



Kim Longinotto



8ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα
8th Thessaloniki Documentary Festival - Images of the 21st Century

II-00000006398



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στην Kim Longinotto που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 8ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα (Θεσσαλονίκη, 10-19 Μαρτίου 2006).

The publication was compiled on the occasion of the Kim Longinotto tribute that was organized by the 8th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century (Thessaloniki, March 10-19, 2006).

Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Director: Δημήτρης Επιτίδης / Dimitri Eipides

Συντονισμός αφιερώματος / Coordination: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια έκδοσης / Editor: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Επιμέλεια κειμένων / Text editors: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoi-Mirto Rigoroulou, Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos

Μεταφράσεις / Translations: Άντα Κακλαμάνη / Ada Kaklamani, Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου/ Zoi-Mirto Rigoroulou,

Τίνα Σιδέρη / Tina Sideris

Συνοψσεις ταινιών - Zenerik / Film synopses - Credits: Ελένη Ανδρουτσοπούλου / Eleni Androutsopoulou (ελληνικά/Greek),

Μαίρη Κιτρορέφ / Mary Kitroeff (αγγλικά/English)

Διορθώσεις / Proofreading: Τίνα Χάρη / Tina Hari

Συντονισμός εκδόσεων / Festival publications co-ordinator: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou

Ευχαριστούμε θερμά τους / Special thanks to:

William W. Kelly, Ziba Mir-Hosseini, Mike Marqusee, Cynthia Rockwell, Dimitra Kessenidis, Olivia Newman

Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover Design: Ανδρέας Ρεμούνης / Andreas Remountis

Καλλιτεχνική επιμέλεια - Παραγωγή εντύπου / Design - Production: Z-AXIS



Copyright © 2006, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

Τηλ.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens

Τηλ.: 210-8706000 Fax: 210-6448143

e-mail: info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

Αν θεωρήσουμε πως «τα όρια της γλώσσας μας είναι και τα όρια του κόσμου μας», όπως είχε πει ο φιλόσοφος Λούντβιχ Βιτγκενστάιν, τότε μπορούμε να φανταστούμε και το πώς ο κινηματογράφος συμβάλλει καταλυτικά, ως μέσο και ως γλώσσα, στην επέκταση των ορίων που περικλείουν την αντίληψή μας για τον κόσμο. Το ντοκιμαντέρ συγκεκριμένα φαίνεται να είναι το κατεξοχήν κινηματογραφικό είδος που είναι ταγμένο στην εξερεύνηση των άγνωστων, παραγνωρισμένων πτυχών της ζωής σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί μια συνολικότερη, ευρύτερη εικόνα των διεργασιών και εκφάνσεών της που θα ευνοήσει την καλύτερη κατανόησή της.

Η Κιμ Λοντζινότο, από την αρχή της καριέρας της μέχρι και σήμερα, ωθεί με συνέπεια και επιμονή τα όρια της γνώσης και της συνειδησης του θεατή, φέρνοντάς τον σε επαφή με γυναίκες που ζουν και παλεύουν στο περιθώριο. Οι μικρόκοσμοι που καταγράφει η Λοντζινότο, επί το πλείστον σε χώρες όπως η Ιαπωνία, η Κένυα και το Ιράν, είναι στιγματισμένοι από την περιφρόνηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και δη από τη συχνή καταπίεση –σεξουαλική, πολιτική, κοινωνική– των γυναικών. Με θάρρος και ζήλο, η Λοντζινότο πλησιάζει γυναίκες, οι οποίες, με διαφορετικούς τρόπους η καθεμία, διεκδικούν την –παραταίφια από τον υπόλοιπο, ευρέως αποδεκτό κόσμο– ύπαρξή τους. Συνδυάζοντας ανθρωπολογικά στοιχεία με το ένστικτο ενός ανήσυχου, έμπειρου ντοκιμανταρίστα και σπάνια δημιουργική ευσυνειδησία, η βρετανή σκηνοθέτις μεταφέρει, με την κάμερά της τις εμπειρίες γυναικών που έως τώρα δεν είχαν την ευκαιρία να τις διηγηθούν.

Το έργο της Λοντζινότο είναι ένα σινεμά από γυναίκες, με γυναίκες, που απευθύνεται όμως σε όλους, ανεξαρτήτως φύλου, κοινωνικής τάξης ή ηλικίας. Ο φεμινισμός ξεπροβάλλει στα ντοκιμαντέρ της ως συμπεριφορά και δράση, και όχι ως θεωρητικός, αδιάλλακτος φανατισμός. Η αντικειμενικότητα της κινηματογράφησης της μετατρέπεται σε προσωπική κατάσταση, ντυμένη με αυθεντική ευαισθησία και ξεκάθαρες προθέσεις. Δείγματα της δουλειάς της έχουν ήδη παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης προηγούμενων ετών, αλλά είμαι ιδιαίτερα ικανοποιημένος που φέτος, στην 8η διοργάνωση του Φεστιβάλ, η Κιμ Λοντζινότο θα τιμήσει τη διοργάνωση του Φεστιβάλ με την παρουσίαση αυτού του αφιερώματος.

Δημήτρης Εϊπίδης
Κλλιτεχνικός Διευθυντής

If we consider that “the limits of our language are the limits of our world”, as the philosopher Ludwig Wittgenstein, has said, then we can imagine how catalytic the contribution of cinema is, both as a medium and as a language, to the broadening of the limits that define our perception of the world. Specifically, the documentary appears to be the cinematic genre par excellence dedicated to the exploration of the unknown, unappreciated details of life, in an effort to create a more comprehensive image of the upheavals and expressions that will help further our understanding.

Kim Longinotto has, from the beginning of her career right up to today, diligently and persistently pushed the boundaries of the viewer’s knowledge and conscience, bringing him into contact with women who live and struggle on the fringe. The microcosms that Longinotto records in countries such as Japan, Kenya and Iran for the most part are characterized not only by contempt for human rights but moreover by frequent oppression – sexual, political, social – of women. With courage and zeal, Longinotto approaches women who, – although at odds with the wider, conventional world – each in her own way, demands the right to her existence. Combining anthropological elements with the instincts of a restless, experienced documentary maker and a rare creative scrupulousness, the British director communicates, with her camera, the experiences of women who up until now had no opportunity to share them.

Longinotto’s work is a cinema by women with women, but which addresses everyone, regardless of gender, social class or age. Feminism shows itself in her documentaries as behavior and action, and not as a theoretical, intransigent fanaticism. The objectivity of her filmmaking becomes a personal testimony, clad with genuine sensitivity and straightforward intentions. Samples of her work have already been presented at previous editions of the Thessaloniki Documentary Festival, but I am particularly pleased that this year, the 8th edition of the Festival, Kim Longinotto will honor the Festival organization by presenting this spotlight.

Dimitri Epides
Director

Η πολιτική του φύλου

του Δημήτρη Κερκινιώ

Γυναίκα με δυναμική προσωπικότητα, αντικοφορμίστρια, ευαίσθητη σε θέματα φύλου και ετερότητας, η Kim Longinotto έχει καταξιωθεί διεθνώς στον χώρο του ντοκιμαντέρ χάρη στη συνέπεια με την οποία καταγράφει στις ταινίες της έμφυλες στάσεις και πραγματικότητες που ανατρέπουν χρόνιες προκαταλήψεις και βαθιά ριζωμένα στερεότυπα. Τα ντοκιμαντέρ της απελευθερώνουν τις γυναίκες από το βάθος της εικόνας, στο οποίο είναι συχνά περιορισμένες, τοποθετώντας τες στο προσκήνιο της δράσης, δίνοντας χώρο για να ακουστεί η φωνή όλων εκείνων που καταπιέζονται και δεν εκπροσωπούνται. Οι ταινίες της, χωρίς ποτέ να παρασύρονται από στεία φεμινιστική ρητορική, είναι βαθιά πολιτικές, συνιστώντας ταινίες αντίστασης και χειραφέτησης. Αδιαφορώντας για τον μύθο της «αντικειμενικότητας» που τόσο έχει ταλαιώσει το είδος του ντοκιμαντέρ, η Longinotto παίρνει αποκάλυπτα το μέρος των γυναικών, για να εκφράσει μια οπτική αμφισβήτησης της υπάρχουσας κοινωνικής κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας, αναδεικνύοντας μια διαφορετική, μια διαμετρικά αντίθετη εικόνα της γυναίκας, από αυτή με την οποία συνήθως μας τροφοδοτεί η πατριαρχική κοινωνία. Το έργο της δεν περιορίζεται μόνο στην καταγραφή ζητημάτων που σκιαγραφούν τη γυναικεία εμπειρία και πραγματικότητα σε μη δυτικές κοινωνίες (Ιαπωνία, Ιράν, Αίγυπτος, Κένυα), αλλά επίσης διερευνά την γυναικεία σεξουαλική ετερότητα, αγκαλιάζοντας χαρακτήρες που λόγω της διαφορετικότητάς τους θεωρήσης για το φύλο και τον κοινωνικό τους ρόλο βρίσκονται κοινωνικά εκποτισμένες. Μέσα από την προσέγγιση και την ανάδειξη των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες σε μη δυτικές χώρες, η Longinotto φωτίζει τη θέση τους μέσα στον δεδομένο πολιτισμό και έτσι τον σχολιάζει, λέγοντάς μας κάτι ουσιαστικό γι' αυτόν. Ωστόσο, και η διερεύνηση της ζωής ηρωίδων που βρίσκονται στο κοινωνικό περιθώριο μια βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα μια κουλτούρα, καθώς μέσα από τις διαφορετικές συμπεριφορές μπορούμε να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια την κυρίαρχη. Σε κάθε περίπτωση, η Longinotto καταφέρει να ξεδιπλώνει εσωτερικές πολιτισμικές διαδικασίες που σπάνια αναδεικνύονται στα ντοκιμαντέρ.

Η αποτελεσματικότητα της Longinotto αποτελεί συνάρτηση της μεθόδου της, η οποία σε πολλά σημεία φέρνει στον νου εκείνη του ανθρωπολόγου: όχι τόσο επειδή καταπίνεται με την ανθρώπινη ετερότητα, όσο επειδή αφιερώνει μεγάλο διάστημα στην έρευνα, ερχόμενη σε επαφή με τον Άλλο, κατανοώντας τον και κερδίζοντας την εμπιστοσύνη του, και τελικά καθιστώντας τον συνεργάτη της, σε μια αφήγηση που έχει ως στόχο να μεταφέρει τη δική του οπτική για τον κόσμο. Η ματιά της είναι πάντα οικεία και άμεση, διακριτική και με σεβασμό για τις ζωές στις οποίες εμπλέκεται και καταγράφει: δουλεύοντας με ένα συνεργείο δύο γυναικών, αποφεύγει τα κοινά πλάνα και τα αδιάκριτα ζουμ, επιλέγοντας μια μέση απόσταση, που επιτρέπει στους ήρωές της να αλληλεπιδρούν ελεύθερα και να επηρεάζουν τη δομή της ταινίας. Έτσι, παρά τη συμπόνια και τη ζεστασιά που εκπέμπει για τις πρωταγωνίστριές της, η ματιά της είναι συγκρατημένη, ουδέτερη. Οι ταινίες της λειτουργούν σαν συνδετικός κρίκος μεταξύ των χαρακτήρων της και του θεατή, του ιδιωτικού και του δημόσιου, μεταφέροντας τον λόγο του Άλλου, χωρίς η ίδια να παρεμβαίνει, να ασκεί κριτική ή να ηθικολογεί, αρνούμενη να σχολιάσει τις εικόνες που καταγράφει. Έτσι, στηριζόμενη σε μια κινηματογράφηση παρατήρησης, που αποφεύγει τις πανοραμικές λήψεις, επιτρέπει αφενός στους χαρακτήρες-πληροφορητές της να αφηγηθούν και να ξεδιπλώσουν τις ιστορίες τους και αφετέρου τοποθετεί τον θεατή στη θέση του παρατηρητή, αφήνοντάς τον να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα, χωρίς ποτέ να τον χειραγωγεί.

Τα επτά ντοκιμαντέρ της Longinotto, που παρουσιάζονται στο πλαίσιο του αφιερώματος του Βου ΦΙΘ, έχουν σκηνοθετηθεί σε συνεργασία με άλλες γυναίκες και διερευνούν θέματα που περιστρέφονται γύρω από τη θέση της γυναίκας στην Ιαπωνία, το Ιράν και το Καμερούν. Στο

The Politics of Gender

by Dimitri Kerkinos

Kim Longinotto, a woman with a strong personality, a non-conformist, sensitive to matters of gender and otherness, has made a name for herself internationally in the field of documentary film making, due to the consistency with which her films record gender positions and realities that overthrow long standing prejudices and deeply rooted stereotypes. Her documentaries take women out of the background of the picture to which they are often confined, placing them in the forefront of action, providing the necessary space so that the voice of all those who are repressed and un-represented can be heard. Her films, never getting carried away by barren feminist rhetoric, are deeply political, constituting films of resistance and emancipation. Indifferent to the myth of "objectivity" that has plagued the documentary genre, Longinotto openly takes the side of women, expressing her viewpoint which is a questioning of the existing social construction of gender identity, bringing to light a different, diametrically opposite image of women from that which patriarchal society usually feeds us. Her work is not only limited to the recording of matters which outline women's experience and reality in non western societies (Japan, Iran, Egypt, Kenya), it also explores feminine sexual "Otherness", embracing characters who, due to their different views on gender and their social role, are socially marginalized. Through the approach and highlighting of the problems faced by women in non western countries, Longinotto sheds light on their position in a given culture, and thus comments on it, telling us something essential about it. However, the exploration of her socially marginalized heroines' lives also helps us better understand a culture, as, through the different behaviours, we can more accurately determine that which predominates. In each case, Longinotto manages to unfurl inner cultural processes that are seldom seen in documentaries.

Longinotto's effectiveness is a consequence of her method, which in many ways brings to mind that of the anthropologist: not so much because it deals with matters of human difference, but rather because she devotes a great deal of time to research, coming in contact with the *Other*, understanding him/her and winning his/her trust, and finally making him/her into her collaborator, in a narrative that aims to communicate his/her view of the world. Her viewpoint is always familiar and immediate, discrete and respectful of the lives in which she becomes involved and records: working with a two woman crew, she avoids close ups and indiscreet zooms, choosing medium shots which permit her heroes to interact freely and to influence the structure of the film. Thus, in spite of the compassion and warmth that she radiates towards her principals, her view is restrained, neutral. Her films function as a connecting link between her characters and the viewer, the private and the public, communicating the discourse of the *Other* without intruding, criticizing or moralizing herself, refusing to comment on the images she records. Thus, based on an observational type of film-making that avoids panoramic shots, she on the one hand allows her characters-informants to recount and unfold their stories, and on the other hand she places the viewer in the position of the observer, letting him draw his own conclusions without ever manipulating him.

The seven Longinotto documentaries presented in the context of the 8th TDF spotlight have been directed in collaboration with other women and explore issues that revolve around women's condition in Japan, Iran and Cameroon. In *Eat the Kimono* (1989), in collaboration with Claire Hunt, she is inspired by the Japanese feminist artist Hanayagi Genshu, who she follows as she tours Japan decrying conformism, autocracy, militarism and sexism. In her next collaboration with Hunt, *The Good Wife of Tokyo* (1992), she tackles love and marriage in order to de-mystify the image of the submissive and obedient Japanese woman, contrasting the dynamics of "respectable" wives, who react with humour and liveliness to the roles imposed upon them by their society. In *Sinjuku Boys* (1995) and *Gaea Girls* (2000), directed with Jano

Φάε το κίμονο (1989) που έκανε μαζί με την Κλερ Χαντ, εμπνέεται από τη Γαπωνέζα φεμινίστρια καλλιτέχνη, Χαναγιάγκι Γκένσου, την οποία ακολουθεί καθώς περιοδεύει στην Ιαπωνία, αποκηρύσσοντας τον κομφορμισμό, τον αυταρχισμό, τον μιλιταρισμό και τον σεξισμό. Στην επόμενη συνεργασία της με τη Χαντ, στην *Καλή σύζυγο του Τόκιο* (1992), καταπιάνεται με την αγάπη και τον γάμο, προκειμένου να απομυθοποιήσει την εικόνα της υποτακτικής και υπάκουης Γαπωνέζας, αναδεικνύοντας τον δυναμισμό των «καθώς πρέπει» συζύγων, οι οποίες αντιδρούν με χιούμορ και ζωντάνια στους ρόλους που τους επιβάλλει η κοινωνία τους. Στα *Αγόρια του Σιντζούκου* (1995) και *Τα κορίτσια απ' την Γκαέα* (2000), που σκηνοθέτησε μαζί με την Τζέιν Ουίλιαμς, διερευνά τις ζωές γυναικών που λειτουργούν έξω από τα παραδοσιακά πρότυπα της ιαπωνικής κοινωνίας. Το πρώτο ντοκιμαντέρ αφορά τρεις οπnαβες (γυναίκες που ζουν σαν άνδρες και έχουν γυναίκες για ερωτικούς συντρόφους, χωρίς όμως να θεωρούν τους εαυτούς τους ομοφυλόφιλους) και μεταφέρει τις απόψεις τους γύρω από το φύλο και τη γυναικεία σεξουαλικότητα, οι οποίες υπερβαίνουν και επαναπροσδιορίζουν τα κυρίαρχα πολιτισμικά όρια μεταξύ του ανδρικού και του γυναικείου. Στο δεύτερο, εστιάζει στη σκληρή προπονητική καθημερινότητα μιας ομάδας γυναικών παλαιστών, δίνοντας έμφαση στην προσπάθεια της Τακεούτσι να κάνει το ντεμπούτο της στον κόσμο της επαγγελματικής πάλης. Χωρίς να γνωρίζει πώς θα εξελιχθεί η προσπάθεια της Τακεούτσι, η Λοντζινότο ακολουθεί πιστά τη χρονολογική σειρά των γεγονότων που καταγράφει, παρουσιάζοντάς μας μια άλλη εικόνα της γυναίκας στην Ιαπωνία, δείχνοντάς μας γυναίκες που ζουν χωρίς άνδρες, που δεν τους ενδιαφέρει να παντρευτούν, που προτιμούν να κάνουν πράγματα για τον εαυτό τους και που επιθυμούν να διακριθούν βάσει προτύπων που οι ίδιες έχουν επιλέξει.

Οι ταινίες που έκανε σε συνεργασία με την Ιρανή ανθρωπολόγο Ζίμπα Μιρ-Χοσέινι, *Διαζύγιο ανά ιρανικά* (1998) και *Σκαστές απ' το σπίτι* (2001), διερευνούν τη σύνθετη κοινωνική πραγματικότητα του Ιράν: η πρώτη μέσα από τις συζυγικές διαφορές σ' ένα δικαστήριο οικογενειακού δικαίου και η δεύτερη μέσα από την αντιμετώπιση της κακομεταχείρισης νεαρών κοριτσιών από τις οικογένειές τους. Τα ντοκιμαντέρ αυτά, έχοντας ως στόχο να συνεισφέρουν στην κατανόηση της πραγματικότητας των γυναικών και να φωτίσουν τον τρόπο επίλυσης των οικογενειακών προβλημάτων, ανατρέπουν αφενός την αντίληψη των Δυτικών ως προς τα στερεότυπα της γυναικείας καταπίεσης στην ιρανική κοινωνία και δείχνουν αφετέρου το δίλημμα που αντιμετωπίζουν τα νεαρά κορίτσια μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας – κάτι που διερωτήσε και στην επόμενη ταινία της, την *Μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ* (2002). Με την τελευταία της ταινία, *Οι δικαστίνες* (2005), σκηνοθετημένη σε συνεργασία με τη Φλόρενς Αγίσι, η Λοντζινότο μας παρουσιάζει ένα ακόμα πορτρέτο δυναμικών γυναικών που αντιστέκονται στην καταπίεση της ανδροκρατούμενης παράδοσης, αμφισβητώντας το στερεότυπο της γυναικείας παθητικότητας και καθιστώντας σαφές πως η αλλαγή στη δεδομένη τοπική κοινωνία προέρχεται από τις γυναίκες.

Οι ταινίες της Λοντζινότο προσφέρουν αναπαραστάσεις ξεχωριστών γυναικών και μας δίνουν μια άλλη εικόνα τόσο για τη γυναίκα όσο και για τις διαφορετικές κοινωνίες στις οποίες ζει. Εστιάζοντας στο συγκεκριμένο, η Λοντζινότο καταφέρνει να προσεγγίσει το οικογενειακό και να μας δείξει πως πίσω από τις πολιτισμικές διαφορές οι ανθρώπινες ανάγκες είναι παντού και για όλους ίδιες. Παρακολουθώντας τον αγώνα των γυναικών –που παραδοσιακά συνιστούν την περισσότερο καταπιεσμένη κοινωνική ομάδα– για χειραφέτηση και αυτοδιαχείριση, τα ντοκιμαντέρ της μας δίνουν μια αίσθηση αισιοδοξίας, ότι τα πράγματα αλλάζουν, ότι ακόμα και οι πιο βάνυαυες παραδόσεις σιγά σιγά ανατρέπονται. Όχι βέβαια από μόνες τους, αλλά εξαιτίας εκείνων που έχουν τη δύναμη να αντισταθούν και να διεκδικήσουν τη ζωή τους. Έτσι, η Λοντζινότο αποδεικνύει πως οι προσωπικές μάχες του ανθρώπου έχουν πολιτικό νόημα και πως οι άνθρωποι που βρίσκονται στο κοινωνικό περιθώριο συνιστούν πολλές φορές τους προάγγελους της αλλαγής.

Williams, she explores the lives of women functioning outside the traditional stereotypes of Japanese society. The first is about three *onnabes* (women who live as men and have women as sexual partners but without considering themselves homosexual) and communicates their views about gender and female sexuality, which transcend and redefine the predominant cultural boundaries between male and female. In the second, she focuses on the hard daily training of a women's wrestling team, emphasizing Takeuchi's effort to make her debut in professional wrestling. Without knowing how Takeuchi's effort will work out, Longinotto faithfully follows the chronological order of events, presenting another image of the Japanese woman, showing us women who live as men, who are not interested in getting married, who prefer to do things for themselves, and who wish to be distinguished based on models that they themselves have chosen.

The films she made in collaboration with Iranian anthropologist Ziba Mir-Hosseini, *Divorce Iranian Style* (1998) and *Runaway* (2001), explore the composite social reality of Iran, the first through spousal differences in a matrimonial court and the second through looking at the abuse of young girls by their families. These documentaries, aiming to contribute to the understanding of the reality of women and to shed light on ways of resolving family problems, on the one hand turn around western notions as to the suppression of women in Iranian society, and on the other hand highlight the dilemma faced by young girls, caught between tradition and innovation – something she explores further in her next film, *The Day I'll Never Forget* (2002). With her latest film, *Sisters in law* (2005), directed in collaboration with Florence Ayisi, Longinotto presents us with one more portrait of high powered women resisting the oppression of a male-dominated tradition, questioning the stereotype of feminine passivity and making abundantly clear that the change in the given local society is spearheaded by women.

Longinotto's films offer representations of unique women and give us another view both of Woman herself and of the different societies in which she lives. Focusing on the specific, Longinotto manages to approach the universal and show us that behind cultural differences human needs are the same everywhere and for everyone. Following the struggle of these women – who are traditionally the most oppressed social group – for emancipation and self-determination, her documentaries give us an optimistic feeling that things are changing, that even the most brutal traditions are slowly being overthrown. Not by themselves, of course, but because of those who have the strength to resist and to claim their life. Thus, Longinotto proves that the personal battles of people have political meaning and that people who are on the social fringes are very often the harbingers of change.

