

ΞΑΝΑΚΕΡΔΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗ ΜΝΗΜΗ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ¹

ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ



Φωτογραφία: Ελληνικός Κινηματογράφος 2003, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, σ. 18.

Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος είναι επίκουρος καθηγητής Ανθρωπολογίας της Τέχνης και διδάσκει στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Το έτος 2003 η ελληνική ταινία *Πολίτικη κουζίνα*² αναδείχθηκε σε μείζον κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, μέσω της ιδιαίτερα μεγάλης απήχησης που είχε στο πλατύ ελληνικό κοινό. Η ταινία έκοψε πάνω από 1.500.000 εισιτήρια ξεπερνώντας οποιαδήποτε παλιότερη ελληνική επιτυχία αλλά και εκτοπίζοντας από την κορυφή παγκόσμιες επιτυχίες του αμερικανικού κινηματογράφου που προβάλλονταν την ίδια περίοδο στην Ελλάδα, όπως *Ο Άρχοντας των δαχτυλιδιών* (P. Jackson, 2003) και *Οι πειρατές της Καραϊβικής* (G. Verbinski, 2003). Την ίδια στιγμή, η πλατιά αποδοχή της από το ελληνικό κοινό, καθώς και οι πιθανοί λόγοι αυτής της αποδοχής συζητήθηκαν ευρέως στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, στην ελληνική τηλεόραση, στους διάφορους διαδικτυακούς τόπους. Με δεδομένη την κακή υποδοχή του κοινού, μέχρι τότε, στις σύγχρονες ελληνικές ταινίες,³ έχει ενδιαφέρον η προσπάθεια εξήγησης και κατανόησης τού γιατί η συγκεκριμένη ταινία κατάφερε να γίνει σε τέτοιο βαθμό αποδεκτή. Ταυτόχρονα, θα αναδείξουμε μέσα από την ανάλυση τους τρόπους με τους οποίους η ταινία αυτή λειτούργησε στη σύγχρονη ελληνική πραγ-

ματικότητα ως ένας «τόπος μνήμης», ο οποίος μέσω των εικονικών αναπαραστάσεων συμβάλλει πολυποίκιλα στον νεοελληνικό πολιτισμό της μνήμης.⁴

Ελληνικός κινηματογράφος

Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε μια πρωτόγνωρη ανάπτυξη και για τρεις περίπου δεκαετίες (1945-1975) παρήγαγε εκατοντάδες ταινίες, δυσανάλογα πολλές σε σχέση με τον πληθυσμό της χώρας.⁵ Ο λαϊκός αυτός κινηματογράφος κινήθηκε στο πλαίσιο του κινηματογράφου των ειδών. Από το 1970 περίπου και μετά ένας άλλος κινηματογράφος, αυτός του δημιουργού -όπως ονομάστηκε από την εγχώρια κινηματογραφική κριτική- πήρε τη θέση του προηγούμενου λαϊκού και εμπορικού κινηματογράφου. Ωστόσο, ο κινηματογράφος αυτός δεν κατάφερε να δημιουργήσει μια συνεκτική και μόνιμη σχέση με το ελληνικό κοινό, το οποίο μετά την παρακμή του κινηματογράφου των ειδών στράφηκε οριστικά προς την τηλεόραση και, αργότερα, το βίντεο. Η εγχώρια έρευνα και κριτική του ελληνικού κινηματογράφου κινούνταν για χρόνια στο δίπολο παλιός, εμπορικός, λαϊκός, κινηματογράφος, από τη μία πλευρά, και νέος, καλλιτεχνικός, κινηματογράφος του δημιουργού, από την άλλη πλευρά. Σήμερα οι ερευνητές αποκαλούν τον ελληνικό κινηματογράφο των τελευταίων είκοσι χρόνων ως σύγχρονο, θέλοντας αφενός να δηλώσουν την διαφοροποίηση απέναντι στον «παλιό» και στον «νέο» κινηματογράφο των προηγούμενων δεκαετιών και αφετέρου να ξεφύγουν από τις πιθανές αγκυλώσεις της προηγούμενης διπολικής διάκρισης, που συνήθως δεν αφήνει περιθώρια για υβριδικές μορφές ταινιών στις οποίες η κοινωνική κριτική συνδιαλέγεται με τις μορφές της κοινωνικής συναίνεσης και της μαζικής κουλτούρας.⁶ Εντούτοις, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, και οι ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου δεν κατάφεραν να πετύχουν μια μόνιμη σχέση με το κοινό. Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη επιτυχία της *Πολίτικης Κουζίνας* αποκτά ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον στην προσπάθεια εξήγησης και κατανόησης αυτής της ευρείας αποδοχής της από το κοινό.

Οι κινηματογραφικές ταινίες ως προϊόντα του κινηματογράφου συντάσσονται με συγκεκριμένους τρόπους και συγκροτούν συγκεκριμένες σχέσεις με το κοινό. Το τελευταίο, ανάλογα με την επάρκεια που διαθέτει, σύμφωνα με τον P. Sorlin,⁷ αντιδρά με την αποδοχή ή απόρριψη του προϊόντος. Στο κείμενο διερευνούμε αφενός τις «προθέσεις», κατά την έκφραση του Ου. Εκο, της ταινίας ως κειμένου (*intentio operis*) και αφετέρου τις προθέσεις του κοινού (*intention lectoris*), που συγκλίνουν ή/και αποκλίνουν με αυτές της ταινίας. Υπάρχουν, επίσης, και οι προθέσεις του δημιουργού τις οποίες στο παρόν κείμενο δεν θα αναλύσουμε λόγω έλλειψης χώρου. Είναι σαφές, ωστόσο,

πως οι προθέσεις ενός δημιουργού δεν συμβαδίζουν πάντα με τις προθέσεις του κοινού αλλά και ούτε με τις προθέσεις του ίδιου του καλλιτεχνικού του δημιουργήματος, το οποίο έχει τη δική του σχετικά αυτόνομη παρουσία και πορεία. Η πρόθεση ενός δημιουργού, συνειδητή ή/και ασυνειδητή, μπορεί να αφορά το επιθυμητό και το δέον αλλά δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα του ίδιου του έργου, δηλαδή, με την πραγματικότητα της ίδιας της αναπαραστάσης.⁸

Η ταινία: συλλογική μνήμη και αναπαραστάσεις

Καταρχήν θα εξετάσουμε την ταινία αυτή καθαυτή ως προς την αφηγηματική της δομή και την ανάλυση του λόγου της. Δεν θα αναφερθούμε στην υφολογική της διάσταση και στη χρήση των εκφραστικών της μέσων,⁹ αλλά, εμμένοντας αφενός στα αφηγηματικά στοιχεία της (ανάλυση της διήγησης ως ιστορίας) και αφετέρου στον λόγο της (ανάλυση της διήγησης ως λόγου),¹⁰ θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τις νοοτροπικές δομές και τις αναπαραστάσεις που προκύπτουν από την ανάλυσή της, θεωρώντας την ταινία ως έργο τέχνης ασύμμετρης επικοινωνίας στο πεδίο του οπτικοακουστικού θεάματος. Όπως έχουμε ήδη τονίσει οι αναπαραστάσεις αυτές, οι οποίες συγκροτούν το πεδίο της συλλογικής και ατομικής μνήμης, δεν σημαίνει πως ταυτίζονται με τις αντίστοιχες αναπαραστάσεις του κοινού της ταινίας, τις οποίες θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Ωστόσο, το θεατό, σύμφωνα με την έννοια που αποδίδει σε αυτό ο Sorlin,¹¹ ως το σύνολο των στοιχείων που οι συντελεστές μιας ταινίας (όχι μόνο ο σκηνοθέτης) επιδιώκουν να συλλάβουν ώστε να το μεταδώσουν και το οποίο αποτυπώνεται στην ταινία, πολλές φορές ερήμην των συντελεστών της, συσχετίζεται δίχως άλλο με το αντίστοιχο σύνολο των στοιχείων που οι θεατές αναγνωρίζουν και αποδέχονται χωρίς να αντιδρούν, μετέχοντας σε ένα κοινό σύνολο αναπαραστάσεων.

Κινηματογραφικό είδος και αφηγηματική δομή

Στην ελληνική διαφήμιση της ταινίας και στην κριτική κατάταξή της ως κινηματογραφικού είδους η *Πολίτικη Κουζίνα* χαρακτηρίζεται άλλοτε ως κοινωνική ταινία και άλλοτε ως ιστορική, ως πολιτική, ως κωμωδία, ακόμη και ως «ελεγχόμενο» μελόδραμα. Στο χαρακτηρισμό της βέβαια ως πολιτικής ταινίας συνηγορεί η συνεκδοχή του τίτλου_ η γνωστή γαστρονομικά πολιτική κουζίνα η οποία ταυτόχρονα μετατρέπεται και σε πολιτική ως ανακάτεμα στοιχείων στα χέρια των πολιτικών και παραπέμπει σε γνωστά πολιτικά γεγονότα με ευρύτερες επιπτώσεις πάνω στα ιστορικά υποκείμενα.

Στην αγγλική διαφήμισή της η ταινία παρουσιάζεται ως δράμα και σε ό,τι αφορά τον τύπο της, ή καλύτερα το υποείδος της, ως οικογενειακό και πολιτικό δράμα. Η αδυναμία συμφωνίας ως προς το κινηματογραφικό είδος

οφείλεται εν πολλοίς στο ότι τα κινηματογραφικά είδη δεν λαμβάνονται ως γνωστικά και μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης αλλά, αντίθετα, ως άκαμπτες ουσιοποιημένες κατηγορίες κατάταξης. Ωστόσο, «είτε μιλάμε για μεγάλα ή μικρά είδη, είτε για είδη ή υποείδη, κ.τ.λ., πρέπει να έχουμε πάντα υπόψη μας πως τα κινηματογραφικά είδη δεν είναι ουδέτερες και χρονικά παρατακτικές φορμαλιστικές κατηγορίες-επεισόδια στην κινηματογραφική ιστορία αλλά, αντίθετα, πρόκειται για νοηματικές πρακτικές που συνεχώς αναχρηματοδοτούνται και φέρουν εντός τους αξίες, στερεότυπα και κανόνες που επενεργούν στην πραγματικότητα διαλογικά, για να θυμηθούμε τον Μπηχτών, τόσο ως κατηγορίες όσο και ως επικοινωνιακές πρακτικές και κατασκευές».¹² Ο ίδιος ο σκηνοθέτης της ταινίας, επιβεβαιώνοντας στην ουσία τη σχετικά αυτόνομη λειτουργία του έργου του ως κινηματογραφικού είδους, δηλώνει: «Βλέποντας την ταινία με κοινό, παρατήρησα ότι αντιδρούσε σε πράγματα που ούτε καν τα είχα φανταστεί. Σε όλη τη διάρκεια της προβολής, ο θεατής δέχεται εναλλακτικά χτυπήματα συγκίνησης και χιούμορ, όπου τα πρώτα τον πνίγουν και τα δεύτερα του ανοίγουν τους ορίζοντες. Τελικά, ο κυρίαρχος κώδικας της ταινίας είναι η κωμωδία, χωρίς να το έχω επιδιώξει εγώ αυτό!». ¹³ Από την άλλη μεριά, ο αγγλικός τίτλος της ταινίας, *A touch of spice*, της αποστερεί την έντονη συνεκδοχή αλλά την φέρνει πιο κοντά σε ένα κοινό ξένο προς την ελληνική κουλτούρα αλλά δεκτικό προς οτιδήποτε νομιναλιστικό, πολυπολιτισμικό και έθνικ στην τέχνη, στο φαγητό, στο life style.¹⁴

Η ταινία δεν ανήκει σαφώς σε έναν κινηματογράφο του δημιουργού ή κινηματογράφο τέχνης, έτσι τουλάχιστον όπως λειτούργησε στην ελληνική πραγματικότητα μέσα από τον αποκαλούμενο νέο ελληνικό κινηματογράφο¹⁵ ή όπως χαρακτηρίζεται διεθνώς από τους θεωρητικούς και κριτικούς του κινηματογράφου.¹⁶ Αντίθετα, χωρίς να αφήνεται σε ευκολίες και οριοθετήσεις που παραπέμπουν στις άκαμπτες κατασκευές ενός ορισμένου κινηματογράφου των ειδών, ακολουθεί μία γραμμική αφήγηση με αναδρομές και κατά συνέπεια εντάσσεται στον κλασικό τρόπο αφήγησης του κυρίαρχου παραδείγματος στον κινηματογράφο, όπου η ιστορία παρουσιάζεται με έναν παρατακτικό ευθύγραμμο τρόπο ανάπτυξης ακολουθώντας το αριστοτελικό πρότυπο της τριμερούς αφηγηματικής δομής του δράματος (Αφετηρία– Αρχική κατάσταση /Δοκιμασία– Περιπέτεια/Λύση–Κάθαρση).

