



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
Τμήμα Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής Πολιτικής



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ, ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ, ΙΔΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

**Αναπαραστάσεις του έθνους και της μετανάστευσης στον Σύγχρονο Ελληνικό
Κινηματογράφο.**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τακλή Μυρσίνη Μαρία

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:
Έφη Γαζή, επίκουρη καθηγήτρια, Επιβλέπουσα
Λίνα Βεντούρα, αναπληρώτρια καθηγήτρια
Μάνος Σπυριδάκης, επίκουρος καθηγητής

Κόρινθος, Μάρτιος 2012

Copyright © Τακλή Μυρσίνη Μαρία, 2012.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Περιεχόμενα.

Περίληψη	5
Abstract	6
Εισαγωγή	7

Α'. Θεωρητικό μέρος

1. Θεωρητική ανάλυση	12
1. 1. Κινηματογράφος. Τέχνη και κοινωνία	12
1. 2. Παλαιός, Νέος, Σύγχρονος Ελληνικός κινηματογράφος. Αναπαραστάσεις της μετανάστευσης	14
1. 3. Ελληνική μετανάστευση. Ιστορική αναδρομή	15
1. 4. Ταυτότητα-εθνική ταυτότητα	17

Β'. Ερευνητικό μέρος

1. Ερευνητική διαδικασία. Ο σκοπός της έρευνας	21
1. 1. Ερευνητικά ερωτήματα	21
1. 2. Το υπό έρευνα υλικό	22
1. 3. Κριτήρια επιλογής υλικού	22
1. 4. Επιλογή ερευνητικής μεθόδου	23
2. Οι αναλύσεις	27
2. 1. Νύφες	27
2. 2. Από την άκρη της πόλης	36
2. 3. Όμηρος	46
2. 4. Ο δρόμος προς τη Δύση	55
2. 5. Πολίτικη κουζίνα	63
2. 6. Μια αιωνιότητα και μια μέρα	72

Γ'. Συμπεράσματα

1. Διαπιστώσεις και θέματα για συζήτηση	81
Βιβλιογραφία	87

Περίληψη.

Στην παρακάτω εργασία επιχειρήθηκε μια κοινωνιολογική ανάγνωση έξι σύγχρονων ελληνικών ταινιών: Νύφες (2004) του Π. Βούλγαρη, Από την άκρη της πόλης (1998) και Όμηρος (2005) του Κ. Γιάνναρη, Ο δρόμος προς τη Δύση (2003) του Κ. Κατζουράκη, Πολίτικη κουζίνα (2003) του Γ. Μπουλμέτη και Μια αιωνιότητα και μια μέρα (1998) του Θ. Αγγελόπουλου. Σκοπός της μελέτης είναι η ανάδειξη του τρόπου αναπαράστασης της μετανάστευσης, του έθνους και των εθνικών ταυτοτήτων όπως αυτά αναδύονται μέσα από το σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Η ανάλυση εστιάζει στον κινηματογράφο, όχι αποκλειστικά ως καλλιτεχνικό προϊόν και αισθητικό αντικείμενο αλλά ως μέσο αναπαράστασης, πολιτισμικό προϊόν καθώς και ΜΜΕ. Για την ανάλυση της κινηματογραφικής αφήγησης χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος. Η μέθοδος προσέγγισης των ταινιών αποτελεί έναν συνδυασμό ερμηνευτικής και αναστοχαστικής πρακτικής και νεοφορμαλισμού του Bordwell (1989). Τα κυριότερα συμπεράσματα της έρευνας είναι: το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του ελληνικού κινηματογράφου για τα θέματα μετανάστευσης καθώς και τις αναπαραστάσεις του έθνους, η θετική στάση που υιοθετεί ο κινηματογράφος για τα θέματα της μετανάστευσης σε αντιπαράβολή με τα υπόλοιπα ΜΜΕ, η πολυμορφία όσον αφορά την προσέγγιση του ίδιου θέματος από διαφορετικούς δημιουργούς, η επαναπροσέγγιση του θέματος της ελληνικής μετανάστευσης, και τέλος η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία ταινιών με βασικό θέμα το ελληνικό έθνος και τη δική του μετανάστευση ή διασπορά.

Λέξεις Κλειδιά: ελληνικός κινηματογράφος, μετανάστευση, έθνος, ταυτότητες, διασπορά.

Abstract.

This dissertation attempts a sociological review of six contemporary greek movies: *Brides* (Nyfes, 2004) P. Voulgaris's, *From the edge of the city* (Apo tin akritis polis, 1998) and *Hostage* (Omiros, 2005) C. Giannaris's, *The way to the West* (O dromos pros ti Dysi, 2003) K. Katzourakis's, *Touch of spice* (Politiki kouzina, 2003) T. Boulmetis's and *An eternity and a day* (Mia aioniotita kai mia mera, 1998) T. Angelopoulos's. The main aim of this assignment is to analyze the way immigration, nation and national identity are viewed through modern greek cinema. The focus of analysis is based on cinema, viewed not only as an artistic product and aesthetic object but also as a form of representation, cultural product and a mean of mass media. In order to analyze cinema narrative, qualitative methodology is used. In specific this methodology consists of a combination of Bordwell's (1989) neoformalism and interpretative and reflective practice. The main findings of this paper are: the interest of Greek cinema towards immigration issues and nation representations as well as the positive attitude that it adopts about immigration agenda in contrast with the others mass media. Other key findings are the pluralism of the attitude of different directors towards the same topic, the rapprochement of greek immigration and lastly the box-office of movies about migration or diaspora.

Key Words: greek cinema, immigration, nation, identities, diaspora.

Εισαγωγή.

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, ιδιαίτερα, πολλοί είναι οι επιστήμονες που μελετούν και καταγράφουν το ζήτημα των ξένων στην Ελλάδα και τη σύγχρονή της πραγματικότητα, της οποίας μέρος της αποτελεί ένας μεγάλος αριθμός μεταναστών. Συνήθως αυτό που προβάλλεται από τις έρευνες των επιστημόνων είναι η κοινωνική πραγματικότητα μέσα στην οποία ζουν οι μετανάστες, η απουσία συγκροτημένης και συνεκτικής μεταναστευτικής πολιτικής, το σύνολο των αρνητικών στερεοτύπων που βασίζονται σε εσφαλμένες γενικεύσεις εις βάρος των αλλοδαπών, η θέση της γυναίκας μετανάστριας. Οι επιστήμονες στοχεύουν στην επίλυση των προβλημάτων αυτών και έτσι προτείνουν λύσεις που συχνά περιλαμβάνουν την άρση των αδικιών εις βάρος των μεταναστών, μέσω της αρμονικής συμβίωσης με τους γηγενείς αλλά και πολιτικών για την ίση μεταχείριση στην αγορά εργασίας. Εκτός από την μελέτη του ζητήματος των μεταναστών, ερευνώνται και οι πεποιθήσεις και απόψεις των γηγενών για τους μετανάστες αλλά και για τους εαυτούς τους. Πώς δηλαδή βλέπουν τους εαυτούς τους συγκριτικά με τους αλλοδαπούς.

Παράλληλα με τις κοινωνικές μελέτες υπάρχει και η καλλιτεχνική αναπαράσταση του φαινομένου της μετανάστευσης και της εθνικής ταυτότητας. Συγκεκριμένα στην παρούσα εργασία μας ενδιαφέρει η κινηματογραφική αναπαράσταση των φαινομένων αυτών. Ο κινηματογράφος όντας ένα μέσο μαζικής επικοινωνίας και ενημέρωσης που απευθύνεται στο ευρύ κοινό, καταγράφει αλλά και διαμορφώνει στάσεις και απόψεις. Η μετανάστευση είναι ένα θέμα, όχι μόνο κινηματογραφικό αλλά κοινωνικό και ιστορικό και εδώ ερευνάται η σχέση της κινηματογραφικής αναπαράστασης με την ιστορία και την κοινωνία που την παράγει. Η εργασία εξετάζει την αναπαράσταση του μετανάστη και των αφηγήσεων αναφορικά με την μετανάστευση, η οποία συμβαδίζει με την πορεία της συγκρότησης ταυτοτήτων γύρω από το «εμείς» και οι «άλλοι», γύρω από τον «εαυτό» και τον «ξένο».

Γιατί λοιπόν ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος ασχολείται με τους μετανάστες και τα θέματα που τους απασχολούν; Πώς καταγράφει το φαινόμενο της μετανάστευσης; Διαφέρει ο τρόπος του από αυτόν των άλλων μέσων; Και είναι ίδια η αναπαράσταση σε όλες τις ταινίες; Πώς παρουσιάζεται το φαινόμενο της ελληνικής μετανάστευσης; Ποιες είναι οι αναπαραστάσεις του ελληνικού έθνους μέσα από τις ταινίες; Γιατί κάποιες από αυτές τις ταινίες έγιναν ιδιαίτερα αγαπητές ενώ κάποιες

άλλες όχι; Η παρούσα εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τα ζητήματα αυτά, με την φιλοδοξία να αναδείξει το περίπλοκο θέμα της μετανάστευσης και της ταυτότητας-εθνικής ταυτότητας.

Η παρούσα εργασία ασχολήθηκε με έξι ταινίες του Ελληνικού κινηματογράφου των δεκαετιών του 1990 και του 2000. Όλες είναι βραβευμένες είτε στην Ελλάδα είτε στο εξωτερικό, είτε και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, εκτός από μία (Όμηρος, 2005), ως εκ τούτου είναι γνωστές στο ευρύ κοινό. Επιλέχθηκε η μελέτη αυτών των δύο δεκαετιών γιατί ενδιαφέρει η αναπαράσταση του φαινομένου της μετανάστευσης και της εθνικής ταυτότητας στην συγχρονία του. Προτιμήθηκε να εξεταστεί ο κινηματογράφος και όχι κάποιο άλλο μέσο γιατί τον παρακολουθεί ένα μαζικό κοινό. Οι υπό εξέταση ταινίες εύκολα μπορούν να αναζητηθούν σε ένα ενημερωμένο βίντεο-κλαμπ για όσους ενδιαφέρονται είτε να τις δουν είτε να τις μελετήσουν. Ο ελληνικός κινηματογράφος στρέφεται στο θέμα της μετανάστευσης τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια και θα ήταν ενδιαφέρον να παρατηρηθούν οι διαφορές της αναπαράστασης τότε και τώρα. Εξετάζεται ο κινηματογράφος όχι ως τέχνη, αλλά ως μέσο που παράγει και αναπαράγει ιδέες και στάσεις. Επιλέχθηκαν ελληνικές ταινίες καθότι ενδιαφέρει η μελέτη της αναπαράστασης των φαινομένων που θα εξεταστούν στον ελλαδικό χώρο.

Οι ταινίες όπως θα παρουσιαστούν στο κυρίως μέρος της εργασίας δεν παρατίθενται με χρονολογική σειρά, αλλά όπως θεωρήθηκε ότι βοηθούν στην διάθρωση της δομής της. Έτσι λοιπόν η πρώτη ταινία που επιλέχθηκε ήταν οι Νύφες (2004), όπου κύριο θέμα της είναι η αναπαράσταση της ελληνικής μετανάστευσης και διασποράς, και της γυναικείας μετανάστευσης της δεκαετίας του 1920 προς την Αμερική μέσω της ηρωίδας της. Ακολουθεί η ανάλυση της ταινίας Από την άκρη της πόλης (1998), που παρουσιάζει τα θέματα της παλιννόστησης των Ρωσοποντίων-Ελληνοποντίων. Στην συνέχεια ακολουθεί η ανάλυση της ταινίας Όμηρος (2005), με κύριο μέλημά της την αφήγηση μιας πραγματικής ιστορίας ενός Αλβανού μετανάστη στην Ελλάδα. Επόμενη ταινία Ο δρόμος προς τη Δύση (2003), συγκερασμός μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, όπου στο μεν πρώτο είδος παρουσιάζεται η ιστορία μιας μετανάστριας από την πρώην ΕΣΣΔ, στο δε δεύτερο παρακολουθούμε τις ζωές μεταναστών και προσφύγων μέσα από τις δικές τους μαρτυρίες. Η Πολίτικη κουζίνα (2003), έπεται και περιγράφει την ζωή ενός αγοριού στην Κων/πολη και αργότερα στην Ελλάδα, όπου μέσα από την σωματοποίηση των εμπειριών μέσω του φαγητού σκιαγραφείται η ταυτότητα του Ρωμιού της Πόλης. Και τέλος η ταινία Μια

παρουσιάζουν τους «άλλους» (ξένους-μετανάστες). Με τις Νύφες (2004), ήθελα αρχικά να παρουσιάσω το μεταναστευτικό παρελθόν των Ελλήνων, ενώ με την Μια αιωνιότητα και μια μέρα (1998), ήθελα να εξετάσω ποια είναι η αναπαράσταση του ελληνικού έθνους σήμερα συγκριτικά και με το μεταναστευτικό και διασπορικό παρελθόν του. Χρησιμοποίησα την ταινία Από την άκρη της πόλης (1998), για να μελετήσω την κοινωνική ομάδα των Ποντίων και αν τελικά αποτελεί μέρος του εθνικού εαυτού των ελλήνων, τον Όμηρο (2005), για να παρακολουθήσω τον κατεξοχήν «ξένο» αλβανό μετανάστη και τα αρνητικά στερεότυπα που τον ακολουθούν. Βρήκα εξαιρετικά ενδιαφέρουσα την ταινία Ο δρόμος προς την Δύση (2003), γιατί μου έδωσε την ευκαιρία και να παρακολουθήσω την άποψη των ξένων μεταναστών για τα δικά τους θέματα αλλά να εξετάσω και έναν άλλο χαρακτηριστικό «ξένο» της ελληνικής κοινωνίας, την μετανάστρια από την Ανατολική Ευρώπη. Η Πολίτικη κουζίνα (2003), με βοήθησε τελικά, να καταλάβω γιατί όταν μια ταινία έχει ως θέμα της τον ελληνικό εαυτό γίνεται αγαπητή από το ευρύ κοινό, ενώ αυτές που παρουσιάζουν τον ξένο είτε προσπερνιούνται είτε τυχαίνουν χλιαρής υποδοχής.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου κινείται η μελέτη. Καταγράφεται η σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα. Παρεμβάλλεται μια σύντομη αναδρομή για το θέμα της μετανάστευσης στον παλαιό αλλά και στον Νέο και Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο και γίνεται αναφορά στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή που έχει ως θέμα της την μετανάστευση. Ακολουθεί μια ιστορική αναδρομή της μετανάστευσης στην Ελλάδα. Και τέλος παρουσιάζεται ο διάλογος που έχει αναπτυχθεί γύρω από το ζήτημα των ταυτοτήτων και ιδιαίτερα των εθνικών ταυτοτήτων.

Στο δεύτερο μέρος αναφέρεται η μεθοδολογία και η ερευνητική μέθοδος που επιλέχθηκε ως η πιο πρόσφορη για την επεξεργασία του υλικού που συγκεντρώθηκε, δηλαδή της ποιοτικής μεθόδου ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Ενώ η μέθοδος προσέγγισης των ταινιών αποτελεί έναν συνδυασμό ερμηνευτικής και αναστοχαστικής πρακτικής (Andrew, 1984) και νεοφορμαλιστικού μοντέλου του

Bordwell (1989). Ακολουθούν, παρουσιάζονται και αναλύονται διεξοδικά οι ταινίες που επιλέχτηκαν να χρησιμοποιηθούν για την παρούσα εργασία.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος καταγράφονται κάποιες διαπιστώσεις και συμπεράσματα που προέκυψαν από την ερευνητική διαδικασία αλλά και οι περιορισμοί αυτής της έρευνας, όπως και μερικά ερωτήματα που αναδείχθηκαν κατά την συγγραφή της και που θα μπορούσαν να τεθούν στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος ως ζητήματα προς διερεύνηση.

Η ανάλυση των ταινιών δεν ασχολείται με τις διαδικασίες παραγωγής, όπως διανομή, εκμετάλλευση, κεφάλαιο κ. α. (υπάρχει σχετικό παράρτημα με αυτά), αλλά ούτε και με την ταυτότητα των δημιουργών. Αυτό που εξετάστηκε ήταν το τελικό προϊόν, δηλαδή οι ίδιες οι ταινίες ως αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας, αν και διαβάζοντας τις αναλύσεις υπάρχουν οι αναφορές στους δημιουργούς.

Α'. Θεωρητικό μέρος.

1. Θεωρητική ανάλυση.

1.1. Κινηματογράφος. Τέχνη και κοινωνία.

Την δεκαετία του 1960 ο θετικισμός παραγκωνίζεται και κρίνεται αναγκαίο να διερευνηθεί ο πολιτισμικός λόγος, ο τρόπος ζωής και σκέψης που κατασκευάζει την κοινωνική πραγματικότητα. Έτσι τα οπτικά ντοκουμέντα, όπως είναι ο κινηματογράφος, αρχίζουν να θεωρούνται ένα σημαντικό μέσο για την άντληση πληροφοριών που αφορούν την κοινωνική πραγματικότητα (Λυδάκη, 2011). Η τέχνη αναλύεται αποκλειστικά με αισθητικά κριτήρια ή αναλύεται και ως πολιτισμικό και κοινωνικό προϊόν. Η τέχνη, άμεσα ή έμμεσα, καθορίζεται από τις συνθήκες δημιουργίας της και καμιά γνώση του κόσμου δεν είναι τέλεια χωρίς την κατανόηση των έργων καλλιτεχνικής δημιουργίας, τα οποία αποτελούν σημαντικό μέρος του, εφόσον ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο από το οποίο αντλεί το υλικό του (Μαρκούζε, 1998). Με αυτόν τον τρόπο η τέχνη ενδιαφέρει τους κοινωνικούς επιστήμονες. Η τέχνη γίνεται μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας, την οποία οι επιστήμονες επιχειρούν να αναπαραστήσουν μέσα από το διάλογο θεωρητικών ιδεών και δεδομένων και δεδομένα αποτελούν όλες τις εκφάνσεις του κοινωνικού βίου (Λυδάκη, 2008).

Ο κινηματογράφος είναι μια λαϊκή τέχνη καθώς πλήθος κόσμου εργάζεται για αυτόν (σκηνοθέτες, ηθοποιοί, μουσικοί κ. α) αλλά και γιατί απευθύνεται κυρίως στο ευρύ κοινό (Μερακλής, 2004). Η αντίληψη ότι ο κινηματογράφος είναι μια μαζική τέχνη οδήγησε τον Αντόρνο (1987) στην αμφισβήτησή του ως έργου τέχνης. Στις παραδοσιακές κοινωνίες η σχέση τέχνης και κοινωνικής πραγματικότητας είναι άμεση και ολοφάνερη, καθώς οι τέχνες σε αυτές τις κοινωνίες δεν διαχωρίζονται σε καλές και κακές (Μερακλής, 2004). Και ενώ ο κινηματογράφος ξεκίνησε ως τεχνική στα 1895, εξελίχθηκε σε λαϊκή τέχνη και πλέον αποτελεί την έβδομη τέχνη που περικλείει μέσα της όλες τις άλλες (Λυδάκη, 2011). Ο Sorlin (2004) γράφει ότι οι ταινίες αποτελούν μια ιδεολογική έκφραση, την οποία επιτρέπει η κυρίαρχη ιδεολογία προκειμένου να εξασφαλίσει ένα βαθμό συναίνεσης. Βέβαια ο κινηματογράφος προκαλεί επίσης την κυρίαρχη ιδεολογία. Οι ταινίες προβάλλουν αυτά που μια κοινωνία αντιλαμβάνεται ως πραγματικότητα και οι παραγωγοί εικόνων χρησιμοποιούν τα στοιχεία αυτά που οι θεατές μπορούν να δεχθούν, για να εξασφαλίσουν επιτυχία. Σύμφωνα με την Λυδάκη (2011, σελ. 310) «Ο κινηματογράφος δεν δείχνει το πραγματικό αλλά θραύσματά του τα οποία δέχεται και

αναγνωρίζει το κοινό. Παράλληλα, όπως παρατηρεί ο Sorlin, συμβάλλει και στη διεύρυνση του πεδίου του θεατού και στο να επιβληθούν νέες εικόνες, καθώς παρουσιάζει και εκείνο που τείνει να γίνει θεατό, ενώ μέχρι τότε ήταν αθέατο για τους σύγχρονους του». Ενώ η Κομνηνού (χ. χ) αναφέρει ότι ο κινηματογράφος και δευ ο εμπορικός, μπορεί να μην ταυτίζεται με την κυρίαρχη ιδεολογία.

Ο κινηματογράφος έχοντας διπλή ιδιότητα ως τέχνη και ως ένα από τα ΜΜΕ, αποτέλεσε πεδίο ενδιαφέροντος για τις κοινωνικές επιστήμες από το 1960 και μετά, όπως προαναφέρθηκε. Ο κινηματογράφος μυθοπλασίας μελετάται ως η τέχνη που έχει μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό και εξετάζεται η γλώσσα και ο τρόπος αναπαράστασης της πραγματικότητας, μέσα από μια σειρά εικόνων και ήχων (Λυδάκη, 2011). Από τις εικόνες μπορούμε να εξάγουμε συμπεράσματα σχετικά με τη ζωή και την ιστορία. Ο Μπάρτ (1983) ασχολήθηκε συστηματικά με την πολυσημία των εικόνων. Οι φωτογραφίες λειτουργούν σε δύο επίπεδα: καταδηλωτικά, παρουσιάζοντας με φυσικό τρόπο και χωρίς παρεμβολές πραγματικά γεγονότα και συμπαραδηλωτικά, αναπαριστώντας οπτικά μεγαλύτερους και κρυμμένους νοηματικούς κώδικες (Μπαρτ, 1977). Στην αρχή της εμφάνισης του κινηματογράφου έχουμε μελέτες για τη θεωρία, την αισθητική του και την κριτική του ως τέχνης, οι μελέτες σχετικά με την ιδιότητα του ως ΜΜΕ κάνουν την εμφάνισή τους αργότερα, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και κορυφώνονται γύρω στις δεκαετίες του 1940 και του 1950 (Λυδάκη, 2008). Εάν το κοινό ανταποκρίνεται στις ταινίες ή όχι και αν επιδρά το περιεχόμενό τους στους θεατές και αντίστροφα, αν η επίδραση των παραγόντων της κοινωνίας συντελεί στη δημιουργία συγκεκριμένου περιεχομένου στις ταινίες, μελετάται επίσης (Κολοβός, 1999).

Η Λυδάκη (2008, σελ. 3), αναφερόμενη στην σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία, λέει τα εξής:

Η σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία διερευνά τη μορφή και το περιεχόμενο των ταινιών, την κινηματογραφική γλώσσα, τη χρησιμότητα της κινηματογραφικής αφήγησης, την κοινωνική ή καλλιτεχνική αφετηρία του φιλμ, τη λειτουργία του ως ψυχαγωγικού προϊόντος και τις σχετικές ανάμεσα στην αφήγηση και το φιλμ, το φιλμ και την πραγματικότητα. Οι σχέσεις αυτές διερευνώνται με βασικές αρχές τη φαινομενολογία, την ψυχανάλυση, τη γλωσσολογία, τη σημειωτική, τον διαλεκτικό υλισμό, τον δομισμό και τον μεταδομισμό, ενώ τα πορίσματα της γνωστικής ψυχολογίας εφαρμόζονται για τη μελέτη της πρόσληψης της κινηματογραφικής αφήγησης από το υποκείμενο.

Οι κοινωνικοί επιστήμονες παρακολουθούν κατά πόσο ο κινηματογράφος ενδιαφέρει το μαζικό κοινό, ανιχνεύουν δηλαδή σε αυτή την καλλιτεχνική έκφραση εικόνες της κοινωνικής πραγματικότητας, στάσεις, τάσεις και πολιτικές της κοινωνίας (Λυδάκη, 2011). Δεν αναπαριστούν την πραγματικότητα ως έχει στη οθόνη, γιατί οι ταινίες, μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ, ανήκουν σε μια συγκεκριμένη εποχή η οποία αντανακλάται στην κινηματογραφική αφήγηση (Λυδάκη, 2008).

1.2. Παλαιός, Νέος, Σύγχρονος Ελληνικός κινηματογράφος. Αναπαραστάσεις της μετανάστευσης.

Στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο (1950-1960) ο μετανάστης ήταν ο ίδιος ο έλληνας. Θέμα του κινηματογράφου τότε ήταν η αναπαράσταση αυτών που έμεναν πίσω και όχι αυτών που έφευγαν και που προσδοκούσαν τα οφέλη της μετανάστευσης των ξενιτεμένων συγγενών. Ενώ μελοδράματα και κωμωδίες περιέγραφαν τον επαναπατρισμένο από την ξενιτιά που έφερνε μαζί του νέα ήθη και συνήθειες, διαφορετικά από τις παραδοσιακές αξίες του τόπου του. Επίσης σκιαγραφούνταν οι εσωτερικοί μετανάστες κυρίως ως υπηρέτριες από την επαρχία. Χαρακτηριστικές ταινίες όσον αναφέρθηκαν είναι: το Δολλάρια και Όνειρα (1956) του Ι. Νταϊφά, Ο Μετανάστης (1965) του Ν. Μάτσα και πολλές από τις κωμωδίες της εποχής, όπως Η θεία από το Σικάγο (1957) του Α. Σακελλάριου. Ο «ξένος» των παραπάνω ταινιών στην ουσία είναι ένας από μας, «δικός» μας.

Η ταινία του Α. Δαμιανού Μέχρι το Πλοίο (1966), είναι προδρομική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Βαλούκος, 2001). Χειρίζεται διαφορετικά το θέμα της μετανάστευσης καταγράφοντας την πορεία αυτού που φεύγει. Λίγα χρόνια αργότερα ο Θ. Αγγελόπουλος με την ταινία Αναπαράσταση (1970) περιγράφει τις συνέπειες του μεταναστευτικού φαινομένου στην ελληνική επαρχία, προτάσσοντας την βιωμένη εμπειρία. Για την μετάβαση του ελληνικού κινηματογράφου από την αφήγηση της μετανάστευσης από αυτόν που μένει, σε αυτόν που φεύγει, βοήθησε το ντοκιμαντέρ. Με αυτόν τον τρόπο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι και το τέλος του 1970 είναι ο έλληνας μετανάστης που κινηματογραφείται στον ξένο τόπο, χωρίς κατ' ανάγκη να παρουσιάζονται και οι προσδοκίες αυτών που άφησε πίσω. Χαρακτηριστικά ντοκιμαντέρ της εποχής είναι: Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνικα (1978) του Α. Ξανθόπουλου, Το γράμμα από το Σαρλερουά (1965) του Α. Λιαρόπουλου, Γράμματα από την Αμερική (1972) του Α. Παπαστάθη, κ. α.

Κατά την δεκαετία του 1980 η μετανάστευση αφηγείται και πάλι μέσω της μυθοπλασίας. Κύρια θέματα είναι η επιστροφή και η παλιννόστηση και το τέλος των ιδεολογιών. Χαρακτηριστική ταινία της περιόδου αυτής είναι η Φωτογραφία (1986) του Ν. Παπατάκη.

Από την δεκαετία του 1990 μέχρι και σήμερα ο κινηματογράφος στρέφει την προσοχή του σε εκείνον που έρχεται και είναι ξένος. Συγκεκριμένα περιγράφει τους οικονομικούς μετανάστες και πρόσφυγες, από τα Βαλκάνια, την Ασία, την Αφρική και στις ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Κινηματογραφούνται οι άνθρωποι που εξαιτίας των πολέμων, της φτώχειας και της δημιουργίας νέων συνόρων και νέων εθνικών κρατών αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τον τόπο τους. Κάποιες από τις ταινίες της περιόδου αυτής με κοινό χαρακτηριστικό τις μετακινήσεις των ανθρώπων είναι: Απ' το χιόνι (1993) του Σ. Γκορίτσα, Ισμαήλ (1994) του Γ. Ζαφείρη, Από την άκρη της πόλης (1998) και Όμηρος (2005) του Κ. Γιάνναρη, Μιρουπάφσιμ (1997) των Κόρρα και Βούπουρα, Ένας λαμπερός ήλιος (2000) του Β. Λουλέ, Κλειστοί δρόμοι (2000) του Σ. Ιωάννου, Ο δρόμος προς τη Δύση (2003) του Κ. Κατζουράκη, Μασσαλία μακρινή κόρη (2004) του Μ. Γκαστίν, Υπάρχουν λιοντάρια στην Ελλάδα; (2003) της Ι. Μπόικο, Το κατώι (2002) του Μ. Αλιμάνι, My sweet Home (2002) και Ακαδημία Πλάτωνος (2009) του Φ. Τσίτου, Τα σαλιγκάρια της Λουλούς (2005) του Π. Φαφούτη, Λιούμπη (2005) της Λ. Γιούργου κ. α. Παράλληλα δημιουργούνται ταινίες που επαναφέρουν το θέμα του έλληνα μετανάστη στη σημερινή εκδοχή, όπως οι Νύφες (2004) του Π. Βούλγαρη και η Πολίτικη κουζίνα (2003) του Τ. Μπουλμέτη.

Έτσι παρατηρούμε σύμφωνα με τους Καρτάλου, Νικολαΐδου και Αναστόπουλο (2006, σελ. 16) ότι: «Η μετάβαση της θεματικής του διαλόγου από την αποδημία, στη δεκαετία του 1980, στη διασπορά, στη δεκαετία του 1990, και από εκεί στη μετανάστευση, στις μέρες μας, φανερώνει τη σταδιακή μετατόπιση του θεωρητικού και ιστορικού παραδείγματος με έναν τρόπο παράλληλο προς αυτόν της μετάβασης των θεματικών του ίδιου του ελληνικού κινηματογράφου στην αναπαράσταση της μετανάστευσης».

1.3. Ελληνική μετανάστευση. Ιστορική αναδρομή.

Το παγκόσμιο φαινόμενο της μετανάστευσης έχει αλλάξει το κοινωνικό περιβάλλον των χωρών που δέχονται τα κύματα των μεταναστών, και ιδιαίτερα εκείνων που παραδοσιακά διοχέτευαν μετανάστες σε άλλες χώρες και δεν ήταν εξοικειωμένες με την υποδοχή και την αφομοίωση των ανθρώπων αυτών. Η αλλαγή

αυτή βρήκε απροετοίμαστη την Ελλάδα και έτσι εύκολα ακραίες απόψεις κάνουν την εμφάνισή τους ως αντίδραση στο φόβο και την «απειλή» της αυξανόμενης μετανάστευσης, βέβαια υπάρχουν και αντίθετα άλλες απόψεις περισσότερο «φιλόξενες» για τους ίδιους ανθρώπους. Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί ότι αγνοείται επιδεικτικά το γεγονός ότι η μετανάστευση είναι ένα αδιάκοπο στοιχείο του ανθρώπινου πολιτισμού και πώς η μετακίνηση των ανθρώπων προς αναζήτηση καλύτερων συνθηκών έχει οδηγήσει στην παραγωγή νέων ιδεών και στην κοινωνική ευημερία. Ακόμα αποσιωπείται ότι η πλειονότητα των σημερινών πολιτών στις περισσότερες χώρες, έχουν τις ρίζες τους στα μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα. Ένα ζήτημα τόσο σημαντικό δεν θα μπορούσε να λείπει από την θεματολογία των ΜΜΕ και στην δική μας περίπτωση του κινηματογράφου, ο οποίος εστιάζει την προσοχή του σε συγκεκριμένες πτυχές του φαινομένου και συντελεί αποφασιστικά στην κατασκευή της εικόνας του μετανάστη.

Η μετανάστευση στην μεγαλύτερη περίοδο της ιστορίας της Ελλάδας είχε κατεύθυνση από την Ελλάδα προς χώρες της Βόρειας Αμερικής και της Βόρειας Ευρώπης καθώς και την Αυστραλία. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κατέφθασε στην Ελλάδα μεγάλος αριθμός προσφύγων, ενώ σημαντική υπήρξε και η περίοδος εσωτερικής μετανάστευσης από την ύπαιθρο στις πόλεις στις δεκαετίες 1950-1970. Αργότερα εμφανίζεται ένα ρεύμα μετανάστευσης από χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και χώρες της Ασίας και της Αφρικής, κάτι που συνεχίζεται μέχρι και σήμερα (Γεωργούλας, 2001).

Κατά την διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων ένας μεγάλος αριθμός ατόμων καταφθάνουν στην Ελλάδα. Μετά την μικρασιατική καταστροφή 1,4 εκατομμύριο Έλληνες έρχονται επίσης στην Ελλάδα. Κατά τις δεκαετίες του 1950, '60, '70, 350.000 Έλληνες (και όχι μόνο) της Κωνσταντινούπολη αναγκάζονται να εγκατασταθούν στην Ελλάδα (Γεωργούλας, 2001). Όμως καθώς επρόκειτο για Έλληνες ή για άτομα ελληνικής καταγωγής, αν και η υποδοχή τους δεν ήταν θερμή, εν τούτοις θεωρούνταν επίσημα κομμάτι του ελληνισμού και η Ελλάδα δεν θεωρούνταν χώρα υποδοχής μεταναστών.

Κατά την δεκαετία του 1970 έως και το τέλος της δεκαετίας του 1980 εξαιτίας της ανάπτυξης της οικονομίας της Ελλάδας, κυρίως με την είσοδό της στην τότε ΕΟΚ, δημιουργήθηκαν δύο ρεύματα μετανάστευσης, ένα ρεύμα παλιννόστησης και ένα ρεύμα μετανάστευσης από χώρες της Ασίας και της Αφρικής. Με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων και το άνοιγμα των συνόρων στις

χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, καταφθάνει στην Ελλάδα μεγάλος αριθμός Ποντίων ομογενών, Βορειοηπειρωτών και Αλβανών (Γεωργούλας, 2001).

Από την δεκαετία του 1990 και μετά αρχίζει να σημειώνεται μια ποσοτική και ποιοτική αλλαγή, η εισροή αλλοδαπών άρχισε να αυξάνεται σημαντικά και πια επρόκειτο για οικονομικούς μετανάστες από φτωχότερες χώρες. Αν και η Ελλάδα θεωρείται πια χώρα υποδοχής μεταναστών, είναι παράλληλα και χώρα αποστολής (Μπάτζιου, 2009).

1.4. Ταυτότητα- εθνική ταυτότητα.

Το θέμα της ταυτότητας είναι ένα πολυσύνθετο φαινόμενο, το οποίο πολλές επιστήμες προσπαθούν να διερευνήσουν. Η κοινωνιολογία, η πολιτική επιστήμη, η φιλοσοφία, η κοινωνική ψυχολογία το μελετούν και δίνουν την δική τους οπτική και προσπαθούν να το προσδιορίσουν. Ο Τζιόβας (2011) έχει αναφέρει ότι ζούμε στην εποχή των ταυτοτήτων. Πριν κάποια χρόνια οι περισσότεροι μιλούσαν για κοινωνικές ή και εθνικές συνειδήσεις και όχι τόσο για ταυτότητες, ενώ σήμερα ο διάλογος για τις ταυτότητες έχει πολλαπλασιαστεί.

Ο Goffman (2001) ορμώμενος από την ατομική ψυχολογία εξετάζει την ανάπτυξη της ταυτότητας μέσω της προσωπικής παρουσίασης του εαυτού. Αναλύει την θεωρία του για τις φθαρμένες ταυτότητες, αυτές που βρίσκονται έξω από τα πλαίσια του «κανονικού» ως αρνητικές ιδιότητες. Σε αυτούς που δεν θεωρούνται αρκετά «ανθρώπινοι» αποδίδεται ένα στίγμα. Το στίγμα είναι ένα απαξιωτικό γνώρισμα, πάντα με βάση τα ισχύοντα κοινωνικά κριτήρια και τα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα περί ταυτότητας. Οι στιγματισμένοι εν προκειμένω είναι άτομα με διαφορετική εθνικότητα, χρώμα κ.α. Το στίγμα οφείλεται σε ατέλειες συνυφασμένες με τη φυλή, την εθνικότητα κ. α.

