

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

# ΔΙΑΣΠΑΣΗ DIVISION ΕΝΟΤΗΤΑ & UNITY

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ | EDITORS

ΛΙΛΥ Μ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗ | LILLY M. PAPA GIANNI

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ | DESPINA MOUZAKI

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ | CINEMA IN THE MIDDLE EAST

ΘΞ U

FILM PADS No 11



II-000000001949





# ΔΙΑΣΠΑΣΗ DIVISION ΕΝΟΤΗΤΑ & UNITY

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ | CINEMA IN THE MIDDLE EAST



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος «Διάσπαση & Ενότητα: ο κινηματογράφος στη Μέση Ανατολή», που οργανώθηκε από το 49ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (14-23 Νοεμβρίου 2008)

This publication was compiled on the occasion of the «Division & Unity: Cinema in the Middle East» spotlight that was organized by the 49th Thessaloniki International Film Festival (14-23 November 2008)

Πρόεδρος Φεστιβάλ | Festival President:  
Γιώργος Χωροφάς | Georges Corraface

Διευθύντρια Φεστιβάλ | Festival Director:  
Δέσποινα Μουζάκη | Despina Mouzaki

Επιμέλεια αφιερώματος | Spotlight selection:  
Αλέξης Γρίβας, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη | Alexis Grivas, Lilly M. Papagianni

Συντονισμός αφιερώματος | Spotlight co-ordination:  
Αλέξης Γρίβας, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη | Alexis Grivas, Lilly M. Papagianni

Επιμέλεια έκδοσης | Editors:  
Λίλυ Μ. Παπαγιάννη, Δέσποινα Μουζάκη | Lilly M. Papagianni, Despina Mouzaki

Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ | Festival publications coordinator:  
Αθηνά Καρτάλου | Athena Kartalou

Σύμβουλος έκδοσης | Publication advisor:  
Ιφιγένεια Ταξοπούλου | Iphigenia Taxoroulou

Επιμέλεια κειμένων - Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμών | Texts editing - Proof reading:  
Ιφιγένεια Ταξοπούλου, Έλλη Πετρίδη | Iphigenia Taxoroulou, Elly Petrides

Μεταφράσεις προς τα ελληνικά | Translations into Greek:  
Λίλυ Μ. Παπαγιάννη | Lilly M. Papagianni

Μεταφράσεις προς τα αγγλικά | Translations into English:  
Μαίρη Κιτροέφ | Mary Kitroef

Συνόψεις ταινιών | Films synopses:  
Ηλιάνα Λουκοπούλου, Μαίρη Κιτροέφ, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη | Hiana Loukopolou, Mary Kitroef, Lilly M. Papagianni

Ευχαριστούμε τους | Special thanks to:  
Χρήστο Μπεχτσίη | Christos Behtsis, Γιάννη Δρέπα | Yannis Drepas, Τέλλο Φίλη | Tellos Filis,  
Βελισσάριο Κουσιβάκη | Velissarios Kosyvakis, Μαργαρίτα Βόρρα | Margarita Vorra,  
Πανίκο Χρυσάνθου | Panicos Chrysanthou, Hania Mroue, Atalaya Parga, Badriah Alkhouri, Hayfa Berima,  
Jeanine Euvnard, Dan Fainaru, Edna Fainaru, Tarek Radwan (Πρεσβεία Αιγύπτου | Embassy of Egypt)

Ευχαριστούμε για τη συγγραφή και την παραχώρηση των κειμένων τούς | Special thanks to the following for writing the texts and granting permission to include them in this publication:  
Μυρσίνη Ζορμπά | Myrsini Zorba, Dr Viola Shafik, Dr Lina Khatib, Samir Farid, Yasser Moheb

Ευχαριστούμε για την αναδημοσίευση κειμένων το περιοδικό *Al-Mawqif al-Arabi*  
Special thanks to *Al-Mawqif al-Arabi* magazine for their kind permission to reprint articles

Ευχαριστούμε για τη βοήθειά τους στη διοργάνωση του αφιερώματος τις εταιρείες | Special thanks to the following companies for their contribution to the tribute: Seven Films, New Star, Artimages, Med Screen



Ευχαριστούμε για τη βοήθειά του το Αιγυπτιακό Μορφωτικό Κέντρο Αθηνών  
Special thanks to the Egyptian Cultural Centre for their assistance

Καλλιτεχνική επιμέλεια - Εξώφυλλο - Σελιδοποίηση | Design - Cover - Layout:  
Rooster Design (Χ. Αδάμ, Μ. Πανίδου | C. Adam, M. Panidou)

Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία | Printing - Binding:  
Εκδόσεις ΟΞΥ | OXY Publications

ISBN 978-960-436-233-2

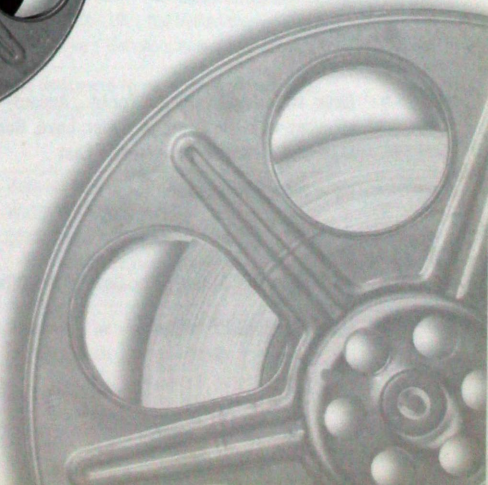
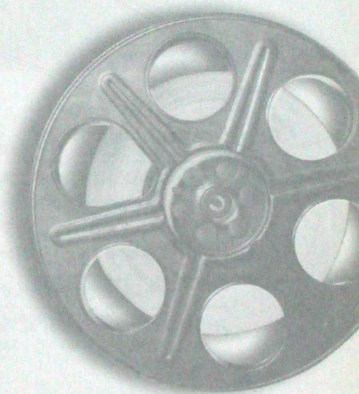
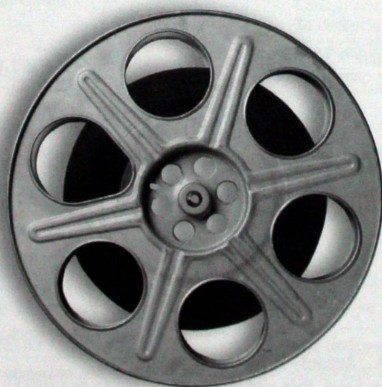


ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ | HELLENIC MINISTRY OF CULTURE





**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**





## Περιεχόμενα | Contents



### 06 Εισαγωγή | Introduction

Δέσποινα Μουζάκη | Despina Mouzaki

### 08 Εισαγωγή | Introduction

Λίλυ Μ. Παπαγιάννη | Lilly M. Papagianni

### 10 Κινηματογράφος: Ένα αστέρι γεννιέται στη Μέση Ανατολή | Cinema: A Rising Star in the Middle East

Λίνα Κατίμπ | Lina Khatib

### 14 Θεός, Πόλεμος, Αγάπη και Τρέλα... Απεικονίζοντας τη Μέση Ανατολή | War, Love, God and Madness... Picturing the Middle East

Βιόλα Σαφίκ | Viola Shafik

### 25 Το βλέμμα του Άλλου | The Gaze of the Other

Μυραϊνή Ζορμπά | Myrsini Zorba

### 32 Iskanderiya... Lih? | Αλεξάνδρεια... Γιατί; | Alexandria... Why?

1978 | Αίγυπτος - Αλγερία | Egypt - Algeria  
Σκηνοθεσία | Direction: **Youssef Chahine**

Alexandria Story του Σαμίρ Φαρίντ | by Samir Farid

### 36 Ahlaam | Όνειρα | Dreams

2005 | Ιράκ - Μ. Βρετανία | Iraq - United Kingdom  
Σκηνοθεσία | Direction: **Mohamed Al-Daradji**

Προϊόν πολέμου | A Product of War  
του Μοχάμετ Αλ-Νταράτζι | by Mohamed Al-Daradji

### 40 Μια νέα μέρα στην παλιά Σαναά | A New Day in Old Sana'a

2005 | Υεμένη - Μ. Βρετανία | Yemen - UK  
Σκηνοθεσία | Direction: **Bader Ben Hirsi**

Ταινία υπό πολιορκία | Filming Under Siege  
του Μπάντερ Μπεν Χίρσι | by Bader Ben Hirsi

### 44 Ακάμας | Akamas

2006 | Κύπρος - Τουρκία - Ουγγαρία - Ελλάδα  
| Cyprus - Turkey - Hungary - Greece  
Σκηνοθεσία | Direction: **Πανίκος Χρυσάνθου** |  
**Panicos Chrysanthou**

Ένας χωρισμένος κόσμος | A World Divided  
του Πανίκου Χρυσάνθου | by Panicos Chrysanthou



## Διάσπαση &amp; Ενότητα | Division &amp; Unity

**48 AmericanEast**

2007 | ΗΠΑ | USA

Σκηνοθεσία | Direction: Hesham Issawi

Η Μέση Ανατολή των ΗΠΑ | The Middle East of the USA  
του Χέσαμ Ισάουι | by Hesham Issawi

**52 Captain Abu Raed | Ο πιλότος Αμπού Ραέντ**

2007 | Ιορδανία | Jordan

Σκηνοθεσία | Direction: Amin Matalqa

Πτήσεις δέσμιες στη γη | Earthbound Flights  
του Αμίν Ματάλκα | by Amin Matalqa

**56 Kharej Aitaghya | Χωρίς κάλυψη | Out of Coverage**

2007 | Συρία | Syria

Σκηνοθεσία | Direction: Abdellatif Abdelhamid

Καμουφλαρισμένη πολιτική | Politics in Hiding  
του Αμπντελατίφ Αμπντελαχμίτ | by Abdellatif Abdelhamid

**60 Sous les Bombes | Κάτω απ' τις βόμβες | Under the Bombs**

2007 | Λιβανός - Γαλλία - Μ. Βρετανία - Βέλγιο

| Lebanon - France - UK - Belgium

Σκηνοθεσία | Direction: Philippe Aractingi

Με μάρτυρα την κάμερα | Camera as a Witness  
του Φιλίπ Αρακτίνγκι | by Philippe Aractingi

**64 Genenet al Asmak | Το ενυδρείο | The Aquarium**

2008 | Αίγυπτος - Γαλλία - Γερμανία

| Egypt - France - Germany

Σκηνοθεσία | Direction: Yousry Nasrallah

Το ενυδρείο των ανθρώπινων αντιφάσεων |  
The Aquarium of Human Contradictions  
του Γιάσερ Μοχέμπ | by Yasser Moheb

**68 Milh hadha al-bahr | Το αλάτι αυτής της θάλασσας | Salt of this Sea**

2008 | Παλαιστίνη - Γαλλία - Ελβετία - Βέλγιο - ΗΠΑ -

Μ. Βρετανία - Ολλανδία - Ισπανία

| Palestine - France - Switzerland - Belgium -

USA - UK - The Netherlands - Spain

Σκηνοθεσία | Direction: Annemarie Jacir

Μια (αν)έμφικτη ταινία | Movie (im)possible  
της Ανμαρί Τζασίρ | by Annemarie Jacir

**72 Vals im Bashir | Βαλς με τον Μπασίρ | Waltz With Bashir**

2008 | Ισραήλ - Γαλλία - Γερμανία

| Israel - France - Germany

Σκηνοθεσία | Direction: Ari Folman

Χορεύοντας με τον θάνατο | Dancing With Death  
του Άρι Φόλμαν | by Ari Folman



Μοιάζει παράδοξο αλλά όταν η ζωή, οι συνθήκες, οι εξωτερικοί παράγοντες δεν επιτρέπουν ή κάνουν δύσκολη την ενασχόληση με δραστηριότητες του πνεύματος, όταν η επιβίωση, η πνευματική ή θρησκευτική ελευθερία, ο πόλεμος και οι συγκρούσεις αποτελούν στοιχεία της καθημερινότητας, τότε είναι που η τέχνη, επειγούσα και αναγκαία, βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να αναπνεύσει. Μια τέτοια σκέψη εξηγεί ίσως τους λόγους για τους οποίους η περιοχή της Μέσης Ανατολής, ένας τόπος που βασανίζεται ακόμη από σειρά προβλημάτων, διενέξεων, συγκρούσεων, ένας τόπος που υποφέρει από κοινωνικές ανισότητες, προσφέρει αυτή τη στιγμή μια από τις πιο δυναμικές και ενδιαφέρουσες κινηματογραφικές προτάσεις του πλανήτη.

Μέσα από τις ταινίες που περιλαμβάνει το αφιέρωμα στον κινηματογράφο της Μέσης Ανατολής, ένα αφιέρωμα στο οποίο βρίσκουν εκπροσώπηση χώρες με διαφορετικές κινηματογραφικές, κοινωνικές και πολιτισμικές πραγματικότητες, γίνεται σαφές πως το σινεμά μπορεί να είναι εργαλείο εκφοράς πολιτικού λόγου, τρόπος οριοθέτησης μιας ταυτότητας, μέσο για να δηλώσεις την ύπαρξή σου και να διεκδικήσεις τα δικαιώματά σου. Γεννημένο μέσα σε αντίξοες συνθήκες, το σινεμά της Μέσης Ανατολής δεν μπορεί παρά να παίρνει θέση για τα όσα συμβαίνουν γύρω του και να προσφέρει μια χρήσιμη, διεισδυτική ματιά στην αλήθεια των χωρών από τις οποίες προέρχεται, μια ματιά που μπορεί να μην έχει την αυστηρή γλώσσα της δημοσιογραφικής καταγραφής, έχει όμως την αλήθεια της βιωμένης εμπειρίας.

Ανάμεσα στις ταινίες του αφιερώματος θα βρείτε προτάσεις από χώρες με μακρά κινηματογραφική παράδοση, αλλά και από χώρες που τώρα μπαίνουν στο παιχνίδι των εικόνων: καταθέσεις δημιουργών άλλοτε με περισσότερη, άλλοτε με λιγότερη πείρα στην αφήγηση ιστοριών. Κοιτάζοντας όμως το πρόγραμμα συνολικά, το στοιχείο που ενοποιεί τα παραπάνω είναι κάτι πολύ πιο στέρεο και σαφές από τη γεωγραφική τους εγγύτητα. Είναι το πώς ο καθένας από τους κινηματογραφιστές αυτούς χρησιμοποιεί το σινεμά για να αγγίξει ζητήματα που αφορούν άμεσα τους γύρω τους και τους ίδιους – και συχνά με τρόπο που κάνει τη διαφορά ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο: το πώς πέρα από την οθόνη, τα φεστιβάλ, τα βραβεία, ο κινηματογράφος μπορεί, στην περίπτωση τους, να αλλάξει τον ίδιο τους τον κόσμο.

**Δέσποινα Μουζάκη**



It may seem strange but when life, circumstances, external factors prohibit or make it difficult for one to pursue activities of the mind, when survival, intellectual or religious freedom, war and conflict are part of everyday life, it is then that art, vital and necessary, finds fertile ground to breathe. Such thinking perhaps explains the reasons for which the region of the Middle East, a place still plagued by a series of problems, conflicts and clashes, one that suffers from social inequalities, is producing at this moment in time, some of the most dynamic and interesting films on the planet.

Through the films included in this spotlight on the cinema of the Middle East, a retrospective in which countries with different cinematic, social and cultural realities are represented, it becomes clear that cinema can be a tool for articulating political discourse, a way of defining an identity, a means that enables you to affirm your existence and claim your rights. Born in adverse circumstances, the cinema of the Middle East cannot but take a stand on everything that is going on around it and offer a useful, penetrating look at the truth of the countries from which it comes, a look that may not possess the stern language of a journalistic chronicle but which does contain the truth of life experience.

Among the films in the retrospective you will find some from countries with a long cinematic tradition and others that are just now joining in the game of images, and films by directors with more or less experience in telling stories. But looking at the program in its entirety, the element that unifies the above is something much more solid and clear-cut than geographical proximity. It is how each of these filmmakers uses the cinema in order to broach issues that concern directly – and often in a way that makes the difference between life and death – those around them as well as themselves. It is how beyond the screen, the festivals, the awards, cinema can, in their case, change their world itself.

**Despina Mouzaki**

*Translation: Elly Petrides*



Το φάντασμα της 11<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου και η διαίωση εθνικών στερεοτύπων στοιχειώνουν την αντίληψη του δυτικού κόσμου για τη Μέση Ανατολή, η οποία κατ' επανάληψη παρουσιάζεται μονοδιάστατη και απλουστευμένη. Μια γενίκευση – διαστρέβλωση, θα μπορούσε κανείς να πει – επικρατεί σχετικά με το πώς ο Δυτικός κόσμος αντιλαμβάνεται την κατάσταση στη Μέση Ανατολή, αλλά και την ίδια την περιοχή. Μεγάλη σε γεωγραφικό εύρος, συνυφασμένη άρρηκτα με τους πολέμους και τα θρησκευτικά της φρονήματα, η Μέση Ανατολή δεν είναι ένα οικοδόμημα φτιαγμένο εξολοκλήρου από τα ίδια υλικά. Σύμφωνα με τον Έντουαρντ Σαϊντ, «ο οριενταλισμός [μεροληπτικές ερμηνείες για τους Ανατολικούς πολιτισμούς και λαούς] αποτελεί [...] μια σημαντική διάσταση της σύγχρονης πολιτικής και πνευματικής κουλτούρας».

Χωρίς αμφιβολία, αυτού του είδους οι περιορισμένες αντίληψεις ερμηνείες ισχύουν και για τις πολυάριθμες κινηματογραφίες της Μέσης Ανατολής. Στην πραγματικότητα, η ποικιλομορφία – πολύχρωμη, ουσιαστική, συναρπαστική – είναι δεδομένη. Λίγες κινηματογραφικές παραγωγές από τη Μέση Ανατολή έχουν προβληθεί ευρέως κι αυτές είναι κυρίως ταινίες από την Αίγυπτο, τον Λίβανο και το Ισραήλ. Κάθε μία από αυτές τις χώρες έχει το δικό της σύνολο από κοινωνιολογικούς, πολιτισμικούς και πολιτικούς παράγοντες, οι οποίοι καθιστούν τις ταινίες αυτές εξαγωγίμως πραγματικές και, ενίοτε, επιτυχίες και στις ίδιες τους τις πατρίδες. Το Ντουμπάι και τα Εμιράτα διακηρύσσονται ως το νέο επίκεντρο δραστηριότητας της μεσανατολικής κινηματογραφικής αναγέννησης. Μεγαλόπνοες συμφωνίες μεταξύ αμερικανικών και ευρωπαϊκών εταιρειών (και στούντιο), και επιχειρήσεων MME και ψυχαγωγίας των Εμιράτων λαμβάνουν χώρα με ρυθμό καταγιστικό. Εντούτοις, οι φιλόδοξες αυτές εμπορικές δοσοληψίες δεν εγγυώνται απαραίτητα και εξαγωγίμως ταινίες ποιότητας – η έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας είναι ένα προφανές εμπόδιο στη σύσταση μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας. Σε άλλες χώρες, οι ταινίες παραμένουν ιδέες, χωρίς καμία πραγματική ευκαιρία να πραγματοποιηθούν: κρατική και θρησκευτική λογοκρισία, περιορισμένοι πόροι και, φυσικά, πόλεμοι και βασικά προβλήματα επιβίωσης, συχνά καθιστούν τη δημιουργία ταινιών μια ακατόρθωτη ιστορία.

Αποτελεί, επίσης, συχνή παρανόηση το ότι μια ταινία από τη Μέση Ανατολή – μια τεράστια και εξαιρετικά πολύπλοκη περιοχή από κάθε άποψη – πρέπει να ασχολείται με ζητήματα πολέμων και συγκρούσεων. Κάποιες από τις ταινίες που έχουν επιλεχθεί γι' αυτό το αφιέρωμα βουτάνε μέσα σε αυτά τα αιματοβαμμένα θέματα (*Βαλς με τον Μπασίρ, Όνειρα, Κάτω απ' τις βόμβες*). Άλλες καταγίνονται με ζωικά πολιτικά θέματα, με τρόπο αφαιρετικό ή πλάγιο (*Χωρίς κάλυψη*), και κάποιες απεικονίζουν ένα τελειώς διαφορετικό όραμα, επιδεικνύοντας είτε τάση φυγής από το πραγματικό, είτε την πρόθεση να προσφέρουν μια άλλη όψη της ύπαρξής τους στον κόσμο (*Ο πιλότος Αμπού Ραέντ, Μια νέα μέρα στην παλιά Σαναά*). *Το αλάτι αυτής της θάλασσας* και ο *Ακάμας* χρησιμοποιούν την παραβολή της ερωτικής αγάπης για να παρουσιάσουν τα μεγαλύτερα γεγονότα, τις ευρύτερες αλήθειες – μέσα από το προσωπικό αναλύεται, έτσι, το δημόσιο. Με ταινίες όπως το *Αλεξάνδρεια... Γιατί;*, ο Γιούσεφ Σαχίν άνοιξε τον δρόμο, τρεις δεκαετίες πριν, έτσι ώστε αιγυπτιακές ταινίες όπως το *Ενυδρείο* να έχουν καλές πιθανότητες να γυριστούν σήμερα. Και στο *AmericanEast*, γυρισμένο στις ΗΠΑ και αμερικανικής παραγωγής, γινόμαστε αποδέκτες της μοναδικής εκ των έσω άποψης για πράγματα που σπάνια καταφέρνουν να φτάσουν στη μεγάλη οθόνη.

Σε αυτή την έκδοση, τα κείμενα που συνοδεύουν τις ταινίες είναι στην πλειοψηφία τους γραμμένα από τους ίδιους τους σκηνοθέτες. Η ανάγνωσή τους είναι πάντα μια διαφωτιστική εμπειρία και, πολύ συχνά, μια άσκηση ταπεινοφροσύνης – προσφέρουν την προοπτική που κανείς άλλος δεν μπορεί να δώσει. Δεν είναι μυστικό ότι ο κινηματογράφος είναι μια απαιτητική ενασχόληση, ιδιαίτερα γι' αυτό το μοναχικό πλάσμα, τον ανεξάρτητο σκηνοθέτη. Οι δημιουργοί αυτοί από τη Μέση Ανατολή είναι, συχνά, τόσο αφοσιωμένοι στις ιδεολογίες και τα πιστεύω τους, που φτάνουν στο επίπεδο του ακτιβιστή, του υπερασπιστή και του διαμαρτυρούμενου. Στην πορεία γίνονται μάρτυρες της ιστορίας και κάνουν ένα είδος κινηματογράφου που μόνο ταγμένο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Ένα πράγμα είναι σίγουρο: δεν πρόκειται για σινεμά αποστασιοποίησης, αλλά για σινεμά πάθους και συναισθηματικής προσήλωσης. Αυτές είναι ταινίες που διαθέτουν σκοπό, που συχνά έχουν ξεπεράσει κολλοσιαία εμπόδια και που έχουν λειτουργήσει ως εμπειρίες κάθαρσης για τους ίδιους τους δημιουργούς τους.



The spectre of 9/11 and the perpetuation of ethnic stereotyping fall heavy on the perception of the Western world about the Middle East, which is consistently presented as one-dimensional and oversimplified. There is a generalization – distortion even – at play in how the Western world perceives the Middle East situation and the region itself. A huge geographical area, irrevocably tied to its wars and religious creeds, the Middle East is not a construct made out of unified materials. According to Edward Said, «Orientalism [discriminatory interpretations of Eastern cultures and peoples by outsiders] is ... a significant dimension of modern political and intellectual culture».

Without doubt, these types of narrow interpretations also apply to how the numerous national cinemas of the Middle East are often perceived. In reality, diversity – colourful, substantial, fascinating diversity – is a given. Few Middle Eastern productions have been widely showcased and these are mostly films from Egypt, Lebanon and Israel. Each of these countries has their own set of sociological, cultural and political variables, which make their films exportable realities and, on occasion, successes in their own homelands. Dubai and the Emirates are being touted as the new hub of Middle Eastern film renaissance and high-profile deals are being made relentlessly between American and European firms (and studios) with several Emirati media and entertainment companies. Nevertheless, big business does not necessarily guarantee exportable, quality films; a lack of cinematic education is an obvious impediment in the creation of a film industry. Projects in other countries never become anything more than ideas, without a real opportunity for their realization: state and religious censorship, limited resources, lack of cinematic education and, of course, warfare and basic survival issues often render the making of films an impossible business.

It is also a frequent misconception that any film from the Middle East – a huge and extremely complicated place, in every sense – would or should deal with issues of war and conflicts. The films that have been chosen for this Spotlight might fall headfirst in these bloody topics (*Waltz With Bashir*, *Dreams*, *Under the Bombs*). They might go about critical political issues in an abstract or circuitous manner (*Out of Coverage*) or they might illustrate an utterly diverse vision, exhibiting an escapism of sorts or wanting to offer a different view of their existence to the world (*Captain Abu Raed*, *A New Day in Old Sana'a*). *Salt of this Sea* and *Akamas* use the parable of romantic love in order to depict the bigger facts, the wider truths and thus use the personal to talk about the public. With films such as *Alexandria... Why?* Youssef Chahine paved the way, three decades ago, so that Egyptian movies like *Aquarium* would stand a good chance of being made today. And in *AmericanEast*, produced and shot in the USA, we get the singular insider's view into things that rarely make it on the big screen.

In this book, most of the directors themselves have written the texts that accompany the films. To read them is always an eye opening and quite often a humbling experience; they offer the viewpoint that no one else can. It's no secret that making films is a demanding occupation, especially for that lone creature, the independent filmmaker. These directors from the Middle Eastern region are often so closely attached to their ideologies and beliefs that they might rise to the level of activist, advocate, and protester. In the process, they become witnesses to history and make what can only be referred to as a committed kind of cinema. One thing is certain: this is not a cinema of detachment, but a cinema of passion and emotional commitment. These are works of purpose that, more often than not, have surmounted tremendous obstacles and have functioned as cleansing experiences for their own creators.

**Lilly M. Papagianni**



**Λίνα Κατίμπ**

## **Κινηματογράφος: ένα αστέρι γεννιέται στη Μέση Ανατολή**

Ο κινηματογράφος της Μέσης Ανατολής ενισχύει τη θέση του ολοένα και περισσότερο. Έπειτα από δεκαετίες κατά τις οποίες παρέμενε περιθωριοποιημένος στις περισσότερες χώρες της περιοχής, διεκδικεί τώρα, με γοργούς ρυθμούς, έναν ιδιαίτερο ρόλο στο πλαίσιο της πολιτιστικής παραγωγής της Μέσης Ανατολής. Από τη μια το γεγονός ότι οι ταινίες μεγάλου μήκους είναι κατεξοχήν προϊόντα της φαντασίας και, από την άλλη, η ταύτιση του σινεμά με τη διασκέδαση, έκαναν το κοινό στην ευρύτερη περιοχή να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως απλή ψυχαγωγία. Ενίοτε πάλι, ο κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε στη Μέση Ανατολή αποκλειστικά ως μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, που θα έπρεπε να προσεγγίζεται με αισθητικά και όχι ιδεολογικά εργαλεία. Όχι πια.

Φυσικά, ο κινηματογράφος είναι χωρίς αμφιβολία μια καθιερωμένη μορφή τέχνης. Νομιμοποιείται κανείς να εστιάζει στην αισθητική του διάσταση. Ταυτόχρονα, όμως, δεν μπορεί κανείς να υποτιμήσει και την ψυχαγωγική του αξία. Για παράδειγμα, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η επιτυχία του αιγυπτιακού κινηματογράφου στη Μέση Ανατολή – πρόκειται για την τρίτη παλαιότερη κινηματογραφική βιομηχανία στον κόσμο, με διάσημους αστέρες, με κινηματογραφικά είδη και δομές που έχουν συναρπάσει τους θεατές σε ολόκληρη την περιοχή για δεκαετίες. Την ίδια στιγμή, όμως, ο κινηματογράφος είναι και ένας πανίσχυρος τρόπος παραγωγής πολιτισμού. Λειτουργεί ως σχολιαστής της κοινωνίας και ως καθρέφτης της. Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι το σινεμά απλώς αναπαράγει αυτό που συμβαίνει στην «πραγματικότητα». Αντίθετα: ο μύθος, η φαντασία και η ψευδαίσθηση που προκύπτουν από την κινηματογραφική δημιουργία, αποτελούν κι αυτά μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος είναι καθρέφτης, με την έννοια ότι επιτρέπει στις κοινωνίες να δουν μέσα σ' αυτόν τον εαυτό τους. Η άνθιση της κινηματογραφικής τέχνης σε χώρες όπως η Υεμένη και το Ιράκ αποτελεί τεκμήριο για τον σημαντικό ρόλο του συγκεκριμένου μέσου, το οποίο δίνει στους ανθρώπους τη δυνατότητα να απεικονίσουν και να αναλύσουν την κοινωνική, πολιτισμική, ιστορική και πολιτική τους συνθήκη. Παράλληλα, αποτελεί απόδειξη για το πώς ο κινηματογράφος λειτουργεί ως κατασκευαστής ονείρων. Έτσι, σε πολλές περιοχές της Μέσης Ανατολής ο κινηματογράφος έχει διασχίσει τον χώρο του κοινωνικού ρεαλισμού, για να βρεθεί πλέον στο τοπίο του μαγικού ρεαλισμού.

Αυτό που εντυπωσιάζει σχετικά με την εξέχουσα θέση που κατέχει σήμερα ο κινηματογράφος στη Μέση Ανατολή είναι η μεγάλη απόσταση που έχει διανύσει σε ένα σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα. Η απεραντοσύνη και η ποικιλομορφία της Μέσης Ανατολής αντικατοπτρίζονται, όχι μόνο στα διαφορετικά είδη ταινιών που εμφανίζονται στις διαφορετικές χώρες, αλλά και στους ποικίλους τρόπους με τους οποίους ενσωματώνεται ο κινηματογράφος. Ενώ χώρες σαν την Αίγυπτο και τον Λίβανο έχουν μια εξοικείωση με τον κινηματογράφο, από τις απαρχές του ακόμη, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, άλλες χώρες στη Μέση Ανατολή δεν διέθεταν αίθουσες μέχρι και τη δεκαετία του '60 (π.χ. η Λιβύη), ενώ άλλες έχουν μόλις πρόσφατα μπει στον χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής (όπως η Σαουδική Αραβία και η Υεμένη). Άλλες, πάλι, δεν έχουν ακόμη την υποδομή για να αναπτύξουν εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία (παρόλο που χώρες όπως η Τυνησία και το Μαρόκο διαθέτουν επαρκώς εξελιγμένα κρατικά συστήματα υποστήριξης για την εθνική τους κινηματογραφία).

Ο κινηματογράφος της Μέσης Ανατολής έχει σήμερα να ξεπεράσει κι άλλα εμπόδια. Η υποβαθμισμένη θέση των κινηματογραφικών βιομηχανιών σε πολλές χώρες της περιοχής δεν οφείλεται μόνο στην έλλειψη πόρων. Ο κινηματογράφος πλήττεται συχνά από μια άποψη που τον θεωρεί πολυτέλεια, με αποτέλεσμα να μην αντιμετωπίζεται ως προτεραιότητα σε περιοχές όπου βασικό μέλημα είναι η οικονομική και η πολιτική σταθερότητα. Στον Λίβανο, για παράδειγμα, οι κινηματογραφιστές παραπονούνται για την απειροελάχιστη υποστήριξη που λαμβάνουν από την κυβέρνηση. Επιπλέον, αρκετές χώρες της Μέσης Ανατολής δεν έχουν καμία κινηματογραφική παράδοση: η κριτική, τα εργαλεία αποτίμησης και ανάλυσης ταινιών δεν περιλαμβάνονται στο εκπαιδευτικό σύστημα και δεν εκφράζονται παρά μόνο περιορισμένα μέσα στο σύνολο της δημο-



σιογραφικής παραγωγής. Αυτό σημαίνει ότι το κοινό, σε αρκετά μέρη της Μέσης Ανατολής, έχει μεγαλώσει με ελάχιστη γνώση της κινηματογραφικής γλώσσας.

Για όλους τους παραπάνω παράγοντες – μεταξύ άλλων – ο κινηματογράφος δεν συνιστά μια απολύτως καθιερωμένη μορφή πολιτισμικής έκφρασης, όπως είναι για τη συγκεκριμένη περιοχή η μουσική ή η ποίηση. Παρόλ' αυτά, ο κινηματογράφος έχει ενισχύσει και την παρουσία και τη δημοτικότητα του. Αυτό οφείλεται σε εκείνους τους ταλαντούχους σκηνοθέτες της Μέσης Ανατολής που κατάφεραν να δημιουργήσουν αξιοσημείωτες ταινίες, αν και αναγκασμένοι να δουλεύουν με πενιχρά μέσα. Οι κυβερνήσεις στην περιοχή έχουν αρχίσει να αναγνωρίζουν τη σημασία της κινηματογραφικής τέχνης. Τα διεθνή φεστιβάλ έχουν στραμμένη όλο και περισσότερο την προσοχή τους στα πολύτιμα κινηματογραφικά πετράδια της περιοχής, που αξίζουν την παγκόσμια αναγνώριση. Το σινεμά της Μέσης Ανατολής καθαυτό γίνεται ολοένα και πιο τολμηρό, τόσο στο ύφος όσο και στο περιεχόμενο. Οι ταινίες που προέρχονται από όλο το εύρος της Μέσης Ανατολής επιλέγουν να σχολιάσουν θέματα όπως ο πόλεμος και οι συγκρούσεις, η πολιτική διαφθορά, η ταυτότητα και η πατρίδα. Υιοθετώντας πρωτότυπες δομές, μορφές και αποχρώσεις, οι διάφορες κινηματογραφίες της Μέσης Ανατολής έχουν δημιουργήσει τις δικές τους ταυτότητες και τις έχουν χρησιμοποιήσει για να μιλήσουν για ζητήματα κοινωνικά και πολιτικά, που συχνά δεν εμφανίζονται σε καμία άλλη θεματολογία. Το ιρακινό ντοκιμαντέρ, λόγω χάρη, παίζει σημαντικό ρόλο για να έχουν οι Ιρακινοί φωνή στη διεθνή αρένα. Όσο για τις μεγάλου μήκους ταινίες από τη Μέση Ανατολή, ο μυθοπλαστικός τους χαρακτήρας τους δίνει τη δυνατότητα να μετατρέπονται σε πεδίο στοχασμού για το παρελθόν, αλλά και για το παρόν.

Η ιδιαίτερη σχέση του κινηματογράφου με τον χρόνο τού επιτρέπει να καλλιεργήσει μια απόσταση από το «γεγονός» που αναπαριστά. Συνεπώς, ενώ τα τηλεοπτικά δελτία στη Μέση Ανατολή περιορίζονται στον σχολιασμό του «τώρα», αφήνοντας ελάχιστο χώρο για στοχασμό, ο κινηματογράφος μπορεί να θέτει ερωτήσεις, να ασκεί κριτική, ακόμη και να καταδικάζει το παρελθόν και το παρόν. Μπορεί επίσης να αποθεώνει, να καταγράφει στη μνήμη ή να τιμά το παρελθόν και το παρόν. Ο κινηματογράφος μπορεί, ακόμα, να σχολιάζει την πορεία που επιλέγουν οι κοινωνίες προς το μέλλον τους. Γι' αυτό είναι σημαντικό να εξετάσει κανείς τι αντιπροσωπεύει ο κινηματογράφος της Μέσης Ανατολής: είναι ένα παράθυρο στο παρελθόν, ένα σχόλιο για το παρόν και ένα εργαλείο που δίνει στις κοινωνίες τη δυνατότητα να κοιτάξουν το μέλλον.

*Μετάφραση: Λίλυ Μ. Παπαγιάννη*



Lina Khatib

## Cinema: A Rising Star in the Middle East

Cinema in the Middle East is going from strength to strength. After decades of being relegated to the margin in several countries in the region, cinema is rapidly claiming a special place in Middle Eastern cultural production. Partly because of the fictional nature of feature filmmaking, and partly because of the association between film and leisure, its audiences sometimes reduced cinema in the region to the realm of entertainment. In addition, Middle Eastern audiences sometimes regarded cinema as a mere form of artistic expression, to be approached purely aesthetically, not ideologically. Not any more.

Cinema of course *is* an established art form. Paying attention to its aesthetics is legitimate. And its entertainment value cannot be underestimated. In the Middle East, one cannot turn a blind eye to the success of Egyptian cinema for example – the third oldest film industry in the world, with its recognizable stars, genres and structures that have enthralled audiences across the region for decades. But cinema is also a powerful means of cultural production. Cinema acts as a commentator on and mirror of society. That is not to say that cinema simply reproduces what is happening in «reality». On the contrary: cinema's creation of myth, fantasy and illusion is itself a part of the social reality. Cinema is a mirror, in the sense that it allows societies to see themselves in it. The rise of cinema in places like Yemen and Iraq is testimony to the importance of this medium in allowing people to represent and reflect on their social, cultural, historical and political conditions. But it is also testimony to the role of cinema as a manufacturer of dreams. Thus, in many places in the Middle East, cinema has gone beyond the realm of social realism and into magic realism.

What is impressive about the prominence of film in the Middle East today is how far it has come in a relatively short period of time. The vastness and diversity of the Middle East is reflected not only in the different genres of films emerging from different countries, but also in the variety of its encounters with cinema. While countries like Egypt and Lebanon have been familiar with cinema since its invention in the late nineteenth century, many other countries in the Middle East did not have film theatres until the 1960s (Libya for example), and others have only just started participating in filmmaking (like Saudi Arabia and Yemen). Other countries still do not have an infrastructure to nurture an indigenous cinema industry (though countries like Tunisia and Morocco have quite advanced state support systems for their indigenous cinemas).