Translated by Tina Sideris

Filmography / Φιλμογραφία

- 1978** Pride of Place / Εξέχουσα θέση
1979 Theatre Girls / Τα κορίτσια του θεάτρου
1981 Cross and Passion / Σταυρός και πάθος (TV)
1983 Underage / Ανήλικες (TV)
1994 Tragic but Brave / Τραγικοί αλλά γενναίοι (TV)
1996 Rock Wives / Οι γυναίκες των ροκάδων (TV)
1997 Mike Leigh
1999 Steve and Dave / Ο Στιβ και ο Ντέιβ (TV)
Rob and Chris / Ο Ρομπ και ο Κρις (TV)
2002 The Day I Will Never Forget / Η μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ

With Claire Hunt / Με την Κλερ Χαντ:

- 1985** Firepraiser
1989 Eat the Kimono / Φάε το κιμονό
1991 Hidden Faces / Κρυμμένα πρόσωπα
1992 The Good Wife of Tokyo / Η καλή σύζυγος του Τόκιο

With Jano Williams / Με την Τζέινο Ουίλιαμς:

- 1993** Dream Girls / Κορίτσια του ονείρου
1995 Shinjuku Boys / Τα αγόρια του Σιντζούκου
2000 Gaea Girls / Τα κορίτσια απ' τη Γκαέα

With Ziba Mir-Hosseini / Με τη Ζίμπα Μιρ-Χοσέινι:

- 1998** Divorce Iranian Style / Διαζύγιο αλά Ιρανικά
2001 Runaway / Σκαστές απ' το σπίτι

With Florence Ayisi / Με τη Φλόρενς Αγίσι:

- 2005** Sisters in Law / Οι δικαστίνες



Φάε το κιμονό Eat the Kimono

Μ. ΒΡΕΤΑΝΙΑ - ΙΑΠΩΝΙΑ / UK - Japan 1989

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Claire Hunt **Φωτογραφία / Cinematography:** Kim Longinotto **Μοντάζ / Editing:** John Mister **Ήχος / Sound:** Claire Hunt **Μουσική / Music:** Hanayagi Genshu **Παραγωγός / Producer:** Kim Longinotto **Παραγωγή / Production:** Vixen Films **16mm 'Έγχρωμο / Colour 60'**

Το *Φάε το κιμονό* είναι ένα ευφύεστατο ντοκιμαντέρ για τη Χαναγιάγκι Γκένοσου, ιαπωνίδα φεμινίστρια και αβανγκάρντ χορεύτρια και performer, που έχει περάσει τη ζωή της αφήφώντας την περιφρόνηση που δείχνει ο συντηρητικός ιαπωνικός πολιτισμός για την ανεξαρτησία και την αντισυμβατικότητα. Κατήγγειλε τον Αυτοκράτορα Χιροχίτο ως εγκληματία πολέμου και αγνόησε τις απειλές κατά της ζωής της που εξαπέλυσαν δεξιάς ομάδες. «Δεν πρέπει να σε φάει το κιμονό», λέει η Γκένοσου, αναφερόμενη στο παραδοσιακό ιαπωνικό ένδυμα που έχει σχεδιαστεί για να περιορίζει τη γυναικεία κίνηση. «Πρέπει να φας το κιμονό· να το καταβροχθίσεις».

Eat the Kimono is a brilliant documentary about Hanayagi Genshu, a Japanese feminist and avant-garde dancer and performer, who has spent her life defying her conservative culture's contempt for independence and unconventionality. She denounced Emperor Hirohito as a war criminal, and dismissed death threats made against her by right-wing groups. "You mustn't be eaten by the kimono," says Genshu, making reference to the traditional Japanese dress designed to restrict movement for women, "You must eat the kimono, and gobble it up."

Ακολουθώντας τις ιστορίες

Της Ελένης Δουνιά

«Το κιμονό ανήκει στο φεουδαρχικό παρελθόν της Ιαπωνίας. Παγιδεύει τη γυναίκα. Η τέχνη μου εκφράζει την ελευθερία [...] έστω και αν περιορίζομαι. Αυτό είναι το πιστεύω μου. Οι περισσότερες χορεύτριες αποδέχονται τους περιορισμούς [...] όταν χορεύουν με το κιμονό. Πιστεύω ότι αυτό είναι λάθος. Δεν πρέπει να σε τρώει το κιμονό... δεν πρέπει να σε φθείρει. Πρέπει εσύ να φας το κιμονό, να το καταβροχθίσεις».

Χαναγιάκι Γκένσου

Σε μια συνέντευξη της στο *IndieWire*¹ η Κιμ Λοντζινότο αναφέρει: «Θέλω να απομακρυνθώ από την ιδέα του ντοκιμαντέρ ως κάτι που είναι «σκληρή δουλειά», κάτι που σου κάνει καλό ή που το παρακολουθείς γιατί σε πληροφορεί[...] Ένας τρόπος να έρθεις κοντά στους ανθρώπους είναι να ακολουθείς τις ιστορίες τους, να εμπλέκεσαι συναισθηματικά με αυτές». Στην ίδια συνέντευξη της σκηνοθέτιδας στην Ιαπωνία ήταν ένα άρθρο της *Guardian*, που αναφερόταν στην περίπτωση μιας Γαλιανέζας που καταδικάστηκε σε επτάμηνη φυλάκιση, γιατί επιτέθηκε και μαχαίρωσε τη διευθύντρια της θεατρικής σχολής στην οποία φοιτούσε, ως ένδειξη διαμαρτυρίας κατά του ιαπωνικού συστήματος ιεραρχίας. Τι είδους ταινία συνιστά λοιπόν το *Φάε το κιμονό*; Είναι σαφές πως η Λοντζινότο θέλει να κάνει ένα ντοκιμαντέρ που δεν θα έχει ούτε πληροφοριακό ούτε εκπαιδευτικό χαρακτήρα, αλλά που θα σχετίζεται με συναισθήματα και ιστορίες. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο τι μπορεί άραγε να σημαίνει το «ακολουθώ τις ιστορίες των ανθρώπων»;

Στο *Φάε το Κιμονό* έχουμε να κάνουμε με μια αυτοβιογραφία. Η Χαναγιάκι Γκένσου «δηγείται» κομμάτια από την ιστορία της ζωής της και την ίδια στιγμή η ιστορία αυτή «συμβαίνει» στη συγχρονία και καταγράφεται από την κάμερα σε εικόνες. Η Λοντζινότο δημιουργεί τον χώρο μέσα στον οποίο η Γκένσου θα αφηγηθεί σε πρώτο πρόσωπο την ιστο-

ρία της. Σίγουρα, η σκηνοθέτις δεν ενδιαφέρεται να κερδίσει εύσημα «αντικιμονοκτότητας», πράγμα το οποίο βρίσκει σύμφωνους πολλούς ντοκιμανταρίστες σήμερα. Αντιθέτως, με τη γραφή της παίρνει ξεκάθαρα θέση, πλεκοντάς τη προσεκτικά με την προσέγγιση του εθνογράφου που παρατηρεί χωρίς, σε πρώτο επίπεδο, να σχολιάζει.

Η Χαναγιάκι Γκένσου μεγάλωσε σε μια οικογένεια πλανοδίων ηθοποιών. Σε όλη τη διάρκεια της παιδικής της ηλικίας ταξίδευε με τους γονείς της, οι οποίοι έδιναν παραστάσεις από τόπο σε τόπο, και έτσι δεν πήγε ποτέ σχολείο, ούτε έλαβε κάποια τυπική μόρφωση. Όταν μεγάλωσε συνέχισε την οικογενειακή παράδοση και εξελίχθηκε και η ίδια σε πλανοδία καλλιτέχνηδα, performer, ηθοποιό και τραγουδίστρια, δίνοντας παραστάσεις σχεδόν οπουδήποτε: σε καμπαρέ, θέατρα, κέντρα υγείας ή κέντρα συνεστιάσεων της επαρχίας. Η Χαναγιάκι Γκένσου είναι μια γυναίκα με συνείδηση τόσο της ταξικής της καταγωγής, όσο και της καταπίεσης που υφίσταται λόγω του φύλου της. Μιλάει δυνατά και χρησιμοποιεί έντονες χειρονομίες, γνωρίζοντας, όπως η ίδια αναφέρει, ότι αυτό προκαλεί και σοκάρει τη συντηρητική και πατριαρχική κουλτούρα της χώρας της, η οποία θέλει τις γυναίκες στον δημόσιο χώρο να είναι σιωπηλές και χαμογελαστές και να παρακολουθούν τους άνδρες. Σχολιάζει κριτικά την παράδοση καταπίεσης της κυρίαρχης ιαπωνικής κουλτούρας, όπως αυτή εκφράζεται με τις διακρίσεις απέναντι στους Βουρ-κινίη –τους κορεάτικης καταγωγής ιαπωνέζες– αλλά και στις γυναίκες.

Η κάμερα της Λοντζινότο παρακολουθεί με συγκίνηση και θαυμασμό την αντισημβατική διαδρομή διήγησης της πλανοδίας ηρωίδας της. Σαν μια ιστορία μέσα σε μια άλλη, οι αφηγήσεις από το παρελθόν, οι στιγμές του παρόντος και τα ταξίδια της διαπλέκονται σε διάφορα επίπεδα ενώ, συγχρόνως, παρακολουθούμε ένα ντοκιμαντέρ φτιαγμένο από τα πιο απλά και ταπεινά υλικά. Οι εικόνες της αγκαλιάζουν με τρυφερότητα την εμπειρία

ενός ανθρώπου που αναγνωρίζει στον εαυτό του πολλαπλά την αδικία και τις διακρίσεις των ιεραρχικών και εξουσιαστικών συστημάτων και που ξέρει πόσο εύκολα αυτές μπορούν να σε συνθλίψουν: από το κιμονό με το οποίο παλεύει να μην την καταπει όταν το φοράει, μέχρι την πίκρα της για την ταξική διάκριση που δεν σταματά ποτέ να της υπενθυμίζει τα όρια της στον κόσμο, η Χαναγιάκι Γκένσου αυτοβιογραφείται, όχι σαν θύμα, μα σαν φορέας δράσης και αλλαγής, σαν πρωταγωνίστρια. Σηπλιτεύει με πάθος και αγωνιστικότητα την αδικία, την καταπίεση, την ανισότητα, και την ίδια στιγμή μοιράζει στις θαυμάστριές της στην επαρχία αυτόγραφα πάνω σε βεντάλιες, τραγουδάει για την αγάπη, και θυμάται τις δυσκολίες των παιδικών της χρόνων. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η ταυτότητα της πλανοδίας performer της δίνει την ευκαρία να ζει σαν μια παράδοση περιπτωση κήρυκα της ανθρώπινης χειραφέτησης, μέσα από την οποία, τόσο η τέχνη της όσο και οι μαχητικοί προς το κοινό της «λόγοι», πριν ή μετά τις παραστάσεις, της δίνουν την ευκαρία να διαπραγματευτεί και να αμφισβητήσει τις κοινωνικές ιεραρχίες και τις διακρίσεις.

Τι σημαίνει λοιπόν «ακολουθώ τις ιστορίες των ανθρώπων»; Η Κιμ Λοντζινότο αφήνει μια άλλη γυναίκα να μιλήσει σε πρώτο πρόσωπο για τη ζωή και τον πολιτισμό της, και το κάνει με τρόπο που κατορθώνει να υπερβεί τα όρια της «ατομικής» περίπτωσης, του απόλυτου υποκειμενικού, δείχνοντας έτσι πως οι άνθρωποι φτιάχνουν τον κόσμο τους. Και ενώ αυτό ακούγεται πολύ απλό, το *Φάε το κιμονό* σε κάνει να υποψιαστείς πως κάθε άλλο παρά εύκολο είναι. Γιατί είναι προφανές πως, για να μπορέσεις να «ακολουθήσεις τις ιστορίες», χρειάζεται πάνω από όλα να πιστεύεις στη δυνατότητα των ανθρώπων να τις φτιάξουν.

Φεβρουάριος 2006

1 www.indiewire.com

Following the Stories

By Eleni Dounia

"The kimono belongs to Japan's feudal past. It traps women. My art expresses freedom [...] even if I am limited. That is my credo. Most dancers accept the limitations... when they dance in the kimono. I believe this is a mistake. The kimono must not eat you [...] it must not consume you. You must eat the kimono, devour it".

Hanayagi Genshu

In an interview in IndieWire, Kim Longinotto says: "I want to get away from the idea of documentary as something that is 'hard work', something that is good for you or that you watch because it educates you [...] One way of getting closer to people is to follow their stories, to get emotionally involved with them". In the same interview we learn that the reason for the director's trip to Japan was an article in the Guardian about the case of a Japanese woman, who was sentenced to seven months in jail for attacking and stabbing the director of the theater school she was studying at, as a protest against the Japanese hierarchical system. So what kind of film is *Eat the Kimono*? It is clear that Longinotto wishes to make a documentary that is neither informative nor educational in nature, but one that deals with emotions and stories. In this context, what does "I follow people's stories" mean?

In *Eat the Kimono*, we are looking at an autobiography. Hanayagi Genshu recounts pieces from the story of her life and at the same time this story "happens" in real time and is recorded by the camera as images. Longinotto creates the space within which Genshu will tell her story in the first person. Certainly the director is not interested in winning points for "authenticity", something with which many documentary makers today will agree. On the contrary, she takes a clear position with her technique, carefully knitting it in with the ethnographer's approach, who observes without, at first glance, commenting.

Hanayagi Genshu grew up in a family of wandering actors. Throughout her childhood she traveled with her parents, who performed from place to place, and so she never went to school, nor had any formal education. When she grew up she continued the family tradition and developed into a traveling artist, performer, actress and singer, performing almost anywhere: cabarets, theaters, health centers or country meeting halls. Hanayagi Genshu is a woman with an awareness of both her class roots as well as the oppression she is subjected to because of her gender. She speaks loudly and uses vivid gestures knowing that, as she herself says, this provokes and shocks the conservative and patriarchal culture of her country, which requires women in the public eye to be quiet and smiling, acquiescent to men. She expresses criticism of the tradition of oppression in the predominant Japanese culture, as this is expressed by discrimination both against the Burakumin – Japanese of Korean descent – and against women.

Longinotto's camera follows the unconventional account of the journey of her wandering heroine with emotion and admiration. Like a story within a story, the histories of the past, the moments of the present and her voyages intertwine on various levels and at the same time we watch a documentary made with the simplest and humblest of materials. Her images tenderly embrace the experience of a human being who can recognize in herself the multiple injustices and discrimination of the hierarchical power systems, and who knows how easily these can crush one: from the kimono with which she struggles when she wears it to her bitterness at the class discrimination which never ceases to remind her of her social limitations, Hanayagi Genshu describes herself not as a victim, but as a carrier for action and change, as a protagonist. She passionately rails against injustice, oppression, inequality, and at the same time hands out autographs,

sIGNED on fans, to her admirers in the countryside, sings of love and remembers the harshness of her childhood years. One could say that the identity of a wondering performer gives her the opportunity to live like an exception, as a preacher for human emancipation. Her art as much as her combative 'speeches' to her audience, before or after her performances, give her the chance to negotiate with and defy social stratification and discrimination

So then, what does "I follow people's stories" mean? Kim Longinotto allows another woman to speak in the first person about her life and her culture, to do it in a way that manages to surpass the limits of "individual circumstance", of absolute subjectivity, thus demonstrating how people create their world. And while this might sound very simple, *Eat the Kimono* makes you suspect that it is anything but easy. Because it is obvious that in order to be able to "follow the stories" you need more than anything else to believe in the ability of people to create them.

February 2006

Translated by Tina Sideris

1 www.indiewire.com



M. ΒΡΕΤΑΝΙΑ / UK 1992

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Claire Hunt
Φωτογραφία / Cinematography: Kim Longinotto
Μοντάζ / Editing: John Mister
Ήχος / Sound: Claire Hunt
Μουσική / Music: Frank Chickens
Παραγωγός / Producer: Kim Longinotto
Παραγωγή / Production: Vixen Films
16mm Έγχρωμο / Colour 52'

Η καλή σύζυγος του Τόκιο The Good Wife of Tokyo

Η Καζούκο Χόκι, αστέρι της ροκ, επιστρέφει στη γενέτειρά της, το Τόκιο, έχοντας ζήσει στην Αγγλία για 15 χρόνια. Συνοδευόμενη από το συγκρότημά της, τους Frank Chickens, έρχεται αντιμέτωπη με μια κοινωνία η οποία –παρά κάποιες υπερούγχρονες πιτυχές της– εξακολουθεί να είναι μια κοινωνία παραδόσεων και τελετουργιών, ιδιαίτερα ως προς την αντιμετώπιση των γυναικών. Αλλά η Καζούκο συναντά επίσης διάφορες «καλές συζύγους», οι οποίες, δυσανασχετώντας κάτω από τους περιορισμούς των παραδόσεων, βρίσκουν τρόπους να επαναστατούν κατά του κομφορμισμού της ιαπωνικής κοινωνίας.

Rock star Kazuko Hohki returns to her hometown of Tokyo. After having lived in England for 15 years. Accompanied by her band, the Frank Chickens, she confronts a society that, despite its many ultramodern aspects, is still deeply traditional and ceremonious, especially in its treatment of women. But Kazuko also meets several "good wives" who, chafing under the constraints of tradition, find ways to rebel against the conformity of Japanese society.

Ένα ανατρεπτικό και αντιφατικό ντοκιμαντέρ

Της Γιάννας Σαρρή

Όταν μιλάμε για το Τόκιο και την Ιαπωνία τι είναι αυτό που μας έρχεται πρώτα στο μυαλό; Η τεχνολογία, η εξέλιξη, οι νεωτερισμοί που θα φθάσουν στον υπόλοιπο κόσμο αρκετά χρόνια αργότερα. Πίσω όμως από τα ταχύτατα τρένα, τις μεγάλες φωτεινές επιγραφές και τις λοιπές εκφάνσεις της νεωτερικότητας, η κουλτούρα του ιαπωνικού λαού παραμένει σε μεγάλο βαθμό αυστηρή και κλειστή. Το ντοκιμαντέρ της Κιμ Λοντζινότο *Η καλή σύζυγος του Τόκιο* επικεντρώνεται σε αυτές ακριβώς τις δομές και τις αντιθέσεις της σύγχρονης ιαπωνικής κοινωνίας, μέσα από το πορτρέτο της Καζούκο Χόκι, μιας γιαπωνέζας καλλιτέχνιδας που ζει στην Αγγλία και έχει το δικό της μουσικό συγκρότημα με το οποίο περιοδεύει σε όλο τον κόσμο. Η Λοντζινότο ακολουθεί την Καζούκο, καθώς επιστρέφει στο Τόκιο μετά από 15 χρόνια στο Λονδίνο, προκειμένου να παντρευτεί τον Άγγλο σύντροφό της επί 10 χρόνια. Το κίνητρο της επιστροφής της είναι μονάχα να εκπληρώσει την επιθυμία της μητέρας της να δει την κόρη της να παντρεύεται. Το ντοκιμαντέρ αφενός μας παρουσιάζει τη Καζούκο ως ανεξάρτητη γυναίκα, που κάνει πετυχημένη καριέρα, και αφετέρου μας δείχνει τις προτεραιότητες της οικογένειάς της, απόρροια των παραδόσεων της ιαπωνικής κοινωνίας που προστάζουν ότι κάθε γυναίκα οφείλει να παντρεύεται. Έστω και αν η ίδια δεν το επιθυμεί.

Η Λοντζινότο παρατηρεί διακριτικά την επιστροφή της Καζούκο και μας δίνει ένα ντοκιμαντέρ ανατρεπτικό και αντιφατικό. Η σκηνοθέτις αποφεύγει να πάρει ευθείας θέση στα δρώμενα ή να παρεμβεί απευθύνοντας ερωτήσεις στις πρωταγωνίστριες της. Αντίθετα,

τις παρακολουθεί καθώς εκείνες συζητούν για τον έρωτα, τον γάμο, τις κοινωνικές προσδοκίες, αναδεικνύοντας τη μητέρα της Καζούκο – η οποία διευθύνει τη θρησκευτική οργάνωση «Το σπίτι της Ανάπτυξης», εκτελώντας και χρέη ιερέα όταν το απαιτούν οι συνθήκες – σε μια από τις βασικές πρωταγωνίστριες. Αυτό που χαρακτηρίζει τις ηρωίδες της *Καλής σύζυγου του Τόκιο* είναι ο αυτοσαρκασμός. Έτσι, παρόλο που ο γάμος για τη μητέρα της Καζούκο είναι πολύ σημαντικός, κατά τη διάρκεια της τελετής – την οποία τελεί η ίδια – δεν σταματά να διακωμωδεί τη σοβαρότητα του ρόλου της, ξεχνώντας τα λόγια της και διασκεδάζοντας έτσι τους παρευρισκόμενους. Η δε Καζούκο εμφανίζεται μεθυσμένη και ο σύντροφός της, μην γνωρίζοντας τη γλώσσα, προσπαθεί να καταλάβει τι συμβαίνει.

Η ταινία κυριαρχείται από την παρουσία των γυναικών και την απουσία των αντρικών προτύπων, ενώ μαθαίνουμε για τη συμπεριφορά των αντρών στον γάμο μέσα από τις περιγραφές των συζύγων. Οι περιγραφές αυτές έχουν ως κοινό παρονομαστή τη μεγάλη σημασία που αποδίδουν στον γάμο ως πατροπαράδοτο θεσμό, ο οποίος ενισχύεται από την ανδροκρατούμενη κοινωνία, προκειμένου να υποστηρίχθούν οι αυστηρές κοινωνικές δομές της Ιαπωνίας. Η Λοντζινότο καταρρίπτει τον μύθο που θέλει τη γυναίκα να αναζητά ακόμη και σήμερα τη σιγουριά της συζυγικής στέγης (μετά την πατρική), ενώ παράλληλα αναδεικνύει τη σχιζοφρενική συνύπαρξη δύο παράλληλων κόσμων στη σύγχρονη Ιαπωνία. Έτσι, οι γυναίκες αντιμετωπίζουν την υπακοή στις επιταγές των αυστηρών παραδοσιακών θεσμών διακωμωδώντας το γαμήλιο τελετουργικό και

συζητώντας ανάλαφρα γύρω από αυστηρά συζυγικά θέματα.

Ο μοναδικός αντρικός χαρακτήρας είναι ο πατέρας της Καζούκο. Δεν έχει ενεργή συμμετοχή στην ταινία, ούτε φυσικά φέρνει αντιρρήσεις για τις δραστηριότητες της γυναίκας του, ζώντας εκτοπισμένος μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Αντίθετα, έχει τον ρόλο που του αρμόζει. Στον ελεύθερο χρόνο του φορά τη στολή του και προσπαθεί να τελειοποιήσει τον παραδοσιακό ιαπωνικό χορό, παραμένοντας λάτρης της παράδοσης και των αξιών της Ιαπωνίας.

Φεβρουάριος 2006

A Subversive and Contradictory Documentary

By Yianna Sarri

When we speak of Tokyo and Japan, what is it that first comes to mind? Technology, development, innovations that will reach the rest of the world much later. But behind the bullet trains, the big neon signs and the rest of the representations of innovation, the culture of the Japanese people remains to a large degree closed and severe. Kim Longinotto's documentary *The Good Wife of Tokyo* centers on exactly these structures and contradictions of modern Japanese society, through the portrait of Kazuko Hohki, a Japanese artist who lives in England and has her own band with which she tours the entire world. Longinotto follows Kazuko as she returns to Tokyo, after having spent 15 years in London, in order to marry her English companion of 10 years. Her only motive for returning is to grant her mother's wish to see her daughter married. The documentary presents Kazuko as an independent woman with a successful career on the one hand, and on the other shows us her family's priorities, springing from the traditions of Japanese culture, which demand that every woman should get married. Even if she herself doesn't wish to.

Longinotto discreetly observes Kazuko's homecoming and gives us a subversive and contradictory documentary. The director avoids taking a straight forward position on the events or intervene by asking her protagonists questions. On the contrary, she follows them as they discuss love, marriage, social expectations, focusing on Kazuko's mother – who directs the religious organization "The House of Development", even serving as priest when circumstances dictate – as one

of the basic leading ladies. What characterizes the heroines of *The Good Wife of Tokyo* is an ability to laugh at themselves. Thus, in spite of the fact that the marriage is very important to Kazuko's mother, during the ceremony – which she herself performs – she never stops making fun of her role, forgetting her lines and entertaining the guests. Kazuko herself shows up drunk and her companion, not knowing the language, tries to understand what is going on.