Για την ταυτότητα ως σύνολο αντιλήψεων, πεποιθήσεων και συναισθημάτων που αφορούν τον εαυτό μας έχει μελετήσει η Δραγώνα (2004). Σύμφωνα με αυτήν, η ταυτότητα επιτρέπει να τοποθετηθεί κανείς απέναντι στους άλλους, να αναγνωρίσει όσους του μοιάζουν και να διαφοροποιηθεί από τους υπολοίπους. Ερωτήματα προκύπτουν όπως «ποιος είμαι;» αλλά «ποιος είμαι σε σχέση με τον άλλο;» και «πώς με βλέπει ο άλλος και πώς βλέπω εγώ τους άλλους;». Το πρόβλημα της ταυτότητας είναι ως επί το πλείστον θέμα ορίων, τόσο εσωτερικών όσο και εξωτερικών, ανάμεσα στο όμοιο και το αλλότριο, στον εαυτό και τους άλλους, στο οικείο και το ξένο, το

γνωστό και το άγνωστο και άρα το απειλητικό. Έτσι είναι δύσκολο να διαχωριστεί η ταυτότητα από την ετερότητα (Χριστόπουλος, 2002).

Η ταυτότητα των υποκειμένων τα τελευταία χρόνια χάνει τον ενιαίο και σταθερό χαρακτήρα που είχε στο παρελθόν και οι αλλαγές που αυτή φέρει δεν είναι αναμενόμενες και δεν συντάσσονται με την προδιαγεγραμμένη πορεία της ζωής του υποκειμένου όπως αναφέρει η Μακρυνιώτη (2004). Με αυτόν τον τρόπο, σε έναν διαρκώς μεταβαλλόμενο περιβάλλον έχουμε την ακύρωση της αντίληψης του ενοποιημένου υποκειμένου και η αίσθηση της ταυτότητας και του εαυτού γίνεται ρευστή και ασταθής.

Τα άτομα και οι ομάδες στην εποχή της νεωτερικότητας, στην οποία ζούμε, επαναβεβαιώνονται και περιχαρακώνονται γύρω από τις υπάρχουσες ταυτότητές τους όπως αναφέρει η Ψαρρού (2005). Αυτό σημαίνει για τον περισσότερο πληθυσμό την ταύτιση με την εθνική ταυτότητα, καθώς το έθνος είναι η κυριότερη πηγή ταύτισης. Γιατί όμως συμβαίνει αυτό; Την απάντηση μας την δίνει η Ψαρρού (2005, σελ. 324-325), αναφέροντας:

Η εθνική ταυτότητα είναι μια ταυτότητα που εγγυάται μια συναισθηματική συνέχεια μέσα στο χρόνο, καθώς τα έθνη είναι ή παρουσιάζονται ως σταθερές και παντοτινές οντότητες στο παρόν, το παρελθόν και το μέλλον. Επιπλέον, η σημασία του εθνικού κράτους στην παροχή ασφάλειας παραμένει πολύ μεγάλη ή και μεγαλύτερη, γιατί είναι ακόμη η κυρίαρχη οντότητα αλλά και το κανονιστικό πρότυπο που μπορεί να προσφέρει καταφύγιο στα άτομα, τουλάχιστον ψυχολογικό. Σε συνθήκες ανασφάλειας και αβεβαιότητας η δύναμη του εθνικισμού ασκεί ακόμη μεγαλύτερη έλξη και τα σύμβολα της εθνικής ταύτισης, με προεξέχουσα την πατρίδα, αποκτούν μεγάλη σημασία ... Βέβαια, δεν είναι απαραίτητο οι εθνικές ταυτότητες να είναι παθολογικές ή απορριπτικές για τον «άλλο», αλλά μπορούν να λειτουργήσουν ως σημεία αναφοράς που διευκολύνουν ή προετοιμάζουν τον προσανατολισμό της σκέψης ή και της δράσης προς το παγκόσμιο στην ολότητά του. Αυτό είναι πάντα μια πιθανότητα. Όμως είναι εξαιρετικά απίθανο να συμβεί.

Για τον Smith (2000, σελ. 30) τα κοινά χαρακτηριστικά της εθνικής ταυτότητας είναι: «1. μια ιστορική εδαφική επικράτεια- η πατρίδα, 2. κοινοί μύθοι και ιστορικές μνήμες, 3. μια κοινή, μαζική δημόσια κουλτούρα, 4. κοινά νομικά δικαιώματα και υποχρεώσεις για όλα τα μέλη, 5. Κοινή οικονομία και ελευθερία μετακίνησης εντός της επικράτειας».

Ο Gellner (1992, σελ. 1), ορίζει τον εθνικισμό ως «αξίωμα που θεωρεί ότι η πολιτική και η εθνική ενότητα πρέπει να συμπίπτουν». Και ο Hobsbawm (1994, σελ. 46), θεωρεί ότι: «ο εθνικισμός, ως ιδεολογικός λόγος της νεωτερικότητας, επενεργεί στην πρώτη ύλη της ιστορικής εμπειρίας του παρελθόντος ομογενοποιώντας αναδρομικά ένα πλήθος ετερόκλητων πολιτισμικών στοιχείων, έτσι ώστε η εθνική ταυτότητα να εμφανίζεται ως εάν να υπήρχε ανέκαθεν». Ο Άντερσον (1997), ορίζει τα έθνη ως φαντασιακές πολιτικές κοινότητες και ερευνά τις πολιτισμικές και τις πολιτικές συνθήκες συγκρότησής τους. Οι άνθρωποι έχουν την τάση να μεταφέρουν την ταύτισή τους από τις τοπικές κοινωνίες σε πολύ ευρύτερες και έτσι ο τοπικισμός μετατρέπεται σε εθνικισμό, δημιουργώντας φαντασιακές κοινότητες. Η κοινή τους ταυτότητα είναι η εθνική τους ταυτότητα. Ενώ ο Ταγκυέφ (1998), αναλύει την εθνική ταυτότητα βασίζοντάς την στην λογική του αποκλεισμού. Η εθνική ταυτότητα προϋποθέτει ένα ομογενοποιημένο εσωτερικό, χωρίς αλλότρια στοιχεία το οποίο επιτυγχάνεται ή με διώξεις ή με ενσωμάτωση των «ξένων».

Στην παρούσα μελέτη ο κινηματογράφος εξετάζεται και ως ΜΜΕ. Η Ψαρρού (2005, σελ. 174) αναφέρει ότι: «Τα ΜΜΕ επηρεάζουν τη διαμόρφωση εικόνων και ταυτοτήτων, [και αντίστροφα, όπως έχει προαναφερθεί] αλλά και υπενθυμίζουν στα άτομα τις εθνικές τους αναφορές, και μάλιστα με τρόπο επιτακτικό καθώς απευθύνονται με τρόπο δυναμικό σε ένα παθητικό ακροατήριο ... Έτσι, τα ΜΜΕ μεταφέρουν νοήματα σε μεγάλο πληθυσμό, στον οποίο δίνουν κοινά σημεία αναφοράς». Με αυτόν τον τρόπο η εθνοκεντρική θεματολογία επιλέγεται γιατί είναι εύκολα αποδεκτή και έτσι οι εθνικές ταυτότητες εμπεδώνονται και ενισχύονται.

Η μελέτη εστιάζει στις αναπαραστάσεις της ελληνικής εθνικής ταυτότητας και των μεταναστευτικών ταυτοτήτων σήμερα με κεντρικό άξονα την κινηματογραφική παραγωγή. Φαίνεται οι άνθρωποι να έχουν την ανάγκη του ανήκειν όχι τόσο σε ένα κράτος ή μια τάξη όσο σε μια ομάδα εθνοτική, σεξουαλικής προτίμησης, φύλου κ. α. (Τζιόβας, 2011). Ο κινηματογράφος ως ΜΜΕ θα επαληθεύσει την θεωρία που θέλει τα ΜΜΕ να συμβάλουν στην κατασκευή μιας εθνοκεντρικής ταυτότητας;

Β'. Ερευνητικό μέρος.

1. Ερευνητική διαδικασία. Ο σκοπός της έρευνας.

Η μελέτη των ελληνικών ταινιών σχετικά με την μετανάστευση και τις αναπαραστάσεις του έθνους και της εθνικής ταυτότητας, επιλέχθηκε γιατί τα θέματα αυτά απασχολούν στην καθημερινότητά της την ελληνική κοινωνία και όχι μόνο. Η επιλογή του κινηματογράφου ως μέσου κατάδειξης αυτών των φαινομένων, επιλέχθηκε γιατί υπάρχουν λίγες μελέτες όσον αφορά τον κινηματογράφο και την αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτά, μου υπαγόρευσαν την ανάγκη για τη διεξαγωγή μιας έρευνας που θα μελετά τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζεται και δομείται η έννοια της μετανάστευσης, των εθνικών αναπαραστάσεων και της ταυτότητας-εθνικής ταυτότητας σε κάποιες από τις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου.

Σκοπός της έρευνας αυτής, που πραγματώνεται στην παρούσα εργασία, είναι να διερευνηθεί αφενός πώς παρουσιάζεται η μετανάστευση, ελληνική και όχι μόνο στις ελληνικές ταινίες των δεκαετιών του 1990 και 2000 και αφετέρου πώς αντιμετωπίζει η ελληνική κοινωνία τους μετανάστες ομογενείς και πώς τους μετανάστες αλλοδαπούς καθώς επίσης πώς διαμορφώνεται η ταυτότητα των γηγενών ελλήνων απέναντι σε αυτές τις δύο κατηγορίες.

1.1. Ερευνητικά ερωτήματα.

Από την μελέτη του υλικού μας προκύπτουν τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα, σχετικά με την αναπαράσταση της μετανάστευσης και του έθνους στις ελληνικές ταινίες των δύο τελευταίων δεκαετιών:

- Γιατί ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος ενδιαφέρεται για τα θέματα της μετανάστευσης και της αναπαράστασης του έθνους;
- Πώς καταγράφεται το φαινόμενο της μετανάστευσης στις ταινίες που μελετήθηκαν;
- Διαφέρει ο τρόπος καταγραφής του φαινομένου της μετανάστευσης από αυτόν των άλλων μέσων ΜΜΕ;
- Είναι ίδια η αναπαράσταση της μετανάστευσης και της εθνικής ταυτότητας σε όλες τις ταινίες;
- Πώς παρουσιάζεται το φαινόμενο της ελληνικής μετανάστευσης στις ταινίες;

- Ποιες είναι οι αναπαραστάσεις του ελληνικού έθνους μέσα από τις ταινίες;
- Γιατί κάποιες ταινίες το κοινό τις υποδέχτηκε εγκάρδια, ενώ κάποιες άλλες όχι;

1.2. Το υπό έρευνα υλικό.

Το υλικό που επιλέχθηκε για να διερευνηθεί η μετανάστευση και οι αναπαραστάσεις του έθνους είναι έξι ταινίες της δεκαετίας του 1990 και 2000. Οι ταινίες: Νύφες (2004) του σκηνοθέτη Π. Βούλγαρη, Από την άκρη της πόλης (1998) και Όμηρος (2005) του Κ. Γιάνναρη, Ο δρόμος προς τη Δύση (2003) του Κ. Κατζουράκη, Πολίτη κουζίνα (2003) του Τ. Μπουλμέτη και Μια αιωνιότητα και μια μέρα (1998) του Θ. Αγγελόπουλου.

1.3. Κριτήρια επιλογής υλικού.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας να καλυφθεί έστω και λίγο το κενό που υπάρχει στην μελέτη των κινηματογραφικών ταινιών, θεωρήθηκε ότι μπορεί να έχει ξεχωριστή συμβολή μια εργασία με θέμα την κινηματογραφική αναπαράσταση της μετανάστευσης και του έθνους.

Αποφασίστηκε η μελέτη αυτών των δύο δεκαετιών γιατί ενδιαφέρει η αναπαράσταση του φαινομένου της μετανάστευσης και της εθνικής ταυτότητας στην συγχρονία του. Προτιμήθηκε να εξεταστεί ο κινηματογράφος και όχι κάποιο άλλο μέσο εξαιτίας του ότι αποτελεί λαϊκή τέχνη (Μερακλής, 2004), δηλαδή τον παρακολουθεί ένα ευρύ κοινό. Οι υπό εξέταση ταινίες εύκολα μπορούν να αναζητηθούν σε ένα ενημερωμένο βίντεο-κλαμπ για όσους ενδιαφέρονται είτε να τις δουν είτε να της μελετήσουν. Ο ελληνικός κινηματογράφος χρησιμοποιεί το θέμα της μετανάστευσης τα τελευταία πενήντα περίπου χρόνια και θα ήταν ενδιαφέρον να παρατηρηθούν οι διαφορές της αναπαράστασης τότε και τώρα. Επίσης το γεγονός ότι η γράφουσα αρέσκεται στο να παρακολουθεί κινηματογραφικές ταινίες βοήθησε στην απόφαση αυτή. Θα πρέπει εδώ να τονιστεί ότι εξετάζεται ο κινηματογράφος όχι ως τέχνη, αλλά ως μέσο που παράγει και αναπαράγει ιδέες και στάσεις. Επιλέχθηκαν ελληνικές ταινίες καθότι ενδιαφέρει η μελέτη της αναπαράστασης των φαινομένων που θα εξεταστούν στον ελλαδικό χώρο. Οι υπό εξέταση ταινίες είναι γνωστές στο ευρύ κοινό, είτε τις έχει δει είτε όχι. Επιλέχθηκαν δε, οι συγκεκριμένες ταινίες γιατί υπήρχαν πρότερες αναφορές και αναλύσεις. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι όσο

περισσότερο προχωρούσαμε προς τα τελευταία χρόνια της παραγωγής ταινιών, τόσες λιγότερες αναλύσεις υπήρχαν ή σε κάποιες περιπτώσεις και καθόλου. Γι' αυτό τον λόγο εξαιρέθηκαν από την εργασία ταινίες αξιολογες μεν αλλά χωρίς καθόλου βιβλιογραφική αναφορά δε.

1.4. Επιλογή ερευνητικής μεθόδου.

Όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω οι κινηματογραφικές θεωρίες και οι αντίστοιχες μέθοδοι που προτείνονται από την καθεμιά ξεχωριστά για την προσέγγιση των ταινιών ποικίλλουν αλλά και αλληλοσυμπληρώνονται, χωρίς να μπορεί να δοθεί οριστική απάντηση για τον καλύτερο τρόπο ανάλυσης μιας ταινίας, όπως αναφέρει ο Sorlin (2004). Και συνεχίζει ο ίδιος λέγοντας ότι κάθε φορά η ανάγνωση των ταινιών είναι υποκειμενική, καθώς επίσης και η ερμηνεία και τα νοήματα που συνάγονται. Οι εικόνες είναι πολύσημες και διαφορούμενες και η ερμηνεία τους δεν είναι ποτέ οριστική (Λυδάκη, 2008).

Ο Bellour (οπ. αναφ. στο Λυδάκη, 2008, σελ. 7) διερωτάται αν μπορούμε με τη γλώσσα να αναλύσουμε την ταινία, καθώς η λέξη ανάλυση παραπέμπει σε κείμενο, ενώ στην ταινία εκτός της γλώσσας υπάρχουν και άλλα στοιχεία που ένας σκηνοθέτης χρησιμοποιεί όπως μουσική, θόρυβοι, γραπτοί τίτλοι, φωνητικός λόγος, κινούμενες εικόνες κ. α. «Εφόσον, όμως, πρόκειται για ένα σύστημα σημείων, οι κωδικές του μπορούν να κατανοηθούν με βάση τη δική του λογική περισσότερο, παρά μια ρητορική εκ των προτέρων». Ο κινηματογράφος επίσης χρησιμοποιεί κάποιες τεχνικές για την ροή των πληροφοριών και την μετάδοση των μηνυμάτων όπως πλάνα, καδραρίσματα, μοντάζ, κ. α. Έτσι το φιλικό κείμενο διαβάζεται και μπορεί να προσεγγιστεί ως μορφή και ως περιεχόμενο (Λυδάκη, 2008). Έτσι ο Andrew (οπ. αναφ. στο Λυδάκη, 2011, σελ. 312) τονίζει ότι στην ανάλυση μιας ταινίας, η λεκτική αναπαράσταση του κινηματογραφικού συμπλέγματος θα πρέπει να ξεκινά από την ίδια την ταινία. Και με παρόμοιο τρόπο ο Marks (οπ. αναφ. στο Λυδάκη, 2011, σελ. 312), λέει ότι δεν μπορούμε να αναλύουμε τις ταινίες ψάχνοντας αίτιο και αιτιατό.

Ο Berelson (οπ. αναφ. στο Μπονίδης, 2004, σελ. 48), προτείνει την ανάλυση περιεχομένου και αναφέρει ότι πρόκειται για μια ερευνητική τεχνική που επιδιώκει την αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του δηλωμένου περιεχομένου της επικοινωνίας. Παραβλέπει όμως την ανάγνωση πίσω από τις γραμμές και τα λανθάνοντα νοήματα που ίσως ενυπάρχουν σε μια αφήγηση. Έτσι μια

απλή ποσοτικοποίηση των νοημάτων αυτών δεν είναι αρκετή για να αναδυθούν οι σημασίες των μηνυμάτων και οι κώδικες που χρησιμοποιούνται, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για μια κινηματογραφική ταινία, η οποία δεν αναπαριστά απλά την κοινωνική πραγματικότητα αλλά είναι και μια καλλιτεχνική δημιουργία (Λυδάκη, 2008).

Για την ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών έχει αμφισβητηθεί ο θετικισμός (όπως και στις κοινωνικές επιστήμες), και μετά τον δομισμό και τον φορμαλισμό, χρησιμοποιούνται η σημειολογία και η ψυχανάλυση ως εργαλεία για την ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών (Stam, 2006). Η Λυδάκη (2008, σελ. 8) γράφει: «Το κινηματογραφικό σημείο βασίζεται κυρίως στην εικόνα, αλλά ο ρεαλισμός του κινηματογράφου... δεν θα πρέπει να εννοηθεί στη βάση κάποιου άμεσου αντικαθρεφτίσματος της πραγματικότητας. Η γλώσσα του κινηματογράφου... περιέχει όχι μόνο το δεικτικό ή εικονικό, αλλά και το συμβολικό στοιχείο και αυτό θα πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί». Υπάρχει βεβαίως ο ρεαλισμός που επαναλαμβάνει τις υπάρχουσες μορφές της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά υπάρχει και εκείνος που αυτοπροσδιορίζεται ως μια πρακτική του κινηματογράφου που έχει στόχους και τους δίνει μορφή χρησιμοποιώντας τα υπάρχοντα στοιχεία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χήθ (οπ. αναφ. στο Λυδάκη, 2011, σελ. 311).

Ο Bordwell (1989) αναφέρει ότι, η ιστορία και η κοινωνική πραγματικότητα πρέπει να μελετώνται ώστε να κατανοείται το κινηματογραφικό στίλ. Προτείνει ένα νεοφορμαλιστικό μοντέλο που θα λαμβάνει υπόψη του τα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, δηλαδή το κοινωνικό και οικονομικό σύστημα μέσα στο οποίο παράγεται η ταινία, καθώς και τις αντιληπτικές λειτουργίες του κοινού. Διαφωνεί με τις ερμηνευτικές μεθόδους που προκαταλαμβάνονται από τη θεωρία και τις επιρροές που δέχονται από τα ρεύματα της κάθε εποχής. Όμως ο Stam (2006), αμφιταλαντεύεται αν είναι τελικά σωστό κάποιος να μελετά πρώτα το στίλ για να ερμηνεύσει την ιστορία. Ενώ ο Andrew (οπ. αναφ. στο Λυδάκη, 2011, σελ. 314) προτείνει έναν συνδυασμό των μεθόδων που θα εμπεριέχει τη μελέτη της δομής με την ερμηνεία. Η τοποθέτηση του δημιουργού μιας ταινίας στα θέματα της ζωής πρέπει να εξετάζεται και όχι η αναπαράσταση της πραγματικής ζωής, σύμφωνα με τον Bakhtin (1981).

Πρέπει λοιπόν να εξετάζεται η μορφή και η δομή μιας κινηματογραφικής ταινίας, μαζί με την ερμηνεία του φιλικού κειμένου και σε συνδυασμό πάντα με τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Η Λυδάκη (2011, σελ. 315) αναφέρει:

Όπως σημειώνει ο P. Burke (2003, σελ. 198-241), δεν υπάρχει μια συνταγή του τύπου «πώς-να-το-κάνεις» για την αποκωδικοποίηση των εικόνων σαν να επρόκειτο για πάζλ με μια και μοναδική λύση. Κάθε φορά, όμως, η ερμηνεία της κινηματογραφικής δημιουργίας οφείλει να αναχωρεί από το εσωτερικό των ταινιών περά να είναι μια ρητορική εκ των προτέρων, με στόχο τη συνάντηση του «άλλου» μέσα στο φιλικό κείμενο, την κατανόηση των ιδεών που εκφράζει ο δημιουργός μέσα από το έργο του και αναλύοντας συγχρόνως τη δική μας σχέση με τις εικόνες που παρακολουθούμε. Η όλη ερμηνεία δηλαδή οφείλει να βασίζεται στο διάλογο ανάμεσα σε θεωρητικές ιδέες και δεδομένα που προκύπτουν από το φιλμ το οποίο, όπως κάθε μέσω επικοινωνίας, είναι ένα σύστημα σημείων με τους δικούς του κώδικες που αναμένει την κατανόηση εκ μέρους μας, ολοκληρωμένη ή ατελή και αποσπασματική.

Στην παρούσα εργασία δεν χρησιμοποιείται κάποια συγκεκριμένη κινηματογραφική θεωρία για την ανάλυση του φιλικού κειμένου. Δεν εξετάζονται οι ταινίες υπό το βλέμμα του κινηματογραφιστή ή του θεωρητικού του κινηματογράφου, γιατί αυτοί ενδιαφέρονται συνήθως για την τεχνοτροπία, τα κινηματογραφικά ρεύματα, τις αισθητικές προσεγγίσεις κ. α. που την παρούσα στιγμή δεν μας αφορούν. Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι το ίδιο το θέμα, δηλαδή η παρουσίαση της μετανάστευσης και οι αναπαραστάσεις του έθνους μέσα από την κινηματογραφική τέχνη και ο τρόπος που αποτυπώνεται η ταυτότητα και η εθνική ταυτότητα στον κινηματογράφο. Για τον λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Σύμφωνα και με όσα έχουν προαναφερθεί, στη μέθοδο αυτή η θεωρία δεν προκαταλαμβάνει την ερευνητική διαδικασία αλλά αναδύεται μέσα από το συνεχή διάλογο μεταξύ θεωρητικών εννοιών και δεδομένων δηλαδή των ταινιών (Κυριαζή, 2000). Η Λυδάκη (2001) αναφέρει για τις ποιοτικές μεθόδους έρευνας ότι είναι βασισμένες στην ερμηνευτική προσέγγιση της πραγματικότητας, και με αυτόν τον τρόπο σκοπεύουν στην κατανόηση και την ερμηνεία των φαινομένων, σε μια δηλαδή βάθος ανάλυση συγκεκριμένων περιπτώσεων. Έτσι και στην μελέτη αυτή προσπαθήθηκε μέσα από τον διάλογο μεταξύ ιδεών και στοιχείων των ταινιών που χρησιμοποιήθηκε, να φανεί ο τρόπος που μια κινηματογραφική αφήγηση με εικόνες και ήχους αναπαριστά το θέμα της μετανάστευσης και των εθνικών ταυτοτήτων. Η ερμηνεία των ταινιών είναι υποκειμενική και αποτελεί μια κατασκευή μέσα στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Αυτό έχει ως συνέπεια η διαδικασία αυτή να είναι χωρίς τέλος και να προωθείται ο

διάλογος και η ανάδυση πολλαπλών νοημάτων από τα στοιχεία της ταινίας (Λυδάκη, 2008). Εξάλλου οι ταινίες έχουν νόημα γιατί εμείς τους αποδίδουμε νόημα (Bordwell, 1989).

Οι αναλύσεις των ταινιών που θα ακολουθήσουν δεν βασίζονται στις διαδικασίες παραγωγής, ούτε στην ταυτότητα των δημιουργών. Αυτό που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα είναι το τελικό προϊόν ως αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας. Δεν διαχωρίζονται η μορφή και η φόρμα από το περιεχόμενο. Η μέθοδος λοιπόν προσέγγισης των ταινιών αποτελεί έναν συνδυασμό ερμηνευτικής και αναστοχαστικής πρακτικής (Andrew, 1984) και νεοφορμαλισμού (Bordwell, 1989).

2. Οι αναλύσεις.

2.1. Νύφες.

Η ταινία του Παντελή Βούλγαρη Νύφες (2004) περιλαμβάνει ένα ευρύ πλαίσιο θεματικών. Μελετώντας το φιλμ θα μπορούσε κανείς να εξετάσει την ιστορία της ελληνικής μετανάστευσης των αρχών του 20^{ου} αιώνα προς την Αμερική αλλά και άλλων ανθρώπων, άλλων χωρών που την εποχή εκείνη λόγω ιδιαίτερων συνθηκών αναγκάζονται να εγκαταλείψουν την γενέθλια γη. Μέσω της παρατήρησης των διάφορων εθνοτικών και πολιτιστικών ταυτοτήτων που διαμορφώνονται την εποχή εκείνη στην Αμερική θα μπορούσε να μελετηθεί και η ίδια η ιστορία της Αμερικής. Όμως στο παρόν κεφάλαιο θα ερευνηθεί περισσότερο η μετανάστευση από την οπτική του φύλου, μέσα από τις μικροιστορίες κάποιων εκ των πρωταγωνιστριών της ταινίας. Δίνοντας έμφαση στους λόγους και τις αιτίες που οδήγησαν στην μετανάστευση αυτών των γυναικών, αλλά και στις επιπτώσεις που προέκυψαν από τις πράξεις και τις επιλογές τους. Ένα δεύτερο θέμα που θα αναλυθεί είναι η ιστορία της ελληνικής μετανάστευσης με μια πιο σύγχρονη ματιά. Παραμένει η ίδια οπτική όπως μας την αφηγούνταν οι παλιές ελληνικές ταινίες ή έχει αλλάξει τα τελευταία χρόνια και γιατί;

Η ιστορία της ταινίας αφηγείται την μετανάστευση γυναικών από χώρες όπως η Ελλάδα, η Τουρκία και άλλων χωρών των Βαλκανίων προς την Αμερική το έτος 1922. Γυναίκες διαφορετικών εθνοτήτων, εμπειριών, ιδιοσυγκρασιών συναντιούνται στο ταξίδι προς μια καινούρια χώρα. Κοινώς παρανομαστής η αναχώρηση προς ένα εν δυνάμει καλύτερο μέλλον και ένας γάμος. Η φτώχεια και οι πόλεμοι οδηγούν αυτές τις 700 γυναίκες μακριά από τον τόπο τους.

Οι βασικοί ήρωες της ταινίας είναι η modίστρα Νίκη από την Σαμοθράκη, η Χαρώ από την Θράκη και η Όλγα από την Ρωσία. Συναντάμε σαφώς και άντρες πρωταγωνιστές, όπως εκείνου του αμερικανού Νόρμαν και του ρώσου Καραμπουλάτ, καθώς και άλλων που θα αναφερθούν στην συνέχεια.

Με την πρώτη επαφή η ταινία μας παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά των προσωπικοτήτων των ηρώων και κάνοντας ιδιαίτερες αναφορές στην κοινωνικοπολιτιστική τους προέλευση, μας εξηγεί τους λόγους που τους οδηγούν στην μετανάστευση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών είναι η Νίκη που παρουσιάζεται με φόντο την θάλασσα και η ιδιαίτερη σχέση που έχει με αυτήν, καθώς και νησιώτισσα. Μαθαίνουμε από την αρχή ότι θα ταξιδεύσει ως αντικαταστάτρια

της αδελφής της, η όποια δεν άντεξε την ξενιτιά, γύρισε πίσω και πηγαίνει η Νίκη για να παντρευτεί τον ίδιο έλληνα γαμπρό. Η απόφαση αυτή παίρνεται από την οικογένεια της, χωρίς ωστόσο να λαμβάνεται υπόψη η άποψη της ίδιας, αφού δεν έχει καν λόγο σε αυτό. Έχει όμως το ηθικό χρέος να φέρει σε πέρας την αποστολή της και να «τραβήξει» μετά και άλλα μέλη της οικογένειάς της στην καινούρια χώρα. Η Νίκη είναι υποταγμένη στην βούληση της οικογένειάς της.

Μια άλλη γυναίκα που μας παρουσιάζεται είναι η Χαρώ από την Θράκη. Και για αυτήν η απόφαση έχει παρθεί από τον πατέρα της, να παντρευτεί έναν Έλληνα από τον Καναδά. Ο κινηματογραφικός φακός την ακολουθεί να προσπαθεί να το σκάσει από το χωριό της, για να πάει να συναντήσει τον αγαπημένο της, έναν φαντάρο που τον γνωρίζει μόνο μέσω της αλληλογραφίας τους. Στην Χαρώ είναι προφανές από την αρχή ότι δεν θέλει να υπακούσει στην απόφαση της οικογένειάς της και παρόλο που είναι φοβισμένη, φαίνεται και αποφασισμένη να μην υποκύψει στο προδιαγεγραμμένο της μέλλον. Δυστυχώς για αυτήν ο πατέρας της την βρίσκει και την παντρεύει εικονικά με τον μέλλοντα σύζυγό της. Και η μοίρα αυτής της γυναίκας καθορίζεται από την φτώχεια και την ανάγκη για ένα καλύτερο μέλλον για όλη την οικογένεια, που θα επιτευχθεί εάν η Χαρώ πηγαίνοντας στην Αμερική «τραβήξει» και τα αδέρφια της, τα οποία είναι αγόρια και σε λίγα χρόνια θα αναγκαστούν να πάρουν μέρος στον πόλεμο. Ας σημειωθεί ότι η Θράκη ανήκε στην Οθωμανική αυτοκρατορία μέχρι και το 1920 και ήταν μια από τις πιο πολύπαθες περιοχές και κατά την διάρκεια του Ελληνοτουρκικού πολέμου, όπως αναφέρει και η Σηφάκη (2007).

Ένας άλλος βασικός ήρωας της ταινίας είναι ο Νόρμαν. Αμερικάνος φωτογράφος που έχει σταλθεί στην Σμύρνη για να αποθανατίζει σκηνές από τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο. Αντί αυτού ο ίδιος προτιμά να φωτογραφίζει σκηνές από την καθημερινή ζωή, πράγματα που για τους πολλούς δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον, δείχνοντάς μας μια πιο ευαίσθητη και καλλιτεχνική πτυχή της προσωπικότητας του. Αυτό έχει ως συνέπεια την απόλυσή του. Και απογοητευμένος πουλά την φωτογραφική του μηχανή για να αγοράσει το εισιτήριο της επιστροφής για την Αμερική, ξεκινώντας από την αρχή. Η προσωπικότητα του Νόρμαν είναι κάτι πρωτόγνωρο μέχρι τώρα στην ταινία, που μας παρουσιάζει τους άντρες ήρωες ως σκληρά πρόσωπα, που βέβαια οι άσχημες συνθήκες τους οδηγούν και σε σκληρές αποφάσεις.

Η δεκαεξάχρονη Όλγα από την Οδησό πηγαίνει στο γραφείο του Καραμπουλάτ, ο οποίος είναι ιδιοκτήτης ενός μεταναστευτικού γραφείου και με το πιστοποιητικό της παρθενίας της εξαγοράζει το εισιτήριό της για την Αμερική. Και σε αυτήν την σκηνή υπάρχει ο εικονικός γάμος με κάποιον γαμπρό. Γίνεται όμως αντιληπτό από τους θεατές ότι η Όλγα, αλλά και ένας άλλος αριθμός γυναικών προορίζονται όχι για νύφες αλλά για πορνεία. Ευτυχώς η Όλγα γλυτώνει από τα σχέδια του Κραμπουλάτ, χάρης και στην βοήθεια του Νόρμαν και της Νίκης. Σε αυτό το σημείο ίσως ο σκηνοθέτης ήθελε να κάνει ιδιαίτερη μνεία στα δίκτυα μετανάστευσης και στον ιδιαίτερο ρόλο που έπαιζαν την εποχή εκείνη. Η Zacharia (2008, σελ. 342) αναφέρει για τις Νύφες: «ο Αμερικάνος πρωταγωνιστής φαίνεται να είναι ο καταλύτης που θα θέσει τέρμα στην εκμετάλλευση των δικτύων διεθνικής μετανάστευσης». Όμως ο ρόλος των δικτύων ήταν πολλές φορές χρήσιμος για τους μετανάστες. Και η Green (2004, σελ. 128) υπογραμμίζει την θετική προσφορά των δικτύων λέγοντας ότι: «Η έννοια του δικτύου ως τρόπου επιβίωσης αποδείχθηκε αποφασιστική για να ερμηνευτεί η μεταναστευτική κίνηση και τα οικονομικά της αποτελέσματα στον τόπο άφιξης».

Οι 700 νύφες περιμένουν στην αποβάθρα το πλοίο που θα τις μεταφέρει στην καινούρια γη και στην καινούρια ζωή τους. Η μετανάστευση αυτών των γυναικών ξεκινά. Κατά την διάρκεια του ταξιδιού τους θα μας παρουσιάσουν κάποιες προσωπικές τους ιστορίες. Όλες οι ιστορίες έχουν είτε αρχή, είτε τέλος τον έρωτα. Στο πλοίο οι κόσμοι είναι δύο. Στην πρώτη θέση ταξιδεύουν πλούσιοι ανατολίτες και ευρωπαίοι, ενώ στην τρίτη θέση όλες οι νύφες. Όπως όμως συμβαίνει και στην πραγματική ζωή οι δύο αυτοί κόσμοι ανακατεύονται, έτσι συμβαίνει και στον μικρόκοσμο αυτού του πλοίου. Σύνδεσμος αυτών των δυο κόσμων γίνεται ο φωτογράφος Νόρμαν και η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε αυτόν και την Νίκη. Εξαιτίας του ενδιαφέροντος που δείχνει για την Νίκη, αρχίζει και το ενδιαφέρον του για όλες τις νύφες. Σαν αποτέλεσμα αυτού είναι το γεγονός ότι θέλει να φωτογραφίσει όλες τις νύφες με το φουστάνι του γάμου τους. Μέσω των φωτογραφιών αυτών αποθανατίζονται τα κοινωνικοπολιτιστικά χαρακτηριστικά των νυφών, που αυτές φέρουν από τις χώρες καταγωγής τους και τους τόπους τους αλλά και των χαρακτήρων τους.

Η σχέση που εκτυλίσσεται ανάμεσα στον Νόρμαν και τη Νίκη ξεκινά από την συνάντηση των βλεμμάτων τους. Και παρόλο που μιλούν διαφορετική γλώσσα φαίνεται να κατανοούν πλήρως ο ένας τον άλλο. Ο Νόρμαν ερωτεύεται την Νίκη και

της το δείχνει, ενώ εκείνη έχοντας διαφορετικό κώδικα συμπεριφοράς που της τον επιβάλλει ο τόπος της και η εποχή της είναι περισσότερο συγκρατημένη τουλάχιστον στην αρχή. Γιατί μετά τα συναισθήματά της την κατακλύζουν, υπερπηδώντας τις όποιες διαφορές έχουν μεταξύ τους. Για την Νίκη ο Νόρμαν αντιπροσωπεύει τον άντρα που θα ήθελε, δηλαδή κάποιον άγνωστο που θα προοριζόταν για πρώτη φορά για εκείνη. Αρχικά η Νίκη αρνείται να φωτογραφηθεί, αλλά στην συνέχεια συναινεί. Η φωτογραφία της αυτή αργότερα θα αποτελέσει το εξώφυλλο δημοφιλούς αμερικάνικου περιοδικού, που θα περιγράφει την εμπειρία της μετανάστευσης των Νυφών. Ο έρωτας αυτός θα μείνει ανεκπλήρωτος, καθώς η Νίκη θα παραμείνει πιστή στο καθήκον και τον προορισμό της, χωρίς ωστόσο να λείπουν οι ενδοιασμοί. Η Νίκη δεν μπορεί να μην τιμήσει την υπόσχεση της οικογένειάς της και έτσι δεν μπορεί να φύγει μαζί με τον Νόρμαν και τον αποχαιρετά με ένα φιλί.