Middle Eastern cinema today is also overcoming a number of other hurdles. The disadvantaged status of cinema industries in several countries in the Middle East has not been simply due to the lack of funding. Cinema has often been afflicted with its being regarded as a luxury, and therefore not considered a priority in states whose main concern is economic and political stability. In Lebanon for example, filmmakers lament the Lebanese government's miniscule support for cinema. Moreover, several countries in the Middle East do not have an established film culture: film criticism, appreciation and analysis are not covered in school curricula, nor do they form a large part of journalistic output. This means that audiences in diverse places in the Middle East have grown up with little knowledge of film language. Due to those factors – among others – film is not as established as other forms of cultural expression, like music or poetry, in the region.

But film has been increasing in presence and popularity in the region. Credit has to be given to those talented filmmakers in the Middle East who have managed to create memorable films even when forced to rely on very modest means. Governments in the region are beginning to recognize the importance of the medium. And film festivals internationally are paying more attention to those precious cinematic gems from the region that deserve worldwide appreciation. Middle Eastern cinema itself is becoming more daring in both style and representation. Films from across the Middle East are commenting on issues like war and conflict, political corruption, identity and belonging. Using unique structures, forms and flavours, different cinemas in the Middle East have created their own identities and have used those filmic identities to comment on social and political issues that are often not represented elsewhere. Documentaries from Iraq, for example, are



playing an important role in giving Iraqis a voice in the international arena. And when it comes to feature films in the Middle East, their fictional nature has allowed them to become a space for reflection on the past and also on the present.

The temporality of cinema allows it to cultivate a distance from the «event» it is representing. Thus, while television reports on the Middle East are caught up with commenting on the «now» with little space for reflection, Middle Eastern cinema can interrogate, criticize and even condemn the past and the present. It can also celebrate, commemorate, and honour them. Cinema can also comment on the direction societies take in the future. This is why it is important to examine what Middle Eastern cinema represents: it is a window on the past, a comment on the present, and a tool enabling societies to look into the future.



**Βιόλα Σαφίκ**

## **Θεός, Πόλεμος, Αγάπη και Τρέλα... Απεικονίζοντας τη Μέση Ανατολή**

«Θεός, Πόλεμος, Αγάπη και Τρέλα»: ένας τίτλος καλός για ταινία που, συν τοις άλλοις, συνοψίζει με τον πλέον περιεκτικό τρόπο τα κινηματογραφικά θέματα που πραγματεύεται το αφιέρωμα στον κινηματογράφο της Μέσης Ανατολής στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Αυτές τις λέξεις διάλεξε ο ιρακινός σκηνοθέτης Μοχάμετ Αλ-Νταράτζι για να περιγράψει τις εμπειρίες του από τα γυρίσματα της ταινίας *Όνειρα* (2005) στο διαλυμένο από τον πόλεμο Ιράκ. Η δουλειά του Αλ-Νταράτζι επιβεβαιώνει, φυσικά, αυτό που ήδη έχουν αντιληφθεί οι άνθρωποι στην Ευρώπη, στη Δύση και, κυρίως, στη Μέση Ανατολή: στο Ιράκ επικρατεί χάος. Επιπλέον, χάος επικρατεί και σε ολόκληρη την περιοχή. Και, όπως συνεχώς παραπονούνται οι εκεί κινηματογραφιστές, σε χάος βρίσκεται και ο αραβικός κινηματογράφος.

Μπορεί να μην είναι απαραίτητως ορατό στο αφιέρωμα του Φεστιβάλ, αλλά ένα από τα παραδοσιακά προβλήματα των αραβικών κινηματογραφιών είναι το σχίσμα ανάμεσα στο λαϊκό, εμπορικό σινεμά αιγυπτιακής προέλευσης και τον καλλιτεχνικό ή/και πολιτικά στρατευμένο κινηματογράφο των δημιουργών (*auteur*), που χαρακτηρίζει την παραγωγή της περιοχής, τουλάχιστον από την εποχή των διεργασιών αποαποικιοκρατικοποίησης, στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, τα κινηματογραφικά διαμάντια που έχουν συγκεντρωθεί εδώ στην Ελλάδα να μην παρουσιάζονται – στην πλειοψηφία τους – στην εν λόγω περιοχή. Ορισμένα από αυτά, μάλιστα, δεν περιλαμβάνουν καθόλου αραβικά κονδύλια στους προϋπολογισμούς τους. Εντούτοις, οι ταινίες του αφιερώματος – παρά το γεγονός ότι επικεντρώνονται στα πιο προφανή προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι χώρες τους, αλλά και εξαιτίας αυτής της οπτικής – προσφέρουν μια τεράστια ποικιλία ως προς το ύφος, τον τρόπο προσέγγισης και τον προσανατολισμό, πράγματα επίσης συνδεδεμένα με την ιδιαίτερη οικονομική και πολιτική κατάσταση κάθε χώρας. Αυτή η ποικιλία αντικατοπτρίζεται εντέλει και στους δημιουργικούς τρόπους με τους οποίους αυτοί οι σκηνοθέτες προσπαθούν να εκφραστούν, παρά τις τόσες αντιξοότητες, αναζητώντας παράλληλα καινούργιες λύσεις στα προβλήματα χρηματοδότησης και παραγωγής που αντιμετωπίζουν για τις ταινίες τους, παρότι γνωρίζουν ότι μπορεί να μην προβληθούν ποτέ στα τοπικά εμπορικά κινηματογραφικά κυκλώματα.

Οι δύο αιγυπτιακές ταινίες [του αφιερώματος] βοηθούν στην ανάδειξη αυτού του διλήμματος. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες, έχουν την τύχη να προέρχονται από μια χώρα που ξεκίνησε να αναπτύσσει την κινηματογραφική της βιομηχανία στο τέλος της δεκαετίας του '20 και που έχτισε τη φήμη της επάνω στη μουσική και σε ένα ευρέως καταξιωμένο εγχώριο *star system*. Η αιγυπτιακή κινηματογραφική βιομηχανία επιβίωσε επειδή κατάφερε να κατακτήσει τις αγορές του αραβικού κόσμου (για πολλά χρόνια, ακόμα και η ισραηλινή τηλεόραση πρόβαλλε μια αιγυπτιακή ταινία κάθε Παρασκευή), τόσο στο Μαασρίκ (Μέση Ανατολή), όσο και στο Μαγκρέμπι (Βόρεια Αφρική), όπου το κοινό λατρεύει τα προϊόντα της, παρά τα πολλά τους ελαττώματα.

Ένας από τους εκπροσώπους της βιομηχανίας αυτής ήταν βέβαια και ο πρόσφατα εκλιπών Γιούσεφ Σαχίν, που ξεκίνησε την καριέρα του στις αρχές της δεκαετίας του '50 με μιούζικαλ και μελοδράματα, αλλά γρήγορα στράφηκε προς έναν ρεαλιστικό κινηματογράφο με εντονότερο κοινωνικό και πολιτικό προσανατολισμό, μια κίνηση η οποία δεν εκτιμήθηκε ούτε από τους παραγωγούς, ούτε από το κοινό. Πάντως, υπήρξε ο πρώτος σκηνοθέτης που εισήγαγε ένα ριζικά προσωπικό κινηματογραφικό ύφος με την ημι-αυτοβιογραφία του *Αλεξάνδρεια... Γιατί*, ταινία με την οποία κέρδισε την Αργυρή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου, το 1978. Δεν πρόκειται απλώς για μια από τις πιο ολοκληρωμένες ταινίες του, αλλά αποτέλεσε και πηγή έμπνευσης για τους νέους σκηνοθέτες σε όλο τον αραβικό κόσμο, που αναζητούσαν μια νέα αραβική κινηματογραφία – κυρίως, τον Σύριο Mohamed Malas και τον Τυνήσιο Nouri Bouzid, οι οποίοι έκαναν σινεμά σε χώρες όπου, σε αντίθεση με την Αίγυπτο, ήταν απαραίτητη η κρατική παρέμβαση προκειμένου να δημιουργηθούν οι απαραίτητες κινηματογραφικές υποδομές.



Το μεταγενέστερο έργο του Σαχίν έχει χαρακτήρα υβριδικό, τόσο σε αφηγηματικό όσο και σε υφολογικό επίπεδο, και διακρίνεται από τη μίξη των κινηματογραφικών ειδών (ενσωματώνοντας αρχαιακό υλικό ντοκιμαντέρ, θεατρικές ερμηνείες, τραγούδια, χορούς και flashbacks), που διαμορφώνουν εντέλει μια υποκειμενική ματιά επάνω στο στενό κοινωνικό, αλλά και στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό του περιβάλλον. Το σημαντικότερο, όμως, επίτευγμα του Σαχίν – το οποίο κληροδότησε στον πρώην βοηθό του, Γιούσρι Νασράλα – υπήρξε η εισαγωγή στην Αίγυπτο της λογικής των ξένων συμπαραγωγών, αρχής γενομένης από το *Σπουργίτι* (1973), που ήταν μια συμπαραγωγή με τον τότε δημόσιο οργανισμό ONCIC της Αλγερίας. Σε όλες τις επόμενες ταινίες του (όπως και σε αυτές κάποιων μαθητών του, όπως του Νασράλα και του Atef Hatata), η εταιρεία του είχε τη δυνατότητα να προσεγγίσει διάφορους γαλλικούς πολιτιστικούς ή κρατικούς οργανισμούς, καθώς και ευρωπαϊκά τηλεοπτικά κανάλια, αλλά και να αποκτήσει, αργότερα, έναν αριθμό εμπορικών αιθουσών προβολής.

Ο Γιούσεφ Σαχίν, παρά τις συνεχείς προσπάθειές του να δημιουργήσει το δικό του, προσωπικό ύφος, παρέμεινε ένας απόγονος του Χόλιγουντ στον Νείλο, πάντα επιρρεπής στις πρακτικές του ψυχαγωγικού κινηματογράφου. Όχι, όμως, ο διανοούμενος Γιούσρι Νασράλα: οι ταινίες του υπήρξαν εμπορικές αποτυχίες στην Αίγυπτο, εξαιτίας των δύστροπων σεναρίων και της περίτεχνης σκηνοθετικής του τεχνικής, της οποίας το πιο ευγλωττο παράδειγμα αποτελεί η πρόσφατη ταινία του, *Το Ενυδρείο* (2008). Ο Νασράλα αναγνώριζε πάντοτε με έναν διαισθητικό τρόπο τις «ασθένειες» από τις οποίες υπέφερε η τοπική κοινωνία, πράγμα που εκτιμήθηκε πολύ περισσότερο από τους ανθρώπους του γερμανο-γαλλικού καναλιού Arte, παρά από τους συμπατριώτες του. Χωρίς αμφιβολία, το *Ενυδρείο* είναι μια δύσκολη ταινία, όχι μόνο επειδή η πρωταγωνίστρια είναι σχεδόν σχιζοφρενής, μια καιροσκόπος με προβληματικές ερωτικές σχέσεις, αλλά και γιατί το κεντρικό θέμα της ιστορίας, η ηδονοβλεψία, διαπερνά και εμποτίζει τόσο τη δόμηση των χαρακτήρων, όσο και τη σκηνοθετική ματιά. Η σκοτεινή και αργόσυρτη αισθητική της ταινίας προξενεί σχεδόν ναυτία και ασφυξία, αναπαράγοντας την οπτική κάποιου που μοιάζει να βρίσκεται κάτω από την επιφάνεια του νερού, αποκομμένος από κάθε κοινωνική συναναστροφή και καταδικασμένος να κοιτάζει τους άλλους. Σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, αυτή η περιγραφή αποτυπώνει τα αισθήματα όσων ανήκουν στην κοσμική αιγυπτιακή Αριστερά (όπως και ο Νασράλα), οι οποίοι βρέθηκαν στο περιθώριο κάτω από την πίεση ενός αυξανόμενου μουσουλμανικού συντηρητισμού, αλλά και εξαιτίας των μη δημοκρατικών πρακτικών μιας μακιαβελικής και απολυταρχικής επιχειρηματικής ολιγαρχίας.

Ένας έρωτας που περιπλέκεται εξαιτίας της πολιτικής είναι το θέμα και της συριακής ταινίας *Χωρίς κάλυψη* (2007) του Αμπντελατίφ Αμπντελχαμίτ, ο οποίος, σε αντίθεση με τον Νασράλα, είναι ο πιο δημοφιλής και προσιτός σύριος σκηνοθέτης της γενιάς του. Η δημοτικότητα, όμως, είναι έννοια εξαιρετικά σχετική στη Συρία, μια χώρα η οποία εγκατέλειψε την εμπορική κινηματογραφική παραγωγή (που συνδεόταν εν μέρει με τον Λίβανο) στα μέσα της δεκαετίας του '70, για να περάσει σε ένα σύστημα αμιγώς κρατικοποιημένο. Ο δημόσιος Κινηματογραφικός Οργανισμός της Συρίας έχει, αναμφίβολα, γεννήσει ορισμένα εξαιρετικά έργα τέχνης, χάρη σε μια ομάδα σκηνοθετών που εκπαιδεύτηκαν στη Ρωσία, μεταξύ των οποίων και ο Αμπντελχαμίτ. Από την άλλη, ο οργανισμός αυτός έγινε επίσης γνωστός για τις «ταινίες του σπηλαίου», δηλαδή, τις εκατοντάδες μπομπίνες που είτε απορρίφθηκαν από τη λογοκρισία, είτε δεν κρίθηκαν αρκετά καλές για το κοινό, είτε θεωρήθηκαν υπερβολικά δύσκολες και αιγιματικές για να γίνουν κατανοητές. Πράγματι, αυτός ο ρωσικής προέλευσης σκοτεινός και βίαιος συμβολισμός, εμφανής στις ταινίες *Η νύχτα* του Mohamed Malas (1991) και *Θυσίες* του Usama Muhammad (2002), δεν θα μπορούσε να εκτιμηθεί από τον μέσο κινηματογράφο της Συρίας, του οποίου το γούστο είχε παραμορφωθεί μετά από δεκαετίες φτηνών τοπικών παραγωγών.



Βέβαια, οφείλει κανείς να παραδεχτεί ότι ο απομονωτισμός επιβλήθηκε στον κινηματογράφο της Συρίας από την κρατική λογοκρισία, η οποία δεν έκανε άμεσες παρεμβάσεις, αλλά αποστράγγισε όλους τους οικονομικούς πόρους και όλα τα κανάλια διανομής, σε σημείο που, μέχρι και ο παραγωγικότατος Αμπντελχαμίτ, να μην μπορεί να κάνει ούτε μία, έστω, ταινία ετησίως, παρά να χρειάζεται να περιμένει δύο και τρία χρόνια – άλλοι, όπως ο Malas και ο Muhammad, δεν μπορούσαν να κάνουν ταινία για δέκα χρόνια ή και παραπάνω. Δεν είναι, λοιπόν, να απορεί κανείς που σε μια χώρα η οποία διαπρέπει στην παραγωγή τηλεοπτικών σειρών, έχει απομείνει μόνο ένας κινηματογραφικός διανομέας, ενώ ο αριθμός των αιθουσών έχει μειωθεί στις 38 (με 71 αίθουσες να βρίσκονται εκτός λειτουργίας). Μπορούμε, λοιπόν, πραγματικά να εκτιμήσουμε την ελικρίνευση της ταινίας *Χωρίς κάλυψη*, η οποία δεν διστάζει να αποτυπώσει ωμά το καταπιεστικό πολιτικό σύστημα της χώρας και, επιπλέον, να το καταστήσει άμεσα υπεύθυνο για τις τύχες του πρωταγωνιστή. Ο άνδρας αυτός περνά το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αιωρούμενος σαν τρελός ανάμεσα σε δύο γυναίκες και τα παιδιά τους, δικά του και του φίλου του που είναι πολιτικός κρατούμενος, του οποίου την οικογένεια έχει αποφασίσει να φροντίζει, μέχρι που ερωτεύεται παράφορα τη γυναίκα του. Τόσο πολύ, που φτάνει στο σημείο να είναι πρόθυμος να καταδώσει τον φίλο του στο κράτος, προκειμένου να μην αποφυλακιστεί και να μην επιστρέψει στην οικογένειά του.

Είναι ενδιαφέρον ότι, αυτή η σχεδόν σωματική συναισθηματική ένταση που συναντάμε στο *Χωρίς κάλυψη*, χαρακτηρίζει και μια άλλη ταινία του αφιερώματος, η οποία επίσης γεννήθηκε από ανάλογα αισθήματα αδικίας και διωγμού, παρότι ξεκινά από μια τελειώς διαφορετική εμπειρία. Το *Βαλς με τον Μπασίρ* (2008), του ισραηλινού σκηνοθέτη Άρι Φόλμαν, είναι μοναδικό με πολλούς τρόπους: συνδυάζει, από τη μια, ένα ντοκουμενταρίστικο περιεχόμενο με κινούμενα σχέδια και, από την άλλη, τις προσωπικές του εμπειρίες ως παιδιού μιας οικογένειας επιζώντων του Άουσβιτς με την προσπάθειά του να ανακαλέσει τις δικές του μνήμες ως νεαρού στρατιώτη στον πόλεμο με τον Λίβανο (πιο συγκεκριμένα, τα γεγονότα που οδήγησαν στη σφαγή των Σάμπρα και Σατίλα – τη γενοκτονία, όπως ο ίδιος το ονομάζει). Καθώς ο Φόλμαν αναδομεί βήμα-βήμα τις αναμνήσεις του, οι εφιαλτικές, παραισθησιακές εικόνες των κινουμένων σχεδίων καταφέρνουν να εξοβελίσουν τις εικόνες της πραγματικότητας, σε βαθμό που εισχωρούν στο γνήσιο αρχαιολογικό υλικό από το χτυπημένο στρατόπεδο και το επενδύουν με περισσότερη φρίκη και μια ένταση που σοκάρει.

Η ταινία *Βαλς με τον Μπασίρ* χρηματοδοτήθηκε κι αυτή από την Ευρώπη (μεταξύ άλλων και από το τηλεοπτικό κανάλι Arte) αλλά, σε αντίθεση με τις περισσότερες αραβικές ταινίες, ίσως να βρει ευκολότερα κοινό στη χώρα της. Ως τώρα, οι ισραηλινοί κριτικοί έχουν υπάρξει εν πολλοίς ενθουσιώδεις, καθώς η ταινία, με την παραδοχή της ενοχής, ανοίγει ένα νέο παράθυρο αυτοσυνηδησης στο εσωτερικό οδιέξοδο του Ισραήλ και αποκαλύπτει την αντικειμενική εμπλοκή του Ολοκαυτώματος με την κρίση στη Μέση Ανατολή. Το πώς θα αντιδράσει ο μέσος θεατής μένει να αποδειχτεί αφού, την ώρα που γράφεται αυτό το κείμενο, η ταινία δεν έχει ακόμα βγει στις αίθουσες. Εν γένει, η κατάσταση στο Ισραήλ, σε ό,τι αφορά τη χρηματοδότηση ταινιών με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες (δεδομένης της ύπαρξης αρκετών σχετικών οργανισμών, όπως το Ισραηλινό Ταμείο για τον Κινηματογράφο και το Νέο Ισραηλινό Ίδρυμα για τον Κινηματογράφο και την Τηλεόραση), είναι πολύ καλύτερη απ' ό,τι στις γειτονικές χώρες, πράγμα από το οποίο επωφελήθηκαν στο παρελθόν ορισμένες μη συμβατικές ταινίες, συμπεριλαμβανομένων και ισραηλινο-αραβικών παραγωγών.

Η κατάσταση για τους παλαιστίνιους σκηνοθέτες, μεταξύ άλλων ο Michel Khleifi, ο Tawfiq Abu Wael, ο Hani Abu Asaad ή ο Elia Suleiman, οι οποίοι διαθέτουν ισραηλινό διαβατήριο αλλά έχουν επιλέξει (εκτός από τον Wael) να ζήσουν εκτός Ισραήλ, είναι φυσικά εντελώς διαφορετική, ειδικά για εκείνους που δεν θέλουν να δεχτούν χρήματα από συμπαθούντες ισραηλινούς χρηματοδότες, όπως η Ανμαρί Τζασίρ, παιδί παλαιστίνιων προσφύγων που κατέληξαν στις ΗΠΑ. Οι προσπάθειές της να σπάσει τον κινηματογραφικό και προσωπικό της αποκλεισμό από τους Άγιους Τόπους και να μιλήσει για το μείζον αναπάντητο αίτημα της σύγκρουσης, που αποτέλεσε και το πιο καυτό σημείο σε όλες τις παλαιότερες συμφωνίες μεταξύ Παλαιστίνιων και Ισραηλινών – το δικαίωμα της επιστροφής – υπήρξαν εξαιρετικά αμφίσημες. Αν κοιτάξει κανείς τους τίτλους τέλους της ταινίας της Ανμαρί Τζασίρ, *Το αλάτι αυτής της θάλασσας* (2008), καταλαβαίνει πολλά: συμπαράγεται οκτώ εταιρών, έχει χρηματοδοτηθεί από έναν μεγάλο αριθμό ευρωπαϊκών οργανισμών, από την Ισπανία μέχρι την Ολλανδία, αλλά δεν έχει καθόλου αραβική χρηματοδότηση. Επιπλέον, το γεγονός ότι δεν δέχτηκε να έχει ούτε έναν υπεύθυνο παραγωγής από



το Ισραήλ έκανε εξαιρετικά δύσκολη την έκδοση αδειών για τα γυρίσματα. Η ταινία, μάλιστα, κινδύνευσε να μην ολοκληρωθεί όταν απαγορεύτηκε στην Τζασίρ – όπως συμβαίνει και με την πρωταγωνίστριά της – να μπει στο έδαφος του Ισραήλ, επειδή δεν συμμορφώθηκε με τους κανονισμούς της ισραηλινής βίζας. Η ταινία της επρόκειτο να προβληθεί στο Διεθνές Φεστιβάλ της Ραμάλα, πράγμα που τελικά δεν συνέβη, αφού την κόπια την μετέφερε η ίδια – ακόμη και το κινηματογραφικό της συνεργείο δεν κατάφερε να δει την ταινία.

Φυσικά, εδώ έχουμε μια ακραία περίπτωση, που οφείλεται στην ιδιαίτερη κατάσταση των παλαιστίνιων κινηματογραφιστών, είτε προέρχονται από το Ισραήλ είτε από τη Διασπορά. Οι παλαιστινιακές ταινίες παραμένουν ταινίες φεστιβαλικές ή, στην καλύτερη περίπτωση, προβάλλονται στις σινεφιλ αίθουσες της Δύσης, όπως συνέβη με την ταινία του Hany Abu Asaad *Ο γάμος της Ράνα* (2002) και την υποψήφια για Όσκαρ *Παράδεισος τώρα* (2005, Elia Suleiman). Στην ίδια την Παλαιστίνη, όμως – ή, ό, τι έχει απομείνει από αυτή – οι κινηματογραφικές αίθουσες έχουν κλείσει εδώ και καιρό λόγω των συνεχών ιντιφάντα και των ατελείωτων απαγορεύσεων της κυκλοφορίας. Έτσι, η προβολή παλαιστινιακών ταινιών περιορίζεται στο πλαίσιο κάποιων ελάχιστων πολιτιστικών γεγονότων, όπως είναι το Φεστιβάλ της Ραμάλα.

Ο παλαιστινιακός κινηματογράφος δεν είναι ο μοναδικός στην περιοχή που εξαρτάται απόλυτα από την Ευρώπη. Το λιβανέζικο σινεμά, παρά το γεγονός ότι διέθετε δική του βιομηχανία πριν από τον εμφύλιο πόλεμο, στηρίζεται πλέον εξολοκλήρου σε ευρωπαϊκά κονδύλια. Μόνο πρόσφατα έχουν αρχίσει τα αραβικά τηλεοπτικά κανάλια να συμβάλλουν οικονομικά, όπως στην περίπτωση της ταινίας *Καραμέλα* της Nadine Labaki (2007). Ο σκηνοθέτης Φιλίπ Αρακτίνγκι είναι ένας από τους λίγους Λιβανέζους που κατέφυγαν στις μη συμβατικές μεθόδους χρηματοδότησης: για την πρώτη του ταινία, *Bosta* (2005), πρόσφερε μετοχές σε ιδιώτες επενδυτές και τις χρησιμοποίησε μαζί με το προσωπικό του κεφάλαιο. Η ταινία ολοκληρώθηκε, είχε επιτυχία ακόμη και στο λιβανέζικο κοινό, αλλά δεν κατάφερε να καλύψει το κόστος της, προς μεγάλη απογοήτευση του σκηνοθέτη. Παρόλ' αυτά, χάρη στην επιτυχία του *Bosta*, οι υπεύθυνοι προγράμματος του Arte αποφάσισαν να εμπιστευτούν τον Αρακτίνγκι χρηματοδοτώντας εν μέρει την ταινία *Κάτω απ' τις βόμβες* (2007), της οποίας η ιδέα γεννήθηκε μέσα στο σοκ που προκάλεσαν οι πρόσφατοι ισραηλινοί βομβαρδισμοί. Όπως και στο *Βαλς με τον Μπασίρ*, η ταινία χρησιμοποιεί ένα φαινομενικά μυθοπλαστικό πλαίσιο – την αυτοσχέδια ιστορία μιας μητέρας που ψάχνει για το παιδί της στη διάρκεια των ισραηλινών βομβαρδισμών, το καλοκαίρι του 2006 – ως πρόσχημα για τη δραματοποίηση του πραγματικού υλικού που γυρίστηκε εν μέσω πολέμου. Ο λιβανέζικος εμφύλιος, η μετέπειτα ισραηλινή κατοχή και οι στρατιωτικές εχθροπραξίες ήταν και παραμένουν η βασική πηγή έμπνευσης για τον σύγχρονο λιβανέζικο κινηματογράφο των δημιουργών, από τους *Μικρούς πολέμους* του Maroun Baghdadi (1982) και μετά. Συγκεκριμένα, ο αντι-ήρωας ή η αντι-ηρωίδα και οι ανθρωπίνες αδυναμίες και αμφισβησίες τους, είναι τα μόνια κοινά χαρακτηριστικά όλων αυτών των ταινιών. Η ίδια λογική αναδύεται και στο *Κάτω απ' τις βόμβες*, όπου ο κεντρικός χαρακτήρας, ο πραγματιστής, σχεδόν βαρετός ταξιτζής, που φαίνεται να νοιάζεται μόνο για το κέρδος, στο τέλος δεν μένει ασυγκίνητος από τον πόνο της πελάτισσάς του και ρίχνεται μαζί της στην αναζήτηση του μικρού της γιου.

Τουλάχιστον, οι λιβανέζικες ταινίες έχουν κάποιες δυνατότητες να βρουν διανομή στην πατρίδα τους, πράγμα που δεν συμβαίνει στο Ιράκ: χωρίς αμφιβολία, η εισβολή δεν βοήθησε την κατάσταση ούτε για τους κινηματογραφιστές, ούτε για τους θεατές. Οι φοιτητές στην Ακαδημία Καλών Τεχνών υποφέρουν το ίδιο από την έλλειψη υλικού και εξοπλισμού όπως και κατά τη διάρκεια του εμπύργκου, ενώ το πρώτο Ιρακινό Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2006 και ήταν αφιερωμένο στην ιστορία του ιρακινού σινεμά, επισκιάστηκε από τους βομβαρδισμούς στο Εθνικό Θέατρο. Η διάσωση της κινηματογραφικής ιστορίας της χώρας αποτελεί ένα δύσκολο εγχείρημα, αφού 12 πρωτότυπα αρνητικά από τις 99 (αραβο-ιρακινές ταινίες της εγχώριας παραγωγής (αρχίζοντας από την πρώτη ταινία που γυρίστηκε ποτέ, *Ο γιος της Ανατολής* του 1946, την οποία σκηνοθέτησε Αιγύπτιος), χάθηκαν στη διάρκεια της αμερικανικής εισβολής, ενώ πολλά από τα υπόλοιπα έχουν σοβαρές φθορές.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο ιρακινός κινηματογράφος δεν είχε προβλήματα νωρίτερα. Αντιθέτως, η παρέμβαση του κράτους στη διανομή των ταινιών ξεκίνησε το 1972. Με την κατάκτηση της εξουσίας από τον Σαντάμ Χουσεΐν, το 1979, η παραγωγή και η διανομή μετατράπηκαν σταδιακά σε



μια απολύτως κρατική υπόθεση, μέχρι που έφτασαν σε κατάσταση συνολικής παραλυσίας την εποχή του εμπάργκο, το οποίο από το 1990 συμπεριλάμβανε και την πλήρη απαγόρευση σε εξοπλισμό, χημικά και φιλμ. Με την εισβολή, οι Ιρακινοί απέκτησαν ξανά ελεύθερη πρόσβαση σε αυτά τα πράγματα, αλλά τώρα πια όλοι φοβόντουσαν για τις ζωές τους, οπότε πολλοί παλιοί και νέοι σκηνοθέτες επέλεξαν να μεταναστεύσουν.

Όπως είναι φυσικό, η παραγωγή μετά την εισβολή απαρτιζόταν κυρίως από λίγες, χρηματοδοτημένες από ευρωπαϊκά κονδύλια ταινίες, που επικεντρώνονταν σε ένα επαναλαμβανόμενο θέμα, την παράνοια της κατοχής και την ενδοκοινωνική βία, όπως το *Underexposed* (2003) του Oday Rasheed και τα *Όνειρα* (2005) του Μοχάμετ Αλ-Νταράτζι. Η τελευταία αυτή δημιουργία χτίστηκε γύρω από την αλληγορία του «βιασμένου έθνους» ή του βιασμένου λαού (στην περίπτωση αυτή τους Σίιτες). Η ταινία, παρόμοια με το *Underexposed*, χωρίζεται σε διάφορες παράλληλες δράσεις, κυρίως με Σίιτες χαρακτήρες, και πλαισιώνεται από την ιστορία της Αχλάαμ (το όνομά της σημαίνει «όνειρα»), μιας νεαρής γυναίκας της οποίας ο αρραβωνιαστικός συλλαμβάνεται από την κρατική ασφάλεια στη διάρκεια της γαμήλιας τελετής τους. Εκείνη μένει πίσω, η διανοητική της ισορροπία διαταράσσεται και κλείνεται σε ίδρυμα. Στη διάρκεια της εισβολής, η δοκιμασία της συνεχίζεται και, καθώς η οικογένειά της αδυνατεί να την βοηθήσει, εξαφανίζεται, βιάζεται και παγιδύεται σε ένα βομβαρδισμένο κτίριο περικυκλωμένο από αμερικανικά στρατεύματα. Η Αχλάαμ είναι το απόλυτο σύμβολο ενός ρημαγμένου κράτους – και ενός ρημαγμένου κινηματογράφου.

Το πόσο δύσκολο είναι να στηθεί μια επαρκής κινηματογραφική υποδομή, λόγω έλλειψης ασφάλειας ή εξαιτίας της απομόνωσης της τοπικής αγοράς, είναι ένα ζήτημα που απασχολεί πολλές μικρές αραβικές χώρες που δεν έχουν οργανισμούς χρηματοδότησης, όπως η Ιορδανία, η Υεμένη, η Λιβύη, το Σουδάν ή η Μαυριτανία. Η Ιορδανία πρόσφατα εξαιρέθηκε από τον παραπάνω κανόνα, χάρη σε κάποιους αφοσιωμένους ιδιώτες, έναν κινηματογραφικό συνεταιρισμό και τη Βασιλική Επιτροπή για τον Ιορδανικό Κινηματογράφο, που προσπαθούν να ανεβάσουν το επίπεδο των υποδομών και να δημιουργήσουν ευκαιρίες για νέους κινηματογραφιστές. Αυτοί, βέβαια, είναι ακόμη αναγκασμένοι να βασίζονται στις δικές τους δυνάμεις για να βρουν χρηματοδότηση, όπως ο Αμίν Ματάλκα (που σπούδασε στην Αμερική και ζει στο Λος Άντζελες), ο οποίος δεν είναι ο πρώτος που σκηνοθέτησε μια μεγάλο μήκους ταινία μυθοπλασίας στην Ιορδανία, αλλά είναι ο πρώτος που παρουσίασε μια σχετικά ολοκληρωμένη δουλειά. Ο Ματάλκα βρήκε έναν αφοσιωμένο αμερικανό παραγωγό και γύρισε την ταινία του *Ο Πιλότος Αμπού Ραέντ* (2007) ως ανεξάρτητη παραγωγή. Αυτή η βαθιά ανθρώπινη και συχνά αστεία ιστορία, αναδίδει μια ατμόσφαιρα ελπίδας, συμπόνιας και αδελφοσύνης. Ο ηλικιωμένος, μοναχικός καθαριστής του αεροδρομίου, ο Αμπού Ραέντ, περνάει κατά λάθος από τα παιδιά της γειτονιάς του για πιλότος. Αρπάζει την ευκαιρία και ταξιδεύει τα παιδιά σε φανταστικές περιπέτειες, λέγοντάς τους ιστορίες γεμάτες ελπίδα, για ταξίδια σε χώρες που δεν έχει αντικρίσει ποτέ του. Αν και σύντομα ένα από τα μεγαλύτερα αγόρια θα αποκαλύψει το ψέμα του, εκείνος θα πάρει τα παιδιά υπό την προστασία του, προσπαθώντας να τα υπερασπιστεί ενάντια στις διάφορες αδικίες που υφίστανται από τους στερημένους γονείς τους, σε σημείο που να είναι πρόθυμος να προσφέρει τη ζωή του για χάρη τους.

Η ελπίδα και η ανεπιφύλακτη πίστη στη δύναμη των ονείρων, παρά τις δυσκολίες: αυτός είναι ο κοινός παρονομαστής στις δημιουργίες που έρχονται από τις πρωτοεμφανιζόμενες κινηματογραφίες της Ιορδανίας και της Υεμένης. Η ταινία *Μια νέα μέρα στην παλιά Σαναά* (2005) είναι η πρώτη ταινία μυθοπλασίας που έχει ποτέ γυριστεί από πολίτη της Υεμένης. Ο σκηνοθέτης Μπάντερ Μπεν Χίρσι μεγάλωσε στη Βρετανία και για την ταινία του κατάφερε να κινητοποιήσει ιδιώτες χορηγούς και στις δύο πατρίδες του, συμπεριλαμβανομένων και των κρατικών θεσμών της Υεμένης, όπως το Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού. Όπως και η προηγούμενη δουλειά του, το ντοκιμαντέρ *The English Sheik and the Yemeni Gentleman* (2000), η ταινία *Μια νέα μέρα στην παλιά Σαναά* αποτελεί για τον Μπεν Χίρσι μια προσπάθεια να συμφυλιωθεί με τα αισθήματα διαφορετικότητας και αποξένωσης που βιώνει συγκρίνοντας τις δύο πατρίδες του – και τα οποία, δυστυχώς, ποτέ δεν ξεπερνά. Το εσωτερικό του βλέμμα είναι αυτό ενός Ευρωπαίου, ενός ιταλού φωτογράφου, αφηγητή της ταινίας, ο οποίος μιλάει θαυμάσια αγγλικά και θέλει διακαώς να κοιτάξει πίσω από το πέπλο των γυναικών της Σαναά. Στην πορεία, γίνεται μάρτυρας μιας παραμυθένιας ιστορίας αγάπης, ανάμεσα στον εύπορο βοηθό του και σε μια φτωχή, όμορφη νεαρή που βγάζει το ψωμί της στολίζοντας νύφες με σχέδια χένας.



Απεικονίζοντας τα γεγονότα και τα πρόσωπα με την αισθητική σχεδόν της καρικατούρας, ο Μπεν Χίρσι δεν καταφέρνει να κάνει τη Σαναά πιο διάφανη και αληθινή. Αντίθετα, η πανέμορφη αρχαϊκή αρχιτεκτονική της λειτουργεί ως φόντο που φαίνεται να συμπυκνώνει τον υποτιθέμενο παραδοσιακό τρόπο ζωής και τον κοινωνικό διαχωρισμό των γυναικών, σαν τις «Χίλιες και μία νύχτες» σε άλλη εκδοχή. Το *Mia νέα μέρα στην παλιά Σαναά* δείχνει ότι η αποδόμηση του ευρωκεντρικού οριενταλισμού χρειάζεται πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια από το να επιχειρεί κανείς να εξηγήσει μερικούς οπισθοδρομικούς κοινωνικούς κανόνες. Πρέπει να βασίζεται σε μια απεικόνιση που επιμένει στην εθνολογική, πολιτισμική, θρησκευτική και ιδεολογική ποικιλομορφία της ζωής στη Μέση Ανατολή και στην αντίφαση των πολλαπλών πραγματικότητων της, κάτι που η αμερικανική παραγωγή *AmericanEast* (2007) του Χέσαμ Ισάουι πετυχαίνει με παραδειγματικό τρόπο. Ο οριενταλισμός και η πολιτισμική παραγωγή του Άλλου αναγνωρίζεται ως κεντρική δυναμική, που έχει καθορίσει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται κατανοητή και απεικονίζεται η Μέση Ανατολή και οι λαοί της, γενικότερα στον δυτικό κόσμο και ειδικότερα στις ΗΠΑ. Ειδικά στις αμερικανικές ταινίες, η εικόνα του Άραβα χειροτέρεψε τα τελευταία χρόνια, περνώντας από τον εξωτικό, ευγενή άγριο και αφέντη του χαρμιού, στους ακόλαστους σείχηδες, τους μανιακούς δολοφόνους και τους τρομοκράτες, μια διεργασία που ξεκίνησε μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν οι ΗΠΑ προσπαθούσαν να αποκτήσουν μεγαλύτερα πολιτικά, οικονομικά και στρατιωτικά ερείσματα στην περιοχή. Αυτή η διαδικασία αντισταθμίστηκε πρόσφατα μόνο από συγγραφείς όπως ο Jack Shaheen και από λίγες μεγάλες προϋπολογισμού πολεμικές και κατασκοπευτικές ταινίες, όπως *Οι τρεις ήρωες* (1999) και η *Συριάνα* (2005), οι οποίες επιδιώκουν να προσφέρουν μια διαφορετική οπτική.