Η ιστορία

Η ιστορία της ταινίας αφηγείται την προσωπική περιπέτεια ενός Έλληνα της Πόλης¹⁷ και της οικογένειάς του, καθώς και της ιδιαίτερης σχέσης του με τον παππού του. Ιστορικά τοποθετείται στο χρονικό διάστημα από το 1959 έως σήμερα και χωρικά κινείται μεταξύ της Αθήνας

και της Κωνσταντινούπολης στο πλαίσιο της ελληνικής μειονότητας της Πόλης.¹⁸

Καθόλη τη διάρκεια της ιστορίας ο κεντρικός ήρωας, ο Φάνης, είναι ταυτόχρονα και ο κεντρικός αφηγητής της. Επιτελεί, δηλαδή, τη διπλή λειτουργία της δράσης και της αναπαράστασης. Έτσι, σε φωνή εκτός πλάνου, έχοντας την απόλυτη εποπτεία των δρώμενων, παρακολουθεί τη δράση των δρώντων προσώπων της ταινίας και είτε σχολιάζει τα τεκταινόμενα είτε προκαταβάλει το θεατή για κάτι που θα ακολουθήσει στη δράση, είτε συμπληρώνει την εικόνα με τον σχολιασμό της σε προσωπικό τόνο. Κατά συνέπεια, η ιστορία περιλαμβάνει τόσο τον αφηγημένο κόσμο του λόγου του αφηγητή όσο και τον κόσμο του λόγου των προσώπων. Ωστόσο, αν και ο ήρωας διηγείται, η ιστορία παρουσιάζεται με τη μορφή της αναπαράστασης του δείχνει και όχι του λέγειν. Με τον τρόπο αυτό η εξέλιξη της ιστορίας αποκτά περισσότερη ζωντάνια και κυρίως ο παρελθών χρόνος της αφηγούμενης ιστορίας μετατρέπεται σε ενεστώτα χρόνο ως προς την αναπαράσταση των συμβάντων, με αποτέλεσμα ο χρόνος του παρελθόντος να χάνει την ιστορικότητά του και να μετατρέπεται σε παρόν για τους θεατές.

Αν και υπάρχουν οι διάφορες χρονικά προσδιορισμένες αναδρομές, το σχήμα της αλυσωτής αφήγησης έχει την παρακάτω μορφή: αρχική κατάσταση (σήμερα), ο ήρωας περιμένει τον παππού, αλλά εκείνος αρρωσταίνει και το απρόσμενο γεγονός κινητοποιεί την ιστορία. Ξεκινάει στη συνέχεια δύο μεγάλες αναδρομές (η μία με δύο επιμέρους φάσεις και η άλλη με τρεις) που παραπέμπουν αντίστοιχα στην ηλικιακή ανάπτυξη του ήρωα μέχρι σήμερα. Ενδιάμεσα, ανάμεσα στην αναδρομή που τελειώνει με την απέλαση του 1964¹⁹ και την νέα αρχή στην Αθήνα έχουμε μια σύντομη επαναφορά στο παρόν. Η ιστορία ολοκληρώνεται με την επιστροφή του ήρωα στη γενέθλια πόλη και την μελλοντική παραμονή σε αυτή.

Ο λόγος της ταινίας

Κατά την ανάλυση το λόγου της ταινίας διακρίνουμε δύο μεγάλες ομάδες αναπαραστάσεων οι οποίες και τη δομούν. Οι αναπαραστάσεις αυτές ως σύνολο σχετίζονται άμεσα με την ανάδυση της μνήμης, τόσο συλλογικής όσο και ατομικής, ως ουσιαστικής κατηγορίας θέασης του κόσμου, και αναδεικνύουν, ταυτόχρονα, την ίδια την ταινία, και κατ' επέκταση τον κινηματογράφο, ως μέσο διαχείρισης της μνήμης. Η μνήμη αυτή θα συναντήσει, μέσα από ετερόκλητους δρόμους, όπως θα δούμε παρακάτω, τη μνήμη των θεατών.

α. Η μνήμη ως τόπος και ο τόπος της μνήμης

Στην ανάλυση του λόγου της ταινίας αναδεικνύεται μία συγκεκριμένη αντίληψη της μνήμης, η οποία τοποθετείται

στις παρυφές της επίσημης, συνήθως εθνικιστικής, ιστορίας σε όλες τις εκδοχές της: είτε ως επίσημος πολιτικός λόγος, είτε ως λόγος της σχολικής ιστορίας, είτε ως ευρύτερα πολιτισμικός λόγος. Κατά τη διάρκεια των παιδικών χρόνων στην Πόλη, ο ήρωας παρακολουθεί βουβά, χωρίς να καταλαβαίνει, τις μυστικές συνομιλίες των μεγάλων, κάθε φορά που οι ελληνοτουρκικές σχέσεις βρίσκονται σε οριακό σημείο (πολλές φορές οι συνομιλίες αυτές διαμείβονται στα τούρκικα ώστε το παιδί να μην τις κατανοεί). Ένας ιστός φόβου φαίνεται πως διακατέχει την ελληνική μειονότητα²⁰ που παρουσιάζεται αμέτοχη εντός ενός παιγνίου που την ξεπερνάει. Ο παππούς πάντα ρωτάει να μαθαίνει για το πεδίο των ελληνοτουρκικών σχέσεων τον διπλωμάτη πελάτη του στο μαγαζί (Οσμάν μπέης). Γίνεται φανερό πως η ελληνική κοινότητα επιβιώνει πάντα με έναν φόβο για το τι θα ακολουθήσει. Τα γεγονότα του 1955 βαραίνουν πάνω τους.²¹ «Θα τα πουλήσω και θα πάω στην Ελλάδα. Εσύ δεν πρόλαβες το μαγαζί μου καμένο το 55», αναφέρει ένας φίλος του παππού στον θείο Αιμίλιο, ο οποίος ως καπετάνιος ταξιδεύει και άρα δεν βιώνει το κλίμα αυτό.

Σε αυτό το πλαίσιο, ωστόσο, ο παππούς, ως γνήσιος μπακαλόγατος και άρα πολύ καλός ισορροπιστής (όταν ρωτάει τον γιο του Οσμάν μπέη, και μελλοντικό σύζυγο της Σαϊμέ, παιδικής αγαπημένης του ήρωα, τι θα γίνει όταν μεγαλώσει και ταυτόχρονα πατέρας και γιος απαντούν ο μὲν στρατιωτικός ο δε γιατρός, ο παππούς απαντάει ότι «θα γίνει στρατιωτικός γιατρός! Ταμάμ;», κάτι που θα επιβεβαιωθεί στην εξέλιξη της ιστορίας. Όταν μαθαίνει ότι η κατάσταση μεταξύ Τουρκίας και Ελλάδας επιδεινώνεται απαντάει: «σχέση χωρίς καβγάδες, γάμος χωρίς μουσική) προσπαθεί να επιβιώσει σε έναν τόπο που θεωρεί δικό του και δεν θέλει να εγκαταλείψει. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά σε συνομιλία με τους άλλους ρωμιούς της Πόλης λίγο πριν τις απελάσεις: «Όταν σκέφτομαι πως θα φύγω, με πιάνει ο πόνος στην πλάτη. Όπως έλεγε η μακαρίτισσα η γυναίκα μου, αν φύγεις από έναν τόπο πρέπει να μιλάς για τον τόπο που πας, όχι για τον τόπο που άφησες. Εγώ τέτοιος άνθρωπος είμαι». Τον τόπο αυτόν ο παππούς δεν θα εγκαταλείψει ποτέ. Το συμβολικό εύρημα με τον πόνο αφορά στη σωματοποίηση του κινδύνου να εγκαταλείψει την πόλη του και τον πόνο που υφίσταται από τα γεγονότα. Κάθε φορά που τα ιστορικά γεγονότα κατέληγαν σε έξοδο των Πολιτών (1955, το 1964, το 1974), ο παππούς έστελνε από μία ακτινογραφία στον ανιψιό του Αιμίλιο για να την δείξει δήθεν στους γιατρούς.

Έτσι, αυτό που κυρίως προβάλλεται στον λόγο της ταινίας είναι η προσωπική ιστορία και, κατά συνέπεια, η προσωπική μνήμη, πέρα και πάνω από οποιουσδήποτε επίσημους ιστορικούς συσχετισμούς. Μόνο που αυτή η προσωπική μνήμη, εν προκειμένω του ήρωα της ταινίας, συναντά τη συλλογική μνήμη της κοινότητας από την

οποία προέρχεται και του τόπου ως προς τον οποίο αναφέρεται. Το κοινωνικό αυτό πλαίσιο εκφράζεται στις αναπαραστάσεις του ήρωα και της ταινίας για την Πόλη, η οποία μετατρέπεται σε τόπο μνήμης, τόσο ατομικής όσο και συλλογικής. Γι' αυτό άλλωστε στην ταινία τα γενικά πλάνα της Πόλης υπερτερούν συντριπτικά σε αριθμό με αυτά της Αθήνας και σημαίνονται με διαφορετικό συναισθηματικό βάρος. Ο ήρωας έχει ζήσει τα παιδικά του χρόνια στην Πόλη και ταυτίζει τον τόπο αυτό με τα πλέον πρωταρχικά συναισθήματά του. Στην ουσία, όπως μας έχει δείξει ο M. Halbwachs στις αναλύσεις του για τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης,²² οι εικόνες των υλικών στοιχείων που έχουμε δει στο παρελθόν είναι πολύ πιο ζωντανές και εντυπωμένες στη μνήμη μας σε αντίθεση με τις εικόνες που βλέπουμε καθημερινά. Στον ήρωα της ταινίας η Πόλη κρατάει τα σκήπτρα στις καθαρές και ζωντανές αναπαραστάσεις του για το παρελθόν. Η βίαιη αποκοπή από τον τόπο και από τα αγαπημένα του πρόσωπα γίνεται τραύμα, το οποίο κουβαλάει μέχρι την απόφασή του να επιστρέψει στον τόπο της παιδικής του ηλικίας. Η έκφραση «μας διώξαν σαν Έλληνες και μας υποδέχτηκαν σαν Τούρκους» είναι ενδεικτική του κενού στη συγκρότηση της ταυτότητας, τόσο ατομικής όσο και συλλογικής. Έτσι, ο ήρωας επανέρχεται στο σήμερα της Πόλης και προσπαθεί να επανακτήσει τις αισθήσεις των παιδικών του αναμνήσεων, αναζητώντας και, τελικά, «κερδίζοντας» τον χαμένο χρόνο. Η επανάκτηση του χαμένου χρόνου σημαίνει αυτόματα και την επανάκτηση της μνήμης του, η οποία ανασηματοδοτημένη από το παρόν, τοποθετείται στο επικείμενο μέλλον. Η παραμονή στην Πόλη για τον ήρωα, παρόλο που εκλείπουν τα αγαπημένα του πρόσωπα (ο παππούς και η παιδική φίλη), είναι μία απόφαση συνειδητή η οποία συμφιλιώνει τον ήρωα με το παρελθόν του μέσα από τις επιταγές του παρόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο η ταυτότητα της πόλης συναντά την δική του προσωπική ταυτότητα διαγράφοντας, ταυτόχρονα, το πλαίσιο μιας νέας κοινωνικής ταυτότητας για τους ρωμιούς κατοίκους αυτής της πόλης στο σήμερα. Η Κωνσταντινούπολη για τον ήρωα μετατρέπεται σε χώρο-σύμβολο μιας ευρύτερης συλλογικής αναφοράς. («Βάλτε το καλά στο μυαλό σας, ο παππούς δεν ήρθε γιατί δεν ήθελε. Δεν θα άφηνε την Πόλη ούτε αν ο Αιμίλιος παντρευόταν τη Ζωζώ Σαπουντζάκη», αναφέρει ο πατέρας του ήρωα σε αυτόν και στη μητέρα του σε μία από τις πολλές άκαρπες αναμονές για τον ερχομό του παππού στην Αθήνα). Και ακριβώς επειδή οι μνήμες, τόσο ατομικές όσο και συλλογικές, αναφέρονται σε συγκεκριμένα χωρικά πλαίσια,²³ ο ήρωας χαρτογραφεί εκ νέου την πόλη της παιδικής του ηλικίας. Δεν επιζητά άλλη μία «χαμένη πατρίδα», όπως έντεχνα προέβαλε η εθνικιστική οπτική του επίσημου λόγου, αλλά επιχειρεί να επαναπροσδιορίσει την πατρίδα του σήμερα

