίγους μήνες αργότερα η χώρα βομβαρδιζόταν για 34 ημέρες από το Ισραήλ. Σύμφωνα με την ίδια λογική, ταινίες και σειρές που προάγουν τον πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία και οικοδομούν ένα ψυχροπολεμικό κλίμα όπως οι τρεις πρώτοι κύκλοι του *Homeland* που στοχοποιούν το Ιράν, τον Λίβανο, τη Συρία και την Παλαιστίνη ως ιθύνοντες για την ανατίναξη των γραφείων της C.I.A , η οποία λαμβάνει χώρα στο τέλος του δεύτερου κύκλου, δεν μπορούν να αναχθούν πολιτικά αποκλειστικά στη δυσaráσκεια των Η.Π.Α για τον Ahmadinejad αλλά εντάσσονται κοινωνικο-ιστορικά σε μία περίοδο όπου σημειώθηκε η Αραβική

⁵² <https://info-war.gr/to-pentagono-piraxe-to-senario-chiliadon-sirial-ke-tenion-tou-choligount/>

Άνοιξη, ο συριακός εμφύλιος, η άνοδος του ISIS στη Μέση Ανατολή αλλά και ο θάνατος του Osama bin Laden, τον οποίο καθρεφτίζει ο θάνατος του τρομοκράτη Abu Nazir στη σειρά Homeland.

5.3. ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΡΕΥΝΑ

Η εν λόγω εργασία περιορίστηκε στις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές απεικονίσεις του Ιράν μετά το 2001, παρ' όλα αυτά θεωρείται αναγκαία μία έρευνα που θα ξεκινά από το 1978-9, όταν σημειώθηκε η ιρανική επανάσταση, απομακρύνθηκε ο σάχης και το Ιράν μετετράπη σε Ισλαμική Δημοκρατία για να συντεθεί μια πιο σφαιρική εικόνα των ιρανοφοβικών αναπαραστάσεων. Επιπλέον, κατά την εκπόνηση της εργασίας έγινε αντιληπτό ότι οι ιρανοφοβικές απεικονίσεις δεν περιορίζονται αποκλειστικά στον κινηματογράφο και στις τηλεοπτικές σειρές αλλά μπορούν να παρατηρηθούν στο ευρύτερο φάσμα της αμερικανικής λαϊκής κουλτούρας, μέσα από δελτία ειδήσεων, σατιρικές εκπομπές, βίντεο στην πλατφόρμα youtube, διαφημιστικά σποτ αλλά και μέσα από τον πολιτικό λόγο του Donald Trump. Ιδέες που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν για την εκπόνηση περαιτέρω ερευνών. Τέλος, κατά τα αρχικά στάδια της εργασίας διαπιστώθηκε και ο γλωσσικός περιορισμός της γράφουσας, η οποία δεν γνώριζε την περσική γλώσσα, γι' αυτό και θεωρήθηκε αναγκαία η εκμάθησή της. Η στοιχειώδης γνώση των φαρσί οδήγησε στον ηχητικό εντοπισμό της γλώσσας και έτσι μπόρεσαν να διαπιστωθούν τα γλωσσικά λάθη στις ταινίες, γι' αυτό αν και δεν ήταν προαπαιτούμενο για την εκπόνηση της εργασίας θεωρήθηκε αναγκαία.

5.4 ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Αυτή η χώρα, όπως πάντα, μπορεί να μεριμνήσει η ίδια για τον εαυτό της

(Dabashi, 2011:24)

Κλείνοντας, η παραπάνω εργασία επιχειρήθηκε με σκοπό να κατανοηθεί καλύτερα το Ιράν αλλά και το πως ο ιρανικός λαός αναπαριστάται από την ισχυρότερη χώρα του πλανήτη. Βασικός ιδεολογικός γνώμονας ήταν τα εξής ερωτήματα που θέτει ο Hamid Dabashi: «Ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι; Τι γλώσσα μιλάνε; Ποια τραγούδια τραγουδούν, τι συνθήματα φωνάζουν, ποια μουσική τραγουδούν και χορεύουν; Τι θυσίες έχουν κάνει; Σε ποια μπουντρούμια στοιβάχτηκαν; Ποια επική ποίηση απαγγέλουν; Ποιούς φιλόσοφους, θεολόγους, νομικούς, ποιητές, συγγραφείς και blogger έχουν στην ψυχή τους και ποια ιδανικά έχουν πονέσει την καρδιά και το μυαλό τους εδώ και αιώνες;» (Dabashi, 2011:104). Αν επιχειρήσει να απαντήσει κανείς στα παραπάνω ερωτήματα βάσει των περισσότερων ταινιών και των σειρών που αναλύθηκαν σε αυτήν την εργασία, ενδεχομένως θα του/της δημιουργηθεί η εντύπωση πως η πλειοψηφία των γυναικών ντύνεται με τσαντόρ, ότι κάθε μέρα λαμβάνουν χώρα αντικυβερνητικές διαδηλώσεις, ότι σκοπός της ύπαρξης του σιιτικού Ισλάμ είναι η πραγματοποίηση τρομοκρατικών επιθέσεων στις Η.Π.Α και στο Ισραήλ και φυσικά ότι η εικόνα του Khomeini είναι κρεμασμένη παντού και επιτηρεί με οργουελικό τρόπο κάθε οικοδομικό τετράγωνο του Ιράν. Τέτοιου είδους