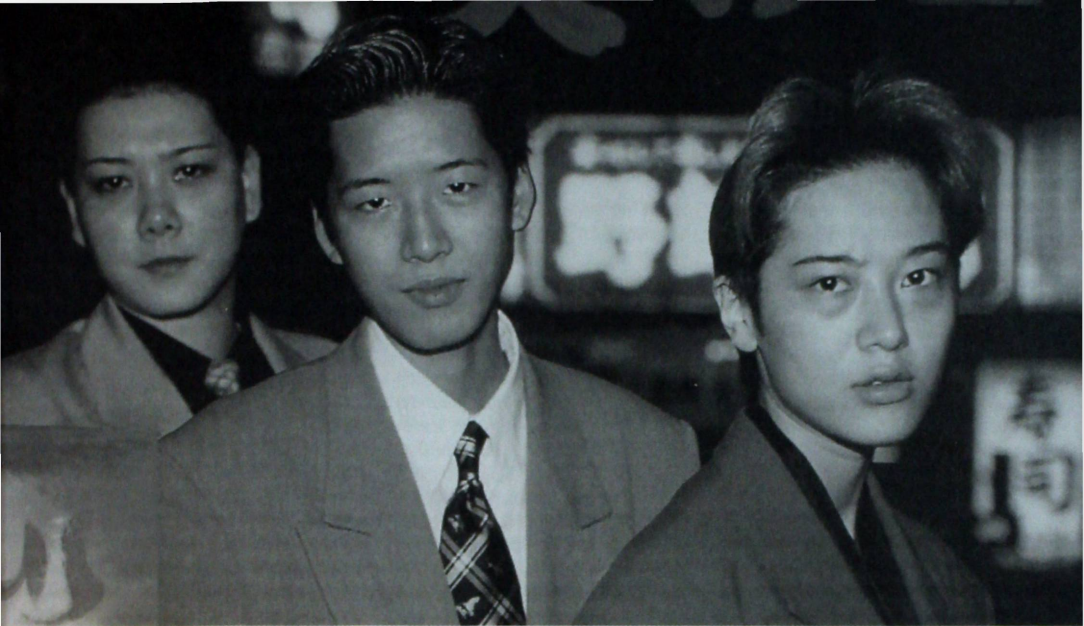
The film is dominated by the presence of women and the absence of male role models, while we learn about men's behavior in marriage through their wives descriptions. These descriptions have as a common denominator the great importance that they give marriage as a traditional institution, which is reinforced by the male domination, in order to support the strict social structures of Japanese society. Longinotto debunks the myth that women, even today, are seeking the security of the conjugal home (after leaving the parental one), while at the same time pointing out the schizophrenic coexistence of the two worlds in contemporary Japan. Thus, women cope with obedience to the dictates of powerful traditional institutions while making fun of the wedding ceremony and making light conversation about grave conjugal matters.

The only male character is Kazuko's father. In the film he does not actively participate, and naturally makes no objections to his wife's activities, living banished in his own home. On the contrary, he has found the role that is fitting

for him. In his free time he wears his costume and tries to perfect the traditional Japanese dance, always the lover of Japanese traditions and values.

February 2006

Translated by Tina Sideris



Τα αγόρια του Σιντζούκου Shinjuku Boys

M. BPETANIA / UK 1995

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Jano Williams **Αφήγηση / Narration:** Shuko Noguchi **Φωτογραφία / Cinematography:** Kim Longinotto **Μοντάζ / Editing:** John Mister **Ήχος / Sound:** Rosie Straker **Παραγωγός / Producer:** Kim Longinotto **Παραγωγή / Production:** Vixen Films **T. +44 207 359 7368 F. +44 207 226 7874 tg@tgraham.demon.co.uk 16mm Έγχρωμο / Colour 53'**

Βραβεία / Awards

Μέγα βραβείο κριτικής επιτροπής / Grand Jury Award: L.A. Outfest 1996,

Βραβείο ντοκιμαντέρ / Outstanding Documentary: San Francisco Lesbian and Gay Film Festival 1996

Στο κλαμπ «New Marilyn» του Τόκιο, όλες οι εργαζόμενες είναι γυναίκες που έχουν επιλέξει να ζουν σαν άνδρες. Ντύνονται ανδρικά και φέρονται σαν άντρες, μια συμπεριφορά η οποία δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή στην Ιαπωνία. Τα αγόρια έχουν αμέτρητες θαυμάστριες στο κοινό τους. Πολλά από τα αγόρια συνάπτουν βραχύβιες και ως επί το πλείστον πλατωνικές σχέσεις με τις κοπέλες που έρχονται στο κλαμπ, αν και οι κοπέλες αυτές στο τέλος επιλέγουν την κοινωνικά αποδεκτή οδό του γάμου με έναν «αληθινό» άνδρα. Η ταινία εστιάζει σε τρία από αυτά τα «αγόρια». Ο Γκαΐς κάνει τον σκληρό κι έχει πολλές φιλενάδες, αλλά κατά βάθος φοβάται τη μοναξιά. Ο Τάτσου ζει με τη φιλενάδα του. Ο Καζούκι έχει σχέση μ' έναν τρανσέξουαλ χορευτή. Με ευθύτητα και ειλικρίνεια, οι τρεις τους μιλάνε για τη ζωή, τις σχέσεις και τους φόβους τους.

In the "New Marilyn" nightclub in Tokyo, all the employees are women who have chosen for a life as a man. They dress like men and behave like men, a way of life that is not appreciated in Japan. The boys have scores of female admirers among the audience. Many of the boys have brief and mostly platonic relationships with girls that visit the club, but most of these girls eventually prefer a socially accepted marriage with a real man. This film concentrates on three of these "shinjuku boys". Gaish acts tough and has many girlfriends, but in his heart he is afraid of being lonely. Tatsuo lives with his girlfriend. Kazuki has a relationship with a transsexual dancer. In candid conversations, the three tell about their lives, relationships and fears.

Τι σημαίνει ονάμπε;

Της Ελένης Δούνια

Τα αγόρια του Σιντζόου είναι ένα φιμ που καταπνέεται με ένα δύσκολο θέμα. Ο τρόπος που οι άνθρωποι βιώνουν, καταλαβαίνουν και αρθρώνουν λόγο για το φύλο και τη σεξουαλικότητά τους δεν αποδίδεται, ούτε περιγράφεται εύκολα. Πώς μπορεί άραγε η κάμερα να λειτουργήσει σαν ερμηνευτικό εργαλείο και να αποδώσει με καθαρότητα ένα τόσο σύνθετο ζήτημα; Το σχεδόν πεντητάλεπτο ντοκιμαντέρ της Kim Longinotto επιχειρεί να μας μεταφέρει στο πλαίσιο μιας μη δυτικής κουλτούρας και στον λόγο που παράγονται σε σχέση με το φύλο, τις σημασίες και τους συμβολισμούς του. Διαλέγει για υλικό της τις ιστορίες τριών ανθρώπων που αμφισβητούν τις κυρίαρχες θεωρήσεις του πολιτισμού τους, και όχι μόνο του δικού τους, σχετικά με το φύλο και τη σεξουαλικότητα.

Οι τρεις πρωταγωνιστές του φιμμ διαλέγουν να αυτοπροσδιοριστούν όχι ως άντρες ή γυναίκες αλλά ως ονάμπε (onpabe). Η Λοντζινότο δεν κάνει καμιά προσπάθεια να βάλει αυτό το «όναμπε» σε πολιτισμικά ή ιστορικά συμφραζόμενα. Διαλέγει, απεναντίας, τους όρους αυτής της ταυτότητας να τους θέσουν οι ίδιοι οι άνθρωποι που τη χρησιμοποιούν για τον εαυτό τους, και για τους οποίους χαρακτηρίζει το φύλο και την εμπειρία τους. Τι σημαίνει ονάμπε; Ονάμπε σημαίνει αυτό που ένας ονάμπε λέει πως είναι. Τόσο απλά. Δεν μαθαίνουμε αν είναι μια λέξη καινούρια ή παλιά, αν είναι κομμάτι της αρχαϊκής ή κάποια υποκουλτούρας ή ένας όρος ευρύτερα διαδεδομένος, δεν μαθαίνουμε τι σκέφτονται οι άλλοι για τους ονάμπε, αν οι ονάμπε είναι πολλοί ή λίγοι, αν ανήκουν στην ευρύτερη λεσβιακή, γκέι ή τρανς κοινότητα όπως εύκολα θα συμπεραίνει ένα δυτικός θεατής. Με λίγα λόγια, δεν φαίνεται να πιστεύει η Λοντζινότο πως μπορεί να βρει ή να μάθει πιο πολλά για τους ονάμπε από ό,τι έχουν να πουν οι ίδιοι για τον εαυτό τους.

Στα 50 λεπτά του ντοκιμαντέρ, η κάμερα της Λοντζινότο παρακολουθεί την καθημερινότητα του Τάτσου, του Γκαϊς και του Καζούκι. Οι τρεις τους είναι ονάμπε που εργάζονται σε ένα μπαρ-

κλαμπ για γυναίκες –κατά κύριο λόγο ετεροφυλόφιλες– ως συνοδοί ή οικοδεσπότες. Παρέες γυναικών επισκέπτονται το μπαρ μετά τη δουλειά τους στο γραφείο, για να διασκεδάσουν, να πιουν ένα ποτό, να παίξουν με το καραόκε. Οι ονάμπε είναι εκεί για να κρατήσουν συντροφιά στις πελάτισσές τους, να συζητήσουν μαζί τους, να τις συνοδεύσουν στο τραγούδι, προσπαθώντας να τις κάνουν να περάσουν ευχάριστα. Ελάχιστα είναι τα σημεία του ντοκιμαντέρ όπου χρησιμοποιείται η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Στο μεγαλύτερο μέρος του οι τρεις πρωταγωνιστές μιλάνε μπροστά στην κάμερα χωρίς να ξέρουμε καν αν απαντούν σε ερωτήσεις που τους έχουν γίνει. Και εδώ η σκηνοθέτρια χρησιμοποιεί εθνογραφικά εργαλεία, όπως αυτό της ελεύθερης συνέντευξης, και το μοντάζ φροντίζει ώστε να μοιάζει ότι δεν μεσολαβεί κανείς μεταξύ αυτών και του θεατή. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό μια μοναδική ευκαιρία να παρακολουθήσουμε πως ένας άνδρας υπερβαίνει πολιτισμικούς «κανονισμούς», που συγκροτούνται στη βάση αντιθετικών ζευγαριών όπως άνδρας-γυναίκα, αρσενικό-θηλυκό, ανδρισμός-θηλυκότητα. Η αντιπαράθεση των ονάμπε με τις παραπάνω κατηγορίες γίνεται περισσότερο ευκρινής όταν, εκτός από τις δικές του εξομολογήσεις, η κάμερα καταγράφει επίσης διάφορες στιγμές της καθημερινότητάς τους: παρακολουθούμε τους τρεις στη δουλειά στο κλαμπ, στις σχέσεις τους με τις πελάτισσες, στις μεταξύ τους συναναστροφές: μαθαίνουμε για το πώς και με ποιες μοιράζονται τη ζωή τους, για τη σχέση τους με την οικογένεια.

Μεγαλώνοντας σε μια κουλτούρα όπου λίγα πράγματα εμφανίζονται τόσο στέρεα και φυσικά όσο το φύλο και η σεξουαλική μας επιθυμία, είναι αναμφισβήτητα εξαιρετικά δύσκολο να «μεταφραστεί» η εμπειρία των ονάμπε. Πρόκειται για μια εμπειρία που κατά μια έννοια δεν μπορεί να αποκωδικοποιηθεί καθώς επαναπροσδιορίζει το νόημα και τη σημασία των δομών που χτίζονται πάνω στην πραγματικότητα της διαφοράς των φύλων. Ακόμη πιο δύσκολο φαίνεται

ποιοδήποτε εγχείρημα κατανόησης αυτής της εμπειρίας. Μια από τις κυρίαρχες ιδέες που οργανώνει τη ζωή μας, ότι δηλαδή είμαστε είτε άντρες είτε γυναίκες, συνιστά ακλόνητη αλήθεια, και αυτή η αλήθεια κατασκευάζεται και τον κόσμο. Τα όρια ανάμεσα στο θηλυκό και το αρσενικό θεωρούνται σαφή και μαθαίνουμε να μιλάμε από τη θέση είτε του ενός είτε του άλλου φύλου. Τα παραδείγματα των ανθρώπων, που μέσα σε διάφορες κουλτούρες καταλαβαίνουν το σώμα και τη ζωή τους έξω από την αλήθεια αυτού του δίπολου, ορίζονται συχνά σαν το αντίθετο της κανονικότητας, σαν την ανωμαλία, το αφύσικο ή το αλλόκοτο. Το πολιτισμικά ακατανόητο.

Το κατόρθωμα της Λοντζινότο είναι ότι, παρά τις τριμερές δυσκολίες αυτού του εγχειρήματος, ανακαλύπτει με την κινηματογραφική της γλώσσα τρόπους κατασκευής ενός χώρου στον οποίο οι ονάμπε δεν μιλάνε από τη θέση του μη κανονικού αλλά από τη θέση που αυτοί γνωρίζουν ότι καταλαμβάνουν στον κόσμο. Για αυτό και ο «κόσμος» είναι ο δικός τους κόσμος. Η δουλειά τους, το σπίτι τους, η σύντροφός τους και όχι κάποια γενική και αδίστηχη κατηγορία μέσα στην οποία οφείλουν να τοποθετηθούν. Η Λοντζινότο δεν αφήνει κανέναν άλλο να «ορίσει» τους ονάμπε εκτός από τους ίδιους και από κάποιους ανθρώπους που αυτοί επιλέγουν. Με σεβασμό και λεπτότητα μας προσφέρει το προνόμιο να γνωρίσουμε ένα παράδειγμα που αποδεικνύει την ποικιλία των τρόπων με τους οποίους οι άνθρωποι βιώνουν το φύλο τους. *Τα αγόρια του Σιντζόου* αποκαλύπτουν τη δυνατότητα των υποκειμένων να δώσουν νόημα και να οικειοποιηθούν/ επαναπροσδιορίσουν την ύπαρξή τους ακόμη και σε σχέση με τα πιο ισχυρά δεδομένα του πολιτισμού. Από αυτή τη σκοπιά, το σύντομο αυτό ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα μικρό διαμάντι της κινηματογραφικής τέχνης.

Φεβρουάριος 2006

What Does Onnabe mean?

By Eleni Dounia

Shinjuku Boys is a film that deals with a difficult subject. The way people live, understand and articulate about their gender and their sexuality cannot be rendered or described easily. One wonders how the camera can function as an interpretive tool and clearly portray such a complex issue? The nearly fifty minute long documentary by Kim Longinotto attempts to place us in the context of a non western culture and the discourse that is produced regarding gender and its meaning and symbolism. She chooses as her material the stories of three people who challenge established theories about gender and sexuality, and not only those of their own culture.

The film's three protagonists choose to define themselves not as men or women but as *onnabe*. Longinotto makes no attempt to place this "name" into a cultural or historical context. On the contrary, she chooses to let the people, who use this term for themselves and which describes their gender and experience, set the conditions for this identity. What does *onnabe* mean? *Onnabe* means that which an *onnabe* says she is. As simply as that. We do not learn whether this word is old or new, if it is a slang term of some subculture, or a more widely used term, we do not learn what others think of *onnabe*, if the *onnabe* are many or few, if they belong to the wider lesbian, gay or trans community as a western viewer might easily believe. In short, it doesn't seem as if Longinotto believes that she can find out or learn more about the *onnabe* than what they have to say about themselves.

In the 50 minutes of the documentary, Longinotto's camera follows the daily lives of Tatsu, Gaish and Kazuki. The three are *onnabe* who work in a bar-club for women, probably heterosexual for the most part, as escorts or hosts. Groups of women visit the club after their office work to have fun, have a drink, play with the karaoke. The *onnabe* are there to keep their customers company, to chat with

them, accompany their singing, trying to give them a good time. There are very few points in the documentary where the third person narrative is used. For the most part, the three protagonists speak in front of the camera without our even knowing if they are answering questions put to them. Here as well the director uses ethnographic tools such as non structured interviews, and the editing is such that it looks as if no one is mediating between them and the viewer. In this way a unique opportunity is created, to see how it is possible for a person to contravene cultural rules, which are based on opposing dualities such as man-woman, masculine-feminine, manliness-womanliness. The contradiction of the *onnabe* with the above categories become clearer when, in addition to his own confessions, the camera also records various moments of their everyday lives: we follow the three during their work at the club, in their relationships with their clients, their socializing with each other, we learn about how and with whom they share their lives, about their relationship with their families.

Growing up in a culture where few things appear as solid and natural as one's gender and sexual desire, it is undoubtedly extremely difficult for the *onnabe* experience to be translated. It is an experience which in one sense is not decoded as it redefines the meaning and importance of the structures which are built on the reality of the differences between the genders. Even more difficult seems any attempt to understand this experience. One of the major ideas that organizes our lives, that is, that we are either men or women, appears to have qualities of unshakeable truth. And this truth constructs the world. The lines between the feminine and the masculine are considered clear and we learn to speak from the position of either one or the other gender. The examples of people in different cultures, who understand their bodies and their lives outside of the truth of this duality, are frequently defined as the opposite of normalcy, as the anomaly,

the unnatural or the strange. The culturally incomprehensible.

Longinotto's achievement is that, in spite of the tremendous difficulties of this undertaking, she discovers with her cinematic language ways of constructing a space in which the *onnabe* do not speak from the standpoint of the non normal, but from the place which they know that they have in the world. This is why the 'world' itself is their world: their work, their home, their companion and not some general and indeterminate category in which they should be placed. Longinotto does not allow anyone else to 'define' the *onnabe* other than themselves and certain people that they choose. With respect and delicacy she gives us the privilege to get to know an example that demonstrates the variety of ways with which people experience their gender. *Shinjuku Boys* reveal the power of subjects to give meaning and to appropriate/redefine their existence, in relation even to the most powerful cultural factors. Seen this way, this brief documentary is a small diamond of the art of cinema.

February 2006

Translated by Tina Sideris



Διαζύγιο αλά ιρανικά Divorce Iranian Style

ΜΕΓΑΛΗ ΒΡΕΤΑΝΙΑ / UK 1998

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini **Αφήγηση / Narration:** Joanna Rosenthal **Φωτογραφία / Cinematography:** Kim Longinotto **Μοντάζ / Editing:** Barrie Vince **Ήχος / Sound:** Christine Feice **Παραγωγός / Producer:** Kim Longinotto **Παραγωγή / Production:** Vixen Films T. +44 207 359 7368 F. +44 207 226 7874 tg@tgraham.demon.co.uk **16mm Έγχρωμο / Colour 80'**

Βραβεία / Awards: Αργυρός Hugo / Silver Hugo: Chicago IFF 1998, Αργυρό FIPA / Silver FIPA Biarritz IFF 1999, Χρυσό βέλος / Golden Spire: San Francisco IFF 1999, Βραβείο FIPRESCI, FIPRESCI Prize: Yamagata IDF 2001.

Η σκηνοθέτις Κιμ Λοντζινότο και η ανθρωπολόγος Ζίμπα Μιρ-Χοσείνι πέρασαν έξι μήνες σ' ένα δικαστήριο οικογενειακού δικαίου στην Τεχεράνη, όπου προέδρευε κληρικός δικαστής. Παρακολούθησαν και κατέγραψαν περιπτώσεις γυναικών κάθε κοινωνικού στρώματος και ηλικίας να αγωνίζονται με νύχια και με δόντια, με χιούμορ, πονηριά, απειλές, θεατρικότητα και πάθος για ένα αξιοπρεπές και δίκαιο διαζύγιο. Την Τζαμίλε την κακομεταχειρίζεται ο άνδρας της, η Μαριάμ προσπαθεί με κάθε τρόπο να πάρει την επιμέλεια των παιδιών της, και η 16χρονη Ζίμπα θέλει να χωρίσει τον 38χρονο σύζυγο της. Το γεγονός παραμένει ότι ο νόμος ευνοεί τους άνδρες, και ελάχιστοι είναι οι λόγοι που επιτρέπουν σε μια γυναίκα να χωρίσει τον άνδρα της. Ωστόσο, το ξεκαρδιστικό αυτό ντοκιμαντέρ αποδεικνύει γι' άλλη μια φορά ότι δεν μπορούμε να κρίνουμε ένα λαό από τους νομικούς του κώδικες, καθώς παρακολουθούμε τις ατρόμητες αυτές ενάγουσες, τυλιγμένες στα τσαντόρ τους, να διαπληκτίζονται με δικαστές, συζύγους και πατεράδες, μ' ένα δυναμιμό που διαψεύδει την υποταγμένη τους θέση.

Filmmaker Kim Longinotto and anthropologist Ziba Mir-Hosseini spent six weeks in a family law court in Tehran, presided over by a male clerical judge. What they saw and documented were women from all walks of life and ages, fight alternatively with tooth and nail, humour, cunning, threat, theatricality, and passion for a dignified and equitable divorce. Jamileh is mistreated by her husband; Maryam is fighting for the custody of her children; and 16-year-old Ziba wants to divorce her 38-year-old spouse. Despite their resilience and artfulness, the fact is that the law favours the men, allowing women to divorce their husband on few grounds. However, this, often hilarious, documentary proves once again that one cannot judge a country by its legal codes, as we watch fearless chador-clad claimants stand up against judges, clerks, husbands and fathers, with a vigour that belies their subservient status.

Αμφισβητούμενες εικόνες μουσουλμάνων γυναικών: Γυρίζοντας το Διαζύγιο αλά Ιρανικά

της Ζίμπα Μπ-Χοσέινι

Ανάμεσα στον Μάρτιο του 1996 και τον Απρίλιο του 1998, συν-σκηνοθέτησα το ντοκιμαντέρ *Διαζύγιο α λα ιρανικά* με την ανεξάρτητη βρετανίδα σκηνοθέτιδα, Κιμ Λοντζινότο. Εμπνευστήκαμε την ταινία από το βιβλίο μου *Marriage on Trial* [Ο γάμος σε δίκη] βασισμένο σε μια εθνογραφική έρευνα που είχα διεξαγάγει στα δικαστήρια οικογενειακού δικαίου στο Μαρόκο και στο Ιράν. Ό,τι σχεδόν συμβαίνει στη διάρκεια της ογδοντάλεπτης ταινίας διαδραματίζεται σε μια μικρή αίθουσα ενός τέτοιου δικαστηρίου στην κεντρική Τεχεράνη. Οι βασικοί ήρωες είναι τέσσερις: η Μάσι, που θέλει να χωρίσει τον ανεπαρκή άνδρα της, η Ζίμπα, μια ντόμπρα, δεκαεξάχρονη κοπέλα, που με γενναϊότητα αντιπαρατίθεται στον τριανταοκτάχρονο άνδρα της και στην οικογένειά του, η Τζαμιλέ, που πηγαίνει τον άνδρα της στο δικαστήριο για να του δώσει ένα μάθημα, και η ξαναπαντρεμένη Μαριάμ που προσπαθεί απελπισμένα να ανακτήσει την κηδεμονία των δύο της κορών.

Η πρώτη μου επαφή με τη σκηνοθεσία, λοιπόν, με ενέπλεξε σε μακρά σειρά διαπραγματεύσεων, όχι μόνο με τις ιρανικές αρχές για άδειες και πρόσβαση, αλλά και με τον εαυτό μου επίσης: Είχα να αντιμετωπίσω προσωπικά, ηθικά και επαγγελματικά διλήμματα μαζί με θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα αναπαράστασης αλλά και παραγωγής ανθρωπολογικών αφηγήσεων. Το θέμα της ταινίας αναπόφευκτα συνεπαγόταν την έκθεση της ιδιωτικής ζωής ανθρώπων σε κοινή θέα, αλλά και την ενασχόληση με ένα μείζον θέμα που φέρνει σε

αντιπαράθεση τους Ισλαμιστές με τις φεμινίστριες: τη θέση της γυναίκας στον ισλαμικό νόμο.

Θέλω να μιλήσω λίγο για τις διαπραγματεύσεις αυτές καθώς σημαίνουν κάτι για την περίπλοκη πολιτική του να αναπαριστάς το «Ιράν» και τις «γυναίκες στο Ισλάμ». Ξεκινώ με έναν απολογισμό της δικής μου εμπλοκής στην πολιτική φύλου στο Ισλάμ, η οποία όπως θα δούμε άφησε τα χνάρια της στην αφήγηση της ταινίας. Μετά θα συνοψίσω τις αντιδράσεις διαφορετικών ακροατηρίων στην ταινία – μια τελική, δηλαδή, σειρά διαπραγματεύσεων νοήματος. Μέσα από τις αφηγήσεις αυτές, θέλω να δείξω τον τρόπο με τον οποίο δομήθηκε η «πραγματικότητα» των ιρανών γυναικών, όπως παρουσιάζεται στην ταινία μας, και πώς η «πραγματικότητα» αυτή ερμηνεύτηκε από τους θεατές.