με τα νοητικά εργαλεία της συλλογικής μνήμης και των κοινωνικών πλαισίων εντός των οποίων τοποθετείται. Έτσι, αναδύεται η συλλογική μνήμη της ελληνικής μειονότητας της Κωνσταντινούπολης σε αντιδιαστολή με την επίσημη κατασκευασμένη μνήμη της ελληνικής εθνικιστικής οπτικής,²⁴ στην οποία σε μεγάλο βαθμό είχε συναινέσει ένα μέρος των ρωμιών της Πόλης. Η τελευταία εντάσσεται στην μνήμη που είναι επίσημη ιστορία, όπως μας έχει δείξει ο P. Nora, ενώ η πρώτη στην πραγματική μνήμη των ζώντων υποκειμένων. Όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο Γάλλος ιστορικός:

Μνήμη, ιστορία: μακριά από το να είναι συνώνυμα, συνειδητοποιούμε πως κάθε τι τις αντιπαραβάλλει. Η μνήμη είναι η ζωή, που φέρεται πάντα από ομάδες που ζουν σήμερα και με τον τρόπο αυτό βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη, είναι ανοιχτή στη διαλεκτική της ανάμνησης και της αμνησίας, χωρίς να χρησιμοποιεί τις αλληπάλληλες παραμορφώσεις, ευάλωτη σε όλες τις χρήσεις και όλους τους χειρισμούς, δεκτική σε καταστάσεις ύπνωσης και σε ξαφνικά ξυπνήματα. Η ιστορία είναι η πάντα προβληματική και ανολοκλήρωτη ανακατασκευή αυτού που δεν υπάρχει πλέον. Η μνήμη είναι ένα φαινόμενο πάντα επίκαιρο, ένας δεσμός τον οποίο ζούμε στο αιώνιο παρόν. Η ιστορία είναι μια αναπαράσταση του παρελθόντος. ...Η μνήμη είναι από τη φύση της πολλαπλή, συλλογική, αλλά και εξατομικευμένη. Η ιστορία, αντίθετα, ανήκει σε όλους και σε κανέναν και έτσι αναφέρεται στο παγκόσμιο. Η μνήμη ριζώνει στο υπαρκτό, στο χώρο, στο νεύμα, την εικόνα, το αντικείμενο. ...Η μνήμη είναι ένα απόλυτο και η ιστορία δεν γνωρίζει παρά το σχετικό.²⁵

Η αντιδιαστολή ιστορικού πλαισίου και προσωπικών διαδρομών αναπαρίσταται στην ταινία με σαφή τρόπο: το ιστορικό πλαίσιο δεν καταλαμβάνει τον πρώτο λόγο αλλά λειτουργεί υπαινικτικά ως σχόλιο, χρονικός δείκτης και κίνητρο της δράσης. Σε διάφορες σεκάνς της ταινίας το πλαίσιο αυτό δηλώνεται έμμεσα σε συνδυασμό με τα προσωπικά γεγονότα της ζωής του ήρωα. Όταν οι γονείς του ήρωα παραλαμβάνουν τον επίδοξο μικρό φυγά από τον σταθμό του τρένου που επιχείρησε να φύγει μόνος του για την Πόλη, τους περικυκλώνουν τα τανκς και οι στρατιώτες, σαφής κωμικοτραγική αναφορά στη χούντα των συνταγματαρχών. Όταν ο ήρωας, νέος πλέον, δουλεύει σε μεγάλο ξενοδοχείο και ο θεός του πηγαίνει να τον βρει, από το ραδιόφωνο -ήχος εκτός οθόνης- ακούγονται τα γεγονότα της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο τον Ιούλιο του 1974.

Από την άλλη μεριά, θα περίμενε κανείς πως η Πόλη ως τόπος μνήμης θα παρουσιαζόταν μέσα από την εξιδανικευμένη αναπαράσταση μιας πολυπολιτισμικής μητρόπολης, που τελευταία φαίνεται να κυριαρχεί στη συγκυρία τόσο στην τουρκική όσο και στην ελληνική της εκδοχή. Η

τάση αυτή, εμφανής στον δημόσιο λόγο, στο πεδίο των μέσων ενημέρωσης και ψυχαγωγίας όσο και σε μέρος της ιστοριογραφίας, αντιμετωπίζει την οθωμανική αυτοκρατορία ως πολυπολιτισμικό μόρφωμα, με τις διαφορετικές θρησκείες και τους πολιτισμούς να συνυπάρχουν ειρηνικά, δείχνοντας ανοχή ο ένας απέναντι στον άλλο, που διαλύθηκε εξαιτίας της ανάδυσης των διαφόρων εθνικισμών στον χώρο των Βαλκανίων. Η πολυπολιτισμική αυτή κατασκευή του παρελθόντος εκφράζει μια νοσταλγία για την παλιά αυτοκρατορία αλλά και, γενικότερα, για μια εποχή που δεν είχε σηματορευτεί από τις μεγάλες πολιτικές και συγκρουσιακές ιδεολογίες της νεοτερικότητας και συνδέεται άμεσα με μια συνολικότερη ιστοριογραφική αναθεώρηση του οθωμανικού παρελθόντος, η οποία επιχειρεί την ανάγνωσή του στο όνομα της ετερότητας και της πολιτισμικής διαφοράς. Είναι σαφές πως η οπτική αυτή συναρτάται εκ των πραγμάτων και με σκοπιμότητες στο πεδίο της σύγχρονης πολιτικής (ελληνοτουρκικές σχέσεις, είσοδος της Τουρκίας στην Ε.Ε., κλπ)²⁶ προβάλλοντας ανιστορικά στο σήμερα ένα ωραιοποιημένο παρελθόν συνύπαρξης πολλών εθνοτήτων, το οποίο και χάθηκε οριστικά.²⁷ Το ίδιο προβάλλεται και για την πόλη της Θεσσαλονίκης, γνωστή για την ιστορική συνύπαρξη πολλών εθνοτήτων (Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι, Λεβαντίνοι) πριν την οριστική διαμόρφωση των εθνικών κρατών και τις εθνοτικές ομογενοποιήσεις που προκάλεσε αυτή στα βαλκάνια.

Συνηγορία στην κατασκευή ενός σύγχρονου νοσταλγικού μύθου προερχόμενου από τις κυρίαρχες ελίτ (οικονομικά κυρίαρχες ομάδες, διανοούμενοι) προσφέρουν και τα δημογραφικά στοιχεία. Μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα οι ιστορικές μειονότητες κυριαρχούσαν στο σύνολο του πληθυσμού της Κωνσταντινούπολης ενώ σήμερα, σε μια πόλη 10 περίπου εκατομμυρίων κατοίκων, έχουν μια πολύ μικρή παρουσία. Μετά το 1950 οι εσωτερικοί μετανάστες στην σύγχρονη Istanbul παρήγαγαν τα 9/10 του αστικού χώρου.²⁸ Είναι προφανές πως η κυρίαρχη επιλεκτική κατασκευή της μνήμης αφήνει απ' έξω το σύνολο αυτών των μεταναστών που κατασκευάζουν την δική τους μνήμη και ταυτότητα στις παρυφές της επίσημης.

Στον ιστότοπο της εταιρίας παραγωγής της ταινίας,²⁹ αλλά και σε πολλούς άλλους που την παρουσιάζουν, αναφέρεται χαρακτηριστικά:

Η πολιτική κουζίνα είναι πικάντικη. Κι αυτό γιατί παλιά, η Κωνσταντινούπολη ήταν μια κοσμόπολη. Άνθρωποι από όλο τον κόσμο φεύγανε από τους τόπους τους και πήγαιναν στην Πόλη για να φτιάξουν μια καλύτερη τύχη. Τις ιστορίες του τόπου τους, για να μην τις ξεχάσουν, τις έβαζαν μέσα στο φαγητό τους. Ό,τι κουβαλούσαν από τον τόπο τους ήταν δυο δράμια πιπέρι, λίγη ρίγανη, ένα κομμάτι σαφράνι. Και μόλις κατάφερναν να στεριώσουν, τότε πάλι κάτι συνέβαινε και έπρεπε να φύγουν ξανά. Η

Πολίτικη Κουζίνα είναι και πολιτική γιατί είναι φτιαγμένη από ανθρώπους που άφησαν το φαΐ τους στη μέση, κάπου αλλού.

Αν και προβάλλεται μια εικόνα της Πόλης ως κοσμοπολίτικης ωστόσο αυτή δεν έχει να κάνει με την πολυπολιτισμική επιλεκτική κατασκευή της κυρίαρχης αντίληψης που περιγράψαμε παραπάνω, εφόσον δίνει έμφαση στις μνήμες των μεταναστών, οι οποίοι αποκομμένοι από τον τόπο καταγωγής τους και ευρισκόμενοι σε έναν καινούργιο χώρο συγκροτούν και προβάλλουν την μνήμη τους στην καινούργια κατάσταση μέσω αισθήσεων, μυρωδιών, καταγωγικών εικόνων.

Πλάι σε αυτό το δίπολο οι οποιεσδήποτε ιστορικές μειονότητες, όπως η ελληνική, συγκροτούν επιλεκτικά τη δική τους μνήμη η οποία όμως στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στο «ένδοξο» παρελθόν ελλείψει ενός «εύρωστου» μέλλοντος. Γι' αυτό σε μεγάλο βαθμό προσχωρούν συναινετικά στην επίσημη οπτική της ιστορικής μνήμης, για τις «χαμένες πατρίδες».³⁰ Εδώ έγκειται και η διαφορετική οπτική της ταινίας. Ο λόγος της δίνει βάρος στη συγκρότηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης, καταδεικνύοντας ως υπερκείμενο κακό την εθνικιστική οπτική και δράση, τόσο την ελληνική όσο και την τουρκική, και τα συνακόλουθα αποτελέσματα πάνω στα δρώντα πρόσωπα. Τα άτομα δεν διαχωρίζονται μανιχαϊστικά σε καλούς και κακούς αλλά, αντίθετα, παρουσιάζονται ως έρμαια σε αυτή τη διαδικασία, σαν τα πιόνια μιας παρτίδας σκάκι που θυσιάζονται αναγκαστικά στη βάση μιας ευρύτερης στρατηγικής. Ακόμη και ο τούρκος διπλωμάτης, πελάτης του παππού, αναφέρει ως κατακλείδα στη συζήτηση με τον παππού περί των ελληνοτουρκικών σχέσεων: «Τι να κάνουμε, έτσι ήρθαν έτσι θα συνεχίσουμε».

Κατά συνέπεια, η Πόλη ως τόπος είναι πάνω από όλα ο γενέθλιος τόπος, ο υλικός και νοητικός χώρος με τις καθοριστικές αναμνήσεις που συγκροτούν την συλλογική και κοινωνική ταυτότητα της ελληνικής κοινότητας. Οι έλληνες της Πόλης εμφανίζονται παντελώς αμέτοχοι στα ιστορικά δρώμενα. Όταν ο τούρκος αστυνομικός ενημερώνει τον πατέρα του ήρωα ότι πρέπει να εγκαταλείψει την Πόλη, του δικαιολογείται με τη φράση: «Για όλα φταίει ο Μακάριος!», άμεση αναφορά στις δικοινοτικές συγκρούσεις τουρκοκυπρίων και ελληνοκυπρίων την περίοδο εκείνη, οι οποίες είχαν ως αντίκτυπο τις απελάσεις των ελλήνων της Πόλης.