συμπεράσματα παγιδεύουν νοητικά τους δέκτες και δυνητικά οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ένας ολόκληρος λαός μπορεί να είναι απλά εστία της τρομοκρατίας, οπισθοδρομικός και φανατικός. Συμπεράσματα τέτοιου είδους είναι όχι μόνο απλουστευτικά αλλά και επικίνδυνα διότι τροφοδοτούν τη θρησκευτική μισαλλοδοξία, το φόβο του Άλλου και την «ανάγκη» στρατιωτικών επεμβάσεων με σκοπό την αποκατάσταση της «δημοκρατίας» και της «ειρήνης» όπως συνέβη σε αρκετές χώρες της Μέσης Ανατολής κατά τη διάρκεια του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα. Ωστόσο, αυτό που έγινε αντιληπτό κατά την εκπόνηση της εργασίας είναι πως όταν προσπαθεί κανείς να αναγνώσει χώρες της Μέσης Ανατολής όπως το Ιράν καλό θα ήταν να μην τις ερμηνεύει οικειωτικά, δηλαδή με βάση το δικό του/της αξιακό σύστημα, αλλά διαλεκτικά διαβάζοντας πίσω από τις γραμμές για να μπορέσει να διευρύνει αμερόληπτα τις γνώσεις του για τις χώρες που μελετά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΙΒΛΙΑ

ΕΛΛΗΛΟΦΩΝΑ

Αισχύλου, *Πέρσαι* (2007). Αθήνα : Ζήτηρος

Αρχάκης, Α. & Κονδύλη, Μ. (2011). *Εισαγωγή σε ζητήματα Κοινωνιογλωσσολογίας*, Αθήνα : Νήσος

Ηροδότου (1964). *Ιστορίαι. Κλειώ* (μτφ). Δ.Ν. Μαρωνίτης, Αθήνα : Γκοβόστη

Ηροδότου (1993). *Ιστορίαι. Ερατώ- Πολύμνια* (μτφ). Η. Σπυρόπουλος, Αθήνα: Γκοβόστη

Ηροδότου (1995). *Ιστορίαι- Ουρανία- Καλλιόπη* (μτφ). Η. Σπυρόπουλος, Αθήνα: Γκοβόστη

Μπάουμαν, Ζ. (2007). *Ρευστός Φόβος*, Αθήνα: Πολύτροπον

Πάρκερ, Τ. & Πάρκερ, Μ. (2020) *Οι Πέρσες, από την Περσέπολη στην Τεχεράνη*, Ηράκλειο : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Σαίντ, Έ. (1996). *Οριενταλισμός*, Αθήνα: Νεφέλη

Σαϊντ, Έ. (2002). *Καλύπτοντας το Ισλάμ: Πως τα ΜΜΕ και οι αναλύσεις καθορίζουν την εικόνα που έχουμε για τον υπόλοιπο κόσμο*, Αθήνα: Νεφέλη

Φραγκουδάκη, Α. (1993). *Γλώσσα και Ιδεολογία*, Αθήνα: Οδυσσέας

Gallois, C& Liu, S. & Volcic, Z. (2018). *Εισαγωγή στη Διαπολιτισμική Επικοινωνία: Παγκόσμιοι πολιτισμοί και πλαίσια* (μτφ) Αδριανός Φριλίγγος, Αθήνα: Gutenberg.

Davis, Y.A (2014) *Γυναίκες, φυλή και τάξη*, Αθήνα: Αρχείο 71

Virilio, P. (2003). *Πόλεμος και κινηματογράφος*, Αθήνα: Μεταίχμιο

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Abrahamian,E (1982). *Iran, Between Two Revolutions*, New Jersey: Princeton University Press

Abrahamian, E. (2008) *A History of Modern Iran*, Cambridge: Cambridge University Press

Basley,C. & Brook. H. (2019). *The cultural politics of contemporary Hollywood film. Power, culture and society*, Manchester: Manchester University Press

Cheheltan, H.A.(2015). *Iranische Dämmerung*, München: Kirchheimverlag

Chomsky, N & Herman, S. E. (2002). *Manufacturing Consent. The Political Economy of Mass Media*, New York: Pantheon

Dabashi, H. (2011). *The Green Movement in Iran*, New Jersey: Transaction Publishers

Dijk,V. T. (1998). *Ideology*, California: Sage Publications

Holland, J. (2019). *Fictional Television and American Politics- From 9/11 to Donald Trump*, Manchester: Manchester University Press

Keshmirshakan, H. (επιμ.) (2019). *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture- Essays by Hamid Dabashi* USA: Anthem Press

Künzel, M (2012). *Deutschland, Iran und die Bombe- Eine Entgegnung- Auch auf Günter Grass*, Band 11, Berlin : Lit Verlag

Küçük, D. (επιμ) (2016). *избранные притичи из книги-Притич про Ходжу Насреддина*, Κωνσταντινούπολη : Mavi Ağaç Kültür Sanat Yayıncılık

Majd, H. (2008). *The Ayatollah begs to differ-The paradox of modern Iran*: UK, Penguin

Nye, J. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs

Propp, V (2009). *Morphology of the Folktale* (tr.) Lawrence Scott, Austin: University of Texas Press

Ram, H. (2009). *Iranophobia, The logic of an Israeli Obsession*, California: Stanford University Press

Sedghi, H. (2007). *Women and Politics in Iran. Veiling, Unveiling, Reveiling*, H.I.A: Cambridge University Press

Weatherford, J. (2004) *Genghis Khan and the Making of Modern World*, Three Rivers Press: Νέα Υόρκη

Wiedemann, C (2019). *Der neue Iran- Eine Gesellschaft tritt aus dem Schatten*, Μόναχο: dtv

ΑΚΑΔΗΜΑΙΚΑ ΑΡΘΡΑ

Abdullah, Abdul Karim. (2018). Issues in Islamic penal law.

Abrahamian, E. (1979). The Causes of the Constitutional Revolution in Iran. *International Journal of Middle East Studies*, 10(3), 381-414. Retrieved January 16, 2020, from www.jstor.org/stable/162146

ALEXANDER, L. (2002). JACK G. SHAHEEN, Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People (Northampton, Mass.: Interlink Publishing Group, 2001). Pp. 582. \$25.00 paper. *International Journal of Middle East Studies*, 34(4), 775-777. doi:10.1017/S0020743802454074

Alsultany, Evelyn. (2013). Arabs and Muslims in the Media after 9/11: Representational Strategies for a “Postrace” Era. *American Quarterly*. 65. 161-169. 10.1353/aq.2013.0008.