1. Πολιτική του φύλου στο Ισλάμ

Η προσωπική μου εμπλοκή με την πολιτική του φύλου στο Ισλάμ ξεκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του 1980, στο πλαίσιο όλων εκείνων των συζητήσεων που διεξάγονταν τότε για την επαναδραστηριοποίηση του Ισλάμ ως κοινωνικής και πολιτικής δύναμης και τον αρνητικό του αντίκτυπο στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Με ανησυχούσε και συχνά με στενοχωρούσε η κυρίαρχη προσέγγιση της λογοτεχνίας της δεκαετίας του '80 για τις γυναίκες στις μουσουλμανικές κοινωνίες, έτσι όπως γίνονταν κυρίως από γυναίκες με μουσουλμανικές καταβολές που έγραφαν στα αγγλικά ή στα γαλλικά. Οι συγγραφείς αυτές έμοιαζαν να μοιράζο-

νται – και να ενισχύουν στην περαιτέρω αναπαγωγή τους – τις ίδιες φονταλιστικές και ανατολικές αντιλήψεις για το φύλο στο Ισλάμ με πολλούς από τους ισλαμιστές ανταγωνιστές τους: ότι η ισλαμική θέση για το φύλο ήταν θεϊκά καθορισμένη και αναλλοίωτη, αντί (όπως εγώ την είχα βιώσει) μεταβαλλόμενη και άρα ανοιχτή σε διαπραγματεύσεις και τροποποιήσεις. Όμοια με τους ισλαμιστές, κατά την αντίληψή μου, οι συγγραφείς αυτές ήταν επιλεκτικές στα επιχειρήματά τους, είχαν μια μη ιστορική κατανόηση για το Ισλάμ και το φύλο, η οποία κατέληγε στο ίδιο είδος σοφιστείας και αντιστεκόταν σε κάθε ανάγνωση του ισλαμικού νόμου ως ενός ακόμη νομικού συστήματος, μεταμφιέζοντας τις πολεμικές τους με συσκοτισμό και παραποίηση. Και οι δύο ανταγωνιστές, με άλλα λόγια, είχαν μια ισχυρή ιδεολογική προσέγγιση και σε τελική ανάλυση καταλάβαιναν ό,τι ήθελαν απ' το Ισλάμ, παρ' ό,τι ακολουθούσαν διαφορετικούς στόχους, οι μεν ισλαμιστές και οι άλλες φεμινίστριες.

Στο βιβλίο μου *Marriage on Trial* – μια μελέτη οικογενειακών διαμαχών στα ιρανικά και μαροκινά δικαστήρια – προσπάθησα να μετατοπίσω την αντιπαράθεση μεταξύ ισλαμικού νόμου και γυναικών σε διαφορετικό επίπεδο. Αντί να καταδικάσω τον νόμο του Σάρι-α ως υπεύθυνο για όλα τα προβλήματα των γυναικών, προσπάθησα να καταλάβω πώς λειτουργεί και με ποιους τρόπους σχετίζεται με τις σημερινές μουσουλμανικές κοινωνίες, πώς τα άτομα, άνδρες και γυναίκες, βγάζουν νόημα από τους θρησκευτι-

κούς κανόνες που κρύβονται πίσω από κάθε κομμάτι της νομοθεσίας που ρυθμίζει τους γάμους τους. Προσπάθησα, επίσης, να μεταοπίσω την εστίαση από τους ισλαμικούς κανόνες που καταπιέζουν τις γυναίκες, σε εκείνους από τις αντιφάσεις των οποίων οι γυναίκες μπορούν να επωφεληθούν. Σε δίκες που παρακολούθησα στο Ιράν και στο Μαρόκο, παρατήρησα πως πολλές γυναίκες ήταν ενήμερες για τέτοιες αντιφάσεις και τις χρησιμοποιούσαν προκειμένου να επαναδιαπραγματευτούν, και μερικές φορές να ξαναγράψουν, τους όρους των γάμων τους. Κάνοντάς το μερικές φορές γύριζαν υπέρ τους τα πιο πατριαρχικά στοιχεία του νόμου του Σάρι-α προκειμένου να επιτύχουν τους προσωπικούς και συζυγικούς τους στόχους. Ήμουν ικανή να το αντιληφθώ, εν μέρει, επειδή το ίδιο ακριβώς είχα κατορθώσει να κάνω και εγώ μερικά χρόνια νωρίτερα όταν κατέρρευσε και ο δικός μου γάμος.

Το *Marriage on Trial* αποτέλεσε επίσης τη μνήμη μου στην πολιτική φύλο του Ισλάμ. Το έγραψα όταν ακόμα ήμουν αβέβαιη για την ακαδημαϊκή και προσωπική μου στάτευση με τα φεμινιστικά ζητήματα, αλλά και το Ισλάμ. Όταν άρχισα την έρευνά μου στα δικαστήρια οικογενειακού δικαίου στην Τεχεράνη, νόμιζα πως διατηρούσα την αμεροληψία του «αντικειμενικού» ακαδημαϊκού ερευνητή, όπως μου την είχε ενσταλάξει η εκπαίδευσή μου στις κοινωνικές επιστήμες το 1970. Η έρευνά μου στα δικαστήρια του Μαρόκο το 1989 – η πρώτη που είχα κάνει εκτός Ιράν – με βοήθησε να αποδεχθώ τις μουσουλμανικές μου καταβολές και να επανεξετάσω τη σχέση μου με την πίστη με την οποία γεννήθηκα, ακόμα όμως βρισκόμουν δύσκολο να συμφιλιώσω την αυξανόμενη προσωπική μου εμπλοκή με τα φεμινιστικά ζητήματα και το Ισλάμ με τον ακαδημαϊκό στόχο της «αντικειμενικότητας». Την εποχή που ολοκλήρωσα την έρευνα στο Μαρόκο, συνειδητοποίησα πως ο στόχος μου ήταν ανέφικτος, δίσταξα όμως

ακόμα να το αναγνωρίσω – πόσο μάλλον να συμμετάσχω ενεργητικά στα όσα μελετούσα. Κουβαλούσα ακόμα το βαρύ φορτίο των αντικρουόμενων ταυτοτήτων και πολιτικών, πολύ οδυνηρό για να το ξεφορτωθώ την επαύριο της επανάστασης του 1979 στη χώρα μου, το Ιράν. Έτσι, ενώ κατέγραφα το υλικό της έρευνάς μου από το Ιράν και το Μαρόκο, προσπάθησα να κρατήσω όσο το δυνατόν περισσότερο την απόστασή μου, και να μην εισαγάγω τη δική μου φωνή στο κείμενο.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 οι συζητήσεις για το φύλο και το Ιράν, και πιο συγκεκριμένα για τις γυναίκες στο Ιράν, άλλαξαν εστίαση και τόνο. Η πιο πρόσφατη λογοτεχνία είναι λιγότερο ιδεολογικοποιημένη και πρόθυμη να διερευνήσει τις περιπλοκότητες του τύπου. Δεν θεωρείται πλέον δεδομένο ότι ο διαχωρισμός του νόμου και της νομικής διαδικασίας από τη θρησκεία βελτιώνει σίγουρα τη θέση της γυναίκας, ούτε ότι η επιστροφή στο Σάρι-α περιορίζει υποχρεωτικά τις γυναίκες επιλογές. Ταυτόχρονα, η ακαδημαϊκή μου προσέγγιση είχε αλλάξει. Το 1995 άρχισα να ερευνώ το πώς οι τηρητές του Σάρι-α στο Ιράν – οι κληρικοί Σι-α – προσπαθούσαν με διάφορους τρόπους να διαγωνίσουν, να τροποποιήσουν, να αποδομήσουν και να επαναδομήσουν τις αντιλήψεις για το φύλο, που βρίσκονταν στη ρίζα του ισλαμικού οικογενειακού δικαίου. Στο δεύτερο βιβλίο μου, *Islam and Gender*², εγκατέλειψα το ανέφικτο ιδεώδες της ακαδημαϊκής αποστασιοποίησης και περιέγραφα τη δική μου ενσκόληση με μια σειρά κειμένων και συγγραφέων ως μια προσωπική αναζήτηση για κατανόηση.

Στις αρχές του 1996, όταν ξεκινούσα το δεύτερο βιβλίο μου, ένας φίλος μου με συνέστησε στη σκηνοθέτιδα ντοκιμαντέρ, Κιμ Λοντζίνο, που ήθελε να κάνει μια ταινία για το Ιράν. Της είχε κινήσει το ενδιαφέρον η αντίθεση ανάμεσα στις εικόνες που παρήγαγαν τα επίκαιρα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ και σε εκείνες της δουλειάς ακη-

νοθετών μυθοπλασίας όπως ο Αμπάς Κιαροστάμι. Οι πρώτες παρουσίαζαν το Ιράν ως μια χώρα φανατικών και οι δεύτερες μετέδιδαν μια πολύ πιο ευγενική, πιο ποιητική αίσθηση του πολιτισμού και των ανθρώπων. Ανακαλύψαμε πως μοιραζόμασταν την ίδια ματαίωση για τα στερεότυπα των δυτικών μέσων μαζικής ενημέρωσης για τον μουσουλμανικό κόσμο. Συζητήσαμε την έρευνά μου του 1980 στα δικαστήρια της Τεχεράνης, η Κιμ διάβασε το *Marriage on Trial* και αποφασίσαμε να συνεργαστούμε. Η Κιμ επιφορτώθηκε στο να αναζητήσει χρηματοδότηση από τους υπεύθυνους της βρετανικής τηλεόρασης και εγώ έκανα αίτηση σε ιρανούς αξιωματούχους για πρόσβαση και άδεια κινηματογράφησης.

Τον Μάρτιο του 1996 υποβάλαμε μέσω της Ιρανικής Πρεσβείας στο Λονδίνο μια πρόταση να γυρίσουμε ένα ντοκιμαντέρ σε ένα δικαστήριο στην Τεχεράνη. Έχοντας επίγνωση του πόσο ευαίσθητο ήταν το θέμα, διατυπώσαμε την πρόταση προσεκτικά. Δηλώσαμε πως ο σκοπός μας ήταν να κάνουμε μια ταινία που θα άγγιζε ένα ευρύ ακροατήριο και θα αμφισβητούσε τα επικρατούντα στερεότυπα για τις γυναίκες και το Ισλάμ. Ήθελα να επιτύχουμε τον στόχο μας, παρουσιάζοντας ένα οικουμενικό θέμα που θα ξεπερνούσε τα πολιτιστικά και τα κοινωνικά εμπόδια και με το οποίο οι κοινότητες θα μπορούσαν να συνδεθούν συναισθηματικά αλλά και διανοητικά. Ο γάμος, το διαζύγιο και η τύχη των παιδιών, υποστηρίζαμε, παρείχαν το τέλειο θέμα για μια τέτοια ταινία.

Τον Οκτώβριο η αίτησή μας απορρίφθηκε χωρίς να μας πουν τον λόγο. Εμείς όμως είχαμε ήδη αποφασίσει στο σχέδιο μας και συνεχίσαμε να πιέζουμε την ιρανική πρεσβεία. Τον Δεκέμβριο ακούσαμε πως μια από τις αιτήσεις μας για χρηματοδότηση είχε εγκριθεί: το Channel 4 ήταν διαθέσιμο να μας αναθέσει τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους για την έγκυρη ζωή των «Αληθινών Ιστοριών». Αναβαρήσαμε σε τεράστιο

2 *Ισλάμ και φύλο* (μτφ. του επιμελητή).

βαθμό. Στα μέσα του Ιανουαρίου του 1997, η Κιμ και εγώ πήγαμε στην Τεχεράνη για να προωθήσουμε την αίτησή μας και να επιχειρηματολογήσουμε προσωπικά για το ζήτημά μας. Μιλήσαμε για το σχέδιο μας με θρησκευόμενες και μη γυναίκες που εμπλέκονταν στις αντιπαραθέσεις για τα γυναικεία δικαιώματα στο Ιράν: ακαδημαϊκούς, δικηγόρους, δημοσιογράφους, με ανθρώπους διαφορετικούς – από ανεξάρτητους σκηνοθέτες με αντι-θρησκευτική ματιά, μέχρι στελέχη της τηλεόρασης, του Υπουργείου Καθοδήγησης, γυναικείες οργανώσεις κ.λπ.

Στη διάρκεια των διαπραγματεύσεων ήρθα ξανά αντιμέτωπη με τις πολλαπλές μου ταυτότητες. Βρέθηκα σε μια ανεξήγητα οικεία κατάσταση μετατόπισης προσωπικής και επαναπροσδιορισμού του εαυτού μου. Όταν ξεκίνησα το σχέδιο, τον Μάρτιο του 1996, είχα μόλις αρχίσει να γράφω το δεύτερο βιβλίο μου, βασισμένη σε εκτεταμένες συζητήσεις του προηγούμενου έτους με κληρικούς στο Γκομ. Με τους κληρικούς έπρεπε να δικαιολογώ τη φεμινιστική μου στάση, ενώ κάνοντας την ταινία ήθελα να τιμήσω τις μουσουλμανικές και ιρανικές πλευρές της ταυτότητάς μου. Συνειδητοποίησα τελικά ότι το πρόβλημα ήταν και μέσα μου. Δεν μπορούσα να συνθέσω τις πολλαπλές θέσεις και αναπαράστασεις των γυναικών στο Ιράν, ούτε και τις δικές μου ταυτότητες και σχέσεις. Διαφωνούσα το ίδιο με τα ιρανικά και με τα δυτικά στερεότυπα των «γυναικών του Ισλάμ», εικόνες που δεν αντανακλούσαν την περίπλοκη πραγματικότητα. Ως φεμινίστρια, Ιρανή και μουσουλμάνα, εναντιωνόμουν στον τρόπο μεταχείρισης των γυναικών στο Ισλάμ και ήθελα να τον αλλάξω. Οι αντιρρήσεις μου όμως δεν ήταν ίδιες με εκείνες που υπαινίσσονταν οι συζητήσεις στα δυτικά μέσα ή με εκείνες που υποστήριξαν οι φεμινίστριες μετά την επανάσταση: δεν έβλεπα τις γυναίκες στο Ιράν σαν θύματα, αλλά ως πρωτοπόρους σε ένα σύστημα παιδευμένο ανάμεσα στη θρησκευτική παράδοση και τη σύγχρονη πραγματικότητα.

Δεν ήταν το είδος της πραγματικότητας που οι προ των μεταρρυθμίσεων αρχές του Ιράν ήθελαν να δείξουν στον έξω κόσμο. Το επιλεγμένο μας θέμα –το διαζύγιο– αποτελούσε επίσης θέμα ταμπού και απειλούσε να υπονομεύσει ένα βασικό αξίωμα της πρώιμης ρητορικής της Ισλαμικής Δημοκρατίας. Στον ίδιο τον πυρήνα της κριτικής της Ισλαμικής Δημοκρατίας για τη Δύση βρισκόταν το γεγονός ότι οι οικογενειακές αξίες είχαν καταρρεύσει, πράγμα που μαρτυρούσε η αύξηση των διαζυγίων. Η Ισλαμική Δημοκρατία περηφανεύονταν για τη σταθερότητα των οικογενειών της. Κατάλαβα γιατί τα στελέχη του Υπουργείου Ισλαμικής Καθοδήγησης απέρριψαν την πρότασή μας: θα ήταν σαν να βγάζαμε τα απλά τα με τη στη φόρα. Ταυτόχρονα όμως, ένιωσα ότι ήταν ένα θέμα με το οποίο θα έπρεπε να καταπιαστούμε, καθώς οι νόμοι των διαζυγίων είχαν γίνει το πιο ορατό κριτήριο, μετά τον «ισλαμικό» τρόπο ένδυσσης, μέτρησης της χειροφάρασης ή της καταπίεσης των γυναικών στο Ισλάμ. Τόσο τα δυτικά μέσα μαζικής ενημέρωσης, όσο και η ισλαμική ρητορική αντιμετώπιζαν το όλο θέμα του οικογενειακού δικαίου ιδεολογικά και αγνοούσαν τη σύνθετη πραγματικότητα του τόπου. Το χρησιμοποιούσαν ως ένα μέσο «διαχωρισμού τους από τους άλλους», γι' αυτό και ήταν σημαντικό να ασχοληθούμε μαζί του.

Το 1997 οι προεδρικές εκλογές που έφεραν τον Μοχάμαντ Χαταμί στην εξουσία, προκάλεσαν μια μετατόπιση στη θέση και στην πολιτική της ιρανικής κυβέρνησης. Έτσι, πήραμε άδεια να γυρίσουμε μια ταινία για την πραγματικότητα μέσα από τα μάτια των γυναικών που παίρνουν διαζύγιο. Οι γυναίκες που συμφώνησαν να εμφανιστούν στην ταινία μας, μοιράζονταν το όραμα μας και άδραξαν την ευκαιρία να ακουστούν οι φωνές τους, να εκφράσουν τους εαυτούς τους, να φτιάξουν αυτή την ταινία μαζί μας.

2. Αντιδράσεις στην ταινία.

Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Εδιμβούργου,

τον Αύγουστο του 1998. Στη συνέχεια προβλήθηκε σε πολλά άλλα φεστιβάλ, κέρδισε πολλά βραβεία και έλαβε πολυάριθμες κριτικές από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Η πρώτη προβολή της στο Channel 4 στο Ηνωμένο Βασίλειο, έγινε τον Αύγουστο του 1999, αλλά μια μικρότερη (πεντηνταεπτάλεπτη) εκδοχή της, την οποία είχαμε μοντάρει για το Channel 4, είχε ήδη προβληθεί σε άλλα κανάλια, μεταξή των οποίων και το γαλλο-γερμανικό κανάλι Arte, το οποίο μπορεί κανείς να δει και στην Ιταλία μέσω δορυφορικής.

Οι αντιδράσεις απέναντι στην ταινία ποίκιλαν πολύ, αποκαλύπτοντας όχι μόνο το διαφορετικό τρόπο με τον οποίο τα ακροατήρια σχετίζονταν με την αφήγησή μας, αλλά επίσης την περιπλοκότητα της ιρανικής πολιτικής γύρω από την ταυτότητα και το φύλο. Οι κριτικοί κινηματογράφου, Ιρανοί αλλά και ξένοι, ήταν κατά κύριο λόγο ενθουσιώδεις. Νιώσαμε πως κατάλαβαν την ταινία, και πως είχαμε επιτύχει τον κύριο στόχο μας, να αμφισβητήσουμε απλουστευτικές ιδέες όπως ότι το Ιράν είναι μια χώρα φανατικών και οι μουσουλμάνες γυναίκες αβοήθητα θύματα. Η ταινία μας βοήθησε να χτίσουμε μια γέφυρα, να εξανθρωπίσουμε τους Ιρανοί που, μετά την επανάσταση, είχαν δαίμονοποιηθεί στα μάτια των Δυτικών. Σχεδόν όλοι οι Δυτικοί κριτικοί, σχολίασαν αυτό το σημείο, μερικοί αφιέρωσαν μια ολόκληρη σελίδα στην ταινία και στα θέματα που έθετε. Ένα παράδειγμα είναι η κριτική της λονδρέζικης *Evening Star* που τελειώνει ως εξής:

«Πριν από πέντε χρόνια στο *Beyond the Clouds* ο Φιλ Άγκλαντ κατέρριψε τον παμπάλαιο μύθο της ανεξήγηστης Ανατολής, δείχνοντάς μας πως οι καθημερινές ελπίδες και φόβοι των Κινέζων λίγο διαφέρουν από τους δικούς μας. Χτες το βράδυ η Κιμ Λοντζινότο και η Ζίμπα Μιρ-Χοσέινη κατόρθωσαν κάτι παρόμοιο για το Ιράν... δείχνοντάς μας πως υπάρχουν περισσότερα πράγματα να θαυμάσουμε στην ιρανική κοινωνία απ' ό,τι να φοβόμαστε. Με μεγαλύτερη απήχηση

και από σαπουνόπερα, εξανθρώπισε ένα λαό που πολύ συχνά δαιμονοποιείται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.»³

Η ίδια ομοφωνία δεν παρατηρήθηκε, ωστόσο, ανάμεσα στους Ιρανούς του Λονδίνου. Μετά την προβολή της ταινίας στο Channel 4, ορισμένοι τηλεθέωσαν στο RadioPars – το μόνο ραδιοφωνικό πρόγραμμα σε περσική γλώσσα στο Λονδίνο – για να εκφράσουν τον θυμό και τη δυσαρέσκεία τους με την ταινία. Παρότι ενώ η ίδια είχε ανακοινώσει στο RadioPars την προβολή της ταινίας από το Channel 4 μια εβδομάδα νωρίτερα, για να ειδοποιήσω τους Ιρανούς που δεν διάβαζαν αγγλικό τύπο, αρνήθηκε να λάβω μέρος στη ζωντανή εκπομπή, φοβούμενη ότι ο παρουσιαστής – ο κύριος Χοσείν Καβίμι – και άλλοι θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν την ταινία ως μέσο για να επιτεθούν στο Ισλάμ και στην Ισλαμική Δημοκρατία και άρα θα με παρέσυραν σε μια μάταιη πολιτική συζήτηση, την οποία ήθελα να αποφύγω. Η άρνησή μου θύμωσε τον κύριο Καβίμι, που διάβασε μια παράφραση του e-mail που του έστειλα, με το οποίο απέρριπτε την ιδέα ότι το πρόγραμμα ήταν πολιτικό ή μιλούσε προσβλητικά για το Ισλάμ. Οι ερωτήσεις και οι παρατηρήσεις που έγιναν όμως κατά τη διάρκεια του προγράμματος απέδειξαν πως είχα δίκιο.

Με την εξαιρέση των ακαδημαϊκών και των Ιρανών δεύτερης γενιάς, που αντέδρασαν θετικά στην ταινία και μοιράστηκαν τον ίδιο τρόπο ανάγνωσης της με εμάς, όπου και να προβαλλόταν η ταινία, πολλοί παρόντες Ιρανοί την εύρισκαν είτε προσβλητική για τον ιρανικό πολιτισμό, είτε τη χρησιμοποιούσαν για να κάνουν πολιτικό σχόλιο. Όλοι τους ανήκαν σε μία από τις δύο αυτές κατηγορίες.

Κατ' αρχάς υπήρχαν εκείνοι που ταυτίζονταν πολιτικά με την ιρανική αντιπολίτευση του εξωτερικού: είδαν την ταινία ως ένα είδος προπαγάνδας υπέρ της Ισλαμικής Δημοκρατίας. Η

ταινία, υποστήριζαν, δεν δείχνει την «πραγματικότητα» της γυναικείας κατάπισης στο Ιράν και υπερπλαστούνει τα δεινά που υφίστανται από τον ισλαμικό νόμο. Εν ολίγοις, θεωρούν την ταινία μη ορθή πολιτικά καθώς δεν εκθέτει τις αδικίες και την απανθρωπιά του ισλαμικού καθεστώτος: ο δικαστής είναι πολύ καλός και οι γυναίκες είναι πολύ δυνατές. Στη δεύτερη κατηγορία βρίσκονται οι μη πολιτικοποιημένοι Ιρανοί της διασποράς, μικροαστικοί κυρίως υπόβαθρου, που είπαν ότι η ταινία τους «έκανε ναιώθουν ντροπισσμένοι μπροστά στους ξένους». Η ταινία, διατεινόταν, δεν θα έπρεπε να έχει προβληθεί ποτέ στο εξωτερικό, μια και οι ξένοι δεν κατανοούν την περιπλοκότητα της ιρανικής κατάστασης και νομίζουν ότι όλοι οι Ιρανοί είναι «οπισθοδρομικοί». Εναντιώνονται επειδή η ταινία δεν δείχνει «μορφωμένους και καλλιεργημένους ανθρώπους» παρά μόνο «άθλια μέρη», «οπισθοδρομικά έθιμα» και «ανθρώπους χαμηλής τάξης».

Οι δύο αυτές ομάδες αντιπαθούν την ταινία και αμφισβητούν τα κίνητρα που μας έκαναν να τη γυρίσουμε. Ενώ η πρώτη ομάδα υπαινισσόταν πως χειραγωγηθήκαμε από την Ισλαμική Δημοκρατία, η δεύτερη είδε «βρετανικό δάκτυλο» πίσω από την ταινία. Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων που ακολούθησαν τις προβολές της ταινίας, μας ρωτούσαν πάντα γιατί η Ισλαμική Δημοκρατία μας επέτρεψε να γυρίσουμε την ταινία, γιατί η Βρετανική Τηλεόραση (ως τέτοια θεωρούν μόνο το BBC, την ελεγχόμενη δηλαδή από την κυβέρνηση τηλεόραση) μας χρηματοδότησε για να κάνουμε μια ταινία για το διαζύγιο στο Ιράν, ποια ήταν τα πραγματικά μας κίνητρα, τι θέλαμε να πούμε με μια τέτοια ταινία. Και οι δύο, ωστόσο, συμφωνούσαν ότι το πρόβλημα με την ταινία ήταν πως «δεν είναι αντιπροσωπευτική» και δίνει μια διαστρεβλωμένη εικόνα της «πραγματικότητας».