Ο χώρος της Πόλης σήμερα, χωρίς την παρουσία των δρώντων υποκειμένων της ελληνικής, και όχι μόνο, μειονότητας, χωρίς τη συλλογική βιωμένη μνήμη τους, χάνει την αξία του, εφόσον τα άδεια σπίτια, τα αντικείμενα, τα μνημεία από μόνα τους δεν μπορούν να την προβάλλουν. Έτσι, περνάμε από την ζωντανή μνήμη στην επίσημη ιστορία, σε αυτό που πρέπει να καταγραφεί. Όμως, στην

ταινία, στην επιθυμητή και δυνητική πραγματικότητα που συγκροτείται, η βιωμένη αυτή μνήμη βρίσκει τη συνέχειά της. Ο ήρωας, αν και στερείται οριστικά τα αγαπημένα πρόσωπα της προσωπικής του βιοϊστορίας –ο παππούς πεθαίνει και η Σαϊμέ αποφασίζει να φύγει με τον σύζυγό της στην Άγκυρα– αποφασίζει να μην μεταβεί στο Πανεπιστήμιο του Μπέρκλεϋ για συνέχιση της επιστημονικής του καριέρας αλλά να παραμείνει στον γενέθλιο τόπο «εν πλήρει συνειδήσει» της απόφασής του. Η τελευταία σεκάνς μας δείχνει τον ήρωα να ανεβαίνει, επιτέλους, στο πατάρι του ερειπωμένου μπακάλικου, να βρίσκει απομεινάρια μπαχαρικών και να συστήνει εκ νέου πάνω στο τραπέζι τον φανταστικό χάρτη του ηλιακού συστήματος που του κατασκεύαζε ο παππούς. Αν για τον παππού η Πόλη, που ποτέ δεν άφησε, ήταν ο δικός του τόπος (αποκαλύπτεται πως ο παππούς, πριν την αναχώρησή του για την Αθήνα, πήγε στο αεροδρόμιο χωρίς το διαβατήριό του!), για τον ήρωα παρέμεινε ο τόπος της μνήμης τον οποίο ποτέ δεν ξεπέρασε, εφόσον η Ελλάδα παρέμεινε μια χώρα ξένη («Νόμιζα πως η Ελλάδα ήταν στην Αμερική_ προσγειώθηκα γρήγορα», αναφέρει χαρακτηριστικά ο ήρωας ως αφηγητής. «Η Ελλάδα ήταν ωραία όταν την σκεφτόμασταν στην Πόλη. Πιο ωραία από αυτό που βρήκαμε εδώ», αναφέρει ο πατέρας του ήρωα αναπολώντας την Πόλη). Ακόμη, λοιπόν και όταν αυτός ο τόπος αποξενώνεται από τα αγαπημένα του πρόσωπα, ο ήρωας παραμένει στην Πόλη γιατί συμφιλιώνεται με το παρόν της μνήμης του και της ταυτότητάς του. Οι φοβίες του παρελθόντος βρίσκονται οριστικά εκτός του νοητικού του πεδίου («Γιατί δεν ήρθες;» τον ρωτάει η Σαϊμέ, «Γιατί φοβούμουν τη στιγμή που θα έφευγα», της απαντάει).

β. Η επιτελεστική μνήμη

Η δεύτερη κατηγορία αναπαραστάσεων έχει να κάνει με αυτό που ο ανθρωπολόγος P. Connerton αποκαλεί επιτελεστική μνήμη.

Μια τρίτη κατηγορία μνήμης συνίσταται απλώς στην ικανότητά μας να αναπαράγουμε κάποια επιτέλεση... Η ύπαρξη αυτού του είδους μνήμης έχει αναγνωριστεί από τους φιλοσόφους, οι οποίοι το έχουν ονομάσει μνήμη-έξη, σε αντίθεση με την προσωπική και τη γνωσιακή μνήμη. ...Η μνήμη-έξη, ή ακριβέστερα, η κοινωνική μνήμη-έξη του υποκειμένου δεν ταυτίζεται με τη γνωσιακή μνήμη αυτού του υποκειμένου όσον αφορά τους κανόνες και τους κώδικες συμπεριφοράς_ ούτε είναι απλώς μια επιπρόσθετη ή συμπληρωματική πτυχή της_ είναι ένα συστατικό απαραίτητο για την επιτυχή και πειστική επιτέλεση των κανόνων και των κωδίκων.³¹

Έχουμε ήδη αναφερθεί στην κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένη μνήμη, τόσο την κυρίαρχη όσο και την μνήμη των εξαρτημένων στρωμάτων. Κατά τον συγγραφέα,

που ακολουθεί τις προσεγγίσεις του Halbwachs, η ατομική μνήμη δεν αποτελεί μια προσωπική και μεμονωμένη ικανότητα του ατόμου αλλά εντάσσεται οργανικά στη συλλογική μνήμη. Ένα μεγάλο μέρος των μελετών για τη μνήμη εστιάζει στους μηχανισμούς κατασκευής και μετάδοσης μέσω των γραπτών, κυρίως, τεκμηρίων. Ο Connerton, αντίθετα, επικεντρώνει στις ενσώματες πρακτικές και θεωρεί πως η ανακαλούμενη γνώση και οι αναπαραστάσεις του παρελθόντος μεταβιβάζονται και στηρίζονται από τελετουργικές επιτελέσεις και ότι η επιτελεστική αυτή μνήμη είναι κατά βάση σωματική. Όπως χαρακτηριστικά γράφει: «οι εικόνες του παρελθόντος και της ανακαλούμενης γνώσης του παρελθόντος μεταβιβάζονται και στηρίζονται από (λίγο πολύ) την τελετουργική επιτέλεση».³²

Στην ταινία, η συγκέντρωση όλων των συγγενών γύρω από το τραπέζι («κάθε Κυριακή όλο το σόι μαζευτόταν και γινόταν μια μαγειρική πανδαισία» αναπολεί ο αφηγητής-ήρωας) και οι επαναλαμβανόμενες συγκεντρώσεις με αφορμή σημαντικά γεγονότα της ζωής των μελών του (προξενιά, γάμοι, γιορτές, ερχομός συγγενούς, τα οποία ο μικρός περίμενε με ανυπομονησία), καθιστούν το γεύμα ως μία κοινωνική δραστηριότητα-τελετουργία. Ο κινηματογράφος πολλές φορές έθεσε έξωχα τη σχέση της διατροφής με την κουλτούρα της κάθε εποχής και του κάθε τόπου, καθώς και με τα ζητήματα εξουσίας και κυριαρχίας.³³ Ο λόγος της *Πολίτικης κουζίνας* οριοθετεί το γεύμα ως μία κοινωνική πρακτική μέσω της οποίας η ρωμαίικη κοινότητα της Πόλης, είτε στην Πόλη είτε στην Αθήνα, διατηρεί, επιβεβαιώνει και αναπαράγει την πολιτισμική και κοινωνική συνοχή της στον χρόνο. Την ίδια στιγμή, οι πολλές τελεστικές πράξεις και συμβάσεις που συνοδεύουν τις συνενυρέσεις της ευρείας οικογένειας καθορίζουν επακριβώς το πλαίσιο εντός του οποίου οφείλει να κινηθεί το κάθε μέλος της ομάδας, αναπαράγοντας την ταυτότητά του. Έτσι, η τελετουργία του γεύματος μετατρέπεται σε μηχανισμό διαμεσολάβησης μέσω του οποίου εξασφαλίζεται η πολιτισμική συνέχεια της κοινότητας. Στο πλαίσιο αυτό οι ρόλοι είναι συγκεκριμένοι και απόλυτα καταμερισμένοι: μαγειρεύουν οι γυναίκες και μόνο, οι συνταγές είναι μυστικά που μεταβιβάζονται προφορικά γιατί παρέχουν κύρος στην κάτοχό τους, η υποψήφια νύφη μυείται στα μυστικά της κουζίνας από τις μεγαλύτερες και ήδη παντρεμένες γυναίκες, το σερβίρισμα ακολουθεί συγκεκριμένη διαδικασία, ο καλεσμένος πρέπει να κάτσει σε συγκεκριμένο μέρος (συνεχώς, στις πολλές αναμονές του παππού από την Πόλη, ενώ στρώνεται το τραπέζι, αναρωτιούνται σε ποια θέση θα κάτσει ο παππούς). Από τη διαταραχή αυτού του πλαισίου πηγάζει η ανησυχία όλων των μελών της κοινότητας, όταν γίνεται γνωστό πως ο μικρός ήρωας αντί να παίζει με τους συνομήλικούς του τα παιγνίδια των αγοριών αυτός μαγει-

ρεύει για τα κορίτσια, πράγμα που βάζει σε κίνδυνο τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητάς του («Ντιγκιντάγκα θα σε κάνω;» του φωνάζει, κατά την έκφραση της εποχής, ο πατέρας του και του δίνει μια σφεντόνα για να ασχοληθεί με ανδρικά παιγνίδια). Επίσης, η σωστή ή λανθασμένη χρήση των μπαχαρικών συνδέεται κάθε φορά με το επιθυμητό αποτέλεσμα μιας δράσης. Η επιτελεστική μνήμη διατέμνει συνεχώς την ταινία και ο λόγος της σημειώνει αυτή την οπτική. Λόγου χάρη, όταν ο ήρωας αντιδρά στο προξενιό του θείου του και δυναμιτίζει το αποτέλεσμα αυτής της πράξης με την κακή χρήση των μπαχαρικών, στην ουσία αντιδρά ως μέλος μιας κοινότητας με σαφώς διαμορφωμένη ταυτότητα που δεν μπορεί να αποδεχτεί ένα μέλος ξένο (η υποψήφια νύφη) προς τη δική του ταυτότητα και το οποίο αποδεικνύεται ανίκανο να περάσει τη διαβατήρια τελετή της προετοιμασίας του γεύματος.

Δεν είναι τυχαία, λοιπόν, η μεταφορική σύνδεση που προκύπτει μεταξύ των μπαχαρικών και της διατροφής, ως βρώσης και πρωταρχικής ανάγκης του ανθρώπου, αφενός με τα ουράνια σώματα και αφετέρου με τα πολιτικά γεγονότα της εποχής. Οι γυναίκες μαγειρεύουν τα φαγητά, οι πολιτικοί μαγειρεύουν τα γεγονότα, τα δρώντα πρόσωπα μαγειρεύουν τις προσωπικές τους στρατηγικές («Στην Αθήνα μαγειρεύονται πράγματα» αναφέρουν στη χαμηλόφωνη κουβέντα τους μέσα στο χαμάμ οι μεγάλοι ανήσυχοι. «Έτσι τα μαγείρεψε ο παππούς», αναφέρει στον ήρωα ο γιατρός συντοπίτης του παππού, όταν αυτός δεν έρχεται στην Αθήνα αλλά εισάγεται άρρωστος στο νοσοκομείο). Η κουζίνα³⁴ αναδεικνύεται ως ένας χώρος καθοριστικός της ζωής του ήρωα, όπου η επαφή με τα μπαχαρικά και τη διαδικασία της προετοιμασίας του γεύματος τον συνδέει με τους τόπους της μνήμης του, τόσο με τα αγαπημένα πρόσωπα που έχασε όσο και με την αγαπημένη του πόλη. Οι γεύσεις, οι μυρωδιές, οι απόλυτα σωματικές αισθήσεις, στηρίζουν την επιτελεστική αυτή μνήμη. Ακόμη και η επιλογή των πρώτων υλών κινητοποιεί όλες τις αισθήσεις και όχι μόνο την όσφρηση, τη γεύση αλλά και την ακοή, την όραση (ο ήρωας «κουνάει» την μελιτζάνα στο αυτί του για να την ακούσει και την κοιτάει πολύ καλά απ' όλες τις μεριές). Έτσι, η κουζίνα δεσπάζει ως ο απόλυτος κοινωνικός και πολιτισμικός χώρος («πού διαβάζει το παιδί;» Ρωτάει τον πατέρα του ήρωα η δασκάλα του. «Στην κουζίνα», απαντάει ο πατέρας. «Και γιατί στην κουζίνα;» Ρωτάει πάλι η δασκάλα. «Μα εκεί περνάμε τις περισσότερες ώρες της ημέρας!», απαντάει ο πατέρας, με την απορία ζωγραφισμένη στο πρόσωπο).

Καταλαβαίνουμε πως η τελετουργία του γεύματος εμπλέκει όλες τις αισθήσεις των ηρώων και η δύναμή της προέρχεται από τη συμμετοχή όλων των μελών σε αυτήν, καθώς και στις παραστάσεις που επιτελούν στο πλαίσιο της. Κατά συνέπεια, στο γεύμα συγκεντρώνεται όλο το

σόι και με συνεχείς διαπραγματεύσεις σε ένα πλαίσιο αμοιβαιότητας και αλληλοαναγνωρισιμότητας, συγκροτεί την ιδιαίτερη ταυτότητα του ρωμιού της Πόλης. Αποδεικνύεται πως η ταυτότητα αυτή, και συνακόλουθα η μνήμη, δεν συγκροτείται μόνο από αντιλήψεις, ιδέες και γνώσεις αλλά έχει και υλικές, βιολογικές, αισθητικές διαστάσεις.