Ammar, Nawal. (2014). Kusha, H. & Ammar, N. (2014) Stoning Women in the Islamic Republic of Iran: Is it Holy Law or Gender Violence.. *Arts and Social Sciences Journal (Open Access Journal)*,. 5. <http://dx.doi.org/10.4172/2151-6200.1000063>. 10.4172/2151-6200.1000063.

Ashley, K., & Plesch, K.M. (2002). The Cultural Processes of "Appropriation". *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32, 1 - 15.

Balat, Mustafa. (2006). The Position of Oil in the Middle East: Potential Trends, Future Perspectives, Market and Trade. *Energy Sources Part A-recovery Utilization and Environmental Effects*. 28. 10.1080/009083190951384.

Basmechi, Farinaz. (2019). Feminist Activism in Iran After 1979 Revolution.

BASU, S., CHAMPION, C., & LASCH-QUINN, E. (2007). 300: THE USE AND ABUSE OF HISTORY. *The Classical Outlook*, 85(1), 28-32. Retrieved April 11, 2020, from www.jstor.org/stable/43939764

Borumand, Golnaz & Zandrahimi, Mina & Mahdavi, Zeinab. (2018). Investigating Ideological Manipulation in Subtitling Based on Farahzad's CDA Model: A Case Study of The Salesman.

Brown, Nathan. (2011). Sayyid Qutb and the Origins of Radical Islamism by John Calvert. *Review of Middle East Studies*. 45

Burton, Paul. (2017). Eugenics, Infant Exposure, and the Enemy Within: A Pessimistic Reading of Zack Snyder's 300. *International Journal of the Classical Tradition*. 24. 308-330. 10.1007/s12138-016-0391-9.

Dries, M. (2017). Memento Mori, Memento Vivere: Early Nietzsche on History, Embodiment, and Value. *Journal of Nietzsche Studies*, 48(1), 29-55. doi:10.5325/jnietstud.48.1.0029

Dwyer, Tessa. (2017). Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation.

Eze, Michael. (2018). Cultural Appropriation and the Limits of Identity: A Case for Multiple Humanity (ies) 1.

Gebrayel, Imad. (2017). Identity representation: self-Orientalism and hyper-nationalism in Arab* design. 10.13140/RG.2.2.23513.31846.

Grays, Jaja, "The Blurred Lines of Cultural Appropriation" (2016). *CUNY Academic Works*.
https://academicworks.cuny.edu/gj_etds/181

Halse, Rolf. (2014). Textual Poaching, Gamekeeping and the Counter-stereotype. *Nordicom Review*. 35. 10.2478/nor-2014-0005.

Halse, Rolf. (2015). Counter-Stereotypical Images of Muslim Characters in the Television Serial 24 : A Difference That Makes No Difference?. *Critical Studies in Television: An International Journal of Television Studies*. 10. 54-72. 10.7227/CST.10.1.5.

Hassan, H.D. (2008). Iran: Ethnic and Religious Minorities.

Hecker, S. & Milani, A. (2015). Ending the assassination and oppression of Iranian nuclear scientists. *Bulletin of the Atomic Scientists*. 71. 46-52. 10.1177/0096340214564140.

Höglund, J. (2008). Electronic empire: Orientalism revisited in the military shooter. 8.

Huntington, S. (1993) The clash of civilizations? *Foreign Affairs* 72(3): 22–49.

Kamrava, Mehran. (2010). The 2009 Elections and Iran's Changing Political Landscape. *Orbis*. 54. 400-412. 10.1016/j.orbis.2010.04.006.

Karimi, Sedigheh. (2019). The State of Female Activities in Iran and the Internet. *World Journal of Social Science Research*. 6. 217. 10.22158/wjssr.v6n2p217.

Kayraktaroglu, Kerem. (2014). The Muslim Male Character Typology in American Cinema Post-9/11. *Digest of Middle East Studies*. 23. 10.1111/dome.12054.

Knowlton, B.C.. (2016). Xerxes' Deliberate Expedition. *Journal of Classics Teaching*. 17. 49-54. 10.1017/S2058631016000246.

Komel, M.. (2014). Orientalism in assassin's creed: Self-orientalizing the assassins from forerunners of modern terrorism into occidentalized heroes. 51. 72-90.

Kowsari, Masoud. (2014). 300: Cultural Stereotypes and War against Barbarism. *International journal of women's studies*. 3.

Künüçen H, Güngör Akkaya S. '300'and the Other. 6th International Symposium Communication in the Millennium: İstanbul Üniversitesi; 14/05/2008 - 16/05/2008 – academia.edu

Müller Christiane , Orientalism Tv, Islamophobia in Homeland, STANBUL BILGI UNIVERSITY

Newman, J. Pictures from an Exhibition: Dalia Sofer and the Jews of Iran, *Contemporary Women's Writing*, Volume 7, Issue 2, July 2013, Pages 157–171, <https://doi.org/10.1093/cww/vps001>

Nurullah, Abu. (2010). Portrayal of Muslims in the Media: '24' and the 'Othering' Process. *International Journal of Human Sciences*. 7.

Nye, J. (1990). Soft Power. *Foreign Policy*, (80), 153-171. doi:10.2307/1148580

Obaidullah, Dr. Muhammad. (2015). Suhrawardi and His Philosophical Sufism: A Critical Study on the School of Illumination (Ishraqi). *Asian Academic Research Journal of Multidisciplinary*. 1. 1-12.

Rahimiyan, Orly. (2010). My Homeland, My Diaspora: Iranian Jewish Identity in Modern Times. *Journal of Hate Studies*. 8. 53. 10.33972/jhs.68.