Μετά την 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου παρατηρείται, επίσης, μια απότομη αύξηση στα ντοκιμαντέρ και τις ταινίες μικρού μήκους από αραβο-αμερικανούς δημιουργούς, παράλληλα με έναν σημαντικό αριθμό σεναρίων και θεατρικών έργων που περιμένουν να πάρουν σάρκα και οστά, τα περισσότερα εκ των οποίων επικεντρώνονται στην κατάσταση των αράβων μεταναστών σε μια εποχή που η επίσημη και ανεπίσημη τρομο-φοβία έχει χτυπήσει κόκκινο στη χώρα που τους φιλοξενεί. Αυτό είναι, φυσικά, και το θέμα με το οποίο ασχολείται το *AmericanEast*, του γεννημένου στην Αίγυπτο Ισάουι. Η ιστορία «πετάει» τον – σχεδόν αγιάτρευτα αισιόδοξο – αιγύπτιο ήρωά της, τον Μουσταφά (τον οποίο υποδύεται ο συν-σεναριογράφος Sayed Badreya), μέσα σε αυτήν ακριβώς την ιστορική στιγμή.

Παρά τα κάθε είδους εμπόδια, ο ήρωάς μας εξακολουθεί να πιστεύει στο προσωπικό του όνειρο για ουδετερότητα και ανεκτικότητα. Ιδιοκτήτης ενός μικρού και παρηκμασμένου καφέ στο Λος Άντζελες, προσπαθεί να κρατήσει τις θρησκευτικές και πολιτικές διαφορές μακριά από το μαγαζί του, ενώ η πόρτα του είναι πάντα ανοιχτή για όλους: ισλαμιστές, χριστιανούς του Ιράκ και κοσμικούς αντι-σιωνιστές. Ο Μουσταφά αντιτίθεται, ακόμα κι όταν οι απόπειρές του να στήσει μια επιχείρηση με τον εβραίο φίλο του Σαμ (τον υποδύεται ο σταρ του Χόλιγουντ Tony Shalhoub, ο οποίος συνέβαλε πάρα πολύ στο να βρει η ταινία παραγωγή) τινάζονται συνεχώς στον αέρα λόγω των γεγονότων, καθώς τον ίδιο τον ανακρίνει η κρατική ασφάλεια ενώ, αργότερα, η αστυνομία πυροβολεί τον νεαρό συνεργάτη του, τον Ομάρ. Παραπέμποντας στην καριέρα του ίδιου του Sayed Badreya στο Χόλιγουντ, ο ηθοποιός Ομάρ παίζει μόνο ρόλους άραβα τρομοκράτη – εμπλέκεται έτσι σε ένα τραγικό περιστατικό ομηρείας. Ωστόσο, το όνειρο του Μουσταφά γίνεται πραγματικότητα όταν το εστιατόριο που φτιάχνουν με τον Σαμ ανοίγει τις πόρτες του σε όλο τον κόσμο: μια μεταφορά της αμερικανικής, αλλά και της μεσανατολικής πολυπολιτισμικότητας. Έτσι, η ταινία του Χέσαμ Ισάουι, μιλώντας με την απόσταση του μετανάστη, μέσα από το βλέμμα του Άλλου αλλά και εναντίον του, καταφέρει να συγκεντρώσει όλα τα σκόρπια νήματα της περιοχής σε ένα καυτό μίγμα: πόλεμος, αγάπη, θεός και τρέλα – και ίσως πρέπει, προς χάριν της ορθότητος, να προσθέσουμε: και η Δύση!

Μετάφραση: Αίλι Μ. Παπαγιάννη



Viola Shafik

## War, Love, God and Madness... Picturing the Middle East

«War, Love, God and Madness»: if this is a good title for a film, it also summarizes expressively the cinematic topics presented during the Thessaloniki Middle East Spotlight. With these words Iraqi filmmaker Mohamed al-Daradjji tried to describe his experiences shooting his fiction film *Ahlaam* (2005) in war-torn Iraq. Al-Daradjji's work confirms, of course, what is already in European, Western and even more in Middle Eastern minds: Iraq is in a mess. Moreover, the region is in a mess. And as its cineastes have always been complaining: Arab cinemas are in a mess too.

It may not necessarily be visible in the festival's choice, but one of the traditional problems of Arab cinemas is the schism between popular commercial cinema of Egyptian provenance and the artistically and/or politically committed «auteur» film that has characterized the region's output at least since the decolonization processes of the early 1960s. One of its results is that those cinematographic pearls assembled here in Greece largely are not on display in the region. Some have not even had any Arab financial contributions to their budgets. Notwithstanding, the films present in this retrospective – despite and because of their concern with the most obvious problems of their homelands – display a huge variety in style, approach and orientation which is again linked to each country's specific economic and political situation. This variety is last but not least reflected in the creative ways in which these filmmakers try to express themselves against all odds, while at the same time they look for new ways to solve their budgetary problems and to get their films produced, even if they know that they may not make it into any of the regional commercial film circuits.

The two Egyptian films may help illustrate this dilemma. In contrast to the others, they have the privilege to come from a country that started developing a film industry in the late 1920s and has built its fame on music and on a well-established star system. It survived due to its ability to conquer the markets of the Arab World (for many years even Israeli television used to air an Egyptian movie every Friday), both in the Mashriq (Middle East) and the Maghreb (North Africa), where the audiences adore its products despite all its flaws.

One of the representatives of this cinema was of course the just deceased Youssef Chahine, who started his carrier in the early 1950s with musicals and melodramas, but shifted soon towards a more socially and politically committed realist cinema, a move that was neither honoured by producers nor audiences. Notwithstanding, the director was the first to introduce a radically personal cinema with his semi-autobiography, *Alexandria... Why?*, which in 1978 brought him the Silver Bear Award at the Berlin Film Festival. It is not only one of his most accomplished films, but inspired young directors in the whole Arab world in their quest for a new Arab cinema, most notably Syrian Mohamed Malas and Tunisian Nouri Bouzid, who worked in countries where, unlike Egypt, the state had to be called in to help establish a cinematographic infrastructure.

Chahine's subsequent work was characterized by its narrative and stylistic hybridism, mixing of genres and film types – from archival documentary footage to theatre performances, songs, dances, and flashbacks – all adding up to a subjective statement on his familiar as well as socio-political surrounding. Yet Chahine's real achievement – from which his former assistant Yousry Nasrallah also profited – was the introduction of the concept of foreign co-production to Egypt, first with *The Sparrow* (1973) that was co-produced with the then Algerian public organization ONCIC. For all his subsequent films and the projects of some chosen disciples like Nasrallah and Atef Hatata, for example, his company was able to approach different French cultural and official institutions as well as European television networks and to acquire later a number of commercial movie theatres.

Youssef Chahine remained, despite his constant efforts to create an individual style, a child of Hollywood on the Nile, always keen on using an entertaining formula. Not so the much more intellectual Yousry Nasrallah: his films always flopped at the Egyptian box office, with his sophisticated scripts and highly calculated mise-en-scene, for which his most recent *Aquarium* (2008) is a most telling example. Nasrallah always showed a sense for the diseases that have taken hold of his



society, but was far more appreciated by the editors of German-French TV channel Arte than by his compatriots. And doubtless, Nasrallah's *Aquarium* is a film which is difficult to access, not only because of its almost schizophrenic female protagonist, her opportunism and congested relationships to the opposite sex, but also because of the story's subject matter, namely voyeurism, that reaches deep into the construction of the characters as well as into the director's mise-en-scene. With its dark and slow imagery the film produces the almost nauseous and muffled underwater-like perception of someone who is cut off from social interaction and doomed to observation, a description that, on the social and political level, reproduces exactly the feeling of the secular Egyptian left (to which Nasrallah belongs) who has been forced into retreat by growing Muslim conservatism and the undemocratic practices of an increasingly Machiavellian and autocratic business oligarchy.

Love complicated by the political system is also the topic of the Syrian film *Out of Coverage* (2007) by Abdellatif Abdelhamid who is, unlike Nasrallah, the most popular and accessible director of his generation in Syria. But popularity is highly relative in Syria, a country that has abandoned commercial production (which was partly linked to Lebanon) since the mid-1970s in favour of a completely state-run enterprise. The public Syrian Film Organization has undoubtedly brought some extraordinary art works to light thanks to a number of Russian trained directors, among them Abdelhamid. Yet it came also to be known for its «cave films», hundreds of film rolls which have been either closed away by censorship or not good enough to find an audience or simply too difficult and cryptic to be understood. In fact, this Russian inspired dark and violent symbolism, obvious in Mohamed Malas' *The Night* (1991) or Usama Muhammad's *Sacrifices* (2002), could hardly be appreciated by the regular Syrian moviegoers, whose taste had been spoiled by decades of cheap public imports.

One has to admit though that isolationism has been enforced on Syrian cinema by a state censorship, that did not as much interfere directly as simply drain away all film resources and distribution outlets, to the effect that even the prolific Abdelhamid was unable to direct every year, but usually waited from two to three years, while others – like Malas or Muhammad – were unable to shoot a film for up to ten years and more. No wonder then, that even though the country excels in the production of television serials, it has only one film distributor left and the number of movie theatres has been reduced over the years to 38 (with 71 inoperative). Still we may appreciate the outspokenness of *Out of Coverage*, which does not hold back in direct representation of the country's oppressive political system but holds the latter directly responsible for the protagonist's situation. This man spends pretty much of the film hovering madly between two women and children, his own and his friend's, a political prisoner, and for whose family he decided to care until he falls desperately in love with his friend's wife. This, to the point that he is even willing to denunciate his friend to the state authorities in order to prevent him from being released and coming back to his family.

Interestingly, *Out of Coverage* shares its almost physical emotional intensity with but another film in this retrospective, likewise born from the sense of injustice and persecution, even though issued from a completely different experience. *Waltz with Bashir* (2008) by Israeli filmmaker Ari Folman is extraordinary in many ways: it combines a documentary content with animated pictures, and his personal experiences as an offspring of a family of Auschwitz survivors with an attempt to recover his own memories as a young soldier during the Lebanon war; in particular, the events that led to the Sabra and Shatilla massacre, or genocide as he calls it. While Folman reconstructs his memories step by step, the animation's nightmarish hallucinatory images succeed in outbeating real-life pictures, to the extent that they even refurbish the archival real-life footage shot in the raided camp with new horror and a shocking intensity.



*Waltz with Bashir* was also supported by Europe (among others, the TV channel Arte) yet, unlike most of the Arab films, it might find an audience at home more easily. Israeli critics have so far been largely enthusiastic, as the film, with its admittance of guilt, opens up a new window of awareness to the deadlocked Israeli inner situation and exposes the factual entanglement of the Holocaust and the Middle East conflict. How the regular moviegoer will react to that is still open, as the film had no commercial release at the time of writing. As a whole, the film funding situation in Israel for artistically ambitious works (with the existence of several film funds, like the Israel Film Fund and the New Israeli Foundation for Cinema & TV) is much better than in its neighbouring countries, a fact from which unconventional movies, including some Israeli-Arab productions, were able to profit in the past.

The state of Palestinian filmmakers, like Michel Khleifi, Tawfiq Abu Wael, Hani Abu Asaad or Elia Suleiman, who do all carry an Israeli passport but have chosen (except for Abu Wael) to live outside Israel, is completely different of course, particularly for those not willing to accept any money from sympathetic Israeli sources, such as Annemarie Jacir, an offspring of a Palestinian refugee family who ended up in the United States. Her attempts to break her on- and off-screen isolation from the Holy Land and to talk about the major remaining unresolved question of conflict that shook up all past Israeli-Palestine agreements – the right of return – were highly ambivalent. Just looking at the credits of Annemarie Jacir's *Salt of this Sea* (2008) is telling: co-produced by eight partners, it has received money from a large number of European funding institutions, ranging from Spain to Netherlands, but no Arab funding. Moreover, the fact that she did not even accept an Israeli executive producer made it very difficult for the production to get shooting permits. In addition, the film's completion was jeopardized when Jacir was, just like her film protagonist, denied entry to Israel for not complying with Israeli visa regulations. When her film was supposed to screen in this year's Ramallah International Film Festival, it did not make it, as she was carrying the print herself; even the film crew was unable to see the film.

Of course this is an extreme case, due to the special situation of Palestinian filmmakers be they from Israel or the Diaspora. Palestinian films remain either festival films or get released, in the best-case scenario, in the art house movie theatres of the West, as it happened with Hany Abu Asaad's *Rana's Wedding* (2002) and the Oscar-nominated *Paradise Now* (2005, Elia Suleiman). However, in Palestine itself – or what's left of it – movie theatres have been closed down long ago as a result of the consecutive intifadas and the innumerable curfews; so that the projection of Palestinian films remains confined to screenings during few cultural events, such as the annual Ramallah Film Festival.

Palestinian cinema is not the only one in the region to be totally dependent on Europe. Lebanese film, despite the fact that the country possessed its own film industry prior to the Civil war, is now completely dependent on European financing. Arab TV channels have started helping out only recently, like in the case of Nadine Labaki's *Caramel* (2007). Director Philippe Aractingi was one of the few Lebanese to resort to really unconventional financing methods: for his first film, *Bosta* (2005), he offered shares to interested private investors and used it along with his personal capital. The film got made, was a success even with Lebanese audiences, but never recuperated to the great regret of the filmmaker. However, due to the success of *Bosta*, Arte program editors were willing to entrust Aractingi with some of the necessary funds for *Under the Bombs* (2007), which was conceived under the immediate shock of the last Israeli raids. Like *Waltz with Bashir*, the film uses a seemingly fictional framework, namely the improvised story of a mother who searches for her child lost during the first days of Israeli bombing in summer 2006, as a pretext for dramatizing the documentary material shot in the midst of war. The Lebanese civil war, the subsequent Israeli occupation and military hostilities were and still are the major inspirational source for current Lebanese auteur cinema since Maroun Baghdadi's *Little Wars* (1982). In particular, the anti-hero or anti-heroine and their human weakness and ambivalences have remained the most shared characteristics of all. This trope comes also to the fore in *Under the Bombs*, with the character of the pragmatic, almost dull cab driver who seems to only care about profit, but cannot in the end prevent himself from being touched by his customer's pain and join her in her quest for her little son.



Yet at least Lebanese films have a chance to get a release at home, unlike Iraq: there is no doubt, that not only for filmmakers but also for audiences the invasion has not necessarily facilitated the situation. While film students at the Fine Arts Academy still suffer the same lack of material and equipment since the embargo, the first Iraqi Film Festival, launched in summer 2006 and dedicated to past Iraqi production, was overshadowed by bomb attacks on the National Theatre. Trying to recover the country's cinematic past has become a difficult undertaking due to the fact that 12 masters of the 99 (Arab-)Iraqi fiction films produced in Iraq since its first Egyptian-directed fiction, *Son of the East* in 1946, were lost during the American invasion and much of the rest damaged.

This is not to say that Iraqi cinema had no problems earlier. On the contrary, state interference in film distribution started in 1972. With Saddam Hussein's ascend to power in 1979, film production and distribution eventually became a complete state affair until its almost total paralysis during the embargo, which included, since 1990, a complete ban on equipment, chemicals and film stock. With the invasion, Iraqis regained free access to all this, but now everybody feared for their lives, so that many old and new filmmakers chose to immigrate.

No wonder the post-invasion production consisted largely of a few European-funded films that underlined one recurrent topic, the insanity of occupation and inter-communal violence, such as *Underexposed* (2003) by Oday Rasheed and *Ahlaam* (2005) by Mohamed al-Daradji. The latter capitalized on the allegory of the «raped nation» or raped people (in this case Shiite). The film, similar to *Underexposed*, is split into a number of diverse parallel actions with largely Shiite characters and is framed by a young woman's story, Ahlaam's (lit.: dreams), whose bridegroom gets dragged away by state security during their wedding; she remains behind, mentally disturbed and hospitalized. During the invasion Ahlaam's ordeal continues, with her family unable to rescue her from getting lost, raped, trapped in a bombed building and surrounded by US troops. She is the ultimate symbol of a devastated nation – and a devastated cinema too.

The difficulties of setting up a proper cinematic infrastructure due to lacking security or the confinement of the local market, is a problem many smaller Arab countries share, particularly those who have no viable film funding institutions, such as Jordan, Yemen, Libya, Sudan or Mauritania. Jordan has become a recent exception with some dedicated individuals, a film cooperative and the Royal Jordanian Film Commission trying to raise the standards and create opportunities for young filmmakers. The latter still have to depend on themselves in their search for financing though, like US trained and Los Angeles-based Amin Matalqa, who is not the first to direct a full length Jordanian fiction, but the first to present a relatively accomplished work.

Matalqa, who found a dedicated American executive producer, produced his *Captain Abu Raed* (2007) independently. This highly humane and at times humorous story radiates an atmosphere of hope, compassion and solidarity. The old and lonely airport janitor Abu Raed is mistaken by the children of his poor neighbourhood for a pilot. He seizes the opportunity to take the children on imaginary journeys, telling them hopeful stories about flying to countries he has never seen. Even though soon after one of the elder boys exposes him for lying, he takes up the cause of the children, trying to defend them against the numerous injustices brought upon them by their deprived parents, to the point that he is willing to give his own life for them.

Hope and the overt insistence on the power of dreaming despite all obstacles: this is shared in the work from those newcomer countries of Jordan and Yemen. *A New Day in Old Sana'a* (2005) is the very first fiction film to be shot by a Yemeni. Director Bader Ben Hirsi grew up in the UK and for his film he was able to mobilize private sponsors in both of his homelands, including Yemeni ministerial institutions such as the Ministry of Culture and Tourism. Like his earlier documentary, *The English Sheik and the Yemeni Gentleman* (2000), Ben Hirsi's *A New Day in Old Sana'a* is an attempt to come to terms with difference and alienation that the director experiences in comparing his two homelands – and unfortunately never surpasses. His inner eye is that of a European, an Italian photographer, also the narrator of the film, who speaks astonishingly polished English and is dying to cast a look behind the veil of Sana'a's women. On the way he becomes the witness of



a fairy tale-like love story between his affluent assistant and a poor young beauty that earns her money by decorating brides with henna ornaments.

With its almost caricatured depiction of events and characters, Ben Hirsi fails to make Sana'a more transparent and real. Instead, its beautiful ancient architecture serves as a curtain that seems to cement its supposedly archaic life styles and its women's folk segregation into but another 1001 Nights trope. *A New Day in Old Sana'a* shows that deconstructing Euro-centric Orientalism needs a much bigger effort than explaining a few retrograde social mores. It has to depend on a depiction that insists on the ethnic, cultural, religious and ideological diversity of Middle Eastern lifestyle and the contradiction of its multiple realities, something that the US production *AmericanEast* (2007) by Hesham Issawi achieves in a quite exemplary way. Orientalism and the cultural production of the Other has been identified as a major dynamic that has governed occidental perception and depiction of the Middle East and its peoples in the West in general and the US in particular. Particularly in American movies, the image of the Arab deteriorated over the years from the exotic noble savage and master of the harem into lecherous sheiks and evil maniacs and terrorists, a process that started interestingly after World War II with the attempts of the US to gain a stronger political, economic and military foothold in the region. This process was countered only recently by writers like Jack Shaheen and a few big-budget war and secret agent films, like *The Three Kings* (1999) and *Syriana* (2005) keen to offer a different approach.

Moreover, since 9/11, a steep increase in documentaries and shorts made by Arab-Americans can be observed, along with a number of screenplays and scripts waiting for realization, mostly concerning the state of Arab immigrants at a moment when official and non-official terror phobia has reached its peak in their host-country. This of course is what *AmericanEast* by Egyptian-born Issawi deals with. The story drops its almost incurably positive Egyptian hero Mustafa (played by the film's co-author Sayed Badreya himself) into this particular historical moment.

Yet, against all odds, our hero keeps on believing in his own dream of neutrality and tolerance. Owner of a small and dilapidated Los Angeles neighbourhood café, he tries to keep religious and political controversies out of his establishment while leaving his door wide open to everyone from Islamists, Iraqi Christians and secular anti-Zionists. Mustafa is resisting, even as his attempt to set up a business with his Jewish friend Sam (Hollywood star Tony Shalhoub, who did a lot to find a producer for the film) gets constantly jeopardized by events, as he gets investigated by the state security and, eventually, as his young partner Omar ends up being shot by the police. In an allusion to Sayed Badreya's own career in Hollywood, the actor Omar is only allowed to play roles of Arab terrorists; he gets involved in a desperate and tragic hostage-taking incident. Yet Mustafa's dream materializes and his and Sam's restaurant opens up to everyone, a metaphor of cultural diversity in America and, likewise, in the Middle East. And with this Hesham Issawi's film, speaking out of the distance of immigration and through and against the eye of the Other, is able to recollect all the loose threads of the region into one boiling hodgepodge: war, love, God and madness – and maybe we should add for the sake of correctness: the West!



## Μυροίνη Ζορμπά Το βλέμμα του Άλλου

Με τι μάτια, άραγε, είμαστε σε θέση να δούμε τις ταινίες του αφιερώματος στο σινεμά της Μέσης Ανατολής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης; Με ποιες επίκαιρες εικόνες στον νου, με ποια συναισθήματα και με ποιες προκατασκευασμένες εννοιολογήσεις στο συνειδητό και, πιο βαθιά, στο υποσυνείδητο; Περιέργεια για τον ισλαμικό κόσμο, αγανάκτηση για τις συγκρούσεις που διαιωνίζουν τον κύκλο του αίματος, πολιτική διαμαρτυρία, επιφυλακτικότητα και δυσπιστία απέναντι σε κάποιες από αυτές τις χώρες, φόβος για τις τρομοκρατικές ενέργειες σε βάρος αθώων πολιτών: όλα βραίνουν ήδη στη ματιά μας καθώς μπαίνουμε στη σκοτεινή αίθουσα. Κι έπειτα εκείνα τα μαντίλια στο κεφάλι και οι μαύρες καλύπτρες των γυναικών, οι εκτελέσεις των ομοφυλόφιλων, τα αυταρχικά καθεστώτα, οι εμφύλιοι, ο εξευτελισμός των αδύνατων από τους δυνατούς, όλα στριμωγμένα στο μυαλό του θεατή σαν ένα υπόστρωμα που πάνω του θα πέφτουν οι καινούργιες αφηγήσεις των σκηνοθετών, καθώς θα διατυπώνουν στην οθόνη τα νέα τους διλήμματα. Πώς να αποφορτιστείς και να ξεμάθεις για να φωτιστεί ο φακός του ματιού καλύτερα; Πώς να απομακρύνεις από τον νου την τουριστική Πέτρα, το Κάιρο του Τσίρκα και του Μοσκόφ, την Ιερουσαλήμ, την Παλμύρα, τον πανικό της Βαγδάτης παραμονές του πολέμου, τους ψιθύρους του Άμος Οζ στο αυτί σου, τη χαμογελαστή φωτογραφία με τα ξυπόλυτα παιδιά σε μια ξεχασμένη μεσανατολίτικη επαρχία, την αυταρχική στρατιωτία που έψαχνε να βρει αποδείξεις ότι είχες ταξιδέψει στη δυτική όχθη;

Οι διοργανωτές του Φεστιβάλ, γνωρίζοντας τις παγίδες, ήταν προσεκτικοί όχι μόνο στην επιλογή των ταινιών, αλλά και στην οργάνωση του θέματος, στον τρόπο που συνδύασαν τις πολιτιστικές παραμέτρους: διευρύνοντας τα γεωγραφικά όρια, διεύρυναν τον πλουραλισμό και ανέδειξαν τη σύνθετη πολιτιστική ύφανση της περιοχής. Τοποθετώντας τα αντιπαραγωγικά συγκρουσιακά δίπολα – από τα οποία πάσχει η πληγωμένη γεωγραφία και ιστορία της Μέσης Ανατολής – σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, τα βοήθησαν να συνομιλήσουν. Επιλέγοντας περισσότερες οπτικές γωνίες, έφτιαξαν ένα περιβάλλον που, αντί να διασπά, προσπαθεί να ενώσει: κι αυτό, χωρίς να αποπειραθούν να στρογγυλέψουν τις αντιθέσεις. Απόδειξη ο τίτλος, στον οποίο έμειναν οι δυο έννοιες, «διάσπαση-ενότητα», αφήνοντάς μας να βρούμε εμείς πού είναι η γραμμή της ρήξης και πού η γέφυρα επικοινωνίας.

Αλλά θεωρώ πως, όσες κι αν είναι οι ρήξεις στο εσωτερικό αυτής της περιοχής, εκείνο που συνεχίζει να βραίνει επάνω της είναι η δυτική ματιά, ο δικός της ηγεμονικός ορισμός, η δική της παρέμβαση, ταξινόμηση και πολιτιστική αξιολόγηση. Χρωστάμε στον Σαϊντ επειδή προσπάθησε να μας ξεμάθει αυτό που θεωρούσαμε ότι σημαίνει Ανατολή και Δύση: «Η Ανατολή δεν είναι ένα εμμενές γεγονός της φύσης. Δεν υπάρχει απλώς *εκεί*, όπως άλλωστε ούτε και η Δύση», λέει στον *Οριενταλισμό* του. Αυτές οι γεωγραφικές, ιστορικές και πολιτισμικές ταξινομήσεις δεν είναι παρά ανθρώπινες κατασκευές. «Όπως και η ίδια η Δύση, η Ανατολή είναι μια ιδέα η οποία έχει ιστορία και μια παράδοση σκέψης, εικονοποιίας και λεξιλογίου, που της παρέχουν την πραγματικότητα και την παρουσία της απέναντι στη Δύση». Δεν θα μπορούσε να υπάρξει η μια χωρίς την άλλη, αλλά αυτή δεν είναι μια απλή και ειρηνική διαδικασία: ας μη βιαστούν οι φλειρηγιστές να τείνουν κλάδο ελαίας. Αντίθετα, η αμοιβαία ετερότητα προϋποθέτει σύγκρουση, αλληλοαποκλεισμό και την έννοια της ανωτερότητας του ενός επάνω στον άλλο, «την ιδέα της ευρωπαϊκής ταυτότητας ως ανώτερης σε σύγκριση με όλους τους άλλους μη ευρωπαϊκούς λαούς και κουλτούρες». Ο Σαϊντ μας έμαθε να διαβάσουμε τον οριενταλισμό «ως μια μορφή άσκησης πολιτισμικής ισχύος» και αυτήν ακριβώς την άσκηση αξίζει να βάλουμε σε δοκιμασία βλέποντας τις ταινίες του αφιερώματος.

Από την Ελλάδα, που φαντασιώνεται πως είναι το σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, φτάνει να εξετάσει κάποιος τη ματιά μας απέναντι στην αντικρινή πλευρά του Αιγαίου για να ανακαλύψει πόσο η ετερότητα διογκώνεται, παραμορφώνεται, ιδεολογικοποιείται. Ποιο σταυροδρόμι; Εάν



δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε την πιο κοντινή μας πραγματικότητα, τον εγγύτατο Άλλο, πώς φιλοδοξούμε να κατανοήσουμε τη *μέση* πραγματικότητα; Ο τρόπος που βιώσαμε και συνεχίζουμε να βιώνουμε το δικό μας εθνικό τραύμα αποδείχθηκε κακός σύμβουλος και κακός μηχανικός. Αυτό το περιφημο σταυροδρόμι στο οποίο τοποθετούμε τον εαυτό μας, όλο χτίζεται κι όλο γκρεμίζεται, αφήνοντας αναπάντητα τα ερωτήματα και λειψές τις απαντήσεις. Αυτές τις λειψές απαντήσεις ψηλαφούν οι ταινίες του αφιερώματος, τότε με ματιά ακτιβιστική, επιθετική και πολιτική, τότε με ευαισθησίες και υπαρξιακά ερωτήματα.

Λέει ο τούρκος σκηνοθέτης Fatih Akin σε μια του συνέντευξη, με αφορμή την περσινή του ταινία *Η άκρη του παραδείσου*: «Το ότι θέλω να αλλάξω τον κόσμο σημαίνει, άραγε, ότι είμαι πολιτικοποιημένος; Το ότι οι ταινίες μου θέλουν να αλλάξουν τον κόσμο σημαίνει ότι είναι πολιτικοποιημένες; Θέλω όμως να είναι περισσότερο φιλοσοφικές σε μια εποχή όπου τα πάντα, παντού, είναι πολιτική. Πιστεύω ότι είναι αδύνατον πια να διαχωρίσεις ζωή και πολιτική από την τέχνη.» Ίσως αυτός είναι ένας δρόμος που δείχνουν οι ταινίες του αφιερώματος, είτε μιλούν για τον πόλεμο, είτε για τον έρωτα, είτε για τον θάνατο. Μια πολιτική απάντηση ως φιλοσοφική απάντηση σε ό,τι συμβαίνει γύρω μας. Οι σκηνοθέτες της νεότερης γενιάς ίσως τα καταφέρουν σ' αυτό καλύτερα από τους παλιούς. «Μπορώ μόνο να υποθέσω ότι η δική μου γενιά, η γενιά της παγκοσμιοποίησης και του διαδικτύου, έχει μεγαλύτερη πρόσβαση παντού, εξοικειώνεται ευκολότερα με τις δυσκολίες, ταξιδεύει ευκολότερα, μαθαίνει και καταναλώνει περισσότερο και τελικά έχει εξοικειωθεί με τον φόβο. Είτε αυτός λέγεται φόβος της πολιτικής, είτε φόβος του θανάτου», καταλήγει ο Akin.

Αλλά, ποιοι είναι οι σκηνοθέτες; Ποιοι είναι αυτοί που ανέλαβαν «τη θριαμβευτική τεχνική του να παίρνει κάποιος την τεράστια γονιμότητα της Ανατολής και να την καθιστά συστηματικά γνώσιμη για το δυτικό ανειδίκευτο κοινό»; Από πού αντλούν έμπνευση και σε ποιους στέλνουν το μήνυμά τους; Αν έχει τύχει να πιάσετε το τηλεοπτικό δίκτυο Αλ Τζαζίρα για να δείτε τις διεθνείς ειδήσεις σε ελληνική διαμερηνεία στις εννέα το βράδυ, τότε μπορεί να έχετε μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα. Ο πόλος αυτός της ενημέρωσης, της ανάλυσης και της ειδησεογραφίας, που χαρακτριστήκε BBC της Ανατολής και του αραβικού κόσμου, τοποθετημένος καθώς είναι σε ένα ασιατικό μεσανατολικό *κέντρο* και διεκδικώντας να αποτελεί κέντρο παγκόσμιας ενημέρωσης, τρελαίνει την πυξίδα. Μια θεωρούμενη ως τώρα περιφερειακή γωνιά του πλανήτη κατασκευάζει το δικό της κέντρο και φιλοδοξεί να δει με τα δικά της μάτια τους Άλλους. Δεν ξέρω αν το πείραμα θα πετύχει, αλλά στα μάτια μου φαντάζει σαν ετεροτοπία, σαν μια υβριδική πραγματικότητα η οποία μετατρέπει κανόνες και λειτουργίες, προκαλώντας τη θαμπωμένη από τα φώτα της Δύσης ματιά μας που δυσκολεύεται να διακρίνει την Ανατολή σε άλλο πλαίσιο και ρόλο. Θεατές του δελτίου ειδήσεων του Αλ Τζαζίρα, όπως και να 'ναι, ξενίζει. Αντίθετα, δεν έχουμε πρόβλημα να συμπαθήσουμε το κοριτσάκι που προσπαθούσε να πουλήσει τα αυγά του σπιτιού για να αγοράσει τετράδιο (Hana Makhmalbaf, *Ο Βούδας λιποθύμησε από ντροπή*) και να αγανακτήσουμε με τα αγόρια που παίζουν το παιχνίδι του άγριου λιθοβολισμού. Αυτές είναι σκηνές για τις οποίες είμαστε απολύτως προίδιασμένοι: να τος πάλι ο οριενταλισμός «ως μια μορφή άσκησης πολιτισμικής ισχύος». Το ίδιο εύκολα είμαστε έτοιμοι να αγανακτήσουμε για την αδικία στην ταινία του Eran Riklis, *Η λεμονιά*. Τι γίνεται όμως όταν θέλουν να μας δώσουν πληροφόρηση, να μας διδάξουν, να σταθούν απέναντί μας κι όχι στη σκιά μας αυτοί οι κόσμοι; Τι γίνεται λίγο πιο πέρα, όταν θίγονται ζητήματα που δύσκολα τα κατανοούμε με τους δικούς μας πολιτισμικούς κώδικες κι επιχειρούν να μας τα εξηγήσουν; Μπορούμε να δεχτούμε την αδυναμία μας να καταλάβουμε ή χωρίς δεύτερη σκέψη τους ρίχνουμε την ευθύνη ότι δεν ξέρουν να εξηγούν;

Με τις παραπάνω σκέψεις, αναρωτιέμαι μήπως ο μόνος τρόπος επικοινωνίας με αυτόν τον Άλλο κόσμο είναι να βλέπουμε ταινίες που αντλούν έμπνευση και μιλούν στο όνομα εκείνων που δεν θα τις δουν ποτέ: ένα σινεμά που δεν μπορεί να συναντήσει εκείνους που του εξομολογήθηκαν το πρόβλημά τους, αλλά παίρνει τη φωνή τους και τη μετακινεί όπως ο άνεμος την άμμο: ένα σινεμά από ιρακινούς σκηνοθέτες που ζουν στην Αγγλία, Ιορδανούς που ζουν στην Αμερική,



Λιβανέζους που ζουν στη Γαλλία· με κεφάλαια ευρωπαϊκά, αμερικανικά ή πολυεθνικά, που αναζητούν στις αποστάσεις και στις μεσανατολικές κοινωνίες τον νέο εξωτισμό του 21<sup>ου</sup> αιώνα...

Συλλογίζομαι ότι το εύκολο συναισθηματικό, απλοϊκό, λαϊκό και μελό σινεμά του '60, απομυθοποιήθηκε στα μάτια μας όταν όλοι καταλάβαμε πως δεν μιλούσε για μας, αλλά για κάποιους που δεν υπήρχαν, κι έτσι έπαψε να μας αφορά. Το σημερινό σινεμά των φεστιβάλ αναζητάει μέσα από τα οικονομικά προβλήματα της παραγωγής, τον ανταγωνισμό, τις απαιτήσεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας αλλά και τις πολιτικές και ιδεολογικές δυσκολίες, τη λογοκρισία, τον φονταμενταλισμό κάθε είδους, να βρει έναν δρόμο για να συναντήσει τους θεατές του. Αλλά αυτοί οι θεατές δεν μπορούμε να είμαστε μόνο Εμείς· θα πρέπει να είναι και οι Άλλοι. Διαφορετικά, η περιπόθητη συνάντηση δεν θα μπορέσει να γίνει ποτέ.



## Myrsini Zorba The Gaze of the Other

With what eyes do we propose to watch the spotlight on Middle Eastern cinema held by the Thessaloniki International Film Festival? With what topical images in mind, with what feelings and with what prefabricated conceptualizations in our conscious and, deeper, in our subconscious? Curiosity towards the Islamic world, indignation at the conflicts that perpetuate the cycle of blood, political protest, reserve and suspicion towards some of these countries, fear of the terrorist acts against innocent bystanders; it's all already there, weighing down our gaze as we walk into the dark theatre. And then there are those headscarves and the women's black veils, the executions of homosexuals, the authoritarian regimes, the civil wars, the weak humiliated by the powerful, all of it packed in the filmmaker's mind like a substratum upon which the filmmakers' new narratives will fall, as they express their new dilemmas on the screen. How can you let go of the emotional charge and unlearn, so that the lens of the eye can receive more light? How can you put out of your mind the tourist attraction of Petra, the Cairo of Stratis Tsirkas and Kostis Moskof, Jerusalem, Palmyra, the panic in Baghdad on the eve of the war, Amos Oz whispering in your ear, the photograph of the smiling, barefoot kids in a forgotten Middle-Eastern province, the high-handed female soldier who kept looking for proof that you had travelled to the West Bank?

Aware of the pitfalls, the Festival organizers were careful not only in the selection of the films, but also in the organization of the tribute's theme, the way they combined the cultural parameters: by broadening the geographical boundaries they broadened the pluralism and highlighted the complex cultural texture of the region. By placing the unproductive, conflicting polarization – of which the wounded geography and history of the Middle East is suffering – within a broader context, they helped the two sides to talk to each other. By selecting more visual angles, they constructed an environment which, instead of dividing, strives to unite; and they have done this without trying to round off existing contrasts. The proof is in the title, which includes both concepts, division and unity, leaving it to us to find where there is a rift and where a bridge of communication.