Οι καρτ ποστάλ με τις οποίες ο παππούς μαθαίνει στον ήρωα τους τόπους και μάλιστα αυτούς που εντάσσονται στην εθνική αφήγηση της ελληνικής ιστορίας, αρωματίζονται με αντίστοιχα μπαχάρια (η καρτ ποστάλ με την Ακρόπολη συνδυάζεται με τη ρίγανη, αυτή με τους Δελφούς με τριαντάφυλλο, αυτή με τις Μυκήνες με γαρίφαλο, κ.τ.λ.). Όταν ο θεός Αιμίλιος μιλάει στους άντρες του σογιού για τις περιπέτειές του στις άλλες πόλεις του κόσμου, αξιολογεί τις γυναίκες με τον τρόπο που κόβουν το κρεμμύδι ή που μαγειρεύουν τα μύδια. Ο λόγος της ταινίας, λοιπόν, εντοπίζει τη μνήμη σε ένα άλλο πεδίο από αυτό της επίσημης μνήμης-ιστορίας, σε αυτό των αισθήσεων και της σωματικότητας. Ο ήρωας, όταν αποφασίζει να επιστρέψει στην Πόλη, αναζητά τους χώρους (την Πόλη ευρύτερα αλλά και το πατάρι στο μπακάλικο του παππού) με τους οποίους έχει συναισθηματικό δέσιμο και οι οποίοι μεταφέρουν εντός τους την προσωπική του βιογραφία. Η αναζήτηση αυτή γίνεται μέσα από τα αισθήματα που του γεννούν οι χώροι και τα αντικείμενα ως τόποι μνήμης. Η κεντρική του αφήγηση εστιάζει συνέχεια σε οσμές, ήχους, οπτικές, ψηλαφίσεις, από την πρωταρχική επαφή του μωρού με τη ζαχαρωμένη ρόγα της μάνας ως τις επιλογές της πρώτης ύλης για τα γεύματα, τη σύνδεση των κοινωνικών τελετουργιών με αντίστοιχα μπαχάρια και τη σχέση των φαγητών τόσο με τις διάφορες εκδηλώσεις (κυριακάτικο τραπέζι, προξενιό, γάμος, αναμονή συγγενούς) όσο και με τα σημαντικά γεγονότα της ζωής του. Ακόμη και οι λέξεις, τα ρήματα και τα ουσιαστικά, εστιάζουν σε αυτά τα πεδία: αστρονόμος/γαστρονόμος, ονειρεύομαι/ρεύομαι, επιστροφή/στροφή/τροφή. Τα άσχημα γεγονότα, όπως η απέλαση, ο μη ερχομός του παππού, ο ερχομός του ερωτικού αντίζηλου) συνδέονται πάντα με ήχους που διακόπτουν την τελετουργία ενός γεύματος (κουδούνι πόρτας, ήχος τηλεφώνου). Τέλος, ο πόνος του παππού στην πλάτη, που όπως προαναφέραμε συσχετίζεται πάντα με τα άσχημα γεγονότα που έχουν επιπτώσεις στη ζωή της ελληνικής κοινότητας, ενδύεται με συμβολισμό (ο ίδιος ο παππούς στέλνει στον ανιψιό του Αιμίλιο τις ακτινογραφίες που οπτικοποιούν την πηγή αυτού του πόνου) και, ως εκ τούτου, αντικειμενοποιείται. Έτσι, ο πόνος αυτός κληρονομείται στον ήρωα και εμφανίζεται σε δύσκολες γι' αυτόν στιγμές της ζωής του, λόγου χάρη, όταν ομιλεί με τον ερωτικό του αντίζηλο στο χαμάμ. Σε έναν χώρο όπου «οι ψυχές ανοίγουν όπως τα μύδια στον ατμό», ο ήρωας διαφωνεί με τον Τούρκο αντί-

ζηλό του για το αν απελάθηκαν ή απλά έφυγαν από τον γενέθλιο τόπο. Τότε αναφέρεται στον πόνο («τα παλιά τραύματα είναι ύπουλα» του αναφέρει ο αντίζηλος) ο οποίος σηματοδοτεί την σωματική άρνηση του ήρωα να συναισθήσει σε αυτή την οπτική. Το σώμα του παππού, όσο και αυτό του ήρωα, μεταφέρουν την ιστορικά βιωμένη εμπειρία και η κοινωνική μνήμη της κοινότητας εγγράφεται σε αυτά διαμέσου των έντονων αισθητήριων εμπειριών. Ο νόστος για τον γενέθλιο τόπο, οι οσμές και οι γεύσεις, οι ήχοι, τα στοιχεία και τα αντικείμενα της υλικής κουλτούρας (τελέσεις, μπαχαρικά), μετατρέπουν τις αισθητήριες αυτές εμπειρίες σε συναισθήματα. Η παιδική μνήμη του ήρωα γίνεται ο τόπος συνάντησης της κοινωνικής - συλλογικής μνήμης της κοινότητας σε αντιδιαστολή με την ιστορική μνήμη όπως εκφράζεται με την επίσημη εκδοχή της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού, τον δημόσιο λόγο, την σχολική ιστορία. Έχει ενδιαφέρον η αναπαράσταση αυτής της αντιπαράθεσης, μέσα από την κωμική σεκάνς όπου η δασκάλα επιπλήττει τον πατέρα του μικρού ήρωα γιατί ο μικρός μετέτρεψε τον ήρωα της εθνικής επανάστασης του 1821, Κολοκοτρώνη, σε ρήμα. Έτσι σε μια ονειρική σεκάνς ο πατέρας φαντάζεται τον εαυτό του να απαγγέλλει σε δυνατή φωνή με όλα τα παιδιά της τάξης το ρήμα «κολοκοτρώνω» σε όλα τα πρόσωπα, ευτελίζοντας στην ουσία την εθνική ρητορική των εθνικών ηρώων, ένα από τα φετίχ της εθνικής σχολικής ιστορίας, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας.

Το κοινό: προτιμήσεις, ταυτίσεις και προβολές

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να εξηγήσουμε την μεγάλη αποδοχή που επεφύλαξε το ελληνικό κοινό στην ταινία και να τεκμηριώσουμε τη λειτουργία της ως τόπου μνήμης. Εφόσον δεν είναι δυνατή επί του παρόντος μία κοινωνιολογικού και ανθρωπολογικού τύπου προσέγγιση μέσα από ερωτηματολόγια και συνεντεύξεις, θα αρκεστούμε σε κάποιες επισημάνσεις που προκύπτουν από την καταγραφή συζητήσεων και κριτικών του κοινού σε εκπομπές τηλεόρασης και διαδικτυακούς τόπους,³⁵ από τις φορές που παρακολουθήσαμε την ταινία σε κεντρικούς και συνοικιακούς κινηματογράφους της Αθήνας και, τέλος, την ανάλυση της πρόσληψης μέσω της αναφοράς στη σημερινή συγκυρία εντός της οποίας η ταινία λειτουργεί ως επικοινωνιακό μέσο.

Τα στοιχεία για το προφίλ του έλληνα καταναλωτή ελληνικού κινηματογράφου που ισχύουν ως ένα βαθμό για μια πολύ χαμηλή κατανάλωση ελληνικού κινηματογραφικού προϊόντος³⁶ δεν μπορούν να συσχετιστούν με το πολυπληθές κοινό της Πολιτικής κουζίνας, το οποίο είναι σίγουρα αρκετά ετερογενές. Ας μην ξεχνάμε πως οι πρώτες ελληνικές ταινίες στο Box-Office την τελευταία δεκαετία κυμαίνονται μεταξύ 50.000 και 250.000 εισιτηρίων (εκτός από το

Safe Sex, 1999, των Ρέππα/Παπαθανασίου, που ξεπέρασε τα 1.500.000 εισιτήρια, το οποίο, όμως, παραμένει ένα προϊόν κατά βάση τηλεοπτικής οπτικής και αισθητικής).

Υπάρχουν αρκετοί λόγοι που θα μπορούσαν κατ' αρχάς να δικαιολογήσουν ως ένα βαθμό την επιτυχία της ταινίας. Αναφέρω σύντομα κάποιους από αυτούς.

Σε ό,τι αφορά την αφηγηματική της κατασκευή: Πρόκειται για μία κατανοητή και νοσταλγική ιστορία σε αντίθεση με την ιδιαίτερη θεματική πολλών ταινιών του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου. Ταυτόχρονα, η χρήση αναγνωρίσιμων εγχώριων ηθοποιών και ενός διεθνούς σταρ, η μεγάλη και άκρως επαγγελματική παραγωγή χρηματοδοτούμενη από μία πολυεθνική εταιρία, το επιτυχές δέσιμο όλων των συντελεστών (φωτογραφία, σκηνικά, μοντάζ, πολύ καλή χρήση ειδικών τεχνικών, διεύθυνση παραγωγής), συνιστούν στοιχεία που παραπέμπουν στον κλασικό κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο αλλά και στον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο των ειδών στις καλύτερες στιγμές του.³⁷ Ωστόσο, και άλλες ελληνικές ταινίες της ίδιας περιόδου, έστω σε μικρότερο βαθμό, εμφανίζουν αρκετά από αυτά τα χαρακτηριστικά.

Σε ό,τι αφορά τη θεματική της: Πρόκειται για ένα ιστορικό ζήτημα, την φθίνουσα πορεία της ελληνικής μειονότητας της Κωνσταντινούπολης, το οποίο δεν έχει ξαναπαρουσιαστεί στον ελληνικό κινηματογράφο και τα γεγονότα που συνδέονται με την ιδιαίτερη ιστορία του -επιστράτευση των 20 ηλικιών, έκτακτος φόρος περιουσίας του 1942, το βαρλίκι, τα γεγονότα του 1955, οι απελάσεις του 1964-είναι ελάχιστα γνωστά, ιδιαίτερα στο νεανικό κοινό.³⁸ Η θεματική επιλογή, όμως, από μόνη της δεν μπορεί να εξηγήσει την τεράστια επιτυχία της ταινίας αν και τα ιστορικά ζητήματα στη μυθοπλαστική τους εκδοχή τυγχάνουν ευνοϊκής υποδοχής από τους νεοέλληνες, κάτι που βλέπουμε και στην μεγάλη εκδοτική ανάπτυξη και επιτυχία του εγχώριου ιστορικού μυθιστορήματος.³⁹

Τέλος, σε ό,τι αφορά την ιστορική συγκυρία των ελληνοτουρκικών σχέσεων: τα τελευταία χρόνια υπάρχει σημαντική ελληνοτουρκική προσέγγιση τόσο στο πολιτικό πεδίο όσο και στο κοινωνικό και πολιτισμικό, ιδιαίτερα μετά τους σεισμούς του 1999 στις δύο χώρες και την εκατέρωθεν προσφορά βοήθειας. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, στην ερώτηση γιατί πήρε τόσο χρόνο να γραφτεί το σενάριο (περίπου δέκα χρόνια), απαντάει ως εξής: «Επανεξέταζα ανά τακτά διαστήματα και διαπίστωνα διάφορα κενά. Επίσης, μια τέτοια ταινία ήταν πάντα συνάρτηση των ελληνοτουρκικών σχέσεων. Υπήρξαν πολλά σκαμπανεβάσματα. Την περίοδο του Οτσαλάν την έβαλα στο συρτάρι. Ύστερα ήρθαν οι σεισμοί και ξανάπιασα το σενάριο».⁴⁰ Ωστόσο, αν και μεγάλο μέρος των συζητήσεων που εκλύει η ταινία παρέμειναν σε αυτό το πεδίο –μια αναφορά στους ιστότοπους και στις τηλεοπτικές εκπο-

μπές μπορεί να αποδείξει του λόγου το αληθές- η ανάγνωση της πρόσληψης της ταινίας αποκλειστικά μέσω του ιστορικού πλαισίου των διμερών ελληνοτουρκικών σχέσεων είναι εξαιρετικά αδύνατη, εφόσον ο λόγος αυτός από μόνος του δεν αρκεί για να εξηγήσει την επιτυχία.⁴¹

Οι λόγοι που αναφέραμε στο σύνολό τους λειτουργούν συμπληρωματικά ως προς τους παρακάτω δύο κύριους λόγους αποδοχής της ταινίας οι οποίοι, κατά τη γνώμη μας, αναδεικνύουν την επάρκεια του κοινού ως προς την ταινία και καθιστούν την ίδια κοινωνικό φαινόμενο στη συγκυρία.