Rasooli, S. (2015) Hollywood and film critics: Is journalistic criticism about cinema now a part of the culture industry helping economy more than art? Argo: a case study of the movie and film reviews published in the printed media in United States (Master Thesis, Autonomous University of Barcelona, Barcelona, Spain), Retrieved from https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2015/hdl_2072_254600/TFM-SEYEDJAVAD_RASOOLI.pdf

Reid, J.W (2013) Discourses of Film Terrorism: Hollywood representations of Arab terrorism and counter-terrorism, 1991-2011 (Master Thesis, The University of Adelaide, Adelaide, Australia) Retrieved from <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/85040/8/02whole.pdf>

Saeed, A (2007) Media, Racism and Islamophobia: The representation of Islam and Muslims in the Media, University of Sunderland, Sociology Compass 1/2 (2007): 443–462, 10.1111/j.1751-9020.2007.00039

Salem, Hajer Ben Hajd (2015) American Orientalism: How the Media Define What Average Americans Know about Islam and Muslims in the USA, INTERNATIONAL JOURNAL OF HUMANITIES AND CULTURAL STUDIES: Vol. 2/: Iss.

Scriver, Stacey. (2009). Subjectivity, identity and 300 Spartans. Psychoanalysis, Culture & Society. 14

Scurry, Samuel, "Orientalism in American Cinema: Providing an Historical and Geographical Context for Post-Colonial Theory" (2010). All Theses. 789. https://tigerprints.clemson.edu/all_theses/789

Shahram Akbarzadeh dr. and Bianca Smith dr. (2005) The Representation of Islam and Muslims in the Media (The Age and Herald Sun Newspapers) , Monash University

Sokoli, S. Greece and Spain: A Comparative Descriptive Study on Film Subtitle Omission and Distribution. 10.13140/RG.2.1.1219.6567

Stafford, Emma. (2016). The Curse of 300? Popular Culture and Teaching the Spartans. Journal of Classics Teaching. 17. 8-13. 10.1017

Sullivan, W. (1980). Dateline Iran: The Road Not Taken. *Foreign Policy*, (40), 175-186. doi:10.2307/1148347

Tahani-Bidmeshki, A. (2008). *MELUS*, 33(2), 197-200. Retrieved April 2, 2020, from www.jstor.org/stable/20343482

Tayyara, Abed el-Rahman (2014) "The Representations of Arab-Muslims through the Language Lens," Cultural Encounters, Conflicts, and Resolutions: Vol. 1 : Iss. 2 , Article 7. Available at: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/cecr/vol1/iss2/7> **

Vuving, Alexander. (2009). How Soft Power Works. SSRN Electronic Journal. 10.2139/ssrn.1466220.

Wang, A. (2014). 21st Century Orientals: The Displacement of Eastern Identities in Contemporary Hollywood Adaptation.

Ward, Walter. (2017). Orientalism and the Study of the Pre-modern Middle East. Athens Journal of Mediterranean Studies. 4. <https://doi.org/10.30958/ajms.4-1-1>

Yang, Huang. (2006). “Orientalism in the Ancient World: Greek and Roman Images of the Orient from Homer to Virgil.” *The Historical Journal* 1: 115–29.

Young, James & Haley, Susan. (2009). *The Ethics of Cultural Appropriation*. 10.1002/9781444311099.ch11./S2058631016000052.

Zitouna, Daba I(2016-7) *Movie Industry, Public Opinion and the Making of Foreign Policy: Syria* (2005) and *Body of Lies* (2008) Larbi Ben M’hidi University-Oum El Bouaghi, Algeria 183-199. 10.1057/pcs.2008.35.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΑΡΘΡΑ

ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΑ

Χατζηστεφάνου, Α. (2013) *Argo: Μυστικά και Ψέματα*, infowar.gr/<https://info-war.gr/argo-mystika-ke-psemmata/> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Χατζηστεφάνου Άρης (2017) *Το πεντάγωνο «πείραζε» το σενάριο χιλιάδων σήριαλ και ταινιών του Χόλιγουντ*, info-war.gr/ <https://info-war.gr/to-pentagono-piraxe-to-senario-chiliadon-sirial-ke-tenion-tou-choligount/> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Χατζηστεφάνου Άρης (2019) *ΣκηνοθεCIAταινιών*, info-war.gr/https://infowar.gr/skinothecia-tainion/?fbclid=IwAR1gxYYAALynXMYe8CbvseDcFqxSnJfXJfTbXXpLoR_PW6QWHrz1kDwKIQ (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Χατζηστεφάνου Άρης (2020) *Η.Π.Α. – Ιράν : Επτά δεκαετίες σε πόλεμο*, info-war.gr/<https://infowar.gr/ipa-iran-epita-dekaeties-se-polemo/> (τελευταία πρόσβαση στις 8/6/2020)

Χατζηστεφάνου Άρης (2020) *Ιράν: Οι βασικοί κανόνες προπαγάνδας στο εγχειρίδιο πολέμου των Η.Π.Α.*, sputniknews.gr/<https://sputniknews.gr/apopseis/202001095862088-iran-oi-vasikoi-kanones-propagandas-sto-egheiridio-polemou-ton-ipa/> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Χατζηστεφάνου, Α. (2020) *Το Χόλιγουντ βομβαρδίζει το Ιράν*, Εφημερίδα των Συντακτών, Έντυπη Έκδοση

Δεν αναφέρεται όνομα συγγραφέα (2013) *«Φρουροί της Επανάστασης»: Οι σύγχρονοι πραιτοριανοί του Ιράν* [m.naftemporiki.gr /https://m.naftemporiki.gr/story/722687/frouroi-tis-epanastasis-oi-sugxronoi-praitorianoi-tou-iran](https://m.naftemporiki.gr/story/722687/frouroi-tis-epanastasis-oi-sugxronoi-praitorianoi-tou-iran) (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ

Al-Atrachi, F. (2011) *Prince of Persia Slaughters Historical Accuracy*, huffpost.com/[rb.gy/tzulng](https://www.huffpost.com/entry/rb-gy/tzulng)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Auerbach, E (2009)*Sensationalist Film Exploits Human Rights Issue in Iran*,www.huffpost.com/https://www.huffpost.com/entry/sensationalist-film-explo_b_220252 (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Barbaressos, N (2017) *From Aladdin to Homeland: How Hollywood Can Reinforce Racial and Religious Stereotypes*, mvslims.com/ <https://mvslim.com/racial-religious-stereotyping-hollywood/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Baumgartenm M (2009) *The Stoning of Soraya M*, austinchronicle.com/<https://www.austinchronicle.com/events/film/2009-07-31/the-stoning-of-soraya-m/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Bearman, J. (2007) *How the C.I.A Used a Fake Sci-Fi Flick to Rescue Americans from Tehran*, www.wired.com/<https://www.wired.com/2007/04/feat-cia/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Bergman, R (2020) *When Israel Hatched a Secret Plan to Assassinate Iranian Scientists*,politico.com/<https://www.politico.com/magazine/story/2018/03/05/israel-assassination-iranian-scientists-217223>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Biancolli,H.A(2009) *Review: The Stoning of Soraya M*, sfgate.com/<https://www.sfgate.com/movies/article/Review-The-Stoning-of-Soraya-M-3294169.php> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Borger, J.(2018) *Iran deal: Trump breaks with European allies over “horrible,one-sided” nuclear agreement*,theguardian.com/<https://www.theguardian.com/world/2018/may/08/iran-deal-trump-withdraw-us-latest-news-nuclear-agreement>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Bush G. JR (2001) *Text: President Bush Addresses the Nation*, www.washingtonpost.com/
<https://www.washingtonpost.com/wpsrv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress092001.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Bush G. JR (2002) *Full text: President’s Bush speech on US security*,www.theguardian.com/<https://www.theguardian.com/world/2002/jun/07/usa.september11>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Bush G. JR (2002) *The State of the Union Adress Bush Highlights War on Terrorism, Boosting Economy*,legacy.npr.org/
<https://www.npr.org/news/specials/sou/2002/020129.bushunion.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

- Cole, J. (2013) *'Argo' as Orientalism and Why it Upsets Iranians*,
 juancole.com/<https://www.juancole.com/2013/02/orientalism-upsets-iranians.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Dahl, F (2007) *Iran calls Hollywood blockbuster cultural "warfare"*,
 www.reuters.com/<https://www.reuters.com/article/us-iran-film-300/iran-calls-hollywood-blockbuster-cultural-warfare-idUSL13725820070313>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Daryaei, T. (2007) *Go tell the Spartans: How '300' misrepresents Persians in history*, payvand.com/.<http://www.payvand.com/news/07/mar/1251.html>(τελευταία πρόσβαση στις 8/6/2020)
- Dehghan, K.S. (2013) *Iran to sue Hollywood over a series of films, including the Oscar-winning Argo*, www.theguardian.com/<https://www.theguardian.com/world/2013/mar/12/iran-sue-hollywood-distorting-image>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Divsalar, M (2019) *Mykonos Assassinations: a Cold Case or an Undelivered Message?* En.radiozamaneh.com/<https://en.radiozamaneh.com/29150/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Dowd, V (2013) *Argo: The true story behind Ben Affleck's Globe-winning Film*,
 www.bbc.com/<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21003432>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Duhaime, T (2018) *The Khobar Towers bombing of 1996; Shape of things to come? English*.alarabiya.net/
<https://english.alarabiya.net/en/features/2018/06/12/The-Khobar-Towers-Apartment-Complex-Bombing-of-1996-Shape-of-things-to-come>
 (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Eichler, A. (2010) *Why is a White Actor Playing "Prince of Persia" Title Role?*,
 www.theatlantic.com/<https://www.theatlantic.com/culture/archive/2010/05/why-is-a-white-actor-playing-prince-of-persia-title-role/345435/> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Esfandiari, G (2005) *World: Oliver Stone's "Alexander" Stirs Up Controversy*,
 RadioFree Radio Liberty, <https://www.rferl.org/a/1057143.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Everett, Y. U. (2014) *The Changing Face of Heroism in Post 9/11 Films on War*, the-artifice.com/<https://the-artifice.com/changing-face-of-heroism-in-post-911-films-on-war/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Farrokhi, K (2011) *The Alexander Movie: How are Iranians and Greeks Portrayed ?*,
 kavehfarrokhi.com/<https://kavehfarrokhi.com/articles/nordicism/the-alexander-movie-how-are-iranians-and-greeks-portrayed/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

- Fathi, N (2005) *Wipe "Israel" off the map Iranian* says, nytimes.com/<https://www.nytimes.com/2005/10/27/world/africa/wipe-israel-off-the-map-iranian-says.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Garaev. P (2018) *Israeli artists urge Germany to reject funding cuts to groups critical of Israel*, i12news.tv/<https://www.i24news.tv/en/news/international/europe/191782-181226-israeli-artists-urge-germany-to-reject-funding-cuts-to-groups-critical-of-israel>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Garaev. P (2019) *"The Operative: Politics Take back seat in Israeli director's film about Mossad agent in Iran*, i24news.tv/<https://www.i24news.tv/en/news/culture/195225-190213-the-operative-politics-take-back-seat-in-israeli-director-s-film-about-mossad-agent-in-iran>(τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)
- Garaev. P (2019) *Berlin Film Festival slammed by Netanyahu honors Israeli films*, i124news.tv/<https://www.i24news.tv/en/news/culture/194815-190207-berlin-film-festival-slammed-by-netanyahu-honors-israeli-films> (τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)
- Ghomesi, J. (2012) *Jian Ghomesi: Argo is crowd-pleasing, entertaining-and unfair to Iranians*, theglobeandmail.com/<https://www.theglobeandmail.com/arts/film/jian-ghomesi-argo-is-crowd-pleasing-entertaining-and-unfair-to-iranians/article4855769/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Ginsbirg, M (2014) *A true Mossad spy story that didn't really happen*, timesofisrael.com/<https://www.timesofisrael.com/a-true-mossad-spy-story-that-didnt-really-happen/> (τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)
- Greenberger, R.S (2013) *How Jew-friendly Persia became Anti-Semitic Iran*, momentmag.com <https://momentmag.com/how-jew-friendly-persia-became-anti-semitic-iran/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Istanbulu, E (2019) *"The Operative: Alternative approach to spy thriller unpersuasive, lacks fluency"* dailysabah.com/<https://www.dailysabah.com/cinema/2019/09/21/the-operative-alternative-approach-to-spy-thriller-unpersuasive-lacks-fluency>(τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)
- Jason, Phillip. K. (2016) *The English Teacher*, washingtonindependentreviewofbooks.com/<http://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/index.php/bookreview/the-english-teacher>(τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)
- Javadi, H. (2009) *Mollia Nasreddin i. The Person* Encyclopædia Iranica, online edition, 2000, <http://www.iranicaonline.org/articles/molla-nasreddin-i-the-person>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Jenkins, M (2009) “*Stoning of Soraya*” : *No Escape, For Victim or Viewer*, npr.org/
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105762948>(τελευταία
πρόσβαση: 19/6/2020)