But I believe that, however many rifts may exist in the interior of this region, what continues to weigh heavily on it is the Western gaze: its hegemonic definition, its intervention, classification and cultural assessment. We owe Edward Said because he tried to un-teach us what we thought East and West meant: «The East is not a permanent fact of nature. It is not simply *there*, as neither is the West», he says in his *Orientalism*. These geographical, historical and cultural classifications are nothing but human constructs. «As is the West, the East is an idea which has a history and a tradition of thought, imagery and vocabulary which provide it with its reality and presence vis-à-vis the West.» One could not exist without the other, but this isn't a simple and peaceful process: peace lovers shouldn't hasten to extend an olive branch. On the contrary, mutual otherness presupposes conflict, the exclusion of each other and the idea of being superior to the other, «the idea of European identity as superior in comparison to all other non-European peoples and cultures». Said taught us to read Orientalism «as a form of exercising cultural power» and it is precisely that exercise which it is worth putting to the test as we watch the films in this spotlight.

As regards Greece – which fantasizes about being the crossroad of East and West – one need only examine the way we look across to the other side of the Aegean to discover how otherness is distended, distorted and ideologized. What crossroad? If we have trouble understanding the reality closest to us, the nearest Other, then how can we aspire to understand the *middle* reality? The way that we experienced and continue to experience our own national trauma has proved a bad advisor and a bad engineer. This famous crossroad at which we place ourselves is being constantly built and constantly torn down, leaving questions unanswered or giving answers that are incomplete. It is these incomplete answers that the films in this spotlight try to explore, sometimes from an activist, aggressive, political point of view; other times through sensibilities and existential questions.



The Turkish filmmaker Fatih Akin says in an interview on his 2007 film *The Edge of Heaven*: «Does the fact that I want to change the world mean that I am politicized? Does the fact that my films want to change the world mean that they are politicized? But I do want them to be more philosophical, in a time when everything, everywhere, is politics. I believe that it has become impossible to separate life and politics from art.» Maybe that is one path shown by the films in this spotlight, whether they are talking about war, love, or death. A political answer as a philosophical answer to what is going on around us. The younger generation of filmmakers may do better at this than their forebears. «I can only assume that my generation – the generation of globalization and the Internet – has greater access everywhere, adapts more easily to difficulties, travels with greater ease, learns and consumes more and, in the end, has familiarized itself with fear. Whether it is fear of politics or fear of death», Akin concludes.

But who are these filmmakers? Who are they who have undertaken «the triumphant technique of taking the enormous fecundity of the East and rendering it systematically knowable to the Western lay public»? From where do they draw their inspiration and to whom do they send their message? If you have ever tuned in to Al Jazeera to watch the international news in Greek at nine in the evening, then you may have your answer to this question. This source of information, analysis and news reporting, described as the BBC of the East and the Arab world, located as it is in an Asian Middle-Eastern *centre* and asserting itself as a centre of world news, sets the compass spinning. What was, up until now, considered a regional corner of the planet is setting up its own centre and is aspiring to see Others through its own eyes. I don't know if the experiment will work, but to my eyes it seems like a heterotopia, like a hybrid reality which transforms rules and functions, challenging our gaze which, blinded by the lights of the West, has difficulty seeing the East within any other context or in any other role. «Watching the news on Al Jazeera» – it sounds strange, no matter how you cut it. On the other hand, we have no trouble liking the little girl who tries to sell the household's eggs in order to buy a notebook (Hanna Makhmalbaf, *Buddha Collapsed out of Shame*) or become indignant at the boys playing the cruel game of throwing stones. These are scenes for which we are totally prepared; there's that Orientalism again «as a form of exercising cultural power». We are just as easily prepared to feel indignation at the injustice in Eran Riklis's *Lemon Tree*. But what happens when these worlds want to give us information, to teach us, to stand opposite us and not in our shadow? What happens a little further on, when issues are touched upon which it is difficult for us to understand with our own cultural codes and they try to explain them to us? Can we accept our inability to understand, or do we, without a second thought, blame them for not being able to explain?

Given the thoughts mentioned above, I wonder if the only way to communicate with this Other world is to watch films that draw their inspiration from and speak in the name of those who will never watch them; a cinema which cannot meet those who confess their problems to it, but which takes their voice and moves it like the wind moves the sand; a cinema made by Iraqi directors who live in England, Jordanians who live in America, Lebanese who live in France; a cinema made with European, American or multinational funds, that seeks out, in the distances and societies of the Middle East, the new exoticism of the 21<sup>st</sup> century...

I believe that the effortlessly sentimental, naïve, popular and melodramatic cinema of the sixties was demystified when we all realized that it wasn't talking about us but about some other people that didn't exist, and so it was no longer relevant to us. Through the financial problems of production, competitiveness, the demands of the film industry, as well as political and ideological difficulties (censorship and all manner of fundamentalism), the cinema of today's festivals is looking for a road that will lead it to its audiences. But these audiences cannot only be Us; they also have to be the Others. Otherwise, this much-longed-for encounter will never take place.









## Οι Ταινίες | The Films



## Iskanderiya... Lih? | Αλεξάνδρεια... Γιατί; | Alexandria... Why?



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 125'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Youssef Chahine**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Youssef Chahine, Mohsen Zayed**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Mohsen Nasr**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Rashida Abdel Salam**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Fouad El-Zahry**

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ | PRODUCTION DESIGN

**Abdel Fattah Madbouly**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

**Youssef Chahine, Raouf Abdel Hadi, Mahmoud Bakr,**

**Mohamed El Gohari, Mohamed Hassan**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Misr International Films, Egypt & Algeria TV**

ΗΘΥΠΟΙΟΙ | CAST

**Naglaa Fathi (Sarah), Farid Shawqi (The Pasha), Ezzat Al-Alayli (Morsi),**

**Gerry Sundquist (Tommy), Mohsen Mohiedine (Yehia)**

### Βραβεία | Awards

- Αργυρή Άρκτος, Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής - Φεστιβάλ Βερολίνου 1979 | Silver Bear, Special Jury Prize - Berlin IFF 1979

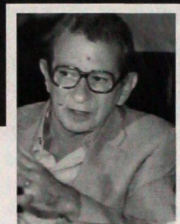


Αίγυπτος - Αλγερία | Egypt - Algeria |

1978

Το *Αλεξάνδρεια... Γιατί;* είναι η ιστορία του μαθητή γυμνασίου Γιέχια Μουράντ – κινηματογραφικού alter ego του Σαχίν – και αποτελεί την πρώτη αυτοβιογραφική ταινία στην ιστορία του αιγυπτιακού κινηματογράφου. Εν μέσω εθνικιστικών αντιπαράθεσεων που φέρνουν αντιμετώπους Άραβες και Βρετανούς στρατιώτες και εγείρουν πολιτικές, φυλετικές και πολιτισμικές συγκρούσεις, ο Γιέχια καταφέρνει να μείνει αμέτοχος ονειροπολώντας, καταφεύγοντας σε θέατρα και κινηματογράφους. Καθώς ανεβάζει το δικό του θεατρικό έργο ονειρεύεται το Χόλιγουντ, έως ότου παρασύρεται προσωρινά στον φοιτητικό ακτιβισμό. Καταφέρνει, τελικά, να πραγματοποιήσει το όνειρό του όταν του απονέμεται μια υποτροφία για να σπουδάσει στις ΗΠΑ. Ο Σαχίν είναι ελκρινής απέναντι στις συμβάσεις και τα ταμπού της εποχής του και, μεταξύ πολλών ιστοριών που συνυφαίνονται στην ταινία, προβάλλει τη σχέση ανάμεσα σε μια εβραία γυναίκα κι έναν μουσουλμάνο ακτιβιστή, όπως και την ομοφυλοφιλική σχέση ανάμεσα στον πλούσιο θείο του Γιέχια και σε έναν βρετανό στρατιώτη.

*Alexandria... Why?* focuses on the story of high school student Yehia Mourad, Chahine's cinematic alter ego; it is the first autobiographical film in Egyptian cinema. As the strains of nationalism place Arabs against British soldiers, political factions against one another and races and cultures at odds, Yehia manages to escape by daydreaming and through the theatre and the movies. He is dreaming of Hollywood as he stages his own theatrical plays, until he's temporarily swept up in student activism. Yehia succeeds in making his dream come true by winning a scholarship to study in the USA. No stranger to challenging conventions and taboos, Chahine features, among the many stories that are included in the film, a romance between a Jewish woman and a Muslim activist, as well as a homosexual relationship between Yehia's wealthy uncle and a young British soldier.



### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 1950 Baba Amin | Papa Amin
- 1951 Ibn al-Nil | Ο γιος του Νείλου | Nile Boy
- 1954 Sira' Fi al-Wadi | Struggle in the Valley
- 1958 Bab al-Hadid | Κάιρο: κεντρικός σταθμός | Cairo Station
- 1958 Djamilia Bouhired | Jamila the Algerian
- 1965 Biyaa El Khawatem | The Ring Salesman
- 1969 Al-Ard | The Land
- 1970 Al-Ikhtiyar | Επιλογή | The Choice
- 1973 El Asfur | The Sparrow
- 1978 Iskanderiya... Lih?
- 1982 Hadduta Misriyah | Η μνήμη (Μια αιγυπτιακή ιστορία)  
An Egyptian Tale
- 1986 Al-Yawm al-Sadis | The Sixth Day
- 1994 Al-Mohagir | Ο μετανάστης | The Emigrant
- 1997 Al-Massir | The Destiny
- 2007 Heya Fawda? | Χάος | Is this Chaos?

### Γιούσεφ Σαχίν

Γεννήθηκε το 1926 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και πέθανε στις 27 Ιουλίου 2008 στο Κάιρο. Σε ηλικία 21 ετών έφυγε από την Αίγυπτο και πήγε στο Λος Άντζελες για να σπουδάσει κινηματογράφο. Επιστρέφοντας στην Αίγυπτο, το 1948, άρχισε να γυρίζει ταινίες. Υπήρξε παραγωγός, ηθοποιός, σεναριογράφος και σκηνοθέτης με διεθνή αναγνώριση. Η φιλμογραφία του αριθμεί πάνω από 40 ταινίες και ντοκιμαντέρ. Τιμήθηκε με το Βραβείο Συνολικής Προσφοράς στην Τέχνη στο Φεστιβάλ Καννών το 1997.

### Youssef Chahine

He was born in 1926 in Alexandria, Egypt and died on July 27, 2008 in Cairo. At the age of 21 he left Egypt and went to Los Angeles to study Cinema. In 1948 he returned to Egypt and started shooting his own films. He was an internationally acclaimed producer, actor, scriptwriter and director, having made more than 40 feature films and documentaries. In 1997 he received the Lifetime Achievement Award at the Cannes IFF.



## Alexandria Story

Η ταινία *Αλεξάνδρεια... Γιατί*, που κέρδισε το Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βερολίνου του 1979, αποτελεί άλλο ένα ορόσημο στο κινηματογραφικό ταξίδι του Γιούσεφ Σαχίν, με το οποίο ξέπερασε και τον εαυτό του και τον αραβικό κινηματογράφο. Λειτουργώντας σε αυτή την ταινία με απόλυτη ελευθερία, κατέκτησε νέους ορίζοντες και εδραίωσε τη θέση του στον χάρτη της διεθνούς κινηματογραφίας. Εδώ, ο Σαχίν θέτει δύο ερωτήματα σε σχέση με την αιγυπτιακή ιστορία: ποιος είναι οι αιτίες για όσα συνέβησαν στη γενιά του; Και ποιο είναι το μερίδιο της δικής του ευθύνης; Πρόκειται για έναν κινηματογραφιστή που ανήκει στη γενιά η οποία υποκίνησε την επανάσταση (η επανάσταση του Νάσερ, το 1952), αλλά προκάλεσε και την ήττα της (ο Πόλεμος των Έξι Ημερών, το 1967). Τι τους έκανε να ενεργήσουν με αυτόν τον τρόπο; Οι απαντήσεις θα βρεθούν μέσα από την επιστροφή στο παρελθόν, στην Αλεξάνδρεια, όπου μεγάλωσε ο Σαχίν: Αλεξάνδρεια, γιατί; Είναι μια ιστορική και, την ίδια στιγμή, μεταφυσική απορία.

Αλεξάνδρεια, 1942. Τίτλοι πέφτουν επάνω σε πλάνα που δείχνουν τη θάλασσα και την παραλιακή λεωφόρο. Άλλα πλάνα προέρχονται από αρχαιολογικό υλικό του Β' Παγκόσμιου Πολέμου και άλλα από τις χολιγουντιανές ταινίες της Esther Williams. Βλέπουμε τον Χίτλερ να δηλώνει ότι θα φτάσει μέχρι την Αλεξάνδρεια. Εκείνη την εποχή, ο Γιούσεφ Σαχίν ενθουσιάζεται και βιώνει, μαζί με τους νέους της ηλικίας του, μια ασύλληπτη της συνειδητική του γεννά ερωτήματα: ποιος είμαι και ποια είναι η γενιά μου; Στην ταινία υπάρχουν αρκετές αφηγηματικές γραμμές που θέτουν αυτό το ερώτημα και το απαντούν. Η γενιά του είναι αυτή της φιλοδοξίας αιγυπτιακής μεσαίας τάξης, η οποία κατόρθωσε να καταξιώσει μεταξύ των ανώτατων κοινωνικών τάξεων στέλνοντας τα παιδιά της στο Κολέγιο Βικτόρια (ένα σχολείο για την ελίτ, που ίδρυσαν οι Βρετανοί). Η υπόθεση του *Αλεξάνδρεια... Γιατί*; επικεντρώνεται (σε επίπεδο μυθοπλασίας) στο πώς ο ίδιος ο Σαχίν κατάφερε να μπει στο Κολέγιο Βικτόρια. Ο δικηγόρος πατέρας του ήθελε να του προσφέρει τα καλύτερα εφόδια, γι' αυτό και τον έστειλε στο σχολείο της ελίτ. Κάτι τέτοιο θα του εξασφάλιζε την καλύτερη δυνατή μόρφωση, ακόμα κι αν υπερβέβαιε τις οικονομικές δυνατότητες της οικογενείας του: ο πατέρας του αναγκάστηκε να δανειστεί και να πουλήσει σχεδόν όλη του την περιουσία.

Παράλληλα με το εξαιρετικό επίπεδο της εκπαίδευσης, το Κολέγιο Βικτόρια είχε το πλεονέκτημα να βρίσκεται στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια, που φιλοξενούσε ανθρώπους διαφορετικών εθνικοτήτων και θρησκειών. Ο Σαχίν, όμως, ο φτωχός φοιτητής του Βικτόρια, που δεν μπορούσε να ακολουθήσει τους συμμαθητές του στα πάρτι γιατί δεν είχε τι να φορέσει, ονειρευόταν το σινεμά. Το όνειρό του για το σινεμά ταυτιζόταν με το όνειρό του να πάει στην Αμερική, και το όνειρο της Αμερικής ήταν το όνειρο ολοκλήρωσης της γενιάς του.

Στην Αλεξάνδρεια του 1942, η ταινία μας συστήνει μια ποικιλία κοινωνικών τάξεων και χαρακτήρων: η βασιλική αριστοκρατική τάξη και η ανώτερη μεσαία τάξη (συνεργοί των κατακτητών), η καινούργια, ανερχόμενη τάξη (εκείνοι που πλούτισαν από τον πόλεμο) και η πρηνή κλίτσα, στην οποία απευθύνεται ο ήρωάς μας, ο Γέγια Μουράντ, αναζητώντας χρηματοδότηση για τη θεατρική παράσταση που θα αναδείξει τις καλλιτεχνικές του ικανότητες. Συναντάμε, επίσης τον Αντέλ Μπεκ, ο οποίος επιστρατεύει τον αρχηγό Μούρι για να βρει έναν νεοζηλανδό πολεμιστή που θα τον σκοτώσει, έτσι ώστε ο Μπεκ να πεθάνει με τη χαρά να θεωρεί ο κόσμος ότι ανήκει στους «εθνικιστές» (αντί να τον δολοφονήσει, ο αξιωματικός τον ερωτεύεται). Υπάρχει επίσης ο κουνιάδος του Μπεκ, ο Σακίρ Μπάσα, ένας εργολάβος που πλούτισε στον πόλεμο και δείχνει να μπορεί να αγοράσει τα πάντα με τα χρήματά του· κι όμως, ο Μπάσα είναι αναγκαμένος να κρύβεται από τους υπαλλήλους

του μέσα στο θεωρακισμένο αυτοκίνητό του. Καθώς εξοικειωνόμαστε με αυτόν τον κόσμο ακολουθώντας τον Μουχσίν, γιο του Μπάσα και συμφοιτητή του Γέγια στο Βικτόρια, κατόπι μπαίνουμε σε ένα άλλο κοινωνικό σύμπαν μέσω του Ντέιβιντ, ενός τρίτου συμφοιτητή. Αυτός είναι ο κόσμος εκείνων που μόνον κατά της αριστοκρατίας και της τάξης των κυβερνώντων: παρακολουθούμε τον νεαρό κομμουνιστή δικηγόρο, Ιμπράμ, να βοηθάει τους λιμεναλλεύτες στον αγώνα για τα δικαιώματά τους ενάντια σε εκμεταλλευτές, όπως ο Μπάσα και οι Βρετανοί αφέντες του.

Οι τρεις φίλοι, ο χριστιανός Γέγια, ο μουσουλμάνος Μουχσίν και ο εβραίος Ντέιβιντ, αντιπροσωπεύουν τη συνύπαρξη των τριών θρησκειών στην Αλεξάνδρεια του 1942. Αυτή η πολιτισμένη συμβίωση αποτελεί ένα κατεξοχίην αιγυπτιακό μοντέλο. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι τρεις φοιτητές συμβολίζουν αυτή τη συνύπαρξη με τρόπο λογοτεχνικό – δεν υπάρχει συμβολισμός στην ταινία. Αντίθετα, για τον Γιούσεφ Σαχίν η Αλεξάνδρεια του 1942 μοιάζει σαν μια οικογένεια. Ο κινηματογραφιστής αντιμετωπίζει στο ίδιο πνεύμα τους χαρακτήρες των ταινιών του, από την ταινία *Επιλογή* (1970) και έπειτα.

Στην ταινία *Αλεξάνδρεια... Γιατί*; ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος διασταυρώνονται με έναν τρόπο στοχαστικό και διαλεκτικό. Ενώ γινόμαστε μάρτυρες των όσων συμβαίνουν στον Γέγια στη δημόσια σφαίρα, παρακολουθούμε επίσης την προσωπική του ζωή: την άρνηση να συμμετάσχει σε ομαδικό σεξ με μια πόρνη που «ψώνισαν» οι φίλοι του, την ανάκληση της μορφής του Ιησού καθώς βλέπει το πτώμα ενός στρατιώτη να ξεβράζεται από τη θάλασσα, το πείσμα να αποδείξει την αξία του στην παράσταση του σχολείου στο τέλος της χρονιάς και την επιμονή του να πάει στην Αμερική για να σπουδάσει υποκριτική, παρά την αποτυχημένη του ερμηνεία στην παράσταση. Ωστόσο, στον πυρήνα του *Αλεξάνδρεια... Γιατί*; βρίσκεται η συγχωρεση και ο Σαχίν αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες του με ζεστασιά. Δεν καταδικάζει ούτε καν εκείνους που το αξίζουν. Αντίθετα, δείχνει κατανόηση για τις συνθήκες της ζωής τους και θρηνεί για τη μοίρα των κατατρεγμένων.

Το *Αλεξάνδρεια... Γιατί*; τελειώνει με τον ήρωά μας να έχει κατακτήσει το όνειρό του, του οποίου είμαστε κοινωνικοί ήδη από το πρώτο πλάνο της ταινίας: την επιθυμία του να ταξιδέψει στην Αμερική και να σπουδάσει κινηματογράφο. Είναι, όμως, η Αμερική το πραγματικό όνειρο; Φτάνει στη Νέα Υόρκη έχοντας κερδίσει υποτροφία και μετά από πολλές θυσίες. Το Άγαλμα της Ελευθερίας δεσπόζει επιτέλους μπροστά του. Αντί όμως να χορεύει και να φωνάζει από ευτυχία, όπως στο *Αμερική... Αμερική* του Ηλία Καζάν – αλλά η μια αυτοβιογραφική ταινία – ο Γέγια στρέφει την προσοχή του στις φωνές των Εβραίων που ακούγονται να προσεύχονται επάνω σε ένα πλοίο. Ο άνδρας, σατισμένος, κοιτά το Άγαλμα της Ελευθερίας, το πλάνο μεταλλάσσεται σε κινούμενο σχέδιο και το Άγαλμα του κλείνει το μάτι σαρκαστικά. Η Αμερική δεν είναι γι' αυτόν. Η Αμερική δεν είναι το όνειρο.

**Σαμίρ Φαρίντ**

Μετάφραση από τα αγγλικά:  
Αίλι Μ. Παπαγιάννη



## Alexandria Story

*Alexandria... Why?*, which won the Special Jury Prize at the Berlin International Film Festival in 1979, is another milestone in Youssef Chahine's cinematic journey, during which he transcended himself and Arab cinema; having exercised complete freedom in this film, he conquered new horizons and placed himself firmly on the map of international cinema. Here Chahine poses two questions about Egyptian history: what are the causes of what happened to his generation? And what is the degree of his responsibility? He is a filmmaker from the generation that instigated the revolution (Nasser's revolution of 1952), but also brought its defeat (the Six Day War of 1967). Why did it act as it did? The way to answer these questions is by returning to the past, to Alexandria, where Chahine grew up: Alexandria, why? It is both a historical and metaphysical question.

Alexandria 1942. Captions are superimposed on shots featuring the sea and the promenade. Other shots have been taken from archives of the Second World War and from the Hollywood films of Esther Williams. We see Hitler saying that he will reach Alexandria. Youssef Chahine reached adulthood during this time and joined his contemporaries in an awakening, a wondering: who am I and who is my generation? In the film, there are several dramatic parallels that pose this question and answer it. His generation is that of the ambitious Egyptian middle class, which achieved its prominent place amongst the governing classes by entering Victoria College (an elite school founded by the British). The plot of *Alexandria... Why?* actually revolves (in a fictional context) around how Chahine himself ended up entering Victoria College. His father, a lawyer, wished to provide him with the best qualifications possible, so he sent him to the school of the elite. He was to have the best education available, even at the expense of his family's livelihood; his father borrowed money and sold virtually all his property.

Alongside an excellent education, Victoria College offered the attraction of being located in cosmopolitan Alexandria, host to people of different nationalities and religions. But Chahine, the poor Victoria College student who could not attend his classmates' parties because he did not own the appropriate attire, was dreaming of cinema. His dream of the cinema was the dream of going to America and the dream of going to America was the one of his entire generation.

In the Alexandria of 1942, the film introduces us to various castes and characters: the royal aristocratic class and the upper middle class – collaborators of the occupying powers –, the newly ascendant class – the war-rich – and the princess to whom our hero, Yehia Murad, turns in order to obtain funding for a theatrical show in which he demonstrates his artistic abilities. We also meet Adel Bek who summons the warlord Mursi to appoint a New Zealander officer to kill him, so that Bek could die satisfied that he would be seen as one of the «nationalists» (instead of killing him, the officer falls in love with him). Then there is Bek's brother-in-law, Shakir Basha, the war-rich construction manager whose money can seemingly buy everything; even so, Basha has to hide from his employees in his bulletproof car. As we gain access to this world by following Muhsin, the son of Basha and Yehia's classmate at Victoria College, we in turn enter another social universe through a third classmate, David. This is the world of those fighting against the royal and governing classes: we observe the young communist lawyer, Ibrahim, helping the port workers in the fight for their rights against exploiters such as Basha and his English masters.

The three friends, Yehia, a Christian, Muhsin, a Muslim and David, a Jew, represent coexistence between the three religions in the Alexandria of 1942. This civilized coexistence is an old Egyptian norm par excellence. That's not to say that the three students actually symbolize this coexistence in a literary manner; there is no symbolism in this film. Instead, the Alexandria of 1942 seems to

Youssef Chahine to represent one family; this has been the filmmaker's stance towards the characters of his films ever since *The Choice* (1970).

The public and the private intermingle in *Alexandria... Why?* and they do so in a mature, dialectic manner. While we witness what is happening to Yehia in public, we also observe his private life: his refusal to take part in group sex with a prostitute whom his friends had picked up; his remembrance of Jesus upon seeing the corpse of a soldier coming out of the sea; his will to prove himself at acting in the school's end-of-year show; and his insistence in going to America to study acting, notwithstanding his failure to deliver a convincing performance during the show. Forgiveness, however, stands at the core of *Alexandria... Why?* and Chahine embraces his characters with warmth. He does not condemn even the ones who deserve condemnation. Instead, he shows an appreciation for the conditions of their existence and he laments the fate of the miserable.

*Alexandria... Why?* ends with our hero having achieved his dream, which we were privy to since the first shot of the film: the dream of travelling to America to study cinema. But is America the true dream? He arrives in New York after having obtained a scholarship and after much sacrifice. The Statue of Liberty stands in front of him at last. But instead of dancing and screaming with joy, as in Elia Kazan's *America... America* – another autobiographical film – Yehia turns his attention to the rising sounds of the Jews praying on a ship. The perplexed man looks at the Statue of Liberty; the shot mutates into animation and the Statue of Liberty winks in sarcasm. America is not for him. America is not the dream.

**Samir Farid**

*Translation from Arabic: Ataf Alshaer  
Edited by Dr Lina Khatib*



NOTE: Samir Farid is a film critic in Egypt.



## Ahlaam | Όνειρα | Dreams



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 110'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Mohamed Al-Daradji**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Mohamed Al-Daradji**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Mohamed Al-Daradji**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Ghassan Abdual, Ian Watson**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Naseer Shama**

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ | PRODUCTION DESIGN

**Hasan Falih**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ | PRODUCER

**Atea Al-Daradji**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Human Film, Iraq Al-Rafidain**

ΗΘΟΠΟΙΟΙ | CAST

**Aseel Adel (Ahlaam), Bashir Al-Majid (Ali),  
Mohamed Hashim (Dr. Mehdi)**

### Βραβεία | Awards

- Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής | Special Jury Prize, Arabe du Monde Cinema in Paris 2006
- Βραβείο Καλύτερης Ταινίας | Best Film Award, Bangladesh IFF 2006
- Βραβείο Καλύτερης Ταινίας | Best Film Award, Netpac 2006
- Βραβείο Καλύτερης Πνευματικής Ταινίας, Βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού (Bashir Al-Majid) | Best Spiritual Film Award, Best Actor Award (Bashir Al-Majid), Brooklyn IFF 2006
- Βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού (Bashir Al-Majid) | Best Actor Award (Bashir Al-Majid), Cartage FF, Tunisia 2006
- Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής | Special Jury Prize, Istanbul International Meeting of Cinema & History 2006



Ιράκ - Μ. Βρετανία | Iraq - UK | 2005

Βαγδάτη 2003: σύγχυση, ανασφάλεια και θάνατος γύρω από τα βομβαρδισμένα συντρίμμια ενός ψυχιατρείου. Κινούμαστε ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν τριών Ιρακινών που βρέθηκαν χαμένοι στο χάος του πολέμου. Η Αχλάαμ, που έγινε μάρτυρας της βίαιης σύλληψης του αρραβωνιαστικού της την ημέρα του γάμου τους, ζει μια ζωή περιορισμένη, γεμάτη παραισθήσεις. Ο γιατρός Μεντί, ένας εργατικός ιδεαλιστής ο οποίος, παρά τις ικανότητές του, βρέθηκε να δουλεύει σ' αυτό το ίδρυμα, οραματίζεται ένα ελεύθερο Ιράκ όπου η ανθρωπιά διαφυλάσσεται και προστατεύεται. Ο Αλί, νυν τράφικος και πρώην στρατιώτης, ανυπομονούσε κάποτε να υπηρετήσει την πατρίδα του, τώρα όμως έχει μετατραπεί σε μια φοβισμένη σκιά, τραυματισμένος ψυχικά από τις επιθέσεις των Αμερικανών. Κατά τη διάρκεια ενός βομβαρδισμού, οι τρεις πρωταγωνιστές προσπαθούν να γυρίσουν στα σπίτια τους ή να βοηθήσουν, ο καθένας με τον τρόπο του, τους ανθρώπους γύρω τους.

Baghdad 2003: bewilderment, insecurity and death surround the bombed ruins of a psychiatric asylum. We move between the past and the present of three Iraqi lives entangled in the chaos of the war. Ahlaam, a confused young woman, confined to the asylum after witnessing the violent arrest of her fiancée on their wedding day, lives a restrained, utterly delusional existence. Dr. Mehdi, a hard working idealist exiled to work at the institution despite his abilities, longs for a free Iraq where humanity is cherished and protected. Ali, a patient and former soldier, once a man eager to serve his country, now a shell-shocked shadow, is traumatized by the American attacks. During a bombing of the asylum, all three of them try to return home and help others in their own way.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 2005 Ahlaam
- 2008 War, Love, God & Madness

#### Μοχάμετ Αλ-Νταράτζι

Γεννήθηκε στη Βαγδάτη το 1978. Σπούδασε θέατρο και κινηματογράφο στο Ινστιτούτο Τεχνών της Βαγδάτης. Συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία των ΜΜΕ στο Χίλβερσεμ της Ολλανδίας και στο Northern Film School της Αγγλίας. Κέρδισε το Εθνικό Μαθητικό Βραβείο Kodak Καλύτερου Διαφημιστικού Σποτ. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Όνειρα*, προβλήθηκε σε περισσότερα από 40 κινηματογραφικά φεστιβάλ σε όλο τον κόσμο και έχει κερδίσει πολλά βραβεία.

#### Mohamed Al-Daradji

He was born in Baghdad in 1978 and studied Film & Theatre at the Art Institute of Baghdad. He continued his studies in Holland at the Media Academy in Hilversum. He then went on to study Cinematography and Directing at the Northern Film School in England. A winner of the prestigious National Kodak Student Award for Best Commercial, his first feature film, *Ahlaam*, has screened at over 40 film festivals worldwide and received numerous awards.



## Προϊόν πολέμου

Τα τελευταία τρία χρόνια το μυαλό μου και η καρδιά μου είναι πληγμένα. Ονειρεύτηκα ότι θα δημιουργούσα μια ταινία για τη χώρα μου, για να ορίσω εκ νέου τον πολιτισμό μας, που χάθηκε μέσα από χρόνια δικτατορίας, πολέμου και κατοχής. Ήθελα να γκρεμίσω τα εμπόδια που είχε υψώσει η δικτατορία του Σαντάμ – να γεφυρώσω τις διαφορές που γέννησε ο πόλεμος και να ξαναχτίσω μια χώρα για την οικογένεια και τους φίλους μου, μια χώρα για να ζήσουν ειρηνικά. Ήθελα να δώσω ελπίδα στην οικογένειά μου και να κάνω κι εγώ κάτι για το Ιράκ. Μερικές φορές, φοβάμαι πως ο πόνος που προκάλεσα στην οικογένειά μου και οι θυσίες που έκαναν, ίσως εντέλει να μην αξίζουν.

Κάποια στιγμή, βρήκα το κουράγιο και κατέβασα το υλικό από b-rolls που αποθήκευα στη βιβλιοθήκη μου εδώ και τρία χρόνια. Καθώς άρχισα να το ξανακοιτάζω και να ενώνω τα κομμάτια του παζλ, κατάλαβα πως αυτή ήταν η απάντηση που ζητούσα. Ήθελα να αδειάσω το μυαλό μου από το παρελθόν, συμπυκνώνοντας τρία χρόνια της προσωπικής μου κινηματογραφικής θεραπείας σε 72 λεπτά, για να τα δουν ο Θεός και ολόκληρος ο κόσμος. Οι ταινίες αυτές (τα *Όνειρα* και το *making-of* ντοκιμαντέρ της ταινίας, με τίτλο *War, Love, God and Madness*, το οποίο μοντάρεται ξανά για να βγει στις αίθουσες το 2009), αποτελούν δικά μου, προσωπικά ταξίδια και, ταυτόχρονα, είναι ο τρόπος μου για να ιατρεύσω τις πληγές μου, καθώς επιχειρώ να ζωγραφίσω την εικόνα του κόσμου γύρω μου και του κόσμου εντός μου. Οι ταινίες αυτές μου έδωσαν τη δυνατότητα να κατανοήσω τον πόλεμο, την αγάπη, τον Θεό μου και την ίδια μου την τρέλα, εξαιτίας της οποίας βρήκα τη θέληση να επιβιώσω.

Πίστεψα ότι κάνοντας μια ταινία θα μπορούσα να βοηθήσω τον εαυτό μου και τους φίλους μου. Μέσα στην παραφροσύνη των γυρισμάτων, κατάφερα να αποστασιοποιηθώ από την πραγματικότητα που με περικύκλωνε. Επιτρέφοντας στην Αγγλία, ήταν δύσκολο να προσαρμοστώ και πάλι στην κουλτούρα του καφέ και την κοσμοπολίτικη ζωή γύρω μου, γιατί σκεφτόμουν την οικογένεια και τους φίλους μου στη Βαγδάτη. Για τον επόμενο ενάμιση χρόνο, μου ήταν αδύνατο να βρω γαλήνη και κατάλαβα ότι έπρεπε να κοιτάξω στο παρελθόν και να μάθω.

Όταν ολοκλήρωσα την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία μου, τα *Όνειρα*, που είναι η ιστορία τριών Ιρακινών κλεισμένων μέσα σε ένα βομβαρδισμένο ψυχιατρικό άσυλο στη Βαγδάτη, άρχισα να συνειδητοποιώ ότι αυτά που συνέβαιναν πίσω από την κάμερα ήταν πιο δραματικά από τη μυθοπλασία και δεν μπορούσα να τα αγνοήσω. Κατάλαβα ότι το κοινό έπρεπε να μάθει για τις καθημερινές προκλήσεις που συναντήσαμε στη διάρκεια των γυρισμάτων. Έτσι προέκυψε το ντοκιμαντέρ *War, Love, God & Madness*. Ως κινηματογραφιστής πιστεύω στον ρεαλισμό και ένιωσα ότι έπρεπε να χρησιμοποιήσω αυτό το σκοτεινό ταξίδι στο Ιράκ για να εξερευνήσω το πώς η πραγματικότητα και η μυθοπλασία συγχέονται. Ήθελα το κοινό να κατανοήσει και τον δικό μας αγώνα για επιβίωση. Και ήθελα να ελπίζω ότι υπήρχε για το Ιράκ ένα μέλλον που δεν θα ορίζεται από εικόνες πολέμου.

Όπως και τα *Όνειρα*, το *War, Love, God & Madness* ήταν μια δημιουργία από καρδιάς και ελπίζω, με τον ίδιο τρόπο, να αγγίζει απευθείας τις καρδιές των ανθρώπων. Αποτελεί μια σκληρή ματιά, πίσω-από-τις-κάμερες, επάνω στο όνειρό μου να δώσω μια ευκαιρία και ελπίδα στο Ιράκ. Κι όμως, η πραγματικότητα είναι, μέχρι και σήμερα, ότι οι φίλοι μου, η οικογένειά μου και οι συμπολίτες μου παρουσιάζονται ως νούμερα σε στατιστικές, χωρίς πρόσωπα ή συναισθήματα. Ελπίζω να ανοίξω τα μάτια του κόσμου στο τι πραγματικά συμβαίνει σε μια χώρα κατεστραμμένη από τους πολέμους, την πολιτική και το πετρέλαιο, ελπίζοντας ότι κάτι μπορούμε να μάθουμε από αυτό.

Εύχομαι αυτές οι ταινίες να είναι μια ευκαιρία για τους Ιρακινούς να δείξουν στον κόσμο τη δική τους αλήθεια, ειπωμένη από εκείνους που ζουν εκεί κι όχι από κάποιον εξωτερικό παρατηρητή. Εύχομαι αυτές οι ταινίες να μου δώσουν απαντήσεις και νόημα για τα τελευταία τρία χρόνια της ζωής μου, για τον πόλεμο, την αγάπη, τον Θεό, αυτά που έχασα, την τρέλα μου. Ο ρόλος τους είναι κρίσιμος για την κατανόηση ενός έθνους σε πόλεμο, αφού μέσα σε αυτές μπορεί κανείς να δει τους πραγματικούς Ιρακινούς και την αποφασιστικότητά τους να επιβιώσουν. Το να κινηματογραφώ τη χώρα μου είναι ο δικός μου τρόπος για να καταλάβω τα γεγονότα. Κάτι μαγικό συμβαίνει όταν μια κάμερα δουλεύει σε μια χώρα: σημαίνει ότι υπάρχει εκεί ζωή και ελπίδα.

Αυτές είναι οι αληθινές ιστορίες ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΩΝ ανθρώπων.

**Μοχάμετ Αλ-Νταράτζι**

Μετάφραση:

Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



## A Product of War

For the last three years my head and my heart have been injured. I dreamt that I could create a film for my country, to redefine our culture that has been lost after years of dictatorship, war and occupation. I wanted to break down the barriers that Saddam's dictatorship had put up; bridge the divides that war had created and rebuild a country for my family and friends to live peacefully in. I wanted to give hope to my family and do my part for Iraq. At times, I fear the grief and sacrifice I caused my family may not have been worth it.

I finally built up the courage and reached up to grab the footage of b-rolls that I'd been storing on my bookshelf for the last three years. As I started sieving through the footage and putting the pieces of the jigsaw together, I knew this was my answer; I wanted to clear the past from my head by cramming three years of my own filmmaking therapy into 72 minutes of film for the world and God to see. The films (*Ahlaam* and its making-of documentary *War, Love, God and Madness*, which is being re-edited for a 2009 release) are personal journeys for me and also my way of healing my own wounds, as I try to paint the picture of my inner world and the world around me. They have allowed me to make sense of the war, the love, my God and my own madness, which has given me the determination to survive.