α. Ακριβώς επειδή αναφερόμαστε σε ένα κοινό ετερογενές είναι αναπόφευκτο να υπάρχουν διαφορετικές αποκωδικοποιήσεις της ταινίας ως προς την πρόσληψη, κάτι που φαίνεται και στους διάφορους ιστότοπους. Λόγου χάρη, οι νέοι και νέες χρήστες του διαδικτύου δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο ιστορικό πλαίσιο, που τονίζουν πως αγνοούν, και στο πεδίο των ελληνοτουρκικών σχέσεων. Οι αντιπαραθέσεις μεταξύ ελλήνων και τούρκων έχουν να κάνουν με το αν η ταινία μεταφέρει σωστά ή λανθασμένα, έντονα ή επιφανειακά τα ιστορικά γεγονότα. Όλοι, ωστόσο, συμφωνούν στην κατασκευαστική αρτιότητα της ταινίας, στην επάρκεια της ιστορίας και, κυρίως, στην έντονη συγκίνηση που προκαλεί. Ο S. Hall παρατηρεί εύστοχα πως «οι αποκωδικοποιήσεις δεν απορρέουν απαραίτητα από τις κωδικοποιήσεις»⁴² αλλά εγγράφονται στο αντίστοιχο κοινωνικό εμπειρίχον και είναι συνάρτηση της κοινωνικής θέσης και της ταυτότητας του προσλαμβάνοντος (τάξη, ομάδα, επάγγελμα, φύλο, ηλικία, κ.τ.λ.).

Πέρα, όμως, από τις ιδιαίτερες αναγνώσεις των υποκειμένων τα κοινά στοιχεία της αποκωδικοποίησης της ταινίας από το κοινό έχουν να κάνουν με την πρόσληψη της ταινίας ως τόπου μνήμης, σε αντιδιαστολή με την επίσημη κυρίαρχη αφήγηση. Το ετερογενές κοινό που παρακολούθησε την ταινία προσέλαβε την προσωπική ιστορία της ταινίας σε αντιδιαστολή προς το ιστορικό πλαίσιο.⁴³ Το τελευταίο, ιδιαίτερα σκοτεινό και σχεδόν άγνωστο στους νέους θεατές, αντιπαρατίθεται στο προσωπικό δράμα του ξεριζωμού του ήρωα και της οικογένειάς του από τον γενέθλιο χώρο. Ο χώρος αυτός κατέχει ιδιαίτερη θέση στον λόγο της εθνικής αφήγησης ο οποίος παρουσιάζει την Κωνσταντινούπολη ως «χαμένη πατρίδα» και τους έλληνες κατοίκους της ως γνήσιους απόγονους και εκφραστές της βυζαντινής κληρονομιάς. Ο εθνικός λόγος είχε πείσει μεγάλο μέρος των ίδιων των ρωμιών της Πόλης πως κρατούσαν άμεσα από τη βυζαντινή αυτοκρατορία και ήταν, κατά κάποιο τρόπο, οι θεματοφύλακες του Γένους. Επίσης, η θρησκεία προβαλλόταν πάντα ως η ειδοποιός διαφορά με τους άλλους, τους τούρκους. Όπως τονίζει ο E. Hobbema: «Μύθος και επινόηση έχουν πολύ μεγάλη σημασία για τις πολιτικές

της ταυτότητας μέσω των οποίων ομάδες και άνθρωποι, ορίζοντας τους εαυτούς τους μέσα από την εθνικότητα, τη θρησκεία, από παλαιά ή τωρινά κρατικά σύνορα, προσπαθούν να βρουν μια σιγουριά μέσα σε έναν αβέβαιο και κλυδωνιζόμενο κόσμο, λέγοντας: 'Εμείς είμαστε διαφορετικοί και καλύτεροι από τους Άλλους'.⁴⁴ Γύρω, λοιπόν, από τους Ρωμιούς της Πόλης είχαν συγκροτηθεί ακραίες εθνικιστικές αντιλήψεις οι οποίες, στο βαθμό που και οι ίδιοι οι ρωμιοί είχαν συναινέσει σε αυτές, οδήγησαν σε καταστρεπτικά για αυτούς αποτελέσματα μέχρι και σήμερα. Ακόμη και οι κοινωνικές διαφοροποιήσεις εντός της ίδιας της ελληνικής κοινότητας αποσιωπούνταν και εμφανιζόταν προς τα έξω η εξιδανικευμένη εικόνα μιας εύρωστης αστικής κοινότητας, η οποία, όπως άλλωστε και αυτή της Σμύρνης, καταστράφηκε από την επιθετικότητα του εθνικισμού των Νεότουρκων.⁴⁵

Ωστόσο, η προτεραιότητα στην πρόσληψη του κοινού δεν δίδεται σε αυτές τις αναπαραστάσεις της εθνικής αφήγησης αλλά στην προσωπική ιστορία που συνθλίβεται από τις επίσημες πολιτικές του εθνικισμού, τόσο του ελληνικού όσο και του τούρκικου. Κατανοείται, δηλαδή, ένα πλαίσιο αφήγησης όπου οι ρωμιοί εμφανίζονται έρμαια στο πολιτικό «μαγείρεμα» καταστάσεων που τους ξεπερνά. Το πλαίσιο αυτό της πρόσληψης συνδέεται και με μία αντίληψη των πραγμάτων με έντονα αντιπαραθετική χροιά, η οποία αντιφάσκει εμφανώς με τον κυρίαρχο λόγο, αναζητώντας ερείσματα στο παρελθόν. Η πρόσληψη των αναπαραστάσεων της ταινίας αναδεικνύει, τελικά, μια αναζήτηση αξιών, προτύπων, ταυτοτήτων, η οποία, ελλείψει ενός ευδιάκριτου παρόντος, επεξεργάζεται αντικείμενα, ιδέες και παραστάσεις του παρελθόντος. Η αποκωδικοποίηση αυτή συνδέεται με την πρώτη κατηγορία αναπαραστάσεων του λόγου της ταινίας και σε μεγάλο βαθμό έχουν ομόλογες δομές. Η ιστορία της ταινίας προσλαμβάνεται ως μία ιστορία μνήμης για ανθρώπους οι οποίοι κυριολεκτικά «άφησαν το φαί τους στη μέση» για να οδηγηθούν σε τόπους αλλότριους, αποχαιρετώντας αγαπημένα πρόσωπα, χωρίζοντας οικογένειες και φέροντας πάντα το τραύμα του νόστου και της αποξένωσης από τον γενέθλιο τόπο. Οι άνθρωποι αυτοί είναι καθημερινοί, οικείοι, συντηρητικοί, ακολουθούν πιστά τους κανόνες που τους παραδόθηκαν, προσπαθούν να επιβιώσουν σε καταστάσεις δύσκολες που μονίμως τους ξεπερνούν και τους ποδηγετούν. Είναι κατανοητό πως η ταύτιση με τον ήρωα και τις καταστάσεις που βιώνει λειτουργεί καταλυτικά και εν τέλει, συγκινησιακά στο σύνολο του κοινού που αναζητά να βιώσει, μέσω της κινηματογραφικής τελετουργίας, την επανάληψη παλιών εντυπώσεων, αναμνήσεων, καταστάσεων, αισθήσεων. «Δυσκολευόμαστε να παρακολουθήσουμε μια ταινία αν δεν της αποδώσουμε κάτι που μας αφορά προσωπικά». ⁴⁶ Οι θεατές ταυτίζονται με τους ήρωες της ταινίας ακριβώς γιατί ως θεατές μετέ-

χουν στην ιστορία της και επειδή εισάγουν τις προσωπικές και συλλογικές ανησυχίες τους σε αυτήν. Άλλωστε, «ταινία είναι ό,τι βλέπει ο θεατής, ό,τι καταλαβαίνει... Οι θεατές επαναλαμβάνουν για λογαριασμό τους ό,τι βλέπουν, 'μπαίνουν στη θέση' των χαρακτήρων. Εδώ η ταύτιση ισοδυναμεί με τον προσδιορισμό, δηλαδή την απόδοση μιας ταυτότητας, και κατόπιν με την ταξινόμηση και την ερμηνεία των συμπτωμάτων που σχετίζονται με αυτήν...».⁴⁷

β. Ο δεύτερος λόγος έχει να κάνει με την ιστορικο-κοινωνική συγκυρία και συνδέεται με την κατηγορία των αναπαραστάσεων της ταινίας που αφορούν στην επιτελεστική μνήμη. Και εδώ, σε μεγάλο βαθμό, οι παραστάσεις της ταινίας και του κοινού είναι, αν όχι ομόλογες, ανάλογες. Το σημερινό κοινό βιώνει καταστάσεις αποστέρησης συλλογικών αναφορών του εντός ενός νέου υλικού και ιδεολογικού πλαισίου που χαρακτηρίζεται από την έντονη αποξένωση, τον ατομισμό, τη διάρρηξη βασικών συλλογικοτήτων όπως η οικογένεια, οι παραδοσιακές τελετουργίες του σογιού και των οικογενειακών συνάξεων, κλπ. Κατά συνέπεια, η θέαση της ταινίας προκαλεί στο κοινό την ανάκληση στο παρόν ενός κοντινού παρελθόντος συλλογικών αναφορών που έχουν πλέον χαθεί. Σε ό,τι δε αφορά ένα κοινό νεανικό το οποίο ούτως ή άλλως στερείται αυτών των αναφορών στο ιστορικό πεδίο, η ταινία φαίνεται πως κατασκευάζει αυτό το πλαίσιο δημιουργώντας ένα χρήσιμο παρελθόν το οποίο προσφέρεται στο παρόν. Εντός της οπτικής αυτής είναι ενδεικτική η απάντηση μιας νέας γυναίκας, η οποία βγαίνοντας συγκινημένη από την αίθουσα όπου παρακολούθησε την ταινία, σε ερώτηση δημοσιογράφου τι ήταν αυτό που της άρεσε στην ταινία απάντησε ως εξής: «Η ταινία μιλάει για τις αναμνήσεις μας που δεν έχουμε». Ο τρόπος που λειτουργεί η ταινία μας παραπέμπει στη λειτουργία του αφηγηματικού κλασικού κινηματογράφου ως τελετουργίας. Η συγκίνηση, που κατά γενική ομολογία εκλύει η ταινία, δεν έχει να κάνει με το κινηματογραφικό είδος του μελοδράματος, αλλά αντίθετα με την καθοριστικής σημασίας διαδικασία του κινηματογράφου ως τελετουργίας: τη μέθεξη, την ταύτιση και τη συγκίνηση. Σε αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, η ταινία λειτουργεί ως τελετουργικός μηχανισμός αναπαραγωγής καταστάσεων του παρελθόντος που έχουν ανεπιστρεπτί χαθεί, με τις οποίες το κοινό, είτε βιωματικά για τους μεγάλους, είτε ελλειμματικά για τους νεότερους, επιδιώκει την επαφή. Ακόμη και αν το ελληνικό κινηματογραφικό κοινό δεν είναι ένα ενεργό κοινό όπως λόγου χάρη το ινδικό,⁴⁸ αλλά εντάσσεται στο ευρωπαϊκό εν γένει κινηματογραφικό κοινό, ωστόσο η παρακολούθηση της ταινίας σε συνοικιακούς κινηματογράφους της Αθήνας έδινε την αίσθηση μιας γιορτής και μιας συμμετοχής σε κάτι που ξέφευγε από τις κλασικές θεάσεις των υπολοίπων ταινιών εκείνης της περιόδου. Είχε καταστεί σαφές

πως η ταινία αυτή «για όλη την οικογένεια», απενοχοποιούσε ακριβώς την ίδια την οικογένεια, θεσμό που λειτουργικά βρίσκεται σε κρίση τα τελευταία χρόνια, καθώς και τις μικρές χαμένες τελετουργίες εντός του πλαισίου της, όπως το γεύμα.