Και ενώ η κατάληξη της σχέσης μεταξύ Νίκης και Νόρμαν έχει γλυκόπικρο τέλος, η κατάληξη της Χαρώς σίγουρα είναι στενάχωρη. Η ίδια μη μπορώντας να ξεπεράσει την αγάπη της για τον στρατιώτη Αντώνη και μην αντέχοντας να παντρευτεί έναν άλλο άντρα, προδίδοντας των έρωτα της, δίνει τέλος στην ζωή της. Η θλίψη είναι έκδηλη και στην Νίκη, σε μια νύχτα ασπρίζουν τα μαλλιά της, αν και εκφράζεται συγκρατημένα, καθώς με την Χαρώ, φίλη της πλέον, έχουν μοιραστεί σε αυτές τις είκοσι μέρες ταξιδιού όλη τους τη ζωή και την κοινή εμπειρία του ταξιδιού. Εν αντιθέσει με αυτές τις δυο ερωτικές ιστορίες, η τρίτη που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην Όλγα και έναν ναύτη έχει ευτυχές τέλος, καθώς οι δύο τους κλέβονται και ξεκινούν μια κοινή ζωή.

Η Νίκη συναντά τον γαμπρό της φωτογραφίας Απόστολο, παντρεύονται και ζουν την ζωή τους. Η νύφη Νίκη επιτέλεσε τον σκοπό που της είχε αναθέσει η οικογένειά της, την βλέπουμε να εργάζεται με τον σύζυγό της, να διασκεδάζει σε κοινωνικές εκδηλώσεις, επαληθεύοντας την στερεοτυπική εικόνα του πετυχημένου έλληνα μετανάστη.

Είναι ολοφάνερο σε όλη την ταινία ότι οι γυναίκες της εποχής του 1920 στην Ελλάδα, αλλά και στην ανατολική Ευρώπη και Ασία είναι υποκείμενα διαχείρισης των ανδρών. Οι γυναικείες επιθυμίες όχι μόνο δεν λαμβάνονται υπόψη, αλλά και ούτε ακούγονται. Και όταν ακούγονται υποτάσσονται στο κοινό καλό, το καλό όλης της οικογένειας. Πολλές από τις γυναίκες καταπιέζουν τις επιθυμίες τους, γιατί και να τις εκφράσουν είναι μάταιο. Το στοιχείο της ματαιώσης είναι έκδηλο και οι γυναίκες μοιρολατρικά ακολουθούν το πεπρωμένο τους, αυτό που τους υποδεικνύουν οι

άντρες των οικογενειών τους. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των γυναικών είναι η έλλειψη πατέρα, ίσως αν υπήρχε να μην εξαναγκάζονταν να παντρευτούν, και η εξουσιαστική δύναμη της οικογένειας όπου θυσιάζονται για αυτήν. Όπως και ο ίδιος ο Βούλγαρης (2007, οπ. αναφ. στο Τομαή, σελ. 313) αναφέρει: «Θεωρώ ότι η δύναμη που έχει η οικογένεια στην Ελλάδα είναι ευτυχία και κατάρα μαζί. Οι άνθρωποι δεν είναι μόνοι, αλλά φοβάμαι ότι δύσκολα ορίζουνε τις προσωπικές τους διαδρομές και κυρίως σε μικρούς χώρους που υπερισχύουν και άλλες ιδιαιτερότητες, όπως είναι η οικονομική κατάσταση, το θέμα της εργασίας και το πρόβλημα της εικόνας προς τα έξω μιας οικογένειας». Όμως όπως σημειώνει η Αθανασάτου (2007, σελ. 287) «οι γυναίκες αυτές εκφέρουν έναν λανθάνοντα λόγο μέσα στα όρια της υποταγής τους». Στο πλοίο που συναντιούνται είναι αλληλέγγυες μεταξύ τους, εξομολογούνται η μια στην άλλη, μοιρολογούν, παρ' όλο που οι επιλογές τους και οι τύχες τους είναι διαφορετικές. Συνεχίζει η Αθανασάτου (2007, σελ. 288) λέγοντας ότι: «οι γυναίκες εκχωρούνται μέσω του γάμου τους με άγνωστους άντρες από τις ίδιες τις οικογένειές τους, οι οποίες τις δένουν με συμβόλαια τιμής. Ο γάμος υπό αυτές τις συνθήκες θα μπορούσε να θεωρηθεί μορφή εκπόρνευσης». Ποια η διαφορά λοιπόν με αυτές τις γυναίκες που οι οικογένειές τους τις παντρεύουν, από τις ρωσίδες που ο Καραμπουλάτ προορίζει από την αρχή για πόρνες;

Κάπως διαφορετική παρουσιάζεται η Νίκη. Βέβαια δεν αντιστέκεται στην βούληση της οικογένειάς της αλλά φαίνεται να μην είναι άβουλη, αφού παίζει δυναμικό ρόλο στην κοινωνική ζωή των γυναικών της τρίτης θέσης του πλοίου. Την βλέπουμε να γνωρίζει την αγγλική γλώσσα, να εργάζεται κερδίζοντας χρήματα και να αντιστέκεται όταν μαθαίνει για ποιο σκοπό προορίζονται οι ρωσίδες. Η ίδια γυναίκα όμως δεν δρα ως ανεξάρτητη οντότητα όταν πρέπει να διαλέξει αν θα φύγει με τον Νόρμαν ή αν θα μείνει πιστή στην υπόσχεση της οικογένειάς της. Επιλέγει να υπερασπιστεί των κώδικα τιμής της οικογένειας της, δηλαδή να μην ατιμάσει την υπόσχεση που η οικογένειά της έχει δώσει στον Απόστολο και να παντρευτεί αυτόν, μην ξεχνώντας τις υπόλοιπες γυναίκες της οικογένειάς της που πρέπει να φροντίσει. Η οικογένεια λοιπόν έχει τον πρώτο λόγο στις επιλογές της ελληνίδας Νίκης, λαμβάνοντας υπόψη ότι είναι μέλος μιας ευρύτερης ομάδας. Χαρακτηριστικά η Αθανασάτου (2007, σελ. 290) γράφει: «η Νίκη είναι μια δυνατή γυναίκα στα πλαίσια της οικογένειάς, αδύναμη σαν αυτόνομο υποκείμενο με δικές του επιθυμίες».

Και ενώ στην εποχή που αναφέρεται η ταινία η Ελλάδα αποτελεί χώρα αποστολής μεταναστών, σήμερα είναι η ίδια χώρα που δέχεται μετανάστες. Και αυτό

συμβαίνει μόλις για δύο δεκαετίες. Δύο είναι και οι δεκαετίες που ο Ελληνικός κινηματογράφος συμπεριλαμβάνει στις θεματικές του και τα θέματα της μετανάστευσης, κυρίως της υποδοχής μεταναστών με ένα αξιοσημείωτο ενδιαφέρον. Πώς λοιπόν θα εξετάσουμε το θέμα των Νυφών, ενός θέματος παλαιού σήμερα; Όπως αναφέρει η Λαλιώτου (2007, σελ. 273) «Ο κινηματογράφος αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο πολιτισμικής παραγωγής, όπου εκδηλώθηκε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα σύγχρονα ζητήματα που αφορούν τις μεταναστευτικές κινήσεις. Η κινηματογραφική παραγωγή που αφορά τα ζητήματα της μετανάστευσης στην νότια Ευρώπη και ειδικά την Ελλάδα παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον».

Ο Καλογεράς (2002, σελ. 19) παραθέτει: «η μαζική μετακίνηση ελληνικών πληθυσμών προς τις ΗΠΑ, που ξεκίνησε στη δεκαετία του 1880, χαρακτηρίστηκε ως αιμορραγία και διαμόρφωσε μια εικόνα της Ελλάδας ως έθνους μεταναστών». Οι Νύφες διαφοροποιούνται από τις προηγούμενες ταινίες που αναφέρονταν σε θέματα διασποράς. Με την μεγάλη εισροή μεταναστών στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '90 και με αφορμή αυτό, θέματα όπως η διασπορά, η προσφυγιά και γενικότερα η μετακίνηση πληθυσμών, αρχίζουν να επανεξετάζονται και να αποκτούν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τα μέσα μαζικής επικοινωνίας αφιερώνουν μεγάλο μέρος της ύλης τους στα θέματα αυτά. Η επίκληση στην ιστορία της ελληνικής διασποράς και μετανάστευσης είναι ένα από τα τεχνάσματα που τα ΜΜΕ χρησιμοποιούν είτε για να εκφραστούν θετικά προς το καινούριο φαινόμενο, είτε αρνητικά. Ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να μείνει αμέτοχος στην όλη συζήτηση και προσανατολίζει τις θεματικές του και αυτός προς τα καινούρια δεδομένα. Η διαφορά όμως είναι ότι ενώ τα υπόλοιπα μέσα έχουν αντικρουόμενες απόψεις πάνω στα θέματα των μετακινήσεων των πληθυσμών, ο κινηματογράφος, σχεδόν στο σύνολό του παρουσιάζει ένα αντιρατσιστικό προφίλ και στην ουσία τάσσεται στο πλευρό των μεταναστών. Το θέμα της μετανάστευσης και κατά επέκταση οι μετανάστες αντιμετωπίζονται από τον κινηματογράφο με θετική ματιά ή τουλάχιστον όχι αρνητικά. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ΜΜΕ που τονίζουν περισσότερο τις τυχόν παραβατικές πράξεις των μεταναστών και του φαινομένου, ο κινηματογράφος θέλησε ίσως να αναδείξει το ανθρώπινο πρόσωπο των ανθρώπων αυτών πίσω από τα αρνητικά στερεότυπα, γιατί αντιλήφθηκε όντας και περισσότερο ευαίσθητοποιημένος την ανάγκη κατανόησης του φαινομένου, που είναι αρκετά έντονο και στην Ν. Ευρώπη. Οι παλαιότερες ταινίες που ασχολήθηκαν με το θέμα των ελλήνων μεταναστών παρουσίαζαν τον μετανάστη φτωχό και εξαθλιωμένο, σε δύσκολες

συνθήκες διαβίωσης, προσπαθώντας να ενταχθεί στην κοινωνία της καινούριας χώρας με πολλές δυσκολίες, χωρίς να τον δέχονται οι ντόπιοι και μαχόμενος να κρατήσει παράλληλα και ταυτόχρονα την ελληνικότητά του. Αυτό που στην ουσία τόνιζαν και παρουσίαζαν ήταν το δράμα της μετανάστευσης και της ξενιτιάς. Ακόμα και όταν παρουσίαζαν τον έλληνα μετανάστη να γυρίζει πίσω στην πατρίδα του πετυχημένος και πλούσιος, στην ουσία τον διακωμωδούσαν και υπογράμμιζαν το γεγονός ότι έχει απολέσει μέρος της ελληνικότητάς τους. Οι Νύφες λοιπόν δεν είναι άλλη μια ταινία αυτού του είδους, όπως αναφέρει και η Λαλιώτου (2007, σελ. 275) «στην ταινία αυτή η ιστορία της μετανάστευσης συνδέεται με την παγκόσμια εμπειρία της κινητικότητας. Ο κόσμος της ταινίας δεν είναι ιδιαίτερα ελληνικός, αλλά σαφώς και επιμελώς διεθνοποιημένος». Και συνεχίζει η ίδια λέγοντας ότι η ταινία στοχεύει στην σύνδεση της ελληνικής εμπειρίας της διασποράς με την παγκόσμια ιστορία και κουλτούρα της κινητικότητας. Η ταινία παίρνοντας ως αναφορά ένα ιστορικό θέμα, αλλά μη χρησιμοποιώντας κατά γράμμα την ιστορική αφήγηση πετυχαίνει, όπως και πάλι αναφέρει η Λαλιώτου (2006, σελ. 68) «την ταύτιση με την δια-εθνική μορφή και την μοίρα του μετανάστη και την αποταύτιση με το έπος της ελληνικής διασποράς». Η ταινία δεν αποτελεί μια συνολική ερμηνεία της ελληνικής μεταναστευτικής εμπειρίας.

Και τελικά αντιλαμβανόμαστε και συνειδητοποιούμε ότι και άλλοι λαοί και άλλοι άνθρωποι και άλλες γυναίκες αναγκάζονται να μεταναστεύσουν. Η γυναικεία μετανάστευση που θίγεται μέσα από την ιστορία της κάθε γυναίκας ξεχωριστά, από ατομική εμπειρία μετεξελίσσεται σε συλλογικό γεγονός. Η εικόνα που είχαμε μέχρι πρόσφατα από παλαιότερες ταινίες μας έδιναν την εικόνα του άντρα μετανάστη, που ταξιδεύει και πορεύεται μοναχικά στην ξένη γη, ενώ οι γυναίκες της ζωής του (μάννα, αδερφές, σύζυγος) αμέριμνες και προστατευμένες στην ελληνική χώρα περνούν την ζωή τους αν όχι ευχάριστα, σίγουρα χωρίς τα ιδιαίτερα προβλήματα της ξενιτιάς. Και είναι πάντα εκείνες που περιμένουν τον γυρισμό του άντρα ξενιτεμένου. Η αντίληψη της γυναικείας ακινησίας και του άνδρα που κινείται μοιάζει αιώνια, όπως μας περιγράφει η Green (2004). Οι Νύφες όμως εξιστορούν για πρώτη φορά τις εμπειρίες τους από την οπτική της γυναίκας μετανάστριας και σε ένα συλλογικό επίπεδο, χωρίς όμως να χάνεται η υποκειμενικότητα της καθεμιάς από αυτές, γιατί η καθεμία την βιώνει με τον δικό της ξεχωριστό τρόπο, χωρίς να είναι εντελώς άμοιρες ευθυνών και μέσω των δικών τους βουλήσεων και επιλογών παρουσιάζονται. Οι γυναίκες μεταναστεύουν όπως και οι άνδρες από τον 19^ο αιώνα. Όμως, χαρακτηριστικά γράφει

η Green (2004, σελ. 141) «η γυναικεία μετανάστευση εμφανίζεται δυναμικά τον 20^ο αιώνα, χάρη στις κρατικές και τις οικονομικές πολιτικές. Άπαξ και καλύφθηκαν οι ανάγκες της πρώτης και δεύτερης εκβιομηχάνισης, όλα τα κράτη είχαν την τάση να σταματήσουν τη μετανάστευση, η οποία εννοούνταν ως ανδρική και εργατική, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο σε μια θηλυκοποίηση των ροών μέσω της οικογενειακής συνένωσης. Οι γυναίκες, λοιπόν, μεταβάλλουν τη φύση της μετανάστευσης».

Σύμφωνα με τα στοιχεία του ΟΗΕ που η Κομνηνού (2007) αναφέρει σε άρθρο της, οι γυναίκες αποτελούν το 70% των φτωχών στον κόσμο και αντιμετωπίζουν επιπλέον διακρίσεις εξαιτίας του φύλου τους. Αντιπροσωπεύουν το 40% του παγκόσμιου εργατικού δυναμικού στον αγροτικό τομέα, αλλά κατέχουν μόλις το 1% της γης. Τα 2/3 των παιδιών στον κόσμο που δεν πηγαίνουν σχολείο είναι κορίτσια. 4.000.000 γυναίκες και κορίτσια πωλούνται κάθε χρόνο με προορισμό την πορνεία, την οικιακή δουλειά ή τον καταναγκαστικό γάμο. Ιδιαίτερα τα στοιχεία της Διεθνούς Αμνηστίας (2007) για το σεξουαλικό δουλεμπόριο στην χώρα μας αποκαλύπτουν μεγάλο αριθμό διακίνησης γυναικών, μεταναστριών από τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να αναφέρονται στις συνθήκες που επικρατούσαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όμως είναι πρόσφατα. Οι γυναίκες εξακολουθούν να είναι σε δυσμενή θέση ακόμα και σήμερα και να μεταναστεύουν για τους ίδιους λόγους που το έκαναν και τότε. Η ταυτότητα της γυναίκας μετανάστριας που για πρώτη φορά σκιαγραφήθηκε στον ελληνικό κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του 2000, και ιδιαίτερα με την ταινία Νύφες (ως η πιο εμπορική με αυτή τη θεματική) παραμένει σχεδόν απaráμιλλα ίδια τότε και τώρα. Εύκολα το συμπεραίνει κανείς παρατηρώντας τις μετανάστριες που σήμερα ταξιδεύουν και εγκαθίστανται στην Ελλάδα.

Πέρα όμως από την ταυτότητα της μετανάστριας που παρουσιάζεται πολύ γλαφυρά στις Νύφες, η ταινία μας επικαιροποιεί την ιστορία της ελληνικής μετανάστευσης. Αναφέρει η Λαλιώτου (2007, σελ. 277) «Οι Νύφες επιχειρούν να ξανανοίξουν το κεφάλαιο της εθνικής μας ιστορίας που αφορά τη μετανάστευση, παρουσιάζοντάς την ως μια ιστορία που παραμένει ανοικτή, ημιτελής, ανολοκλήρωτη. Η ταινία μας καλεί να ξανασκεφτούμε τη σχέση μεταξύ έθνους, ελληνικότητας και μετανάστευσης σε παροντικό χρόνο, με βάση και τις σύγχρονες εμπειρίες κινητικότητας και με αναφορά στις νοηματικές και σημασιοδοτικές συντεταγμένες της διεθνοποιημένης Ελλάδας των αρχών του 21^{ου} αιώνα». Με την μετατροπή της Ελλάδας από χώρα αποστολής μεταναστών σε χώρα υποδοχής,

συντελείται μια ολόκληρη ανακατάταξη στο πολιτικό και κοινωνικό φαντασιακό της χώρας. Η κινητικότητα των ανθρώπων δεν είναι κάτι που συνέβη άπαξ πολλά χρόνια πριν, αλλά κάτι διαρκές και αδιάλειπτο. Νέες πτυχές της ιστορίας της ελληνικής μετανάστευσης έρχονται στο φως, εμπλουτίζοντας τις ήδη υπάρχουσες γνώσεις μας. Ο μετανάστης παρουσιάζεται ως ιστορικό υποκείμενο με παγκόσμια όμως χαρακτηριστικά και οι γυναίκες μετανάστριες από αντικείμενα της ιστορίας, γίνονται υποκείμενα της δικής τους ιστορίας (Green, 2004).

Πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει και πάλι η Green (2004), ότι οφείλεται να ενισχύεται η οπτική των κοινωνικών υποκειμένων, δίχως κανείς να ξεχνά τις διεθνείς και εθνικές πλευρές που περικλείουν τις ατομικές ή τις οικογενειακές επιλογές. Και όπως γράφουν οι Milza και Temine (1995 οπ. αναφ. στο Green, 2004, σελ. 133) «Αν η μετανάστευση είναι μια περιπέτεια που τις περισσότερες φορές είναι συλλογική, ωστόσο πάντα ιδιαίτερη, πρέπει να προσπαθήσουμε να διατηρήσουμε μαζί τις δύο όψεις του φαινομένου».

2.2. Από την άκρη της πόλης.

Τις ιστορίες μιας ομάδας νέων αγοριών Ρωσοποντίων – ομογενών μας παρουσιάζει ο Γιάνναρης μέσα από την ταινία του Από την άκρη της πόλης (1998). Εστιάζει στην προσπάθεια των παιδιών αυτών να ενταχθούν στο κοινωνικό σύστημα και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν στην προσπάθεια ενσωμάτωσής τους στην ζωή της Αθήνας. Ακολουθεί τις ζωές τους στις περιθωριακές περιοχές και τους χώρους που κινούνται και καταγράφει τους χαρακτήρες τους. Η δράση τους κινηματογραφείται στην περιοχή του Μενιδίου, στο κέντρο της Αθήνας και ειδικότερα στην οικοδομή, σε οίκους ανοχής, σε γυμναστήρια, σε πλατείες και πιάτσες ομοφυλοφίλων. Ωστόσο ο σκηνοθέτης επιμένει να σκιαγραφεί τα αδιέξοδα που συναντούν οι νέοι αυτοί στις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους και μεταξύ των γηγενών ελλήνων. Σκοπός του σκηνοθέτη, όπως ο ίδιος αναφέρει σε συνέντευξή του το 1999 στην εκπομπή της ΕΡΤ «Παρασκήνιο» είναι να περιγράψει μια κατηγορία Ρωσοποντίων του Μενιδίου, μια εικονική παρέα αγοριών, ένα κομμάτι της πραγματικότητας, έναν μικρόκοσμο και όχι γενικά όλη την εθνοτική ομάδα των Ρωσοποντίων.

Η χρησιμοποίηση από τον Γιάνναρη, όπως αναφέρει ο Βαμβακάς (2006, σελ.96) «πραγματικών Ρωσοποντίων στους πρωταγωνιστικούς ρόλους και η τεχνική της συνέντευξης από τον Σάσια τον βασικό πρωταγωνιστή, δεν οδηγεί σε μια νεορεαλιστική αναπαράσταση. Η ταινία υπογραμμίζει το μυθοπλαστικό στοιχείο των ίδιων των χαρακτήρων που κινηματογραφεί». Και ο Σολδάτος (2000, σελ. 192) αναφέρει: «Τα δράματα διακόπτονται από σύντομα ιντερμέδια- σινεμά ντιρέκτ-προσωπικές μαρτυρίες του ήρωα». Ο πρωταγωνιστής δηλώνει στην κάμερα «Μποντ, Ρώσοποντ», αυτοσαρκαζόμενος και παράλληλα δίνοντας μας να καταλάβουμε, όπως θα δούμε και στην συνέχεια της ταινίας, ότι η ζωή του είναι μια περιπέτεια και την αντιμετωπίζει ρισοκίνδυνα και με μια δόση χιούμορ. Μήπως τελικά κοροϊδεύει την ίδια την λέξη Ρωσοπόντιος και τους συνειρμούς που αυτή φέρει; μιας και δεν νιώθει την ταυτότητα που της έχουν αποδώσει; Οι περισσότεροι πρωταγωνιστές της ταινίας είναι πραγματικοί Ρωσοπόντιοι και παρόλο που η ταινία είναι προϊόν μυθοπλασίας, πρέπει έστω λίγο ή πολύ να παίζουν τους εαυτούς τους. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης (1999) δεν θεωρεί ότι ακολουθεί ένα συγκεκριμένο είδος κινηματογράφησης. Αναφέρει ωστόσο στοιχεία διαχρονικά που υπάρχουν στο έργο του. Αυτά είναι η ιδιαίτερη αναπαράσταση του ανθρώπινου σώματος- της σάρκας, ο έρωτας- ερωτισμός, το sex

και η αλλοτριώση μέσα σε αυτό. Στοιχεία που υπάρχουν και σε αυτήν την ταινία. Όσο για το ότι χρησιμοποιεί ηθοποιούς όχι επαγγελματίες, ίσως, όπως και ο ίδιος αναφέρει, να έχει επηρεαστεί από τον Παζολίνι.

Μέσα από την ταινία μπορούν να διερευνηθούν αρκετά ζητήματα που έχουν να κάνουν με το ζήτημα της ελληνικότητας των πρωταγωνιστών. Αν και από την αρχή φαίνεται ότι τα παιδιά αυτά είναι συμβιβασμένα με την ιδέα ότι δεν είναι πλήρως αποδεκτά και ισότιμα με τους υπόλοιπους έλληνες πολίτες, ωστόσο ο τρόπος που οι νεαροί αντιμετωπίζουν την πολιτισμική και εθνική τους αποξένωση είναι ιδιαίτερος. Η συνειδητοποίηση αυτή τους κάνει αρκετές φορές να νοσταλγούν την πατρίδα τους, την γη στην οποία γεννήθηκαν. Πολύ σημαντικό όμως είναι και το θέμα της σεξουαλικής εκμετάλλευσης των μεταναστών ως σχέση εξουσίας. Παρουσιάζεται, όπως αναφέρει και ο Βαμβακάς (2006, σελ. 96) «το κύκλωμα πορνείας που απλώνεται γύρω από τους νεοφερμένους μετανάστες της Ανατολικής Ευρώπης, όχι με σκοπό την ηθικοπλαστική καταγγελία του αλλά την προσεχτική αποτύπωση των σχέσεων εξουσίας που το διαπερνούν». Και συνεχίζει ο ίδιος (2006, σελ. 96) «Η ρευστότητα των ορίων μεταξύ κοινωνικής επιτυχίας και καταστροφής σε αυτό το περιθωριακό περιβάλλον που στηρίζεται στην εμπορευματοποίηση της σεξουαλικότητας είναι μεγάλη και ο πρωταγωνιστής πέφτει εύκολα θύμα της, όταν [ίσως] ερωτεύεται μια πόρνη και σκοτώνει τον καλύτερο φίλο του, που ήταν ο προαγωγός της». Ο κοινωνικός αποκλεισμός, η ομάδα των εφήβων που αντιπροσωπεύει την υποκουλτούρα, η διαπραγμάτευση των ταυτοτήτων, η διαδραστικότητα αυτής της ομάδας με άλλες ομάδες μεταναστών και το trafficking είναι επίσης κάποια σημαντικά θέματα που θίγονται στην ταινία.

Τι σημαίνει όμως Ρωσοπόντιος; Και τι ομογενής; Είναι αλήθεια ότι η ελληνική αφήγηση προτιμά να αναφέρεται σε παλινοστούντες, παρά σε μετανάστες. Σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη (2002, σελ. 1559) «ρωσοπόντιος είναι ο Πόντιος που έχει έρθει στην Ελλάδα από περιοχή της πρώην Σοβιετικής Ένωσης», ενώ ομογενής σύμφωνα πάλι με τον ίδιο (2002, σελ. 1252) είναι: «αυτός που κατάγεται από το ίδιο γένος, την ίδια φυλή, που ανήκει στην ίδια εθνότητα». Στον όρο έχει αναφερθεί και ο Μπαλτσιώτης (2004, σελ. 321) και αναφέρει ότι είναι αυτός που έχει ελληνική εθνικότητα, ανήκει στο ελληνικό έθνος, «στο συνδεδεμένο δηλαδή με το έθνος δια της κοινής γλώσσας, θρησκείας, κοινών παραδόσεων, αλλά κυρίως δια της συνειδήσεως των κοινών ιστορικών πεπρωμένων, ήτοι δια της ελληνικής συνειδήσεως». Ενώ από νομικής απόψεως ο Παπαθεοδώρου (2010, σελ. 152) γράφει: «οι παράγοντες

προσδιορισμού της ιδιότητας του ομογενούς είναι εξωνομικοί, στηριζόμενοι σε πραγματικά στοιχεία και επιδεκτικοί αξιολόγησης. Ταυτόχρονα, όμως, η αναγνώριση σε υπήκοο τρίτης χώρας της ιδιότητας του ομογενούς επιφέρει σε αρκετές περιπτώσεις είτε την εξομοίωση του με τον ημεδαπό, είτε την ευνοϊκή μεταχείρισή του σε σχέση με τους υπόλοιπους αλλοδαπούς». Άρα οι πρωταγωνιστές της ταινίας είναι μετανάστες, προσκείμενοι όμως σε ένα καθεστώς ευνοϊκότερο σε σχέση με τους υπόλοιπους μετανάστες. Γιατί λοιπόν ενώ νομικά είναι σε καλύτερη μοίρα από τους υπόλοιπους αλλοδαπούς εν τούτοις βιώνουν τα ίδια προβλήματα; Και γιατί οι υπόλοιποι Έλληνες δεν τους αντιμετωπίζουν ως ίδιους και ίσους;

Ας κάνουμε μια μικρή ιστορική αναδρομή, πολύ χρήσιμη όμως. Τα χρόνια 1989-1991 εξαιτίας και της κατάρρευσης της ΕΣΣΔ χιλιάδες μετανάστες και πρόσφυγες από τις περιοχές αυτές καταφθάνουν στην Ελλάδα. Υπολογίζονται 160.000 Πόντιοι (Βεντούρα, 2009). Οι ελληνικές αρχές φρόντισαν γι' αυτούς, χρηματοδοτώντας πολιτικές ενσωμάτωσης στην ελληνική κοινωνία, προωθώντας τους για εγκατάσταση κυρίως στη Θράκη και πολιτογραφώντας τους περισσότερους με ευνοϊκές ρυθμίσεις. Όπως αναφέρει η Βεντούρα (2009, σελ. 118) «Οι Πόντιοι που εισήλθαν στην Ελλάδα μετά το 1989 χαρακτηρίστηκαν αρχικά παλινοστούντες ομογενείς και αρκετά αργότερα νεοπρόσφυγες, προκειμένου να γίνουν ευκολότερα αποδεκτοί από τους γηγενείς, να θεωρηθούν συστατικό μέρος του ελληνικού έθνους (παρά το γεγονός ότι οι περισσότεροι δεν μιλούσαν ελληνικά), να ενστερνιστούν και οι ίδιοι μια ελληνική ταυτότητα και να διαφοροποιηθούν από τους αλλογενείς μετανάστες». Χαρακτηριστικό των προηγούμενων είναι ο διάλογος ανάμεσα στον Σάσια και έναν από τους φίλους του τον Ανέστη με θέμα κατά πόσο τελικά είναι έλληνες ή όχι. Λέγοντας ότι η γλώσσα (ελληνική) που ο Ανέστης δεν μιλά είναι το εμπόδιο που δεν του δίνει την αίσθηση του ανήκειν στην χώρα υποδοχής, την Ελλάδα. Ο Σάσια αντιτίθεται, υποστηρίζει ότι είναι Έλληνες, αλλά ο Ανέστης το αντιπαρέρχεται αναφέροντας ότι οι Έλληνες τους αποκαλούν Ρωσοπόντιους και ότι έχουν δίκιο αφού δεν μιλούν την γλώσσα της χώρας στην οποία τώρα μένουν. Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας ο Σάσια και οι φίλοι του θα μιλούν πότε ελληνικά και πότε ρωσικά και πότε μια μίξη και των δύο. Ακολουθεί μια νοσταλγική ανάμνηση από την παιδική ηλικία του Ανέστη στην χώρα που γεννήθηκε και αναρωτιέται γιατί οι γονείς τους θέλησαν τελικά να τους φέρουν στην Ελλάδα, αφού δεν ήταν όμορφα στην Ρωσία; Γράφει σχετικά η Zacharia (2008) ότι ο Ανέστης δεν μπόρεσε να κάνει την επιτυχημένη μετάβαση από την γενέθλια γη στην νέα χώρα, και σύντομα θα

βρεθεί πεθαμένος από υπερβολική δόση ναρκωτικών. Οι ομογενείς εντάχθηκαν στο έθνος από την επίσημη πολιτεία, αλλά δεν αντιμετωπίζονται ως τέτοιοι από τους υπόλοιπους Έλληνες και συνεπώς ούτε και οι ίδιοι νιώθουν έτσι. Σχετικά αναφέρει ο Παύλου (2001, σελ. 148) «Είναι σαφές ότι η ελληνικότητα αυτής της ομάδας αποτελεί το βασικό διαβατήριο για την συμμετοχή στην ελληνική εθνική ταυτότητα».

Δεν θα μπορούσαν όλα να είναι θετικά, γιατί μαζί με την ευνοϊκή μεταχείριση αυτών των ανθρώπων από το κράτος σε σχέση πάντα με τους υπόλοιπους μετανάστες, δεν μπόρεσαν να αποφευχθούν και μηχανισμοί κοινωνικού αποκλεισμού. Χαρακτηριστικά γράφει η Βεντούρα (2009, σελ.119) «Η αντιφατική κρατική πολιτική και η λειτουργία μηχανισμών αποκλεισμού των συχνά αλλόγλωσσων ομογενών, διάβρωσαν τον υποστασιοποιητικό λόγο: οι αναπαραστάσεις και τα μέτρα που αφορούσαν τους ομογενείς και τους αλλογενείς μετανάστες συνέκλιναν, ενώ αποδυναμώνονταν οι εδραιωμένες αντιλήψεις περί ελληνικότητας. Οι κοινωνικές αυτές ομάδες υποστασιοποιούνταν αλλά και από-εθνοτικοποιούνταν παράλληλα καταδεικνύοντας, για μια ακόμα φορά, ότι η πολιτική, οι ιδεολογίες και οι κοινωνικές σχέσεις διαπερνώνται από πολλαπλές αντιφάσεις». Στην ταινία αυτό είναι ολοφάνερο. Ο κάθε νέος χαρακτηρίζει τον εαυτό του λιγότερο ή περισσότερο έλληνα, ενώ όλοι μαζί δεν νιώθουν εντελώς Έλληνες. Οι Ρωσοπόντιοι της ταινίας νιώθουν περισσότερο αυτό, δηλαδή Πόντιοι ή και Ρώσοι πάρα Έλληνες, η αίσθηση της ταυτότητάς τους είναι περισσότερο συνδεδεμένη με την γη που γεννήθηκαν. Και όπως αναφέρει και ο Καραχάλιος (2006, σελ. 102) «Μολονότι φαινομενικά διεκδικούν μια πολιτισμική μνήμη και έχουν κοινή ιστορία με την χώρα υποδοχής τους, η ένταξή τους είναι το ίδιο δύσκολη με εκείνη των άλλων μεταναστών». Τα παιδιά αυτά διαπραγματεύονται την ταυτότητα του μετανάστη και αυτή του παλιννοστούντα Ποντίου. Άρα λοιπόν η αίσθηση του ανήκειν δεν μπορεί να επιβληθεί εκ των άνω. Η αφήγηση της ομοιογένειας και της ομογένειας διαταράσσεται και υπάρχει μια ισχυρή δήλωση της διαφορετικότητας και της αποξένωσης. Ακόμα και αν το ίδιο το κράτος φροντίζει γι' αυτό με ειδικούς νόμους και με θετικές διακρίσεις, δεν είναι σίγουρο ότι θα επιτευχθεί το αναμενόμενο. Επίσης η αναποφασιστικότητα των αρχών δεν βοηθάει για να αποκτήσουν οι άνθρωποι αυτοί μια σταθερή ταυτότητα, εάν κάτι τέτοιο είναι το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η ελληνική κοινωνία τους αντιμετωπίζει με καχυποψία, βέβαια τους αποδέχεται καλύτερα από τους υπόλοιπους μετανάστες, αν και όχι αβίαστα, αφού ένα ολόκληρο σύστημα έχει φροντίσει επιμελώς να πληροφορήσει την κοινή γνώμη για

τους άρρηκτους δεσμούς με αυτήν την εθνοτική ομάδα. Και είναι και οι ίδιοι οι μετανάστες-ομογενείς, που βιώνουν την απογοήτευση γιατί δυσκολεύονται να ενταχθούν στην καινούρια χώρα, βιώνουν μια επισφαλή ζωή στο κέντρο της πόλης και στις απομακρυσμένες περιοχές όπου ζουν. Έτσι πολλές φορές αναγκάζονται να καταφύγουν στο έγκλημα ή την αυτοκτονία για να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στις καινούριες συνθήκες.