I believed that by making a film I could find myself and help my friends. During the insanity of the production stage, I was able to detach myself from the reality that surrounded me. On my return to England it was difficult to readjust to the coffee culture and cosmopolitan lifestyle around me, as I thought about my family and friends back in Baghdad. For the next year and a half, I was unable to find peace and knew I needed to look back and learn.

After completing my first feature film, *Ahlaam*, the story of three Iraqis confined within the surroundings of a bombed psychiatric asylum in Baghdad, I began to realize that what was happening behind the camera was more dramatic than the fiction and could not be ignored. I realized that we needed to make the audience aware of the daily challenges we came up against during filming; and this is where *War, Love, God & Madness*, the making-of documentary, came from. As a filmmaker, I have a devotion to realism and felt that I needed to use this disturbing journey in Iraq to explore how fiction and reality can become blurred. I needed the audience to understand our own struggle for survival; and I needed to hope for a future in Iraq that is not shaped by images of war.

As with *Ahlaam*, *War, Love, God & Madness* was made from the heart; and I hope it goes to the heart. It is a gritty, behind-the-scenes look at my dream to create opportunities and hope in Iraq. But still, the reality today is that my friends, family and countrymen are portrayed by the news as numbers and statistics, without faces or feelings. I hope to open the world's eyes to what is really going on in a country destroyed by wars, politics and oil, in the hope that we can learn something from it.

I hope these films are the Iraqi people's chance to show the world their side of the fence, told by the people that live there and not by an outsider looking in. I hope these films will give me answers and meaning to the last three years of my life, and the war, the love, God, my losses and my madness. They are crucial to our understanding of a nation at war, as we are able to see the real Iraqi people and their determination for survival. Filming my country is my way of understanding what has happened there. Something magical takes place when a camera rolls in a country; it means life and hope exist there.

These are the true stories of REAL people.

**Mohamed Al-Daradji**





## Μια νέα μέρα στην παλιά Σαναά | A New Day in Old Sana'a



Digibeta | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 90'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Bader Ben Hirsi**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Bader Ben Hirsi**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Muriel Aboulrouss**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Andy Lloyd**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Lee Grainge**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Abbs Abdali**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ | PRODUCER

**Abbs Abdali**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Felix Films Entertainment**

ΗΘΟΠΟΙΟΙ | CAST

**Nabil Saber** (Tariq), **Dania Hammoud** (Ines),  
**Paolo Romano** (Federico), **Redha Khoder** (Bilquis)

### Βραβεία | Awards

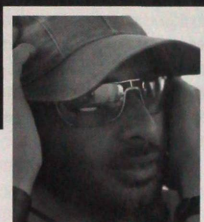
- Βραβείο Καλύτερης Αραβικής Ταινίας | Best Arabic Film, Cairo IFF 2005



Υεμένη - Μ. Βρετανία | Yemen - UK | **2005**

Ο νεαρός Τάρικ πρόκειται να παντρευτεί τη Μπιλκίς – πρωτότοκη κόρη ενός διαπρεπή και ισχυρού δικαστή – την οποία δεν έχει δει ποτέ. Μια νύχτα, καθώς περιδιαβαίνει τα καλντερίμια της Σαναά, βλέπει μια όμορφη, νέα γυναίκα να χορεύει στον δρόμο φορώντας ένα νυφικό. Την ερωτεύεται τρελά. Η γυναίκα, η οποία ζωγραφίζει διακοσμητικά σχέδια χέννας επάνω στο δέρμα των νυφών της πόλης, ανήκει σε κατώτερη κάστα και ως εκ τούτου ο γάμος της με τον Τάρικ θεωρείται απαγορευμένος. Σύντομα ο νεαρός γαμπρός θα κληθεί να επιλέξει: θα ακολουθήσει αυτό που λέει η καρδιά του ή θα προστατεύσει την τιμή της οικογένειάς του;

Young Tariq is about to marry Bilquis, the eldest daughter of a prominent and powerful judge; Tariq and his fiancée have never met each other. But as he wanders through the cobblestone streets of Sana'a late one night, he spots a beautiful young woman dancing in the street, wearing a wedding dress; and falls madly in love with her. The woman is a munagasher (henna) artist and, therefore, belongs to a low caste, thus forbidding her union with Tariq. Before long, the young groom must choose between following his heart and protecting his family's honour.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 2000 The English Sheikh and the Yemeni Gentleman
- 2005 Yemen and The War on Terror
- 2005 A New Day in Old Sana'a

#### Μπάντερ Μπεν Χίρσι

Βρετανός υεμενικής καταγωγής, υπήρξε παραγωγός και σκηνοθέτης της βραβευμένης ταινίας *The English Sheikh and the Yemeni Gentleman* καθώς και του ντοκιμαντέρ *Yemen and The War on Terror*, που αφορά στις προσπάθειες της Υεμένης να αντιμετωπίσει την τρομοκρατία. Πρόσφατα, σκηνοθέτησε για το βρετανικό Channel 4 την ταινία *Haji: The Greatest Pilgrimage on Earth*. Έχει εργαστεί για το Channel 4, τους *Sunday Times* και την Middle East Broadcasting, μεταξύ άλλων.

#### Bader Ben Hirsi

Born in Britain to Yemeni parents, he directed and produced the award-winning film *The English Sheikh and the Yemeni Gentleman* and a 50-minute documentary about Yemen's efforts to fight terrorism entitled *Yemen and The War on Terror*. He recently directed the acclaimed *Haji: The Greatest Pilgrimage on Earth* for Channel 4, UK. He has worked on numerous projects for Channel 4, *The Sunday Times* and Middle East Broadcasting, to name a few.



## Ταινία υπό πολιορκία

Μου φαινόταν ανέκαθεν εκπληκτικό το γεγονός ότι στην Υεμένη δεν είχε παραχθεί ούτε μία μεγάλου μήκους ταινία. Κάθε χρόνο διάβαζα για κάποιο συνεργείο που το επιχειρούσε και μερικούς μήνες αργότερα μάθαινα ότι η παραγωγή της ταινίας είχε, για κάποιο λόγο, μεταωθεί. Πρέπει να παραδεχτώ πως χαίρομαι, επειδή σκεπτόμουν πως ήταν ίσως ένα σημάδι ότι αυτό το κομμάτι της ιστορίας ανήκει σε μένα. Εγώ στην Υεμένη γυρούσα ντοκιμαντέρ και περίμενα χρόνια μέχρι να έρθει η κατάλληλη στιγμή. Άρχισα, λοιπόν, να γράφω μια ιστορία με τίτλο *Ο κήπος των παγωμένων*: ήμασταν σχεδόν έτοιμοι να ξεκινήσουμε, αλλά μας περίμενε στη γωνία η 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου. Τις ημέρες που ακολούθησαν τις φριχτές επιθέσεις της 11<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου, και αφού μάθαμε ότι δράστης ήταν η Αλ Κάιντα, καταλάβαμε πως το όνειρό μας να κάνουμε την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία στην Υεμένη είχε γίνει κομμάτι. Μέσα στα επόμενα χρόνια συνειδητοποίησα ότι η δουλειά μου ως άραβα, βρετανού και μουσουλμάνου σκηνοθέτη είχε μεγαλύτερη σημασία από ποτέ. Δούλεψα στο ντοκιμαντέρ *9/11 Through Saudi Eyes*, εξαιτίας του οποίου απέκτησα πρόσβαση στις οικογένειες των υπόπτων σαουδαράβων αεροπειρατών, ήμουν ανταποκριτής στη Μέση Ανατολή για την εφημερίδα *Sunday Times* και γύρισα ένα ντοκιμαντέρ με τίτλο *Yemen and The War on Terror*.

Το 2003, η Σαναά επιλέχθηκε ως Πολιτιστική Πρωτεύουσα του Αραβικού Κόσμου για το 2004. Κατάλαβα αμέσως πως επρόκειτο για μια εξαιρετική ευκαιρία. Μετά από μήνες διαπραγματεύσεων, υποβάλαμε προς έγκριση την πρότασή μας για μια ταινία. Τα κριτήρια επιλογής προβλέπανε με αυστηρότητα τι επιτρέπεται και τι όχι. Προφανώς, γι' αυτό δεν είχε γίνει καμία ταινία στην Υεμένη. Η δική μας θα γυριζόταν στην πανέμορφη αρχαία Παλιά Σαναά, μια πόλη ενταγμένη στον κατάλογο Παγκόσμιας Κληρονομιάς της UNESCO, με λιθόστρωτους δρόμους και πέτρινα κτίρια. Έμενα σε ένα ωραίο ξενοδοχείο στην Τάλλα, σε μια ήσυχη γειτονιά της παλιάς πόλης. Πέρασα τρεις μήνες εκεί και γνώρισα καλά τους κατοίκους. Συμμετείχα στο υποχρεωτικό μάθημα του κατ (\*) τα απογεύματα και, παρόλο που το έκανα με κάποιο διαταγμό, τελικά έγινα αναπόσπαστο κομμάτι της συγγραφικής μου δουλειάς. Οι κάτοικοι περνούσαν ώρες μαζώντας τα πικρά, διεγερτικά φύλλα και λέγοντας ιστορίες από την τοπική λαϊκή παράδοση. Σιμπολογούσα από δω κι από εκεί τις πιο συναρπαστικές αφηγήσεις και τις πρόσθετα σε όλες τις άλλες που είχα με τον καιρό συγκεντρώσει. Ήμουν έτοιμος να γράψω.

Ήθελα μια ιστορία που να δείχνει πόσο μαγευτική είναι η Παλιά Σαναά. Ήξερα πως θα έπρεπε να εξασφαλίσω την έγκριση των κυβερνητικών παραγόντων: αυτό σήμαινε όχι βία, όχι σεξ, όχι έγκλημα και όχι γυναίκες. Έτσι, λοιπόν, αποφάσισα να γράψω μια ιστορία αγάπης, με όλη της την αθωότητα. Ήθελα να φτιάξω μια αληθινή ιστορία, που να έχει μέσα της και τη γυναικεία προοπτική. Επιπλέον, η ντροπή και η τιμή είναι ηθικές που κατευθύνουν τις ζωές των οικογενειών σ' αυτό το μέρος του κόσμου, κι αυτό έπρεπε να αποτυπώνεται σε όλη του τη σκληρότητα. Την ιστορία μας την αφηγείται ένας ιταλός φωτογράφος από το Λονδίνο, ο Φεντερικό, που λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στην Υεμένη και τον υπόλοιπο κόσμο. Ήθελα ναιώσει ο θεατής ότι βρίσκεται στην Παλιά Σαναά, να αισθανθεί την καταπίεση που υπάρχει σ' αυτό το μέρος του κόσμου και να καταλάβει ότι, παρά τις διαφορές μας, τα βασικά αισθήματα, όπως ο πόνος και η ελπίδα, είναι για όλους μας κοινά.

Μόλις εξασφαλίσαμε τη χρηματοδότηση και πήραμε τις άδειες, συνειδητοποίησα ότι τα μεγαλύτερα εμπόδια ήταν ακόμη μπροστά μας. Καταρχάς, ήξερα πόσο μεγάλο πρόβλημα θα ήταν να βρούμε ηθοποιούς, δεδομένου ότι η Υεμένη δεν έχει κινηματογραφική βιομηχανία. Έφερα, λοιπόν, από το Λονδίνο την Polly Hoekins, υπεύθυνη κάστινγκ και τον Remy Bertrand, δάσκαλο υποκριτικής. Πέρασαμε πέντε μήνες ψάχνοντας ηθοποιούς και εκπαιδεύοντάς τους. Το δυσκολότερο ήταν να καλύψουμε τους ρόλους των νεαρών γυναικών, αφού οι ηθοποιοί ήταν στην πλειοψηφία τους ανύπαν-

δρες κοπέλες και συνεπώς οι γονείς τους δεν τους επέτρεπαν να παίζουν σε ταινίες. Αφού η Polly και ο Remy γύρισαν όλη την Υεμένη, καταφέραμε τελικά να εξασφαλίσουμε τις ηθοποιούς μας, αν και χρειάστηκε να πάω εγώ μέχρι τη Βηρυτό προκειμένου να προσλάβω την Danya για να παίξει την καλλιτέχίδα του music-gasher (βαφή χένας για τα χέρια). Ο Nabil Saber, ο διεγερμένος του Remy, αποδείχτηκε τέλειος για τον ρόλο του Τάρικ, του πρωταγωνιστή. Καταλήξαμε, λοιπόν, σε μια ομάδα ηθοποιών που επρόκειτο να συμμετάσχουν σε ένα εντατικό εργαστήριο υποκριτικής. Αυτό αποτέλεσε και την αρχή των προβλημάτων μας, γιατί πολλές από τις ηθοποιούς μας άρχισαν να δέχονται λεκτικές επιθέσεις μόλις οι διάφοροι περιεργοί πρόσεξαν ότι δεν είχαν καλυμμένο το κεφάλι τους στη διάρκεια των σεμιναρίων.

Ήμασταν έτοιμοι να ξεκινήσουμε γυρίσματα και άρχισα να προσλαμβάνουμε τα μέλη του συνεργείου, όταν ο Mathias, ο αυστριακός ηθοποιός που θα έπαιζε τον φωτογράφο Φρίντριχ, έπεσε θύμα επίθεσης με μαχαίρι. Αργότερα μάθαμε ότι το γεγονός δεν είχε να κάνει με την ταινία: ένας τρελός γυρούσε στην πόλη και μαχαίρωνε «ξένους» για να διαμαρτυρηθεί για τη σύλληψη του Σαντάμ Χουσεΐν. Ο Mathias μεταφέρθηκε στη Βιέννη και βρήκαμε για αντικατάστασή του έναν ηθοποιό από τη Ρώμη. Έτσι, ο Φρίντριχ έγινε Φεντερικό, αφού δεν υπήρχε χρόνος να αλλά αναβολή. Η κάμερα και ο εξοπλισμός είχαν φτάσει από τη Βηρυτό και τα γυρίσματα ξεκίνησαν στις αρχές Φεβρουαρίου. Μια βδομάδα πριν από το πρώτο γύρισμα, πέθανε ο πατέρας μου.

Έπρεπε λοιπόν να προχωρήσουμε. Ξεκίνησαμε τα γυρίσματα και, την πρώτη μέρα, κάποιο φανατικό μουσουλμάνο με περικύκλωσαν, έπυρξαν στην άκρη τα μέλη του συνεργείου κι εγώ βρέθηκα παγιδευμένος ανάμεσα σε ανθρώπους που φώναζαν: «Δεν σας θέλουμε εδώ», «Πάρτε το πορνό σας και γηγαίνετε αλλού, εμείς είμαστε Μουσουλμάνοι». Αυτό συνεχιζόταν κάθε μέρα. Οι εφημερίδες σκάρωσαν μια ιστορία ότι δήθεν γυρίσαμε με ερωτική σκηνή μέσα σε ένα τζαμί στη διάρκεια της προσευχής. Τρομοκρατηθήκαμε όταν μάθαμε ότι τό κήρυμα ενός ιμάμη, που περιέγραφε αυτό το ψέμα, καταγράφηκε από κάμερα και οι κασέτες μοιράζονταν σε ολόκληρη τη χώρα. Τα γυρίσματα προσωρινά σταμάτησαν και 20 μέλη του κοινοβουλίου ήρθαν να δουν το υλικό μας. Άρχισαν να ανακατεύονται στη δουλειά μας, προσπαθώντας συνεχώς να με αναγκάσουν να αλλάξω διαλόγους και σκηνές, ενώ επιπλέον εξοργίστηκαν επειδή το μισό συνεργείο το αποτελούσαν γυναίκες – μεταξύ άλλων, η διευθύντρια φωτογραφίας, η πρώτη βοηθός σκηνοθέτη και πολλές ηθοποιοί από την Υεμένη. Ο ύπνος άρχισε να γίνεται σπάνιος και η πίεση τεράστια – ζούσαμε σε ένα θωρακισμένο συγκρότημα, περικυκλωμένοι συνεχώς από ασφάλεια που οπλοφορούσε. Ένα πράγμα που κερδίσαμε από όλη αυτή την κατάσταση ήταν το απίστευτο δεσμό μεταξύ μας. Είχαμε ένα συνεργείο σχεδόν 100 ατόμων από ολόκληρο τον κόσμο: Υεμένη, Μ. Βρετανία, Λίβανο, Γαλλία, Λατινική Αμερική, Αίγυπτο, Μαρόκο, Καναδά, Αρμενία, ακόμα και από την Αυστραλία. Ήμασταν μια τρομερή ομάδα και γίναμε αήττητοι.

Ένα χρόνο μετά το ξεκίνημα της ταινίας, τελειώσαμε επιτέλους τα γυρίσματα. Κλαίγαμε από τη χαρά μας. Είχαμε καταφέρει το αδύνατο. Δεν άντεχα να περιμένω να μπω στο αεροπλάνο για το Λονδίνο. Από εκεί πήγα κατευθείαν στη Βιέννη, για να δω την άρρωστη αδερφή μου, την Bedryeh, η οποία πέθανε από καρκίνο λίγο καιρό μετά. Η ταινία είναι αφιερωμένη σ' αυτήν.

**Μπέντερ Μπεν Χίρι**

Μετάφραση:

Άλμ Μ. Παπαγιάννη

(\*) Σ.Τ.Ε.: το κατ είναι ενδημικό φυτό της τροπικής Ανατολικής Αφρικής και της Αραβικής Χερσονήσου. Περιέχει μια ουσία παρόμοια με την αμφεταμίνη, η οποία προκαλεί διέγερση, απώλεια όρεξης και ευφορία.



## Filming Under Siege

I had always found it fascinating that Yemen had never made a feature film; every year I would read about a crew attempting to produce Yemen's first and months later I would learn that the project was, for whatever reason, cancelled. I must admit this pleased me since I thought it was a sign that this piece of history was mine. I shot documentaries in Yemen and spent years waiting for the right time. So, I put pen to paper and worked on a story called *Peacock Garden*; we were close to getting the project off the ground but 9/11 was just around the corner. On the days following the horrific attacks of 9/11 and, as we learned of Al Qaeda being behind it, we realised that our dream of making Yemen's first feature film was quashed. In the years following 9/11, I realised that my work as an Arab, British and Muslim filmmaker was more significant than ever. I worked on the documentary *9/11 Through Saudi Eyes*, where I had access to the families of the suspected Saudi hijackers, was a Middle East correspondent for *The Sunday Times* and made a documentary called *Yemen and The War on Terror*.

In 2003 Sana'a was chosen as The Culture Capital of the Arab World 2004. I knew then that this was a great opportunity. After months of negotiations, we submitted a film proposal for review. The criteria included a number of stringent dos and don'ts; this was clearly why no Yemeni feature film had ever been made. Ours would be shot in the breathtaking, ancient Old Sana'a, a UNESCO World Heritage City with cobbled alleys and stone buildings.

I moved into a beautiful hotel in Talha, in a quiet district of the old city. I spent three months there and got to know the neighbourhood people. I took part in the obligatory afternoon qat chews (\*) and, despite doing this reluctantly, I realised it became an integral element to my writing. The locals would spend hours chewing the stimulant bitter leaves and tell stories of local folklore. I took bits and pieces of the most fascinating tales and added them to the stories I had accumulated over the years. I was ready to write.

I wanted a story that could illustrate how mesmerizing Old Sana'a is. I knew that it would have to be approved by government decision makers; this meant no violence, no sex, no crime, and no women. So I resorted to writing a story about love, with all its innocence. I wanted to be able to create a plausible drama and to include the female perspective somewhere there. Also, shame and honour are the driving forces for many families in this part of the world; this had to come across in all its brutality. The story is told through the eyes of an Italian photographer from London, Federico, whose purpose was to help bridge the gap between Yemen and the rest of the world. I wanted the viewer to be transported to Old Sana'a; to understand pressures unique to that part of the world and to recognize that, despite these differences, we share the same fundamental emotions including heartache and hope.

Once the financing was confirmed and permits were issued, I knew that the biggest hurdles were yet to come. For a start, I knew the casting would be a challenge, since Yemen doesn't have a film industry, so I brought in Polly Hootkins, a casting director and Remy Bertrand, a drama coach from London. We spent five months casting and training; finding the young female roles was the hardest task, since most were unmarried and consequently not given permission by their parents to act in a film. With Polly and Remy traipsing round Yemen in search of actresses, we finally found our cast, but not without me going to Beirut to cast Danya as the munagasher (henna paint for the hands) artist. Remy's interpreter Nabil Saber ended up being perfect for the lead role of Tariq. A number of actors were therefore selected to undergo an intensive drama workshop. This was the start of our problems, since many actresses were verbally abused as soon as peeping toms noticed they were unveiled during the workshops.

We were set to start filming and began hiring crewmembers, when Mathias, our Austrian actor playing the photographer Friedrich

was stabbed. We later found out that this had nothing to do with the film; a madman was running around stabbing «foreigners» as a protest against Saddam Hussein's capture. Mathias was flown to Vienna and we found a replacement actor from Rome; Friedrich became Federico, as there was no way we could postpone. The camera equipment had arrived from Beirut and filming was scheduled to start at the beginning of February. A week before we started, my father passed away.

So we had to fight on. We began filming and on day one religious fanatics surrounded me, crewmembers were pushed aside and I found myself engulfed in loud voices. «We don't want you here». «Take your porn elsewhere, we are Muslims». This went on every day. The papers conjured up a story that we filmed a sex scene inside a mosque during the prayer call. We were horrified to learn that a sermon by an imam describing this fallacy was being recorded and tapes distributed all over the country. Filming was temporarily stopped and 20 parliament members came to see our footage. They interfered, continuously bullying me to change dialogue and scenes and were also angered because half our crew was female, including our Director of Photography, the First Assistant Director and many others, including local Yemeni actresses. Sleep became impossible and there was a lot of pressure; we lived in an armed compound, constantly surrounded by armed security. One thing that did come out of all this was the incredible bonding between us. We had a crew of almost 100 people from all over the world: Yemen, the UK, Lebanon, France, South America, Egypt, Morocco, Canada, Armenia, even Australia. We were a great team and we became indestructible.

After one year of getting the project off the ground, we finally finished the shoot. There were tears of joy. We had achieved the impossible. I just couldn't wait to be on that airplane back to London. From there, I went straight to Vienna to check up on my sick sister Bedryeh, who died from cancer shortly after. This film is dedicated to her.

**Bader Ben Hirsi**

(\*) Editor's note: qat is a plant native to tropical East Africa and the Arabian Peninsula. It contains an amphetamine-like stimulant which causes excitement, loss of appetite and euphoria.





## Ακάμας | Akamas

2006



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 120'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

ΗΧΟΣ | SOUND

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

ΣΚΗΝΙΚΑ | SETS

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ | COSTUMES

ΜΑΚΙΓΙΑΖ | MAKE-UP

ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | CO-PRODUCERS

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΗ | CO-PRODUCTION

ΗΘΕΟΠΟΙΟΙ | CAST

Πανίκκος Χρυσάνθου | Panicos Chrysanthou

Πανίκκος Χρυσάνθου | Panicos Chrysanthou

Andras Gerö

Θωμάς Καλλής | Thomas Kallis

Γιώργος Ποταγός | Yorgos Potagas

Μιχάλης Χριστοδουλίδης | Michalis Christodoulides

Χρίστος Λανίτης | Christos Lanitis

Μιχάλης Κοφτερός | Michalis Kofteros, Βαρβάρα Παπαγιώτη | Varvara Papayoti,

Μηλίτσα Αντρέου | Millitsa Andreou

Eta Csabanyolgyi

Andras Gerö, Dervis Zaim

Artimages Ltd

Marathon Filmcilik, Creator 4, EPT A.E. | Hellenic Broadcasting Corporation ERT S.A.

Χρίστος Γκρέκο | Christopher Grego (Ομήρης | Omeris), Αγνή Τσαγκαρίδου |

Agni Tsangaridou (Ροδού | Rhodou), Μιχάλης Τερλικκας | Michalis Terlikkas

(ποιητής-ψαράς | poet-fisherman), Θωδωρής Μιχαηλίδης | Thodoris Michailides

(Ναϊμή | Naim), Άλκης Κρητικός | Alkis Kritikos (Νικολής | Nikolis),

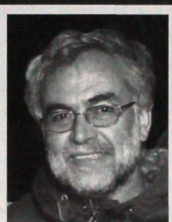
Κούλλης Νικολάου | Koullis Nicolaou (Καγιάς | Kayas)



Κύπρος - Τουρκία - Ουγγαρία - Ελλάδα | Cyprus - Turkey - Hungary - Greece | 2006

Ο Τουρκοκύπριος Ομέρης μεγαλώνει με τους Ελληνοκύπριους σε μια εποχή ηρεμίας και αθωότητας. Όταν όμως ερωτεύεται μια Ελληνοκύπρια, καταλαβαίνει ότι ο κόσμος γύρω του είναι πολύ πιο πολύπλοκος από ό,τι φαίνεται. Αποφασίζει πως θέλει να πολεμήσει για να μείνει με την αγαπημένη του, τη στιγμή που η κοινωνία γύρω του ακολουθεί ακριβώς την αντίθετη πορεία: προχωρά προς τον χωρισμό και τη διαίρεση. Αν δεν θέλει να ηττηθεί, πρέπει να παλέψει ενάντια στον παραλογισμό του εθνικισμού που εισβάλλει στην προσωπική του ζωή και προσπαθεί να την τσακίσει.

Omeris, a Turkish Cypriot boy, grows up with Greek-Cypriots in an age of calm and innocence. When he falls in love with a Greek-Cypriot girl, he realizes that their world is much more complicated than it appears to be. He decides to fight so that he can stay with his beloved, at a moment when the people around him are moving in exactly the opposite direction: towards separation and partition. If he doesn't want to be defeated, he must fight the absurdity of the nationalism that is invading his personal life and trying to crush it.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 1987 Λεπτομέρεια στην Κύπρο | A Detail in Cyprus (ντοκ. | doc.)  
 1993 Το τείχος μας | Our Wall (ντοκ. | doc.)  
 1998 Οι Παδικιές της Αφροδίτης | The Footprints of Aphrodite (ντοκ. | doc.)  
 2003 Παράλληλα ταξίδια | Parallel Trips (ντοκ. | doc.)  
 2006 Ακάμας | Akamas

#### Πανίκκος Χρυσάνθου

Ο Πανίκκος Χρυσάνθου γεννήθηκε στο χωριό Κυθρέα της Κύπρου το 1951. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών. Δούλεψε στην Κύπρο ως κριτικός κινηματογράφου σε εφημερίδες και ως διευθυντής της Κινηματογραφικής Λέσχης Λευκωσίας, της Κυπριακής Ταινιοθήκης και του κινηματογράφου τέχνης «Στούντιο» στη Λευκωσία. Το 1987 γύρισε την πρώτη του ταινία.

#### Panicos Chrysanthou

Panicos Chrysanthou was born in Kythrea, Cyprus in 1951. He studied Literature and Philosophy at the University of Athens. He worked in Cyprus as a film critic, curator of the Nicosia Film Club and the Cyprus Film Archive and as a director of the art house cinema Studio in Nicosia. In 1987 he made his first film.



## Ένας χωρισμένος κόσμος

Γεννήθηκα και μεγάλωσα μέσα σε μια πολιτική σύγκρουση. Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '50, οι άνθρωποι του τόπου μου βρήκαν τους εαυτούς τους χωρισμένους σε Ελληνοκυπρίους και Τουρκοκυπρίους. Ξεκίνησε μια αντιπαράθεση η οποία, με τέσσερις συγκρούσεις και τρεις ψυχρούς πολέμους, συνεχίζεται ως και σήμερα. Έζησα αυτή την αντιπαράθεση ως έναν παραλογισμό. Θυμάμαι όταν ήμουν μικρός και άκουσα για πρώτη φορά τη λέξη διχοτόμηση. Μου εξήγησαν ότι οι Τούρκοι ήθελαν να χωρίσουν την Κύπρο στα δύο και να πάρουν το ένα κομμάτι. Τότε, Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι ζούσαμε ανακατωμένοι σε όλο το νησί. Έπρεπε να χωριστούμε κι εμείς οι ίδιοι για να γίνει η διχοτόμηση, το χωριό μου μάλιστα ανήκε στο κομμάτι που διεκδικούσαν οι Τούρκοι. Γέλασα τότε. Έβρισκα αυτή την ιδέα άδικη, παράλογη και απάνθρωπη. Εκείνη την εποχή, ανήκα στην πλευρά των δυνατών στο νησί: εμείς οι Ελληνοκύπριοι αποτελούσαμε τη μεγάλη πλειοψηφία. Δεν μπορούσα να φανταστώ πως αυτή η τρελή ιδέα θα μπορούσε ποτέ να πραγματοποιηθεί. Λίγα χρόνια αργότερα, ήμουν ένας από τους πολλούς που έτρεχαν να σώσουν τη ζωή τους. Η πλάστιγγα είχε γείρει από την άλλη πλευρά. Βρέθηκα στο στρατόπεδο των αδυνάτων, καθώς ο τουρκικός στρατός αποβίβαστηκε στην Κύπρο. Αυτό που νομίζαμε απάνθρωπο, παράλογο κι απίθανο ήταν η πραγματικότητα της ζωής μας.

Η ταινία μιλά γι' αυτόν τον παραλογισμό μέσα από μια ιστορία. Οι πρωταγωνιστές της είναι δυο άνθρωποι που ερωτεύονται ο ένας τον άλλο, όπως ερωτεύονται όλοι οι άνθρωποι, σε όλο τον κόσμο. Αυτοί, όμως, έχουν την ατυχία να ερωτευτούν σε λάθος χώρο και σε λάθος χρόνο κι από εδώ πηγάζει η περιπέτεια της σχέσης τους. Το μόνο που θέλουν, είναι να είναι μαζί και να βιώνουν τη σχέση τους ως κάτι φυσικό και νόμιμο. Ο κόσμος γύρω τους τους το απαγορεύει, επειδή δεν τους βλέπει σαν ανθρώπους, αλλά τον ένα σαν μουσουλμάνο και τον άλλο σαν χριστιανό, σαν Τούρκο και σαν Έλληνα. Ο πολιτικός παραλογισμός εισβάλλει στην προσωπική ζωή των ανθρώπων και προσπαθεί να τη συντρίψει – κι έτσι δείχνει και το πραγματικό του πρόσωπο.

Οι ήρωές μας πολεμούν για τον εαυτό τους – χωρίς να το θέλουν, ωστόσο, μεταμορφώνονται σε σύμβολο ενάντια στον φανατισμό και τη μισαλλοδοξία. Αρνούνται να ανήκουν στη μία ή στην άλλη πλευρά. Γι' αυτούς πατρίδα δεν είναι κάτι αφηρημένο, είναι ο τόπος τους μαζί με τους ανθρώπους που κατοικούν εκεί, άσχετα από την πίστη και την εθνική τους καταγωγή. Οι άνθρωποι γύρω τους, όμως, έχουν δημιουργήσει μέσα τους μια πατρίδα που αποκλείει όσους δεν ανήκουν στην εθνική τους ομάδα.

Το ζευγάρι μας, που φυσικά επιλέγει να επιμένει στην κοινή πατρίδα, βρίσκει σιγά-σιγά τον εαυτό του σ' ένα μακρόστενο κομμάτι γης, σε μια νεκρή ζώνη ανάμεσα στα δυο αντιπαρτιθέμενα στρατόπεδα. Και όντως, μόνο αυτό το κομμάτι γης απόκειται από την κοινή πατρίδα του παρελθόντος – εδώ εξορίζονται όσοι επιμένουν να αγαπούν.

Η ιστορία διαγράφει έναν κύκλο, που είναι και μια διαδικασία γνώσης. Ο Ακάμας(\*) είναι ένα σύμβολο. Είναι μια χειρόνησος μοναδική σε φυσική ομορφιά. Αυτή ενώνει τα δυο παιδιά, όταν ακόμα η Κύπρος ζει την εποχή της αθωότητας της. Όταν, όμως, εκείνα υποχρεώνονται να ζήσουν εκεί χωρίς άλλη ανθρώπινη συντροφιά, γίνεται γι' αυτά ένας χώρος εξορίας. Το όνειρό τους και η ευτυχία τους θα ήταν να ζήσουν μαζί με τους ανθρώπους. Όταν τελικά το καταφέρνουν, ανακαλύπτουν ότι εξορία υπάρχει και ανάμεσα στους ανθρώπους – και είναι πιο πικρή. Οι ήρωές μας νικούνται στο τέλος γιατί είναι άνθρωποι που, ενώ αγαπούν τη ζωή και τους άλλους, υποχρεώνονται να ζήσουν μόνοι τους. Ταυτόχρονα, είναι και νικητές, γιατί ενώ όλοι, συνειδητά ή υποσυνείδητα, παίζουν το τρελό παιχνίδι του εθνικισμού, αυτοί αντιστέκονται και καταφέρνουν να μείνουν μαζί.

**Πανίκκος Χρυσάνθου**



(\*) Ακάμας: 1. Χειρόνησος στα βορειοδυτικά της Κύπρου. 2. Ο γιος του Θησέα από την Αθήνα. Η παράδοση τον θέλει να εποικίζει τη χειρόνησο μετά τον Τρωικό πόλεμο. 3. Ψευδώνυμο που έδωσαν στον Ομέρη, προφανώς γιατί ζούσε μέσα στον Ακάμα. 4. Ετυμολογικά σημαίνει «ακούραστος άνθρωπος».



## A World Divided

I was born and grew up amidst a political conflict. Around the middle of the 1950s, people in my country found themselves divided into Greek-Cypriots and Turkish-Cypriots. A confrontation began which included four conflicts and three cold wars and which continues to this day. I experienced this confrontation as something absurd. I remember when I was young and heard the word «partition» for the first time. They explained to me that the Turks wanted to divide Cyprus in two and seize one part for themselves. At that time, Greek-Cypriots and Turkish-Cypriots lived side-by-side all over the island. What's more, in order for the partition to take place we, the people, had to be separated as well. As a matter of fact, my village was in the area claimed by the Turks. I laughed then. I found the idea unfair, absurd and inhuman. At that time I belonged to the side of the strong; we Greek-Cypriots, constituted the overwhelming majority. I could not imagine that this insane idea could ever become a reality. A few years later I was one of the many who were running for their lives. The scales had tipped the other way. Now I found myself on the side of the weak as the Turkish army landed on Cyprus. What we had regarded as inhuman, absurd and impossible became the reality of our life.

The film speaks of this absurdity through a story. The protagonists are two people who fall in love with each other the way people fall in love everywhere. Only they are unlucky enough to fall in love in the wrong place and at the wrong time and herein lies the adventure of their love affair. All they want is to be together and to experience their relationship as something natural and legitimate. But the world around them forbids it because it does not perceive them as people, but as a Muslim and a Christian, a Turk and a Greek. The absurdity of politics invades people's personal lives and attempts to crush them, thus revealing its true face.

Our heroes fight for themselves – yet they are unwittingly transformed into a symbol against fanaticism and bigotry. They refuse to take sides. For them, the concept of country is not something abstract; it is their birthplace along with the people who live there, regardless of their faith and national origin. The people around them, however, have created for themselves a homeland that excludes anyone who does not belong to their ethnic group.

Our couple, which by its very nature chooses to insist on a shared homeland, will gradually find itself in a long and narrow stretch of land, a no man's land between the two hostile camps. Indeed, this piece of land is the only thing that's left of the country that was once their common home – and it is here that those who insist on loving are exiled.

The story forms a circle, which also represents a learning process. Akamas (\*) is a symbol. It is a peninsula unique in its natural beauty. It is what unites the two lovers when Cyprus is still living in a time of innocence. But when they are forced to live there without any other human companionship, it becomes a place of exile for them. Their dream and their happiness would be to live alongside others. When they finally succeed, they discover that you can be in exile even when you're living among people and that makes it even more bitter. In the end, our heroes are defeated because they are people who, although they love life and others, are forced to live on their own. At the same time they are winners because, although everyone –consciously or unconsciously – plays the insane game of nationalism, they are able to resist and stay together.

**Panicos Chrysanthou**

*Translation:*  
Lilly M. Papagianni

(\*) Akamas: 1. Peninsula in the northwest part of Cyprus. 2. The son of Theseus from Athens. Tradition recounts that he was the one who first settled in the peninsula after the Trojan War. 3. Nickname given to Omeris, the protagonist of the film, apparently because he lived in Akamas. 4. Etymologically it means a tireless man.