Joneidi, M (2007) *Iranian anger at Hollywood “assault*, bbc.co.uk/
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/6455969.stm>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Koring, P (2012) *The undeclared war on Iran’s nuclear program*,
theglobeandmail.com/ <https://www.theglobeandmail.com/news/world/the-undeclared-war-on-irans-nuclear-program/article4210032/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Lee, K.B. (2013) *Argo fuck yourself: This year’s worst Best Picture nominee*,
www.slate.com<https://slate.com/culture/2013/02/argo-fuck-yourself-ben-afflecks-iran-hostage-movie-is-the-worst.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Lemire. C (2018) *Revisiting Syria*,
christylemire.com/<http://christylemire.com/revisiting-syria/> (τελευταία πρόσβαση:
19/6/2020)

Leupp, G. (2007) *A racist and insulting film: 300 vs. Iran (and Herodotus)*,
www.counterpunch.org/.<https://www.counterpunch.org/2007/04/01/300-vs-iran-and-herodotus/>(τελευταία πρόσβαση στις 8/6/2020)

Levs, J (2012) *Who’s Killing Iranian nuclear Scientists?* Edition.cnn.com/
<https://edition.cnn.com/2012/01/11/world/meast/iran-who-kills-scientists/index.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Lauwers, J. & Dhont, M. & Huybrecht, X. (2015)“ *This is Sparta!*“ *Discourse, Gender, and the Orient in Zack Snyder’s 300*/www.historyoftheancientworld.com/
<https://www.historyoftheancientworld.com/2015/01/sparta-discourse-gender-orient-zack-snyders-300/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

MacInnes, P. (2014) *Jon Stewart: “I’m doing a movie about torture- I’m not being tortured*,www.theguardian.com/<https://www.theguardian.com/film/2014/sep/11/jon-stewart-im-doing-a-movie-about-torture-im-not-being-tortured>(τελευταία πρόσβαση:
19/6/2020)

Massad, J (2012) “*Homeland*”, *Obama’s Show*, Aljazeera.com/
<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>(τελ
ευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Mayer,J.(2007)*Whatever it takes. The politics of “24”*,
newyorker.com/<https://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

McAllister, B & Adams C. (1988) *Reagan terms incident “understandable accident”*,
washingtonpost.com/
<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1988/07/05/reagan-terms-incident->

[understandable-accident/34df4e88-a753-44b5-8480-d84463520d57/](#)(τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)

Menne, J (2016) *Argo Direct Yourself: Ben Affleck and Movie-Made Politics*, post45.org/<http://post45.org/2016/06/argo-direct-yourself-ben-affleck-and-movie-made-politics/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Minkel, E (2011) *The Magazine that almost changed the World*, newyorker.com/<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-magazine-that-almost-changed-the-world>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

McKernan, B (2020) *Iran admits unintentional shooting down Ukranian airliner*, theguardian.com/<https://www.theguardian.com/world/2020/jan/11/iran-admits-shooting-down-ukrainian-airliner-unintentionally#:~:text=Iran%20has%20admitted%20its%20military,pointed%20to%20Tehran%20being%20responsible.> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Moaveni, A (2007) “300” *Sparks an Outcry in Iran*, content.time.com/<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1598886,00.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

O’ Regan, K (2019) *Aladdin to Thief Baghdad: How film posters created an Orientalist fantasy*, middleeast.net/<https://www.middleeasteye.net/discover/thief-baghdad-zero-dark-thirty-century-middle-east-myth-western-movies>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Pasley, J (2020) *Inside the US Navy’s mistaken shooting of Iran Air Flight 655 in 1988, which killed 290 people*, businessinsider.com/<https://www.businessinsider.com/iran-air-flight-655-us-navy-shot-down-1988-photos-2020-1>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Piacenza Joanna (2020) *Can you locate Iran? Few voters can*, morningconsult.com/<https://morningconsult.com/2020/01/08/can-you-locate-iran-few-voters-can/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Polk, W. R. (2013) *Understanding Syria: From Pre-Civil War to Post- Assad*, theatlantic.com/<https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/12/understanding-syria-from-pre-civil-war-to-post-assad/281989/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Putz, U (2011) *Mossad Behind Assassinations, Says Source*, Spiegel.de/<https://www.spiegel.de/international/world/sabotaging-iran-s-nuclear-program-mossad-behind-tehran-assassinations-says-source-a-777899.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Read, Y (2019) *Iran, Treason and Cover-ups: Argentina's Jews Still Seeking 'Truth or Justice' on Country's Worst Terrorist Attack*, haaretz.com/