Παρ' όλο που οι έφηβοι της ταινίας δεν νιώθουν ενταγμένοι ή και ενσωματωμένοι στην ελληνική κοινωνία, εν' τούτοις ο πρωταγωνιστής με περηφάνια διακηρύσσει την ανωτερότητα των Ρωσοποντίων έναντι των Αλβανών μεταναστών. Συγκεκριμένα τους αποκαλεί «χωριό», που άφησαν την χώρα τους και τις οικογένειές τους, σε αντίθεση με τους Πόντιους που μετανάστευσαν με τις οικογένειές τους και έχουν ηθική και αξίες. Σχετικά με αυτό έχει γράψει η Zacharia (2008, σελ 340) «Η ιεραρχία μεταξύ των μεταναστών στην καινούρια χώρα είναι σαφώς καθορισμένη και αδιαμφισβήτητη μεταξύ τους». Δεν νιώθουν εξοστρακισμένοι όπως οι Αλβανοί μετανάστες, αλλά δεν τρέφουν και αυταπάτες ότι είναι αποδεχόμενοι ως Έλληνες από τους Έλληνες, κάνοντας πιο αισθητή την αποξένωσή τους. Η ταυτότητα των εφήβων αυτών δεν είναι μια, είναι και ελληνική και ποντιακή και πολλές άλλες μαζί. Η ταυτότητά τους θα έπρεπε να λαμβάνεται υπόψη ως μια πληθυντική διαδικασία και ως σχέση και όχι ως μια μονοσήμαντη ιδιότητα. Νιώθουν ανωτερότητα από τους υπόλοιπους μετανάστες (σε αυτό έχει βοηθήσει ένα ολόκληρο σύστημα), αλλά ταυτόχρονα όχι εντελώς έλληνες. Θα μπορούσε η πολιπολιτισμικότητά τους να είναι επιθυμητή, αλλά αυτό σίγουρα δεν τους βοηθά να ενταχθούν στην κοινωνία στην οποία ζουν, όπου η ελληνικότητα παίζει τον καθοριστικό ρόλο για την κατανόηση του ξένου από τον έλληνα. Βέβαια μιλούν ελληνικά οι περισσότεροι από αυτούς και αυτό τους βοηθά, καθώς επίσης ότι έχουν κοινή θρησκεία με τους υπόλοιπους Έλληνες. Αυτό που θα μπορούσε να διεξαχθεί ως συμπέρασμα είναι το γεγονός ότι τα παιδιά αυτά είναι μπερδεμένα ως προς το τι τελικά είναι ή δεν είναι. Και οι ντόπιοι τους αντιμετωπίζουν διφορούμενα εντείνοντας το πρόβλημα του ανήκειν. Η ρατσιστική διάθεση υπάρχει και εδώ περί ανωτερότητας και κατωτερότητας κάποιων. Και ενώ θα περίμενε κανείς όλοι οι μετανάστες που λίγο ή πολύ έχουν κοινά βιώματα να είναι αλληλέγγυοι, φαίνεται ότι η ανάγκη του ανήκειν στην πλειοψηφούσα ομάδα είναι μεγαλύτερη.

Οι χώροι όπου συναντάμε τους έφηβους πρωταγωνιστές είναι στο κέντρο της Αθήνας και στο Μενίδι, σε οίκους ανοχής, πιάτσες, γυμναστήρια κτλ, γενικά σε

«επικίνδυνους» χώρους. Ο πρωταγωνιστής αλλά και οι φίλοι του προβάλλουν την ταυτότητα του «σκληρού άντρα», που όπως αναφέρει και ο Παπανδρέου (2009, σελ. 412) «η ταυτότητα αυτή χαρακτηρίζεται από ετοιμότητα καταφυγής στη βία, υπέρμετρη ευθιξία και επιζήτηση πρόκλησης καβγάδων». Η ταυτότητα αυτή είναι αναγκαία. Βλέπουμε τους ήρωες να έχουν μια ομοκοινωνική συμπεριφορά και σε κάποιες περιπτώσεις ομοφυλοφιλική. Η ταυτότητα του «σκληρού άντρα» τους είναι απαραίτητη για να μην χαρακτηριστούν ομοφυλόφιλοι (κάτι που συχνά επαναλαμβάνεται στην ταινία), αλλά και για να μην περιθωριοποιηθούν περισσότερο έχοντας αυτήν την ιδιότητα. Είναι λοιπόν οι κοινωνικές συνθήκες της χώρας υποδοχής αλλά και η στάση των ντόπιων, που αποτελούν την πλειονότητα, που συμβάλλουν ώστε ευκολότερα συγκεκριμένες μεταναστευτικές ομάδες να εντάσσονται σε κάποιους χώρους, αλλά και να δημιουργούνται χώροι κοινωνικής περιθωριοποίησης, όπου υποβόσκουν παρεκκλίνουσες συμπεριφορές. Οι έφηβοι όμως αυτοί ως κοινωνικά υποκείμενα δρουν από μόνα τους, κάνοντας τις επιλογές τους. Αυτοί που κυρίως δυσκολεύονται να προσαρμοστούν και να ενταχθούν επιλέγουν μια τέτοια ταυτότητα, δηλαδή μια ταυτότητα σκληρού ανδρισμού, θεωρώντας μάταιη την προσπάθεια ταυτοποίησης με κάτι διαφορετικό. Ερχόμενοι στην καινούρια χώρα οι μετανάστες αυτοί φέρνουν μαζί τους και τα έμφυλα πρότυπα των χωρών καταγωγής τους. Βέβαια δεν μπορούν να επιβιώσουν όλες οι εμπειρίες τους στην νέα χώρα. Και χρησιμοποιώντας ξανά τον Παπανδρέου (2009, σελ. 414) «Ανθεκτικότερες εμπειρίες αποδεικνύονται εκείνες που συναρθρώνονται στενά με το μοντέλο ένταξης το οποίο ακολουθεί η πλειονότητα της μεταναστευτικής ομάδας στη χώρα υποδοχής». Οι μετανάστες κρίνουν ποιοι έμφυλοι ρόλοι είναι παρωχημένοι και τους απορρίπτουν. Η υιοθέτηση της σκληρής ανδρικής ταυτότητας επιβιώνει ως το αντίπαλο δέος του κώδικα συμπεριφοράς των γηγενών προνομιούχων εφήβων, που βάση αυτού προσπαθούν και καταφέρνουν να περιθωριοποιήσουν τους μετανάστες. Αποτέλεσμα αυτής της επιλογής ταυτότητας είναι η αυτοκαταστροφική συμπεριφορά, με συνέπεια την εμπλοκή των εφήβων στην παραβατικότητα. Στην δική μας περίπτωση οι πρωταγωνιστές της ταινίας εμπλέκονται με ναρκωτικά, πορνεία και τέλος και με φόνο. Όμως η υιοθέτηση του «σκληρού ανδρισμού» ως ταυτότητα, φαίνεται να παίζει ρόλο στην ενδυνάμωση της αυτοεκτίμησης των παιδιών αυτών, τα οποία δεν αποδέχονται τις ταυτότητες που οι άλλοι τους αποδίδουν (κράτος, οικογένεια) και έτσι υιοθετούν δικούς τους κώδικες αξιών και ταυτοτήτων.

Τις συμπεριφορές αυτές της αστικής βίας εντείνει και το μεταβαλλόμενο πρόσωπο της πόλης. Η Αθήνα γίνεται πιο βίαιη εξαιτίας της υποβάθμισης των περιοχών της, των κοινωνικών ανισοτήτων και της περιθωριοποίησης τμημάτων των μεταναστών. Η μετεγκατάσταση των ανθρώπων αυτών σε περιοχές συχνά εχθρικές και άγνωστες τους οδηγούν στην ανασφάλεια και τον φόβο, με αποτέλεσμα να θέλουν να ομαδοποιηθούν με άλλους νέους που βιώνουν τα ίδια προβλήματα, με σκοπό την αλληλοϋποστήριξη και την αλληλοβοήθεια τους. Και ενώ στην αρχή βιώνουν την αποξένωση, στη συνέχεια ομαδοποιούνται και τελικά οδηγούνται στις εγκληματικές συμπεριφορές. Στην ταινία η βία μοιάζει να είναι ένα βασικό θέμα, γύρω από το οποίο οργανώνουν οι πρωταγωνιστές την ανδρική τους ταυτότητα.

Ένα άλλο ζήτημα ταυτότητας που πραγματεύεται η ταινία είναι εκείνο της σεξουαλικής ταυτότητας και το πόσο ρευστή και όχι στατική είναι. Η ταινία είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα “queer σινεμά” (Papanikolaou, 2009). Επιδίωξη του νέου είδους αυτού του σινεμά στην Ελλάδα είναι η επανεξέταση θεμάτων όπως η σεξουαλικότητα, η πολιτική και οι ταυτότητες και ο τρόπος που τα θέματα αυτά διασταυρώνονται. Το φύλο και η σεξουαλικότητα παίζουν σημαντικό ρόλο στην παραγωγή των υποκειμένων μέσα από τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται. Είναι το σινεμά που θέλει να καταρρίψει τα ταμπού της σεξουαλικότητας, να μιλήσει για τα θέματα που δύσκολα κανείς μιλάει. Μέσα στην ταινία ανακαλύπτουμε την σεξουαλικότητα σε σχέση με το φύλο, την φυλή, την τάξη, την ηλικία. Αυτό που μας προτείνει να δούμε ο σκηνοθέτης είναι την Ελλάδα ως μια “queer περιοχή”, όπου η φαινομενική σταθερότητα της εθνικής ταυτότητας, του φυλετικού ανήκειν και της ταυτότητας των φύλων, υπονομεύονται. Είναι αισθητό το γεγονός ότι στην Ελλάδα υπάρχει ένας ομοφοβικός λόγος σε εθνικό επίπεδο και ίσως επιδίωξη του Γιάνναρη ήταν η αναπαράσταση της Ελλάδας με μια καινούρια οπτική, αυτό που συνήθως οι περισσότεροι φοβούνται να πουν.

Και ενώ στην Ελληνική αφήγηση οι Πόντιοι παρουσιάζονται ως εθνοτικοί παλιννοστούντες, ερχόμενοι οι περισσότεροι στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και πλήρως βοηθούμενοι από τις ελληνικές αρχές εντάσσονται ομαλά στην κοινωνία, ο σκηνοθέτης αρνείται να παρουσιάσει τους πρωταγωνιστές του με αυτήν την οπτική. Αντί αυτού υπογραμμίζει την αστική περιθωριοποίηση που βιώνουν, τον αποκλεισμό των μεταναστών και την αποξένωση των εφήβων από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Αντιστέκεται στην αφηγηματική της διασποράς, της αποδημίας, της μετανάστευσης και της παλιννόστησης που οι περισσότερες ταινίες παρουσιάζουν την εποχή εκείνη.

Αυτό που προσπαθεί να δείξει μέσω του “queer κινηματογράφου” είναι η διαφωνία του με τις στερεοτυπικές κατασκευές που υπάρχουν στην κοινωνία και αφορούν την σταθερή φυλετική ή εθνική ή και διασπορική ταυτότητα. Χρησιμοποιεί την “queer” ταυτότητα των αγοριών (χωρίς απαραίτητα να είναι όλα ομοφυλόφιλοι) σε σχέση με την μεταναστευτική τους ταυτότητα, για να δείξει ότι τελικά καμία από τις δύο δεν είναι ούτε μονοσήμαντες, ούτε σταθερές. Εθνοτικές, εθνικές και τοπικές ταυτότητες είναι υπό διαπραγμάτευση και συνεχώς αλλάζουν. Παρουσιάζει έτσι έναν κόσμο, που στο ευρύτερο τουλάχιστον κοινό δεν ήταν γνωστός. Παρακολουθώντας την ταινία, βλέπουμε τα αγόρια αυτά άλλοτε να έχουν ομοφυλοφιλικές συμπεριφορές και άλλοτε να υπογραμμίζουν με ιδιαίτερο τρόπο τον ανδρισμό τους. Όσο για τις ταυτότητες του ανήκειν, αυτές είναι συνεχώς υπό αμφισβήτηση. Γράφοντας ο Αργού (2000), σχετικά για την πολυπλοκότητα του ανήκειν και της ταυτότητας, λέει ότι αντί να περιγράφονται ως υπερήφανοι αυτοί οι έφηβοι ότι ανήκουν και είναι μέλη της Ελληνικής διασποράς, στην ουσία παρουσιάζουν μια διασπορική αποξένωση και ανήκουν σε διάφορους τόπους, αλλά πουθενά συγκεκριμένα.

Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Παπανικολαου (2008) ότι όπως η επιθυμία και η σεξουαλική ταυτότητα είναι ρευστές και μπορούν να αλλάξουν, έτσι και η εθνική ταυτότητα και η αίσθηση του ανήκειν είναι μεταβαλλόμενες, και ενώ κάποιες φορές φαίνεται να προσφέρουν την παρηγοριά της σταθερότητας στην πραγματικότητα δεν συμβαίνει αυτό. Αυτό που υπογραμμίζεται είναι οι ταυτόχρονες πολλαπλές ταυτότητες των πρωταγωνιστών, που όμως δεν μπορούν να είναι εντελώς ρευστές. Αντί αυτού προτείνεται μια συνεχόμενη αναπαραγωγή των θέσεων ταυτότητας που περιλαμβάνει μια μετακίνηση ανάμεσα στις θέσεις αυτές. Ταυτότητες που ανταλλάσσονται και αλλάζουν. «Η ταινία Από την Άκρη της Πόλης υπονομεύει την συμβατική αφήγηση του επιτυχημένου επαναπατρισμένου Έλληνα, παρουσιάζοντας ένα γκρουπ από Ρώσο-Έλληνες νέους άνδρες που διαπραγματεύονται τόσο την θέση τους στην ελληνική κοινωνία και την διαμόρφωση μιας οπτικής “new queer” σινεμά» Παπανικολαου (2008, σελ. 183). Και συνεχίζει, υπογραμμίζοντας ότι η ταινία μας παρουσιάζει μια καινούρια οπτική της κατανόησης της κινητικότητας και του εθνικού ανήκειν και εισηγείται το “genderfuck” και το “nationfuck” ως θέσεις που αποδυναμώνουν την παραδοσιακή αφήγηση της εθνικής ταυτότητας και της διαφυλικής ταυτότητας και προτείνει μια νέα “queered” Ελλάδα, που θα επανεξετάσει την ρευστότητα των ταυτοτήτων.

Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ο μόνος ρόλος που φαίνεται να εργάζεται είναι αυτός της ρωσίδας πόρνης. Είναι αρκετά σημαντικός, γιατί μέσω αυτής αντιλαμβανόμαστε την ιδιαίτερη σημασία που έχουν οι σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνονται μέσω της εργασίας και επηρεάζουν εκτός αυτής, την ταυτότητα, την διαβίωση των μεταναστών και τις μεταξύ τους σχέσεις. Η κοπέλα αυτή φαίνεται να είναι αποκομμένη από τα οικογενειακά δίκτυα, αλλά και από τα μεταναστευτικά που θα μπορούσαν ίσως να της παρέχουν μια προστασία ή και βοήθεια. Την βλέπουμε να συναναστρέφεται μόνο με τον προαγωγό της και με τους φίλους-πελάτες αυτού. Στην ουσία η ταινία μας παρουσιάζει την πραγματικότητα, δηλαδή πολλές κοπέλες από την Ανατολική Ευρώπη και Ρωσία εγκλωβίζονται σε έναν κύκλο εργασιών και αναπαράγουν επαγγέλματα που έχουν να κάνουν με υπηρεσίες του sex. Το σύστημα των σχέσεων εξουσίας γύρω από την εργασία έχει εκτός του φύλου, εθνικά και οικονομικά χαρακτηριστικά. Γράφει ο Ψημμένος (2001, σελ.118) ότι η εργασία αυτή αποκόβει τις κοπέλες από άλλα κοινωνικά δίκτυα υποστήριξης μέσω της ανάπτυξης ενός πατριαρχικού μοντέλου σχέσεων. Και συγκεκριμένα «Αυτές οι σχέσεις μετατρέπουν αυτό το δυναμικό σε υπηρετικό, μεταφερόμενο και εξαρτώμενο από τους μεσάζοντες». Την κοπέλα αυτή την χρησιμοποιεί ο φίλος της ως αντικείμενο που του αποφέρει χρήματα, αγνοώντας τα συναισθήματά της. Επιδίωξη του είναι μέσω αυτής η κοινωνική άνοδος με τον πλουτισμό. Αργότερα το ίδιο προσπαθεί να κάνει και ο Σάσια όταν παίρνει την ίδια κοπέλα από τον φίλο του.

Μέσα στους χώρους όπου μας παρουσιάστηκαν οι έφηβοι της ταινίας, οι ζωές των μεταναστών αυτών χαρακτηρίζονται από ένα σύστημα σχέσεων εξουσίας που επηρεάζουν τις πολλαπλές ταυτότητές τους, τις σχέσεις τους με τους όμοιούς τους, αλλά και τους υπολοίπους και διαμορφώνουν την κοινωνική οντότητα τους. Οι σχέσεις εξουσίας δεν είναι απαραίτητο να υπάρχουν ανάμεσα στους ήρωες και το επίσημο κράτος ή την αστυνομία, αλλά αναπτύσσονται μεταξύ τους, μεταξύ φίλων, μεταξύ νταβατζή και πόρνης. Ο Γιάνναρης (1999) αναφέρει ότι το φιλμ αυτό είναι μια ηθική ταινία και προτείνει στο κοινό να μην ακολουθήσει τον δρόμο που ακολούθησαν οι ήρωές του, δηλαδή του εύκολου χρήματος και ό, τι αυτό συνεπάγεται, αλλά να στραφούν στα ταλέντα τους και στα όνειρά τους. Και συνεχίζει ο ίδιος λέγοντας για την τελευταία σκηνή του έργου ότι, όταν η κάμερα στρέφεται στον Κοτσιά (φίλο του Σάσια), για λίγα δευτερόλεπτα μας προκαλεί οίκτο, αμέσως μετά και με τη βοήθεια της μουσικής το ίδιο άτομο φαντάζει ιδιαίτερα σκληρό. Το παιδί αυτό έχασε έναν φίλο του και πρόδωσε (ηθελημένα ή όχι δεν ξέρουμε) έναν

άλλο. Θα συνεχίσει στον ίδιο δρόμο ή όχι; Ο σκηνοθέτης απλά εξιστορεί, δεν δίνει απαντήσεις. Η συγκίνηση σε αυτή την ταινία βγαίνει από την έλλειψη συγκίνησης.

2.3. Όμηρος.

Ο Όμηρος (2005) ταινία του Γιάνναρη αναπαριστά την εικόνα ενός γνώριμου προσώπου στην Ελλάδα, αυτή του Αλβανού μετανάστη. Η ταινία έχει αναφορά σε ένα πραγματικό γεγονός που συνέβη στην Ελλάδα το 1999. Ένας αλβανός εργάτης επιβιβάζεται σε ένα λεωφορείο και κρατά ομήρους μερικούς επιβάτες. Ζητά κάποια χρήματα, κάποια συγκεκριμένα όπλα, όπου εξαιτίας αυτών έχει κατηγορηθεί ότι τα κατείχε παράνομα και την ασφαλή μετάβασή του στην Αλβανία. Ύστερα από κάποιες ώρες το λεωφορείο φτάνει στην Αλβανία, όπου εκεί οι αλβανοί αστυνομικοί σκοτώνουν τον ίδιο και έναν από τους έλληνες ομήρους. Η ταινία αποτελεί μυθοπλασία αλλά δανείζεται κάποια στοιχεία αυτούσια από το γεγονός, όπως την λεωφορειοπειρατεία, τον θάνατο του αλβανού μετανάστη και ενός εκ των ομήρων, τις διαπραγματεύσεις με την αστυνομία και τα ΜΜΕ και την εκμετάλλευση από τα τελευταία του γεγονότος για λόγους τηλεθέασης. Μαζί με αυτά τα δάνεια στοιχεία ο σκηνοθέτης μας παρουσιάζει τους ήρωές του, τον αλβανό μετανάστη και τους υπόλοιπους ομήρους μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες, οι οποίες μας παρουσιάζουν πολλές από τις αρνητικές παραμέτρους της ελληνικής κοινωνίας και κουλτούρας. Η ιστορία του αλβανού μετανάστη και το τι πραγματικά του συνέβη και έφτασε στην πειρατεία μας παρουσιάζεται σταδιακά και εν μέρει μας δικαιολογεί την συμπεριφορά του, αφού φαίνεται να είναι ένας άνθρωπος πραγματικά σε απόγνωση.

Ο αλβανός μετανάστης από την αρχή αναφέρει ότι αυτό που θέλει να πετύχει μέσω όλων αυτών των πράξεών του, είναι η αποκατάσταση της τιμής του. Η ταινία έχει έναν ειρμό που συχνά διακόπτεται με φλας μπακ, για να παρουσιάσει περιστατικά που εξηγούν γιατί ο πρωταγωνιστής θέλει να υπερασπιστεί την τιμή του. Διάφορες στερεοτυπικές αντιλήψεις της ελληνικής κοινωνίας προφέρονται από τους ήρωες για τους αλβανούς μετανάστες. Έτσι συγκεκριμένα ένας από τους ομήρους απευθυνόμενος προς τον μετανάστη λέει ότι οι Έλληνες είναι ανώτεροι από τους Αλβανούς, αφού ανακάλυψαν και το θέατρο ενώ αυτοί είναι βλάχοι. Μια άλλη όμηρος του λέει ότι αυτά να τα κάνει στην πατρίδα του γιατί εδώ δεν περνάνε και ένας δημοσιογράφος όταν μαθαίνει την καταγωγή του αναφωνεί «Α! μάλιστα». Σύμφωνα με την Μήνη (2006, σελ. 72) «Μια σειρά από φλας μπακ θα παρουσιάσει τον ήρωα ως όμηρο κοινωνικών παγιδεύσεων και ως ξένο σώμα που προκαλεί φόβο και τιμωρείται». Παρακάτω θα παρουσιαστούν αυτά τα φλας μπακ για να εξετάσουμε το γεγονός πως ο τίτλος της ταινίας είναι καθαρά συμβολικός και μεταφορικός.

Ο μετανάστης ζητά από την αστυνομία να του φέρουν κάποια συγκεκριμένα όπλα, εξαιτίας των οποίων τον κατηγορήσαν για παράνομη κατοχή. Διατείνεται την αθωότητά του γι' αυτό ζητά να τα φέρουν για να αποδειχθεί ότι είναι αθώος. Εδώ συντελείται το πρώτο φλας μπακ της ταινίας. Ο εργοδότης του μετανάστη, αστυνομικός, στήνει μια πλεκτάνη για να κατηγορήσει ότι ο Ελιόν (ο αλβανός μετανάστης-πρωταγωνιστής) είναι παράνομος διακινητής όπλων. Η πράξη του αυτή δικαιολογεί και το μένος του για εκδίκηση, εξαιτίας του ότι ο Ελιόν έχει συνάψει παράνομη σχέση με την γυναίκα του, την οποία και αφήνει έγκυο. Ο Ελιόν είναι όμηρος της πλεκτάνης του αφεντικού του, που τον τιμωρεί για την σεξουαλικότητά του. Κάτι απολύτως φυσιολογικό, η σεξουαλική επιθυμία του Ελιόν, γίνεται η αφορμή της τιμωρίας του. Η σεξουαλική συνεύρεση με μια παντρεμένη ελληνίδα γυναίκα είναι κάτι το απαγορευτικό για έναν μετανάστη.

Δεύτερο φλας μπακ, αυτό όπου ο Ελιόν έχει μια ερωτική συνεύρεση με την γυναίκα του αφεντικού του κατά την οποία είναι πιθανό να συντελέστηκε και η εγκυμοσύνη της. Φαίνεται η πρωτοβουλία αυτής της πράξης να ανήκει στην ίδια την γυναίκα και απώτερος σκοπός της μάλλον να είναι η εγκυμοσύνη. Ο σώμα του Ελιόν γίνεται όμηρος της γυναίκας, η οποία το χρειάζεται για παράνομο έρωτα με σκοπό την τεκνοποίηση και ο μετανάστης όντας όμηρος της σεξουαλικής του παρόρμησης παραδίδεται στην γυναίκα. Για όλη αυτή την παράνομη πράξη, παράνομη ηθικά, ο μετανάστης πρέπει να τιμωρηθεί.

Τρίτο φλας μπακ και εκεί αρχίζει να εξελίσσεται η τιμωρία του Ελιόν. Το αφεντικό του μετανάστη δίνει εντολή και ένας άλλος άνδρας χτυπά βίαια τον Ελιόν, ενώ αυτός σκίζει την άδεια παραμονής του στην Ελλάδα. Ο αλβανός μετανάστης γίνεται στην κυριολεξία όμηρος του αφεντικού του και όμηρος των δυνάμεων καταστολής της χώρας, αφού το αφεντικό του Ελιόν δεν είναι μόνο ο απατημένος σύζυγος αλλά φέρει και την ιδιότητα του αστυνομικού.

Η έκπληξη είναι μεγάλη όταν μέσα από το τέταρτο φλας μπακ της ταινίας διαπιστώνουμε την ομηρεία του Ελιόν και στην χώρα του την Αλβανία. Η οικογένεια της μνηστής του δεν τον αποδέχεται πλέον, αφού δεν έχει αρκετά χρήματα και στην ουσία διαλύει τον αρραβώνα τους. Οι κοινωνικές συνθήκες στην Αλβανία μετά το 1990 έχουν αλλάξει, έτσι και η εικόνα του σύγχρονου επιτυχημένου άνδρα είναι διαφορετική. Σημαντικότερο όλων είναι η απόκτηση πολλών χρημάτων. Απογοητευμένος ο Ελιόν αφού δέχεται την απόρριψη και από τους ομοεθνείς του,

γυρίζει στην Ελλάδα χωρίς χαρτιά. Είναι όμηρος πλέον και των κοινωνικών επιταγών της νέας Αλβανίας περί του τι είναι τελικά ένας επιτυχημένος άνδρας.

Το λεωφορείο έχει φτάσει πλέον στην Αλβανία και μας παρουσιάζεται το τελευταίο φλας μπακ της ταινίας. Εκεί ο Ελιόν φαίνεται να είναι σε μια αίθουσα και να ανακρίνεται από αστυνομικούς για την παράνομη κατοχή όπλων και για την παράνομη είσοδο στην Ελλάδα. Ο Ελιόν αρνείται τις κατηγορίες και αναφέρει ότι τον κατηγορεί άδικα το αφεντικό του. Όταν οι αστυνομικοί τον ρωτούν γιατί πιστεύει ότι τον κατηγορεί άδικα, ο Ελιόν τους λέει για την σχέση του με την γυναίκα του. Τότε οι αστυνομικοί τον κακοποιούν σεξουαλικά, λέγοντας ότι το να έχει κανείς σχέση με την γυναίκα του αφεντικού του και να είναι και ξένος είναι ό,τι χειρότερο, είναι σαν ευνουχισμός του νόμιμου συζύγου μέσα στο ίδιο του το σπίτι. Έτσι μας εξηγείται τι ακριβώς έγινε και ο Ελιόν συνεχώς τραυλίζει: «Αυτό που μου έκαναν, δεν το κάνουν σε έναν άνδρα». Όμηρος της αστυνομικής αυθαιρεσίας.

Θέματα όπως αυτό της ανδρικής τιμής και της γυναικείας αγνότητας θίγονται στο φιλμ όπως αναφέρει και η Zacharia (2008). Προτού ξεκινήσει η ταινία ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ένα εδάφιο από τον Αία του Σοφοκλή : «Μα πρέπει ή με τιμή να ζει ένας άνδρας ή να πεθαίνει με τιμή. Ναι αυτό είναι». Ο Ελιόν καθ' όλη τη διάρκεια της πειρατείας ζητά εκδίκηση και δικαίωση για αυτά που του συνέβησαν και έχασε την τιμή του. Στόχος του είναι η αποκατάσταση της τιμής του. Η οποία και αμαυρώθηκε άδικα στην χώρα που μετανάστευσε. Απευθυνόμενος σε έναν από τους ομήρους λέει ότι εδώ στην Ελλάδα τον έχουν σαν ζώο, να κάνει μόνο τις δουλειές και υπενθυμίζει ότι είναι και αυτός άνθρωπος. Όταν ένας δημοσιογράφος τον ρωτάει από πού είναι και απαντάει ο Ελιόν από την Αλβανία αμέσως η καταγωγή του εξηγεί και την πράξη του, επιβεβαιώνοντας το αρνητικό στερεότυπο για τους αλβανούς μετανάστες. Συνεχίζει λέγοντας ότι εδώ «δεν τον έχουν για τίποτα», ότι η ζωή του «δεν είναι πατσαβούρα». Και ενώ ένας από τους ομήρους διατείνεται για την ανωτερότητα των Ελλήνων, μέσα στο λεωφορείο σκιαγραφούνται ήρωες που κάθε άλλο παρά ανώτεροι δείχνουν. Η σύγχρονη ελληνική κοινωνία που παρουσιάζεται μέσα από τον μικρόκοσμο των ανθρώπων του λεωφορείου φαίνεται να αντιμετωπίζει προβλήματα ναρκωτικών, μισαλλοδοξίας και ρατσισμού, καταπίεσης της ερωτικής επιθυμίας, καθώς και αυθαιρεσίας και διαφθοράς της εξουσίας. Και όσον αφορά την γυναικεία αγνότητα ο ίδιος άνθρωπος που έχει πάει με την γυναίκα του αφεντικού του, όταν αντιλαμβάνεται την σχέση μιας παντρεμένης γυναίκας εκ των ομήρων με έναν άλλο όμηρο λέει ότι οι αλβανίδες γυναίκες είναι πιστές στους άνδρες τους και

αν κάποια κοιτάξει κάποιον άλλο είναι νεκρή. Η κοινωνία της Αλβανίας, μέρος της οποίας ήταν ο Ελιόν και νοητά όπως βλέπουμε συνεχίζει να είναι, φαίνεται να βασίζεται σε ένα σύστημα έμφυλης ανισότητας και καταπίεσης. Υπάρχει μια εξουσιαστική σχέση ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα, αλλά βλέπουμε και την υπεροχή συζύγου-πατέρα μέσα στην οικογένεια και κατά συνεπεία την υποταγή της συζύγου και των παιδιών. Δεν είναι τυχαία λοιπόν η εμμονή που παρουσιάζεται να έχει ο Ελιόν με την ανδρική τιμή, βασικό συστατικό της πατριαρχικής κοινωνίας που φέρει. Και συνεχίζει για τις ελληνίδες ότι πηγαίνουν από τον έναν στον άλλο. Αυτό μας υπενθυμίζει πόσο ίδιες τελικά είναι οι απόψεις πάνω στα θέματα της πίστης και της απιστίας, μόνο που οι απόψεις αυτές χαρακτηρίζουν μια Ελλάδα περισσότερο του παρελθόντος και μια Αλβανία του παρόντος, όπου ίσως και εκεί σιγά –σιγά θα επέλθουν αλλαγές στις αντιλήψεις των θεμάτων ηθικής. Τελικά τόσο ίδιοι και τόσο διαφορετικοί ;

Οι μόνες σκηνές που μας δίνουν μια ηρεμία και γαλήνη στην ταινία και σταματούν λίγο την ένταση που έχει, είναι εκείνες της αναπόλησης από τον Ελιόν με την αρραβωνιαστικιά του στην Αλβανία. Και προς το τέλος της ταινίας όταν ανθρώπινες σχέσεις μεταξύ του Ελιόν και των επιβατών αναπτύσσονται. Έτσι βλέπουμε τον ναρκομανή και ρατσιστή επιβάτη να έρχεται πιο κοντά με έναν μαύρο μετανάστη, μια επιβάτισσα φροντίζει το πονεμένο χέρι του Ελιόν, ενώ μια άλλη συντηρητικών πεποιθήσεων αγγίζει τις πληγές του που προήλθαν από την κακοποίησή του. Οι άνθρωποι προς το τέλος έρχονται πιο κοντά παραμερίζοντας τις διαφορές τους, απαλλαγμένοι από τα στερεότυπα που ακολουθούν διάφορες ομάδες ανθρώπων. Όλα αυτά πριν επέλθει το τέλος με τον θάνατο του Ελιόν και ενός από τους ομήρους.

Πολύ σχετικά γράφει η Μήνη (2006, σελ. 72-73) «Ο Γιάνναρης αναγάγει το σώμα του Ελιόν σε συμβολικό τόπο όπου εγγράφεται συμπυκνωμένα μια πτυχή της μετανάστευσης ... Ο μετανάστης που υπερέβη τον ρόλο του ως σώμα για εργασία και έγινε σώμα για έρωτα και αναπαραγωγή, δέχεται μια πρώτη μορφή κακοποίησης ... Η τιμωρία που περιμένει τον Ελιόν είναι η σεξουαλική κακοποίηση, πράξη που υποδηλώνει τον φόβο του ντόπιου για την αντικατάσταση του από ένα ξένο σώμα». Σύμφωνα με τα παραπάνω έρχεται στο νου η θεωρία του Agamben (2005). Σύμφωνα με αυτόν ο αποκλεισμός είναι σημαντική έννοια για την επικράτεια. Κάνει διάκριση ανάμεσα στην απλή ζωή και τον βίο. Ο βίος είναι νοητός μέσα στα πλαίσια της πολιτείας και έχει δικαιώματα, ενώ εκτός αυτής υπάρχει η απογυμνωμένη ζωή, ως

απλή επιβίωση, απροστάτευτη. Εδώ ο Ελιόν είναι ένα ζωντανό σώμα το οποίο όμως πεθαίνει εκτός επικράτειας, επομένως ζωή εκτός βίου. Διασχίζει τα σύνορα, διασχίζει και το σύνορο ανάμεσα στο βίο και τη ζωή. Όμως η ζωή εκτός του βίου δεν φαίνεται μόνο με τον θάνατο του Ελιόν αλλά μην έχοντας χαρτιά παραμονής δεν ανήκει στην επικράτεια, άρα χωρίς δικαιώματα είναι εκτός βίου και αντιμετωπίζεται ως σκέτη ζωή. Η επικράτεια δεν νοείται μόνο εδαφικά. Υπάρχει ο αποκλεισμός για να μπορούν οι εντός να απολαμβάνουν τον βίο και οι εκτός την απογυμνωμένη ζωή. Εντός επικράτειας δηλαδή υπάρχουν δυο κατηγορίες ανθρώπων, αυτοί με δικαιώματα και αυτοί χωρίς δικαιώματα. Ο Ελιόν αντιμετωπίζεται ως τέτοιος, ως ο μη έχοντας κανένα δικαίωμα. Σύμφωνα με τον Λιάκο (2005), οι εντός της επικράτειας συγκροτούν το έθνος που απολαμβάνει τη δημοκρατία και οι εκτός του το όριο που είναι απαραίτητο για να συγκροτηθεί εξ αντιδιαστολής το έθνος και για να διαθέτουν οι ομοεθνείς δημοκρατία. Το έθνος αποκτά μια ισχυρή σωματικότητα. Μέσω αυτής της σωματικότητας αποκτούν οι ιδεολογίες ισχύ των αρχέγονων δεσμών που συγκροτούν το έθνος. Έτσι το έθνος σωματοποιείται ως φυλή, ως καταγωγή, ως κοινότητα προγόνων και απογόνων. Ο Ελιόν εκτός από απογυμνωμένη ζωή έχει και μια απογυμνωμένη εργασία. Η εργασία του είναι φορέας μη δικαιωμάτων, είναι επικίνδυνη. «Πρόκειται για μια εργασία που δεν έχει συσταθεί ως κοινωνική κατηγορία, αλλά παραμένει ως αγορά απογυμνωμένης εργατικής δύναμης» αναφέρει ο Λιάκος (2005, σελ. 118). Για τον Agamben (2005) το έθνος λειτουργεί ως φορέας αποκλεισμών. Οι αποκλεισμένοι είναι οι μη πολίτες. Ο Ελιόν είναι ένας μη πολίτης, αλλά σύμφωνα πάλι με τον Λιάκο (2005, σελ. 120) «η δεξαμενή των μη πολιτών αυξάνεται και από εκείνους τους γηγενείς οι οποίοι εκπίπτουν από την τάξη των πολιτών μέσα από τις ίδιες διαδικασίες, καθώς οι ίδιοι δεν συμμετέχουν στις διαδικασίες των πολιτών αλλά μοιράζονται αισθήματα ξενοφοβίας και ρατσισμού προς τους συμπολίτες τους μη πολίτες». Χαρακτηριστική η φιγούρα του ναρκομανή επιβάτη.