## AmericanEast



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 110'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Hesham Issawi**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Hesham Issawi, Sayed Badreya, Brian Cox**

βασισμένο σε μια ιδέα των | based on the story by **Hesham Issawi, Sayed Badreya**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Michael G. Wojciechowski**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Chris Wright**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Harry Snodgrass, Mark Linden**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Tony Humecke**

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ | PRODUCTION DESIGN

**Frank Bollinger**

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ | COSTUMES

**Swinda Reichelt**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

**Anant Singh, Brian Cox, Ahmad Zahra**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Distant Horizon**

ΗΘΗΡΟΙΟΙ | CAST

**Sayed Badreya** (Mustafa Marzoke), **Sarah Shahi** (Salwah Marzoke), **Kais Nashif** (Omar), **Tony Shalhoub** (Sam), **Al Faris** (Sabir), **Tim Guinee** (Dr. Westerman), **Amanda Detmer** (Kate)



ΗΠΑ | USA | 2007

Ο Μουσταφά είναι αιγύπτιος μετανάστης, ιδιοκτήτης του Καφέ Χαμπίμπι, στέκι κατοίκων αραβικής καταγωγής του Λος Άντζελες. Παρά τις πιέσεις της ζωής στην πόλη, ο Μουσταφά προσπαθεί να μεγαλώσει τα παιδιά του με ηθικές αξίες – έχει παράλληλα αναλάβει τον ρόλο του προστάτη για την ανύπανδρη αδελφή του Σάλουα, στην οποία πρέπει να βρει γαμπρό. Ο σεβασμός του για την παράδοση έρχεται σε αντίθεση με την επιθυμία του να ζήσει το «αμερικανικό όνειρο»: θέλει να ανοίξει ένα εστιατόριο με συνεταίρο έναν Εβραίο. Ο επίσης αιγύπτιος φίλος του Μουσταφά, ο Ομάρ, είναι ηθοποιός και βιοπορίζεται δουλεύοντας ως ταξίτζης. Εξαιτίας των αραβικών του χαρακτηριστικών, παίζει πάντοτε τον τρομοκράτη. Όταν επιτέλους παρουσιάζεται η ευκαιρία ενός ρόλου χωρίς φυλετικό χαρακτηρισμό, οι προκαταλήψεις σχετικά με την καταγωγή του τον εξωθούν σε μια παράλογη απόφαση, οδηγώντας σε ένα βίαιο τέλος και συμπαρασύροντας σ' αυτό όλα τα πρόσωπα γύρω του.

Mustafa is an Egyptian immigrant, owner of Habibi's Cafe, a hangout for Los Angelenos with Middle Eastern backgrounds. He provides his children with a moral upbringing despite urban life pressures and finds himself cast in the role of protector to his unwed sister Salwah, for whom he must find a suitor. His respect for tradition contradicts his aspirations to experience the American Dream: he wants to open a restaurant with a Jewish partner. Mustafa's friend Omar is a struggling actor, an Egyptian who supports himself by working as a cab driver. Because of his Middle Eastern looks, he is typecast in terrorist roles. Finally, an opportunity for a non-racially designated role arrives, but prejudices relating to his background conspire against him, pushing Omar to make an irrational decision that sets off a violent finale that affects all the characters.



### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 2002 The Interrogation (μυ | short)
- 2003 T for Terrorist (μυ | short)
- 2007 AmericanEast

### Χέσσημ Ισάουι

Γεννήθηκε στην Αίγυπτο όπου μεγάλωσε με μια ακόρεστη δίψα για αμερικανικές ταινίες. Μετακόμισε στις ΗΠΑ το 1990 για να σπουδάσει ανθρωπολογία, σύντομα όμως στράφηκε στη σκηνοθεσία. Το 1996, αποφοίτησε από την Κινηματογραφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κολούμπια στο Σικάγο και ξεκίνησε την καριέρα του δουλεύοντας στην τοπική τηλεόραση. Η ταινία του *The Interrogation* κέρδισε το Βραβείο Καλύτερης Δημιουργικής Ταινίας Μικρού Μήκους στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Νέας Υόρκης, ενώ το *T for Terrorist* κέρδισε το Βραβείο Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας στα Φεστιβάλ της Βοστώνης και του Σαν Φρανσίσκο.

### Hesham Issawi

He was born in Egypt, where he grew up with an insatiable appetite for American movies. He moved to the US in 1990 to study Anthropology, but after taking classes in photography he changed his major in order to study Filmmaking. In 1996, he graduated from the Columbia College Chicago Film School and began his career working at a local TV station. His film *The Interrogation* won the Best Creative Short Film Award at the New York FF, while *T for Terrorist* won the Best Short Film Award at both the Boston and San Francisco film festivals.



## Η Μέση Ανατολή των ΗΠΑ

Η ταινία *AmericanEast* πηγάζει από συναισθήματα θυμού, τα οποία προσπάθησα να αναδείξω μέσα από ανθρώπινες ιστορίες – κυρίως γιατί δεν μου αρέσει να είμαι απλά μπηδιστής. Σκεφτόμουν πως μια προσωπική ιστορία για Αραβες στις ΗΠΑ δεν θα λειτουργούσε ποτέ, αλλά η 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου την έκανε να λειτουργήσει. Η 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου γέννησε ένα ενδιαφέρον για τις ιστορίες των Αράβων και των μουσουλμάνων Αμερικανών επειδή ο κόσμος είναι πλέον περιέργος να μάθει ποιοι είναι αυτοί «οι άνθρωποι που μας μισούν». Ερωτήματα για τη Μέση Ανατολή και το Ισλάμ ανακύπτουν συνεχώς, εφόσον αποτελούν πια αναπόσπαστο κομμάτι των αμερικανικών ειδησεογραφικών δελτίων και της αμερικανικής πολιτικής. Οι Αμερικανοί έχουν πολλά που θέλουν να ρωτήσουν, οι απαντήσεις όμως είναι λίγες. Ως κάποιος που αφηγείται ιστορίες, έχω κι εγώ ευθύνη να αποκριθώ.

Όλα ξεκίνησαν πριν από λίγα χρόνια, όταν ο Sayed Badreya κι εγώ συναντηθήκαμε με τον Peter Farrelly για να κουβεντιάσουμε διάφορες ιδέες και να μιλήσουμε για ένα άλλο σενάριο που θα ολόκληρε εκείνη την εποχή. Στη διάρκεια αυτής της συζήτησης, ο Peter κοίταξε τον Sayed και του είπε: «Θα 'πρεπε να κάνεις μια ταινία για τον εαυτό σου». Του απάντησα: «Και ποιος θα την έβλεπε; Οι άνθρωποι που Χόλιγουντ δεν μας συμπαθούν». Νομίζω πως το σχολίο μου αυτό τον πλήγωσε. «Δεν είναι τίς σας μισούν – απλά, δεν σας ξέρουν», είπε. Γύρισα στο σπίτι και βρήκα μερικά σενάρια που είχα γράψει στο πανεπιστήμιο, μόνος ή με άλλους μαζί, κι έτσι ξεκίνησε το ταξίδι του *AmericanEast*.

Πάντα αναζητώ «παρεκκλίσεις» όταν ετοιμάζω μια ταινία. Στο *AmericanEast* τις βρήκα στον χαρακτήρα και στα λόγια του Μουράντ. Ο Μουράντ έχει γεννηθεί στην Αμερική, αλλά είναι εξίσου οργανωμένος με τον μέσο άνθρωπο στους δρόμους του Καΐρου, της Βαγδάτης, της Βηρυτού. Μεγάλωση βλέποντας και αιγυπτιακές και αμερικανικές ταινίες. Στις αμερικανικές ταινίες οι άνθρωποι βρίζουν συνεχώς – στις αιγυπτιακές κανένας δεν βρίζει. Ποτέ δεν το κατάλαβα αυτό. Στην Αίγυπτο οι άνθρωποι βωμολοχούν όλη την ώρα – ο πατέρας μου είναι πρωταθλητής στο βρισίδι κι ας είναι επιστήμονας. Έτσι λοιπόν, ένιωθα πάντα ότι υπάρχει κάτι ψεύτικο στις αιγυπτιακές ταινίες, ότι δεν αποτυπώνουν την πραγματικότητα. Γι' αυτόν τον λόγο, όταν γράφαμε το σενάριο του *AmericanEast*, είπαμε ότι μας ενδιαφέρει ο ρεαλισμός και, μάλιστα, ένας ρεαλισμός πιο ακραίος για τον χαρακτήρα του Μουράντ, αφού αυτός ενσαρκώνει μια αλήθεια για τους Αραβες που δεν την έχουμε δει στη μεγάλη οθόνη: τη σύγχρονη πραγματικότητα των Αράβων, μουσουλμάνων και χριστιανών, τον δικαιολογημένο τους θυμό και τα προδομένα τους όνειρα.

Ο χαρακτήρας του Ομάρ αντιπροσωπεύει τη δική μου γενιά: τη γενιά που αγάπησε την Αμερική, που πίστεψε στον αμερικανικό ιδεαλισμό, αλλά που τελικά ένιωσε πως η Αμερική της χύρισε την πλάτη. Ο Ομάρ χρειάζεται μια ευκαιρία για να δείξει το ταλέντο του, αλλά του την αρνούνται. Εγώ μεγάλωσα στην Αίγυπτο τη δεκαετία του '80, όταν τα πάντα ήταν αμερικανικά: η μουσική, το σινεμά – ακόμη και ο τρόπος που μιλούσαμε ακουγόταν σαν τους χαρακτήρες από αμερικανικές ταινίες. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, η αντίστοιχη γενιά αποτελείται τώρα από ακτιβιστές και αντι-αμερικανούς. Σήμερα, το να μιλάς Αγγλικά σημαίνει ότι μιλάς τη γλώσσα των άπιστων. Τι συνέβη; Ο θάνατος του Ομάρ συμβολίζει τα χαμένα όνειρα μιας γενιάς. Ίσως για την επόμενη γενιά τα πράγματα να είναι καλύτερα.

Όπως ο Ομάρ είναι η καρδιά της ταινίας και ο Μουράντ ο θυμός της, έτσι ο Μουσταφά, ο ιδιοκτήτης του Καφέ Χαμίμπι, αντιπροσωπεύει μια μέση στάση: είναι ο άνδρας που συμβιβάζεται για να επιβιώσει. Είναι ο μετανάστης που θέλει να ζήσει ήσυχα, αλλά η πολιτική και οι κοινωνικές προκαταλήψεις δεν του το επιτρέπουν. Είναι ένας άνθρωπος που δεν μπορεί να ξεχάσει το παρελθόν του

και που φοβάται για το μέλλον του. Πρέπει να επιλέξει ανάμεσα στην πατρίδα του και τη νέα χώρα στην οποία ζει. Αυτός ο διχασμός πανδιέει με τον ίδιο τρόπο και την αδελφή του, την Σάουα. Η Σάουα μια συστήνεται τη στιγμή που πρέπει να ορθώσει το ανάστημά της και να αφηγήσει την παράδοση. Ξεκινάει το προσωπικό της ταξίδι και αρχίζει μια σχέση με έναν Αμερικανό. Η σχέση είναι καταδικασμένη, αλλά η Σάουα χρειάζεται αυτή την παρακαμπτήρια προκειμένου να συνειδητοποιήσει τον προορισμό της και να μπορέσει να πει «όχι» στον αδελφό της. Τον χαρακτήρα της Σάουα τον κινηματογραφήσαμε με τρόπο διαφορετικό από τους υπόλοιπους. Τη βλέπουμε μέσα από καθρέφτες. Ακόμει τη φωνή της εκτός πλάνου. Αυτό συμβαίνει γιατί η Σάουα δεν έχει γεωγραφία, δεν έχει πατρίδα. Είναι συναισθηματικά εκτοπισμένη.

Στη διάρκεια της παραγωγής, ερωτήματα σχετικά με τη συνάντηση Δύσης και Ανατολής, την αντιπαράθεση του Ισλάμ με τον δυτικό πολιτισμό, την κατανόηση της πολιτικής για τη Μέση Ανατολή, έγιναν μέρος της καθημερινής μας ζωής. Την εποχή που κάναμε γυρίσματα, το Ισραήλ βομβάρδιζε τον νότιο Λίβανο για ένα μήνα. Οι συζητήσεις μας στη διάρκεια του πρωινού βοήθησαν να γνωριστούμε όλοι καλύτερα και ορισμένες φορές, πρέπει να το παραδεχτώ, δημιουργήσαν κάποια απόσταση ανάμεσα στο συνεργείο και τους ηθοποιούς. Όλα αυτά, όμως, έδωσαν μεγάλη αξία στην παραγωγή. Συχνά ήταν δύσκολο να επικεντρωθεί κανείς στην ιστορία της ταινίας και να κρατήσει αποστάσεις από την πραγματικότητα, να βρει τον σωστό τόνο και να φιλτράρει το μη ουσιώδες. Τελικά, η ταινία μιλάει για την κατανόηση και την παρανόηση, και για τη δυσκολία του να ξεπεράσει κανείς τις πολιτισμικές προκαταλήψεις για τη Μέση Ανατολή. Θέλησα να συλλάβω τις σκέψεις και τα αισθήματα που υπαγορεύουν την αντιπαράθεση της Δύσης προς τη Μέση Ανατολή και αντίστροφα, χωρίς να πάρω θέση. Υπάρχει κάτι παράλογο σε αυτή τη σύγχρονη τάση να αναλυθεί ο άνθρωπος της Μέσης Ανατολής. Το βλέπω στις εφημερίδες, αλλά και στους σύγχρονους οριενταλιστές: πολλοί από αυτούς δεν έχουν ποτέ περπατήσει στους δρόμους της, δεν έχουν πάρει το λεωφορείο, δεν έχουν πει νερό από τον Νεϊλο, δεν έχουν κοιμηθεί σε σπίτια από λάσπη. Κι όμως, αισθάνονται ικανοί να κρίνουν τις ζωές των ανθρώπων. Αναρωτιέμαι τι θα είχε συμβεί αν δεν είχα ταξιδέψει ποτέ στην Αμερική, αν δεν είχα ανακαλύψει τον κινηματογράφο: το αληθινό μου σπίτι, την αληθινή πατρίδα μου. Θα ήμουν άραγε κι εγώ ένας από αυτούς που τρέχουν στους δρόμους του Καΐρου φωνάζοντας «Θάνατος στην Αμερική» και καίγοντας τη σημαία της; Δεν ξέρω. Διάβασα κάποτε ένα ποίημα του Ρουμί που λέει: «Πέρα από την έννοια του σωστού και του λάθους, υπάρχει ένας ήπιος / Αγαπημένο μου φίλε, θα με συναντήσει εκεί».

Ο κήπος στο *AmericanEast* είναι η τελευταία σκηνή, ένας τόπος ονειρικός όπου ωραία πράγματα μπορούν να συμβούν και η συνύπαρξη μπορεί να επιτευχθεί. Δεν φτάνει όμως να ευχόμαστε γι' αυτά τα πράγματα, πρέπει να δουλέψουμε για να τα πετύχουμε. Είμαι βέβαιος ότι οι παραγωγοί, το συνεργείο και οι ηθοποιοί δημιούργησαν αυτή την ταινία ως ένα έργο αγάπης. Αισθανόμαστε την ανάγκη να κάνουμε μια δημόσια δήλωση και την εκφράσαμε μέσα από το *AmericanEast*. Με αυτόν τον τρόπο, ελπίζουμε πως ξεκίνησαμε να χτίζουμε μια γέφυρα, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του κινηματογράφου για να φέρουμε πιο κοντά τους πολιτισμούς και για να συμβάλουμε στην αμοιβαία κατανόηση της κοινής ανθρωπίνης φύσης μας.

**Χέσσο Ισάουι**

Μετάφραση:

Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



## The Middle East of the USA

*AmericanEast* comes from feelings of anger, which I have tried to focus and tie with human stories – primarily because I don't want to be simply nihilistic. Never, I thought, would a personal story about Middle Eastern people in the U.S. work, but 9/11 made it work. 9/11 made the stories of Arabs or Muslim Americans interesting, because people are curious to know who these «people who hate us» are. Questions about the Middle East and Islam are raised, as they are now part of the American news and American policymaking. Americans have lots of questions, but few answers. It's my responsibility as a storyteller to respond.

It all began a few years ago, when Sayed Badreya and I had a meeting with Peter Farrelly to discuss ideas and another script that we were then developing. During that discussion, Peter looked at Sayed and said to him, «You should make a movie about yourself». I replied, «Who would watch it? People in Hollywood don't like us». I think he was hurt by that remark. He said, «It's not that they hate you; they don't know you». I went home and pulled out a couple of scripts I had written in film school or co-written with others and the journey of *AmericanEast* started.

I always look for «anomalies» when I am writing a movie. In *AmericanEast* I found them in the character and dialogue for Murad. He was born in America, but he is as angry as any man in the streets of Cairo, Baghdad, Beirut. I grew up watching both Egyptian and American movies. In American films people constantly swear; in Egyptian movies the characters never swear. I never understood this. In Egypt, people swear all the time; my dad is the champion of swearing and he's a scientist. So I always felt there was something fake about Egyptian movies; they don't present reality. Consequently, during the writing of *AmericanEast* we talked about being realistic, but also going overboard with Murad's character, because he represents a certain truth among Arabs that has not been exposed on screen: the modern reality of Arab Muslims and Christians, their justified anger and betrayed dreams.

Omar's character represents my generation: the generation that loved America, believed in American idealism, but in the end felt that America turned its back on it. Omar needs a chance to show his talent, but he is denied it. I grew up in the 80s in Egypt, when everything was American, music, movies – even the way we talked sounded like characters from American films. Fast-forward 15 years and the current generation is militant and anti-American. Nowadays, to speak English is to speak the language of the infidel. What happened? The killing of Omar represents the death of the dream of a generation. Maybe for the next generation things will be better.

As Omar is the heart of the film and Murad its anger, Mustafa, the owner of Habibi's Café, represents the midpoint: the man who compromises in order to survive. He is the immigrant who wants to live quietly, but politics and social prejudices won't allow it. He is a man who can't forget his past and is insecure about his future. He has to choose between his motherland and the new country he lives in. This dichotomy likewise causes the entrapment of his sister, Salwah. We meet Salwah when she has to stand up for herself and defy tradition. She embarks on her own journey and starts a relationship with an American man. The relationship is doomed, but Salwah needs this detour in order to realize her destination and say «no» to her brother. The way we shot Salwah is different from the rest of the characters. We see her through mirrors. We hear her voice off-screen. This is because Salwah has no geography, no land. She is emotionally dislocated.

During production, questions of East meeting West, Islam versus western civilization, understanding Middle Eastern politics, became a part of everyday life. While we were filming, Israel was bombing southern Lebanon for a month. Discussions during breakfast helped

generate intimacy and, I admit, sometimes caused distance between cast and crew. But all this gave the production great value. Often it was difficult to focus on the fictional story and achieve distance from reality, to find the right tone and filter out what was not essential. Ultimately, the film is about understanding and misunderstanding and about the difficulty of overcoming fixed ideas about Middle Eastern culture. I wanted to capture thoughts and feelings that the West carries against the Middle East and vice versa, without judgment. There's something preposterous about the contemporary trend of trying to analyze people from the Middle East. I see it in newspapers and with modern Orientalists: many have never walked on its streets, taken a bus, drank from the Nile, slept in mud houses. Yet they feel they are capable of judging people's lives. I ask myself what would have happened if I had never travelled to America, found cinema: my true home and country. Would I be one of those guys running in the streets of Cairo shouting «Death to America» and burning its flag? I don't know. I once read this poem by Rumi that says, «Beyond the notion of right and wrong, there is a garden / My dear friend will you meet me there?»

The garden in *AmericanEast* is the last scene, a dream place where good things may happen and co-existence can occur. But it is not enough to wish for these things, we must work toward them. I know for a fact that the producers, the crew and the actors made this movie as a labour of love. We needed to make a statement and we found that expression in *AmericanEast*. In doing so, we hope that we have begun to build a bridge, utilizing the visual medium of film to bring cultures together and create better understanding of our mutual humanity.

Hesham Issawi





## Captain Abu Raed | Ο πιλότος Αμπού Ραέντ



Digibeta | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 110'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ | PRODUCTION DESIGN

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ | COSTUMES

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

ΗΘΟΠΙΟΙ | CAST

**Amin Matalqa**

**Amin Matalqa**

**Reinhart Peschke**

**Laith Al-Majali**

**Austin Wintory**

**Gerald Sullivan**

**Jamila Allaeddin**

**Amin Matalqa, David Pritchard, Laith Al-Majali, Kenneth Kokin,**

**Nadine Touka**

**Paper & Pen Films, Gigapix Studios**

**Nadim Sawalha (Abu Raed), Rana Sultan (Nour),**

**Hussein Al-Sous (Murad), Udey Al-Qiddissi (Tareq),**

**Ghandi Saber (Abu Murad), Dina Ra'ad-Yaghnam (Um Murad)**

### Βραβεία | Awards

- Βραβείο Κοινού | World Cinema Audience Award, Sundance FF 2008
- Βραβείο Καλύτερου Σκηνοθέτη | Best Director Award, Seattle IFF 2008
- Βραβείο Κριτικής Επιτροπής, Βραβείο Κοινού | Best of the Fest Jury Award, Audience Award, Traverse City FF 2008
- Βραβείο Καλύτερης Πρώτης Ταινίας Μεγάλου Μήκους | Best First Feature, Durban IFF 2008
- Βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού (Nadim Sawalha), Βραβείο Καλύτερης Ηθοποιού (Rana Sultan) | Best Actor (Nadim Sawalha), Best Actress (Rana Sultan), Newport Beach FF 2008
- Βραβείο Καλύτερου Ηθοποιού (Nadim Sawalha) | Best Actor (Nadim Sawalha), Dubai IFF 2007



Ιορδανία | Jordan | 2007

Ο Αμπού Ραέντ, ηλικιωμένος και μοναχικός, εργάζεται ως καθαριστής στο αεροδρόμιο. Μια μέρα βρίσκει στα σκουπίδια ένα καπέλο πιλότου και επιστρέφει σπίτι φορώντας το. Στη φτωχική γειτονιά του, μια ομάδα παιδιών τον περνούν για πιλότο και τον παρακαλούν να μοιραστεί μαζί τους τις περιπέτειες που έχει ζήσει πέρα από το Αμάν και την Ιορδανία. Μέσα από τις φανταστικές του αφηγήσεις αναπτύσσονται σχέσεις φιλίας και ο Αμπού Ραέντ ανακαλύπτει τη σκληρή πραγματικότητα που βιώνουν τα παιδιά στα σπίτια τους – αποφασίζει λοιπόν να κάνει κάτι γι' αυτά. Ευγνώμων για την παρέα τους, τα μεταφέρει νοερά σε συναρπαστικούς προορισμούς σε όλο τον κόσμο και τους εμπνέει πίστη στον εαυτό τους. Στο μεταξύ, ο Αμπού Ραέντ γνωρίζεται με μια γυναίκα πιλότο, τη Nour, που προσπαθεί να αντιμετωπίσει τις πιέσεις της ζωής στο Αμάν.

Abu Raed is an old and lonely airport janitor; one day he finds a discarded pilot cap and returns home wearing it on his head. A group of children in his poor neighborhood mistakenly assume that he is a pilot and beg him to share stories of the world outside Amman and Jordan. Through his imaginary tales, friendships form and he discovers the grim realities of the children's home lives; he takes it upon himself to make a difference. Happy for the company, he transports the children to colourful places around the world through his fictional stories and inspires them to believe in themselves. Meanwhile, Abu Raed's friendship with Nour, a female pilot, begins to grow as she deals with her own set of pressures originating from life in Amman.



## Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 2003 Saliba in the Bathroom (μυ | short)
- 2004 The Big Day (μυ | short)
- 2006 Liffi Liffi (μυ | short)
- 2007 Morning Latte (μυ | short)
- 2007 Captain Abu Raed

## Αμίν Ματάλκα

Μεγάλωσε στην Ιορδανία μέχρι την ηλικία των δεκατριών ετών και κατόπιν μετανάστευσε με την οικογένειά του στο Οχάιο των ΗΠΑ, όπου έζησε τα επόμενα δεκατέσσερα χρόνια. Σπούδασε Διοίκηση Επιχειρήσεων στο Πανεπιστήμιο του Οχάιο και, μετά από μια επιτυχημένη επαγγελματική σταδιοδρομία στη βιομηχανία τηλεπικοινωνιών, αποφάσισε να ξεκινήσει μια καινούργια ζωή μετακομίζοντας στο Λος Άντζελες και γυρίζοντας ταινίες μικρού μήκους. Παράλληλα, έγραψε σενάρια για ταινίες μεγάλου μήκους και παρακολούθησε το πρόγραμμα Σκηνοθεσίας του Αμερικανικού Κινηματογραφικού Ινστιτούτου. Μέσα σε τρία χρόνια έγραψε και σκηνοθέτησε 25 ταινίες μικρού μήκους και κατόπιν συγκέντρωσε περισσότερους από 200 ηθοποιούς και τεχνικούς προκειμένου να γυρίσει την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Ο πιλότος Αμπού Ραέντ*.

## Amin Matalqa

He grew up in Jordan until he was thirteen, then immigrated to the US with his family and spent the next fourteen years in Ohio. He studied Business at Ohio State University and, after a successful career in the telecommunications industry, he decided to start over by moving to Los Angeles and making short films, while writing feature screenplays and attending the Directing MFA program at the American Film Institute. After writing and directing 25 shorts in three years, he assembled a cast and crew of more than 200 people to make his first feature film, *Captain Abu Raed*.



## Πτήσεις δέσμιες στη γη

Ως Ιορδανός που ζει στις ΗΠΑ τα τελευταία 19 χρόνια, έχω παρακολουθήσει την αλλαγή αντίληψης της αμερικανικής κοινής γνώμης για τη Μέση Ανατολή, η οποία πέρασε από την εικόνα ενός μυστηριώδους, απροσδιόριστου τόπου (θεωρούσαν ότι ήταν μια μακρινή χώρα, σε κάποια γωνία του πλανήτη), στην εντύπωση ότι είναι το κέντρο όλων των συγκρούσεων και όλων των προβλημάτων του σύγχρονου κόσμου. Φυσικά, ο «κόσμος» είναι οι Ηνωμένες Πολιτείες διότι, αναμφίβολα, πολλοί άνθρωποι εδώ ούτε καν αναγνωρίζουν ότι υπάρχει και «υπόλοιπος κόσμος» πέρα από τον δικό τους. Και να, λοιπόν, πού καταλήξαμε σήμερα, χάρη στον Τζορτζ Μπους, τον Οσάμα Μπιν Λάντεν και τα αμερικανικά μέσα ενημέρωσης: η λέξη Άραβας έχει γίνει ταυτόσημη με το «κακός», ή, πιο συγκεκριμένα, με το «τρομοκράτης». Αυτή είναι πια η εικόνα μας.

Ορισμένες φορές, κάποιος μπορεί να πει – και να το πιστεύει – ότι ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να αλλάξει τον κόσμο. Δεν είμαι σίγουρος αν αυτό είναι απαραίτητος αλήθεια, αλλά είμαι βέβαιος ότι μια ταινία μπορεί να ασκήσει επιρροή και ο κινηματογράφος γενικότερα μπορεί να δημιουργήσει γέφυρες κατανόησης ανάμεσα σε διαφορετικές χώρες και πολιτισμούς. Αυτός ήταν κι ένας από τους στόχους της ταινίας *Ο Καπετάνιος Αμπού Ραέντ*. Ο αμερικανός παραγωγός μου, ο David Pritchard, μου είπε: «κάνε μια αραβική ταινία, που να μην έχει να κάνει ούτε με την πολιτική, ούτε με τη θρησκεία». Αμέσως, η προοπτική μιας τέτοιας ιδέας μου φάνηκε πολύ γοητευτική. Έχουμε όλοι μας κουραστεί να βλέπουμε τους Άραβες να εκπροσωπούνται στις ειδήσεις από εξτρεμιστές που κραδαίνουν τα όπλα τους και φωνάζουν «Αλά Ακμπάρ» [Σ.τ.Μ. «Ο Θεός είναι μεγαλοδύναμος»]. Αυτό δεν έχει καμία σχέση με εμάς. Γιατί να μη δείξουμε ποιοι πραγματικά είμαστε, σε μια ιορδανική ταινία που θα εξάγουμε σε όλον τον κόσμο;

Έτσι, λοιπόν, ξεκίνησα να γράφω μια οικουμενική ιστορία, που παρουσιάζει την καθημερινή ζωή αυτών των ιδιαίτερων ηρώων, οι οποίοι προέρχονται και από τις φτωχές και από τις εύπορες περιοχές του Αμάν. Συνειδητοποίησα ότι θα ήταν εξαιρετικά διασκεδαστικό να δείξουμε πόσο αστείο μπορούμε να είμαστε, πόσο δύσκολες μπορεί να είναι οι καθημερινές μας μάχες και, πάνω απ' όλα, πόσο μοιάζουμε όλοι μεταξύ μας, από οποίο μέρος του κόσμου κι αν ερχόμαστε. Όλοι έχουμε όνειρα και θέλουμε να τα πραγματοποιήσουμε. Αυτό είναι το θέμα του *Καπετάνιου Αμπού Ραέντ*. Ένας μοναχικός ηλικιωμένος, ο οποίος εργάζεται ως καθαριστής στο αεροδρόμιο, αναδεικνύεται σε ήρωα για μια ομάδα φτωχόπαιδων από τη γειτονιά του, που πιστεύουν ότι είναι πιλότος της πολιτικής αεροπορίας. Στο μεταξύ, ο καθαριστής γίνεται φίλος με μια αληθινή πιλότο, μια γυναίκα που λέγεται Νουρ και είναι θύμα ενός άλλου είδους κοινωνικής καταπίεσης, δηλαδή την υποχρέωση να παντρευτεί κάποιον μέσα από τους κύκλους της μεγαλοαστικής τάξης του Αμάν. Συγκεντρώσαμε μια ενθουσιώδη ομάδα ανθρώπων, τεχνικούς και ηθοποιούς, και γυρίσαμε την ταινία στην Ιορδανία μέσα σε 23 ημέρες, με προϋπολογισμό 2 εκατομμύρια δολάρια – τα χρήματα προήλθαν από ιορδανούς ιδιώτες επενδυτές, που είχαν την επιθυμία να δουν μια ιορδανική ταινία να γίνεται πραγματικότητα.

Το 2003, ο Βασιλιάς Αμπντάλα σύστησε τη Βασιλική Επιτροπή Κινηματογράφου, με στόχο να δημιουργήσει μια ιορδανική κινηματογραφική βιομηχανία, που θα μπορούσε να υποστηρίξει το εγχώριο ταλέντο, αλλά και να εξασφαλίσει τις υποδομές παραγωγής ταινιών στην Ιορδανία, ντόπιων αλλά και ξένων. Τέσσερα χρόνια μετά, η ταινία *Ο Καπετάνιος Αμπού Ραέντ* έγινε πραγματικότητα και θεωρώ ότι αυτό είναι στην ουσία το πολυαναμενόμενο ξεκίνημα της ιορδανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Καταφέραμε να αποδείξουμε ότι μπορεί να υπάρξει μια ιορδανική ταινία που να έχει απήχηση σε ένα διεθνές κοινό. Μετά την πρεμιέρα της στο Ντουμπάι, η ταινία κέρδισε το Βραβείο Κοινού στο Φεστιβάλ του Sundance και άλλα δέκα βραβεία σε διάφορα σημεία του κόσμου, καθώς ταξίδεψε από την Ιορδανία μέχρι την Ιαπωνία και την Ανατολική Ασία, για να διασχίσει έπειτα την Ευρώπη και τις αμερικανικές πολιτείες. Οι αντιδράσεις του κοινού υπήρξαν εντυπωσιακές και το περίεργο είναι ότι ήταν πανομοιότυπες από το ένα μέρος στο άλλο. Ο κόσμος ταυτίζεται με τους χαρακτήρες της ταινίας και με τα προβλήματα τους σε επίπεδο συναισθηματικό, ανθρώπινο. Όσες φορές έτυχε να είμαι παρών σε προβολές, στο τέλος με πληθιάζαν άνθρωποι που μου έλεγαν ότι η ταινία είχε ανοίξει γι' αυτούς ένα παράθυρο σε μια περιοχή του πλανήτη για την οποία δεν γνώριζαν σχεδόν τίποτα. Ελπίζω ότι θα υπάρξουν κι άλλες αραβικές ταινίες που θα συνεχίσουν να διηγούνται στους ανθρώπους τις ιστορίες μας. Επομένως, μπορεί και να 'ναι αλήθεια. Ίσως να μπορούμε τελικά, μέσα από τον κινηματογράφο, όχι μόνο να αλλάξουμε λιγάκι τον κόσμο, αλλά και να διασώσουμε την αληθινή μας εικόνα για τις μελλοντικές γενιές.

**Αμίν Ματάλκα**

Μετάφραση:  
Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



## Earthbound Flights

As a Jordanian living in the United States for the past 19 years, I have observed the American public's perception of the Middle East go from an obscure, vague place (it was known only as a far-away region somewhere out there) to the centre of all conflict of all the world's problems today; the «world» being the United States, as many here certainly don't even recognize that there is a «rest of the world» out there. And so here we are today, thanks to George Bush, Osama Bin Laden and the American media: the word «Arab» has become synonymous with «bad guy» or, more specifically, «terrorist». This has become our image.

On occasion, someone will say – and believe – that movies can change the world. I do not know if that is necessarily true, but I am certain that they can make a difference and, collectively, movies can create a bridge of understanding between countries and cultures. That was one of our goals with the film *Captain Abu Raed*. My producer, David Pritchard, an American, said, «make an Arabic film that has no politics and no religion». Immediately I found the prospect of such an idea quite appealing. We are all tired of seeing Arabs represented in the news by extremists waving their guns in the air and yelling «Allahu Akbar». That is not who we are. Why not show what we are really like in a Jordanian film that we can export to the rest of the world?

And so I set out to write a universal film that depicts the everyday life of these special characters from the poor and the rich sides of Amman. How fun, I realized, it would be to show how funny we can be and how difficult our daily struggles can be and, most importantly, that we are all the same, no matter what part of the world we come from. We all have dreams and we want to make them happen. That's what *Captain Abu Raed* is about. A lonely, elderly airport janitor becomes a hero to a group of poor neighbourhood kids who believe he is a commercial airline pilot. Meanwhile, the janitor forms a friendship with a real pilot, a woman called Nour, who suffers from another type of social pressure, which is to get married within the circles of upper class Amman. We gathered a really enthusiastic cast and crew and made the film in Jordan over the span of 23 days on a budget of \$2 million, raised from Jordanian private investors who cared enough to finally see a Jordanian film come to life.

In 2003, King Abdullah started the Royal Film Commission to nurture a Jordanian film industry that can foster local talent and support an infrastructure to make movies in Jordan, both local and foreign. Four years later, *Captain Abu Raed* came to life, and I believe this is finally the long-awaited beginning of a Jordanian film industry. We were able to demonstrate that you can have a Jordanian film that appeals to world audiences. Since its premiere in Dubai, the film has gone on to win the Audience Award at the Sundance Film Festival, along with ten other awards from around the world, as it toured from Jordan to Japan and East Asia to across Europe and all over the United States. Audience reactions have been spectacular and, most incredibly, identical from one place to another. People relate to the characters in the film and their struggles on an emotional level, a human level. After every screening I have attended, I've had people tell me that the film has opened a special window for them on another part of the world that they knew little about. I hope more Arabic films will continue to tell our stories to the world. So maybe it is true. Through cinema, not only can we make little changes in the world, but we can also preserve an image of who we are for future generations.

**Amin Matalqa**





## Kharej Altaghtya | Χωρίς κάλυψη | Out of Coverage



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 100'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Abdellatif Abdelhamid**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Abdellatif Abdelhamid**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Elso Rock**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Ali Lailan**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Emile Sa'ada**

ΣΚΗΝΙΚΑ | SETS

**Mowaffaq Qat**

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ | COSTUMES

**Larissa Abdulhamid**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ | PRODUCER

**Mohammad Al-Ahmad**

ΠΑΡΑΓΟΓΗ | PRODUCTION

**National Film Organization, Syria**

ΗΘΟΠΟΙΟΙ | CAST

**Fayez Qazaq** (Amer), **Saba Mubarak** (Nada), **Fadwa Suleiman** (Salma),  
**Hiroki Okazaki** (Ιάπωνας | Japanese man)

### Βραβεία | Awards

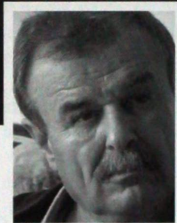
- Ειδικό Βραβείο Κριτικής Επιτροπής | Special Jury Prize, Singapore IFF 2008
- Χρυσός Αχάγκαρ | Golden Ahaggar, Annual Oran Film Festival 2008



Συρία | Syria | 2007

Ο Αμέρ είναι ένας υπερδραστήριος μεσήλικας άνδρας. Δεν έχει ποτέ ελεύθερο χρόνο καθώς, εκτός από τη φροντίδα της δικής του οικογένειας, βοηθάει και τη γυναίκα και την κόρη του φίλου του Ζουχάιρ. Ο Ζουχάιρ βρίσκεται στη φυλακή εδώ και χρόνια, όπως και άλλοι πολιτικοί κρατούμενοι στη χώρα, και το μέλλον του είναι αβέβαιο. Ο Αμέρ έχει και τη δική του οικογένεια, γυναίκα και παιδιά, στους οποίους πρέπει να αφιερώνει χρόνο και ενέργεια. Η ζωή του είναι ένα διαρκές, συχνά κωμικό, πηγαινέλα. Η γυναίκα του δυσφορεί με τον πάντα απόντα άνδρα της και σταδιακά αρχίζει να ζηλεύει τη σχέση που έχει αναπτύξει ο Αμέρ με τη γυναίκα του φίλου του. Παρόλ' αυτά, οι δύο γυναίκες σεβονται η μία την άλλη μ' έναν απροσδόκητο τρόπο. Όταν τα πράγματα δείχνουν ότι ο Ζουχάιρ πρόκειται να αποφυλακιστεί, ο Αμέρ συνειδητοποιεί ότι τρέφει ανάρμοστα συναισθήματα για τη γυναίκα του φίλου του.