- <https://www.haaretz.com/world-news/americas/.premium-amia-argentina-jews-iran-hezbollah-terror-attack-25-years-after-1.7535121>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Saba, M (2005) “*Syriana: The Plot behind the Movie’s Plot*”, [www.arabnews.com/https://www.arabnews.com/node/277816](http://www.arabnews.com/node/277816) (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Sayilgan, S (2012) *Muslim in post-9/11 Hollywood*, [theepenmagazine.net/http://www.thepenmagazine.net/muslims-in-post-9-11-hollywood/](http://www.thepenmagazine.net/muslims-in-post-9-11-hollywood/)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Schleier, C. (2016) *Iran, the Holocaust, “Septembers of Shiraz” and me*, www.timesofisrael.com/https://www.timesofisrael.com/iran-the-holocaust-septembers-of-shiraz-and-me/(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Seon-Kong, K. (2010) *Orientalism in “The 300 Spartans”*, [www.koreaherald.com/http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20100324000264](http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20100324000264)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Shirazi, N (2013) *Argo Fact Check Best Picture is Full of Inaccuracies*. [www.mic.com/https://www.mic.com/articles/28131/argo-fact-check-best-picture-is-full-of-inaccuracies](https://www.mic.com/articles/28131/argo-fact-check-best-picture-is-full-of-inaccuracies)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Siegel, R (2005) *Ex-CIA Agent Robert Baer, Inspiration for “Syriana”*, [npr.org/https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5041385](http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5041385)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Smith, D (2017) *Review: 6 Days*, [slantmagazine.com/https://www.slantmagazine.com/film/6-days/](https://www.slantmagazine.com/film/6-days/)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Sragow, M (2019) *Deep Focus: The Operative and Piranhas*, [filmcomment.com/https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-the-operative-and-piranhas/](https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-the-operative-and-piranhas/)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Tait, R (2007) *Spartans film is psychological war, says Iran*, [www.theguardian.com/https://www.theguardian.com/world/2007/mar/15/film.iran](http://www.theguardian.com/world/2007/mar/15/film.iran)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Tait, R (2007) *Iran accuses Hollywood of “psychological warfare”*, [www.theguardian.com/https://www.theguardian.com/world/2007/mar/14/iran.film](http://www.theguardian.com/world/2007/mar/14/iran.film)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Tait, R (2008) *Hollywood Film accused in insulting Iran*, [www.theguardian.com/https://www.theguardian.com/film/2008/dec/13/usa-iran-the-wrestler](http://www.theguardian.com/film/2008/dec/13/usa-iran-the-wrestler) (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)
- Taylor, P. (2002) *SAS: Six days that shook Britain*, www.guardian.com/https://www.theguardian.com/uk/2002/jul/24/military.features11(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Tharoor, I. (2014) *Zack Snyder and the West Should Stop Killing Ancient Persians*, time.com/<https://time.com/17578/300-greece-persians-xerxes/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Tobias, S (2009) *The Stoning of Soraya M*, film.avclub.com/<https://film.avclub.com/the-stoning-of-soraya-m-1798206483> (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Tunzellman von A. (2014) *300: The Rise of an Empire-doesn't its Artemisia from its elbow*,www.theguardian.com/<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2014/mar/12/300-rise-of-empire-reel-history-persians-greeks-salamis>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Vaez, A & Ferguson, C (2012) *Killing Iranian Nuclear Scientists is Counterproductive and Wrong*, theatlantic.com/<https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/01/killing-iranian-nuclear-scientists-is-counterproductive-and-wrong/251340/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Vega, R & Dixon, S & Wood- Tiner, A (δεν αναφέρεται) *Argo: Orientalism, Globalization & the Sci-Fi Phenomenon of the 70's*,www.cinemablography.org/argo.html(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Vick, K & Klein, J (2012) *Who killed an Iranian Nuclear Scientist? Israel Isn't Telling*, content.time.com/<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2104372,00.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Vlessing, E(2019) *Berlin: Israeli Director Says Spy Thriller "The Operative" Steers Clear of Politics*, hollywoodreporter.com/<https://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-israeli-director-says-spy-thriller-operative-steers-clear-politics-1184710>(τελευταία πρόσβαση στις 11/6/2020)

Wayne, L. (1996) *A Hollywood Production: Political Money*,nytimes.com/<https://www.nytimes.com/1996/09/12/us/a-hollywood-production-political-money.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Wheeler, B (2012) *Why are fantasy world accents British?*, ww.bbc.com/<https://www.bbc.com/news/magazine-17554816>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (1979) *Time Names Khomeini Man of the Year for 1979*,nytimes.com/<https://www.nytimes.com/1979/12/31/archives/time-names-khomeini-man-of-year-for-1979.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται όνομα συγγραφέα (1979) *Khomeini Named Man of the Year*, WashingtonPost/<https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1979/12/31/khom>

[eini-named-man-of-the-year/dabef528-18b6-459e-a0c4-09d4e1049376/](http://www.bbc.com/news/world-middle-east-52818b6-459e-a0c4-09d4e1049376)(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (1980) *1980: SAS rescue ends Iran embassy siege*, news.bbc.co.uk/[/http://news.bbc.co.uk/onthistday/hi/dates/stories/may/5/newsid_2510000/2510873.stm](http://news.bbc.co.uk/onthistday/hi/dates/stories/may/5/newsid_2510000/2510873.stm) (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2000) *Six days of fear*, news.bbc.co.uk/http://news.bbc.co.uk/2/hi/in_depth/uk/2000/iranian_embassy_siege/703016.stm (τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2007) *Iran: Code of Punishment for Adultery in Iran*, wluml.org/<http://www.wluml.org/node/3908>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2007) *Iran condemns Hollywood war epic*, www.bbc.co.uk/<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6446183.stm>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2007) *Iranian Academy of Arts to submit UNESCO declaration against “300”*, payvand.com/<http://www.payvand.com/news/07/mar/1224.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2008) *Iran: Death by stoning, a grotesque and unacceptable penalty*, amnesty.org/<https://www.amnesty.org/en/press-releases/2008/01/iran-death-stoning-grotesque-and-unacceptable-penalty-20080115/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2009) *Season 7 of 24 Begins Sunday*, humanrightsfirst.org/<https://www.humanrightsfirst.org/2009/01/09/season-7-of-24-begins-sunday>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται όνομα συγγραφέα (2012) *When satire conquered Iran*, nybooks.com/<https://www.nybooks.com/daily/2012/09/18/when-satire-conquered-iran-molla-nasreddin/>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2013) *Movie “300” an Insult to Iranians*, English.farsnews.com/<https://web.archive.org/web/20070923081259/http://english.farsnews.com/newstext.php?nn=8512220430>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2018) *Islamic State and the crisis in Iraq and Syria in maps*, bbc.com/<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-27838034>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2018) *Syria’s war explained from the beginning*, aljazeera.com/<https://www.aljazeera.com/news/2016/05/syria-civil-war-explained-160505084119966.html>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2020) *U.S.- Nuclear Arms Control Agreements at a Glance*, armscontrol.org/
<https://www.armscontrol.org/factsheets/USRussiaNuclearAgreements>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