Το γεγονός ότι η ταινία δεν είχε καθόλου εισπρακτική επιτυχία και προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις, δείχνει την άρνηση του κοινού να ταυτιστεί με οποιονδήποτε από τους ήρωές της. Μήπως οι πτυχές της ελληνικής κοινωνίας που θίγονται στην ταινία είναι αρκετά άσχημες για να ταυτιστεί κανείς ή την ελληνική κοινωνία δεν την απασχολούν αυτά τα θέματα γιατί είναι πέρα από αυτήν; Η απάντηση είναι προφανής και δείχνει την ρευστότητα και μεταβλητότητα των σύγχρονων εθνικών μας ταυτοτήτων. Θα πρέπει ωστόσο να προστεθεί εδώ ότι στο πραγματικό γεγονός της

πειρατείας του λεωφορείου υπήρξε και ένας έλληνας όμηρος νεκρός, άρα η υπενθύμιση του γεγονότος μέσω της ιστορίας του Γιάνναρη φέρνει στο νου ένα τραγικό περιστατικό, με άσχημο τέλος και για πολλούς σε σύντομο χρονικό διάστημα.

Και ενώ στην Ελλάδα ο απαγωγέας επαλήθευσε το αρνητικό στερεότυπο για τους Αλβανούς μετανάστες, ως επικινδύνους και κακοποιούς, στην Αλβανία ο ίδιος άνθρωπος αντιμετωπίστηκε ως «ο ήρωας της μετανάστευσης», δίνοντας το όνομά του σε δρόμους και πλατείες, κάνοντας τον άγαλμα και ήρωα σε τραγούδια. Για τους αλβανούς εργάτες η ιστορία του απαγωγέα λειτούργησε ως μια αλληγορία για ορισμένα από τα κεντρικά θέματα που τίθενται στην σύγχρονη εμπειρία της αλβανικής μετανάστευσης στην Ελλάδα, όπως είναι η εθnicoποίηση των ιεραρχιών στην εργασία, ο ρόλος των κρατών στην ρύθμιση της αγοράς εργασίας, οι νομικές και πολιτισμικές παράμετροι της ιθαγένειας και του εθνικού ανήκειν και πάνω από όλα η βία που ασκείται από την επίσημη πολιτεία και η βία από άνθρωπο σε άνθρωπο ως τιμωρία (Papailias, 2003).

Η ταύτιση του κοινού με τον ήρωα της ταινίας θα ήταν πολύ δύσκολο να επέλθει. Και αυτό γιατί αντιπροσωπεύει μια εθνοτική ομάδα που είναι εξαιρετικά επιφορτισμένη με αρνητικά χαρακτηριστικά, τόσα που στην Ελλάδα καμία άλλη εθνοτική ομάδα δεν κατέχει. Στην ταινία πολλά από τα χαρακτηριστικά αυτά θίγονται μέσα από τους επιβάτες του λεωφορείου. Έτσι ο αλβανός μετανάστης είναι απολίτιστος, αμόρφωτος, εγκληματίας, κλέφτης κ.α. Όλα αυτά βέβαια βοηθούν για τον προσδιορισμό και την επιβεβαίωση της ελληνικής ταυτότητας, η οποία είναι βασισμένη στους μύθους της ελληνικής συνέχειας και μοναδικότητας καθώς και εκείνης της πολιτισμικής ανωτερότητας. Ο αλβανός μετανάστης χρησιμοποιείται για να μετατίθενται πάνω του και να προβάλλονται στερεότυπα, φόβοι και ανασφάλειες της ελληνικής κοινωνίας. Ο ρατσισμός φανερώνεται και είναι διάσπαρτος μέσα στην ελληνική κοινωνία. Είναι ένας ρατσισμός όχι φυλετικός πλέον αλλά εθνοτικός, ο οποίος μετατοπίζεται από την βιολογία στην κουλτούρα. Η ελληνική κοινωνία σύμφωνα με τον Πανταζόπουλο (2004) δεν μπορεί να αποδεχθεί ότι η δική της εθνική κουλτούρα, η εθνική της ιδεολογία και ταυτότητα δεν λειτουργεί απλώς, αλλά όντας εθνοτική είναι κατά συνέπεια κατασκευασμένη ως ρατσιστική. Στην ουσία αυτό που ζητείται από τον ξένο μετανάστη, και στην περίπτωση μας τον αλβανό, δεν είναι η ενσωμάτωση στην εθνική κοινωνία, δεν είναι η αποδοχή από μέρος του των δημοκρατικά θεσπισμένων νόμων, αφού δεν μπορεί να είναι ισότιμος με τους

υπόλοιπους πολίτες και δεν αρκεί η εκμάθηση της γλώσσας και του πολιτισμού. Αλλά πρέπει και οφείλει να υποκλιθεί στην μη αναγώγιμη ιδιαιτερότητα του ελληνικού πολιτισμού ξεχνώντας τις δικές του παραδόσεις, όπως σχετικά έχει γράψει και πάλι ο Πανταζόπουλος (2004).

Ο Έκο (2011, σελ. 24-26) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το να έχουμε έναν εχθρό είναι σημαντικό όχι μόνο για να ορίσουμε την ταυτότητά μας, αλλά και για να προσφέρουμε στον εαυτό μας ένα εμπόδιο, βάση του οποίου θα μετρούμε το δικό μας σύστημα αξιών και, αντιμετωπίζοντάς το, θα δείχνουμε την αξία μας. Έτσι, αν δεν υπάρχει εχθρός, οφείλουμε να τον κατασκευάσουμε... Οι εχθροί είναι διαφορετικοί από εμάς και έχουν ήθη που δεν είναι δικά μας. Ο κατεξοχήν διαφορετικός είναι ο ξένος».

Και σε αυτήν την ταινία του Γιάνναρη οι μετανάστες παρουσιάζονται ιεραρχικά μέσα στην συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας ως προς ποίοι είναι καλύτεροι και ποίοι λιγότερο καλοί. Τα επίπεδα αποδοχής είναι διαφορετικά για τις διάφορες εθνοτικές ομάδες. Και εδώ ο αλβανός μετανάστης βρίσκεται στην βάση της πυραμίδας, ως ο χειρότερος όλων. Όταν ο ναρκομανής επιβάτης αναφέρει στον Ελιόν ότι ακόμα και ο μαύρος μετανάστης είναι καλύτερος από τους αλβανούς, στην ουσία εκφέρει έναν ρατσιστικό λόγο. Βλέπουμε πολύ χαρακτηριστικά τον ρόλο των ΜΜΕ στη διαμόρφωση των στάσεων και των αντιλήψεων του εγχώριου πληθυσμού. Έχουν συμβάλει στα μέγιστα για την αρνητική και στερεοτυπική απεικόνιση του αλβανού μετανάστη. Στην ταινία φαίνεται γλαφυρά ο ρόλος τους αφού επικοινωνούν με τον Ελιόν και διαπραγματεύονται μαζί του. Συμβάλλουν στην ταύτιση των αλβανών μεταναστών στην κοινωνική συνείδηση των ελλήνων ως το κατεξοχήν ξένο σώμα της κοινωνίας. Κατά τον Καρύδη (1996, σελ. 157) «Ο Αλβανός, ακόμη περισσότερο όταν πρόκειται για δράστη εγκλήματος, δεν εκλαμβάνεται ούτε αντιμετωπίζεται ως αυθύπαρκτη και αυτόνομη προσωπικότητα με ατομικά χαρακτηριστικά αλλά ως το ανώνυμο μέλος μιας ομάδας κοινωνικά επικίνδυνης, με συγκεκριμένα αρνητικά πρόσημα. Ο εγκληματίας προσδιορίζεται κυρίως ή και αποκλειστικά από την εθνοτική του προέλευση, και αντίστοιχα η εθνική ομάδα στην οποία ανήκει ταυτίζεται με την εγκληματική του δραστηριότητα». Έτσι η καταγωγή του Ελιόν είναι αρκετή για τον δημοσιογράφο που συνομιλεί να εξηγεί και την πράξη του και να αναφωνεί ο τελευταίος, όταν ο Ελιόν λέει ότι είναι Αλβανός «Α! μάλιστα». Βέβαια είναι από τις λίγες φορές που η παρουσία του λόγου του «άλλου» στα ΜΜΕ είναι υπαρκτή, όμως σε αυτήν την περίπτωση υπό περίεργες συνθήκες.

Το γεγονός της ύπαρξης του αρνητικού στερεοτύπου του αλβανού μετανάστη αλλά και ο αυξανόμενος φόβος του εγκλήματος, διευκολύνουν την άσκηση βίας προς τους μετανάστες. Έτσι και στην ταινία ο Ελιόν γίνεται υποκείμενο άσκησης άγριας βίας και επιπλέον το γεγονός της πρόσληψης του «άλλου» ως κατώτερου, δίνει μεγαλύτερη ένταση στο φαινόμενο, αφού ο «άλλος» προσλαμβάνεται ως ανάξιος σεβασμού και προστασίας. Οι αστυνομικοί και στις δύο περιπτώσεις φαίνονται χωρίς δεύτερη σκέψη να ενεργούν απαξιώνοντας τον άνθρωπο που έχουν μπροστά τους, ασκώντας ωμή βία. Η αστυνομία εκλαμβάνεται ίδια και από τις δυο πλευρές των συνόρων. Από την μεριά της Ελλάδας φαίνεται να είναι διεφθαρμένη και βίαιη και από την μεριά της Αλβανίας εξαιρετικά βίβανυση.

Ένα άλλο θέμα που τίγεται στην ταινία είναι ο μύθος της ελληνικής φιλοξενίας και η αμφισβήτησή του από τον Ελιόν. Στο γράμμα του Ελιόν από την μητέρα του ακούγεται : «Γύρνα σπίτι σου παιδί μου. Στη χώρα σου μπορεί να σε φάνε ζωντανό μέχρι το κόκκαλο, στην ξενιτιά όμως σου τρώνε και τα κόκκαλα». Η ζωή του Ελιόν στην Ελλάδα υπήρξε, ειδικά στο τέλος, ιδιαίτερα δύσκολη και τελικά τραγική. Η γνωστή σε όλους ελληνική φιλοξενία δεν λειτούργησε στην περίπτωση του Ελιόν. Έτσι και ενώ το λεωφορείο έχει περάσει τα ελληνοαλβανικά σύνορα, υπόσχεται στους ομήρους ότι όταν φτάσουν στην πόλη του θα πάνε σπίτι του και η μητέρα του θα ετοιμάσει ένα γεύμα για όλους πριν φύγουν, για να γνωρίσουν την Αλβανική φιλοξενία.

Το τέλος του Ελιόν είναι τραγικό και γίνεται ακόμη τραγικότερο όταν η μητέρα του αναγκάζεται από έναν αλβανό αστυνομικό να πείσει τον γιό της να αφήσει τους ομήρους, αφού της έχει υποσχεθεί πρώτα ότι δεν θα κινδυνεύσει. Ο Ελιόν ακούγοντας την φωνή της μητέρας του κατεβαίνει από το λεωφορείο και σκοτώνεται από τα πυρά των αλβανών αστυνομικών.

Η ταινία μας δείχνει πτυχές του κοινωνικού αποκλεισμού που υφίσταται μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων, αυτή των μεταναστών και συγκεκριμένα των αλβανών. Αναδεικνύονται τα φαινόμενα του ρατσισμού και της ξενοφοβίας και μας παρουσιάζονται οι περίπλοκες συνιστώσες τους. Η σύγχρονη κοινωνία αντανακλάται στις πολλαπλές σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στον «άλλο», τον «ξένο» και σε «εμάς», δείχνοντας τα φοβικά πολιτισμικά αντανακλαστικά που την διέπουν. Η αντίδραση της ελληνικής κοινωνίας, ως κοινωνίας υποδοχής μεταναστών, που δεν αποδέχεται τον διαφορετικό, τον «άλλο» έχει να κάνει με το γεγονός ότι απεγνωσμένα προσπαθεί να διατηρήσει τα κεκτημένα της σε οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο.

Γράφει η Λαλιώτου (2006, σελ. 70) «Μέρος της σημαντικότητας του Ομήρου απορρέει από το γεγονός ότι παραστασιοποίησε εικόνες και πτυχές της ελληνικής κοινωνίας και κουλτούρας οι οποίες δεν θα θέλαμε να είναι δικές μας και με τις οποίες δεν είμαστε διατεθειμένοι να αναμετρηθούμε». Φταίει η μαζική είσοδος των μεταναστών ή μήπως η ελληνική εθνικιστική ιδεολογία που ακόμα χρησιμοποιείται; Σημαντικότερο όλων είναι ότι ο ρατσιστικός λόγος που είναι απόρροια του εθνικιστικού, περνώντας από το πεδίο της βιολογίας σε αυτό της κουλτούρας έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται ως κάτι απολύτως φυσικό. Εάν η ταινία παιζόταν για πρώτη φορά σήμερα, μια πενταετία μετά απ' ότι παίχτηκε, άραγε η αντίδραση του κοινού να ήταν η ίδια; Ίσως όχι, αφού σήμερα οι αλβανοί μετανάστες φαίνεται να είναι ως έναν βαθμό ενταγμένοι στην ελληνική κοινωνία με επιτυχία αλλά ταυτόχρονα να είναι και μια κοινωνική κατηγορία αρκετά στιγματισμένη. Και επειδή τίποτα δεν είναι στατικό και η εικόνα του «άλλου» και του «ξένου» συνεχώς αλλάζει, σήμερα αυτοί που θα ενοχλούσαν και δεν θα μπορούσε η ελληνική κοινωνία να ταυτιστεί μαζί τους να ήταν οι μετανάστες από το Πακιστάν, Αφγανιστάν κλπ.

2.4. Ο δρόμος προς τη Δύση.

Η ταινία του Κατζουράκη *Ο Δρόμος προς τη Δύση* (2003) αποτελεί μια ενδιαφέρουσα δημιουργία καθότι είναι ένας συνδυασμός μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Οι αναφορές της περιλαμβάνουν στοιχεία για την ζωή των ξένων μεταναστών και προσφύγων στην Ελλάδα. Στο μέρος του ντοκιμαντέρ ο δημιουργός ακολουθεί τους μετανάστες, οι οποίοι στην ουσία αφηγούνται την ζωή τους. Ενώ στο μυθοπλαστικό κομμάτι παρακολουθούμε τη ζωή μιας νέας γυναίκας μετανάστριας από την πρώην ΕΣΣΔ. Τα δύο είδη δεν εξελίσσονται αυτόνομα, αλλά εμπλέκεται το ένα μέσα στο άλλο, σαν δύο παράλληλοι κόσμοι που συνεχώς συναντιούνται. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα στο μυθοπλαστικό μέρος να παρακολουθούμε μέσα από την ιστορία της Ιρίνας (πρωταγωνίστρια της ταινίας) την σκοπιά του σκηνοθέτη για το μεταναστευτικό θέμα, ενώ στο ντοκιμαντέρ να ακούμε την ίδια την φωνή και την άποψη των μεταναστών για τη ζωή τους και τα προβλήματά τους. Ο κινηματογράφος δίνει τον λόγο στους ίδιους τους μετανάστες, που μπορούν με αυτόν τον τρόπο να προβάλλουν τις απόψεις τους, να μιλήσουν για τον εαυτό τους. Αυτά τα στοιχεία μαζί με το γεγονός ότι η ταινία έχει μέσα και το στοιχείο της μυθοπλασίας, μας δίνουν τη αίσθηση ότι το φαινόμενο της μετανάστευσης αναπαρίσταται διεξοδικά.

Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι στην ταινία η παρουσία των γηγενών είναι σχεδόν ανύπαρκτη, εκτός από την περίπτωση μιας γυναίκας η οποία δηλώνει στην κάμερα ότι οι μετανάστες που μένουν κοντά της δεν είναι κλέφτες, δουλεύουν όλη μέρα κλπ. Δεν γίνεται αναφορά σε κανένα αρνητικό στερεότυπο που συνοδεύει τους μετανάστες. Μήπως ο σκηνοθέτης μέσω της ταινίας του θέλει να γνωρίσουμε τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας, ο οποίος μπορεί να είναι μετανάστης και να μοιάζει σαν με εμάς;

Στο παρόν κείμενο δεν θα γίνει διάκριση ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και την μυθοπλασία, αυτό που ενδιαφέρει είναι η ταινία ως όλον, αφού όπως χαρακτηριστικά έχει αναφέρει και ο Φερρό (2001, σελ. 46) «Η ταινία, είτε απεικονίζει την πραγματικότητα είτε όχι, ως ντοκιμαντέρ ή ως μυθοπλασία, με αληθινή ή εντελώς φανταστική πλοκή, συνιστά ιστορία». Αυτό που θα εξεταστεί είναι η εικόνα του «ξένου» του «άλλου», η κοινωνική πραγματικότητα της εποχής και πως παρουσιάζεται στην ταινία του Κατζουράκη. Ο σκηνοθέτης της ταινίας, όπως αναφέρει η Λυδάκη (2008) με άλματα περνά από το ντοκιμαντέρ στο μυθοπλαστικό μέρος και το αντίστροφο, ενώ κεντρική ιδέα, το σημαντικό θέμα της

κινηματογραφικής αφήγησης παραμένει πάντα η μετανάστευση. Αλλά τα όρια ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την υποκειμενικότητα, τη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ, τη σκηνοθετική παρέμβαση και την αποστασιοποίηση συγχέονται και η ελλειπτική πλοκή της αφήγησης της ταινίας, καλεί εμάς τους θεατές σε εγρήγορση και σε συμμετοχή. Γι' αυτόν το λόγο και είναι δύσκολο να αναλυθεί η ταινία με βάση τις σκηνές- ενότητες. Στο ντοκιμαντέρ παρακολουθούμε μονολόγους από τους μετανάστες- πρόσφυγες που είναι συχνά ελλειπτικοί, ενώ στο μυθοπλαστικό μέρος η ηρωίδα συχνά δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα που δεν τέθηκαν ή τουλάχιστον δεν είναι φανερά σε εμάς. Η Λυδάκη γράφει (2011, σελ. 303) «Ο κινηματογράφος- ντοκιμαντέρ με τα διάφορα είδη του συγκρίνεται ή και παραλληλίζεται με κοινωνικές έρευνες και σχολιάζονται οι ομοιότητες στους τρόπους προσέγγισης της πραγματικότητας από τους κινηματογραφιστές και τους κοινωνικούς επιστήμονες». Ο σκηνοθέτης προσπαθώντας να περιγράψει τον κοινωνικό αποκλεισμό και να μιλήσει για τα άτομα που τον υφίστανται, χρησιμοποιεί την κοινωνιολογία, την ιστορία, την ψυχολογία. Μέσω των σκηνοθετικών παρεμβάσεων του ο τρόπος που χειρίζεται τις εικόνες, το μοντάζ, τρόπος λιτός και απέριτος, δείχνουν ποια είναι η θέση του απέναντι στο θέμα.

Βασικό στοιχείο της ταινίας είναι η κίνηση. Ο κινηματογραφικός φακός ακολουθεί τους μετανάστες όπου αυτοί βρίσκονται και κινούνται, όπως το ίδιο κάνει και για την Ιρίνα. Όμως ανάμεσα στην κίνηση παρεμβάλλονται και στατικές εικόνες από ζωγραφικούς πίνακες του ίδιου του δημιουργού και διάφορα πορτρέτα γυναικών. Επίσης μέσα στην αφήγηση των ιστοριών των μεταναστών και αυτή της Ιρίνας εμπλέκονται και θεατρικές σκηνές, όπου αναπαρίστανται εικόνες από την ζωή της πρωταγωνίστριας με την ίδια ως πρωταγωνίστρια.

Η Ιρίνα είναι μια νεαρή γυναίκα από την πρώην ΕΣΣΔ, όπου αποφασίζει να μεταναστεύσει για μια καλύτερη ζωή στην Δύση. Δυστυχώς όμως πέφτει θύμα σεξουαλικής εκμετάλλευσης και εμπορίας ανθρώπων, όπου την εξαναγκάζουν να γίνει πόρνη. Όπως λέει και η ίδια πολύ χαρακτηριστικά: «Άνθρωπος που αγοράζει άνθρωπο, και να τύχει αυτός εμένα;». Καταφέρνει όμως και ξεφεύγει από την δύσκολη αυτή θέση και το σκάει για να αναζητήσει την φίλη της, που είχαν γνωριστεί ενώ περπατούσαν στα χιόνια για να έρθουν στον καινούριο τόπο. Η φίλη της έχει εξαφανιστεί. Σε όλη αυτή την αναζήτηση στην Αθήνα μαθαίνουμε με πολλά φλας μπακ πληροφορίες για το παρελθόν της Ιρίνα στην χώρα της.

Στην συνέχεια παρακολουθούμε τους μετανάστες και τους πρόσφυγες, όπου αφηγείται ο καθένας την ιστορία του και τις εμπειρίες του. Πολλοί από αυτούς ήρθαν κυνηγημένοι από τα καθεστώτα των χωρών τους, άλλοι για να αποφύγουν τον πόλεμο, κάποιοι άλλοι είναι οικονομικοί μετανάστες. Άλλοι ήρθαν πρόσφατα στην Ελλάδα και άλλοι είναι εδώ πολλά χρόνια. Κάποιοι έχουν γεννηθεί εδώ ή έχουν μεγαλώσει εδώ. Πολλοί ξέρουν την ελληνική γλώσσα, άλλοι πάλι όχι. Εμφανίζονται και μικρά παιδιά να χορεύουν χορούς της πατρίδας των γονιών τους. Κοινό όλων αυτών των ανθρώπων είναι το καθεστώς της παρανομίας που τους περιβάλλει, οι περισσότεροι από αυτούς δεν έχουν χαρτιά, ενώ και αυτοί που έχουν είναι προσωρινής κυρίως παραμονής.

Κοινό σημείο της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ είναι η μετανάστευση. Η μετανάστευση μας παρουσιάζεται στα πλαίσια της πόλης και ειδικότερα της Αθήνας. Στην πόλη οι μετανάστες φαίνονται το πρωί στην εργασία τους και το βράδυ να πηγαίνουν στα στέκια των ομοεθνών τους, για να συναναστραφούν με τους όμοιούς τους. Στον κινηματογράφο η πόλη αποτελεί τον τόπο που θέτει τις προϋποθέσεις για την αφήγηση και δημιουργεί προθέσεις και προκαλεί δράσεις, όπως αναφέρει η Λυδάκη (2008). Και συνεχίζει η ίδια (2008, σελ. 11) «Γενικότερα η διαλεκτική σχέση ανθρώπου και χώρου προσεγγίζεται πλέον διεπιστημονικά καθώς οι πολεοδόμοι και οι κοινωνικοί επιστήμονες γνωρίζουν ότι ο χώρος επιβάλλει τους όρους του στους ανθρώπους που τον κατοικούν, αλλά και εκείνοι τον διαμορφώνουν ανάλογα με τις ανάγκες τους και έτσι η ζωή τους εγγράφεται σ' αυτόν, ο οποίος συχνά και την προδιαγράφει». Όμως τα τελευταία χρόνια φαίνεται αυτή η σχέση να μην είναι αμφίδρομη και να έχει διαφοροποιηθεί, έτσι οι άνθρωποι πλέον πρέπει να προσαρμοστούν στον τόπο τον οποίο και μένουν, που όμως ίσως δεν τον έχουν επιλέξει και δεν καλύπτει ενδεχομένως και τις ανάγκες τους. Οι μετανάστες της ταινίας φαίνεται να δρουν μέσα στην πόλη και ειδικότερα στο κέντρο της, στην Ομόνοια, την Ευριπίδου, την Σωκράτους. Κινηματογραφούνται σε μια λαϊκή αγορά, σε τηλεφωνικούς θαλάμους, στα πεζοδρόμια, δίνοντας έτσι πληροφορίες για την κατάσταση των μεταναστών μέσα στον περιβάλλοντα χώρο τους και στιγμών της καθημερινότητας τους. Εκεί στο κέντρο της πόλης συναντιούνται με τους δικούς τους ανθρώπους, τους ανθρώπους από την ίδια χώρα αλλά και μπερδεύονται μέσα στο πλήθος και με τους γηγενείς. Φαίνονται να κάθονται στα σκαλιά των σπιτιών τους, σπίτια πολύ παλιά, αλλά μεταδίδοντάς μας μια αίσθηση φόβου ή και γαλήνης παρ' όλη την δυστυχία τους. Η Ιρίνα μονολογεί λέγοντας ότι: «Δεν ξέρεις σε ποια πόλη

είσαι». Προφανώς οι μετανάστες δεν νιώθουν την πόλη δική τους αλλά την νιώθουν ως ξένη, ανοίκεια.

Τα σπίτια των μεταναστών βρίσκονται σε γειτονιές και περιοχές φτωχές, είναι κατά το πλείστον σε υπόγεια και αποθήκες. Είναι εμφανής η έλλειψη του φυσικού φωτός. Και τα τζάμια στα παράθυρα πολλές φορές είναι ανύπαρκτα αφήνοντας τους χώρους εκτεθειμένους στο κρύο και σε οποιοδήποτε άλλο καιρικό φαινόμενο. Ηλεκτρικό δεν υπάρχει συνήθως. Στους τοίχους που κυρίως είναι βρόμικοι, είναι κολλημένες πολλές φορές αφίσες από διάφορους σταρ του τόπου καταγωγής των μεταναστών. Σ' αυτούς τους χώρους παρουσιάζονται να μένουν πολλοί μαζί από την ίδια χώρα και με τις στοιχειώδεις ανέσεις να προσπαθούν να ανταπεξέλθουν. Πολλοί από αυτούς μπορεί να μείνουν εκεί χωρίς να βγουν καθόλου έξω για πολλούς μήνες, επειδή φοβούνται μην πιαστούν και απελαθούν. Άνθρωποι από όλες τις μεριές της γης, Αλβανία, Αφρική, Πακιστάν, πρώην ΕΣΣΔ κτλ. Την Ιρίνα όμως για μια φορά θα την δούμε στο φώς με φόντο τον ουρανό, θα είναι και η πιο τραγική σκηνή της ταινίας καθώς από εκεί ψηλά, από την ταράτσα της πολυκατοικίας θα αυτοκτονήσει, έχοντας κουραστεί από την μάταιη αναζήτηση της φίλης της αλλά και από την μάταιη αναζήτηση της καλύτερης ζωής που περίμενε να βρει στον δρόμο της για την Δύση.

Από την άλλη ο σκηνοθέτης αντιπαραβάλλει τα σπίτια των μεταναστών που έχουν χρόνια εγκατασταθεί στην Ελλάδα. Καλύτερα όσον αφορά την κατάστασή τους. Αυτοί θεωρούν εαυτούς Έλληνες πολίτες. Θυμούνται βέβαια τις δύσκολες καταστάσεις που πέρασαν για να ενταχθούν και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζον τώρα. Η ένταξη αυτή μάλλον κατά επίφαση μπορεί να θεωρηθεί τέτοια, γιατί ενώ έξω από το σπίτι προσπαθούν να μιμηθούν τις ζωές των γηγενών, μέσα στο σπίτι όλα θυμίζουν την πατρίδα που άφησαν πίσω. Χοροί, μουσικές, ενδυμασία, γιορτές δείχνουν την παράλληλη ζωή που έχουν. Αυτά στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού και μακριά από τα βλέμματα των γηγενών. Οι μετανάστες που εγκαταλείπουν τη χώρα τους για μια άλλη δεν εγκαταλείπουν απαραίτητως και την ταυτότητά τους (Ψαρρού, 2005). Οι επίσημες αρχές μπορεί να μιλάνε για ενσωμάτωση αλλά αυτό που επιζητείται από αυτούς τους ανθρώπους είναι στην ουσία η αφομοίωση. Αναφέρει ο Σταυρίδης (2002) ότι οι μετανάστες αυτοί στην πραγματικότητα δεν μιμούνται αλλά διατηρούν την ταυτότητά τους και απλώς μεταμφιέζονται για να διεκπεραιώσουν ένα ρόλο και να δώσουν την εντύπωση ότι είναι αυτοί τους οποίους προσποιούνται. Υιοθετούν συμπεριφορές για να θεωρούνται περισσότερο ίδιοι με τους γηγενείς, έτσι η αποδοχή τους θα είναι μεγαλύτερη και η ζωή τους πιο εύκολη. Ζουν στην Ελλάδα

αλλά μέσα τους φέρουν βαθειά την πατρίδα από όπου ήρθαν. Και συνεχίζει ο ίδιος (2002) λέγοντας ότι το κατώφλι που βλέπουμε τους μετανάστες να κάθονται στη ταινία είναι ο ενδιάμεσος τόπος, ο οποίος εξελίσσεται σε μια χωροχρονική εμπειρία μετάβασης ανάμεσα σε δύο κόσμους, στο πριν και το μετά, στο εδώ και το εκεί, ανάμεσα τελικά σε έναν τόπο και σε έναν άλλο. Γράφει ο Παπαταξιάρχης (2006) ότι ο ξένος στην σύγχρονη Ελλάδα όταν επιμένει στην διαφορετικότητά του γίνεται απειλητικός και η πολιτισμική του ετερότητα προσλαμβάνεται με αδιαφορία ή απαξίωση και όχι με ενδιαφέρον. Η ελληνική φιλοξενία προς τους ξένους εκδηλώνεται μόνο όταν η προβολή της πολιτισμικής ταυτότητας και η συνακόλουθη ανάδειξη της ετερότητας αναστέλλονται, έτσι ο ξένος γίνεται παθητικός και υποτάσσεται στη μίμηση του άλλου και την εξομοίωση.

Η Ιρίνα φαίνεται να έχει χάσει τον χρόνο όπως και η ίδια αναφέρει. Εικόνες από το παρελθόν της εμφανίζονται στην τωρινή ζωή της. Η θύμηση του πατέρα της που τον βλέπει να χορεύουν μαζί βαλς, τα λόγια της μητέρας της που φοβόταν την ξενιτιά της κόρη της, το όνειρο το δικό της που φανταζόταν την Δύση ως ένα τεράστιο λούνα παρκ, η ανάμνηση της φίλης της που χάθηκε στα χιόνια. Και οι μετανάστες που μιλούν για την ζωή τους αναφερόμενοι σε αυτούς που άφησαν πίσω, για τον δρόμο που διένυσαν για να φτάσουν εδώ, για τα χαρτιά που ποτέ δεν είναι όσα πρέπει, για τους φίλους τους που έχασαν στο δρόμο, και αυτοί λοιπόν αναμειγνύουν το παρόν και το παρελθόν και ποτέ δεν ξεχνούν. Τα σημαντικότερα για αυτούς γεγονότα έρχονται πρώτα και όχι με τη χρονολογική τους σειρά. Στις αφηγήσεις της ζωής τους βασίζεται και η ταινία. Παρατηρεί ο σκηνοθέτης τη ζωή της Ιρίνας και των μεταναστών και έτσι φτιάχνει την ταινία του. Απεικονίζει την πραγματικότητα και εξιστορεί την ιστορία της Ιρίνας. Χρησιμοποιεί την τέχνη της ζωγραφικής, του χορού, του θεάτρου, της μουσικής, της λογοτεχνίας. Καθεμία από αυτές για διαφορετικό λόγο. Την ζωγραφική για να αποδώσει τους εφιάλτες της Ιρίνας ή για να παρουσιάσει τα πορτρέτα-ταυτότητες κάποιων γυναικών. Είναι σαν ένα διάλλειμα ανάμεσα στην πολύ κίνηση της ταινίας. Το θέατρο το χρησιμοποιεί για να παρουσιάσει σκηνές από το παρελθόν της ηρωίδας. Την μουσική για να αποδώσει την εικόνα της εποχής και για να μας παρουσιάσει πτυχές της κουλτούρας της Ιρίνας. Τον χορό τον χρησιμοποιεί για να αναδείξει την πολιπολιτισμικότητα των μεταναστών. Όλες αυτές οι τέχνες μαζί, ίσως γιατί ο ίδιος ο δημιουργός είναι καλλιτέχνης.

Στην αρχή της ταινίας μας παρουσιάζεται η Ιρίνα να απαντάει σε κάποιον που δεν φαίνεται, ίσως κάποιον επιστήμονα που κάνει κάποια έρευνα. Είναι απρόθυμη να απαντήσει στις ερωτήσεις του λέγοντας: «Εγώ γιατί να σου απαντήσω; Δεν κάνεις καλές ερωτήσεις. Εγώ γιατί να σου το λέω; Γιατί να σου πω τα όνειρά μου;» κλπ. Ίσως γιατί θεωρεί ότι είναι μάταιο, ότι δεν μπορούν οι εμπειρίες της να αποτυπωθούν στην κοινωνική έρευνα. Η Ιρίνα δεν απαντά στις ερωτήσεις, οι μετανάστες όμως παρουσιάζονται να εξιστορούν τα βιώματά τους. Κάνοντας χρήση των προφορικών ιστοριών αναδύονται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις και η συλλογική μνήμη που συγκροτούν τον κόσμο των υποκειμένων, γι' αυτό και η μελέτη τους θεωρείται σημαντική από την διερεύνηση των αντικειμενικών κοινωνικών δομών που δημιουργούν αθέατες σχέσεις, όπως χαρακτηριστικά έχουν γράψει η Μπουτζουβή και Θανοπούλου (2002).

Σκοπός του σκηνοθέτη φαίνεται να ήταν η αποτύπωση του κοινωνικού αποκλεισμού όπως τον βιώνουν οι μετανάστες. Αυτό το επιχειρεί τόσο στο μυθοπλαστικό μέρος της ταινίας του αλλά και στο μέρος του ντοκιμαντέρ. Δείχνοντας τα διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα των μεταναστών, την πολλαπλότητα των εμπειριών στην ουσία μας δείχνει την ομοιότητα όλων των ανθρώπων. Στόχος του είναι η ανάδειξη της κοινής ταυτότητας όλων των ανθρώπων. Γιατί οι «άλλοι» γίνονται καθρέπτης μας. Όπως και ο ίδιος ο Κατζουράκης (2004, σελ. 292) αναφέρει: «Η πρόθεσή μου δεν ήταν να καταγράψω τη ζωή των προσφύγων στη χώρα μου, αλλά να καταλάβω εγώ, μέσα από τόσα καινούργια πρόσωπα –που αλλάζουν κάθε μέρα και που δεν είναι ποτέ ίδια- την αιτία των πραγμάτων. Να δω σ' αυτά τα πρόσωπα πίσω από την εικόνα του φόβου, την ανατολή τους». Ο δρόμος των μεταναστών- προσφύγων από την γη που γεννήθηκαν στην καινούρια γη αναφέρεται από τον Παπαθεοδώρου (2006) ως ένα «τρίτο διάστημα», δηλαδή αυτός ο δρόμος είναι η εμπειρία της μετανάστευσης.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί και η έμφυλη διάσταση του προβλήματος της μετανάστευσης που θίγει ο σκηνοθέτης. Η Ιρίνα δέχεται ιδιαίτερη καταπίεση σαν αντικείμενο σεξουαλικής εκμετάλλευσης, δείχνοντας έτσι την ιδιαίτερη μορφή των εμπορευματικών σχέσεων στις οποίες υπόκειται. Η ηρωίδα πληρώνει βαρύ τίμημα για το όνειρό της, το ταξίδι στη Δύση. Λέει η ίδια στην ταινία: «Ήμουν λίγο άλλη... Δεν ξέρεις πια τι είσαι... Δεν γνωρίζεις τον εαυτό σου... Εγώ που έχω τόσο μίσος μέσα μου... Εγώ που όλο τον κόσμο αγαπούσα... Όλα τα πάθαμε, όλα τα μάθαμε». Η σεξουαλική εκμετάλλευση του σώματος της Ιρίνας

εξελισσεται σε αλλοτρίωση και εξουθένωση της ψυχής της. Η Στρατηγάκη (2006, σελ. 198) αναφέρει: «Η διαμόρφωση των έμφυλων ταυτοτήτων των μεταναστριών καθορίζεται στις χώρες του νότου από τον συνδυασμό τριών ειδών συστημάτων έμφυλων σχέσεων: της χώρας προέλευσης, της χώρας υποδοχής και της εθνικής μειονότητας», τα στοιχεία αυτά βρίσκονται σε αλληλεπίδραση και διαμορφώνουν τις συνθήκες ζωής και εργασίας των γυναικών αυτών. Έτσι η Ιρίνα που είναι νέα γυναίκα από την Ανατολική Ευρώπη πέφτει θύμα σεξουαλικής εκμετάλλευσης και πορνείας. Η εργασία της αυτή είναι χωρίς νομική προστασία, στην ουσία εξαναγκάζεται να την κάνει αφού της έχουν πάρει και τα νόμιμα χαρτιά της και την απειλούν με την ζωή της αν προσπαθήσει να ξεφύγει. Με αυτόν τον τρόπο στιγματίζονται οι γυναίκες αυτές στην χώρα καταγωγής τους, στην χώρα υποδοχής χρησιμοποιούνται οι συγκεκριμένες εξαιτίας της έξαρσης της σεξουαλικής εκμετάλλευσης αφού βρίσκονται σε μια ανδροκρατική κοινωνία υποδοχής. Είναι προφανής η αλληλεπίδραση του φύλου με την τάξη και την εθνική καταγωγή. Ένας μεγάλος αριθμός τέτοιων γυναικών, δηλαδή νέες, ξένες και φτωχές, βρίσκονται αντιμέτωπες με αυτήν την πραγματικότητα καθημερινά ερχόμενες στην Ελλάδα.