Amer is a middle-aged man leading a very busy life. He never has any free time, which is caused by the fact that, besides taking care of his own family, he also helps his friend Zuhair's wife and daughter. Zuhair himself has been in prison for a number of years; he may be one of the country's political prisoners with an uncertain future. Amer also has his own family – a wife and a child – to whom he dedicates energy and time, the tempo of his life becoming almost slapstick-like as a result. Amer's wife is dissatisfied with her ever-absent husband and gradually becomes jealous of his relationship with his friend's wife; the two women, however, respect each other in a surprising way. When it looks like Zuhair is about to be released, Amer realizes that he harbours inappropriate feelings for his friend's wife.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

1989	Layali ibn awa   Jackal Nights
1991	Rassaelle Chafahyia   Verbal Messages
1995	La Montée de la pluie
1998	The Breeze of the Soul
2001	Qamarayn wa zaytouna   Two Moons and an Olive Tree
2003	Listeners' Choice
2007	Kharej Altaghya

#### Αμπντελατίφ Αμπντελχαρίντ

Γεννήθηκε στη Συρία το 1954. Αποφοίτησε από το Ρωσικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (VGIK) το 1981. Εργάστηκε στον Εθνικό Οργανισμό Συριακού Κινηματογράφου. Την περίοδο 1983–84, σκηνοθέτησε δύο ντοκιμαντέρ και στη συνέχεια συνεργάστηκε με τον Mohamed Malas (για την ταινία *Rêves de la Ville*) και με τον Usama Muhammad (για την ταινία *Etoiles de Jour*), από το 1984 μέχρι το 1987. Οι μεγάλοι μήκους ταινίες του έχουν κερδίσει πολλά διεθνή βραβεία.

#### Abdellatif Abdelhamid

He was born in Syria in 1954. He obtained his diploma from the Russian State Institute of Cinematography (VGIK) in 1981. He worked for the National Organization of Syrian Cinema. He directed two documentary films in 1983 and 1984, then collaborated on *Rêves de la Ville* by Mohamed Malas and *Etoiles de Jour* by Usama Muhammad from 1984 to 1987. His feature films as writer/director have won many international awards.



## Καμουφλαρισμένη πολιτική

Δεν ήθελα να κάνω μια ανηλεή, σκληρή ταινία για αυτή τη συγκεκριμένη ιστορία – ως άνθρωπος, δεν είμαι «εξοπλισμένος» με τέτοια εφόδια. Απλότητα, ευρύτητα, αίσθηση του χιούμορ και ειρωνεία είναι τα βασικά εργαλεία της δικής μου κινηματογραφίας, μαζί με μια μικρή δόση θάρρους – ένα θάρρος, ως το φυσικό δικαίωμα που προστατεύει τη δημιουργικότητα.

Στο *Χωρίς κάλυψη*, ο Αμέρ και ο Ζουχάιρ είναι στενοί φίλοι. Ο Ζουχάιρ φυλακίζεται για πολιτικούς λόγους – πράγμα που υπονοείται, αλλά δεν λέγεται ευθέως στην ταινία – αφήνοντας πίσω του την συντετριμμένη γυναίκα του και μια κόρη. Τις φροντίζει ο Αμέρ, ο οποίος αφοσιώνεται ολόψυχα σε αυτό το έργο – το θέμα της εμπιστοσύνης βρίσκεται στην καρδιά της ταινίας. Ο Αμέρ δουλεύει μέρα και νύχτα για να μπορεί να συτηρήσει το δικό του νοικοκυριό, αλλά και αυτό του απόγονου φίλου του, ο οποίος είναι θύμα αδικίας. Αυτή η κοινωνική αδικπραγία οδηγεί με τη σειρά της σε άλλους τύπους κοινωνικής και προσωπικής αδικίας, σε έναν δηλαδή πραγματικό φαύλο κύκλο του παραλόγου: η σύζυγος του Ζουχάιρ, η αναγκαστικά εγκαταλειμμένη γυναίκα, η κόρη που λαχταρά να δει τον πατέρα της, η σύζυγος του Αμέρ που αδικώς πρέπει να μοιραστεί τον άνδρα της με μια άλλη οικογένεια. Παρά την προσήλωσή του στο καθήκον του, στην τιμή του και στο να βοηθά τους άλλους, η κατάσταση του Αμέρ είναι αμήχανη – η ίδια η ταινία είναι διστακτική απέναντι σε αυτή την αλυσιδα γεγονότων. Είναι ένα ντόμινο, του οποίου τα κομμάτια καταρρέουν το ένα μετά το άλλο, ως αποτέλεσμα της ζημιάς που προκάλεσε η ίδια η κοινωνία, μια ζημιά την οποία κανείς δεν τολμά να αναφέρει.

Ως αποτέλεσμα, μια υπαρξιακή ερώτηση ανακύπτει: ποια είναι η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε ένα ανθρώπινο λάθος και μια πραγματική αμαρτία; Η γυναίκα του Ζουχάιρ υποβιβάζει την οικογενειακή ζωή του Αμέρ. Ο Αμέρ της φέρβεται με απόλυτη ευγένεια και αίσθημα ευθύνης, φροντίζοντας τα απαιτούμενα του νοικοκυριού της σαν να ήταν η δική του γυναίκα. Φαίνεται σαν να είναι ο «άνδρας» της με κάθε έννοια της λέξης, πλην της σωματικής – η θέση του ως «άνδρα του σπιτιού» δεν έχει πραγματική ισχύ. Όλο αυτό αποτελεί ένα υπαρξιακό αδιέξοδο στο οποίο είναι εγκλωβισμένοι οι χαρακτήρες – και οι θεατές – κι από το οποίο δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής.

Αυτό δεν είναι ένα απλό ερώτημα. Αντιθέτως, η δυναμική αυτής της σχέσης ανταλλαγής συνιστούν κεντρικό θέμα της ταινίας. Ο Αμέρ απολαμβάνει σχεδόν όλες τις αρετές μιας σχέσης με τη γυναίκα του φίλου του, ενώ εκείνη λαμβάνει σχεδόν όλα τα πράγματα που θέλει από εκείνον, εκτός από την απτή ένταση και ικανοποίηση που προσφέρει ο έρωτας. Κι όταν αυτός ο έρωτας πράγματι αναπτύσσεται μεταξύ τους, αυτό συμβαίνει ανάμεσα σε συναισθήματα σύγχυσης, ασάφειας και, τελικά, απόρριψης. Η σχέση τους θα παραμείνει ένα χλωλό πάθος, αφού έρχεται ως αποτέλεσμα μιας κατάστασης που στερείται ειλικρίνειας, αθωότητας και αγάπης –μιας κατάστασης ανήκεστης βλάβης, που φαίνεται να είναι μέρος της ίδιας της ζωής. Όταν οι δυο τους εκδηλώνουν τελικά τα αισθήματά τους ο ένας για τον άλλο, φτάνουν τα νέα της απελευθέρωσης του Ζουχάιρ από τη φυλακή (αυτό παρουσιάζεται στην ταινία ως μια αναπάντεχη, ασυνήθιστη εξέλιξη). Άλλο ένα ερώτημα προκύπτει τώρα για τον Αμέρ, ο οποίος ανακαλύπτει ότι μπορεί να παρατείνει τη φυλάκιση του φίλου του καταθέτοντας εναντίον του στις αρχές. Κατά συνέπεια, ρίχνεται πάλι σε μια εξουθενωτική εσωτερική σύγκρουση: αυτή η άσπλαχνη εναλλακτική λύση έρχεται οπωσδήποτε σε αντίθεση με την ευγένεια του χαρακτήρα του. Είναι μια φριχτή επιλογή, παρόλα αυτά πραγματική, χειροπιαστή. Για άλλη μια φορά, πού βρίσκεται η διέξοδος;

Με αυτή την ταινία προσπάθησα να κινηματογραφήσω μια οικεία, ανθρώπινη ιστορία. Ήθελα να συμπεριλάβω και μια ερωτική σκηνή, κάτι που δεν έχει ξαναγίνει στον κινηματογράφο της Συρίας, αφού πρόκειται για τεράστιο ταμπού. Δεν ήθελα να προσφέρω απαντήσεις για τη ζωή, να προσθέσω στις ήδη υπάρχουσες αντιλήψεις. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, θέλησα να απαξιώσω το εγώ του ατόμου και το εγώ της κοινωνίας μας ταυτόχρονα. Και ελπίζω πως το κατάφερα.

**Αμπνελατίφ Αμπνελχαμίτ**

Μετάφραση:

Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



## Politics in Hiding

I did not want to make a ruthless, hard film about this particular story; as a person, I am not «equipped» in this way. Plainness, amplitude, a sense of humour and irony are the key tools of my filmmaking, along with a small dose of courage, courage as a natural right that protects creativity.

In *Out of Coverage*, Amer and Zuhair are close friends. Zuhair is sent to prison on political charges – as indicated, but not directly stated, in the film – leaving behind a distressed wife and daughter. They are taken care of by Amer, who dedicates himself fully to this task; this matter of trust is quite central to the film. Amer works day and night so that he is able to support both his own household and that of his absent friend, a victim of injustice. This social injustice does, in turn, lead to other types of social and personal unfairness, a veritable Catch 22: Zuhair's wife, the forcibly forsaken woman, the daughter longing to meet her father, Amer's unjustly treated wife who has to share her husband with another family. Despite his dedication to duty, honour and helping others, Amer's situation is uneasy; the film itself is uneasy concerning this chain of events. It is a domino whose pieces collapse one after the other, all as a result of damage inflicted by the society itself, a damage that no one even dares to mention.

As a result, an existential question surfaces: which is the dividing line between a human mistake and a true sin? Zuhair's wife undermines Amer's married life; Amer treats her with utmost nobility and sense of responsibility, attending to her household requirements as if she were his own spouse. He appears to be her «man» in every sense of the word, except for the physical; his status as the «man of the house» is not implemented in a bona fide manner. It is an existential deadlock in which characters – and audience – are caught and from which there is no way out.

This is not a passing question. Rather, the dynamics of this relationship of exchange are a central concern of the film. Amer enjoys almost all the qualities of a relationship with his friend's wife, while she obtains almost all the things she needs from him, apart from the actual fascination, the satisfaction of love; and when this love does inevitably develop between them, it is only amidst emotions of confusion, vagueness and, ultimately, rejection. Their relationship will remain a lame passion as a result of a situation at odds with honesty, innocence and love; a situation of irreparable damage that ultimately seems to be part of life itself. When the two of them do declare their emotions for each other, the news of Zuhair's release from prison arrives (this is shown in the film as an unexpected, not common, development). Yet another question arises for Amer, who finds that he can prolong his friend's imprisonment by testifying against him to the authorities. Consequently, he is again thrown into a gruelling internal conflict: this unmerciful option presented to him surely must be at odds with his gentlemanly character. It is a horrible option, yet real and tangible. Again, where is the way out?

With this film, I have tried to film an intimate, human story. I wanted to include a love scene, something that has never been shown in Syrian cinema, as it is a major taboo. I did not wish to offer answers to life, to add to its preconceptions. More than anything, I wanted to put to shame both the ego of the individual and the ego of our society. And I hope that I have achieved that.

**Abdellatif Abdelhamid**





## Sous les Bombes | Κάτω απ' τις βόμβες | Under the Bombs



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 98'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Philippe Aractingi**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Michel Leviant, Philippe Aractingi**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Nidal Abdel Khalek**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Deena Charara**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Mouhab Chanesaz**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**René Aubry, Lazare Boghossian**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

**Hervé Chabaliér, François Cohen-Séat, Paul Raphael, Philippe Aractingi**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Art'Mell, Capa Cinéma, Starfield Productions, Fantascope Productions**

ΗΘΟΠΟΙΟΙ | CAST

**Nada Abou Farhat (Zeina), Georges Khabbaz (Tony), Rawya El Chab**  
(ρεσεψιονίστ | receptionist), **Bshara Atallah** (δημοσιογράφος | journalist)

### Βραβεία | Awards

- Χρυσό Πόνυ, Βραβείο Καλύτερης Ηθοποιού (Nada Abou Farhat) | Golden Pony, Best Actress Award (Nada Abou Farhat), Dubai IFF 2007
- Βραβείο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, Βραβείο Altre Visioni | Human Rights Film Award, Altre Visioni Award, Venice IFF 2007
- Βραβείο Netpac, Βραβείο Κριτικών | Netpac Award, Critics' Award, Eurasia FF 2007



Λίβανος - Γαλλία - Μ. Βρετανία - Βέλγιο | Lebanon - France - UK - Belgium |

2007

Όταν γίνεται η κατάπαυση του πυρός, μετά τις 33 ημέρες βομβαρδισμών από το Ισραήλ, η ευκατάστατη Ζείνα ταξιδεύει από το Ντουμπάι στη Βηρυτό. Πρέπει να ταξιδέψει στον Νότο, σε μια περιοχή που ακόμη θεωρείται επικίνδυνη και ο μόνος ταξιτζής που δείχνει προθυμία να την πάει είναι ο Τόνι, ο οποίος κατάγεται από εκεί. Η Ζείνα θέλει να βρει τον γιο της Καρίμ, τον οποίο έχει αφήσει σε ένα μικρό χωριό με την αδελφή της, ελπίζοντας να τον γλιτώσει από τους οικογενειακούς καβγάδες της ίδιας και του αρχιτέκτονα άνδρα της. Όταν φτάνουν στο χωριό, το σπίτι της αδελφής της έχει καταστραφεί και ο Καρίμ δεν βρίσκεται πουθενά. Ο συμπονετικός Τόνι συμφωνεί να μείνει μαζί της έως ότου βρουν το παιδί. Έτσι, αρχίζει ένα ταξίδι το οποίο περιλαμβάνει μαρτυρίες θυμάτων πολέμου, εικόνες από βομβαρδισμένα κτίρια, δρόμους και γέφυρες, μια συγκέντρωση της Χεζμπολά, δημοσιογράφους εν δράσει και την άφιξη των ειρηνευτικών δυνάμεων.

Upper class Zeina turns up in Beirut at the start of the cease-fire after the 33 days of Israeli attacks, having traveled in a roundabout way from Dubai. She is looking for a taxi to take her to the still dangerous south and the only driver willing to make the trip is Tony, who comes from that area. Zeina is looking for her son Karim, whom she had left with her sister in a small village, in the hope to spare him the domestic battles between her and her architect husband. When they arrive at the village, Zeina's sister's house is destroyed and Karim nowhere to be found. Sympathetic Tony agrees to stay with her until they locate the boy; and so begins a journey that includes testimonies from war victims, sights of bombed buildings, roads and bridges, a Hezbollah rally, journalists in action and the arrival of the peacekeeping forces.



### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

1992	Through Mothers' Eyes
1993	Libre vol
1993	Beirut of Stones and Memories
1994	Chemin de femmes
1995	The Dream of the Acrobat Child (ντοκ.   doc.)
2005	Bosta (L'Autobus)
2007	Sous les Bombes

### Φιλίπ Αρακτίνγκι

Γεννήθηκε το 1964 στη Βηρυτό, όπου και μεγάλωσε. Έχει γυρίσει περισσότερα από 40 ρεπορτάζ, ντοκιμαντέρ και ταινίες στη Γαλλία και τον Λίβανο, αλλά και σε ολόκληρο τον αραβικό κόσμο, τη Νότια Αφρική, τη Σρι Λάνκα και τη Μογγολία. Μετά από 12 χρόνια στο Παρίσι, επέστρεψε στη γενέτειρά του και εγκαταστάθηκε στον Λίβανο όπου γύρισε το *Bosta*, την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, η οποία βραβεύτηκε σε έξι φεστιβάλ και εκπροσώπησε τον Λίβανο στα Όσκαρ.

### Philippe Aractingi

Born in 1964 in Beirut, where he also grew up, he has shot more than 40 reportages, documentaries and films, shot in France and in Lebanon, but also in the rest of the Arab world, in South Africa, in Sri Lanka, in Mongolia. After twelve years in Paris, he returned to his roots and moved to Lebanon, where he shot *Bosta*, his first fiction feature, awarded in six festivals and selected to represent Lebanon at the Oscars.



## Με μάρτυρα την κάμερα

Φτιαγμένη με την αίσθηση του επείγοντος, από τη σύλληψη μέχρι την ολοκλήρωσή της, η ταινία *Κάτω απ' τις βόμβες* υπάρχει εδώ και ένα χρόνο. Αυτή η ταινία αποτελεί την ενστικτώδη έκφραση της οργής μου όταν είδα τη χώρα μου, τον Λίβανο, να καταστρέφεται από τον πόλεμο για άλλη μια φορά. Διχασμένοι ανάμεσα στην ανάγκη μου να δράσω ταχύτατα, άμεσα (πριν καλά-καλά κατακάσει η σκόνη από τους βομβαρδισμούς) και στην επιθυμία μου να παραμείνω αντικειμενικός (ώστε να μην κάνω μια ταινία που λειτουργεί σαν προπαγανδιστικό φυλλάδιο), αποφάσισα να γυρίσω το *Κάτω απ' τις βόμβες* σε πολλά διαφορετικά στάδια. Ο πόλεμος ξεκίνησε στις 12 Ιουλίου του 2006. Δέκα μέρες μετά, μέσα σε μια κατάσταση υψηλού κινδύνου – κυριολεκτικά κάτω από τις βόμβες – ξεκινήσαμε τα γυρίσματα της ταινίας. Στις 23 Ιουλίου, όμως, ο γαλλικός στρατός μετέφερε την οικογένειά μου και εμένα στη Γαλλία. Αφού σιγουρεύτηκα για την ασφάλεια των παιδιών μου, επέστρεψα στον Λίβανο, τρεις ημέρες μετά την κατάπαυση του πυρός, με ένα στρατιωτικό πλοίο, για να συνεχίσω τα γυρίσματα. Ήταν η στιγμή που ο Λίβανος έθαβε τους νεκρούς του και οι δυνάμεις των Ηνωμένων Εθνών κατέφθαναν στις όχθες μιας χώρας που βρισκόταν ακόμα υπό την επίρεια ενός τεράστιου οσκ, μετά από 33 ημέρες συνεχών βομβαρδισμών.

Σε αυτόν τον τελευταίο πόλεμο – τον οποίο φυσικά εμείς ούτε τον αποφασίσαμε, ούτε ποτέ τον κατανοήσαμε – οι ηθοποιοί, το συνεργείο μου κι εγώ κάναμε τα γυρίσματά μας ακολουθώντας τη ροή των γεγονότων, αντί να πηγαίνουμε ενάντια σε αυτά, και εφαρμόσαμε μια απλή μέθοδο για τη δουλειά μας. Μέρα με τη μέρα, οι ηθοποιοί μου αυτοσχεδίαζαν παρέα με τους αληθινούς πρωταγωνιστές αυτού του αυθεντικού δράματος: τους δημοσιογράφους, τους πρόσφυγες και τους πολίτες που είχαν εγκλωβιστεί από τον καταγιοσμό των βομβαρδισμών. Η πραγματικότητα ήταν απείρως πιο δραματική από οποιαδήποτε τραγωδία θα μπορούσα να έχω εφεύρει, έτσι λοιπόν αποφάσισα να την απαθανάτισω ακριβώς όπως ήταν. Δύο μήνες αργότερα και μετά από πολλή σκέψη, ο Michel Leviant κι εγώ γράψαμε ένα σενάριο που ενσωμάτωνε τις εικόνες που η κάμερά μας είχε αποτυπώσει στη διάρκεια της ακραίας αυτής περιόδου. Δεν θα μπορούσα να αντιμετωπίσω τους δαίμονές μου και να εξορκίσω τον φόβο μου και τον θυμό μου, παρά μόνο κάνοντας αυτή την ταινία. Έπρεπε να βρω τη δύναμη και να απαντήσω στον βρυχηθμό των βομβαρδισμών, παρόλο που ήξερα ότι μια ταινία δεν θα αλλάξει ποτέ τον ρου της ιστορίας. Τον Δεκέμβριο του 2006 επέστρεψα στον Λίβανο για να γυρίσω το κομμάτι της ταινίας που είναι μυθοπλασία.

Πρέπει να ομολογήσω πως αυτό που συμβαίνει σήμερα στη Μέση Ανατολή με τρομάζει. Οι νέες συγκρούσεις αυξάνουν τα επίπεδα του φόβου και ο πόλεμος απειλεί ολόκληρη την περιοχή. Νιώθει κανείς ότι πρόκειται για μια κατάρτα του παρελθόντος που επιστρέφει για να μας στοιχειώσει – ένα παρελθόν που προσπαθήσαμε πάρα πολύ να πιστέψουμε ότι θα μπορούσε να μεταμορφωθεί σε ένα πιθανό μέλλον. Καμιά φορά, αισθάνομαι σαν ένα παιδί που επιμένει να χτίζει, ξανά και ξανά, το κάστρο του στην άμμο, παρά την παλίρροια που έρχεται, με την παράλογη ελπίδα ότι θα αντισταθεί στην επέλαση των κυμάτων. Μήπως εμείς, οι Λιβανέζοι, κάνουμε και τίποτε άλλο;

Στην ταινία μου, απέφυγα να δείξω τα σώματα των νεκρών. Είδαμε τόσα πολλά, τόσα άψυχα κορμιά να αποκαλύπτονται όταν παραμερίζονταν οι πέτρες και τα ερείπια. Κάτω από τις βόμβες, οι περισσότεροι άνθρωποι γύρω μας πέθαιναν κομματιασμένοι. Γι' αυτούς τους ανθρώπους έκανα ετούτη την ταινία: ως μαρτυρία για τα βάσανα αυτών των αθώων.

**Φίλιπ Αρακτινγκί**

*Μετάφραση:*  
Λίλυ Μ. Παπαγιάννη



## Camera as a Witness

Made with urgency from its conception to its completion, *Under the Bombs* has only existed for about a year. This film is the visceral expression of my anger at seeing my own country, Lebanon, devastated by war yet again. Torn between the need to act quickly, immediately – even before the dust of the bombings had settled – and the necessity to remain objective – so as to avoid making a mere partisan pamphlet of a film – I decided to shoot *Under the Bombs* in more than a few stages. The war started on the 12<sup>th</sup> of July 2006. Ten days later, finding ourselves in the most unsafe of circumstances – literally under the bombs – we began shooting my film. On the 23<sup>rd</sup> of July, however, the French army repatriated my family and myself to France. After having ensured the safety of my children, I returned to Lebanon three days after the ceasefire onboard a military ship, in order to continue the shooting of the film. Lebanon was at that point burying its dead and the UNIFIL forces were landing on the shores of a country still under the immense shock of 33 days of constant attacks.

In this latest war – which of course none of us neither decided nor understood – my actors, crew and I filmed following the flow of events and not against them, by establishing a simple pattern of operation. Day by day, my actors improvised along with the real protagonists of this authentic drama: the journalists, the refugees and the civilians who were locked in by the deluge of bombs. The reality was infinitely more dramatic than any tragedy I could have invented, so I decided to simply capture it as it was. Two months later, after having taken the time to think about it all, Michel Leviant and I wrote a script that incorporated the scenes that were shot during this extreme period. The only way I myself could confront my own devils and exorcise the fear and anger in me was to make this film. I had to brazen out and respond to the roar of the bombs, even if I knew that a film would never really change the course of history. In December 2006, I returned to Lebanon to film the fictional part of the story.

I must confess that what is happening today in the Middle East terrifies me. The new confrontations raise the levels of fear and war threatens the entire region. This feels like the curse of a past that returns to haunt us, a past we tried so hard to believe had transformed into a possible future. Sometimes I feel like a child that obstinately rebuilds his sandcastle in the face of the rising tide, again and again, with the absurd hope that it is going to resist the shock of the waves. Have we, the Lebanese, ever done anything else?

In my film, I avoided showing the bodies of the dead. We saw too many of them, lifeless cadavers discovered as the stones and rubble covering them were removed. Under the bombs, most of the people around us died crushed. It is for these people that I made this film: to bear witness to the suffering of those innocents.

**Philippe Aractingi**





## Genenet al asmak | Το ενυδρείο | The Aquarium



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 111'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Yousry Nasrallah**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Yousry Nasrallah, Nasser Abdel Rahman**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Samir Bahsan**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Mona Rabi**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Ibrahim El Dessouky, Christophe Vingtrinier**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Tamer Karawan**

ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ | COSTUMES

**Nahed Nasrallah**

ΣΚΗΝΙΚΑ | SETS

**Adel El Maghrabi**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

**Gabriel Khoury, Denis Freyd, Karl Baumgartner**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**Misr International Films, Archipel 33, Pandora Film, Sunny Land Film Ltd.**

ΗΘΥΠΟΙΟΙ | CAST

**Hend Sabry (Laila), Amr Waked (Youssef), Gamil Ratib (ο πατέρας του Youssef | Youssef's father), Bassem Samra (Zakki), Ahmed El Fishawy (Amr), Samah Anwar (Marguerite)**



Το ενυδρείο, σκαλισμένο στον βράχο ενός από τους περίφημους σπηλαιώδεις κήπους του Καΐρου, δίνει στον Γιούσρι Νασράλα τον τίτλο της ταινίας του και την κυρίαρχη εικόνα μιας μητροπολιτικής δυσφορίας. Οι τριάντα περίπου χαρακτήρες της ταινίας παρουσιάζονται σχεδόν σαν σύμβολα, περιφερόμενα μέσα στο μοντέρνο πανόραμα του Καΐρου. Οι δύο αποκομμένοι βασικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι η Λάιλα, που παρουσιάζει μια μεταμεσονύχτια ραδιοφωνική εκπομπή με τίτλο «Νυχτερινά ψέματα» και ο Γιούσεφ, ένας από τους πιο φανατικούς ακροατές της και επιτυχημένος αναισθησιολόγος, που ζει στο αυτοκίνητό του. Εκείνη δίνει συμβουλές ερωτικής και σεξουαλικής φύσης στους ακροατές της κι εκείνος παίρνει μορφίνη προκειμένου να πείσει τους πιο πεισματάρηδες ασθενείς του (συμπεριλαμβανομένου και του άρρωστου πατέρα του) να πάρουν τα ηρεμιστικά τους. Κατά βάθος, είναι και οι δύο ακροατές και θεραπευτές σε μια ανήσυχη και γεμάτη αντιφάσεις πόλη.

The aquarium, carved out of desert rock in one of Cairo's landmark grotto gardens, gives Yousry Nasrallah's film its title as well as its principal image of metropolitan malaise. The *Aquarium's* thirty-something characters function as loose metaphors floating through a modern, Cairo-set panorama. The two disconnected protagonists are Laila, who hosts a late night talk radio show called «Night Secrets», and Youssef, one of her most faithful listeners and a successful anesthetist who lives in his car. She gives advice to callers with love and sex issues and he casually injects himself with morphine in order to convince his most stubborn patients (including his own ill father) to receive their sedatives. In essence, they are both listeners and healers in a city of contradictions and unrest.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 1988 Sarikat Sayfeya | Summer Thefts
- 1993 Marcides | Mercedes
- 1995 Sobyaneh we Banat | On Boys, Girls and the Veil (ντοκ. | doc.)
- 1999 El Medina | The City
- 2004 Bab el Shams | Gate of the Sun
- 2008 Genenet al asmak

#### Γιούσρι Νασράλα

Γεννήθηκε στο Καΐρο το 1952 και σπούδασε Στατιστική στο Πανεπιστήμιο του Καΐρου, όπου συμμετείχε στη λέσχη αιγυπτιακού κινηματογράφου. Αρχικά δούλεψε με έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες της Συρίας, τον Omar Amiralay και με τον σπουδαιότερο αιγύπτιο σκηνοθέτη, τον Γιούσεφ Σαχίν. Η πρώτη του ταινία, *Summer Thefts*, προβλήθηκε στις Κάννες το 1988 και στη συνέχεια κέρδισε 17 βραβεία σε φεστιβάλ. Οι επόμενες ταινίες του επίσης παρουσιάστηκαν και βραβεύτηκαν διεθνώς. Ζει μεταξύ Καΐρου και Παρισιού.

#### Yousry Nasrallah

He was born in Cairo in 1952 and studied Statistics at Cairo University, where he participated in Egypt's film club movement. His early work in cinema included stints with one of the most important directors in Syria, Omar Amiralay and with the most significant director in Egypt, Youssef Chahine. His first film, *Summer Thefts*, played at Cannes in 1988 and later won 17 festival awards. His subsequent films have also been widely screened and honoured at festivals worldwide. He divides his time between Cairo and Paris.



## Το ενυδρείο των ανθρώπινων αντιφάσεων

Ένας από τους περιφημους σπηλαιώδεις κήπους του Καΐρου, γνωστός για το ενυδρείο του που είναι σκαλισμένο στον βράχο της ερήμου, δίνει στην ταινία τον τίτλο της, καθώς και την κυρίαρχη εικόνα αστικής δυσφορίας. Πρόκειται για ένα μέρος που το προτιμούν οι νεαροί εραστές, αλλά είναι ταυτόχρονα και παράδεισος για ηθονοβλεψίες όπως ο Γιούσεφ, ο πρωταγωνιστής του *Ενυδρείου* – εκεί, βρίσκεται πάντοτε κάποιος που παρακολουθεί. Ο Ναοράλα, χωρίς υπεκφυγές, επεκτείνει ετούτη τη μεταφορά στην ανθρώπινη ύπαρξη στο σύνολό της, υποστηρίζοντας τη θέση ότι όλοι μας ζούμε σε κάποιου είδους γυάλα.

Η πολύπλοκη ιστορία της ταινίας ακολουθεί τους παράλληλους βίους δύο μοναχικών εργηνηδών, που αιωρούνται γύρω από τη ζωή αποκομμένοι από αυτή, βιώνοντας την πραγματικότητα μέσα από τα βύσανα των άλλων. Η δράση περιορίζεται σε ένα χρονικό διάστημα 48 ωρών. Η Λάλα είναι 32 ετών και δουλεύει στο ραδιόφωνο. Ο κόσμος τηλεφωνεί στην εκπομπή της «Νυχτερινά Μυστικά» για να αποκαλύψει τις πιο μύχιες σκέψεις του. Ο Γιούσεφ είναι αναισθησιολόγος 35 ετών. Το πρωί εργάζεται σε ένα απολύτως ευυπόληπτο νοσοκομείο και το βράδυ σε μια παράνομη κλινική εκτρώσεων. Ο πατέρας του αργονοείται από καρκίνο. Του Γιούσεφ του αρέσει να ακούει το παραλήρημα των ασθενών του λίγο πριν γλιτωρήσουν μέσα στον βαθύ ληθαργό της αναισθησίας. Όταν ξυπνούν, τους λέει όλα τα πράγματα που είπαν. Του αρέσει επίσης να ακούει την εκπομπή της Λάλα. Ενίοτε, τις νύχτες, περνά λίγο χρόνο με κάποια γυναίκα που του αρέσει, το ενδιαφέρον του όμως ποτέ δεν είναι αρκετό για να τον κρατήσει μαζί της ολόκληρο το βράδυ. Ζει μέσα στο αυτοκίνητό του, λες και με αυτόν τον τρόπο θα κατακτήσει την ελευθερία του.

Και οι δύο αυτοί χαρακτήρες είναι πλάσματα της νύχτας – ενσαρκώνουν μια δυσθυμία, ένα αίσθημα αποξένωσης πολύ κοινό στους σύγχρονους Αιγύπτιους της μεσαίας τάξης. Το πρόβλημα με τον χαρακτήρα του Γιούσεφ είναι ότι ποτέ δεν εξελίσσεται πραγματικά: παραμένει καταπιεσμένος και δυστυχής σε όλη τη διάρκεια της ταινίας και, επιπλέον, χάνει την ευκαιρία να βρει μια γέφυρα επικοινωνίας με τον πατέρα του. Η Λάλα νιώθει επίσης συναισθηματικά αποκομμένη – προσπαθεί τον εαυτό της μέσα από την ανοιχτή αλλά ταυτόχρονα απόμακρη σχέση με τους ακροατές της. Κι ο δικός της χαρακτήρας δεν εξελίσσεται ιδιαίτερα αν και, ίσως, λίγο περισσότερο από του Γιούσεφ, αφού στο τέλος της ταινίας σκέφτεται να φύγει πια από το διαμέρισμά της μητέρας της όπου μένει.

Ο Ναοράλα υπαινίσσεται ότι μια αίσθηση γενικευμένου φόβου είναι ο βασικός λόγος για τον οποίο οι άνθρωποι προσπαθούν τους εαυτούς τους πίσω από μάσκες. Ο Γιούσεφ και η Λάλα εκπροσωπούν και οι δύο μορφές εξουσίας, κατά μία έννοια, την οποία χρησιμοποιούν για να ενδυναμώσουν τη δική τους θέση. Κι οι δύο τους είναι επιφυλακτικοί, κρύβουν τις αληθινές τους προσωπικότητες πίσω από τα μυστικά των άλλων. Ο Γιούσεφ και η Λάλα είναι πιο πολύ παρατηρητές, παρά συμμετοχικοί. Κάποια στιγμή θα συνειδητοποιήσουν πόσο μοναχικοί είναι.

Η αστικοποίηση, η τεχνολογία και η κουλτούρα του καταναλωτισμού είναι οι συνήθεις ύποπτοι, υπάρχουν όμως και άλλοι παράγοντες πίσω από την απουσία της κοινωνικής όσμης που παραμένουν ανεξερευνήτοι. Η τοποθέτηση δύο συγκεκριμένων ανθρώπων στο προσκήνιο δεν εξαιρεί από την οπτική μας το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσονται και κινούνται. Με άλλα λόγια, το *Ενυδρείο* συμβολίζει τη φούσκα μέσα στην οποία οι κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας είναι φυλακισμένοι. «Αυτό είναι το τρομακτικό σχετικά με την απώθηση: σβήνεις πράγματα από τη μνήμη σου και προσποιείσαι ότι δεν σου συνέβησαν ποτέ. Όπως και με τα ψάρια, η μνήμη είναι βραχεία και ασήμαντη», δηλώνει ο Ναοράλα.

Ο Ναοράλα επεκτείνει αυτές τις ηθονοβλεπτικές περιηγήσεις για να διαποτίσει την ταινία με τις κοινωνικές και πολιτικές σκιάς της σύγχρονης Αιγύπτου, όπως εκείνος την αντιλαμβάνεται. Ο *Μεγάλος Αδελφός* δεν βρίσκεται ποτέ πολύ μακριά. Η πολιτική και κοινωνική καταπίεση, η διαφθορά και η πολιτική του φόβου έχουν έντονη παρουσία στην ταινία. Πακεταρισμένη σε μια σύγχρονη ιστορία, ο σκηνοθέτης εικονογραφεί τη ζωή στην πόλη, ένα κοινωνικό πανόραμα της σημερινής Αιγύπτου: τον ρόλο της Μουσουλμανικής Αδελφότητας, τους φόβους της χριστιανικής μειονότητας, τον εφηβικό έρωτα, την αποκατάσταση της παρθενίας στις γυναικολογικές κλινικές. Είναι το προσωπικό όραμα ενός σκηνοθέτη, το οποίο αντικατοπτρίζει όλες τις αντιθέσεις της μεγαλύτερης πρωτεύουσας του αραβικού κόσμου.

Ένας από τους πιο αμφιλεγόμενους χαρακτήρες της ταινίας είναι μια χριστιανή χήρα (την υποδύεται η Samah Anwar), η οποία εμμέσως αποκαλύπτει τον φόβο της για μια πιθανή κυριαρχία της Μουσουλμανικής Αδελφότητας και για το ότι είναι η μοναδική χριστιανή γυναίκα στο κτίριό της. Νοικιάζει το διαμέρισμά της σε Μουσουλμάνους μόνο όταν πρόκειται για ανθρώπους που μπορούν να δεχτούν τη διαφορετικότητα. Ο χαρακτήρας αυτός τρομάζει με την αυθεντικότητά τους, αποτυπώνοντας μια ακλόνητη, αναγνωρίσιμη παράνοια, παγιωμένη σε κάποιες χριστιανικές κοινότητες της Αιγύπτου. Εντούτοις και παρά το μονόπλευρο όραμά του, το *Ενυδρείο* δημιουργεί ένα ενδιαφέρον, υποκειμενικό πορτρέτο της ζωής της σύγχρονης αιγυπτιακής μεσαίας τάξης. Είναι μια ταινία του Ναοράλα που κατακερματίζει τη χωροταξική και χρονική λογική και πρέπει να ιδωθεί από σοβαρούς σινεφίλ.

**Γιόσεφ Μοχέιμ**

*Μετάφραση  
Λίλυ Μ. Παπαγιάννη*



## The Aquarium of Human Contradictions

One of Cairo's landmark grotto gardens, well known by its fishbowl carved out of desert rock, gives the film its title, as well as its presiding image of urban disquiet. It is a place favoured by young lovers and also a paradise for voyeurs such as Youssef, *The Aquarium's* protagonist; there, someone is always watching. Nasrallah implicitly extends the metaphor to human existence as a whole, proposing that we all live in a fishbowl of sorts.

The movie's complex story follows the parallel lives of two lonely singles that orbit around life in disconnection and experience life through the suffering of others. The action takes place over 48 hours. Laila is 32 and works in radio. People call her on her show, «Night Secrets», to reveal their innermost secrets. Youssef is an anesthesiologist. He is about 35. In the morning he works in a perfectly respectable private hospital; at night he works in an illegal abortion clinic. His father is dying of cancer. Youssef likes to hear his patients' delirium, just before they go into deep anesthesia. When they wake up, he tells them everything they said. He also likes to listen to Laila's radio program. Sometimes he spends parts of his nights with a woman he likes, but he never cares enough to spend the whole night with her. He lives in his car as if in this manner he will find his freedom.