Ανάμεσα σε αυτές τις δύο ακραίες αντιδράσεις, υπάρχει μια τρίτη που όχι

μόνο απορρίπτει τη «θεωρία της συνωμοσίας» αλλά παίρνει θέση κατά των ισχυρισμών ότι η ταινία δεν είναι «αντιπροσωπευτική». Τη βλέπει ως μια κομψή κατά τον Ισλαμικό νόμο και της Ισλαμικής Δημοκρατίας. Η κριτική της ταινίας στην *Keydahan*, ιρανική εφημερίδα με έδρα το Λονδίνο, γραμμένη από τον Pardo Noori A'ia εκφράζει με κομψότητα αυτή ακριβώς την άποψη.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι γυναίκες αυτές (στην ταινία) δεν είναι αντιπροσωπευτικές εκείνων που έχουν μείνει ανάπηρες από τα φοβερά χτυπήματα των συζύγων τους. Ούτε αντιπροσωπευτικές αδαείς και αχρηστευμένες γυναίκες που, φοβούμενες την οικογένειά τους ή την κοινωνία ή για να μείνουν με τα παιδιά τους, ανέχονται την οδύνη της διαβίωσης με έναν ανεπιθύμητο άνδρα. Παρομοίως, οι άνδρες τους δεν αντιπροσωπεύουν τους πολλούς προκατελημμένους και επιθετικούς ιραναούς άνδρες, ούτε ο δικαστής Ντελντάρ είναι αντιπροσωπευτικός όλων των δικαστών στο Ιράν. Δεν είναι περίεργο, ωστόσο, ότι ορισμένοι κριτικοί, σε μια επίπολη αξιολόγηση, κατηγορούν την ταινία ότι έγινε κατά παραγγελία (δηλ. της Ισλαμικής Δημοκρατίας) για να δείξει ένα καλό πρόσωπο των δικαστηρίων της Ισλαμικής Δημοκρατίας και μια μη ρεαλιστική εικόνα της μοίρας των ιραναών γυναικών; Από την άλλη, μερικοί βλέπουν την ταινία σαν να δείχνει γυναίκες που ταινία σαν να δείχνει γυναίκες να πολεμούν για τα δικαιώματά τους και να τα κατακτούν.

Παρότι παραδεχόμαστε ότι ως σκηνοθέτιδες που γυρίσαμε μια ταινία στο Ιράν δεν μπορούσαμε να δείξουμε την πραγματικότητα, κάποιος θεατής φαίνεται να υπονοούν πως στην πραγματικότητα εμείς χειραγωγήσαμε τις αρχές: Είναι φυσικό πως μια ταινία η οποία έχει γυριστεί με την άδεια του ισλαμικού καθεστώτος δεν μπορεί να δείχνει τις φρικαλεότητες και τα μεγάλα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ιραναές γυναίκες. Όμοια ο θεατής δεν

³ *Evening Standard*, 24 Αυγούστου 1999, σελ. 29. Κριτικές στις *The Daily Telegraph* και *The Times*, την ίδια μέρα, εκφράζουν παρόμοιες αντιδράσεις.

μπορεί να περιμένει μια τέτοια ταινία να δείχνει το πραγματικό πρόσωπο των κληρικών δικαστών του δικαστικού σώματος του Ιράν, ούτε τη συνηθισμένη συμπεριφορά των εργαζομένων. Οι έξυπνες σκηνοθέτιδες της ταινίας όμως, χωρίς να καταφύγουν σε ολόγυκα ή να υπερτονίσουν το θέμα, με δεξιοτέχνη και αντιληπτικότητα, μέσα από απλές εικόνες και μια μετριοπαθή γλώσσα, με χιούμορ, κατόρθωσαν να ξεσκεπάσουν τους πιο σκοτεινούς και καταπιεστικούς νόμους οικογενειακού δικαίου της Ισλαμικής Δημοκρατίας που βασίζονται σε θρησκευτικούς νόμους.

Συμπέρασμα

Επιτρέψτε μου να ολοκληρώσω συνδέοντας την αφήγησή μου για τη δημιουργία του *Διαζύγιο αλά Ιρανικά* με τις διαφορετικές αντιδράσεις του κοινού απέναντί του. Τι μας λένε για την πραγματικότητα που παρουσιάζεται στα ντοκιμαντέρ για τις ιρανές γυναίκες ειδικότερα και για το Ιράν γενικότερα;

Κατ' αρχάς, όπως υπονοείται στην αφήγησή μου, είδα την ταινία ως ένα μέρος της αντιπαράθεσης για τα γυναικεία δικαιώματα στο Ιράν, μια αντιπαράθεση στην οποία είχα με πάθος εμπλακεί από τις αρχές του 1990. Ήθελα να δείξω πως υπάρχουν διαφορετικές φωνές στο Ισλάμ και στο Ιράν. Η φωνή που ακούγεται συχνότερα είναι εκείνη του νόμου: πολύ αυταρχική και πατριαρχική και αυξανόμενα ανενημέρωτη για τις επιδιώξεις και τις πραγματικότητες της ζωής των ανθρώπων. Ταυτόχρονα, υπάρχει μια φωνή ισοτιμίας στην καθημερινότητα, που σπάνια ακούγεται από τους απεξω. Αυτή τη φωνή εκφράζουν οι γυναίκες και αυτή τη φωνή ήθελα να κάνω να ακουστεί. Ήθελα η ταινία μας να δείχνει την αναχρονιστική φύση του ιρανικού νόμου και πώς η κοινωνική αλλαγή αποδυναμώνει καθημερινά τη μονολιθική του κυριαρχία.

Δεύτερον, η «πραγματικότητα» των γυναικείων ζωών όπως παρουσιάζεται στο *Διαζύγιο αλά Ιρανικά* ήρθε σε αντί-

θεση με εικόνες που κάποιοι αξιωματούχοι στο Ιράν και κάποιοι Ιρανοί, που ζουν στο εξωτερικό, θέλουν να προωθήσουν. Με εντυπωσίασε η ομοιότητα των αντιδράσεων των αξιωματούχων, με τους οποίους διαπραγματευτήκαμε τις άδειες στην προ-Χαταμί περίοδο του Ιράν, με τους Ιρανούς του εξωτερικού που είδαν την ταινία σε φεστιβάλ ή στην τηλεόραση. Την απέρριψαν, λέγοντας πως απέτυχε να ανταποκριθεί στη δική τους εκδοχή της πραγματικότητας της ζωής των γυναικών στο Ιράν και υποστηρίζοντας πως δίνει στους ξένους «μια διαστρεβλωμένη και λανθασμένη εικόνα» του ιρανικού πολιτισμού και της κοινωνίας. Είναι ενδιαφέρον πως η βασική αντίρρηση και των δύο ομάδων είχε να κάνει με την επιλογή του θέματος, το διαζύγιο: ένα τέτοιο θέμα δεν θα έπρεπε να είχε επιλεγεί εξαρχής. Για τους Ιρανούς της διασποράς, παρουσιάζοντας τον αγώνα των «αμόρφωτων γυναικών», η ταινία θρυμμάτισε την εικόνα του πολιτισμού τους, έτσι όπως οι μορφωμένοι και εκλεπτυσμένοι Ιρανοί είχαν προσπαθήσει να τον δημιουργήσουν στις κοινότητες που τους δέχθηκαν. Για τους αξιωματούχους, δείχνοντας τις γυναίκες να αγωνίζονται για την απελευθέρωσή τους από ανεπιθύμητους γάμους, η ταινία μειώνει την εικόνα της ισχυρής οικογένειας που βρίσκεται στη βάση του ισλαμικού συστήματος. Παρ' ότι τα δύο είδη των αντιρρήσεων διαμορφώνονται από διαφορετικές ιδεολογίες και πολιτικές τάσεις, και τα δύο έχουν τη ρίζα τους στον φόβο του να κριθούν και να παρανοηθούν από τον Άλλο – δηλαδή τη Δύση. Παρ' ότι κάθε ομάδα χαίρεται να κρίνει τη Δύση –ή η μια την άλλη–, είναι ανίκανες να ανεχθούν οποιαδήποτε κριτική για τους εαυτούς τους.

Τέλος, οι αφηγήσεις αυτές μας λένε πως ένα ντοκιμαντέρ που σπάει τα όρια μεταξύ «από μέσα» / «απ' έξω», μεταξύ ιδιωτικού / δημόσιου μπορεί να γίνει καθρέφτης, όπου οι θεατές μπορούν να δουν πλευρές του δικού τους πολιτισμού και της δικής τους ταυτότητας. Το είδος της πραγ-

ματικότητας που παρουσιάζει το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ –ή θεωρείται ότι παρουσιάζει– δεν μπορεί να διαχωριστεί από το βλέμμα μας, τη σχέση μας με το δικό μας πολιτισμό και το πώς θέλουμε να μας βλέπει ο Άλλος. Η αρνητική αντίδραση κάποιων Ιρανών του εξωτερικού μιλάει για τη διαφορετική σχέση τους με τον δικό τους πολιτισμό και εκείνον της χώρας που τους δέχθηκε. Στο κάτω-κάτω οι καθρέφτες απλώς αντανακλούν, αλλά η ομορφιά είναι στα μάτια εκείνου που κοιτάει.

Το παραπάνω κείμενο παρουσιάστηκε στο συνέδριο «Η Μέση Ανατολή στο Λονδίνο», 27-29 Ιουνίου, στη Σχολή Ανατολικών και Αφρικανικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (SOAS).

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Challenging Images of Muslim Women: Making *Divorce Iranian Style*

By Ziba Mir-Hosseini

Between March 1996 and April 1998, I co-directed the documentary film *Divorce Iranian Style* with an independent British film-maker, Kim Longinotto. The film was inspired by my book *Marriage on Trial*, based on ethnographic research undertaken in family law courts in Morocco and Iran'. Almost everything in the 80-minute film takes place in a small courtroom in central Tehran. There are four main characters: Massy, who wants to divorce her inadequate husband; Ziba, an outspoken 16-year old who proudly stands up to her 38-year-old husband and his family; Jamileh, who brings her husband to court to teach him a lesson; and Maryam, remarried and desperate to regain custody of her two daughters.

Thus, my first exposure to film-making, involved me in long series of negotiations, not only with the Iranian authorities for permission and access, but also with myself: I had to deal with personal ethical and professional dilemmas as well as with theoretical and methodological issues of representation and the production of anthropological narratives. The film's subject-matter inevitably entailed both exposing individuals' private lives in a public domain, and tackling a major issue which divides Islamists and feminists: women's position in Islamic law.

I want to talk a little about these negotiations, as they say something about the complex politics of representing "Iran" and "women in Islam". I start with an account of my own involvement in the politics of gender in Islam, which as we shall see came to leave its traces

on the narrative of the film. Then I will summarize the reactions of various audiences to the film – that is, a final series of negotiations of meaning. Through these narratives, I want to show the ways in which the reality of Iranian women as portrayed in our film came to be constructed, and how this reality came to be interpreted by the viewers.

1. Politics of Gender in Islam

My own involvement with the politics of gender in Islam started in the mid-1980s, in the context of discussions then current about Islam's resurgence as a social and political force and its adverse impact on women's status in society. I was concerned and often dismayed by a dominant approach in the literature of the 1980s on women in Muslim societies, mostly produced by women from Muslim backgrounds writing in English or French. These writers seemed to share – and thus helped to reproduce – the essentialist and Orientalist assumptions about gender in Islam, which were held by many of their Islamist antagonists: that the Islamic position on gender was divinely ordained and immutable, rather than (as I had experienced it) changing and thus open to negotiation and modification. Like the Islamists, it seemed to me, these writers were selective in their arguments, had a none-historical understanding of Islam and gender, resorted to the same kinds of sophistry, and resisted any readings of Islamic law which treated it like any other system of law; and they disguised their

polemics by obfuscation and misrepresentation. Both sets of antagonists, in other words, had a strongly ideological approach; and in the final analysis, they read what they wanted into Islam, though in pursuit of different agendas, the one Islamist and the other feminist.

In my book *Marriage on Trial* – a study of family disputes in Iranian and Moroccan courts – I tried to shift the debate on the relation between Islamic law and women to a different level. Instead of condemning the Shari'a as responsible for all women's problems, I sought to understand how it operates and in what ways it is relevant to today's Muslim societies; how individuals, both men and women, make sense of the religious precepts that underlie every piece of legislation regulating their marriages. I also tried to shift the focus away from the ways in which Islamic rules oppress women to the ways in which women can find empowerment in the contradictions embedded in these very rules. In the court cases I had witnessed in Iran and Morocco, I noticed how many women were aware of these contradictions and manipulated them in order to renegotiate, and at times to rewrite, the terms of their marriages. In so doing, they sometimes turned the most patriarchal elements of Shari'a law to their advantage in order to achieve their personal and marital aims. I was sensitive to this, in part because it was exactly what I had managed to do myself some years earlier when my own marriage broke down.

Marriage on Trial was also my initiation into the politics of gender in Islam.

1 *Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law, Iran and Morocco Compared* (London, I. B. Tauris, 1993).

I wrote it when I was still feeling my way in terms of my own academic and personal engagement with both feminist discourses and Islam. When I started field research in Tehran family courts in 1985, I sought to retain the impartiality of the "objective" academic observer, as firmly instilled in me by my 1970s social science training. My fieldwork in Moroccan family courts in 1989 – the first research I had done outside Iran – helped me to come to terms with my own Muslim background, and to re-examine my own relationship with the faith into which I was born, yet I still found it difficult to reconcile my growing personal involvement in feminist discourses and Islam with my academic aim of objectivity. By the time I finished research in Morocco, I had realised that this aim was impossible, but I still hesitated to acknowledge it, let alone to participate actively in what I was studying; I still carried a heavy baggage of conflicting identities and politics, too painful to unpack in the aftermath of the 1979 revolution in my own country, Iran. So, while writing up my field material from Iran and Morocco, I tried as far as possible to keep my distance and not to insert my own voice into the text.

Since the early 1990s, discussions of gender and Islam, and on women in Iran in particular, changed in focus and tone. More recent literature is less ideological and is willing to explore on-the-ground complexities. It is no longer taken for granted that secularization of the law and legal process necessarily enhances women's position and that a return to the Shari'a necessarily limits women's choices. And at the same time, my own academic approach has changed. In 1995, I started research on how the custodians of the Shari'a in Iran – Shi'a clerics – attempt variously to perpetuate, to modify, to deconstruct and to reconstruct the notions of gender that lie at the root of Islamic family law. In my second book, *Islam and Gender*, I abandoned the impossible ideal of "academic" detachment, and

described my own engagements with a series of texts and their authors as a personal search for understanding.

In early 1996, as I was starting on this second book, a friend introduced me to the documentary filmmaker, Kim Longinotto, who wanted to make a film in Iran. She was intrigued by the contrast between the images produced by current-affairs television documentaries, and those in the work of Iranian fiction filmmakers such as Abbas Kiarostami. The former portray Iran as a country of a fanatics, the latter convey a much gentler, more poetic sense of the culture and people. We discovered that we shared the same frustration with Western media stereotypes of the Muslim world. We discussed my 1980s research in Tehran family courts, Kim read *Marriage on Trial*, and we decided to collaborate. Kim concentrated on seeking funding from British TV commissioning editors, and I applied to Iranian officials for access and permission to film.

In March 1996 we submitted through the Iranian Embassy in London a proposal to shoot a documentary film in a court in Tehran. Aware of the sensitivity of the theme, we phrased the proposal carefully. We stated that our aim was to make a film that would reach a wide audience and challenge prevailing stereotypes about women and Islam. This we wanted to do by addressing a universal theme cutting across cultural and social barriers, to which ordinary people could relate emotionally as well as intellectually. Marriage, divorce and the fate of children, we argued, provide a perfect theme for such a film.

In October, our application was rejected no reasons given. But by now we were committed to the project, and continued lobbying the Iranian Embassy. In December, we heard that one of our applications for funding had come through: Channel 4 TV was prepared to commission a feature-length documentary for its prestigious "True Stories" slot. We were enormously encouraged. In mid-January 1997 Kim

and I went to Tehran to follow up our application and argue our case in person. We talked about our project with both religious and secular women involved in debates on women's rights in Iran: academics, lawyers, journalists; and people ranging from independent film-makers who were anti-clerical in their outlook, to officials in television, the Ministry of Guidance, women's organizations, and so on.

In the course of these negotiations that I came once again to confront my own multiple identities. I found myself in an uncannily familiar situation of shifting perspectives and self-redefinition. When I started the project in March 1996, I had just started writing my second book, based on extended discussions the previous year with clerics in Qom. With these clerics, I had had to justify my feminist stance, while in making the film I wanted to honour the Muslim and Iranian aspects of my identity. I came to realize that the problem was also inside me. I could not integrate the multiple discourses and representations of women in Iran, nor could I synthesize my own identities and positions. I disagreed equally with Iranian and Western stereotypes of "women in Islam", images that did not reflect a complex reality. As a feminist, an Iranian and a Muslim, I objected to how women were treated in law, and wanted to change it. But my objections were not the same as those implied in Western media discourses or those aired by feminists after the Revolution: I did not see women in Iran as victims, but as pioneers in a system caught between religious tradition and modern reality.

This was not the kind of reality that authorities in the pre-reformist Iran wanted to be shown to the outside world. Our chosen topic – divorce – was also a taboo theme, that threatened to undermine a central tenet of the early Islamic Republic's rhetoric. At the very core of their critique of the West was that family values had broken down, witness rising divorce rates; the Islamic

Republic prided itself on the stability of the family. I understood why officials in the Ministry of Islamic Guidance rejected our proposal: it would be like washing dirty linen in public. But at the same time, I felt strongly that it was an issue that should be addressed, as divorce laws had become the most visible yardstick, after the Islamic dress code, for measuring women's emancipation or repression in Islam. Both Western media and Islamist rhetoric treated the whole issue of family law ideologically, and ignored the complex reality on the ground. It was used as a means of "othering", and there lay the importance of addressing it.

The 1997 presidential elections which brought Mohammad Khatami into office also brought a shift in government discourse and policies in Iran. We got our permit to make a film about reality as seen through the eyes of women going through divorce. The women who agreed to be in our film shared our vision, and seized the opportunity to have their voices heard, to express themselves – to make the film with us.

2. Reactions to the Film

The film was premiered at the Edinburgh Film Festival in August 1998, was later screened in numerous other festivals, winning many awards, and was widely reviewed in the media. The first Channel 4 broadcast in the UK was in August 1999, but a shorter (55-minute) version, cut by us for Channel 4 International, had already been broadcast elsewhere, including the Franco-German Arte channel, which can be seen in Iran by those with satellite dishes.

Reactions to the film have been highly varied, revealing not only the differing ways in which audiences related to our narrative but also the complexity of the politics of identity and gender. Film critics in both the Iranian and foreign press were mostly enthusiastic. We felt that

they understood the film, and that we had achieved our main goal, to challenge simplistic ideas both of Iran as a country of fanatics and of Muslim women as helpless victims. The film helped to build a bridge, to humanize Iranians who have been demonized in the West since the Revolution. Almost all Western reviewers commented on this point, some devoting a whole page to the film and the issues that it raised. An example is the review in the London *Evening Standard*, which ends: Five years ago in *Beyond the Clouds*, Phil Agland dispelled the hoary myth of oriental inscrutability by showing us that the everyday hopes and fears of the Chinese are little different from our own. Last night Kim Longinotto and Ziba Mir-Hosseini accomplished something similar for Iran... showed that there is more in an Islamic society to admire than fear. More engrossing than a soap, it humanized a people who've too often been demonised by the media.²

The same kind of consensus, however, does not exist among Iranians in London. After the broadcast of the film on Channel 4, some people phoned RadioPars – the only Persian-language radio programme in London – to express their anger and dissatisfaction with the film. Though I had announced the Channel 4 broadcast of the film on RadioPars a week earlier, to alert Iranians in London who do not read the English press, I declined to take part in the phone-in, fearing that the presenter – Mr Hossein Qavimi – and others would use the film as means of attacking Islam and the Islamic Republic and thus drag me into a futile political discussion which I was trying to avoid. My refusal angered Mr Qavimi, who read a paraphrased text of my e-mail message to him, strongly rejecting the idea that his programme is political or uses offensive language about Islam. But the questions asked, and the remarks made during the programme, proved me right.

With the exception of academics and second-generation Iranians, who reacted positively to the film and shared our own reading of it, wherever the film was shown, many Iranians present either found it offensive to "Iranian culture" or used it to make a political point. They fall into one of two categories.

First are those who identify politically with the Iranian opposition abroad: they saw the film as a kind of propaganda for the Islamic Republic. The film, they argue, does not show the reality of women's oppression in Iran, and trivializes their suffering under Islamic law. In short, they find the film politically "incorrect" as it does not expose the injustices and inhumanity of the Islamic regime: the judge is too nice and women are too strong. In the second category are the non-political Iranian diaspora, largely middle-class in background, who said that the film "made them feel ashamed in front of foreigners." The film, they contended, should have never been shown abroad, as foreigners do not understand the complexity of the Iranian situation and think that all Iranians are "backward". They objected that the film did not include "educated and cultured couples" and only showed "shabby places", "backward customs" and "low-class people".

These two groups disliked the film, and questioned our motives for making it. While the first group implied that we had been manipulated by the Islamic Republic, the second saw a "British hand" behind the film. During the Question and Answer sessions that followed the film screenings, we were always asked: Why did the Islamic Republic allow us to film? Why did British TV (which for them is only BBC, i.e. government-controlled) give us money to make a film about divorce in Iran? Why should they be interested in such a subject? What were our real motives? What did we want to say with such a film? However, both agreed that the problem with the film was that "it is

² *Evening Standard*, August 24, 1999, p. 29. The critics in *The Daily Telegraph* and *The Times*, the same day, express similar reactions to the film.

not representative", and gives a distorted picture of "reality".

Between these two extreme reactions, there is a third which not only dismisses the "conspiracy theory" but also takes issue with objections that the film is not "representative". It sees the film as an indictment of Islamic law and the Islamic Republic. The review of the film in the London-based Persian newspaper – Keyahan – written by Parto Noori A'la, eloquently expresses this view.

No doubt these women (in the film) are not representative of those who have been crippled by the crazy blows of their husband. Nor do they represent unaware and uncapacitated women who, out of fear of their family or society or in order to stay with their children, tolerate the suffering of living with an unwanted man. Likewise, their husbands do not represent the many biased and aggressive Iranian men, nor is Judge Deldar representative of all judges in Iran. It is not strange, therefore, that some viewers, in a hasty evaluation, accuse this film of being made to order (i.e. by the Islamic Republic) to give a kind face to the courts of the Islamic Republic and to show an unreal picture of Iranian women's fate. On the other hand, some see the film as showing the brave women who fight for their rights and obtain them.

Though conceding that, as film-makers who made a film in Iran, we could not show the reality, she seems to be suggesting that it was we who manipulated the authorities: It is natural that a film that is allowed by the Islamic regime cannot display the atrocities and great problems that Iranian women face. Likewise, the viewer cannot expect such a film to show the real faces of clerical judges in the judiciary in Iran nor the usual behaviour of its employees. But the intelligent directors of the film, without resorting to slogans or over emphasizing a point, with skill and awareness, through simple images, in an unexaggerated language, with humour, succeed in unveiling the

darkest and most oppressive family laws in the Islamic Republic which are based on religious laws.

Conclusion

Let me conclude by relating my own narrative of making *Divorce Iranian Style* to the varied audience reactions to it. What do they tell us about the reality portrayed in documentaries about Iranian women in particular, and Iran in general?

First, as implied in my own narrative, I saw the film as part of the debate on women's rights in Iran, a debate in which I had been passionately involved since the early 1990s. I wanted to show that there are different voices in Islam and Iran. The voice most often heard is that of the law: highly authoritarian and patriarchal, and increasingly out of touch with people's aspirations and lived realities. But there is also an egalitarian voice in everyday life, seldom heard by outsiders. It is this voice that women are expressing and I wanted it to be heard. I wanted our film to show the anachronistic nature of Iranian law, and how social change is daily chipping away at its monolithic authority.