Κάποια στιγμή στην ταινία ένας μετανάστης αναρωτιέται αν το παιδί του που γεννήθηκε θα είναι «λαθρογέννηση». Οι άνθρωποι αυτοί αφηγούνται για κάποιους άλλους συμπατριώτες τους που δεν κατάφεραν να φτάσουν. Για κάποιους που πέθαναν και άλλους ακρωτηριάστηκαν σε «ένα άσπρο πράγμα που λέγεται χιόνι». Η Ιρίνα μιλά για τα χαρτιά που μετρά και που ποτέ δεν είναι όσα πρέπει. Και ξανά σε αυτήν την ταινία βλέπουμε να είναι επίκαιρη η διάκριση που κάνει ο Αγκάμπεν (2005) μεταξύ ζωής και βίου. Όπου βίος είναι η ζωή με δικαιώματα και στην συγκεκριμένη περίπτωση τον απολαμβάνουν οι έλληνες πολίτες, και η γυμνή ζωή, απροστάτευτη χωρίς κανένα δικαίωμα που έχουν οι μη νόμιμοι μετανάστες. Το τι σημαίνει ζωή χωρίς βίο είναι έκδηλο όταν καμία ευθύνη δεν υπάρχει για όσους μετανάστες πεθαίνουν στα σύνορα. Και όπως αναφέρει ο Λιάκος (2005, σελ. 116) «Δεν ανήκουν πλέον ούτε στην επικράτεια από την οποία προήλθαν, εφόσον διέφυγαν, ούτε σε εκείνη στην οποία θέλουν να πάνε. Διασχίζοντας τα σύνορα διέσχισαν, επίσης, το σύνορο ανάμεσα στο βίο και τη σκέτη ζωή». Και βέβαια αυτό δεν ισχύει μόνο με τον θάνατο των μεταναστών, αλλά αναγάγετε και στα σπίτια που βρίσκονται κλεισμένοι μέσα, σαν σε στρατόπεδα, φοβούμενοι την απέλαση και όχι μόνο. Οι άνθρωποι αυτοί όπως αντιμετωπίζονται από το ελληνικό σύστημα, σύμφωνα με τον Μαρβάκη (2004, σελ. 96) «παράγουν ή κατοχυρώνουν ένα σύστημα

προσωρινότητας, ανασφάλειας καθώς και παρανομίας». Οι άνθρωποι της ταινίας μιλώντας στην κάμερα φαίνεται να είναι κουρασμένοι, αγανακτισμένοι αλλά και να βρίσκονται σε σύγχυση μπροστά στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν για την ένταξη τους. Όπως και η Ιρίνα λέει: «δεν είμαι νόρμαλ». Τι πρέπει να γίνει για να μπορέσουν αυτοί οι άνθρωποι να νιώσουν «νόρμαλ». Τι πρέπει να κάνουν για να γίνουν καλοί και αποδεκτοί πολίτες; Γιατί όπως γράφει και ο ίδιος ο Κατζουράκης (2004, σελ. 293) «Τα ορμητικά ποτάμια των ανθρώπων που εγκαταλείπουν τον τόπο τους θα συνεχίσουν να κυλάνε. Χώρες θα συνεχίσουν να διαλύονται εν ονόματι της συσσώρευσης πλούτου. Ο ξένος θα συνεχίσει να αντιμετωπίζεται ως πηγή εκμετάλλευσης και ενόχλησης. Και θα συνεχίσει να γίνεται ο καθρέπτης μας».

2.5. Πολιτική κουζίνα.

Η ταινία του Μπουλμέτη Πολιτική Κουζίνα (2003) περιγράφει την ιστορία ενός νέου αγοριού ελληνικής καταγωγής του Φάνη Ιακωβίδη, που έχει γεννηθεί και ζει στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί μαθαίνει για τα μυστικά του φαγητού, των μπαχαρικών και των βοτάνων από τον παππού του, έναν φιλοσοφημένο άνθρωπο που έχει ένα παντοπωλείο στην Πόλη. Όταν είναι περίπου επτά χρόνων αυτός και η οικογένειά του αναγκάζονται στις αρχές του 1960 να εγκαταλείψουν την Πόλη υποχρεωτικά. Πηγαίνουν στην Αθήνα όπου ο Φάνης θα παραμείνει για 35 περίπου χρόνια χωρίς να γυρίσει πίσω. Εκεί χρησιμοποιεί τις δεξιότητές του στη μαγειρική ως μέσω εγκλιματισμού στις καινούριες συνθήκες και ως ανάμνηση των χρόνων που έζησε στην Πόλη. Εμπλουτίζει με καινούριες γνώσεις αυτά που του έμαθε ο παππούς του για τη μαγειρική και κάνει πικάντικες τις ζωές όσον είναι δίπλα του. Η ξαφνική αρρώστια του παππού του τον φέρνει πίσω στην Κωνσταντινούπολη στα σαράντα του πλέον, όντας επιτυχημένος καθηγητής της αστροφυσικής. Εκεί, στην κηδεία του παππού του θα συναντήσει τυχαία και την πρώτη του παιδική αγάπη την Σαϊμέ, μια γυναίκα τουρκικής εθνικότητας η οποία έχει παντρευτεί τον Μουσταφά, έναν τούρκο στρατιωτικό ιατρό γνωστό του Φάνη και αυτός από τα παιδικά του χρόνια.

Η ταινία γνώρισε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία στην Ελλάδα, την μεγαλύτερη από τις ταινίες που εξετάζονται σε αυτήν την εργασία (Κομνηνού, 2010). Γιατί συνέβη αυτό θα αναλυθεί στη συνέχεια. Σημαντικό να αναφερθεί είναι και το γεγονός ότι η ταινία προβλήθηκε και σε πολλές χώρες του εξωτερικού, όπως βέβαια και στην Τουρκία. Υπήρξε συνεργασία ανάμεσα σε Ελλάδα και Τουρκία τόσο στο θέμα της χρηματοδότησης όσο και στο καστ, αφού σημαντικοί για την εξέλιξη της ιστορίας της ταινίας ρόλοι έχουν τούρκοι ηθοποιοί. Αν μη τι άλλο το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας και ίσως το σημαντικότερο εκτυλίσσεται στην Κωνσταντινούπολη. Ενώ οι γλώσσες που χρησιμοποιούνται είναι και τα ελληνικά και τα τουρκικά αλλά και τα αγγλικά ανάλογα με τις ανάγκες της ταινίας και το πώς οι άνθρωποι θέλουν να εκφραστούν.

Η ταινία εξετάζει την έννοια της πατρίδας μέσα από την οπτική, την μαγεία και τα μυστικά του φαγητού και αναφέρεται σε μια χρονική στιγμή της ιστορίας της Ελλάδας και της Τουρκίας εκείνη της μετακίνησης, στην ουσία απέλασης, αρκετά μεγάλου αριθμού ελλήνων υπηκόων από την Κωνσταντινούπολη στις αρχές της δεκαετίας του 1960 εξαιτίας της πολιτικής έντασης των δύο χωρών. Σημαντική θέση

στην ταινία έχουν οι έννοιες «εθνικός» - «διεθνικός» και η παρουσίασή τους καθώς και εκείνες της πολιτικής και της ιδεολογίας και ο τρόπος που παρουσιάζονται και αντιμετωπίζονται.

Στο σημείο αυτό θα ήταν χρήσιμο να περιγραφεί συνοπτικά το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ο σκηνοθέτης περιγράφει την μετάβαση του ήρωά του από την πόλη που μεγάλωσε στην Αθήνα. Μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ των δυο χωρών με την συνθήκη της Λωζάνης (1923) παρέμειναν στο νέο τουρκικό κράτος ως μη ανταλλάξιμοι 111.200 Έλληνες ορθόδοξοι εκ των οποίων 103.000 ήταν κάτοικοι Κωνσταντινούπολης, εξ' αυτών 73.000 ήταν Ρωμιοί, δηλαδή έλληνες πρώην Οθωμανοί και νυν τούρκοι υπήκοοι και 30.000 έλληνες υπήκοοι (Μπέγκος, 2004). Σε αυτούς αναγνωρίστηκαν δικαιώματα ελεύθερης άσκησης θρησκευτικής λατρείας, ελεύθερη εκπαίδευση, δικαίωμα ιδιοκτησίας και οικονομικής δραστηριότητας κ. α. Βέβαια σε περιόδους κρίσης μεταξύ των δύο χωρών, και δεν ήταν λίγες αυτές οι φορές, οι άνθρωποι αυτοί αντιμετωπίζονταν ως εχθροί του κράτους και εξαναγκάζονταν να εγκαταλείψουν την χώρα. Κάτι τέτοιο συνέβη και στην περίοδο που αναφέρεται η ταινία. Έτσι λοιπόν όπως και ο Φάνης και η οικογένειά του, 10.000 Έλληνες υπήκοοι απελάθηκαν από την Τουρκία μεταξύ 1964-1966, εξαναγκαζόμενοι να μετοικήσουν στην Ελλάδα (Μπέγκος, 2004). Η απέλαση αυτή έγινε βάση ονομαστικών καταλόγων ελλήνων υπηκόων και με το πρόσχημα ότι δεν ήταν πλέον κάτοχοι νόμιμης άδειας παραμονής αφού είχε λήξει και δεν ανανεωνόταν ξανά. Αυτό είχε ως συνέπεια μαζί με τους έλληνες υπηκόους να φύγει και ένας μεγάλος αριθμός Ρωμιών, που είχαν την τουρκική υπηκοότητα. Αναγκάστηκαν δε να φύγουν παίρνοντας μόνο τα προσωπικά τους αντικείμενα και υποβλήθηκαν και στην διαδικασία της σήμανσης (Μπέγκος, 2004).

Η ταινία στο πρώτο της πλάνο μας δείχνει ένα γυναικείο στήθος και ένα μωρό όπου ενθαρρύνεται να απολαύσει το γεύμα του ρίχνοντας κάποιος ζάχαρη πάνω στο μαστό. Ο αφηγητής ξεκινά λέγοντας παράλληλα με την παραπάνω εικόνα ότι: «ο παππούς μου συνήθιζε να λέει ότι η λέξη ονειρεύομαι, κρύβει μέσα της τη λέξη ρεύομαι». Με κωμικό, κατά κάποιον τρόπο, φαίνεται από την αρχή ότι θα θιγούν κάποια θέματα στην ταινία, όπως αυτό της ταυτότητας, της πολιτικής, της απέλασης και της επιστροφής. Ακόμα και αυτά του φαγητού, του μαγειρέματος, των αισθήσεων.

Η ταινία χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο είναι «οι μεζέδες», το δεύτερο «τα κύρια πιάτα» και το τρίτο «τα γλυκά», αποκαλύπτοντάς μας την κεντρική θέση των

φαγητών και των γλυκών στην ταινία. Αφηγητής της ταινίας είναι ο Φάνης. Τα δυο πρώτα μέρη μας περιγράφονται με τα φλας μπακ του Φάνη στο παρελθόν, ενώ μόνο «τα γλυκά» είναι σε παροντικό χρόνο. «Οι μεζέδες» αναφέρονται κυρίως στο χαρακτήρα του παππού του Φάνη, τον Βασίλη, έναν ιδιοκτήτη παντοπωλείου που εμπορεύεται μπαχαρικά και φιλοσοφεί. Χαρακτηριστικά αναφέρει αυτός για τις ιδιότητες των μπαχαρικών ως βασικά χαρακτηριστικά των αισθήσεων και των συμπεριφορών: «η κανέλα φέρνει τους ανθρώπους κοντά, τους κάνει να κοιτάζονται στα μάτια, το κύμινο από την άλλη τους κάνει να κλείνονται στον εαυτό τους», ενώ σε κάποια άλλη στιγμή λέει: «το φαί και η ζωή για να νοστιμέψουν θέλουν αλάτι». Οι αισθήσεις που προκαλούνται από το φαγητό και τα μπαχαρικά δεν περιλαμβάνουν μόνο την όσφρηση και την γεύση, αλλά σύμφωνα με τον αφηγητή, και την ακοή και την όραση. Οι αναμνήσεις του Φάνη με τον παππού του, την οικογένειά του και την Σαϊμέ, δίνοντας έναν νοσταλγικό τόνο στην αφήγησή του, τελειώνουν με την τραυματική εμπειρία της απέλασής τους στις αρχές του 1960. Και έτσι κλείνει το κεφάλαιο «μεζέδες» που έχει σημείο αναφοράς την Κωνσταντινούπολη των τελευταίων χρόνων τις δεκαετίας του 1950.

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας μεταφερόμαστε στην Αθήνα των αρχών της δεκαετίας του 1960, το οποίο αναφέρεται ως «τα κύρια πιάτα». Εκεί ο νεαρός Φάνης παρουσιάζεται να αντιμετωπίζει δυσκολίες προσαρμογής στις καινούριες συνθήκες του νέου τόπου και ειδικότερα στο σχολείο. Βρίσκει όμως παρηγοριά και διέξοδο μαγειρεύοντας. Έτσι χρησιμοποιεί ό, τι του έμαθε ο παππούς του και εξασκείται συνεχώς για να καλυτερεύσει τις δεξιότητές του. Όμως η μαγειρική ως χόμπι σε ένα παιδί τόσο μικρό την δεκαετία αυτή μεταφράζεται ως δυσλειτουργία και έτσι η οικογένεια, η εκκλησία και το σχολείο συστρατεύονται για να τον αποτρέψουν από αυτή του την ασχολία. Η αντίδρασή του σε αυτό ήταν η απόδρασή του για την Κωνσταντινούπολη με το τραίνο, όπου δυστυχώς για αυτόν τον σταματά ο στρατός. Την ημέρα εκείνη συνέβη το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967. Σχετικά γράφει η Papadimitriou (2007) ότι η ιστορία για μια ακόμα φορά θα παρεμποδίσει τις επιθυμίες του μικρού Φάνη. Πρώτα με την απόφαση του Τουρκικού κράτους για την απέλαση, ο Φάνης φεύγει από την πόλη και τους ανθρώπους που αγαπούσε και μετά με το πραξικόπημα του 1967 που δεν καταφέρνει να γυρίσει στην Κωνσταντινούπολη. Στο δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας παρακολουθούμε αρκετές φορές την προετοιμασία της οικογένειας για τον ερχομό, την επίσκεψη του παππού στην Αθήνα. Πολλά τραπέζια, πολλά μαγειρέματα και πολλά φαγητά

προετοιμάζονται για την άφιξη του παππού, ενώ όλη η οικογένεια τον περιμένει, κάτι όμως που δεν γίνεται ποτέ.

Τρίτο και τελευταίο μέρος της ταινίας «τα γλυκά». Βρισκόμαστε στην Κωνσταντινούπολη του σήμερα, δηλαδή του 2003. Ο Φάνης επισκέπτεται την Κωνσταντινούπολη για πρώτη φορά ύστερα από την απέλαση της οικογένειάς του με αφορμή τον άρρωστο παππού του. Ο παππούς πεθαίνει και στην κηδεία του ο Φάνης θα συναντήσει την Σαϊμέ, την παιδική του αγάπη. Υπάρχει η αίσθηση ότι ο Φάνης και η Σαϊμέ θα καταλήξουν μαζί καθώς έχει χωρίσει από τον άντρα της τον Μουσταφά, αλλά τελικά εκείνη θα γυρίσει σε αυτόν. Ο Μουσταφά όταν δοκιμάζει έναν κεφτέ από αυτούς που έχει φτιάξει ο Φάνης παρατηρεί ότι έχει βάλει κανέλα, και ότι έχει έρθει «είτε πάνω στην ώρα, είτε πολύ αργά». Πολύ αργά, τελικά, πήγε ο Φάνης ενώ ο Μουσταφά πάνω στην ώρα. Έτσι μόνος του ο Φάνης πηγαίνει στο εγκαταλελειμμένο μαγαζί του παππού του και εκεί βρίσκοντας διάσπαρτα πεταμένα μπαχαρικά και σχεδιάζοντας το πλανητικό σύστημα ξαναθυμάται τα παιδικά του χρόνια. Η επιστροφή του Φάνη στο μαγαζί του παππού του συντελείται με μια διαφορά, τώρα φέρνει μαζί του τα μαθήματα που έμαθε από την παράδοση (της χρήσης και της ερμηνείας των μπαχαρικών), αλλά με την νέα ιδιότητα που φέρει, αυτή του επιστήμονα και του πολίτη του κόσμου (Eleftheriotis, 2012). Κοσμοπολιτισμός, μοντερνισμός και παράδοση ταυτοχρόνως.

Δύο ιστορικά συμβάντα χρησιμοποιεί η ταινία. Αυτό της απέλασης των ελλήνων υπηκόων από την Τουρκία στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και εκείνο του στρατιωτικού πραξικοπήματος της 21^{ης} Απριλίου 1967. Και τα δύο ιδιαίτερα τραυματικά για τους Έλληνες όπως και για τον πρωταγωνιστή τον Φάνη. Και ενώ το δεύτερο ιστορικό περιστατικό περιγράφεται συνοπτικά με μια δόση χιούμορ, το πρώτο ως πιο περίπλοκο αντιμετωπίζεται με ιδιαίτερη προσοχή. Έτσι η σχέση των δύο χωρών παρουσιάζεται με ευαισθησία μέσω των προσωπικών σχέσεων των ηρώων και μέσω των μεταφορών του φαγητού, διπλωματικά. Και παρόλο που υπάρχει μια διάχυτη νοσταλγία σε όλη την ταινία, νοσταλγία για την πόλη που χάθηκε και τους ανθρώπους που έμειναν πίσω, η ταινία προσφέρει την ευκαιρία και την προοπτική μιας καινούριας αρχής. Μιας αρχής που ο Φάνης θα την πραγματοποιήσει τώρα στα σαράντα του, πίσω στην πόλη που γεννήθηκε και μεγάλωσε.

Η χρησιμοποίηση του φαγητού για να περιγράψει μεταφορικά τις ανθρώπινες σχέσεις συμβαίνει για πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο με την ταινία

Πολίτικη Κουζίνα. Όμως όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Papadimitriou (2007) αυτή δεν είναι η μοναδική καινοτομία της ταινίας, πολύ σημαντικό είναι και το γεγονός της μεταφοράς μέσω του φαγητού των αισθήσεων και των ανθρωπίνων σχέσεων με τον συγκεκριμένο τόπο, δηλαδή την Κωνσταντινούπολη, αλλά και τον συγκεκριμένο χρόνο δηλαδή το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Είναι η χωροχρονική διάσταση της ταινίας που προσδίδει ιδιαίτερη σημασία και έγινε τόσο αγαπητή στο κοινό.

Η ταινία επιμελώς αποφεύγει να συνταχθεί με την εθνικιστική ρητορική της αναπαράστασης της ιστορίας που χρησιμοποιούν και οι δύο χώρες για δικούς τους λόγους. Πολύ επιτυχημένα το καταφέρνει προσδίδοντας κωμικά στοιχεία σε όλη την διάρκεια της, μέσω των χαρακτήρων που σκιαγραφεί και ειδικότερα με την μορφή του πατέρα και της μητέρας του Φάνη. Και παρόλο που τονίζεται η δυσκολία προσαρμογής του Φάνη και της οικογένειάς του στην Ελληνική πραγματικότητα, που αιτία είναι η απέλαση και το στρατιωτικό πραξικόπημα και οι συνέπειες τους, η ταινία δεν απευθύνει κανένα «κατηγορώ». Αντί αυτού με την ροή της ιστορίας της, τα αίτια φαίνονται να ανάγονται σε ένα ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο το οποίο ούτε αναλύεται περεταίρω αλλά παραμένει και ανεξήγητο. Το γεγονός ότι η ταινία είναι σύμπραξη και των δυο χωρών, ότι παίρνουν μέρος ηθοποιοί και από τις δυο χώρες, ότι χρησιμοποιείται και η τουρκική γλώσσα αλλά και ότι το κοινό την δέχτηκε εγκάρδια, δείχνει ίσως μια στροφή στην αντιμετώπιση του ενός έθνους από το άλλο.

Πρέπει εδώ να υπενθυμιστεί ότι το 2003 δεν ήταν τόσο σύνηθες, αν και όχι πρωτοφανές, να παρακολουθούνται ταινίες με τούρκους ηθοποιούς και να τίγονται θέματα πολιτικής ιστορίας χωρίς να αντιμετωπίζεται η Τουρκία ως εχθρός και υπαίτια των γεγονότων. Η εικόνα του τούρκου ως εχθρού ήταν περισσότερο διαδεδομένη. Τα τουρκικά σίριαλ δεν είχαν κάνει ακόμα την εμφάνισή τους και έτσι η εικόνα του τούρκου δεν μας ήταν ακόμα πολύ οικία. Έτσι οι τούρκοι χαρακτήρες παρουσιάζονται σχεδόν συμπαθητικοί, ακόμα και όταν πηγαίνουν στο σπίτι του Φάνη για να ανακοινώσουν στον πατέρα του ότι πρέπει μέσα σε μια βδομάδα να εγκαταλείψει την Κωνσταντινούπολη. Του μιλούν με ευγένεια και σεβασμό. Όταν αυτός τους ρωτάει «μα! γιατί; Τι έκανα;» του απαντούν ότι δεν φταίει αυτός αλλά ότι φταίει η κακή αντιμετώπιση που έχουν οι Τούρκοι στην Κύπρο από τους Έλληνες. Δηλαδή η εξήγηση της απέλασης οφείλεται σε γεγονότα που είναι πέρα από τους ήρωες της ταινίας. Δείχνοντας μια πιο ανθρώπινη διάσταση, πέρα από αυτή του υπαλλήλου του τουρκικού κράτους, σκύβουν στο αυτί του πατέρα του Φάνη και του

προτείνουν μια λύση που αυτός αρνείται να δεχτεί. Του προτείνουν να αλλάξει την θρησκεία του και να ασπαστεί το Ισλάμ. Με αυτόν βεβαίως τον τρόπο η διαδικασία της απέλασης εξωραϊζεται για να διασωθούν οι ανθρώπινες σχέσεις, στοιχείο βασικό για τον σκηνοθέτη. Ο Φάνης ερωτεύεται την Σαϊμέ και όταν θα ξαναγυρίσει στην Πόλη θα τη συναντήσει και θα θελήσει να γίνουν ζευγάρι, άσχετα αν τελικά εκείνη θα γυρίσει στον άντρα της τον Μουσταφά. Η σκηνή του τούρκικου χαμάμ, όπου ο Φάνης συναντιέται με τον Μουσταφά, επιλέγεται, γιατί σε αυτό το μέρος: «οι άνθρωποι εδώ ανοίγουν τις ψυχές τους, όπως τα μύδια στον ατμό», οι προσωπικές και εθνικές εντάσεις, όπως αναφέρει και η Papadimitriou (2011) διακριτικά αντιμετωπίζονται και εγκωμιάζεται η δύναμη της διπλωματίας, όταν ο Μουσταφά αναφερόμενος στον παππού του Φάνη λέει: «είχε την ικανότητα να ανακαλεί μνήμες χωρίς να προκαλεί». Αυτή η δήλωση είναι που αντιπροσωπεύει και το ύφος της ταινίας. Μπορεί η απέλαση των ελλήνων από την Τουρκία να ήταν ένα τραυματικό γεγονός και να ήταν ένα ακόμα λιθαράκι για την κακή σχέση των δύο χωρών, εν' τούτοις η ταινία δεν μένει σε αυτό αλλά περιγράφει την καλή συνύπαρξη των δύο κοινοτήτων και την επιθυμία να παραμείνουν έτσι οι σχέσεις. Αυτό προκύπτει κυρίως μέσα από την νοσταλγική ματιά της ταινίας και δεν βασίζεται τόσο πολύ στην πραγματική αναπαράσταση της ιστορίας. Μέσω της νοσταλγίας η ταινία προβαίνει στην «εξημέρωση» της ιστορίας. Κάτι εντελώς διαφορετικό από την κυρίαρχη ρητορική των επίσημων κρατών, αλλά και την αναπαράσταση της επίσημης ιστορίας.

Η ταινία σκιαγραφεί πολύ γλαφυρά την ταυτότητα των Ρωμιών της Πόλης αλλά και των ελλήνων υπηκόων της εποχής εκείνης, μέσω των χαρακτήρων της οικογένειας του Φάνη αλλά και του ίδιου. Οι άνθρωποι αυτοί διακρίνονται για τον κοσμοπολιτισμό τους, υιοθετούν στοιχεία από τις κουλτούρες και των δύο χωρών, ενώ επιπρόσθετα έχουν και μια βυζαντινή κληρονομιά. Αγαπούν την Κωνσταντινούπολη, αν και μέσα τους φέρουν την Ελλάδα. Την φέρουν όμως φαντασιακά, γιατί πολλοί από αυτούς δεν την έχουν επισκεφτεί, μέσω όμως των αφηγήσεων και των αναπολήσεων των προγόνων τους και οι ίδιοι νιώθουν άρρηκτους δεσμούς με την «μητέρα πατρίδα». Χαρακτηριστικό αυτού είναι ότι σε κάθε περίπτωση εκδηλώνουν την επιθυμία τους να παραμείνουν για πάντα στην Πόλη. Ο παππούς αρνείται να φύγει από την Πόλη, έστω και για λίγο, για να επισκεφτεί τα αγαπημένα του πρόσωπα στην Αθήνα, παρά τις πολλές υποσχέσεις που δίνει. Ακόμα και στο ταξίδι που είχε προγραμματίσει πριν πεθάνει, ανακαλύπτουμε στη συνέχεια ότι δεν θα πήγαινε. Συνέπεια βέβαια αυτού είναι η συναισθηματική απώλεια που

προκαλεί η έλλειψη των οικείων προσώπων. Ο μπαμπάς του Φάνη θέλοντας να δικαιολογήσει τον παππού, που για ακόμα μια φορά δεν ήρθε, λέει στην οικογένειά του ότι δεν πρόκειται ποτέ να έρθει, γιατί την Πόλη την ονόμασαν Πόλη γιατί είναι η ομορφότερη πόλη στον κόσμο και ότι κανείς τους δεν θα ήθελε να φύγει αν δεν τους είχαν υποχρεώσει. Ένα άλλο χαρακτηριστικό των ανθρώπων αυτών είναι η έντονη θρησκευτικότητά τους. Βλέπουμε τον παππού και τον Φάνη να επισκέπτονται την εκκλησία λίγο πριν απελαθεί η οικογένεια. Όταν οι τούρκοι ενημέρωσαν τον μπαμπά του Φάνη ότι πρέπει να εγκαταλείψει την χώρα, του πρότειναν για να μην συμβεί αυτό να γίνει μουσουλμάνος. Ο μπαμπάς του Φάνη το εξομολογείται αυτό ύστερα από χρόνια στην οικογένειά του και είναι ένα γεγονός που το ανακαλεί με τρόμο στη μνήμη του, που έστω για μια στιγμή δίστασε να απαντήσει αρνητικά. Σκεφτόμενος ότι έτσι προδίδει την θρησκεία του και την εθνική του ταυτότητα; Αναφέρει ο Φάνης σε ένα άλλο σημείο της ταινίας: «Οι Τούρκοι μας έδιωξαν σαν Έλληνες και οι Έλληνες μας υποδέχτηκαν σαν Τούρκους». Η εθνική ταυτότητα υπάρχει αλλά όχι με την έννοια που τη χρησιμοποιεί η εθνικιστική προσέγγιση, η ταυτότητα εδώ έχει να κάνει με την κουλτούρα. Οι άνθρωποι παρουσιάζονται να έχουν συνείδηση της εθνικής τους ταυτότητας αλλά έχουν και στενή σύνδεση με τον τόπο που κατοικούν. Αισθάνονται Έλληνες στην Κωνσταντινούπολη και φέρουν και χαρακτηριστικά του τόπου αυτού, έχουν διπλές πολιτισμικές συνδέσεις. Όπως αναφέρει η Zacharia (2008), η ταινία είναι ένα παράδειγμα του ότι η πολιτισμική σύνδεση δεν είναι αναγκαίο να συνδέεται με το εθνικό έδαφος. Έτσι η οικογένεια του Φάνη μπορεί να χαρακτηριστεί πολυπολιτισμική. Είναι Έλληνες στην Κωνσταντινούπολη, νιώθουν συνδεδεμένοι με αυτήν την πόλη, με τον τόπο που ζουν, την τουρκική κουλτούρα, αλλά επίσης διατηρούν την ελληνική τους ταυτότητα.

Ο Φάνης είναι ο άνθρωπος που βρίσκεται ανάμεσα σε δύο πατρίδες. Τα περιβάλλοντα αναφοράς του, η Κωνσταντινούπολη και η Αθήνα, είναι καθοριστικά για την συγκρότηση της ταυτότητάς του και τις μεταλλάξεις που αυτή ενδεχομένως υπόκειται. Έτσι δυσκολεύεται να προσαρμοστεί ερχόμενος στην Αθήνα ως παιδί και αναπολεί και νοσταλγεί την Κωνσταντινούπολη και πηγαίνοντας μεγάλος πια στην Πόλη, νιώθει ότι στον δυτικό πλέον τρόπο ζωής του, έχει παραμελήσει να προσθέτει «ανατολίτικα μπαχαρικά». Το ότι ερχόμενος στην Αθήνα, στην νέα κοινωνική πραγματικότητα, μεταφέρει στοιχεία από τον τόπο του, τις γνώσεις του στην μαγειρική, δείχνει ότι αυτός ο τρόπος τον βοηθάει αφενός να έχει ένα οικείο σημείο

αναφοράς με το παρελθόν του και αφετέρου να διατηρεί μια συναισθηματική ισορροπία.

Όμως η ταινία προχωρά πέρα από τις ταυτότητες. Εστιάζει στους ίδιους τους ανθρώπους, στο πως συμπεριφέρονται, πως αναμιγνύουν διάφορες πολιτισμικές πρακτικές, πως τις εκτελούν. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το φαγητό, δεν μας αφορά στην ουσία τι τρώνε, αλλά με ποιόν τρόπο το μαγειρεύουν, με ποιους το μοιράζονται και πώς το τρώνε. Είναι τόσο σημαντικό το φαγητό στην ταινία που χρησιμοποιείται ακόμα και για παιδαγωγικούς λόγους (Zacharia, 2008). Ο παππούς διδάσκει τον Φάνη με τα μπαχαρικά, μαθαίνοντάς του αστρονομία και γεωγραφία, λέγοντάς του ότι η ζωή θέλει αλάτι. Προχωρά όμως και πέρα από τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που προσδίδονται στις διάφορες εθνικότητες (δυτική οπτική της ελληνικής κουλτούρας-ανατολίτικη κουλτούρα). Παρακολουθεί τους ανθρώπους στην καθημερινότητά τους και στο πώς αυτοί λειτουργούν.

Η ταινία αντιμετωπίζει τόσο τους Έλληνες όσο και τους Τούρκους ως μαριονέτες των πολιτικών αποφάσεων που επηρεάζουν άμεσα τις ζωές τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο τίτλος «Πολίτικη κουζίνα» είναι και μεταφορικός καθώς άλλοι «μαγείρεψαν» για τις τύχες των ανθρώπων αυτών. Με την κυριολεκτική έννοια, η πολιτική κουζίνα, γενικότερα το φαγητό, χρησιμοποιείται για να αμβλύνει τις διαφορές καθότι η μαγειρική δεν γνωρίζει σύνορα. Παρατηρούμε ότι με την ταινία αυτή συντελείται μια αλλαγή όσον αφορά την αναπαράσταση των σχέσεων της Ελλάδας με την Τουρκία, έχουμε μια πιο νηφάλια καταγραφή που αποσκοπεί στην μνήμη, με έναν τόνο νοσταλγικό, όπου αποτυπώνεται η υποκειμενική ανάμνηση του ήρωα αλλά παράλληλα δίνεται και μια διεθνική διάσταση της ιστορίας που μέχρι πρότινος δεν υπήρχε. Σύμφωνα με την Λαλιώτου (2006, σελ. 70) «Ο κινηματογράφος της μετανάστευσης ανήκει σε εκείνες τις πολιτισμικές πρακτικές που επιχειρούν να διαμεσολαβήσουν το παρελθόν στο παρόν δίνοντας έμφαση στο ρόλο που παίζουν τα φαινόμενα και οι διαδικασίες κινητικότητας στη διαμόρφωση των συλλογικών μας ταυτοτήτων, συμβάλλοντας έτσι άλλοτε άμεσα και δυναμικά και άλλοτε έμμεσα στη μετάλλαξη του συλλογικού μας φαντασιακού».

Νοσταλγικό το ύφος της ταινίας, παραπέμπει στη νοσταλγία των μεταναστών της διασποράς για την Ελλάδα. Η αποδοχή του κοινού υπήρξε πολύ μεγάλη και αυτό γιατί το κοινό της Ελλάδας είναι ιδιαίτερα δεκτικό σε ιστορίες που σχετίζονται με την ελληνική διασπορά και την εξωτική της απεικόνιση, τόσο μέσα στην πατρίδα όσο και στο εξωτερικό (Laliotou, 2010). Σύμφωνα και πάλι με την Λαλιώτου (2006) η

Πολίτικη κουζίνα, αναπαριστά το εθνικό παρελθόν με τρόπο που ενισχύει τις συλλογικές βεβαιότητες του εθνικού μας «εμείς» στο παρόν. Αυτό το αποδεικνύει και το γεγονός της θετικής ανταπόκρισης των θεατών στο φιλικό προς το κοινό περιεχόμενο των συλλογικών αυτοαναπαραστάσεων που πλάθει αυτή η ταινία. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου το γεγονός ότι οι δύο ταινίες με αναφορά στην ελληνική διασπορά η Πολίτικη κουζίνα (2003) και οι Νύφες (2004) είχαν πολύ μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και ανταπόκριση στο κοινό, ενώ άλλες όπως ο Όμηρος (2005) αγνοήθηκαν παντελώς (Κομνηνού, 2010).

Η ταινία αναπαρήγαγε μια συγκεκριμένη διάσταση της μνήμης και της ιστορίας, διαφορετική από την ρητορική της επίσημης ιστορίας. Το μήνυμα αυτό λαμβάνεται από το κοινό που το αποδέχεται και το επικροτεί. Σκιαγραφεί την Κωνσταντινούπολη ως έναν τόπο μνήμης και επιμένει στην προσωπική ιστορία του πρωταγωνιστή. Η πολυπολιτισμική ταυτότητα υπερισχύει από αυτήν της εθνικής και της εθνικιστικής. Παρουσιάζεται ένα παρελθόν με συλλογικές αναφορές οι οποίες σήμερα έχουν ξεφτίσει, όπως της εκτεταμένης οικογένειας, των συγκεντρώσεων όλων των μελών της οικογένειας στα κυριακάτικα τραπέζια, ακόμα και των θρησκευτικών πεποιθήσεων (Dermentzopoulos, 2010).

2.6. Μια αιωνιότητα και μια μέρα.