Both these characters are night creatures; they represent a certain malaise, a feeling of alienation that is quite common among middle-class Egyptians today. The problem with Youssef's character is that he never actually evolves: he remains repressed and unhappy throughout the film and he misses an opportunity to bond with his father. Laila also feels emotionally disconnected; she protects herself through the explicit, but remote bonding with her talk show listeners. She too changes little, although a bit more than Youssef, as she is considering moving out of her mother's apartment at the end of the film.

Nasrallah suggests that a sense of omnipresent fear is the key reason behind why people protect themselves behind layers of masks. Youssef and Laila are both authorities in a sense and they use that to reinforce their positions. Both are reticent and hide their true personalities behind the secrets of others. Both Youssef and Laila are observers rather than participants. At some point, they will realize how lonely they are.

Urbanization, technology and the consumer culture are the usual suspects, yet several other factors behind the disintegration of the social fabric remain unexplored. Putting forward two individuals does not omit the social framework where they evolve and move. In other words, *The Aquarium* symbolizes the bubble in which the principal characters of the film are imprisoned. «That's the terrifying thing about repression; you erase things and pretend they didn't happen to you. Like with fish, memory is short-lived and unimportant», states Nasrallah.

Nasrallah extends these voyeuristic wanderings to imbue the film with social and political shadows of present Egypt, as he himself feels it. *Big Brother* is never very far away. Political and social repression, corruption and the politics of fear make their presence felt throughout the film. Packaged in a modern day story, the director illustrates life in the city, a social panorama of the Egypt of today: the role of Muslim Brotherhood, the fears of the Christian minority, teenage love, the restoration of virginity in abortion clinics. It's a director's personal vision, which reflects all the contradictions of the largest Arab capital.

One of the most controversial characters of the film is a Christian widow, played by Samah Anwar, who indirectly reveals her fear of a possibly impending Muslim Brotherhood rule and of being the only Christian woman in her building. She leases her apartment to those Muslims who are able to accept difference. This character is frighteningly authentic, exhibiting a steadfast identifiable paranoia, entrenched within some Christian communities in Egypt.

Nevertheless, and despite its one-sided vision, *The Aquarium* creates an interesting, subjective portrait of the modern Egyptian middle-class's life. It is a Youssef Nasrallah film that breaks space and temporal logic and needs to be seen by serious filmgoers.

**Yasser Moheb**

NOTE: Yasser Moheb is a film critic in Egypt.





## Milh hadha al-bahr | Το αλάτι αυτής της θάλασσας | Salt of this Sea



Digibeta | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 109'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

**Annemarie Jacir**

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

**Annemarie Jacir**

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ | CINEMATOGRAPHY

**Benoit Chamailard**

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

**Michèle Hubinon**

ΗΧΟΣ | SOUND

**Eric Vaucher, Peter Flamman**

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

**Kamran Rastegar**

ΣΚΗΝΙΚΑ | SETS

**Françoise Joset**

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

**Jacques Bidou, Marianne Dumoulin, Bero Beyer**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

**JBA Production**

ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΗ | CO-PRODUCTION

**Philistine Films, Thelma Film, Tarantula, Louverture Films,  
Clarity World Films, Augustus Film, Mediapro**

ΗΘΡΟΠΟΙΟΙ | CAST

**Suheir Hammad (Soraya), Saleh Bakri (Emad), Riyad Ideis (Marwan),  
Sylvia Wetz (Corinne)**



Παλαιστίνη - Γαλλία - Ελβετία - Βέλγιο - ΗΠΑ - Μ. Βρετανία - Ολλανδία - Ισπανία  
 Palestine - France - Switzerland - Belgium - USA - UK - The Netherlands - Spain

2008

Η Σοράγια, που γεννήθηκε στο Μπρούκλιν σε μια κοινότητα εργατών προσφύγων από την Παλαιστίνη, ανακαλύπτει ότι ο τραπεζικός λογαριασμός με τις οικονομίες του παπού της στη Τζάφα «πάγωσε», όταν εκείνος εξορίστηκε το 1948. Ντόμπρα, πεισματάρη και αποφασισμένη να διεκδικήσει ό,τι της ανήκει, εκπληρώνει το όνειρο της ζωής της να επιστρέψει στην Παλαιστίνη, μια χώρα που είναι δική της αλλά που ποτέ δεν έχει επισκεφτεί. Σταδιακά διαλύεται από την πραγματικότητα που την περιβάλλει και, καθώς αναγκάζεται να αντιμετωπίσει την ίδια της την οργή, συνειδητοποιεί ότι τα τείχη στην Παλαιστίνη δεν είναι πάντα ορατά. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της γνωρίζει τον Εμάντ, έναν νεαρό Παλαιστίνιο ο οποίος έχει ως στόχο, σε πλήρη αντίθεση μ' εκείνη, να εγκαταλείψει για πάντα τη χώρα του. Παρά τα τόσο διαφορετικά τους όνειρα, οι δυο τους θα καταφέρουν να βρουν καταφύγιο ο ένας στον άλλο.

Soraya, born in Brooklyn in a working class community of Palestinian refugees, discovers that all of her grandfather's savings were frozen in a bank account in Jaffa when he was exiled in 1948. Straightforward, obstinate and determined to reclaim what is hers, she fulfils her life-long dream of returning to Palestine, a country that is hers, but she has never visited before. Slowly, she is taken apart by the reality around her and, as she is forced to confront her own rage, she realizes that the walls in Palestine are not always visible. During her trip she meets Emad, a young Palestinian whose goal, in utter contradiction to her own, is to leave Palestine forever. The two of them, despite their conflicting dreams, manage to find a refuge in each other.



#### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 1998 A Post-Oslo History (μυ | short)
- 2001 The Satellite Shooters (μυ | short)
- 2003 Like Twenty Impossibles (μυ | short)
- 2008 Milh hadha al-bahr

#### Ανμαρί Τζασίρ

Η παλαιστίνια σκηνοθέτις Ανμαρί Τζασίρ εργάζεται σε ανεξάρτητες κινηματογραφικές παραγωγές από το 1994 και έχει γράψει σενάρια, έχει σκηνοθετήσει και έχει κάνει την παραγωγή αρκετών ταινιών μικρού μήκους. Δουλεύει ως μοντέρ και διευθύντρια φωτογραφίας, ενώ παράλληλα διδάσκει. Η πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, *Το αλάτι αυτής της θάλασσας*, προβλήθηκε στο τμήμα «Ένα Κάποιο Βλέμμα» του Φεστιβάλ Καννών 2008. Ζει στη Ραμάλα και την περίοδο αυτή γράφει το σενάριο για μια μεγάλου μήκους ταινία με τίτλο *When I Saw You*.

#### Annemarie Jacir

Palestinian filmmaker Annemarie Jacir has been working in independent film since 1994 and has written, directed and produced a number of short films. She works as a freelance editor and cinematographer and also teaches. *Salt of this Sea*, which is her first feature film, screened at «Un Certain Regard», Cannes IFF 2008. She lives in Ramallah and is currently writing a feature, *When I Saw You*.



## Μια (αν)έφικτη ταινία

Οι δυσκολίες του να δουλεύεις σε μια παλαιστινιακή ταινία χαμηλού προϋπολογισμού, με περισσότερους από 67 ηθοποιούς, χιλιάδες κομπάρσους και πάνω από 80 τοποθεσίες γυρισμάτων είναι προφανείς. Φυσικά, το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι ότι ζούμε σε καθεστώς σκληρής στρατιωτικής κατοχής – και, επιπλέον, η δράση της ταινίας τοποθετείται τόσο στη Δυτική Όχθη, όσο και στην ιστορική Παλαιστίνη (1948). Αυτό σήμαινε πως έπρεπε να είμαστε ευέλικτοι και να μετακινούμαστε συχνά μεταξύ των αυθάρτων και παράλογων ανδρών του Ισραήλ. Στους Παλαιστίνιους, όμως, δεν επιτρέπεται να ταξιδεύουν από τη μια πόλη στην άλλη, παρά μόνο αν εξασφαλίσουν άδεια από τις ισραηλινές αρχές. Με τη βοήθεια του Γαλλικού προξενείου, κάναμε αίτηση στις αρχές για άδειες έτσι ώστε το κινηματογραφικό συνεργείο της Ραμάλα να συνεχίσει να δουλεύει στην Ιερουσαλήμ, την Τζάφα και άλλα μέρη. Ούτε ένα μέλος του συνεργείου δεν πήρε άδεια. Κάναμε αίτηση ξανά και ξανά, και κάθε φορά μας απέρριπταν.

Δεν μας επιτράπηκε να κάνουμε γυρίσματα στο 80% των τοποθεσιών που είχαμε επιλέξει. Μου απαγόρευσαν επίσης να κάνω ένα εναέριο πλάνο διότι, μου είπαν, εγείρονται «ζητήματα ασφάλειας». Κι όσον αφορά την επιστροφή μου στη Ραμάλα, αυτό οι Ισραηλινοί το απέρριψαν απολύτως. Τώρα πλέον ζω στο Αμάν της Ιορδανίας – από εκεί μπορώ να δω την Παλαιστίνη μόνο στον ορίζοντα, πέρα από την κοιλάδα. Υπάρχει, μάλιστα, μια σκηνή στην ταινία την οποία αναγκαστήκαμε να γυρίσουμε στη Γαλλία, αφού δεν μου επιτρέπεται να είσοδος στην Παλαιστίνη. Μεγάλο μέρος των γυρισμάτων έγινε σε συνθήκες σχεδόν παρανομίας και, συν τοις άλλοις, είχαμε να αντιμετωπίσουμε και έκτακτα έξοδα – για παράδειγμα, μας αρνήθηκαν την άδεια για να κάνουμε γύρισμα στο αεροδρόμιο, παρά το γεγονός ότι έχουν γυριστεί εκεί αρκετές ταινίες. Οπότε, αναγκαστήκαμε να κατασκευάσουμε ένα αεροδρόμιο-σκηνικό.

Δεδομένων όλων των εγγενών δυσκολιών που έχει να αντιμετωπίσει η δημιουργία μιας παλαιστινιακής ταινίας, αλλά και κάθε ταινίας, μπορώ ειλικρινά να πω ότι, μερικές φορές, δεν μπορώ να πιστέψω ότι αυτή η ταινία πραγματικά υπάρχει. Πρόκειται, ίσως, για το δυσκολότερο πράγμα που έχω κάνει στη ζωή μου και νιώθω σήμερα ευγνώμων απέναντι στους ηθοποιούς και το συνεργείο μου και όλους εκείνους τους ανθρώπους που μας στήριξαν ολόψυχα. Η ταινία δεν θα είχε γίνει χωρίς αυτούς. Προτίμηση η πλειοψηφία του συνεργείου να προέρχεται από την Παλαιστίνη, παρά να φέρω πιο έμπειρους τεχνικούς από το εξωτερικό. Η δουλειά με πεπειραμένους επαγγελματίες θα ήταν ευκολότερη, αλλά μετά εκείνοι θα έφευγαν. Και τη στιγμή που η Παλαιστίνη προσπαθεί να χτίσει μια κινηματογραφική κοινότητα, το πιο σημαντικό είναι να δημιουργεί κανείς τοπικά συνεργεία. Όταν ξεκινήσαμε τα γυρίσματα, τα περισσότερα μέλη του συνεργείου δεν είχαν δουλέψει ποτέ στον κινηματογράφο – προσλάβαμε κόσμο από όλη την Παλαιστίνη: στην ομάδα μας ήρθαν νέοι, ταλαντούχοι καλλιτέχνες, αλλά και κινηματογραφιστές από την περιοχή. Νέοι άνθρωποι από τα χωριά της Δυτικής Όχθης, που δεν είχαν καμία προηγούμενη επαφή με τον κόσμο της τέχνης, έφεραν φρέσκια ενέργεια στη δουλειά και βρήκαν τη θέση τους μέσα σ' αυτό το συλλογικό εγχείρημα – το συνεργείο μας είχε, μεταξύ άλλων, έναν δικηγόρο που εκτελούσε χρέη βοηθού παραγωγής, έναν κοσμηματοπώλη, έναν οδηγό ασθενοφόρου και έναν dj.

Η τελευταία φορά που μια μεγάλου μήκους ταινία γυρίστηκε στη Ραμάλα ήταν πριν από πέντε περίπου χρόνια. Η πρώτη μέρα των γυρισμάτων μας στους δρόμους της Ραμάλα... Ποτέ δεν θα ξεχάσω το θέαμα του συνεργείου, τις κουβέντες με τον κόσμο καθώς κλείναμε τους δρόμους και σταματούσαμε την κίνηση... στην αρχή δεν μπορούσαν να καταλάβουν τι κάναμε και μετά μας υποδέχονταν με ανοιχτές αγκάλες όταν άκουγαν ποια είναι η ιστορία της ταινίας... για μια πρόσφυγα που επιστρέφει στο σπίτι της στην Παλαιστίνη... Γύρω από το κέντρο της Ραμάλα, στους δρόμους και στον καταυλισμό Αμάρι, άκουγα ανθρώπους να λένε ξανά και ξανά «αυτή η ταινία μιλάει για μας, για την επιστροφή μας στην πατρίδα!».

Στη διάρκεια των εβδομάδων της προετοιμασίας και της παραγωγής, οι ηθοποιοί και το συνεργείο βρήκαν σταδιακά τον δρόμο τους και όλοι μαζί προχωρήσαμε και ενόσασμε τις δυνάμεις μας για να δημιουργήσουμε κάτι στο οποίο πιστεύαμε όλοι. Φτιάχτηκε έτσι ένα συμπαγές συνεργείο και η δουλειά κύλησε θαυμάσια. Ήταν πολύ σημαντικό να μαθαίνω από τους ανθρώπους του συνεργείου ότι μέσα στους επόμενους μήνες συνέχισαν να δουλεύουν σε διάφορες άλλες κινηματογραφικές παραγωγές, ανάμεσά τους και έξι μικρού μήκους ταινίες φτιαγμένες από μέλη του συνεργείου, αλλά και τέσσερις μεγάλου μήκους ταινίες, εκ των οποίων τη μία σκηνοθετούσε ένας από τους πλέον παραγωγικούς Παλαιστίνιους σκηνοθέτες, ο Rashid Masharawi, που υπήρξε πηγή εμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες της Παλαιστίνης και που έχει κι εκείνος εορτάσει τη δουλειά του όλα αυτά τα χρόνια στη δημιουργία ενός τοπικού κινηματογραφικού συνεργείου. Κάτι τρομερά συναρπαστικό συμβαίνει στον κινηματογράφο της Παλαιστίνης. Τα χρόνια που έρχονται μας υπόσχονται εκπληκτικές νέες δημιουργίες, από πολλούς σκηνοθέτες και, κυρίως, από ανθρώπους των οποίων το όνομα δεν γνωρίζουμε ακόμα.

**Ανμπίρ Τζασιρ**

Μετάφραση:  
Λάου Μ. Παπαγιάννη



## Movie (im)possible

The difficulties of working on a low budget Palestinian film with over 67 actors, thousands of extras and more than 80 locations is obvious. Of course, the greatest problem is that we live under a harsh military Occupation; additionally, the film takes place in both the West Bank and historic Palestine (1948). This meant that we had to be fluid and move between Israel's arbitrary and senseless borders frequently. Palestinians, however, are not allowed to travel from one town to another without a permit issued by the Israeli authorities. With the help of the French consulate we applied to the authorities for permits in order for the Ramallah crew to continue working on the film with us in Jerusalem, Jaffa, and other places. Not one single member was granted a permit. Again we applied and again we were rejected.

We were also forbidden from filming in about 80% of our locations. I was forbidden from filming an aerial shot because they told me I have a «security issue». And now the Israelis have turned me down entirely as regards my return to Ramallah. I live in Amman, Jordan now – where I can only see Palestine across the valley. There's even one scene in the film that had to be shot in France, as I was not allowed back in Palestine. So much of the film had to be shot in a sort of guerilla style and we also had added expenses – for example, we were denied permission to film in the airport, despite the fact that many films have been shot there. So we had to build an airport set.

With all the difficulties that are inherent in every Palestinian film and, generally in every film, I can honestly say that sometimes I don't believe this film actually exists. This may be the single most difficult project I have done in my life and I feel grateful today for my cast and crew and those people who supported us with their hearts. This film would not exist without them. I wanted the majority of the crew to be Palestinian rather than bringing in more experienced technicians from abroad. Working with experienced technicians would have been easier, but then they would leave; and while Palestine is trying to build a film community, the most important thing is creating a local crew. When we began production most of the crew had never worked on a film set before; people were hired from all across Palestine. Young, talented artists came on board, as well as other local filmmakers. Young people from villages all over the West Bank, with no previous connection to the art world, brought new energy to the set, finding their place in this collective project – our crew consisted of a lawyer who worked as a production assistant, a jeweler, an ambulance driver, a dj – to name just a few.

The last feature film to be shot in Ramallah was over five years ago. The first day of production in the streets of Ramallah... I will never forget the sight of the crew, the conversations with the people of the city as we closed off the streets and blocked traffic, totally baffled as to what we were doing and then greeting us with open arms as they heard what the story was about ... a refugee returning home to Palestine... Around the Ramallah city centre, in the streets and in the Amari camp, I heard people say over and over again «this film is about us, our return!».

Throughout the weeks of pre-production and production, the cast and crew gradually found their way and together we grew and came together to make something we all believed in. A solid film crew was created and the wheels turned beautifully. It was so important to hear from the crew that in the following months they would continue to find work on several other film productions, including six short films by crew members, as well as four feature films including one by the prolific Palestinian filmmaker Rashid Masharawi who has been an inspiration to many Palestinian artists and who also has focused his work on forming a local film crew throughout the years. Something very, very exciting is happening in Palestinian cinema. The coming years promise amazing new work, from many directors, and mostly from people whose name we do not know yet.

**Annamarie Jacir**





## Vals im Bashir | Βαλς με τον Μπασσί | Waltz With Bashir



35mm | ΕΓΧΡΩΜΟ | COLOR | 87'

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ | DIRECTION

ΣΕΝΑΡΙΟ | SCREENPLAY

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ | ART DIRECTOR

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ | ILLUSTRATOR

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ | DIRECTOR OF ANIMATION

ΟΠΤΙΚΑ ΕΦΕ | VISUAL EFFECTS

ΜΟΝΤΑΖ | EDITING

ΗΧΟΣ | SOUND

ΜΟΥΣΙΚΗ | MUSIC

ΠΑΡΑΓΩΓΟΙ | PRODUCERS

ΠΑΡΑΓΩΓΗ | PRODUCTION

ΣΥΜΠΑΡΑΓΩΓΗ | CO-PRODUCTION

**Ari Folman**

**Ari Folman**

**David Polonsky**

**David Polonsky**

**Yoni Goodman**

**Roiy Nitzan**

**Nili Feller**

**Aviv Aldema**

**Max Richter**

**Ari Folman, Yael Nahlieli, Serge Lalou, Gerhard Meixner, Roman Paul**

**Bridgit Folman Film, Les Films d'ici, Razor Film**

**Arte France, ITVS International**

### Βραβεία | Awards

- Χρυσός Πύργος Καλύτερης Ταινίας | Golden Tower for Best Film, Palié European FF 2008



Ισραήλ - Γαλλία - Γερμανία | Israel - France - Germany |

2008

Μια νύχτα σε ένα μπαρ, ένας παλιός φίλος αφηγείται στον σκηνοθέτη Άρι Φόλμαν έναν επαναλαμβανόμενο εφιάλτη του, στον οποίο τον καταδιώκουν 26 άγρια σκυλιά: κάθε νύχτα, ο ίδιος αριθμός απαίσιων ζώων. Οι δύο άνδρες συμπεραίνουν ότι ο εφιάλτης αυτός συνδέεται με την κοινή τους εμπειρία από την εποχή που ήταν στον ισραηλινό στρατό κατά τον πρώτο πόλεμο στον Λίβανο, στις αρχές της δεκαετίας του '80. Ο Φόλμαν εκπλήσσεται από το γεγονός ότι δεν θυμάται τίποτα από εκείνη την περίοδο. Η περιέργειά του εξάπτεται και αποφασίζει να συναντηθεί και να μιλήσει με παλιούς φίλους και συμπολεμιστές απ' όλο τον κόσμο. Νιώθει την ανάγκη να ανακαλύψει την αλήθεια για εκείνη την εποχή και για τον εαυτό του. Καθώς ο Φόλμαν βυθίζεται όλο και πιο βαθιά στα μυστήρια εκείνης της αποστολής και στον ρόλο που είχε διαδραματίσει, από τη μνήμη του αναδύονται σουρεαλιστικές, συχνά αποκρουστικές εικόνες.

One night at a bar, an old friend recounts to director Ari Folman his recurring nightmare in which he is chased by 26 vicious dogs; every night, the same number of nasty beasts. The two men conclude that there's a connection between these dreams and their Israeli Army mission in the first Lebanon War, during the early eighties. Folman is astonished that he cannot remember anything at all about that period of his life. Intrigued by this memory riddle, he decides to meet and interview old friends and comrades around the world. He needs to discover the truth about that time and about himself. As Folman delves deeper and deeper into the mystery of the mission and his role in it, his memory begins to creep up in surreal, often terrible images.



### Επιλεκτική Φιλμογραφία | Selected Filmography

- 1991 Comfortably Numb  
(ντοκ. | doc., συν-σκηνοθεσία | co-direction: Ori Siran)
- 1996 Saint Clara (συν-σκηνοθεσία | co-direction: Ori Siran)
- 2001 Made in Israel
- 2008 Vals im Bashir (ντοκ. κιν. σχεδίων | animated doc.)

### Άρι Φόλμαν

Γεννήθηκε στη Χάιφα του Ισραήλ. Στην ταινία *Comfortably Numb*, πτυχιακή εργασία του στο Τμήμα Κινηματογράφου και Τηλεόρασης του Πανεπιστημίου του Τελ Αβίβ, ο σκηνοθέτης καταγράφει την εμπειρία των φίλων του από την επίθεση του Σαντάμ Χουσεΐν στο Τελ Αβίβ το 1991. Η ταινία βραβεύτηκε από την Ισραηλινή Κινηματογραφική Ακαδημία στο Φεστιβάλ της Ιερουσαλήμ και προβλήθηκε σε πολυάριθμα φεστιβάλ σε όλον τον κόσμο. Το 1996 έγραψε και σκηνοθέτησε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, *Saint Clara*, η οποία κέρδισε έξι κρατικά βραβεία στο Ισραήλ, συμπεριλαμβανομένου του Βραβείου Σκηνοθεσίας και Καλύτερης Ταινίας, και προβλήθηκε σε 40 κινηματογραφικές αίθουσες στις ΗΠΑ. Στις δουλειές του συμπεριλαμβάνονται επίσης μια σειρά ντοκιμαντέρ πέντε επεισοδίων για την αγάπη, καθώς και σενάρια για τηλεοπτικές σειρές. Το *Βαλς με τον Μπασιρ* προβλήθηκε στο διαγωνιστικό τμήμα του φετινού Φεστιβάλ Καννών.

### Ari Folman

He was born in Haifa, Israel. His graduate film *Comfortably Numb*, produced for Tel Aviv University's Department of Film and Television, documented his friends' experiences of the 1991 attack on Tel Aviv by Saddam Hussein. The film won the Israel Film Academy Award at the Jerusalem Festival and was screened at dozens of festivals worldwide. In 1996, he wrote and directed his first feature film, *Saint Clara*, which won the People's Choice Award at the 1996 Berlin Festival, six Israel Academy Awards, including awards for Best Director and Best Movie, and was screened in 40 theatres throughout the US. Other projects include a five-episode documentary series on love and screenplays for various TV series. *Waltz with Bashir* screened at the Cannes IFF 2008.



## Χορεύοντας με τον θάνατο

Πόσο πιθανό είναι να ανακαλέσει κανείς αυτά που έζησε σε έναν πόλεμο που πολέμησε είκοσι χρόνια πριν; Ή, ίσως, εικοσιπέντε; Τα χρόνια περνούν και οι μνήμες μένουν ζωντανές, παίζουν μαζί σου παιχνίδια, ξανά και ξανά, επανέρχονται με καινούργιες μορφές, μια λεπτομέρεια προστίθεται, μια άλλη χάνεται – αλλάζουν ανάλογα με τις ανάγκες της ψυχής σου. Ξαφνικά έχεις παιδιά, ένα παιδί, ένα δεύτερο, ένα τρίτο, και όλο και λιγότερο θέλεις να θυμάσαι τα γεγονότα εκείνα στα οποία κάποτε συμμετείχες, με ρόλο ενεργό ή ως παθητικός παρατηρητής – εξαρτάται από το πώς το βλέπεις. Εξαρτάται από το πώς το βλέπει η μνήμη σου. Εξαρτάται από το πώς η μνήμη σου το εφευρίσκει.

Το 1982 βρισκόμουν στον Λίβανο ως στρατιώτης του ισραηλινού στρατού, την εποχή που έγιναν οι φριχτές σφαγές στα στρατόπεδα της Σάμπρα και της Σατίλα, μόλις λίγες εκατοντάδες μέτρα μακριά από τις θέσεις μας. Εκεί, στα ερείπια της Βηρυτού, η χριστιανική λιβανέζικη πολιτοφυλακή, γνωστή και ως Φαλαγγίτες, κατέσφαξαν χιλιάδες ανυπεράσπιστους Παλαιστίνιους στη διάρκεια τριών ημερών – όλα αυτά, με την κάλυψη του ισραηλινού στρατού. Μου πήρε είκοσι πέντε χρόνια μέχρι να αποκριπτογραφήσω εκείνο το Σαββατοκύριακο, που είχε θαφτεί βαθιά στη μνήμη μου. Στο μεταξύ, έγραφα σενάρια και σκηνοθετούσα ταινίες για την ενθλικώση, τον έρωτα, την οικογένεια, τη μνήμη και το Ολοκαύτωμα. Κέρδισα την αναγνώριση στο Ισραήλ και στο εξωτερικό. Παρόλ' αυτά δεν μπορούσα να αντιμετωπίσω, ούτε σε προσωπικό ούτε σε καλλιτεχνικό επίπεδο, τον κύριο λόγο για τον οποίο επέλεξα να σπουδάσω και να δουλέψω στον κινηματογράφο.

Η ταινία *Βαλς με τον Μπασίρ* είναι ένα εξαιρετικά μύχιο ταξίδι σε προσωπικές μνήμες, το οποίο συνδυάζει με πρωτότυπο τρόπο δύο είδη, το ντοκιμαντέρ και το κινούμενο σχέδιο. Οι καλύτεροι εικονογράφοι του Ισραήλ συνεργάστηκαν μαζί μας για να φτιαχτεί το *Βαλς με τον Μπασίρ*. Έγιναν μια ομάδα η οποία κατέγραψε, με την τεχνική του κινουμένου σχεδίου, τη διαδικασία με την οποία οι αναμνήσεις μου επέστρεφαν και περιπλανιόντουσαν από χαρακτηριστήρα σε χαρακτηριστήρα: δέκα πρόσωπα στο σύνολο, ανάμεσά τους στενοί φίλοι, ξεχασμένοι σύντροφοι από τον στρατό, μελετητές του μετα-τραυματικού άγχους, δημοσιογράφοι που κάλυψαν εκείνον τον πόλεμο και τους πολέμους που ακολούθησαν. Όλοι αυτοί σταδιακά ολοκληρώνουν ετούτο το φανταστικό παζλ – φτιαγμένο από έναν σκληρό, διαπεραστικό ρεαλισμό – που αναπαριστά τη φρίκη του πολέμου: εν προκειμένω, τον Πόλεμο του Λιβάνου. Δυστυχώς, αυτό το παζλ αποτυπώνει και παλιούς πολέμους, και τωρινούς, κι εκείνους που θα ξεσπάσουν κάποια στιγμή στον κόσμο μας. Έτσι, στην ταινία δημιουργείται μια σχεδόν προφανής αναλογία ανάμεσα στη σφαγή που αντιμετώπισα εγώ ο ίδιος και σε εκείνη που βίωσε η οικογένειά μου πριν από σαράντα χρόνια, στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Άουσιβιτς. Θέματα όπως η ενοχή, η άρνηση της μνήμης, ο πρώτος κύκλος του μακελειού, ο δεύτερος κύκλος του μακελειού – τα ζητήματα αυτά, με τα οποία μεγάλωσα ως παιδί, απέκτησαν νέο νόημα καθώς προσπαθούσα να τα προσεγγίσω από μια τελείως αντίθετη οπτική γωνία.

Ελπίζω ότι το *Βαλς με τον Μπασίρ* – με την πλούσια, γλαφυρή του γλώσσα, τα εκπληκτικά κινούμενα σχέδια και την αναπάντεχη θεματική επάνω στον πόλεμο και τη μνήμη – θα ανοίξει μια εντελώς καινούργια διάσταση σε ένα κοινό το οποίο συνήθως αποφεύγει τις ταινίες που ασχολούνται με τέτοια ζητήματα. Το *Βαλς με τον Μπασίρ* θα προσφέρει σε αυτό το κοινό, που απαρτίζεται εν μέρει από τους αυριανούς στρατιώτες και τους αυριανούς ηγέτες, μια διαφορετική όψη της κοινοτοπίας του Κακού, των δεινών του πολέμου – εξαιρετικά αντι-ηρωική, αντι-ιδεολογική, αλλά εντέλει πολύ σημαντική: είναι η κοινοτοπία που τελικά καταλήγει σε αιματοχυσία, παντού και πάντοτε, μόνο που ντύνεται κάθε φορά με άλλη ιδεολογία.

**Άρι Φόλμαν**

*Μετάφραση:*

*Λίλυ Μ. Παπαγιάννη*



## Dancing With Death

What are the odds you will recall what you experienced in a war you fought twenty years ago? Twenty-five years ago? The years go by and the memory lingers on, playing tricks on you again and again, reinventing itself, adding some details, removing others, all in keeping with the distinct needs of your soul. Suddenly you have children, a first child, then another, then another and less and less you want to recall the events you were once partner to, an active partner, a passive partner, depending on how you look at it. Depends on how your memory looks at it. Depends on how your memory invents it.

In 1982 I was an Israeli soldier in Lebanon while the horrible massacre in the Sabra and Shathila camps went on, merely hundreds of meters from my own post. There, in the ruins of Beirut, the Christian Lebanese militia known as Phalangists massacred thousands of defenceless Palestinians for three days straight and all this under the cover of the Israeli army. Twenty-five years went by before I could decipher that same weekend, which was hidden away in my memory. In the meantime, I wrote screenplays and directed coming of age movies, movies about love, family, memory and the Holocaust. I won acclaim in Israel and abroad. Nevertheless, I could not confront, neither on a personal nor on an artistic level, the main reason for which I chose to study and work in cinema.

*Waltz with Bashir*, the film, is a very intimate journey into personal recollection, which imaginatively combines documentary film and animation. Israel's finest illustrators joined us in making *Waltz with Bashir*. They became a team that documented, in animation, the process by which my recollections returned and wandered from character to character: ten characters in all, including close friends, forgotten military buddies, post traumatic stress disorder researchers, journalists who covered the war in question and the wars that followed. All these gradually complete this fantastic puzzle – made up of harsh, piercing realism – which recreates the horrors of war. Case at hand: the Lebanon War. Regrettably, this puzzle corresponds to scores of past wars, current wars and wars that are yet to occur in our world. Thus, a virtually trivial analogy is created in the film between the massacre that I studied and the massacre that took place in my family forty years earlier in the Auschwitz death camp. Themes such as guilt, repression, first circle of massacre, second circle of massacre, those themes I grew up with at home as a child, took on a new meaning as I was investigating them from a totally opposing point of view.

I hope that *Waltz with Bashir*, with its rich, picturesque language, spectacular animation and the incorporation of an unexpected topic of war and recollection, will open up an entirely new dimension to an audience that, in most cases, would steer clear of films that deal with these themes. With *Waltz with Bashir*, this audience, made up in part of tomorrow's soldiers and decision makers, will be provided a new facet of the banality, of the evils of war – extremely un-heroic, extremely non-idealist, but ultimately most important: that same banality that ultimately ends in bloodshed, universally, at any given time, only it is based upon different ideologies.

Ari Folman























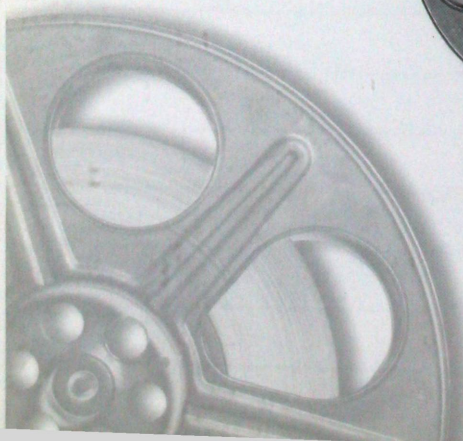
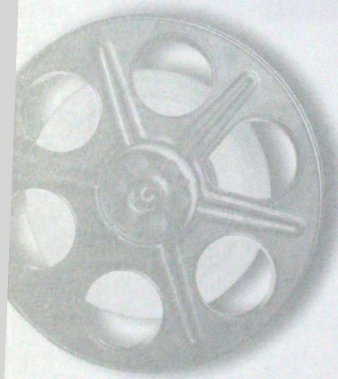
**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**

**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**

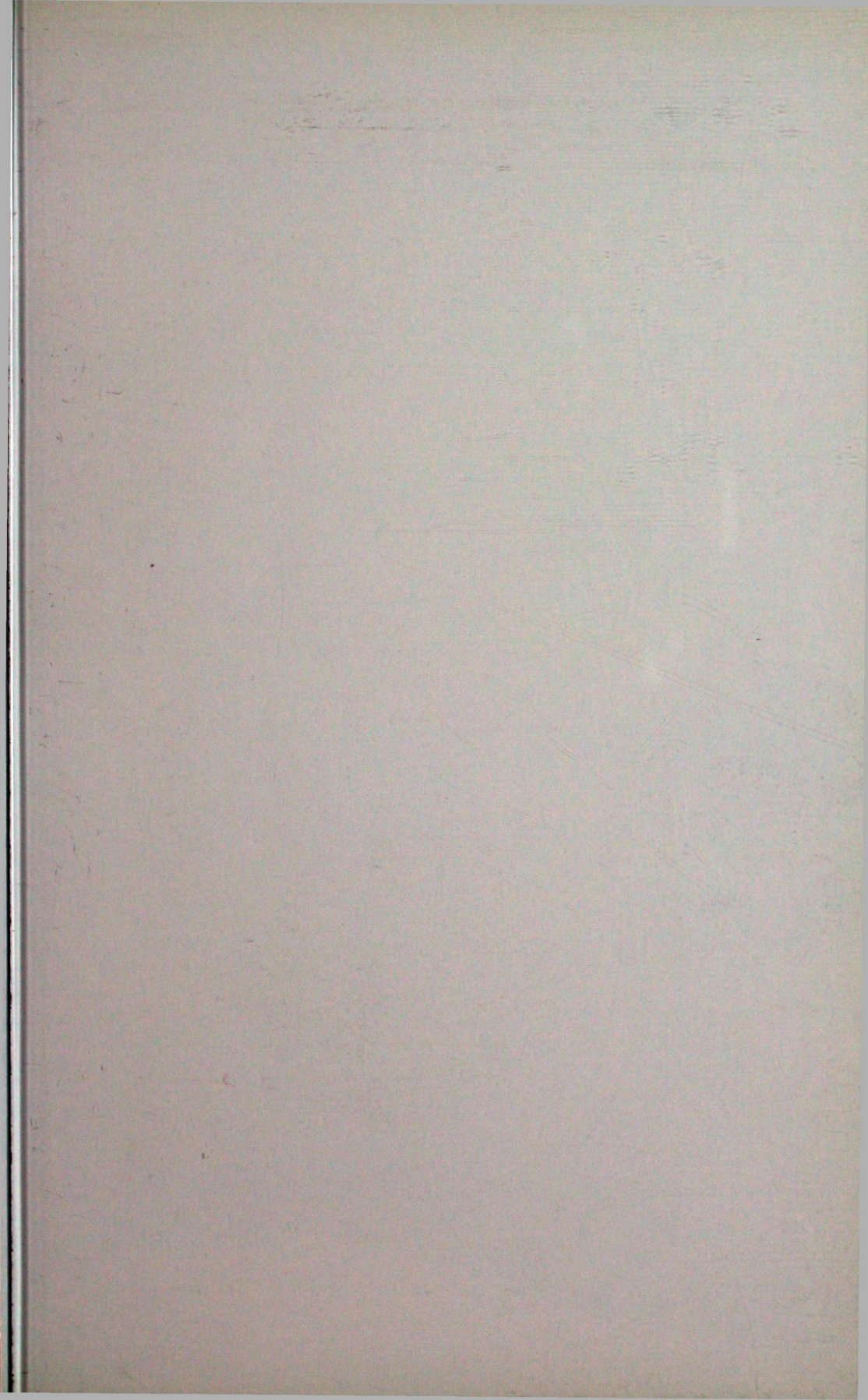
Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 114 73 Αθήνα | 9 Alexandras Avenue, 114 73 Athens, Greece  
T +30 210 8706000, F +30 210 6448163

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη | 10 Aristotelous Square, 546 23 Thessaloniki, Greece  
T +30 2310 378400, F +30 2310 285759

E [info@filmfestival.gr](mailto:info@filmfestival.gr) | W [www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)











**ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ**  
**HELLENIC MINISTRY OF CULTURE**



**ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL**