Secondly, the reality of women's life as portrayed in *Divorce Iranian Style* was at odds with images that some officials inside Iran and some Iranians living outside wish to promote. I was struck by the similarity between the reactions of those officials with whom we were negotiating for access in pre-Khatami Iran, and those of Iranians outside who saw the film either in festivals or on TV. They dismissed the film, objecting that it fails to correspond with their version of the reality of women's life in Iran, and arguing that it gives foreigners a "distorted and wrong image" of Iranian culture and society. Interestingly, the core objection of both groups was to the choice of theme, divorce: such a theme should never have been chosen in the first place. For diaspora Iranians, by portraying the fight of "uneducated women", the film shattered the picture of their culture that

educated and sophisticated Iranians have been trying to build in their host communities. For Islamic officials, by showing women fighting for release from unwanted marriages, the film undermined the image of the strong family that lies at the foundation of the Islamic system. Though the two kinds of objections are informed by different ideologies and political tendencies, they are both rooted in the fear of being judged and misunderstood by the "other" – i.e. the West. While each group is happy to look at the West – or each other – critically, they are unable to tolerate any criticism of themselves.

Finally, these narratives tell us how a documentary that breaks the boundaries between insider/outsider and public/private can become a mirror in which viewers can see aspects of their own culture and identities. The sort of reality that documentaries portray – or are perceived to portray – cannot be separated from our gaze and our relationship with our own culture and how we want to be seen by the "other". The negative reaction of some Iranians abroad speaks of their ambivalent relationship with their own culture and that of the host country. After all, mirrors simply reflect, but beauty is in the eye of the beholder.

The Middle East in London Conference
(27-29 June 2001, SOAS)



Τα κορίτσια απ' την Γκαέα Gaea Girls

M. BPETANIA / UK 2000

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Jano Williams **Φωτογραφία / Cinematography:** Kim Longinotto **Μοντάζ / Editing:** Brian Tagg **Ήχος / Sound:** Mary Milton **Παραγωγός / Producer:** Kim Longinotto **Παραγωγή / Production:** Vixen Films **35mm Έγχρωμο / Colour 106'**

Βραβεία / Awards: Βραβείο ντοκιμαντέρ – Ειδική μνεία / Documentary Award – Special mention: AFI (Los Angeles) 2000, Αργυρός Hugo / Silver Hugo: Chicago IFF 2000

Μια ταινία με θέμα το θάρρος, τη μεταμόρφωση και τα Μόνειρα. «Δεν ξεχωρίζω ανάμεσα στους άλλους», λέει η Τακεούτσι Σάικα. «Θέλω να γίνω κάτι στη ζωή μου». Εδώ κι ένα χρόνο ζει στη σχολή Gaea Japan. Περισσότερο από κάθε άλλο, θέλει να πετύχει στις εξετάσεις και να κάνει την πρώτη της εμφάνιση στο ρινγκ. Η ταινία παρακολουθεί την ιστορία της. *Τα κορίτσια απ' την Γκαέα* μας εισάγουν στον κόσμο της ιαπωνικής γυναικείας πάλης. Θα γνωρίσετε, επίσης, τη νεοσύλλεκτη Ουακαμπαγιάσι, που το έσκασε την τελευταία φορά αλλά τώρα ξαναγύρισε, παρακαλώντας για μια δεύτερη ευκαιρία. Τη Σάτο, μια κοκαλιέρα 16χρονη που θέλει εδώ και τρία χρόνια να έρθει στη Σχολή, αλλά που μόλις τώρα κατάφερε να πείσει τους γονείς της. Και, φυσικά, τη Ναγκάγιο Τσιγκούσα: αλαζονική, χαρισματική και λατρεμένη, κάνει κουμάντο στα κορίτσια και προσπαθεί να τα πλάσει καθ' ομοίωσή της.

A film about courage, transformation and dreams "I don't stand out in a crowd," says Takeurchi Saika, "I want to be someone." She has been living in the Gaea Japan training camp for over a year and is desperate to pass her test and make her debut in the ring. The film follows her story. *Gaea Girls* takes you into the world of Japanese Women's wrestling. You'll also meet new recruit Wakabayashi, who ran away last time but has now come back, begging for a second chance. And Sato, a spindly 16-year-old, who has wanted to join for three years and has only just managed to persuade her parents. And, of course, Nagayo Chigusa. Arrogant, charismatic and adored, she rules the girls and tries to fashion them in her own image

Σημειώσεις για Τα κορίτσια απ' την Γκαέα

Του William W. Kelly

Προσωπικά, δεν βρήκα ποτέ την πάλη, το ποζ ή τα άλλα αθλήματα της επαγγελματικής πυγμαχίας συναρπαστικά. Στην πραγματικότητα, βρισκόω τη βία σκληρή και ανώφελη. Ανάμεσα σε αυτά τα αθλήματα, όμως, η επαγγελματική πάλη δυτικού στυλ έχει μια ιδιαίτερη αναλυτική γοητεία εξαιτίας του «αμφιλεγόμενου» χαρακτήρα της. Απαιτεί πραγματικά πολλά σε σωματικό επίπεδο από τους παλαιστές – συχνά με βάρβαρο τρόπο. Παρ' όλα αυτά, σε αντίθεση με την ερασιτεχνική πάλη (Δυτική, Ελληνορωμαϊκή και άλλα είδη) και το ιαπωνικό σύμμα (επαγγελματικό αλλά και ερασιτεχνικό), οι αγώνες της είναι σχεδόν πάντα σημειοί και τα αποτελέσματά τους προκαθορισμένα (αν και ο όρος «χορογραφημένα» ίσως να είναι περισσότερο μεγαλόψυχος).

Η επαγγελματική πάλη διευρύνει τα όρια της έννοιας του αθλήματος (ως οργανωμένου σωματικού διαγωνισμού). Είναι οργανωμένη σαν άθλημα (με αγώνες, ομάδες, τουρνουά και τίτλους) και απαιτεί καλά προπονημένους και με ιδιαίτερες ικανότητες αθλητές. Συνιστά όμως άθλημα; Όχι και τόσο. Εκθλίβει τις αθλητικές πρακτικές και το θέαμα σε μια κακόγουστη, απίστευτα δημοφιλής και πολύ επικερδή μορφή διασκέδασης. Το γεγονός αληθεύει τόσο για την Ιαπωνία όσο και για την Βόρεια Αμερική κατά το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα. Η πάλη ανδρών και γυναικών σε αυτές τις δεκαετίες έχει γίνει επαγγελματική, έχει εμπορευματοποιηθεί και έχει γίνει περισσότερο σημαντική και δημοφιλής στην Ιαπωνία από ό,τι στη Βόρεια Αμερική. Η επαγγελματική πάλη δυτικού τύπου αποτελεί μαζική διασκέδαση για την Ιαπωνία από τις αρχές της δεκαετίας του '50 (παρότι είχε ήδη μια πρότερη προπολεμική ιστορία). Η επαγγελματική πάλη των ανδρών ήταν το δημοφιλέστερο άθλημα στην Ιαπωνία του '50 και αποτέλεσε το όχημα για τη ραγδαία

εξάπλωση της τηλεόρασης, σε μεγάλο βαθμό και από το baseball. Η επαγγελματική πάλη των γυναικών (γνωστή στα ιαπωνικά ως *joshi puroresu*), αναπτύχθηκε πιο αργά και πιο ανόμοια, αλλά και αυτή έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής τόσο στις αρένες όσο και στην τηλεόραση.

Το εν λόγω ντοκιμαντέρ αφορά μια ομάδα επαγγελματιών γυναικών παλαιστών της Ιαπωνίας, γνωστή ως Γκαέα Ιαπωνίας, γυρισμένο από δυο βραβευμένες κινηματογραφίστριες, την Kim Lonitzinoto και την τακτική συνεργάτιδά της, Τζέινιο Ουίλιαμς. Για περισσότερο από είκοσι χρόνια, η δημιουργική και καινοτόμος Lonitzinoto έχει παραγάγει μια ευρεία γκάμα ντοκιμαντέρ. Από τότε που άρχισε τη συνεργασία της με την Ουίλιαμς, κάτοικο Ιαπωνίας εδώ και αρκετό καιρό, τα ιαπωνικά τους ντοκιμαντέρ περιλαμβάνουν τα *Φάε το κίμολι* (του 1989, που εστιάζει στην βανγκάρντ χορεύτρια Χαναγιάγκι Γκένσου), *Η καλή σύζυγος του Τόκιο* (του 1992, στο οποίο η Καζούκο Χόκι, αρχηγός της εκκεντρικής Λονδρέζικης μπάντας The Frank Chickens, επιστρέφει στην Ιαπωνία για να παντρευτεί τον από δεκαετίες άγγλο σύντροφό της) και τα *Αγόρια του Σιντζούκου* (του 1994, για τις γυναίκες θαμώνες του κλαμπ του Τόκιο «New Marilyn», οι οποίες ντύνονται και ζουν σαν άνδρες). Έκαναν επίσης τα *Κορίτσια του ονείρου* (1994), ένα ντοκιμαντέρ για την Takarazuka Review. Όλα τους τα ντοκιμαντέρ διαθέτουν κοινά συνθετικά, θεματικά και στιλιστικά μοτίβα.

Τα *Κορίτσια απ' την Γκαέα* προσφέρουν ένα πορτρέτο ενός ιαπωνικού αθλητικού θεάματος [...] αλλά αγνοούν σε μεγάλο βαθμό τους αγώνες πάλης, τις αντιπαλοότητες και την πολιτική. Αντί αυτών, οι Lonitzinoto και Ουίλιαμς, ασχολούνται σχεδόν ολοκληρωτικά με τα παρασκήνια: τις προετοιμασίες, τη σκληρή προπόνηση και τη ζωή στην

αγροτική κατασκήνωση της ομάδας. Περιστασιακές μόνο ματιές ρίχνονται στους αγώνες της αρένας κάτω από τα λαμπερά φώτα, τη δυνατή μουσική και τους αλαλάζοντες οπαδούς, που είναι και ο απώτερος σκοπός των παλαιστών. Η καθημερινή αυτή ρουτίνα καταπονεί τόσο το πνεύμα και την ψυχή των νεαρών αυτών γυναικών, όσο και τα κορμιά τους. Στο ρινγκ δεν σπάνε μόνο κόκαλα, αλλά διαλύονται όνειρα και συνθλιβόνται συναισθήματα.

[...] Παρά τη διάρκεια τους *Τα Κορίτσια απ' την Γκαέα* είναι ένα ντοκιμαντέρ πολύ περισσότερο εστιασμένο (κλειστοφοβικό) από ό,τι τα *Κορίτσια του ονείρου*. Η κάμερα σπάνια φεύγει από το εσωτερικό της κατασκήνωσης και οι κινηματογραφίστριες χρησιμοποιούν αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε *ψυχρή αντικειμενικότητα*, χωρίς να παρεμβαίνουν οι ίδιες και αφήνοντας την κάμερα να απορροφά παθητικά τα γεγονότα καθώς εκτυλίσσονται. Παρ' όλα αυτά, προς το τέλος της ταινίας και στη μέση των προετοιμασιών για την πρώτη εμφάνιση της Τακουσίτα, βλέπουμε μια από τις ελάχιστες άμεσες συνεντεύξεις. Πρόκειται για μια μεγάλη σε διάρκεια και αρκετά αποκαλυπτική εξιστόρηση της Ναγκάγιο για το οικογενειακό της υπόβαθρο (έννας βναύσας πατέρας, οι ξυλοδαρμοί του οποίου την έκαναν πιο σκληρή σωματικά και τη σημάδεψαν συναισθηματικά), τη φιλοσοφία της ως προπονήτριας και τις απόψεις της γύρω από την πάλη. Κατά μια έννοια, πιστεύω πως η συνέντευξη αυτή είναι περιττή μας και μεταφέρει (καλά) μια πτυχή του εαυτού της, την οποία όμως έχουμε ήδη καταλάβει από τις μέχρι τότε πράξεις της. Όμως, κατά τη γνώμη μου η ιστορία της Ναγκάγιο θέτει ένα από τα βαθύτερα ερωτήματα της ταινίας – που δεν τίθεται από τις κινηματογραφίστριες, οι οποίες εσκεμμένα αποφεύγουν την ανάλυση, αλλά

αντίθετα, από τις προσωπικότητες και τα σκηνικά. Δηλαδή, ποιο είναι αυτό το δίκτυο των θεσμικών περιστάσεων, των διαφορετικών χαρακτηρισμών και των μοντέρων κοινωνικών σχέσεων που κάνουν την κατασκήνωση Γκαέα ενδεικτική των καθεστώτων αθλητικής εκπαίδευσης και συνάμα τόσο διαφορετική; Πόσο από όλο αυτό αφορά την Ιαπωνία; Το φύλο; Τις ιδιαιτερότητες της επαγγελματικής πάλης; Τη δεδομένη στιγμή στην ιστορία της Γκαέα;

Πολύτιμο ξένοι κριτικοί παραπονέθηκαν ότι το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ δεν προσφέρει κανένα πλαίσιο κατανοήσης του κόσμου του *joshi puroresu*. Εδώ, πέρα από την πάλη, αυτός ο ιαπωνικός κόσμος της πάλης ηρίζεται σε ανταγωνιστικές ομάδες (που αποκαλούνται *προαγωγές*). Ο αριθμός των ομάδων ποικίλλει από δύο σε δώδεκα ή και περισσότερες. Η Γκαέα Ιαπωνίας είναι μια από αυτές τις ομάδες. Ανάμεσα στις άλλες ομάδες περιλαμβάνονται οι JWP Project (Japan Women's Pro Wrestling), LLPW (for Ladies Legend Pro Wrestling), Jd' Beauty Athlete, ARSION Hyper Visual Fighting, NeoLadies, και OZ Academy. Κάθε ομάδα διαθέτει το δικό της δυναμικό παλαιστών, οργανώνει τους δικούς της αγώνες και τουρνουά και συχνά διεκδικεί δικούς της «τίτλους πρωταθλήματος». Μόνο περιστασιακά διοργανώνονται μεταξύ τους αγώνες. Συνήθως, μια ομάδα επικεντρώνεται γύρω από έναν ή δυο μεγάλους παλαιστές. Οι περισσότερες ομάδες έχουν μικρό κύκλο ζωής, με τις αθλήτριες της γυναικείας πάλης να μετακινούνται συχνά από τη μια ομάδα στην άλλη.

Η Ναγκάγιο Τσιγκούσα γεννήθηκε τον Δεκέμβριο του 1964 και έκανε το ντεμπούτο της στην πάλη το 1980. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, πάλυε ατομικά αν και ήταν περισσότερο γνωστή ως μια από τις *Crush Girls*, μια εκ των πλέον δημοφιλών ομάδων της Ναγκάγιο και της Lioness Ασοούκα. Τα *Crush Girls* κέρδισαν αρκετά πρωταθλήματα πριν αποσυρθούν και οι δυο κοπέλες το 1989 (οι μεγαλύτερες ομάδες της εποχής ήθελαν τις

αθλήτριές τους να αποσύρονται στην ηλικία των 26, παρόλο που μερικές αναγκάζονταν να αποχωρήσουν νωρίτερα λόγω των τραυματισμών). Η Ναγκάγιο και η Lioness επέστρεψαν την δεκαετία του '90, μια δεκαετία που ανέτρεψε τις προηγούμενες νόρμες καριέρας και ήταν πιο ασταθής. Το 1995 η Ναγκάγιο ίδρυσε την Γκαέα Ιαπωνίας με τις Κάρου Μαέντα και Bomber Χικάρου. Το 1999, λίγο πριν η Λοντζίντο και η Ουίλιαμς αρχίσουν να κινηματογραφούν, η Lioness Ασοούκα κατάχθηκε στην Γκαέα, αλλά τελικά σνόμπαρα τη Ναγκάγιο με την ίδρυση μιας αντιπαλής ομάδας της SSU (*Super Stars Unit*), μαζί με πολλά άλλα διάσημα ονόματα. Αυτό ήταν το σκηνικό των αγώνων στην αρχή της ταινίας. Στις 4 Απριλίου του 1999, η Lioness Ασοούκα πήρε τον έλεγχο της ομάδας από την Τσιγκούσα, αλλά η Τσιγκούσα εκδικήθηκε αργότερα τη Lioness Ασοούκα στον επαναληπτικό αγώνα. (Η SSU διασπάστηκε τότε, και δημιουργήθηκαν πολλές μικρότερες ομάδες με τους παλαιστές των δυο πλευρών να αλλάζουν στρατόπεδο, υπενθυμιζόντάς μας τη σπουδαιότητα των μελοδραματικών αφηγήσεων που ενυπάρχουν σε αυτά τα θεάματα).

Το ντοκιμαντέρ, σε συνδυασμό με την έρευνα της Σάρον Μείζερ για την επαγγελματική πάλη των ανδρών στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά την περίοδο της ίδιας δεκαετίας, φέρει στην επιφάνεια μια σειρά από σημαντικά ζητήματα:

Η ειλικρίνεια και η εξομολόγηση φαίνεται να λειτουργούν εδώ σε πολλά επίπεδα. Ποιο είναι το αποτέλεσμα στις ίδιες τις γυναίκες; Γνωρίζουν πότε οι άλλοι είναι ειλικρινείς; Είναι αυτό αποπροσανατολιστικό;

Η εξουθενωτική προπόνηση ενδυναμώνει και ταυτόχρονα αποδυναμώνει.

Ποια είναι εδώ η διαχωριστική γραμμή μεταξύ νόμιμης και απαράιτητης προπόνησης και παράνομης κακοποίησης; Ποιος θα πρέπει να το καθορίζει αυτό;

Στην ανάγκη και την επιθυμία των νεοσύλλεκτων για προσοχή ενυπάρχει μια ειρωνεία, που έχει να κάνει με το

ότι όσο περισσότερο διάστημα παραμένουν στην πάλη και μεσουρανούν, τόσο λιγότερα είναι τα άτομα που μπορούν να εκτιμήσουν το ποιες είναι και τι έχουν καταφέρει.

Είναι αλήθεια ότι τα αποτελέσματα των αγώνων καθορίζονται εκ των προτέρων και ότι οι αγώνες είναι χορογραφημένοι. Αυτό όμως δεν οδηγεί στο συμπέρασμα ότι όλα είναι σπτημένα και ότι οι γυναίκες δεν έχουν «κανέναν έλεγχο». Πρέπει να διαχωρίσουμε μεταξύ ατομικής προπόνησης και καριέρας—όπου υπάρχει έντονος ανταγωνισμός με αβέβαια αποτελέσματα—και στους αγώνες επίδειξης. Είναι σαν ένα θεατικό, στο οποίο υπάρχει έντονος ανταγωνισμός για την απόκτηση ρόλου που ακολουθεί όμως ένα γραπτό προαποφασισμένο σενάριο.

Η Ναγκάγιο είναι η κυρίαρχη—η παλαιότερη αστέρη, η μάντζερ, η προπονήτρια. Αυτό θα πρέπει να μας υπενθυμίζει ότι η αρχική αθλητική σχέση ήταν οι γρηαιότεροι αθλητές να προπονούν και να επιβάλλουν πειθαρχία στους νεώτερους. Όπως οι συνθήκες στα δημόσια σχολεία της Αγγλίας του δεκάτου ενάτου αιώνα, όπου οι καθηγητές ασκούσαν σημαντικότητα εξουσία στους νεαρούς μαθητές. Η ανάδειξη των προπονητών και μάντζερ είναι στην πραγματικότητα μια σύγχρονη τάση. (Είναι ειρωνικό το ότι οι ερασιτέχνες μανατζάρονι μόνονι τους τους εαυτούς τους, ενώ οι επαγγελματίες χρειάζονται μάντζερ, αλλά ο λόγος πίσω από αυτό είναι η «τάξη».)

Και η σκληρή βία αλλά και το γεγονός ότι οι αθλήτριες είναι γυναίκες μοιάζουν να αποκλίνουν σημαντικά από τη γενική τάση της κοινωνίας. Αυτό άπεται της σύζητησης για τις μελέτες των αθλημάτων. Είναι τα αθλήματα ένας διαφορετικός κόσμος από την κοινωνία ή είναι ένας μικρόκοσμος της κοινωνίας; Και τι προτείνουν *Τα κορίτσια απ' την Γκαέα*,

Τμήμα Ανθρωπολογίας,
Πανεπιστήμιο του Γέιλ

Μετάφραση: Άντα Κακλαμάνη

Viewing notes for *Gaea girls*

By William W. Kelly

I have never personally found wrestling, boxing or other pugilistic sports to be compelling; indeed, I find the violence to be cruel and gratuitous. Among these sports, though, professional Western-style wrestling does hold a certain analytical fascination because it is so «ambiguous». It is indeed physically demanding on the competitors, often brutally so. However, unlike amateur wrestling (of Western, Greco-Roman, and other forms) and Japanese sumo (both professional and amateur), matches are almost always rigged and their outcomes predetermined (though perhaps «choreographed» is a more charitable term).

Pro wrestling thus pushes the limits of what we might call sport (as organized physical competitions). It is organized like a sport (with matches, teams, tournaments, and titles) and it requires well trained, highly skilled athletes, but is it a sport? Not really. It elides sporting practices and show business in a gaudy, immensely popular, and hugely profitable form of entertainment. This has been as true for Japan as for North America during the second half of the twentieth century. Both men's and women's wrestling have been professionalized and commercialized, and the distaff side has been much more prominent and popular in Japan than in North America during those decades. Professional Western-style wrestling has been a mass entertainment in Japan from the early 1950s (although it has an earlier pre-WWII history as well). Men's professional wrestling was the biggest sport in 1950s Japan, and even more than baseball it was the vehicle for early television's rapid spread. Women's professional wrestling (known in Japanese as *joshi puroresu*) developed more slowly and

more unevenly, but it too has been enthusiastically received in arenas and on television.

This is a documentary about a group of professional women wrestlers in Japan known as GAEA Japan, done by two award-winning videographers, Kim Longinotto and her frequent collaborator, Jano Williams. Over twenty years, the prolific and innovative Longinotto has produced a stunning set of wide-ranging documentary pieces. Since teaming up with Jano Williams, a long time resident of Japan, their Japan titles have included *Eat the Kimono* (1989, a focus on the avant-garde dancer Hanayagi Genshu); *The Good Wife of Tokyo* (1992, in which Kazuko Hohki, frontwoman for the eccentric London-based band The Frank Chickens returns to Japan to marry her English boyfriend of ten years); and *Shinjuku Boys* (1994, about the female regulars of Tokyo's "New Marilyn" nightclub, who dress and live as men). The pair also produced *Dream Girls* 1994 documentary on the Takarazuka Review, and there are some compositional, thematic, and stylistic continuities.

Gaea Girls does offer a portrait of one Japanese sporting spectacle [...] but it largely ignores the wrestling bouts themselves and the rivalries and politics. Rather, Longinotto and Williams locate themselves almost entirely behind-the-scenes: the preparations, the hard training, and life at the group's rural camp. There are only occasional glimpses of the arena fights under the bright lights, loud music, and screaming fans, which are the ultimate aim of the wrestlers. This daily routine is punishing, as much on the spirit and psyche of these young women as on their bodies. More than bones are broken in

the ring. Dreams are shattered and spirits are crushed.

[...] Despite its length, *Gaea Girls* is a much more narrowly focused (claustrophobic?) documentary than *Dream Girls*. The camera seldom leaves the camp interior, and the videographers use what we might call deadpan objectivism, never inserting themselves, seeming to let the camera passively absorb the unfolding events. Near the end of the film, however, in the midst of Takeuchi's debut preparations, we are shown one of the very few direct interviews. This is a long and quite revealing account by Nagayo about her family background (an abusive father whose beatings left her both physically tough and emotionally scarred) and her philosophy of teaching and her view of wrestling. In a sense, I suppose, the interview is redundant because she articulates (well) a sense of herself that we have already largely gathered from her actions to that point. But Nagayo's story does raise for me one of the deeper questions of the film – not raised by the videographers, who deliberately avoid all overt analysis, but certainly posed by the personalities and the setting. That is, just what is the complex of institutional circumstances and individual character types and social relation patterns that render the GAEA camp at once so generic of sport training regimes and yet so distinctive? How much of this is Japan? gender? The peculiarities of professional wrestling? That moment in GAEA history?

Several foreign reviewers of the documentary have complained that it offers no context for understanding the world of *joshi puroresu*. Even more than wrestling here, this Japanese wrestling world is divided into competing groups

(called *promotions*). The number of groups has varied from a couple to twelve or more. GAEA Japan is one such promotion group; others at the moment include JWP Project (Japan Women's Pro Wrestling), LLPW (for Ladies Legend Pro Wrestling), Jd' Beauty Athlete, ARSION Hyper Visual Fighting, NeoLadies, and OZ Academy. Each group maintains a roster of wrestlers, produces its own matches and tournaments, and often claims separate 'championship titles'. Only occasionally are there special interpromotional bouts. A group is usually centered around one or two star wrestlers; most groups have short organizational lives, and there is much switching back and forth of wrestlers.