Η κοσμοθεώρηση του παππού στην ταινία προσφέρει ένα ολόκληρο σύμπαν με το οποίο το κοινό ταυτίζεται. Η μαγεία ενός παππού που κοινωνικοποιεί τα παιδιά με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι οι γονείς του, η τελετουργία ενός κοινού κυριακάτικου γεύματος, αναδύουν τη νοσταλγία τόπων μνήμης, υλικών και μη, που προκαλούν τις αισθήσεις ανάγοντας σε πρωταρχικά συναισθήματα. Για το κοινό της *Πολίτικης κουζίνας* το παρόν που βιώνει, μέσα από τη δυνητική πραγματικότητα που προβάλλει η ταινία, επιχειρείται να ξανακερδηθεί στο φανταστικό πεδίο μέσα από τις αναπαραστάσεις ενός κοντινού και άρα οικείου παρελθόντος που επαναφέρει τύπους μνήμης ταυτισμένους με μυρωδιές, φαγητά, την αισθαντικότητα των παιδικών χρόνων, το οικείο αλλά χαμένο παρελθόν. Άλλωστε, αυτό που μένει στην ιστορία μιας κοινότητας, μιας ομάδας, μιας χώρας, ενός προσώπου, είναι αυτοί οι τόποι της μνήμης, οι οποίοι συγκροτούν μεταφορικά ή κυριολεκτικά, υλικά ή συμβολικά, τη μνήμη και μετατρέπονται σε ένα «όργανο κατανόησης της Ιστορίας», σύμφωνα με την έκφραση του Nora. Από την άλλη μεριά, για το νέο κοινό που το κοντινό αυτό παρελθόν δεν υπάρχει, η ταινία αναπαράγει μία μνήμη που καλείται να γεμίσει τα κενά που αφήνει ο ιστορικός χρόνος προβάλλοντας την προτεραιότητα του βιωματικού χρόνου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Το παρόν κείμενο είναι συντομευμένη εκδοχή του κειμένου: C. Dermentzopoulos, «Regaining memory: The case of the Greek film *Politiki Kouzina* (A Touch of Spice)», στο Ulrike Tischler/Ioannis Zelepos (eds.), *Bilderwelten-Weltbilder Die Gegenwart der Vergangenheit in postosmanischen Metropolen Südosteuropas* [Thessaloniki, Istanbul, Izmir]/(Images of the World, Worlds of Images. The Present of the Past in post-Ottoman Metropoles of Southeast Europe), Peter Lang, Vienna 2009.
- 2 *Πολίτικη κουζίνα* (English title: *Touch Of Spice*), Σενάριο/σκηνοθεσία: Τ. Μπουλμέτης. Πρώτη προβολή: 24 Οκτωβρίου 2003, διάρκεια: 108 λεπτά. Κέρδισε δέκα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, οκτώ κρατικά βραβεία ποιότητας και συμμετείχε σε πολλά διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου (Tribeca, Palic, Karlovy Vary, Valladolid, Hoffer, Dijon, Palm Springs).
- 3 Ενδεικτικά αναφέρουμε πως κατά την προηγούμενη κινηματογραφική περίοδο από αυτήν της *Πολίτικης Κουζίνας* (2002-2003) οι ελληνικές ταινίες έκοψαν όλες μαζί 210.000 εισιτήρια. Βλ. Κ. Χατζηζήση, «Πού βαδίζει ο ελληνικός κινηματογράφος;», εφ. *Το Βήμα*, 12.10.2003, C08. Την χρονιά της *Πολίτικης Κουζίνας* (Οκτώβριος 2003-Μάρτιος 2004) οι δέκα ελληνικές ταινίες οι οποίες κατάφεραν να βρουν διανομή στις αίθουσες έκοψαν συνολικά 400.000 εισιτήρια.

- 4 Βλ. επίσης U. Tischler, «Constructing a useful past. The lieu de mémoire Istanbul in Greek audio-visual and illustrative media. A contribution to the pictorial turn in contemporary memory culture», στο Idem (ed.), *From «milieu de mémoire» to «lieu de mémoire». The cultural memory of Constantinople in the 20th century*, München 2006, σ. 244-256.
- 5 Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Δ', 5η έκδ., Αιγόκερως, Αθήνα 1991, σ. 276-286 και Π. Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα (1944-1999)*, Finatex AE., Αθήνα 2001, σ. 196-199 και 248-257.
- 6 Βλ. Επιθεώρηση Οπτικοακουστική Κουλτούρα, Νο 1, Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, Νο 2, Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου και Νο 3, Ανιχνεύοντας τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, Αθήνα 2002. Πρβλ. R. Stam, *Εισαγωγή στην θεωρία του κινηματογράφου*, επιμ. Ε. Στεφανή, Πατάκης, Αθήνα 2006, σ. 205.
- 7 P. Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, εισαγωγή, επιμέλεια Χ. Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ. 151-152.
- 8 Βλ. κυρίως U. Eco κ.ά., *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1993, σ. 41-42. Τα τελευταία χρόνια ένα μεγάλο μέρος της ερμηνείας των λογοτεχνικών, κυρίως, κειμένων, στον αγγλοσαξωνικό ιδιαίτερα χώρο, στηρίζεται στις βιογραφίες των δημιουργών.
- 9 Είναι σαφές πως η ανάλυση του κινηματογραφικού σημαίνοντος και του χειρισμού των κινηματογραφικών κωδίκων είναι ιδιαίτερα σημαντική και αναγκαία για την ολοκληρωμένη ανάλυση μιας ταινίας αλλά ο χώρος δεν επιτρέπει κάτι τέτοιο.
- 10 Βλ. T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», στο, *Communications*, αρ. 8, *L'analyse structurale du récit*, Seuil, Paris 1981, σ. 132-153.
- 11 Sorlin, ό.π., σ. 84-90.
- 12 Χ. Δερμεντζόπουλος, «Εισαγωγή» στο V. Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2006, σ. 13. Βλ. και R. Stam, ό.π., σ. 172.
- 13 Συνέντευξη στον Π. Κάγιο, εφ. *Τα Νέα*, 05.11.2003, σ. P21.
- 14 Βλ. και την παρουσίαση της ταινίας στην εφημερίδα *The Guardian* («Film epic helps put Greek cinema back in the frame, *A Touch of Spice* knocks US blockbusters off top of bill», by Fiachra Gibbons, arts correspondent in Salonika, Wednesday, November 26, 2003), με την έμφαση στο θέμα της οικογένειας και του φαγητού.
- 15 Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς πως χαρακτηρίζονται οι ταινίες *Πολίτικη κουζίνα* του Μπουλμέτη και *Το λιβάδι που δακρύζει* του Αγγελόπουλου από τον κριτικό Edwin Jahiel στο 57ο φεστιβάλ Καννών του 2004: «Για τους κριτικούς που έχουν χρόνο (αστείο!) η απέραντη Αγορά Ταινιών περιέχει πολλές εξαιρετικές ταινίες. Επισήμανα μόνο δύο, και οι δύο ελληνικές. Η ταινία *A Touch of Spice*, του Τάσου Μπουλμέτη, που αναμιγνύει φαγητά, ιστορία, πολιτική, ελληνοτουρκικές σχέσεις και πολλά άλλα - μια μεγάλη παραγωγή και μια μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα. Και την ταινία *Το λιβάδι που δακρύζει*, πολύ μεγάλης διάρκειας, του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, που ανήκει στο Pantheon των μεγάλων δημιουργών», (http://www.prairienet.org/ejahiel/cannes_2004.htm).
- 16 Για μια εξέταση της ανάπτυξης του κινηματογράφου τέχνης ή/και ποιοτικού κινηματογράφου στην μεταπολεμική περίοδο, βλ. ενδεικτικά Bordwell, D., «The Art Cinema as a Mode of Film Practice», in *Film Criticism*, τ. 4, αρ. 1, Φθινόπωρο 1979, σ. 56-63, του ίδιου, «Art Cinema Narration» in *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London 1985, σ. 205-233 και Neale, S., «Art cinema as institution» in *Screen*, τ. 22, αρ. 1, 1981.