Στην ταινία του ο Αγγελόπουλος *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* (1998) περιγράφει την ιστορία ενός άρρωστου ποιητή του Αλέξανδρου, ο οποίος διανύει την τελευταία μέρα της ζωής του. Καθώς έρχεται στον νου του μια ανάμνηση από όταν ήταν νεότερος στην Θεσσαλονίκη, όπου και ζει, συναντιέται με ένα μικρό αγόρι λαθρομετανάστης από την Αλβανία, το οποίο καθαρίζει τζάμια στα φανάρια. Μεταξύ τους αρχίζει σιγά-σιγά να αναπτύσσεται μια φιλία κατά την οποία το αγόρι βοηθά τον Αλέξανδρο στο ταξίδι του για την αυτογνωσία και ο Αλέξανδρος στέκεται δίπλα στο αγόρι, έστω και για λίγες ώρες, ως μια πατρική φιγούρα. Τα παιδιά που παίζουν καθοριστικό ρόλο στις ταινίες του Αγγελόπουλου, είναι ξένα παιδιά, όπως αναφέρει η Letoublon (2000).

Είναι μια αισιόδοξη ταινία; Από την αρχή αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για μια ταινία συμβολική και βαθιά υπαρξιακή και συγκινητική, και όπως και ο ίδιος ο σκηνοθέτης δήλωσε, αποκαλύπτει τον εαυτό του και εκτίθεται (1999). Ερωτήματα όπως: πόσο κρατά το αύριο, τι είναι ο χρόνος, ο φόβος για τον θάνατο και τι συμβαίνει μετά; απασχολούν τον Αλέξανδρο και κατά επέκταση τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Στην ουσία πρόκειται για μια αναδρομή στη ζωή του ήρωα και το τι του έχει απομείνει τώρα που το τέλος επέρχεται. Διαψεύδει ίσως όλα όσα παλαιότερα του φαίνονταν σημαντικά. Συνειδητοποιεί την ματαιότητα της κοσμοπολίτικης ζωής του. Μέσα από τα φλας μπακ του Αλέξανδρου τίθεται επίσης το ερώτημα: τέχνη ή ζωή; Ο Αγγελόπουλος (1999) αναφέρει ότι η δημιουργία περιέχει οδύνη και ότι η δημιουργία τελικά είναι ταυτόχρονα και καταδίκη και λύτρωση, σχεδόν μοίρα. Έτσι διαπιστώνουμε ότι η τέχνη και η ζωή συναντιούνται, όπως συναντιέται και το παρόν με το παρελθόν. Και όπως αναφέρει η Minucci (1998) ο Αλέξανδρος και ο ποιητής Σολωμός αναζητούν και οι δύο μια γλωσσική και ταυτόχρονα μια υπαρξιακή ταυτότητα.

Ο Αλέξανδρος και το μικρό αγόρι πραγματοποιούν το ταξίδι από την Θεσσαλονίκη προς τα σύνορα της Αλβανίας. Αυτό είναι το πραγματικό ταξίδι, όμως συντελείται και ένα νοητικό, φανταστικό συγχρότως. Το ταξίδι αυτό είναι μέσα στον χρόνο μέσω των αναμνήσεων του βασικού ήρωα. Τα σύνορα αυτά δεν είναι στην ουσία πραγματικά, όπως μας εξηγεί ο σκηνοθέτης (1999), είναι μια φαντασίωση, μια προέκταση φόβου. Τα σύνορα μεταφράζονται ως η πύλη του Άδη προς τον θάνατο. Ο Αλέξανδρος φαίνεται να έχει περάσει στην άλλη διάσταση και να αποχαιρετά τη ζωή,

βρίσκεται στο τελευταίο του ταξίδι. Η έννοια του θανάτου αντιπροσωπεύεται από τον ίδιο τον Αλέξανδρο, ενώ της ζωής από τον μικρό μετανάστη. Ο Αλέξανδρος λίγο πριν ο μικρός μετανάστης φύγει από την Ελλάδα του φωνάζει «μείνε!» καθώς φαίνεται να είναι η μοναδική σύνδεση που έχει με την ζωή. Και οι δύο είναι ξένοι, ο μικρός είναι ένας λαθρομετανάστης και ο Αλέξανδρος είναι ξένος γιατί βρίσκεται μεταξύ ζωής και θανάτου, μεταξύ φανταστικού και πραγματικού. Ο Αγγελόπουλος (1999, σελ. 198) είχε πει σχετικά: «Ο συγγραφέας ζει την τελευταία μέρα του. Το παιδί αρχίζει τη ζωή του. Μια αρχή κι ένα τέλος, και η ανταλλαγή που γίνεται μέσα από λέξεις. Όμως κι οι δύο εξόριστοι κι οι δύο μόνοι. Δύο μοναξιές στην ίδια πόλη. Η συνάντηση και για τους δύο είναι καθοριστική. Η ανταλλαγή των λέξεων είναι δρόμοι επικοινωνίας. Κουράγιο για τον καθένα. Αυτός παίρνει τις λέξεις που του προσφέρει το παιδί. Το παιδί παίρνει τις ίδιες λέξεις για να φύγει. Αυτός για να ανοίξει δρόμο για το αύριο, το παιδί δρόμο για το ταξίδι. Όμως, συναντήθηκαν. Κι αυτή η συνάντηση άλλαξε και τους δύο».

Ανάμεσα στους δύο βασικούς ήρωες αναπτύσσεται μια φιλία. Το γεγονός αυτό της φιλίας δημιουργεί σύμφωνα με τον Horton (2000) μια σχέση που όχι μόνο θεραπεύει και τους δύο αλλά οδηγεί και σε νέες διαστάσεις ειρήνης. Ο Αλέξανδρος πριν πεθάνει χρειάζεται να φτάσει σε μια ειρήνευση ειδικά με τον εαυτό του αλλά και με τους άλλους, ζωντανούς και νεκρούς. Ο μικρός μετανάστης τον βοηθά. Τον κάνει να γελά, κάτι που το είχε απελπιστικά ανάγκη. Επίσης τον βοηθά να επιστρέψει, μέσω της ανάμνησής του, στην νεκρή σύζυγό του την Άννα και να την καταλάβει. Φαίνεται στο τέλος ότι ο Αλέξανδρος έχει βρει την ειρήνη που έψαχνε μέσω του μικρού ήρωα. Και αντίστοιχα ο Αλέξανδρος βοηθά τον μικρό του φίλο. Πρώτη φορά εκεί όπου γνωρίζονται, όταν τον καλεί να μπει μέσα στο αυτοκίνητό του σε μια επιδρομή της αστυνομίας για να μην τον πιάσουν. Δεύτερη φορά όταν ο μικρός μετανάστης έχει πέσει θύμα απαγωγής και ο Αλέξανδρος πληρώνοντας τα λύτρα τον απελευθερώνει. Και την τελευταία φορά όταν ο ήρωας προσπαθεί να βοηθήσει τον μικρό να γυρίσει στον τόπο του, άσχετα αν αυτός γυρίζει και τον βλέπουμε καθ' όλη την υπόλοιπη διάρκεια της ταινίας με τον συγγραφέα. Τέλος, ο μικρός μετανάστης δωρίζει μεταφορικά τις λέξεις που ο Αλέξανδρος μη έχοντας έμπνευση έψαχνε, για να συνεχίσει το έργο του Σολωμού.

Ο Heidegger είχε πει και το επαναλαμβάνει ο Αγγελόπουλος (1999) ότι: «μοναδική μας ταυτότητα είναι η μητρική μας γλώσσα, το μοναδικό μας σπίτι». Το αναφέρει και ο Αλέξανδρος όταν πηγαίνει να επισκεφτεί την άρρωστη μητέρα του:

«Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου, τη δική μου γλώσσα. Όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες λέξεις ή να ανασύρω από τη σιωπή ξεχασμένες λέξεις, γιατί τότε μόνο ξανάκουγα τα βήματά μου να αντηχούν στο σπίτι;» Και όπως αναφέρει η Minucci (1998, σελ. 320) «Το να ανακτήσουμε τη μητρική μας γλώσσα, σημαίνει να ανακτήσουμε ξανά την προσωπική, αλλά και την ιστορική και πολιτιστική μας ταυτότητα, ξαναβρίσκοντας τις ρίζες μας και την ιστορία μας. Σημαίνει να ανακαλύψουμε ξανά τη μαγική δύναμη της γλώσσας, ελευθερώνοντάς την από την πολιτιστική και πολιτική διαφθορά του σύγχρονου κόσμου». Έτσι και ο Σολωμός, πληρώνοντας για τις λέξεις που του προσφέρονταν ανέκτησε την μητρική του γλώσσα. Το ίδιο και ο Αλέξανδρος. Και οι λέξεις αυτές που του δόθηκαν: κορπούλα, ξενήτης, αργαδινή. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι η ιστορία με την πληρωμή των λέξεων είναι προσθήκη του Αγγελόπουλου (1999, σελ. 200) ο οποίος πάνω στο θέμα αναλύει: «Η ιστορία με την αγορά των λέξεων είναι δική μου προσθήκη. Φυσικά, με μεταφορική σημασία. Τώρα πια ξέρω πως, για ό, τι κάνουμε, για ό, τι βγάζουμε στο φως, για ό, τι λησμονημένο ανασύρουμε απ' το σκοτάδι, πληρώνουμε, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, πληρώνουμε ακριβά».

Ο σκηνοθέτης φαίνεται να στοχάζεται πάνω στα θέματα της ζωής, του θανάτου, του χρόνου, της μνήμης, της αγάπης, της παρουσίας και απουσίας, της δημιουργικότητας, της τέχνης, της ιστορίας, της επιστροφής και του ταξιδιού. Χρησιμοποιεί την ιστορία του μικρού λαθρομετανάστη και των φίλων του, όχι για να θίξει το θέμα της εκμετάλλευσής τους αλλά περισσότερο ως έναυσμα για το κύριο θέμα που θέλει να αναδείξει αυτό της προσωπικής και εθνικής ταυτότητας, σύμφωνα με τον Παπανικολάου (2009). Δηλαδή θίγει τη διάσταση της υποκειμενικότητας μέσα από την εθνική ταυτότητα, υποκειμενοποιεί σε ένα βαθμό την εθνική ταυτότητα στο πρόσωπο του Αλέξανδρου.

Το όνομα του μικρού μετανάστη δεν μας παρουσιάζεται ποτέ. Ούτε όμως μας αναφέρεται από πού ακριβώς κατάγεται. Αν και υποθέτουμε ότι εξαιτίας της ελληνικής του γλώσσας, κατάγεται από κάποιο χωριό της Β. Ηπείρου- Ν. Αλβανίας. Τα μόνα στοιχεία που μας δίνονται γι' αυτόν είναι ότι ζει μαζί με μια ομάδα παιδιών, μετανάστες και αυτά, τα οποία μάλλον στην ουσία είναι λαθρομετανάστες, χωρίς χαρτιά, χωρίς οικογένεια και χωρίς μόνιμη και ασφαλή κατοικία. Αυτό τα κάνει ευάλωτα απέναντι στην αστυνομία που τα κυνηγά και σε διάφορες συμμορίες ενηλίκων που τα εκμεταλλεύονται και ακόμα τα πουλάνε για υιοθεσία. Στο μόνο

παιδί που μας δίνεται το όνομά του, είναι εκείνο του φίλου του ήρωά μας του Σελίμ, όνομα που μας αποκαλύπτει μάλλον την μουσουλμανικόαλβανική του ταυτότητα. Όμως ο μικρός ήρωας της ταινίας έχει εθνικές συνδέσεις με την Ελλάδα, αφού μιλά ελληνικά, μια ιδιαίτερη διάλεκτο και αναφέρει ιστορίες για τον τόπο του. Πρώτη φορά χρησιμοποιεί την ελληνική γλώσσα για να μην τον στείλει ο Αλέξανδρος πίσω στην Αλβανία. Έτσι παρατηρούμε τον μικρό μετανάστη να τραγουδά ένα παραδοσιακό τραγούδι, αρχίζοντας: «Ξενιτεμένο μου πουλί ...» και κάνοντας χρήση της λέξης «κορπούλα» να μαγνητίζει τον Αλέξανδρο. Αργότερα θα δούμε και την βαθύτερη σύνδεση των δύο ηρώων με σημείο αναφοράς το τραγούδι και τις λέξεις. Το μικρό αγόρι λειτουργεί στην αφηγηματική της ταινίας με έναν διπλό ρόλο, αυτόν του λαθραίου μετανάστη αλλά και του εθνοτικού έλληνα που συμμετέχει στο σώμα του έθνους, όπως γράφει ο Ραπανικόλαου (2009). Η ελληνική καταγωγή είναι εκείνη που θα παίζει σημαντικό ρόλο στην σχέση των δύο βασικών προσώπων της ταινίας. Ο Αλέξανδρος θα ζητήσει από το μικρό αγόρι να του μάθει και άλλες λέξεις από τον τόπο του και θα τον ανταμείβει χρηματικά για κάθε μία από τις λέξεις αυτές. Αυτή η κίνησή του είναι μια συμβολική κίνηση. Άλλες δύο λέξεις θα μας φανερωθούν με αυτόν τον τρόπο, οι λέξεις ξενήτης και αργαδινή. Πολύ χαρακτηριστικά ο Ραπανικόλαου αναφέρει (2009, σελ. 261) «Καθόλου οικείες, αν όχι απολύτως ιδιωματικές, αυτές οι λέξεις, όπως και στα παραδοσιακά τραγούδια χρησιμοποιούνται, λειτουργούν ως εύκολα σημαίνοντα της τοπικής ταυτότητας, που τις κατανοεί ένα πανελλήνιο κοινό ως αυθεντικές, πολιτισμικά συγκεκριμένο και σημαντικά εθνικό. Η ταινία βασίζεται σε αυτές περαιτέρω: αυτές οι λέξεις καταλήγουν να αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα μιας αρχέγονης έννοιας και ως εκ τούτου ένα κρυφό αίνιγμα στον στοχασμό της ταυτότητας που ο Αγγελόπουλος προσπαθεί να αναπτύξει».

Στην ταινία μας παρουσιάζεται η ιστορία του ποιητή Σολωμού (1857) ο οποίος έχοντας ζήσει σχεδόν όλη του τη ζωή στην Ιταλία, γυρίζει στην πατρίδα του την Ζάκυνθο, όταν μαθαίνει ότι οι συμπατριώτες του αρχίζουν επανάσταση. Ερχόμενος στην Ζάκυνθο θέλει να γράψει για την επανάσταση στην μητρική του γλώσσα, την οποία όμως δεν μιλά καλά. Ο μύθος θέλει τον Σολωμό να γυρίζει στα χωριά αναζητώντας λέξεις αυθεντικές που του μαθαίνουν οι κάτοικοι, πληρώνοντας αντίτιμο (προσθήκη του σκηνοθέτη). Τελευταίο έργο του Αλέξανδρου, επίσης διάσημος ποιητής και λογοτέχνης, είναι να τελειώσει το ποίημα του Σολωμού «Ελεύθεροι πολιορκημένοι», όμως ούτε και αυτός μπορεί να βρει τις κατάλληλες

λέξεις για να το ολοκληρώσει. Η ομοιότητα με τον Σολωμό είναι μεγάλη. Όπως και ο Σολωμός έτσι και ο Αλέξανδρος είναι ένας μορφωμένος, πετυχημένος ποιητής που όμως του διαφεύγουν οι κατάλληλες λέξεις. Οι λέξεις αυτές που αναζητά όμως θα του δοθούν από τον μικρό μετανάστη, που μιλά μια «καθαρή» μη αλλοιωμένη γλώσσα, μια γλώσσα της παράδοσης και πληρώνοντάς τον, όπως ο Σολωμός τους χωρικούς, του δίνονται αυτές οι λέξεις.

Μετά από μια μεγάλη περιπλάνηση στην Θεσσαλονίκη και όχι μόνο, ο Αλέξανδρος και ο μικρός μετανάστης, αποχαιρετίζονται στο λιμάνι καθώς ο μικρός φεύγει μακριά, άγνωστο πού και ο Αλέξανδρος πηγαίνει στο σπίτι του στη θάλασσα. Εκεί μέσω ενός φλας μπακ θυμάται χρόνια όπου είναι νέος και ζωντανός. Ο Αγγελόπουλος λέει σχετικά με το παρελθόν του Αλέξανδρου (1999, σελ. 202) «Η μνήμη μας, παίζει παιχνίδια. Εξωραϊζουμε πάντα το παρελθόν. Από το παρελθόν κρατάμε μόνο μια γλυκιά γεύση, ίσως γιατί έχει σχέση με αυτό που ζήσαμε, με τη νεότητά μας, με τους έρωτές μας, με την απόλυτη τότε διαθεσιμότητά μας. Τότε τίποτα δεν ήταν μικρό, όλα ήταν μεγάλα και φωτεινά». Και όπως προσθέτει ο Παπανικολαου (2009) σε συμβολικό επίπεδο ήταν αποκλειστικά Ελληνικά χρόνια.

Και ενώ χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης την ελληνοαλβανική καταγωγή ως συνδετικό κρίκο του Αλέξανδρου και του μικρού μετανάστη, χρησιμοποιεί και αναδεικνύει και την καταγωγή της γυναίκας οικονόμου του Αλέξανδρου, που έχει και με αυτήν μια ιδιαίτερη σχέση. Η γυναίκα αυτή είναι Ελληνοπόντια και πολύ χαρακτηριστικά παρατηρούμε τα έθιμα αυτής της κατηγορίας ανθρώπων μέσω της αναπαράστασης του παραδοσιακού γάμου των Ποντίων, ως αφορμή του γάμου του γιου της. Βλέπουμε τους ανθρώπους που περιβάλλουν τον ήρωά μας και με τους οποίους μόνο με αυτούς επικοινωνεί πραγματικά να έχουν όλοι ελληνικά ερείσματα, αν και στην περίπτωση της οικονόμου έχουμε να κάνουμε με μια παλιννοστούντα Ελληνοπόντια και στην περίπτωση του μικρού μετανάστη με έναν Βορειοηπειρώτη.

Το θέμα της επιστροφής είναι ίσως το κυριότερο που θίγεται σε αυτήν την ταινία. Ο Αλέξανδρος φαίνεται μέσω των φλας μπακ και όχι μόνο να επιστρέφει πάντα στα αγαπημένα του πρόσωπα και στο σπίτι του καθώς και στα «πιστεύω του» και τις αναμνήσεις του. Ο Αλέξανδρος έλειπε πολλές φορές στο εξωτερικό αλλά πάντα στο τέλος γυρνούσε σπίτι του. Έτσι σε έναν από τους μονολόγους του αναφέρει: «Γιατί έζησα τη ζωή μου σε εξορία; Γιατί οι μόνες στιγμές που επέστρεφα ήταν όταν ακόμα μου δινόταν η χάρη να μιλήσω τη γλώσσα μου; Τη δική μου γλώσσα, όταν ακόμα μπορούσα να ξαναβρίσκω χαμένες ή να ανασύρω ξεχασμένες

λέξεις από τη σιωπή; Γιατί μόνο τότε ξανάκουγα την ηχώ των βημάτων μου στο σπίτι μου; Γιατί;». Σύμφωνα με την Κομνηνού (2000, σελ. 106) «Σε ό, τι αφορά στην πραγμάτευση της πολιτικής των ταυτοτήτων, ο Αλέξανδρος ακολούθησε την τυπική πορεία του μεταμοντέρνου κοσμοπολίτη διανοούμενου. Ταξίδια, απουσίες, οιονεί απών, ακόμα κι από τη γυναίκα που αγαπούσε. Όμως, όλες αυτές οι περιπλανήσεις του, αντί να λειτουργήσουν εμπλουτίζοντας τη ζωή του με περισσότερες επιλογές, τον κάνουν να νοσταλγεί τη χαμένη οικειότητα και τις ρίζες του».

Ο Αγγελόπουλος μέσω της ιστορίας του Σολωμού αφηγείται την επιστροφή στην πατρίδα όλων των Ελλήνων μεταναστών. Χαρακτηριστικά λέει ο ποιητής (Σολωμός) πριν φύγει από την Ιταλία: «πήρα την απόφασή μου, θα μεταβώ στην Ελλάδα, δεν μπορώ να παραμείνω άλλο εδώ». Η ιστορία του μικρού μετανάστη σύμφωνα με τον Ρapanikolaou (2009) ενεργοποιεί ένα σύνολο ιστοριών της επιστροφής, προτού ταξιδεύσει με άγνωστο προορισμό, όμως είναι ο μόνος χαρακτήρας στο έργο που παραμένει χωρίς ο ίδιος να συμμετέχει ενεργά στην ιστορία της επιστροφής, όντας το αγόρι που είναι μετανάστης στην σύγχρονη Ελλάδα.

Ο Σολωμός άφησε μισοτελειωμένο το ποίημά του «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι» και ο Αλέξανδρος προσπαθεί να βρει τις κατάλληλες λέξεις για να το τελειώσει, εδώ έρχεται ο χαρακτήρας του μικρού μετανάστη με ελληνική καταγωγή που τον βοηθά. Ο Ρapanikolaou (2009) εμβαθύνει λέγοντας ότι η παρουσία του μικρού αγοριού λαμβάνεται ως η επιστροφή σε έναν αυθεντικό και μεταναστευτικό ελληνικό εαυτό, που γεφυρώνει τα κενά που άφησε η διαδικασία της οικοδόμησης του έθνους. Η ταινία προτείνει την επιστροφή στον μεταναστευτικό ελληνικό εαυτό, κάτι αντίθετο με την ελληνικότητα που προβάλλεται σήμερα. Η επιστροφή παίζει σημαντικό ρόλο στην διαδικασία δημιουργίας ταυτότητας και έτσι η διαφορετικότητα του μετανάστη στον ελληνικό χώρο εξαλείφεται. Μόλις η αφηγηματική της θεωρίας της ομογένειας ανακαλείται, η πραγματική ετερογένεια αμέσως μειώνεται. Η παρουσία του μικρού αγοριού αναζωογονεί τον Αλέξανδρο και είναι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο παρελθόν και τον εαυτό του.

Άρα λοιπόν οι μετανάστες στο έργο του Αγγελόπουλου υπάρχουν και είναι ορατοί, όμως με τρόπο τέτοιο που στην ουσία αυτοί οι άνθρωποι αντιμετωπίζονται ως μόνον ελληνική διασπορά ή παλιννόστηση. Και αυτό που τονίζεται είναι η ελληνική καταγωγή τους, ενώ χάνεται η διαφορετικότητά τους. Υπογραμμίζεται βεβαίως η σημαντική συνεισφορά τους. Και στην περίπτωση του μικρού αγοριού η αναζωογόνηση του Αλέξανδρου αλλά και η αναζωογόνηση ολόκληρης της ελληνικής

κοινωνίας και οικονομίας από τους μετανάστες. Σχετικά αναφέρει ο Papanikolaou (2009) ότι ο Αγγελόπουλος φαίνεται να προτείνει έναν εθνικό πολιτισμό ο οποίος θα ασχοληθεί και πάλι με το θέμα της διαφορετικότητας, της κίνησης και της ταυτότητας με τους δικούς του όρους, αντιμετωπίζοντας έτσι την ταχέως μεταβαλλόμενη ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδας, ώστε να αναζωογονηθεί η ίδια η Ελλάδα. Ο Αγγελόπουλος χρησιμοποιεί την ίδια ρητορική σε όλες του τις ταινίες, έτσι και εδώ το πολιτιστικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί είναι το μέσο για να αντιμετωπίσει τις εν δυνάμει προκλήσεις, τόσο πολιτιστικές όσο και κοινωνικές, που δημιουργούνται από την παρουσία των νέων μεταναστών. Και συγκεκριμένα γράφει ο Papanikolaou (2009, σελ. 266-267) «Η αιωνιότητα και μια μέρα, δείχνει πόσο δύσκολο είναι κανείς να ξεφύγει από ένα λεξιλόγιο εθνικού πολιτισμού, το οποίο γιορτάζει τους επαναπατριζόμενους και διαγράφει τους μετανάστες, ειδικά από τότε που έπαιξε τον βασικό ρόλο για την διαμόρφωση της ομογενοποιημένης Ελλάδας». Φαίνεται τελικά, να υποστηρίζει ο σκηνοθέτης την ρητορική της ελληνικής ομοιογένειας και να παραβλέπει, αν όχι να αγνοεί την ετερογένεια της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας. Και ο Horton (2006) αναφέρει ότι η Ελλάδα για τον Αγγελόπουλο είναι ένας τόπος παλιννόστησης για μετανάστες και άλλους ξένους που εμφανίζονταν από διάφορες χώρες και για διάφορους λόγους. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν που ο Αγγελόπουλος ανήκει στην κατηγορία των εθνικών μας σκηνοθετών.

Η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, είναι η τελευταία από την Τριλογία των Συνόρων (Σολδάτος, 2000). Και ενώ στις προηγούμενες από αυτές τις τρεις ταινίες του ο Αγγελόπουλος παρουσιάζει τους πολιτικούς πρόσφυγες και τους αριστερούς υπό διωγμό, σε αυτές τις τρεις η μετατόπιση του θέματός του κατευθύνεται στην αναπαράσταση των μεταναστών, ιδιαίτερα στην περιοχή των Βαλκανίων. Θέματα που επίσης απασχολούν τον σκηνοθέτη είναι η παγκόσμια παραμόρφωση της αρμονίας, οι μη ανακτήσιμες ταυτότητες και η μελαγχολία. Οι ταινίες του είναι γεμάτες με νοσταλγία και ανησυχία για την αρμονία που διαταράχθηκε, πέρα από τις γεωπολιτικές και εθνοτικές αναφορές, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει η Iordanova (1996). Στην ταινία που εξετάζεται εδώ, ο σκηνοθέτης-ο ήρωας της ταινίας δεν καταγράφει μόνο, αλλά φαίνεται νοητά να συμμετέχει. Ένα άλλο πρόβλημα που δεν θίγεται περεταίρω αλλά καταγράφεται, είναι εκείνο της παιδικής εργασίας και του κοινωνικού αποκλεισμού των παιδιών αυτών. Αναφέρει ο Αγγελόπουλος (1999, σελ. 200) για τα παιδιά αυτά: «Είναι η ερημιά των παιδιών των Βαλκανίων, που μέσα σε αυτούς τους τελευταίους

διαδοχικούς πολέμους μετά την αλλαγή των καθεστώτων στις ανατολικές χώρες, είναι οι πιο ευάλωτοι πρόσφυγες». Η αναφορά στην ιστορία του μικρού μετανάστη και των άλλων παιδιών που τα απαγάγουν έγινε με αφορμή ένα πραγματικό γεγονός, όπως αναφέρει ο ίδιος ο σκηνοθέτης. Το πραγματικό σκλαβοπάζαρο παιδιών σε ένα ξενοδοχείο των Τυράνων που προορίζονταν για υιοθεσία.

Η Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα πούλησε λίγα εισιτήρια στην Ελλάδα. Αυτό συμβαίνει ίσως γιατί όταν έρχονται στο μυαλό μας οι ταινίες του Αγγελόπουλου τις έχουμε συνδέσει με μια υψηλή τέχνη που δύσκολα κατανοείται. Το σινεμά του είναι στοχαστικό και τα θέματα του ελληνισμού που πραγματεύεται, αναπαρίστανται με έρημα και σκοτεινά τοπία, στη θάλασσα, με σπασμένα αγάλματα και το αφηγηματικό του ύφος είναι εμπνευσμένο από τους έλληνες κλασικούς, από τη βυζαντινή εικονογραφία και το θέατρο σκιών, από το λαϊκό μελόδραμα, την ποίηση του Σολωμού, του Σεφέρη και την ελληνική ιστορία, όπως παρατηρεί και η Zacharia (2008). Αυτό όμως συμβαίνει μόνο εντός των συνόρων της Ελλάδας, γιατί στο εξωτερικό οι ταινίες του είναι ευρέως διαδεδομένες και αναγνωρισμένες και έχουν αποσπάσει δεκάδες ή ακόμα και εκατοντάδες διεθνή βραβεία. Το παράδοξο είναι ότι ακόμα και σήμερα, ύστερα από τόσες διεθνείς διακρίσεις και ενώ η αφηγηματική των ταινιών του δεν είναι ενάντια στην γενικότερη θεώρηση του εθνικού-εαυτού και του μετανάστη-ξένου, το ελληνικό κοινό όχι μόνο δεν μπορεί να ταυτιστεί με τις ταινίες του αλλά αρνείται και να τις παρακολουθήσει. Αναφέρει ο Αγγελόπουλος για τις ταινίες του (1999, σελ. 202) «Οι ταινίες που σέβονται το θεατή, είναι γεμάτες ερωτήματα, τις περισσότερες φορές αναπάντητα. Η πραγματική λειτουργία μιας ταινίας είναι η συνάντηση δύο βλέμμάτων: του βλέμματος του σκηνοθέτη με το βλέμμα του θεατή. Χωρίς τη συνάντηση αυτή των βλέμμάτων, η ταινία δεν υπάρχει, είναι απλώς σελιλόιντ». Γιατί όμως αυτά τα βλέμματα τόσο δύσκολα συναντιούνται όταν προβάλλονται οι ταινίες του Αγγελόπουλου;

Γ'. Συμπεράσματα.

1. Διαπιστώσεις και θέματα για συζήτηση.

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μια κοινωνιολογική ανάλυση έξι ελληνικών ταινιών της τελευταίας εικοσαετίας. Πρόκειται για μια ανάλυση που εστιάζει στον κινηματογράφο όχι αποκλειστικά ως καλλιτεχνικό προϊόν, όχι μόνο ως αισθητικό αντικείμενο αλλά ως μέσο αναπαράστασης, ως πολιτισμικό προϊόν και ως ένα από τα ΜΜΕ. Χρησιμοποιήθηκε η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης και ειδικά η μέθοδος ανάλυσης των ταινιών αποτελεί έναν συνδυασμό ερμηνευτικής και αναστοχαστικής πρακτικής (Andrew, 1984) και νεοφορμαλιστικού μοντέλου του Bordwell. Δεν αναλύονται οι κινηματογραφικές ταινίες με βάση τις διαδικασίες παραγωγής, ούτε με βάση την ταυτότητα των δημιουργών. Το τελικό προϊόν, ως αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας ενδιέφερε την παραπάνω μελέτη. Οι ταινίες αντιμετωπίζονται ως ενιαία σύνολα και δεν γίνεται διαχωρισμός μορφής και φόρμας από το περιεχόμενο. Στόχος ήταν να αναδειχθεί ο τρόπος αναπαράστασης της μετανάστευσης και του έθνους, καθώς και της ταυτότητας στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, πώς αναδύονται και πώς διαπλέκονται αυτά τα πεδία.

Στον κινηματογράφο ένα σύνολο εικόνων και ήχοι συνθέτουν μια αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος, που δημιουργούν μια ενότητα γεμάτη νοήματα. Έτσι περιγράφονται σχέσεις ανάμεσα σε διάφορους χαρακτήρες και παράλληλα εκφράζονται ιδεολογικές θέσεις και υποβάλλονται εντυπώσεις. Κάθε αφήγηση όμως είναι ένας σημαντικός τρόπος τον οποίο χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να γνωρίσουν τον εαυτό τους, να ορίσουν τις μεταξύ τους σχέσεις και να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους (Λυδάκη, 2008). Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί ένα θέμα κοινωνικό και ιστορικό, την μετανάστευση και τις αναπαραστάσεις του ελληνικού έθνους. Μέσω των εικόνων του κατασκευάζει την εικόνα του μετανάστη, την εικόνα του Έλληνα όπως αυτές διαφαίνονται μέσα από την ελληνική πραγματικότητα όπως και την εικόνα του ελληνικού έθνους σήμερα, καθώς και των ταυτοτήτων που υιοθετούν οι άνθρωποι (γηγενείς και μη) ζώντας στην σύγχρονη Ελλάδα. Όντας ένα θέμα εξαιρετικά επίκαιρο καθότι προκαλεί οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές αλλαγές (η μετανάστευση), παρατηρείται μια μεγάλη παραγωγή ταινιών με το θέμα αυτό και με το θέμα της κοινωνικής ετερότητας γενικότερα. Έτσι παρατηρούμε ταινίες με θέμα τους τις δυσκολίες κοινωνικής ένταξης των μεταναστών, τις ξενοφοβικές αντιδράσεις των πολιτών της χώρας υποδοχής τους, την κρίση

πολιτιστικής ταυτότητας που αυτοί επικαλούνται αλλά και μια αναπαράσταση της ελληνικής διασποράς με διαφορετική οπτική απ' ότι στις προηγούμενες ταινίες παλαιότερων δεκαετιών. Χρησιμοποιήθηκαν δύο ταινίες που παρουσιάζουν τους έλληνες ως μετανάστες (Νύφες, Πολίτικη κουζίνα), δύο ταινίες που παρουσιάζουν έλληνες ομογενείς ως μετανάστες (Μια αιωνιότητα και μια μέρα, Από την άκρη της πόλης) και δύο ταινίες που παρουσιάζουν «ξένους» μετανάστες (Ομηρος, Ο δρόμος προς τη Δύση).

Στην ταινία Νύφες (2004) εντοπίζουμε την ανάκληση της μνήμης της ελληνικής μετανάστευσης με έναν διαφορετικό τρόπο. Παρατηρείται η σύνδεση της ελληνικής μετανάστευσης με την παγκόσμια εμπειρία της κινητικότητας και υπογραμμίζεται η έμφυλη δυναμική της μετανάστευσης. Αυτά τα δύο γνωρίσματα την κάνουν ιδιαίτερα πρωτοποριακή την δεκαετία που μας πέρασε. Όσον αφορά το έθνος, η ταινία παρουσιάζει την Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα ως μια χώρα αποστολής μεταναστών. Θέματα που αφορούν τα μεταναστευτικά δίκτυα, τη γυναικεία απασχόληση, τη νοσταλγία, επίσης θίγονται. Οι Νύφες μαζί με την Πολίτικη κουζίνα (2003) που αναφέρεται και αυτή σε μια μετακίνηση ενός αριθμού ανθρώπων, αν και στην πρώτη περίπτωση εκουσίως εδώ ακουσίως, αποτελούν τις πιο επιτυχημένες εμπορικά ταινίες που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα (Κομνηνού, 2011). Επενδύουν και οι δύο συμβολικά στην τραγικότητα και τον καημό των μεταναστών, δραματοποιούν τον πόνο τους και χρησιμοποιούν τον θάνατο βασικών ηρώων, για να τραγικοποιηθεί ακόμα περισσότερο το ήδη μελαγχολικό κλίμα των ταινιών. Έτσι οι συνοριακοί διαχωρισμοί, η αποξένωση και η μεταναστευτική δυστυχία εντείνονται (Βαμβακάς, 2004). Βασικό θέμα της Πολίτικης κουζίνας είναι η μετακίνηση ενός μεγάλου αριθμού ανθρώπων από την Κωνσταντινούπολη των αρχών της δεκαετίας του 1960 στην Ελλάδα και οι δυσκολίες προσαρμογής στα καινούρια κοινωνικά δεδομένα. Και αυτή η ταινία παρουσιάζει ένα μέρος της ελληνικής διασποράς και υπογραμμίζει την πολλαπλή ταυτότητα των ηρώων της. Άλλα θέματα που αναλύθηκαν για την ταινία, ήταν η διαφορετική προσέγγιση ενός ιστορικού θέματος ιδιαίτερα ευαίσθητου για την σχέση Ελλάδας- Τουρκίας, έτσι η ταινία αυτή θίγει κάποια ζητήματα χωρίς ωστόσο να προκαλεί, οι άνθρωποι περιγράφονται ως να μην μπορούν να αντιδράσουν στις πολιτικές και να είναι άμοιροι των αποφάσεων των κρατών, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις ταυτίσεις των εμπειριών τους μέσω των γεύσεων.

Στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998) παρατηρούμε την εμφάνιση ενός μεταναστευτικού ρεύματος από τις όχι και τόσο προηγμένες χώρες των Βαλκανίων, που αποκαλύπτει τον «άλλο» μας εαυτό. Με την άφιξη αυτών των ανθρώπων δίνεται η ευκαιρία να εμπλουτιστεί η ελληνική ταυτότητα με τα στοιχεία της ιστορικής μνήμης και της παράδοσης που συχνά απωθούνται. Το βασικό θέμα που αναλύθηκε ήταν αυτό της επιστροφής, που για τους δύο ήρωες της ταινίας δηλώνει διαφορετικά πράγματα, αλλά στην ουσία είναι η επιστροφή του ελληνικού έθνους σε έναν αυθεντικό και μεταναστευτικό ελληνικό εαυτό. Την προβολή θεμάτων και χαρακτήρων που έχουν να κάνουν με το κοινωνικό περιθώριο παρατηρούμε στην ταινία *Από την άκρη της πόλης* (1998). Θίγονται θέματα ταμπού με σκοπό την ανακαίνιση της συμβολικής τους εικόνας. Καταγράφονται οι δυσκολίες που μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα αγοριών συναντά στον σύγχρονο κόσμο και αναπαρίσταται το κοινωνικό περιθώριο της Ελλάδας, ενώ τονίζεται η μη στατική ταυτότητα των ανθρώπων. Εξετάζεται η άποψη των ηρώων εάν θεωρούν εαυτούς ότι ανήκουν στο ελληνικό έθνος.

Στον *Όμηρο* (2005) με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο σκηνοθέτης εισχωρεί στην μεταναστευτική ιδιότητα του ανθρώπου που εγκληματοποιείται από ένα μεγάλο τμήμα του δημόσιου λόγου, στον Αλβανό μετανάστη. Και σκιαγραφεί την ρατσιστική αντιμετώπιση που συναντά, υπογραμμίζοντας τον ρατσιστικό λόγο ως ένδειξη ενός σοβαρού κοινωνικού προβλήματος αλλά και της αόριστης δυναμικής που παίρνει. Και τέλος *Ο Δρόμος προς τη Δύση* (2003) όπου εστιάζεται η αναπαράσταση στον ψυχικό κόσμο του μετανάστη, τόσο στο κομμάτι του ντοκιμαντέρ, όσο και στη μυθοπλασία. Στο ντοκιμαντέρ οι ίδιοι μετανάστες ή πρόσφυγες αφηγούνται την μεταναστευτική τους εμπειρία, όπως και στο μυθοπλαστικό μέρος γίνεται το ίδιο με την ηρωίδα.

Συνεπώς διατυπώνονται κάποια πρώτα συμπεράσματα από την μέχρι τώρα έρευνα. Πρώτα απ' όλα παρατηρείται το ενδιαφέρον του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου για τα θέματα της μετανάστευσης και τις αναπαραστάσεις του έθνους. Τα θέματα αυτά, κοινωνικά και ιστορικά, απασχολούν την κοινωνία και αναπαρίστανται από τον κινηματογράφο, δείχνοντάς μας την σχέση ελληνικού κινηματογράφου και ελληνικής πραγματικότητας. Ο κινηματογράφος συμμετέχει στην κατασκευή της εικόνας του μετανάστη, όπως περισσότερο εμφανώς συμβαίνει με τα υπόλοιπα ΜΜΕ. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος μας παρουσιάζει μια κάπως διαφορετική πραγματικότητα, με την οποία μπορούμε να ταυτιστούμε.

Ένα δεύτερο συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί από την παρούσα μελέτη είναι η ιδιαίτερα στερεοτυπική απεικόνιση των μεταναστών στον κινηματογράφο σε σχέση με τα υπόλοιπα ΜΜΕ. Η παρουσία των μεταναστών στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο είναι σε γενικές γραμμές θετική και με κατανόηση απέναντι στα προβλήματα που τους απασχολούν. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ΜΜΕ που συνήθως τονίζουν υπερβολικά τις τυχόν παραβατικές συμπεριφορές των ξένων μεταναστών και συνήθως συνειδητά υπερτονίζουν το πόσο απειλητικοί είναι. Έτσι παρατηρείται μια στράτευση ολόκληρου του κινηματογράφου στο πλευρό των μεταναστών. Αυτό γιατί γίνεται μια προσπάθεια ανάδειξης του ανθρώπινου προσώπου των ανθρώπων αυτών, πίσω από το αρνητικό στερεότυπο και των όρων που δημιουργούν το περιθώριο και τους στιγματίζουν. Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ταινίες που εξετάστηκαν δεν αναπαράγουν τις τάσεις και τις αντιλήψεις που στιγματίζουν και περιθωριοποιούν τους μετανάστες. Οι φορείς κοινωνικής ετερότητας παρουσιάζονται με πιο νηφάλιο τρόπο απ' ότι η κυρίαρχη συλλογική ταυτότητα, που τους προσδίδει αρνητικά γνωρίσματα και τους βλέπει με καχυποψία, εξαιτίας της αποξένωσης που η ίδια επιβάλλει σε αυτούς.

Τρίτον, μελετώντας τις ταινίες διαπιστώθηκε η επαναπροσέγγιση του θέματος της ελληνικής μετανάστευσης (Νύφες και Μια αιωνιότητα και μια μέρα). Ενώ στο παρελθόν οι ελληνικές ταινίες μιλούσαν για τον έλληνα μετανάστη και περιέγραφαν τις ζωές αυτών που έμεναν πίσω, αργότερα παρακολουθούσαν την ζωή του έλληνα μετανάστη στο εξωτερικό, τώρα ο μετανάστης που περιγράφεται είναι ο «ξένος» μετανάστης που έρχεται στην Ελλάδα (Μια αιωνιότητα και μια μέρα). Επίσης παρατηρείται η επαναπροσέγγιση της ελληνικής μετανάστευσης στο εξωτερικό των αρχών της δεκαετίας του 1920, όπου για πρώτη φορά δίνεται έμφαση στο παγκόσμιο φαινόμενο της μετανάστευσης και όχι σαν ήταν ένα φαινόμενο αμιγώς ελληνικό (Νύφες).

Ένα τέταρτο θέμα που εντοπίστηκε ήταν η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία ταινιών με άξονα το ελληνικό έθνος και την ελληνική μετανάστευση και διασπορά (Νύφες, Πολίτικη κουζίνα). Όσον αφορά το κοινό που παρακολούθησε τις ταινίες αυτές, φαίνεται να τις προτιμά γιατί παρουσιάζουν θέματα με «φιλικό» περιεχόμενο ως προς τις συλλογικές αυτοαναπαραστάσεις, όπως οι παραπάνω ταινίες και να αγνόησε (Ομηρος) ή επεφύλαξε χλιαρή υποδοχή (Από την Άκρη της Πόλης) σε άλλες. Προφανώς γιατί ο «άλλος» τείνει να ταυτιστεί με τον «άλλο» μας εαυτό. Δείχνοντας μας ότι το κοινό στην ουσία θέλει είτε να γελάσει είτε να κλάψει, πάντως

όχι να προβληματιστεί Η Κομνηνού (2010) αναφέρει ότι το ελληνικό κοινό αποτελείται αφενός από ένα μικρό αριθμό σκεπτόμενων και αφετέρου ένα πλήθος κτητικών θεατών, οι οποίοι εστιάζουν τα ηδονοβλεπτικά ένστικτά τους στην κατανάλωση των ρεαλιστικών αφηγήσεων και των αυτό-αναφορικών εικόνων. Έτσι η ταύτιση του κοινού με τις ιστορίες της ελληνικής μετανάστευσης και της διασποράς είναι πολύ πιο εύκολη. Αυτό εξηγεί γιατί μια άλλη ταινία που εξετάστηκε στην παρούσα εργασία και μιλούσε για το ελληνικό έθνος δεν είχε εμπορική επιτυχία. Αναφέρομαι στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, που τα μηνύματά της ήταν καθαρά συμβολικά.

Παρατηρήθηκε, αναλύοντας τις ταινίες η πολυμορφία όσον αφορά το ίδιο θέμα ανάμεσα στους δημιουργούς (Αγγελόπουλος-Γιάνναρης). Συγκεκριμένα αναφέρομαι στο θέμα των ομογενών, όπου ο Αγγελόπουλος τους περιγράφει ως εθνοτικούς έλληνες, με ελληνικά ερείσματα και κοινή ταυτότητα με τους γηγενείς έλληνες αναφέροντας κοινά εθνικά χαρακτηριστικά όπως η γλώσσα, ενώ ο Γιάνναρης τους περιγράφει ως μετανάστες, δίνοντάς τους τον λόγο για να αυτοπροσδιοριστούν, επιμένοντας στις πολλαπλές ταυτίσεις που αυτοί έχουν. Τα άτομα δεν γεννιούνται μέσα σε σύνολα αλλά τα δημιουργούν τα ίδια ή τα επιλέγουν (Τζιόβας, 2011). Η ταυτότητα δεν παραμένει στατική, αλλά και επιλέγεται και μπορεί να αλλαχθεί (Από την άκρη της πόλης). Από την ταυτότητα ως προγονική κληρονομιά, περνάμε στην ταυτότητα ως επιλογή και παραγωγή διαφοράς που διαρκώς συγκροτείται εντός και όχι εκτός των αναπαραστάσεων της (Τζιόβας, 2011). Υπάρχει γενικότερα η αίσθηση μιας εύκολης αποδοχής του «ξένου» αν είναι ομογενής και στην ουσία «δικός» μας και μια δυσκολία αποδοχής του «άλλου» ως ξένου μετανάστη.

Άλλα θέματα που θίχτηκαν στην μελέτη αυτή, ήταν αυτό της νοσταλγίας που ενυπάρχει σε όλες τις ταινίες, αφού είναι ένα συναίσθημα που το βιώνουν όλοι οι μετανάστες για τις χώρες καταγωγής τους και για τους ανθρώπους που άφησαν πίσω, είτε είναι ομογενείς, είτε έλληνες της διασποράς, είτε ξένοι μετανάστες. Η σωματοποίηση των εμπειριών μέσω των γεύσεων (Πολίτικη κουζίνα) συμβάλει και αυτή ως μια μορφή ανάμνησης αυτών (πραγμάτων και ανθρώπων) που έμειναν πίσω, αλλά και ως περιγραφή των ανθρωπίνων σχέσεων. Η γυναίκα μετανάστρια περιγράφηκε στις δύο από τις αναλυόμενες ταινίες. Πολύ σημαντική η αναφορά αυτή των ταινιών (*Νύφες*, *Ο δρόμος προς τη Δύση*) καθώς καταρρίπτουν το στερεότυπο του άνδρα μετανάστη που ταξιδεύει μόνος του και αφήνει πίσω του μια γυναίκα. Στις παραπάνω ταινίες οι γυναίκες μετανάστριες βγαίνουν από το περιθώριο και μας

φανερόνουν ότι και οι γυναίκες μεταναστεύουν. Ενώ αναζητώντας μια καθαρή γλώσσα (Μια αιωνιότητα και μια μέρα) ο δημιουργός της μας προτείνει την επιστροφή στον αυθεντικό και μεταναστευτικό ελληνικό εαυτό.

Η εργασία αποπειράθηκε να περιγράψει την διαδρομή της μετανάστευσης και των εθνικών αναπαραστάσεων και ταυτίσεων μέσα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Αυτά αποτέλεσαν κάποια από τα κριτήρια στην επιλογή των ταινιών. Επομένως δεν πρόκειται για εξαντλητική παρουσίαση και καταγραφή όλων των ταινιών στις οποίες το θέμα της μετανάστευσης, των εθνικών αναπαραστάσεων και ταυτοτήτων είναι παρόντα. Ούτε βέβαια περιλαμβάνονται όλες οι πτυχές της μετανάστευσης, όπως εμφανίζονται στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Αυτό συνέβη εξαιτίας του περιορισμένου χρόνου που υπήρχε για τη συγγραφή της μελέτης, αλλά και μεθοδολογικά λόγω της ανάγκης να αποσαφηνιστούν τα όρια της προσέγγισης. Ταινίες με θέματα την προσφυγιά, την αναγκαστική ανταλλαγή πληθυσμών στην περίοδο της μικρασιατικής καταστροφής, την εσωτερική μετανάστευση, την πολιτική μετανάστευση και εξορία, αλλά και τον επαναπατρισμό πολιτικών προσφύγων, δεν συμπεριλήφθηκαν στην μελέτη αυτή. Η εργασία δεν φιλοδοξεί να αποτελέσει την μοναδική μελέτη των φαινομένων της μετανάστευσης, της ταυτότητας και εθνικών αναπαραστάσεων. Επιχειρεί ωστόσο να αποτυπώσει ψήγματα των φαινομένων αυτών, καθότι δεν υπάρχουν πολλές μελέτες για τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο και τα θέματα που τον έχουν απασχολήσει και θα ήταν ευτύχημα στο μέλλον να υπάρξουν και άλλες εργασίες πάνω στα θέματα αυτά.

Βιβλιογραφία.

- Agamben, G. (2005), *Homo sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*, Αθήνα, Scripta.
- Αγγελόπουλος, Θ. (1999), «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια», στο: Ε. Στάθη, (επιμ.), 2000, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Καστανιώτης: 189-202.
- Αθανασάτου, Ι. (2007), «Η οπτική του φύλου στις ταινίες του Παντελή Βούλγαρη. Από το Προξενικό της Άννας στις Νύφες», στο: Φ. Τομαή, (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Αθήνα, Παπαζήσης: 285-291.
- Άντερσον, Μ. (1997), *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Αντόρνο, Τ., Χορκχάμερ, Μ., (1987), *Κοινωνιολογία: Εισαγωγικά δοκίμια*, Αθήνα, Κριτική.
- Βαλούκος, Σ. (2001), *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Σ. (2003), *Ιστορία του κινηματογράφου. Α΄ Τόμος*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Βαμβακάς, Β. (2004), «Η μετανάστευση του ελληνικού κινηματογράφου από το εμπορικό στο πολιτικό στίγμα», στο: Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Παπαζήσης: 41-62.
- Βαμβακάς, Β. (2006), «Η αδικαιώτη μεταναστευτική ταυτότητα», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 94-97.
- Βεντούρα, Λ. (1994), *Μετανάστευση και Έθνος. Μετασχηματισμοί στις συλλογικότητες και τις κοινωνικές θέσεις*, Αθήνα, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού- Μνήμων.
- Βεντούρα, Λ. (2009), «Κράτος, έθνος και ομογένεια 1974-2001», στο: Μ. Παύλου, Α. Σκουλαρίκη, (επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες*, Αθήνα, Βιβλιόραμα: 105-140.
- Γεωργούλας, Σ. (2001), «Η νέα μεταναστευτική κοινωνική πολιτική στην Ελλάδα και η νομιμοποίησή της», στο: Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου, Μ. Παύλου, (επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα: 199-226.
- Γιάνναρης, Κ. «Παρασκήνιο. Ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Γιάνναρης», <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=0000006721&tsiz=0&autostart=0>, (πρόσβαση στις 12/2/2012).
- Clayer, Ν. (2000), «Αλβανός στα Βαλκάνια τη δεκαετία του '90», στο: Σ. Γερασίμου, (επίμ.), 2004, *Η επανάκαμψη των Βαλκανίων 1991-2001*, Αθήνα, Άγρα: 123-135.
- Δραγώνα, Θ. «Ταυτότητα και Εκπαίδευση. Κλειδιά και αντικλειδιά», <http://www.kleidiakaiantikleidia.net/book19/i3.html>, (πρόσβαση στις 22/2/2012).

- Έκο, Ου. (2011), «Κατασκευάζοντας τον εχθρό», στο: Ου. Έκο, *Κατασκευάζοντας τον εχθρό. Και άλλα περιστασιακά κείμενα*, Αθήνα, Ψυχογιός: 23-56.
- Gellner, E. (1992), *Εθνη και εθνικισμός*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Goffman, E. (2001), *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Green, N. L. (2004), *Οι δρόμοι της μετανάστευσης*, Αθήνα, Σαββάλας.
- Hobsbawm, E. (1994), *Εθνη και Εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα.
- Horton, A. (2000), «Οι προοπτικές ειρήνευσης στα Βαλκάνια και ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο: Ε. Στάθη, (επιμ.), *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 93-99.
- Horton, A. (2006), «Πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να φτάσουμε στην πατρίδα; οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου και τα θέματα της μετανάστευσης και της παλιννόστησης», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 42-45.
- Θανοπούλου Μ., Μπουτζουβή Α., (2002), «Η προφορική ιστορία στην Ελλάδα. Οι εμπειρίες μιας δύσκολης πορείας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 107 Α' : 3-21.
- Καλογεράς, Γ. (2002), «Εθνοτική καταγωγή και ταξικού αγώνες: Η αφηγηματοποίηση μιας ασύμβατης σχέσης», στο: Ζ. Ραπανίκολας, *Αμοιρολόιτος, ο Λούις Τίκας και η σφαγή στο Λάντλοου*, Αθήνα, Κατάρτι: 19-31.
- Καραχάλιος, Χ. (2006), «Χωρικά μοτίβα στις σύγχρονες ελληνικές ταινίες για τη μετανάστευση», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 100-105.
- Καρτάλου, Α., Νικολαΐδου, Α., Αναστόπουλος, Θ., (2006), «Σε ξένο τόπο: Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο, 1956-2006», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 8-17.
- Καρύδης, Β. (1996), *Η εγκληματικότητα των μεταναστών στην Ελλάδα*, Αθήνα, Παπαζήσης.

- Κατζουράκης, Κ. (2004), «Ο δρόμος προς τη Δύση», στο: Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Παπαζήσης: 291-294.
- Κολοβός, Ν. (1999), *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Κομνηνού, Μ. (2000), «Θόδωρος Αγγελόπουλος, ο δημιουργός στην εποχή της διακύβευσης. Ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στον ελληνικό χώρο», στο: Ε. Στάθης, (επιμ.), *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 101-107.
- Κομνηνού, Μ. (2007), «Νύφες και Αμέρικα Αμέρικα. Παραλλαγές στο μεγάλο θέμα της μετανάστευσης», στο: Φ. Τομαή, (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Αθήνα, Παπαζήσης: 279-284.
- Κομνηνού, Μ. (χ.χ.), *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Κομνηνού, Μ. «Ελληνικός Κινηματογράφος. Διλήμματα και προκλήσεις», http://www.culturenow.gr/cinema-articles/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%9A%CE%BF%CE%BC%CE%BD%CE%B7%CE%BD%CE%BF%CF%8D:%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82_%CE%9A%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82.%CE%94%CE%B9%CE%BB%CE%AE%CE%BC%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%80%CF%81%CE%BF%CE%BA%CE%BB%CE%AE%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82.html, (πρόσβαση στις 26/2.2012).
- Κυριαζή, Ν. (2000), *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Κωνσταντοπούλου, Β. (2003), *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Λαλιώτου, Ι. (2006), «Ξένοι, μετανάστριες, πρόσφυγες: ο κινηματογράφος της μετανάστευσης ως πολιτισμική πρακτική», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 66-70.

- Λαλιώτου, Ι. (2007), «Νύφες: Μνήμη και μετανάστευση», στο: Φ. Τομαή, (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Αθήνα, Παπαζήσης: 271-278.
- Λαμπρινός, Φ. (2005), *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας 1895-1940*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λεβεντάκος, Δ. (2002), *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Letoublon, F. (2000), «Η Οδύσσεια του Αγγελόπουλου», στο: Ε. Στάθη, (επιμ.), *Βλέμματα στον κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: 31-41.
- Λιάκος, Α. (2005), *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*, Αθήνα, Πόλις.
- Λίποβατς, Θ. (2000), «Η διχασμένη Ελληνική ταυτότητα και το πρόβλημα του εθνικισμού», στο: Ν. Δεμερτζής, (επιμ.), *Η Ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Αθήνα, Οδυσσέας: 115-132.
- Λυδάκη, Α. (2001), *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λυδάκη, Α. (2008), «Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 126 Β' :80-111.
- Λυδάκη, Α. (2011), «Η κινηματογραφική ταινία ως ντοκουμέντο», στο: Γ. Τσιώλης, Ν. Σερντεδάκης, Γ. Κάλλας, (επιμ.), *Ερευνητικές υποδομές και δεδομένα στην εμπειρική κοινωνική έρευνα. Ζητήματα καταγραφής, τεκμηρίωσης και ανάλυσης κοινωνικών δεδομένων*, Αθήνα, Νήσος.
- Μακρυνιώτη, Δ. (2004), *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος.
- Μαρβάκης, Α. (2004), «Κοινωνική ένταξη ή κοινωνικό απαρτχάιντ;», στο: Μ. Παύλου, Δ. Χριστόπουλος, (επιμ.), *Η Ελλάδα της μετανάστευσης. Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και ιδιότητα του πολίτη*, Αθήνα, Κριτική: 88-120.
- Μαρκούζε, Χ. (1998), *Η αισθητική διάσταση*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες.
- Mason, J. (2010), *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Μερακλής, Μ. (2004), *Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Μήνη, Π. (2006), «Ομηρος του Κωνσταντίνου Γιάνναρη: φόβος και τιμωρία για το σώμα του μετανάστη», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 72-75.

- Minucci, P. (1998), «Η μόνη δυνατή επανάσταση», στο: Ε. Στάθη, (επιμ.), 2000, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Αθήνα, Καστανιώτης: 319-322.
- Μπαλτσιώτης, Λ. (2004), «Ιθαγένεια και πολιτογράφηση στην Ελλάδα της μετανάστευσης: (αντί)φάσεις μιας αδιέξοδης πολιτικής», στο: Μ. Παύλου, Δ. Χριστόπουλος, (επιμ.), *Η Ελλάδα της μετανάστευσης. Κοινωνική συμμετοχή, δικαιώματα και ιδιότητα του πολίτη*, Αθήνα, Κριτική: 303-337.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπαρτ, Ρ. (1979), *Μυθολογίες. Μάθημα*. Αθήνα, Ράππας.
- Μπαρτ, Ρ. (1983), *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για την φωτογραφία*, Αθήνα, Κέδρος.
- Μπάτζιου, Α. «Η εικόνα της ετερότητας στα ΜΜΕ: μια συγκριτική μελέτη της οπτικής απεικόνισης των μεταναστών στον τύπο δύο νέων χωρών υποδοχής (Ελλάδα & Ισπανία), <http://library.panteion.gr:8080/dspace/handle/123456789/2050>, (πρόσβαση στις 23/2/2012).
- Μπέγκος, Ι. (2004), «Ανάμεσα σε δύο πατρίδες. Η ζημιά του σπασμένου καθρέφτη. Οι απελαθέντες από την Κωνσταντινούπολη Έλληνες την περίοδο 1964-1966», στο: Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου, (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Παπαζήσης: 235-248.
- Μπιτσάνη, Ε. (2004), *Πολιτισμική Διαχείριση και Περιφερειακή Ανάπτυξη. Σχεδιασμός Πολιτιστικής Πολιτικής και Πολιτιστικού Προϊόντος*, Αθήνα, Διόνικος.
- Μπονίδης, Κ. (2004), *Το περιεχόμενο του σχολικού βιβλίου ως αντικείμενο έρευνας. Διαχρονική εξέταση της σχετικής έρευνας και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Πανταζόπουλος, Α. (2004), «Εθνοτικός ρατσισμός», *Σύγχρονα Θέματα* 87: 23-28.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2006), «Το τρίτο διάστημα: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος», στο: Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος, (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Αιγόκερως: 78-83.
- Παπαθεοδώρου, Θ. (2010), *Νομικό καθεστώς αλλοδαπών. Ελληνική και Ευρωπαϊκή νομοθεσία*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη.
- Παπανδρέου, Π. (2009), «Βία και δεύτερη γενιά μεταναστών», στο: Μ. Παύλου, Α. Σκουλαρίκη, (επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες*, Αθήνα, Βιβλιόραμα: 397-423.

- Παπαταξιάρχης, Ε. (2006), «Τα άχθη της ετερότητας. Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21^{ου} αιώνα», στο: Ε. Παπαταξιάρχης, (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 1-85.
- Παύλου, Μ. (2001), «Οι λαθρέμποροι του φόβου: ρατσιστικός λόγος και μετανάστες στον τύπο μιας υποψήφιας μητρόπολης», στο: Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου, Μ. Παύλου, (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα: 127-162.
- Σηφάκη, Ε. (2007), «Ταξιδεύοντας με τις Νύφες στη μικροϊστορία της μετανάστευσης», στο: Φ. Τομαή, (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Αθήνα, Παπαζήσης: 293-315.
- Smith, A. (2000), *Εθνική ταυτότητα*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Σολδάτος, Γ. (2000), *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Γ' Τόμος (1990-2000)*, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Sorlin, P. (2004), *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939-1990*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Stam, R. (2006), *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, Αθήνα, Πατάκης.
- Σταυρίδης, Σ. (2002), *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Στρατηγάκη, Μ. (2006), *Το φύλο της κοινωνικής πολιτικής*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Ταγκυέφ, Π. Α. (1998), *Ο ρατσισμός*, Αθήνα, Τραυλός.
- Τζιόβας, Δ. «Η ανάδυση των ταυτοτήτων», <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=428802>, (πρόσβαση στις 26/2/2012).
- Φερρό, Μ. (2001), *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα, Μεταίχμιο.
- Χριστόπουλος, Δ. (2002), *Η ετερότητα ως σχέση εξουσίας. Όψεις της Ελληνικής, Βαλκανικής και Ευρωπαϊκής εμπειρίας*, Αθήνα, Κριτική & ΚΕΜΟ.
- Ψαρρού, Ν. (2005), *Εθνική Ταυτότητα στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης*, Αθήνα, Gutenberg.
- Ψημμένος, Ι. (2001), «Νέα εργασία και ανεπίσημοι μετανάστες στη μητροπολιτική Αθήνα», στο: Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου, Μ. Παύλου, (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα: 95-126.
- Vickers, M. (1997), *Οι Αλβανοί*, Αθήνα, Οδυσσέας.

- Andrew, D. (1984), *Concepts in Film Theory*, Οξφόρδη, Νέα Υόρκη, Τορόντο, Μελβούρνη, Oxford University Press.
- Arroyo, J. (2000), «Review of From the Edge of the City», *Sight and Sound* 10, 3: 4-43.
- Bakhtin, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ώστιν, University of Texas Press.
- Bordwell, D. (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of cinema*, Κέμπριτζ, Harvard University Press.
- Dermentzopoulos, C. «Regaining memory: The case of the Greek film Politiki Kouzina», <http://uoi.academia.edu/ChristosDermentzopoulos/Papers>, (πρόσβαση στις 5/2/2012).
- Eleftheriotis, D. (2012), «A Touch of Spice: Mobility and Popularity», στο: L. Papadimitriou, Y. Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*, Μπρίστολ, Σικάγο, Intellect: 19-36.
- Georgakas, D. «The films of Theo Angelopoulos», <http://muse.jhu.edu/journals/mgs/summary/v018/18.2georgakas.html>, (πρόσβαση στις 29/12/2011).
- Iordanova, D. «Conceptualizing the Balkans in Film», <http://www.jstor.org/stable/2501242>, (πρόσβαση στις 29/12/2011).
- Laliotou, I. (2010), «Remembering Diaspora, Forgetting the Global? Emerging Cosmopolitics in Contemporary Greece», *Journal of Modern Green Studies* 28, 2: 247-255.
- Maronitis, K. «Threat and Defence: Diaspora and the Creation of Ethnoscapes», <http://www.ep.liu.se/ecp/025/>, (πρόσβαση στις 26/2/2012).
- Papadimitriou, L. (2007), «A Touch of Spice», *Cineastre*, 32, 3 : 56.
- Papadimitriou, L. «The national and the transnational in contemporary Greek cinema», <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2011.606535>, (πρόσβαση στις 7/11/2011).
- Papailias, P. «Money of kurbetis money of blood': the making of a hero of migration at the Greek-Albanian border», <http://dx.doi.org/10.1080/1369183032000171366>, (πρόσβαση στις 12/1/2012).
- Papanikolaou, D. «New queer Greece: thinking identity through Constantine Giannaris's From the Edge of the City and Ana Kokkinos's Head On»,

<http://www.mod-langs.ox.ac.uk/files/docs/greek/newqueergreece.pdf>, (πρόσβαση στις 5/2/2012).

Papanikolaou, D. «Repatriation on Screen: National Culture and the immigrant Other since the 1990s», <http://www.mod-langs.ox.ac.uk/files/docs/greek/papanikolaourepatriationonscreen.pdf>, (πρόσβαση στις 5/2/2012).

Zacharia, K. (2008), «Reel Hellenisms: Perceptions of Greece in Greek Cinema», στο: K. Zacharia (επιμ.), *Hellenisms. Culture, Identity, and Ethnicity. From Antiquity to Modernity*, Αγγλία, ΗΠΑ, Ashgate: 321-353.

Διαδικτυακοί τόποι.

<http://www.amnesty.org.gr/>,

<http://vimeo.com/21444544>,

<http://www.myfilm.gr/article-topic-2.html>,

Παράρτημα.

Από την Άκρη της Πόλης.

Κωνσταντίνος Γιάνναρης, 1998.

Ολοκληρωμένη
Μεγάλου μήκους

Format: 35 mm
Γλώσσα: Ελληνική
Διάρκεια: 90 λεπτά
Έτος παραγωγής: 1998
Ηχος: Dolby Surround
Χρώμα: Έγχρωμη

Σκηνοθεσία
Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Σενάριο
Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Διεύθυνση Φωτογραφίας
Γιώργος Αργυροηλιόπουλος

Μουσική
Άκης Δαούτης

Μοντάζ
Ιωάννα Στυλιοπούλου

Ήχος
Ντίνος Κίττου

Εκτέλεση Παραγωγής
Μαρία Πάουελ

Ηθοποιοί
Στάθης Παπαδόπουλος
Δημήτρης Παπουλίδης
Θεοδώρα Τζήμου
Κώστας Κοτσιανίδης
Παναγιώτης Χαρτοματσίδης
Ανέστης Πολυχρονίδης
Νίκος Καμόντος
Στέλιος Τσεμπογλίδης
Γιώργος Μαυρίδης
Παναγιώτα Βλαχοσωτηρίου
Σύλβια Βενιζελέα
Αιμίλιος Χειλάκης
Βάσσιας Ελευθεριάδης
Έβρη Σωφρονιάδη
Γιάννης Κοντραφούρης
Γιώργος Νούσιας

Κοστούμια
Τάσος Διακομανώλης

Παραγωγοί
Διονύσης Σαμιώτης
Αναστάσιος Βασιλείου

Παραγωγή
Μύθος
Rosebud SA
Hot Shot Productions
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Μία Αιωνιότητα και μια Μέρα.

Θόδωρος Αγγελόπουλος, 1998.

Ολοκληρωμένη
Μεγάλου μήκους

Aspect ratio: 1:1.66
Format: 35 mm
Γλώσσα: Ελληνική
Διάρκεια: 132 λεπτά
Έτος παραγωγής: 1998
Ηχος: Dolby SR
Χρώμα: Έγχρωμη

Σκηνοθεσία
Θόδωρος Αγγελόπουλος

Σενάριο
Θόδωρος Αγγελόπουλος

με τη συνεργασία
Tonino Guerra
Πέτρος Μάρκαρης
Canal +
Classic SRL
Istituto Luce
WDR (Köln)
ARTE

Διεύθυνση Φωτογραφίας
Γιώργος Αρβανίτης
Ανδρέας Σινάνος

Μουσική
Ελένη Καραϊνδρου

Μοντάζ
Γιάννης Τσιτσόπουλος

Σκηνικά
Γιώργος Ζιάκας
Κώστας Δημητριάδης

Ήχος
Νίκος Παπαδημητρίου

Ηθοποιοί
Μπρούνο Γκανζ
Fabrizio Bentivoglio
Isabelle Renauld
Αχιλλέας Σκευής
Αλεξάνδρα Λαδικού
Δέσποινα Μπεμπεδέλη
Ελένη Γερασιμίδου
Νίκος Κούρος
Αλέκος Ουδινότης
Ανδρέας Τσέκουρας
Μιχάλης Γιαννάτος
Νίκος Κολοβός

Κοστούμια
Γιώργος Πάτσας

Παραγωγός
Φοίβη Οικονομοπούλου

Παραγωγή
Θόδωρος Αγγελόπουλος
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
EPT 1
Paradis Films (Paris)
Intermedias SA
La SEPT Paris

Ο Δρόμος προς τη Δύση.

Κυριάκος Κατζουράκης, 2003.

Ολοκληρωμένη
Ντοκιμαντέρ

Format: 35mm
Διάρκεια: 80'
Χρώμα: Έγχρωμο-Ασπρόμαυρο

Σκηνοθεσία
Κυριάκος Κατζουράκης

Σενάριο
Κυριάκος Κατζουράκης

Διεύθυνση Φωτογραφίας
Αλέξης Γρίβας

Μοντάζ
Κυριάκος Κατζουράκης
Δάφνη Τόλη

Ήχος
Γιάννης Χαραλαμπίδης

Αφήγηση
Κάτια Γέρου

Παραγωγός
Κυριάκος Κατζουράκης

Παραγωγή
Νέα Ελληνική Τηλεόραση (NET)
Ομάδα Τέχνης

Με την υποστήριξη
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Πολιτική Κουζίνα.

Τάσος Μπουλμέτης, 2003.

**Ολοκληρωμένη
Μεγάλου μήκους**

Σκηνοθεσία
Τάσος Μπουλμέτης

Σενάριο
Τάσος Μπουλμέτης

Διεύθυνση Φωτογραφίας
Τάκης Ζερβουλάκος

Μουσική
Ευανθία Ρεμπούτσικα

Μοντάζ
Γιώργος Μαυροψαρίδης

Σκηνικά
Όλγα Λεοντιάδη

Ήχος
Δημήτρης Αθανασόπουλος

Διεύθυνση παραγωγής
Γιάννης Ιακωβίδης

Εκτέλεση Παραγωγής
Κώστας Λαμπρόπουλος

Εντεταλμένος Παραγωγός
Διονύσης Σαμιώτης

Μακιγιάζ
Εύη Ζαφειροπούλου

Ειδικά Εφέ
Γιάννης Γεωργαρίου
Φίλιππος Μαρμούτας

Ηθοποιοί
Γιώργος Χωραφάς
Ταμέρ Καραντάλ
Μπασάκ Κουκλούκαγια
Ιεροκλής Μιχαηλίδης
Οδυσσέας Παπασπηλιώπουλος
Κάκια Παναγιώτου
Στέλιος Μάινας
Ρένια Λουιζίδου
Τάσος Μπαντής
Μαρίνα Καλογήρου
Μάρκος Οσσές

Κοστούμια
Μπιάνκα Νικολαρέιζη

Παραγωγή
Village Roadshow
Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου
Cinegram SA
Τάσος Μπουλμέτης

MC2
Smallridge Επενδύσεις ΜΕΠΕ
Filmnet
Π.Παπάζογλου Α.Ε.
ANS International

Μεγάλου μήκους

Format: 35 mm

Διάρκεια: 100'

Ηχος: Dolby Digital

Χρώμα: Έγχρωμη

Σκηνοθεσία

Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Σενάριο

Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Παναγιώτης Θεοφανόπουλος

Μουσική

Νίκος Πατρελάκης

Πρόταση
Ιωάννα Σπηλιοπούλου

Σκηνικά / Κοστούμια

Μαρία Κονομή

Ήχος

Αντώνης Σαμαράς

Οργάνωση παραγωγής

Νίκος Νικολέττος

Ηθοποιοί

Θεοδώρα Τζήμου

Μηνάς Χατζησάββας

Θεοφάνια Παπαθωμά

Στάθης Παπαδόπουλος

Γιάννης Στάνκογλου

Αρτώ Απαρτιάν

Παραγωγοί

Κωνσταντίνος Γιάνναρης

Γιώργος Λυκιαρδόπουλος

Baran Seyhan

Παραγωγή

Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Highway Productions

Alpha TV

Strada Productions

C. Giannaris Films

Sarmacik Sanatlar

GRAAL S.A.

Πηγή: <http://www.gfc.gr/>