Nagayo Chigusa was born in December, 1964 and made her wrestling debut in 1980. Throughout the 1980s she wrestled individually but was even better known as one of the Crush Girls, an immensely popular tag team of Nagayo and Lioness Asuka (seen below). The Crush Girls won several championships before the two retired in 1989 (the main promotions at the time required their wrestlers to retire by age 26, although most were forced to leave earlier because of injuries). Both Nagayo and the Lioness came out of retirement in the 1990s, a decade that turned away from earlier career patterns and featured much instability. In 1995, Nagayo founded GAEA Japan with Kaoru Maeda and Bomber Hikaru. In 1999, not long before Longinotto and Williams started filming, Lioness Asuka joined GAEA but snubbed Nagayo by starting a rival faction, the SSU (Super Stars Unit), with several other well-known stars. This was the background to the matches at the beginning of the film; on April 4, 1999, Lioness Asuka defeated Chigusa to win control of the company, but Chigusa later got revenge on Asuka in the rematch. (The SSU then fragmented, with various factions forming since then and wrestlers on both sides switching sides, reminding us of

the centrality of melodramatic narrative flows in the attractions of this and other spectacles).

The documentary, particularly in conjunction with Sharon Mazer's case study of men's professional wrestling in the US during the same decade, raises a host of provocative issues. Sincerity and simulation seem to operate here on multiple levels. What is the effect on the women themselves? Do they know when others are sincere? Is it disorientating?

The gruelling training is both empowering and disempowering.

What is the line here between legitimate and necessary training and testing and illegitimate abuse? Who should be determining this?

There is an irony in the need and desire by the would-be recruits to be noticed, and that is that the more they remain and rise, the fewer are the people who can really appreciate what they have done and who they are.

It is true that the results of matches are determined in advance and even their courses are choreographed. But this does not lead to the conclusion that everything is fixed and the women have "no control". We must distinguish between individual training and careers, in which there is intense competition with uncertain outcomes, and the match performances. It is like a play, then, in which there may be intense competition to read for and win a role – in a play that follows a written, pre-formed script.

Nagayo is the prime mover: the star wrestler, the manager, the coach. This should remind us that the original sports relationship was that of older players training and disciplining younger players. Note conditions in the nineteenth-century English public schools, when teachers came to dele-

gate considerable authority to senior student prefects. The rise of coaches and managers was actually a modern move. (It is ironic that amateurs were accorded self-regulation while professionals were thought to need managers, but the reason is 'class'.)

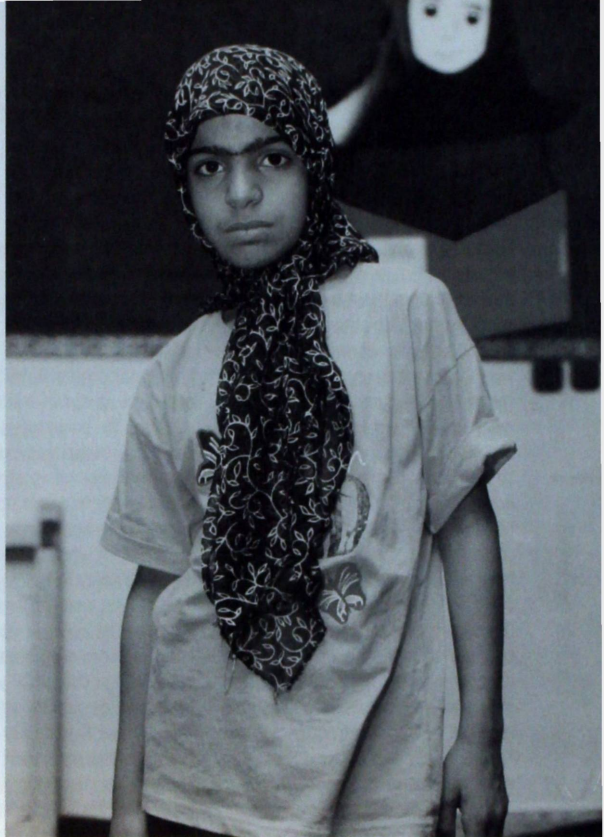
Both the extreme violence and the fact that the actors/athletes are female seem at wide variance from mainstream society. This touches on a debate of wide salience in sports studies: are sports a 'world apart' from the larger society, or are they a 'microcosm of that society'? What does GAEA Girls suggest?

Department of Anthropology Yale University

http://classes.yale.edu/anth254a/videos/VN_GAEA-Girls.htm

M. BPETANIA / UK 2001

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini
Φωτογραφία / Cinematography: Kim Longinotto **Μοντάζ /**
Editing: Ollie Huddleston **Ήχος / Sound:** Mary Milton **Παρα-**
γωγή / Producers: Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini
Παραγωγή / Production: Vixen Films **35mm Έγχρωμο /**
Colour 87'



Σκαστές απ' το σπίτι Runaway

Τρία χρόνια μετά το γύρισμα του εξαιρετικού ντοκιμαντέρ *Διαζύγιο αλά ιρανικά*, οι σκηνοθέτιδες επιστρέφουν στο Ιράν για να κινηματογραφήσουν τη ζωή σ' έναν ξενώνα γυναικών στην Τεχεράνη. Οι κοπέλες που μένουν εκεί, όλες κάτω των 20, έχουν φύγει από το σπίτι τους για να ξεφύγουν είτε από την κακοποίηση είτε από αφόρητους περιορισμούς. Η Ατένα, για παράδειγμα, είναι 18 ετών κι αναγκάζεται να φύγει από το σπίτι όταν ο πατριός της αποπειράται να τη βιάσει. Η αντίδραση της μητέρας της είναι να προσπαθήσει να της βάλει φωτιά. Παρ' όλα αυτά, η Ατένα θέλει απεγνωσμένα να γυρίσει σπίτι της. Η Σεταράχ, απ' την άλλη, έπεσε θύμα βιασμού ενώ ήταν ακόμα παιδί, και δεν έχει σπίτι στο οποίο να μπορεί να γυρίσει. Ο ξενώνας διαπραγματεύεται με τους γονείς για λογαριασμό των κοριτσιών, προσπαθώντας να επιφέρει τη συμφιλίωση. Όταν αυτό δεν είναι δυνατόν, τα βοηθάει προσπαθώντας να τους βρει στέγη και δουλειά.

Following their thought-provoking documentary *Divorce Iranian Style*, the filmmakers returns to Iran for this eye-opening account of life in a Tehran women's hostel. The runaways in question are Iranian girls, all under twenty, who have fled their homes to escape abuse and intolerable restrictions. Atena, for example, is eighteen and forced to escape when her stepfather tries to rape her. Her mother's response is to try and set her on fire. Despite all this, she is desperate to return home. Setarah, on the other hand, was raped as a child and has no home to go back to. The hostel negotiates with the families on behalf of the girls, attempting to reconcile them, and, if this is not possible, helping them towards a hard-to-come-by independence by arranging for accommodation and jobs.

Εικόνες και ιστορίες που μιλούν από μόνες τους

Της Cynthia Rockwell

Αντιμετωπίζοντας μια μεγάλη αύξηση στον αριθμό των κοριτσιών που το σκάνε από τα σπίτια τους εξαιτίας της αυστηρότητας και της κακοποίησης που υφίστανται στην οικογενειακή τους ζωή, το Ιράν έχει, τα τελευταία χρόνια δημιουργήσει ένα δίκτυο δημοτικών ασύλων για κορίτσια φυγάδες. Το βρετανικό ντοκιμαντέρ *Σκαστές απ' το σπίτι*, σκηνοθετημένο από την Kim Loutizινότο και τη Ζίμπα Μπ-Χοσέινι (Μιαζύγιο *a la Iraniká*), ρίχνει μια ματιά σε ένα τέτοιο άσυλο και στις ζωές των κοριτσιών που καταφεύγουν εκεί.

Οι ιστορίες τους καλύπτουν ένα φάσμα ιστοριών τρόμου, από τον ναρκομανή πατέρα που ωθεί την έφηβη κόρη του στην πορνεία ως τη λιγότερο δραματική αλλά εξίσου βασανιστική μίζερια των κοριτσιών που κλείνονται όλη την ημέρα μέσα στο σπίτι τους, έχοντας στερηθεί το δικαίωμα να κάνουν παρέες με φίλους. «Είπα στους γείτονές μου ότι η αδερφή μου χάθηκε» και μου είπαν «Ποια αδερφή»; «Δεν την είχαν δει ποτέ», λέει ένας αλλόφρονας αδερφός.

Ειρωνικά, όμως, αυτό το εννοεί σαν μια θετική δήλωση, σαν μια απόδειξη ότι η οικογένειά του δεν της συμπεριφέρεται άσχημα. Το να μένει μακριά από όλα τα βλήματα πέραν εκείνων της άμεσης οικογένειάς της, το να είναι αόρατη, θεωρείται στην ιρανική κοινωνία ως η πρόποσα συμπεριφορά για τις γυναίκες. Οι κοινωνικοί λειτουργοί που εργάζονται στο άσυλο, ισσοροπούν σε μια λεπτή γραμμή, καθώς προσπαθούν να εξακριβώσουν αν τα κορίτσια λένε την αλήθεια ή αν απλά θέλουν να δραπετεύσουν από μια αυστηρή οικογενειακή ζωή. Αυτό που δεν λέγεται στην ταινία, είναι κατά πόσον οι «φυσιολογικοί» καθημερινοί περιορισμοί που επιβάλλονται σε ένα κορίτσι στο Ιράν πράγματι το συνθλι-

βουν. Η ταινία –που δεν έχει voiceover αφηγητή ή on-camera ερωτήσεις– θίγει το θέμα με ένα διακριτικό ύφος που δεν ασκεί κριτική.

«Μερικές φορές χάνω τον έλεγχο. Είναι τα νεύρα μου. Κανείς δεν ξέρει τι συμβαίνει με εμένα», λέει μια έφηβη κοπέλα. Τη συναντούμε για πρώτη φορά στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας, να κλαίει και να ρίχνει νερό στο πρόσωπό της την ώρα που την παρηγορεί ένας κοινωνικός λειτουργός ρωτώντας τη: «Δεν θέλεις να γυρίσεις πίσω;». Εκείνη δεν θέλει. «Θέλω να ζήσω μακριά τους για λίγο», του απαντά. Δεν την αφήνουν να βγει από το σπίτι, της λένε τι να φορέσει και τι να φάει. Το έχει σκάσει 20 με 30 φορές, λέει, αλλά δεν μπορεί να εξηγήσει το γιατί. «Το να το σκας δεν είναι λύση», της απαντά ο κοινωνικός λειτουργός. «Πού θα πας; Ποια είναι η εναλλακτική λύση;» Πραγματικά, δεν υπάρχει εναλλακτική λύση για αυτά τα κορίτσια – είτε θα επανενωθούν με τις οικογένειές τους είτε θα μείνουν στο άσυλο, αν και μόνο όταν διαπιστωθεί ότι το οικογενειακό περιβάλλον τις κακοποιεί με απαράδεκτο τρόπο.

Αυτό που πραγματικά στοιχειώνει τον θεατή όμως, δεν λέγεται στην ταινία. Το προσωπικό του άσυλου αλλά και τα ίδια τα κορίτσια δεν μπορούν να αρθρώσουν πως το πραγματικό πρόβλημα ίσως είναι η ίδια η κοινωνία και οι απαγορεύσεις που επιβάλλει στις γυναίκες. «Δεν ξέρω γιατί το σκάω συνέχεια», λέει το κορίτσι, προσθέτοντας ότι έχει δει αρκετούς ψυχιάτρους και κανείς δεν μπόρεσε να προσδιορίσει τι της συμβαίνει.

Η επιλογή να ξεκινήσει η ταινία με την ιστορία αυτού του κοριτσιού και όχι με τις μετέπειτα ιστορίες των κοριτσιών που έχουν βιασθεί ή κακοποιηθεί, είναι ένας τρόπος για την ταινία να φέρει στο προσκήνιο με επιδέξιο

τρόπο το πρόβλημα των αυστηρών απαγορεύσεων που υφίστανται οι γυναίκες στο Ιράν αλλά και σε άλλες κοινωνίες της Μέσης Ανατολής. Η μόνη κακοποίηση που υπέστη αυτό το έφηβο κορίτσι είναι εκείνη που υπόκειται όλα τα φυσιολογικά κορίτσια στην εφηβεία τους σε αυτή την κοινωνία, χωρίς μάλιστα να αναγνωρίζεται ως κακοποίηση. Τα δάκρυα και η απόγνωσή της δεν αντιμετωπίζονται με συμπάθεια, απλά αυτή είναι η σκληρή πραγματικότητα της ζωής των κοριτσιών. Δεν υπάρχει καταφύγιο.

Αυτή είναι και η ευφύια της ταινίας, η επιδεξιότητα και η πίστη που έχει ότι οι ιστορίες των κοριτσιών θα αποκαλυφθούν στον θεατή χωρίς να χρειαστεί η αποκάλυψη παρέμβαση του δημιουργού. Δεν χρειάζομαστε αφηγητή για να μας πει ότι αυτό το κορίτσι υποφέρει, δεν χρειαζόμαστε ρεπόρτερ επί της οθόνης για να επιτεθεί στο προσωπικό του άσυλου ή στην κοινωνία που έχει δημιουργήσει αυτή την κατάσταση. Ακολουθώντας την παράδοση του Φρεντ Ουάιζμαν, το *Σκαστές απ' το σπίτι* αφήνει τις εικόνες και τις ιστορίες να μιλήσουν από μόνες τους.

Μετάφραση: Άντα Κακλαμάνη

Images and stories that speak for themselves

By Cynthia Rockwell

Contending with the rising number of girls fleeing their strict or abusive family lives, Iran has in recent years set up a network of municipal shelters for runaway girls. Screening at this month's Vermont International Film Festival, the British documentary *Runaway*, directed by Kim Longinotto and Ziba Mir Hosseini (*Divorce Iranian Style*), glimpses inside one of these shelters and the lives of the girls who seek refuge there.

Their stories run the gamut from horror stories of a drug-addicted father prostituting his teenage daughter to the less dramatic slow misery of girls shut inside the house all day, denied the right to socialize with friends. "I told my neighbours my sister was missing, and they said 'What sister?' They had never even seen her," says one distraught brother.

Ironically, he means this as a positive statement, as proof that his family does *not* mistreat her. Being kept away from all eyes outside immediate family, being invisible is proper behaviour for women in this society. The social workers who staff the shelter walk a fine line as they try to determine the girls who are telling the truth or merely trying to escape a strict family life. What is left unspoken in the film, however, is whether the normal everyday restrictions on an Iranian girl are themselves abusive. The film – with no voiceover narration and no on-camera questioning – broaches the topic gently with an unobtrusive style that makes no judgments.

"Sometimes I lose control. It's my nerves. No one knows what's wrong with me" says one teenage girl. We first meet her in the film's opening sequence, crying, splashing water on

her face, and being consoled by a social worker who says "Don't you want to go back?" She doesn't. "I want to live apart from them for awhile," she says. They don't let her leave the house, they tell her what to wear and what to eat. She has run away 20 to 30 times, she says, but can't articulate why. "You won't solve anything by running away," says the social worker. "Where would you go? What's the alternative?" Indeed, no alternative is presented for these girls – either they are reunited with their families or they stay at the shelter, but only if it is determined that their households are unacceptably abusive.

It's what the film does not say that has a particularly haunting effect. The shelter staff and the girls themselves are unable to articulate that it may be the *society itself* and its restrictions on women that is the real problem. "I don't know why I keep running away," the girl says, adding that she's seen many psychiatrists and none can determine what's wrong with her.

Beginning the film with the story of *this* girl, rather than with the later stories of girls who have been beaten or raped, is one way *Runaway* subtly foregrounds the problem of severe restrictions on the lives of women in Iran and many other Middle-Eastern societies. The only abuse suffered by this teenage girl is that suffered by every 'normal' teenage girl in this society, yet it's not even recognized as abuse. Her tears and her frustration are met not with sympathy, but with the harsh reality that this is simply the way life for girls. She has no recourse.

This is the film's genius, its subtle hand and its confidence that the story's sub-

jects will reveal themselves to the viewer without the overt manipulation of the filmmakers. We need no commentator to tell us that these girls suffer, no on-screen interviewer to attack the shelter's staff or the society that has created this situation. In the tradition of Fred Wiseman, *Runaway* lets the images and the stories they tell speak for themselves.



Οι δικαστίνες Sisters in Law

M. BPETANIA / UK 2005

Σκηνοθεσία / Direction: Kim Longinotto, Florence Ayisi **Φωτογραφία / Cinematography:** Kim Longinotto **Μοντάζ / Editing:** Ollie Huddleston **Ήχος / Sound:** Mary Milton **Μουσική / Music:** D' Gary **Παραγωγός / Producer:** Kim Longinotto **Παραγωγή / Production:** Vixen Films, UK T. +44 207 359 7368 F. +44 207 226 7874 tg@tgraham.demon.co.uk **35mm Έγχρωμο / Colour 104'**

Βραβεία / Awards

Prix Art et Essai: Cannes IFF 2005, Ειδική μείνα κριτικής επιτροπής / Special Jury Mention, Europa Cinemas: Cannes IFF 2005, Βραβείο καλύτερου ντοκιμαντέρ / Best Documentary: Hawaii IFF 2005, Βραβείο κοινού / Audience Award, IDFA (Amsterdam) 2005, Βραβείο κοινού / Audience Prize: Royal Anthropological Institute FF (Oxford) 2005, Βραβείο Grierson «Καλύτερου ντοκιμαντέρ σύγχρονου θέματος» / Grierson Award "Best Documentary on a Contemporary Issue" (UK) 2005.

Οι *Δικαστίνες* είναι μια συναρπαστική και συχνά ξεκαρδιστική ματιά στο έργο που επιτελεί ένα μικρό δικαστήριο στο Καμερούν. Με αποφασιστικότητα και χωρίς συνασθηματισμούς, η δημόσια κατήγορος Βέρα Νγκάσα και η πρόεδρος του δικαστηρίου Μπεατρίς Ντουμπτα βοηθούν τις γυναίκες στο μουσουλμανικό τους χωριό να βρουν το θάρρος να καταθέσουν σε συχνά δύσκολες υποθέσεις κακοποίησης, παρά τις πιέσεις της οικογένειας και της κοινότητάς τους να σιωπήσουν. Με δυναμισμό αλλά και συμπόνια, οι δυο γυναίκες απόνεμον δικαιοσύνη μαζί με ψήγματα σοφίας αλλά και πνευματώδη σχόλια, επιβάλλοντας αυστηρές ποινές σ' όσους κρίνονται ένοχοι.

Με το χαρακτηριστικό της στυλ, η διακριτικά παρούσα κάμερα της Λοντζινότο καταγράφει μια πλειάδα μοναδικών χαρακτήρων καθώς ξεδιπλώνουν αβίαστα τις ιστορίες τους χωρίς τη βοήθεια αφηγητή. Διεισδυτικό και αισιόδοξο, το ντοκιμαντέρ αυτό παρουσιάζει –πράγμα σπάνιο– μια δυνατή και θετική εικόνα των γυναικών της Αφρικής, αιχμαλωτίζοντας ένα αναδυόμενο πνεύμα θάρρους και ελπίδας και τη δυνατότητα για αλλαγή.

Sisters in Law is a totally fascinating, often hilarious look at the work of one small courthouse in Cameroon. The tough-minded state prosecutor Vera Ngassa and court president Beatrice Ntuba are helping women in their Muslim village find the courage to fight often-difficult cases of abuse, despite pressures from family and their community to remain silent. With fierce compassion, they dispense wisdom, wisecracks and justice in fair measure – handing down stiff sentences to those convicted.

In signature style, Longinotto's obtrusive camera captures an abundance of colourful characters, allowing their powerful stories to unfold effortlessly without need for narration. Both insightful and uplifting, *Sisters in Law* presents a rare strong and positive view of African women, and captures the emerging spirit of courage, hope and possibility for change.

Εξιstorώντας μια διαφορετική ιστορία

Του Mike Marqusee

Είναι περίεργο το πώς μέσα ενημέρωσης παθιασμένα με τα επιτεύγματα των Βρετανών κατάφεραν να παραβλέψουν μια μεγάλη επιτυχία μιας βρετανίδας δημιουργού στο φετινό Φεστιβάλ των Καννών, το βραβευμένο ντοκιμαντέρ της Kim Lonczinó, *Οι δικαστίνες*. Ίσως επειδή το βαθιά ανθρωπινό και χωρίς φτηνό εντυπωσιασμό πορτρέτο των αφρικανών γυναικών που μάχονται για αυτοπροσδιορισμό αφήντά τις συνηθισμένες αντιλήψεις περί γυναικών και τρίτου κόσμου. Ίσως ακόμα επειδή η Lonczinó είναι μια δημιουργός που δεν θλεει να προβάδει τον εαυτό της και δεν αρέσκειται στη λάμψη και την προβολή. Πραγματικά, η ικανότητά της να μην αυτοπροβάλλεται είναι ένα από τα μυστικά της τέχνης της.

Στο βραβευμένο με BAFTA *Διαζύγιο αλά Ιρανικά* αφηγήθηκε το χρονικό των προσπαθειών ιρανών γυναικών να βρουν δικαιοσύνη σε ένα ανδροκρατούμενο δικαστήριο οικογενειακών υποθέσεων στην Τεχεράνη. Στη *Μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ*, παρακολούθησε έφηβες της Κένυας που μάχονταν εναντίον της μακράς εδραιωμένης παράδοσης ακρωτηριασμού των γυναικείων γεννητικών οργάνων. Και στις δυο ταινίες, όπως και στο *Οι δικαστίνες*, η σκηνοθέτις προσφέρει στο κοινό το προνόμιο της πρόσβασης σε κρυμμένους κόσμους, μέσα από μια διορατική και διακριτική κάμερα. Πρόκειται για οικεία, οικογενειακά δράματα που θίγουν θέματα παγκόσμιας σημασίας.

Οι δικαστίνες διαδραματίζονται στην πόλη της Κούμπα στο Καμερούν και ακολουθούν τη δουλειά μιας γυναίκας εισαγγελέως, των συναδέλφων της και των πελατών τους καθώς αντιπαράθονται σε συζύγους που βιάζουν και κακοποιούν τις συζύγους τους και σε ενήλικες που απαγούν και χτυπούν

παιδιά. Η οδύνη είναι απτή, όπως και η συντροφικότητα, η ενέργεια και η εφευρετικότητα των γυναικών πρωταγωνιστριών.

«Αυτή η ταινία προήλθε από την προηγούμενη μου», εξηγεί η Lonczinó. «Έπην Κένυα, αυτό που πραγματικά μου έκανε εντύπωση ήταν αυτή η αίσθηση ότι η αλλαγή προερχόταν από τις γυναίκες, ότι εκείνες αντιστέκονταν στις βαθιά ριζωμένες προκαταλήψεις. Είναι φανερό ότι τέτοιες ιστορίες συμβαίνουν μάλλον παντού στην Αφρική αλλά δεν θέλουμε να τις ακούσουμε. Δεν θεωρούνται αξιόλογες ειδήσεις. Έτσι θέλησα να επιστρέψω στην Αφρική και να πω άλλη μια ιστορία. Αλλά ενώ *Η μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ* ήταν ένα φιλμ με αρκετά κέντρα και πολλαπλούς χαρακτήρες, αυτή τη φορά θέλησα να κάνω μια ταινία που να επικεντρώνεται σε έναν τόπο και σε μια μικρή ομάδα χαρακτήρων. Ξαν μια ταινία μυθοπλασίας περισσότερο.» Το ντοκιμαντέρ *Οι δικαστίνες* μπορεί να καυχήται για το γεμάτο συμβάντα αλλά συγκρατημένο είδος αφηγηματικού τόξου για το οποίο οι σεναριογράφοι του Χόλιγουντ θα πουλούσαν και τις ψυχές τους. Η ταινία περιλαμβάνει παρατεταμένες σκηνές, τοποθετημένες σε ένα μόνο χώρο όπου διάφοροι ευκρινείς χαρακτήρες αλληλεπιδρούν αποκαλύπτοντας σταδιακά πολύπλοκα κίνητρα. Με αυτόν τον τρόπο προσφέρει έναν δραματικό πλούτο που σπάνια συναντάται στον σύγχρονο εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος θεωρεί ότι το κοινό αδυνατεί να επικεντρώσει την προσοχή του για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Αρχικά, η Lonczinó και η συνεργάτιδά της η Φλόρενς Αγίσι αρχίζουν να καταγράφουν τη δουλειά μιας πρωτοπόρου δικαστίνας σε ένα τυπικό δικαστήριο μιας επαρχιακής περιοχής. Ωστόσο, οι

σαράντα μπομπίνες της ταινίας καταστράφηκαν όταν πέρασαν μέσα από το μηχανήματα ακτινοσκόπησης του αεροδρομίου. Δεν είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς την οδύνη των δημιουργών για την απώλεια του αναντικατάστατου φιλμ. Αλλά η αποφασιστικότητα της Lonczinó αντιπαρήλθε την ατυχία αυτή, όπως και μια σοβαρή τροπική ασθένεια, αλλάζοντας τοποθεσία στην ιστορία της με εκπληκτικά αποτελέσματα.