Δεν αναφέρεται (2020) *Zarif says pushed for tension de-escalation in West Asia region in Munich*, tehrantimes.com/
<https://www.tehrantimes.com/news/445217/Zarif-says-pushed-for-tension-de-escalation-in-West-Asia-region>(τελευταία πρόσβαση: 19/6/2020)

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

<http://charlottewiedemann.de/> (επίσημος ιστότοπος της Charlotte Wiedemann, τελευταία πρόσβαση: 8/6/2020)

<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html> (Ιστότοπος του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, τελευταία πρόσβαση: 1/9/2020)

<http://hamiddabashi.com/> (επίσημος ιστότοπος του Hamid Dabashi, τελευταία πρόσβαση: 8/6/2020)

<https://www.hofstede-insights.com/> (τελευταία πρόσβαση: 8/6/2020)

<https://www.iranculture.gr>(επίσημος ιστότοπος του Μορφωτικού Κέντρου Πρεσβείας της Ι.Δ., τελευταία πρόσβαση: 8/6/2020)

<http://www.iranicaonline.org/> (επίσημος ιστότοπος της Encyclopaedia Iranica, τελευταία πρόσβαση: 8/6/2020).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΑΙΝΙΩΝ & ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΩΝ ΣΕΙΡΩΝ

Alexander(2004). Oliver Stone. Warner Bros Pictures. Η.ΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο, Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία, Ολλανδία

American made (2017). Doug Liman. Universal Pictures. Η.ΠΑ

Argo .2012. Ben Affleck. Warner Bros Pictures. Η.ΠΑ

Desert dancer.2015. Richard Raymond. Relativity Media. Ηνωμένο Βασίλειο. Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα, Ρουμανία. Μαρόκκο

Fifth estate .2013. Bill Condon. Walt Disney Studios Motion Pictures. Η.Π.Α, Ινδία

Homeland. 2011-2020. Alex Gansa & Howard Gordon. Fox 21 Television Studios.

House of sand and fog . 2003. Vadim Perelman. DreamWorks. Η.ΠΑ

Not without my daughter.1991. Brian Gilbert. Pathe Entertainment & Ufland. Η.ΠΑ

One night with the king 2006. Michael O Sajbel . 20th century Fox. Η.ΠΑ

Prince of Persia. 2010. του Mike Newell. Walt Disney Studios Motion Pictures. Η.ΠΑ

Rosewater.2014. Jon Stewart. OddLot Entertainment & Busboy Productions Η.ΠΑ

Reel Bad Arab: How Hollywood Vilifies a People.2006. Jeremy Earp, Sut Jhally
Media Education Foundation. Η.ΠΑ

Septembers of Shiraz .2015.Wayne Blair. Momentum Pictures Warner Bros Pictures.
Η.ΠΑ

Syriana .2005. Stephen Gaghan.Warner Bros Pictures. Η.ΠΑ

The book of esther .2013. David A. R. White. Pure Flix Entertainment. Η.ΠΑ

The Operative. 2019. Yuwan Adler. Black Bear Pictures & Little Shark Entertainment
GmbH. Γερμανία, Ισραήλ, Η.Π.Α

The stoning of Soraya M (2008) Kyrus Nowrasteh. Roadside Attractions& Mpower
Pictures. Η.ΠΑ

The wrestler 2008. Darren Aronovsky. Fox Searchlight Pictures. Η.ΠΑ

Veep. 2012-2019. Armando Iannucci. Warner Bros Television Distribution, HBO,
Η.ΠΑ

West Wing.1999-2006. Aaron Sorkin. Warner Bros Television. Η.ΠΑ

24 2001-2010. Joel Surnow, Robert Cochran. 20th century Fox Television. Η.ΠΑ

300. 2006. του Zack Snyder. Warner Bros Pictures. Η.ΠΑ

300: Rise of an empire 2014. Noam Murro .Warner Bros Pictures. Η.Π

6 days .2017. του Toa Frazer. Icon Film Distribution. Ηνωμένο Βασίλειο, Νέα
Ζηλανδία

Παράρτημα 2

ΤΑΙΝΙΕΣ (15/15)

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

BUSH (2001-2009)	4
OBAMA (2009-2017)	9
TRUMP(2017-)	2

ΙΡΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

KHATAMI (1997-2005)	2
AHMADINEJAD (2005-2013)	7
ROUHANI (2013-)	6

ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

WARNER BROS	6
WALT DISNEY	1

ΑΛΛΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ	7
-----------------	---

ΣΕΙΡΕΣ (4/4)

ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

BUSH (2001-2009)	2
OBAMA (2009-2017)	5

ΙΡΑΝΟΙ ΠΡΟΕΔΡΟΙ

KHATAMI (1997-2005)	2
AHMADINEJAD (2005-2013)	2
ROUHANI (2013-)	3

ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

WARNER BROS	2
FOX	2

Παράρτημα 3

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