Η κάμερα της Lonczinó δεν συμπάσχει επίτηδες. Αποφεύγει τόσο τα μακρινά πλάνα και τα αδιάκριτα ζουμ όσο και τα κοντινά πλάνα, προτιμώντας μια μεσαία απόσταση που επιτρέπει στις δραματικές περσόνες να αλληλεπιδρούν ελεύθερα. Ένα από τα μυστήρια της μεθόδου της είναι το πώς ένα τόσο ουδέτερο, συγκρατημένο βλέμμα μπορεί να ακινοβολεί τόση ζεστασιά. Η παρουσία της είναι συμπονετική αλλά και διακριτική. Πώς τα καταφέρνει; Πώς γίνεται η δράση επί της οθόνης να φαίνεται σαν να μην είναι σκηνοθετημένη και οι άνθρωποι να μην είναι αμήχανοι;

«Αφενός όταν κάτι δραματικό ή επείγον συμβαίνει, οι άνθρωποι που εμπλέκονται τείνουν να απορροφούνται από αυτό και να ξεχνούν την παρουσία της κάμερας. Αφετέρου, είμαι μονάχα εγώ και η Μάιρη Μιλτον, η ηχολήπτρια, δυο γυναίκες, οπότε δεν απειλούμε με την παρουσία μας. Έχουμε κάνει πέντε ταινίες μαζί και έτσι δουλεύουμε με ευχέρεια. Ξέρουμε χωρίς να μιλάμε τι προσπαθούμε να κάνουμε. Υπάρχει ένα φετίχ, αυτόν τον καιρό στο ντοκιμαντέρ, για τις μικροσκοπικές κάμερες, μια άποψη ότι όσο μικρότερη είναι η κάμερα, τόσο φυσικότερη θα είναι η σκηνή. Αλλά εγώ έχω μια πραγματικά μεγάλη κάμερα. Δεν είναι λοιπόν η κάμερα που τρομάζει τους ανθρώπους, αλλά οι δημιουργοί!».



«Οι γυναίκες που παρακολουθούμε ξέρουν ότι είμαστε εκεί για να πούμε τις ιστορίες τους. Είμαστε μέρος του αγώνα τους, είμαστε με το μέρος τους. Το καταπληκτικό είναι ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν την παρουσία μας. Ξαφνικά υπάρχει ένας μάρτυρας και αυτό τους δίνει αυτοπεποίθηση. Για παράδειγμα, στις *Δικαστίνες*, η Αμίνα που προσπαθεί να απελευθερωθεί από έναν σύζυγο που την κακοποιεί, ανυπομονούσε να την κινηματογραφήσουμε. Ήθελε να σιγουρευτεί ότι θα ήμασταν στο δικαστήριο μαζί της. Ήθελε την κάμερα εκεί – την έκανε να αισθάνεται δυνάτοτερη».

Τα ντοκιμαντέρ της Λοντζινότο δεν προσφέρουν σχεδόν τίποτε σε σχέση με τα κοινωνικά ή πολιτικά συμφραζόμενα – κάτι για το οποίο έχει επικριθεί. Αλλά η άρνησή της αυτή να παράσχει έναν ιδεολογικό χάρτη είναι ένα ουσιώδες κομμάτι της μεθόδου της. Οι θεατές προσκαλούνται να βρουν τον δικό τους δρόμο και να διαμορφώσουν τη δική τους αντίδραση στο δράμα που εκτυλίσσεται μπροστά τους. Είναι μια προσέγγιση που προσφέρει πολλή τροφή για σκέψη.

Πάρτε, για παράδειγμα, την ιστορία της Μάνκα, ενός εξάχρονου κοριτσιού που έτρωγε ξύλο και είχε ουσιαστικά γίνει σκλάβο της θείας της. Παρακολουθούμε το πώς της παρέχεται προστασία και συμπαράσταση και το πώς η

θεία της κατηγορείται και φυλακίζεται για τα εγκλήματα της. Υπάρχει κάτι μεγαλειώδες εδώ: για μια φορά η δύναμη της πολιτείας ενεργοποιείται, χρησιμοποιείται και ασκείται από ατρόμητες, αφοσιωμένες γυναίκες, για λογαριασμό ενός παντελώς ανυπεράσπιστου ανθρώπινου πλάσματος. Και σε αυτό το θέαμα υπάρχει μια σιωπηρή επίπληξη στον τεμπέλη μεταμορτωρισμό που ρομαντικοποιεί παραδοσιακές κοινότητες και καταδικάζει τα σύγχρονα έθνη κράτη ως την πηγή όλων των κακών.

Οι γυναίκες, των οποίων τον αγώνα καταγράφει η Λοντζινότο, είναι σαφώς μέρος της τοπικής τους κουλτούρας, παρόλο που είναι αποφασισμένες να τη μεταμορφώσουν. Έτσι, τα στερεότυπα καταρρέουν και πάνω από όλα το στερεότυπο για την παθητικότητα της γυναίκας του τρίτου κόσμου. Και στο τέλος της ταινίας –όταν εγκλωβίζονται δυο μουσουλμάνες γυναίκες επειδή ήταν οι πρώτες στην περιοχή τους που πέτυχαν καταδίκες εναντίον των συζύγων τους, για κακοποίηση– υπάρχει χαρά και ελπίδα, κερδισμένη με κόπο και συνεπώς αξιόπιστη.

Σίγουρα το γεγονός ότι η Λοντζινότο, μια λευκή δυτική γυναίκα που καταγράφει μια ξένη κουλτούρα παραμένει προβληματικό; Πρόκειται ξεκάθαρα για μια ερώτηση που της γίνεται συχνά, και στην οποία απαντά χωρίς να απο-

λογοείται: «Η φυλή και η εθνικότητα είναι πάρα πολύ σημαντικές, αλλά δεν είναι οι μοναδικοί ανθρωπίνιοι διαχωρισμοί. Υπάρχει επίσης η τάξη, το φύλο και ο σεξουαλικός προσανατολισμός και για αυτόν τον λόγο κάνω τις ταινίες μου. Δεν μου αρέσει η εξουσία. Δεν μου αρέσουν οι παραδόσεις που καταπιέζουν τους ανθρώπους, και με ελκύουν οι ιστορίες ανθρώπων που ορθώνουν το ανάστημά τους ενάντια στην εξουσία και στην παράδοση».

Αυτή η προδιάθεση είναι εμφανής στο σύνολο της δουλειά της Λοντζινότο, αρχίζοντας από την παραγωγή της για το National Film School, *Εξέχουσα θέση*, ένα ντοκιμαντέρ για το οικοτροφείο όπου είχε σταλεί σαν κορίτσι – μια υποκουλτούρα τόσο εξωτική, παράξενη και σκληρή όσο τίποτε από όσα συνάντησε στα μετέπειτα ταξίδια της. Αναμινγώντας την περιέργεια με τον σεβασμό, η υπομονετική, συμπνετική της τέχνη εξυμνεί τη διαφορά, αλλά επιβεβαιώνει επίσης την οικουμενικότητα, και είναι συνεπώς ένα καλοδεχόμενο αντίδοτο στις ανήθες «συγκρούσεις πολιτισμών» που αυτή την στιγμή γεμίζουν τις στήλες των εφημερίδων και τις θρόνες των τηλεοράσεων.

Red Pepper, Οκτώβριος 2005

Μετάφραση: Άντα Κακλαμάνη

Telling a different story

By Mike Marqusee

It's strange that a media obsessed with Brit winners managed to overlook a major success by a British filmmaker at this year's Cannes festival, Kim Longinotto's prize-winning documentary, *Sisters in Law*. Perhaps it's because Longinotto's deeply humane but quietly unsensational portrait of African women struggling for self-determination defies received notions about both women and the third world. It may also be because Longinotto is a self-effacing filmmaker, deeply uncomfortable with glitz and hype. Indeed, her capacity for self-effacement is one of the secrets of her art.

In the BAFTA-winning *Divorce Iranian Style*, she chronicled women's efforts to procure justice from a male-run family court in Tehran. In *The Day I Will Never Forget*, she followed Kenyan teenagers battling a long-established tradition of female genital mutilation. In both films, as in *Sisters in Law*, she offers audiences privileged access to hidden worlds, and she does so with a camera that is both perceptive and unobtrusive. These are intimate, domestic dramas that raise issues of globe-spanning significance.

Sisters in Law is set in the town of Kumba in Cameroon and follows the work of a female state prosecutor, her colleagues and their clients as they challenge husbands who rape and assault their wives and adults who kidnap and beat children. The suffering is palpable, but so are the comradeship, energy, wit and resourcefulness of the women protagonists.

"This film came out of my last one", Longinotto explains. "In Kenya, what really struck me was this sense that change was coming from the women,

that it was women who were standing up against deeply ingrained prejudices. It was clear that there must be stories like this happening all over Africa but they're stories we don't get to hear about. They're not considered newsworthy. So I wanted to go back to Africa and tell another story. But where *The Day I Will Never Forget* was a film with several centres and multiple characters, this time I wanted to make a film focussed on one place and one small group of characters. More like a fiction film."

Sisters in Law boasts the kind of incident-packed but sustained narrative arc for which Hollywood screenwriters would sell their souls. The film includes prolonged scenes set in a single space in which a variety of distinctive characters interact and through which complex motivations are gradually revealed. In doing so, it offers a dramatic richness rarely found in contemporary commercial cinema, which assumes that audiences are crippled by a short attention span.

Initially, Longinotto and her collaborator, Florence Ayisi, set about documenting the work of a pioneering woman judge in a customary court in a rural area. But the forty rolls of film they shot were destroyed when passed through an x-ray machine at an airport. It's not hard to imagine the anguish of the filmmakers at the loss of irreplaceable footage. But Longinotto is a determined character, and she shrugged off this setback, as well as a bout of severe tropical disease, to relocate her story, with stunning results.

Longinotto's camerawork is deliberately unemphatic. She eschews both establishing long shots and intrusive zooms and close-ups, preferring a medium-

distance that allows her dramatis personae to interact freely. One of the mysteries of her method is how such an apparently neutral, restrained gaze can radiate such warmth. Her presence is sympathetic, but unobtrusive. How does she do it? How is it that the action on screen seems so uncontrived, the people so unself-conscious?

"Part of it is that when something dramatic and urgent is happening, the people involved tend to become drawn into it and forget about the presence of the camera. The other part is that it's only me and Mary Milton, the sound recordist, two women, and we're not a threatening presence. We've made five films together, we work fluidly. We know without speaking what we're trying to do. There's a fetish in documentary these days for tiny cameras, a belief that the smaller the camera the more natural the scene will be. But I've got a really big camera. It's not the camera that people are intimidated by, it's the filmmakers."

"The women we're following know that we're there to tell their stories. We're part of their fight, we're on their side. And the amazing thing is how they make use of our presence. Suddenly there's a witness and that gives them confidence. For example, in *Sisters in Law*, Amina, who's trying to free herself from an abusive husband, was eager for us to film her. She wanted to make sure we'd be in court with her. She wanted the camera there – it made her feel stronger."

Longinotto's documentaries offer almost nothing by way of social or political contextualisation, for which she's been criticised. But this refusal to provide an ideological roadmap is an

essential part of her method. Viewers are invited to find their own way through and formulate their own responses to the drama unfolding before them. It's an approach that provides much food for thought.

Take, for example, the story of Manka, a six year old girl beaten and effectively enslaved by her aunt. We watch as Manka is given protection and support and as her aunt is prosecuted and jailed for her crimes. There is something majestic here: the power of the state activated and deployed by fearless, committed women, and wielded, for once, on behalf of an utterly defenceless human being. And in this spectacle is an unspoken rebuke to the lazy post-modernism that romanticises traditional communities and condemns the modern nation state as the source of all evils. The women whose struggles Longi-

notto chronicles are unmistakably part of their local culture, yet also determined to transform that culture. Thus the stereotypes come crashing down, above all the stereotype of third world female passivity. And in the film's conclusion – as two Muslim women are lauded for being the first in their area to secure convictions for assault against their husbands – there is joy and hope, hard-earned and therefore credible. But surely the fact that Longinotto is a white western woman documenting an alien culture remains problematic? It's clearly a question she's often been asked, and she answers it without apologies. "Race and nationality are hugely important but they aren't the only human divisions. There's also class and gender and sexual orientation and that's what I make my films about. I don't like authority. I don't like

traditions that oppress people and I'm attracted to stories about people standing up for themselves against authority and tradition."

That predisposition is apparent in all Longinotto's work, starting with her National Film School production, *Pride of Place*, a documentary about the boarding school she'd been sent to as a girl – a sub-culture as exotic, bizarre and cruel as anything she encountered in her later travels. Mingling curiosity and respect, her patient, compassionate art celebrates difference but also affirms universality, and is therefore a welcome antidote to the 'clash of civilisations' crudities currently filling newspaper columns and TV screens.

Red Pepper, October 2005



Βιογραφία

Η Kim Longinotto είναι μια από τις σημαντικότερες σκηνοθέτιδες ντοκιμαντέρ της εποχής μας. Είναι διεθνώς αναγνωρισμένη τόσο για τα εξαιρετικά ανθρώπινα πορτρέτα όσο και για την ενασχόλησή της με αμφιλεγόμενα θέματα, τα οποία προσεγγίζει με ξεχωριστή ευαισθησία και συμπάθεια. Οι ταινίες της έχουν κερδίσει τη διεθνή αναγνώριση καθώς επίσης και δεκάδες βραβεία σε φεστιβάλ ανά τον κόσμο. Μεταξύ αυτών συμπεριλαμβάνονται το βραβείο της Διεθνούς Αρνησίας DOEN στο IDFA, και το καλύτερο βρετανικό ντοκιμαντέρ στο Hot Docs για το *Η μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ*· το μεγάλο βραβείο για καλύτερο ντοκιμαντέρ στο Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο και το βραβείο Silver Hugo στο Φεστιβάλ του Σικάγο για το *Διαζύγιο αλλά ιρανικά* καλύτερο ντοκιμαντέρ στο Φεστιβάλ Films de femmes στην Creteil για τα *Κορίτσια του ονείρου* και το βραβείο επιφανούς ντοκιμαντέρ στο Φεστιβάλ Ομοφυλοφιλικών και Λεσβιακών ταινιών του Σαν Φρανσίσκο για *Τα αγόρια του Σιντζούκου*.

Η Longinotto σπούδασε φωτογραφία και σκηνοθεσία στην Εθνική Κινηματογραφική Σχολή της Αγγλίας (NFS), όπου γύρισε την *Εξέχουσα θέση*, μια κριτική ματιά στο οικοτροφείο στο οποίο ήταν εσωτερική, και *Τα κορίτσια του θεάτρου*, με θέμα έναν ξενώνα για άστεγες γυναίκες. Στην συνέχεια εργάστηκε ως οικονομολόγος σε μια σειρά από τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, όπως το *Σταυρός και πάθος*, για τις καθολικές γυναίκες του Μπέλφαστ, και τις *Ανήλικες*, ένα χρονικό της ανεργίας μεταξύ των εφήβων του Κόβεντρι. Το 1986, ίδρυσε μαζί με την Κλερ Χατ την εταιρεία παραγωγής Twentieth Century Vixen. Μαζί έκαναν το *Fire-raiser*, με θέμα τον Arthur Bomber Harris και το βομβαρδισμό της Δρέσδης κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς επίσης, τα *Φέτε το κιμονό*, *Η καλή σύζυγος του Τόκιο* και *Κρυμμένα πρόσωπα* – ένα ντοκιμαντέρ για τις γυναίκες στην Αίγυπτο. Την ίδια περίοδο έκανε μια σειρά δέκα βίντεο για την τηλεόραση σχετικά με το θέμα των ειδικών αναγκών, μεταξύ των οποίων το *Τραγικοί αλλά γενναίοι* για το Channel 4. Με την Τζέιν Ουίλιαμς, σκηνοθέτησε τα *Κορίτσια του ονείρου*, μια παραγωγή του BBC για έναν जापानέζικο μουσικό-θεατρικό θίασο, καθώς και *Τα αγόρια του Σιντζούκου*. Στη συνέχεια έκανε τις *Γυναίκες των ροκάδων*, με θέμα τις συζύγους και τις φιλενάδες αστέρων της ροκ. Ακολούθησε το *Διαζύγιο αλλά ιρανικά*, σε συν-σκηνοθεσία με τη Ζίμπα Μιρ-Χοσέινι, με την οποία συνεργάστηκε ξανά το 2001 στο *Σκαπέτες απ' το σπίτι*.

Μετά το *Διαζύγιο*, έκανε δύο ταινίες για την τηλεοπτική σειρά Best friends, το *Στιβ και ο Ντέιβ* (για δύο φίλους που δουλεύουν σ' ένα κλαμπ ως τραβεστί), και το *Ρομπ και ο Κρις* (για δύο άστεγους νέους). Στην επόμενη ταινία της *Τα κορίτσια από την Γκαέα*, συνεργάστηκε ξανά με την Τζέιν Ουίλιαμς. Η ταινία της *Η μέρα που δεν θα ξεχάσω ποτέ* επιτάζει σε νέα κορίτσια που εναντιώνονται στην παράδοση της κλειτοριδεκτομής στην Κένυα. Η ταινία αυτή προβλήθηκε στο 5ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Η τελευταία της ταινία είναι *Οι Δικαστίνες*, η προμερία της οποίας έγινε στο Φεστιβάλ των Καννών πέρυσι, όπου και απέσπασε δύο βραβεία. Αυτή την εποχή διεξάγει έρευνα για τη νέα της ταινία στην Αφρική.



Biography

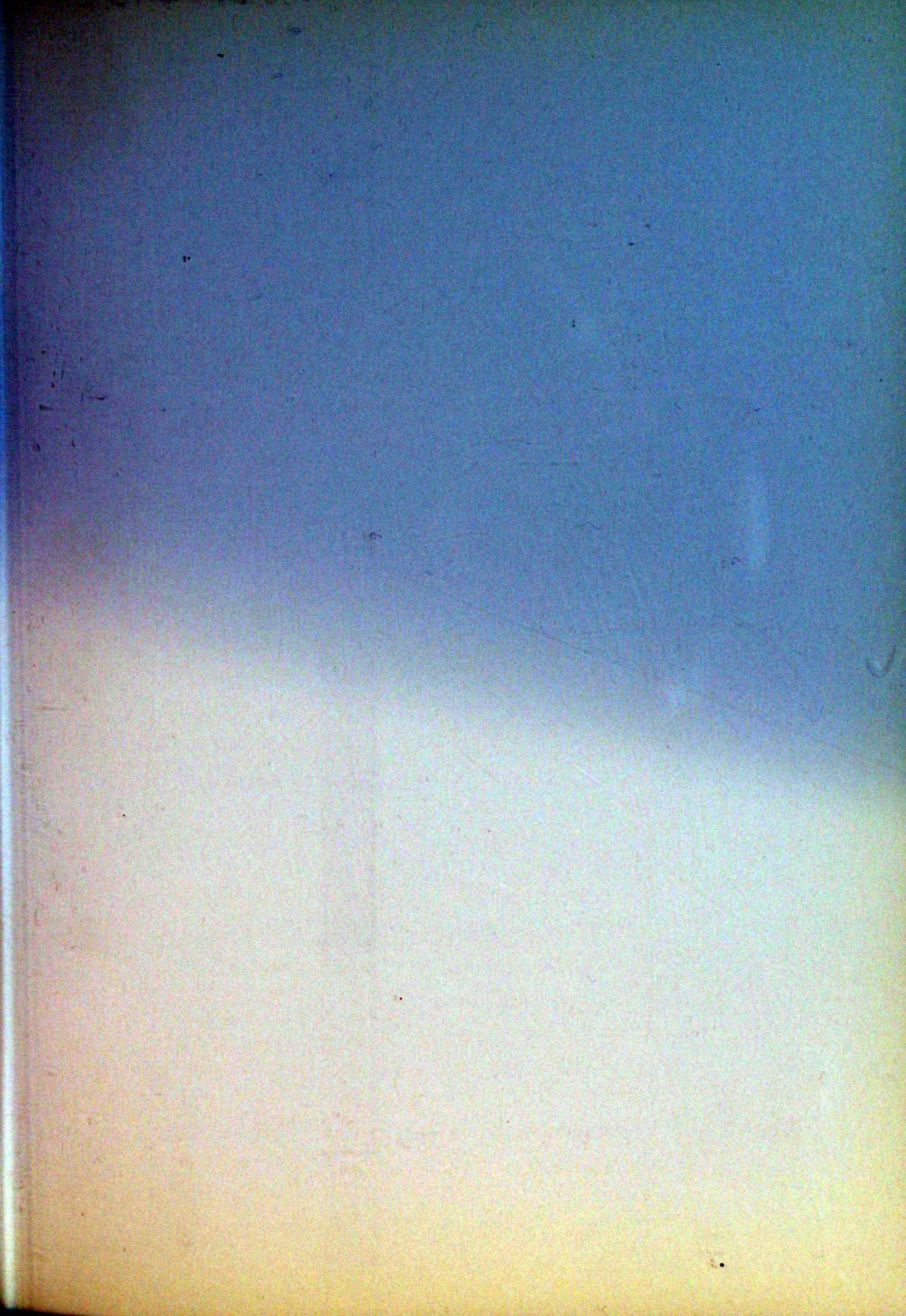
Kim Longinotto is one of the preeminent documentary filmmakers of our times. She is renowned for creating extraordinary human portraits and tackling controversial topics with sensitivity and compassion. Longinotto's films have won international acclaim and dozens of premiere awards at festivals worldwide. Amongst them are included the Amnesty International DOEN Award at IDFA and Best Doc UK Spotlight at Hot Docs for *The Day I Will Never Forget*, the Grand Prize for Best Documentary San Francisco Int'l Film Festival and Silver Hugo Award at the Chicago International Film Festival for *Divorce Iranian Style*; Best Documentary at Films de Femmes, Creteil for *Dream Girls*; and Outstanding Documentary at the SF Gay and Lesbian Film Festival for *Shinjuku Boys*.

Longinotto studied camera and directing at England's National Film School, where she made *Pride of Place*, a critical look at her boarding school, and *Theatre Girls*, documenting a hostel for homeless women. After she graduated from NFS she worked as the cameraperson on a variety of documentaries for TV including *Cross and Passion*, an account of Catholic women in Belfast, and *Underage*, a chronicle of unemployed adolescents in Coventry. In 1986, Longinotto formed the production company Twentieth Century Vixen with Claire Hunt. Together they made *Fire-raiser*, a look at Sir Arthur Bomber Harris and the bombing of Dresden during WWII, as well as, *Eat the Kimono*, *The Good Wife of Tokyo* and *Hidden Faces* – a documentary about Egyptian women. Throughout this period, she made a series of ten videos on special needs issues, such as *Tragic but Brave* for Channel 4. With Jano Williams, she directed *Dream Girls*, a BBC produced documentary of a Japanese musical theatre company, and *Shinjuku Boys*. Next, she made *Rock Wives* for Channel 4, about the wives and girlfriends of rock stars, followed by *Divorce Iranian Style*, co-directed with Ziba Mir-Hosseini, with whom she will collaborate again in 2001 on *Runaway*.

After *Divorce*, she made two short films for the BEST FRIENDS series on Channel 4, *Steve & Dave* – about two friends who work as a drag act, and *Rob & Chris* – about two homeless young men. Her next film, *Gaea Girls*, was co-directed with Jano Williams. Her film *The Day I Will Never Forget* focuses on young girls who challenge the tradition of female circumcision in Kenya. The film was screened at the 5th Thessaloniki Documentary Festival. Her latest film, *Sisters in Law*, set in Kumba, Cameroon, premiered and won two prizes at Cannes. She is currently researching a new film in Africa.



8ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης - Εικόνες του 21ου αιώνα
8th Thessaloniki Documentary Festival - Images of the 21st Century





ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / MINISTRY OF CULTURE