- 17 Η σημερινή Istanbul αναφέρεται στο κείμενο ως Κωνσταντινούπολη ή ως Πόλη, εφόσον τόσο ο κυρίαρχος ελληνικός λόγος (πολιτικός, πολιτισμικός, τηλεοπτικός, λόγος της σχολικής ιστορίας, κλπ) όσο και ο λόγος της ίδιας της ταινίας αλλά και όσων κατάγονται από αυτήν χρησιμοποιούν προσδιοριστικά την ονομασία αυτή, αποφεύγοντας τη χρήση της σύγχρονης της ονομασίας.
- 18 Για την ελληνική μειονότητα της Κωνσταντινούπολης βλ. Π. Δημητράς, «'Φθίνουσα, γερασμένη και τρομαγμένη; Ξανακοιτώντας την ελληνική μειονότητα στην Τουρκία», Ελληνικό Παρατηρητήριο των Συμφωνιών του Ελσίνκι, Δικαιωματικά, τ. 6, Ηλεκτρονική επιθεώρηση για τα ανθρώπινα δικαιώματα (www.greekhelsinki.gr/dikaiomatika/06/themata) και Σ. Αναγνωστοπούλου, «Ρωμείκη κοινότητα ή ελληνική μειονότητα της Πόλης; Το κρυφό με την Ιστορία», εφ. Αυγή, 30.07.2006, σ. 24-25. Τέλος, βλ. το πολύ ενδιαφέρον συνέδριο που έγινε στην Istanbul (29 Ιουνίου–2 Ιουλίου 2006), με τίτλο: *Το παρόν και το μέλλον των Ρωμιών* (κάποιες εισηγήσεις και συνεντεύξεις των οργανωτών του συνεδρίου δημοσιεύτηκαν στην εφ. Αυγή, όπου και παραπέμπουμε). Βλ. Μ. Πύλια, «Μια συνάντηση με το παρελθόν και το μέλλον των Ρωμιών της Πόλης», εφ. Αυγή, Αναγνώσεις, 9.9.2006, σ. 1 και «Ο εκδημοκρατισμός στην Πόλη», συνέντευξη του Β. Κεχριώτη, ό.π., σ. 2).
- 19 Οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης (περίπου 125.000) και των νησιών Ίμβρου και Τενέδου, όπως αντίστοιχα οι Τούρκοι της δυτικής Θράκης (περίπου 118.000), ανήκαν στους πληθυσμούς οι οποίοι με βάση την απευθείας διαπραγμάτευση Ε. Βενιζέλου και Ι. Ινονού στις 30 Ιανουαρίου 1923 (πριν την Συνθήκη της Λωζάνης στις 24 Αυγούστου 1923) εξαιρέθηκαν από την υποχρεωτική πρακτική της ανταλλαγής πληθυσμών. Το 1964 το τουρκικό κράτος, με αφορμή τα επεισόδια στην Κύπρο, προέβη στην απέλαση περίπου 12.000 Ελλήνων που δεν ήταν Τούρκοι υπήκοοι.
- 20 Η ελληνική μειονότητα της Πόλης έχει μια πολύχρονη αλλά φθίνουσα δημογραφικά παρουσία. Το 1912, παραμονή των Βαλκανικών Πολέμων, το ελληνικό στοιχείο της Κωνσταντινούπολης αριθμούσε 364.459 άτομα (30,45%) σε ένα σύνολο 1.193.673 κατοίκων (Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, *Η έξοδος*, τ. Α', Αθήνα 1980, σ. να'). Το 1923 το σύνολο των ατόμων που παρέμεινε στην Κωνσταντινούπολη αριθμούσε 125.000 (βλ. σημ. 18). Το Ελληνικό Παρατηρητήριο των Συμφωνιών του Ελσίνκι υπολόγισε ότι πρέπει να έχουν απομείνει περίπου 1.000-1.500 άτομα (η ίδια η κοινότητα μιλά για 1.500-2.000). Για τον λόγο της ίδιας της ελληνικής μειονότητας, βλ. <http://www.geocities.com/omogeneia/index.html>. Ωστόσο, η τελευταία δημογραφική έρευνα του Β. Κοτζαμάνη («Το δημογραφικό προφίλ των Ρωμιών της Πόλης», *Το Βήμα*, 02.07.2006, σ. Β54), τα αποτελέσματα της οποίας παρουσιάστηκαν σε πρόσφατο συνέδριο (βλ. σημ. 18), ανεβάζει τον πληθυσμό στους 5.000 ρωμιούς, οι οποίοι διαμένουν έξι τουλάχιστον μήνες στην πόλη, στεγάζονται σε 2.800 νοικοκυριά, εκ των οποίων το 54% αποτελείται από ένα μέλος, ενώ σε κάθε νέο αντιστοιχούν περίπου 7,5 ηλικιωμένοι.
- 21 Βλ. ενδεικτικά, Ε. Σαριόγλου / Κ. Σαριόγλου, *Πενήντα χρόνια από τα Σεπτεμβριανά, Κωνσταντινούπολη: Πριν, Τότε, Μετά*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2006, Ντιλέκ Γκιουβέν, *Εθνικισμός, κοινωνικές μεταβολές και μειονότητες*, Εστία, Αθήνα 2006, S. Vryonis, jr, *The Mechanism of Catastrophe. The Turkish Pogrom of September 6-7, 1955, and the Destruction of the Greek Community of Istanbul*, NY Greekworks, New York 2006, S. Akgönül, *Les Grecs de Turquie*, l' Harmattan, Paris 2006.
- 22 Βλ. M. Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, Paris 1994, σ. 133-135.
- 23 Ό.π., σ. 144.
- 24 Για τη διάκριση μνήμης και ιστορίας βλ. P. Nora, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux» στο, P. Nora (ed.), *Les lieux de mémoire, La République, La Nation, Les France*, τ. I, Quarto - Gallimard, Paris 1997, σ. 23-43.
- 25 Ό.π., σ. 24-25. Όπως επισημαίνει και ο E. Hobsbawm: «Η ιστορία δεν είναι ούτε αρχέγονη μνήμη ούτε συλλογικές παραδόσεις. Είναι αυτό που μαθαίνουν οι άνθρωποι από τους ιεροκήρυκες, τους δασκάλους, τους συγγραφείς των βιβλίων της ιστορίας, τους αρθρογράφους και τους τηλεοπτικούς σχολιαστές», E. Hobsbawm, *Για την ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1998, σ. 22.
- 26 Βλ. κυρίως Ν. Ροτζώκος, «Πολυπολιτισμικές αναγνώσεις του οθωμανικού παρελθόντος. Προς έναν μεταμοντέρνο ρομαντισμό», *Ο Πολίτης*, τ. 144, Μάιος 2006, σ. 25-28. Επίσης, Σ. Λιαροπούλου, «Αποδόμηση στερεοτύπων στη βαλκανική ιστορία: Η περίπτωση της οθωμανικής αυτοκρατορίας», *Ο Πολίτης*, ό.π., σ. 29-32. Ακόμη, H. Berktaş, «National Memories: Understanding the Other, Taming your own», *Point of Reference*, lecture at the Workshop on Turkish-Greek Relations, Center for European Studies, Harvard University, 1998 (<http://www.hri.org/por/Summer98>).
- 27 H P. Papailias («TV Across the Aegean: The Greek Love Affair with a Turkish Serial», 2005, <http://www.lsa.umich.edu/modgreek/detail/0...5F33947,00.html>), τονίζει τη διάσταση αυτή –«η νοσταλγία για τον Έλληνα δεν είναι ένα μεμονωμένο φαινόμενο αλλά διαπιστώνεται σε πολλά σύγχρονα τουρκικά πολιτισμικά προϊόντα ...ο Ρωμιός είναι ο πραγματικός κάτοικος της Istanbul, μιας πόλης νεοφερμένων»– όπως αναπαρίσταται στην τουρκική τηλεοπτική σειρά *Yabancı Damad* (Τα σύνορα της αγάπης), μεγάλη επιτυχία τα καλοκαίρια του 2005 και 2006 στην ελληνική τηλεόραση.
- 28 Βλ. ενδεικτικά N. Akin / A. Batur / S. Batur, (eds.), *Seven Centuries of Ottoman Architecture. "A Supra-National Heritage"*, YEM Publications, Istanbul 2000.
- 29 http://www.village.gr/movie.asp?movie_id=331.
- 30 Μέχρι και σήμερα συνεχίζει να τελείται κάθε χρόνο στις 29 Μαΐου το μνημόσυνο για τον τελευταίο αυτοκράτορα του Βυζαντίου, Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. «Το μνημόσυνο... δεν παραπέμπει, νομίζω, στις αξίες αυτού του σύγχρονου κόσμου. Γιατί δεν γίνεται για την σωτηρία της ψυχής του, αλλά για να υπογραμμιστούν ιδεολογήματα, που συχνά είναι άλλοθι για να πούμε ότι για όλα φταίνει αποκλειστικά οι Τούρκοι» (Κ. Γαβρόγλου, «Οι Ρωμιοί της Πόλης: Ανιχνεύοντας το μέλλον», εφ. Αυγή, 9.8.2006 Αναγνώσεις, σ. 3). Άλλωστε, ένα από τα βασικότερα προβλήματα της ελληνικής μειονότητας σήμερα, η οποία ως κοινότητα παραμένει υπαρκτή στο πεδίο της ταυτότητας, αφορά την πολιτική της συγκρότηση η οποία θεσμικά είναι ανύπαρκτη. Βλ. Ν. Σιγάλας, «Για τους Ρωμιούς της Πόλης: Η επόμενη μέρα», συνέντευξη στη Μ. Πύλια, εφ. Αυγή, 23.8.2006, Αναγνώσεις, σ. 8.
- 31 P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 22, 23, 36.
- 32 Ό.π., σ. 40.
- 33 Μία αντίστοιχη περίπτωση με την *Πολιτική κουζίνα* σε ό,τι αφορά τη σχέση διατροφής και πολιτισμικού πλαισίου, είναι η ταινία *Σοκολάτα σε καυτό νερό* του Alfonso Arau (*Como agua para chocolate*, Μεξικό 1992). Πρβλ., επίσης, με τις ταινίες: *Το μεγάλο φαγοπότι* (*La grande bouffe*, M. Ferreri, 1968), *Η κρυφή γοητεία της Μπουρζουαζίας* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, L. Bunuel,

- 1972), *Η γιορτή της Babette* (*Babettes goestebud*, G. Axel, 1987), *Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η γυναίκα του και ο εραστής της* (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, P. Greenaway, 1989, *Delicatessen* (M. Caro /J. P. Jeunet, 1991), *Οικογενειακή γιορτή* (*Festen*, T. Vinterberg, 1998), *Chocolat* (L. Hallstrom, 2000). Επίσης, πρβλ. R. Moine, "Les festin de Babette (Gabriel Axel, Denemark, 1986) ou comment les paraboles retrouvent leur sens", στο M. Aurell, O. Dumoulin, Fr. Thélamon (ed.), *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, Actes du Colloque de Rouen 14-17 novembre 1990, Publications de l' Université de Rouen, Rouen 1992, σ. 369-376.
- 34 Μπορούμε να παρατηρήσουμε το μεγάλο ρόλο που παίζει η κουζίνα και γενικά η διατροφή στην αφήγηση του συνόλου, σχεδόν, του αστυνομικού μυθιστορήματος μεσογειακής προέλευσης. Σε αντίθεση με τα αστυνομικά μυθιστορήματα που προέρχονται από άλλους γεωγραφικούς χώρους της Ευρώπης, το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα δίνει μεγάλη σημασία στην κουζίνα και στη διατροφή, με πλείστες αναφορές, κατά συνέπεια, στο ρόλο της οικογένειας, της συνεύρεσης, της τελετουργίας, στοιχεία που αντανakλούν και αντίστοιχα πεδία κοινωνικής ανάπτυξης. Η άποψη αυτή εκφράστηκε στο *Les nuits du Polar, table ronde, Le roman noir en Méditerranée. Y a-t-il un roman noir méditerranéen?*, Mercredi 31 mai, Institut Français d' Athènes.
- 35 Βλ. κυρίως τους διαδικτυακούς τόπους: http://www.myphone.gr/forum/archive/index.php/t_7480.htm, στην Ελλάδα, <http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s1204057.htm>, στην Αυστραλία, www.imdb.com/title/tt0378897/usercomments?start=10-44khtml, στην Αμερική.
- 36 Η κατανάλωση του εγχώριου κινηματογραφικού προϊόντος στην Ελλάδα παρουσιάζει μια αξιοπρόσεκτη ποικιλία. Την πολύ μεγάλη ανάπτυξη των δεκαετιών 1950 και 1960 θα ακολουθήσει η μεγάλη μείωση των δεκαετιών 1970 και 1980 (μετατόπιση προς την τηλεόραση και το βίντεο, πλήρης απαξίωση του αποκαλούμενου νέου ελληνικού κινηματογράφου, σχεδόν μηδενική κατανάλωση στις αγροτικές και ημιαστικές περιοχές, ταύτιση της κατανάλωσης με ξένα, κυρίως αμερικανικά, προϊόντα). Στην επόμενη δεκαετία, παρόλο που η συνολική κατανάλωση αυξάνεται (λόγου χάρι, από το 1993 ως το 1996 έχουμε αύξηση 35,7%, από 7 σε 9,5 εκατομμύρια), ο ελληνικός κινηματογράφος κατέχει ελάχιστα ποσοστά στο σύνολο της κινηματογραφικής κατανάλωσης σε σχέση με αυτά των άλλων δυτικών ευρωπαϊκών χωρών (αν και αυξάνεται από 3% σε 5% της συνολικής κατανάλωσης μεταξύ 1999 και 2001). «Ο βασικός καταναλωτής του κινηματογραφικού προϊόντος σήμερα στην Ελλάδα είναι ένας νέος άντρας μεταξύ 18 και 24 ετών που ζει στην Αθήνα ή κάποια άλλη μεγάλη πόλη, είναι φοιτητής (ή πτυχιούχος), δεν έχει ακόμα συζυγικές υποχρεώσεις, αλλά έχει χαρτζιλίκι από τους γονείς του και βλέπει κυρίως ταινίες δράσης/περιπέτειες και κωμωδίες», Κουάνης, ό.π., σ. 197-198.
- 37 «Το να υποβαθμίζουμε τον δημοφιλή κινηματογράφο σε έναν μόνο εμπορικό ρόλο, όπως και να απομονώνουμε τον κινηματογράφο του δημιουργού μέσα σε ερμητικές σκηνοθεσίες ή πολιτικές αλληγορίες, οδηγεί στο να αγνοήσουμε την πολυπλοκότητα που έχει η επιτυχία μιας ταινίας», N. Beaurain, C. Passevant, L. Portis, C. Taraud, « Introduction » in *L' homme et la société, Le cinéma populaire et ses idéologies*, L' Harmattan, No 154, Paris 2004, σ. 6.
- 38 Μεταφέρω κάποιες απόψεις από τις συζητήσεις στο διαδίκτυο: «Τώρα θα την δούνε και στο εξωτερικό ή έστω θα γραφτούν κι άλλα πράγματα στις εφημερίδες όπως το άρθρο στην *Guardian* με αποτέλεσμα να μάθουν στο εξωτερικό, έστω και επιγραμματικά για ένα θέμα που οι περισσότεροι, πιστεύω, στο εξωτερικό αγνοούν παντελώς!», «Όχι μόνο στο εξωτερικό. Πάρα πολλοί Έλληνες έμαθαν για το συγκεκριμένο γεγονός από την ταινία (οι περισσότεροι, μην κρυβόμαστε, νομίζαμε ότι αναφέρεται στην Μικρασιατική Καταστροφή και στα γεγονότα του '22). Άρα η ταινία πέτυχε τον σκοπό της. Παρόλο που δεν είναι μια ιστορική ταινία μας μαθαίνει ιστορία χωρίς τυμπανοκρουσίες και λάβαρα επαναστάσεως. Μην ξεχνάμε ότι ο σκηνοθέτης τα έζησε τα γεγονότα ενώ αντίθετα κανείς από όλους εμάς που γράφουμε στο thread δεν τα έχει ζήσει».
- 39 Βλ. Δ. Κούρτοβικ, «Η ελληνική πεζογραφία το 2005», εφ. *Τα Νέα-Ιδεοδρόμιο*, 07.01.2006, σ. Ρ06. Στα περισσότερα πάντως ιστορικά μυθιστορήματα προβάλλεται έντονα το ζήτημα της βιωμένης μνήμης. Πρβλ. και Θ. Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 2006. Ο συγγραφέας θεωρεί πως το ιστορικό δράμα καλλιεργήθηκε από τους Έλληνες συγγραφείς τους δύο τελευταίους αιώνες με μια μαζικότητα και διάρκεια που δεν παρατηρούνται στη λογοτεχνική παραγωγή κανενός άλλου λαού της Ευρώπης.
- 40 http://www.onassis.gr/greek/assoc/enim_deltio/23_04/p28.html, ό.π. Να σημειώσουμε και την πολύ μεγάλη επιτυχία λίγο αργότερα δύο τηλεοπτικών σειρών στην ελληνική τηλεόραση: την ελληνική σειρά *Οι μάγισσες της Σμύρνης* (2005-06) και την τούρκικη σειρά *Τα σύνορα της αγάπης* (*Yabancı Damat*) (2004-2006). Ακόμη, βλ. την ελληνική ταινία, που επίσης ξεπέρασε το 1.500.000 εισιτήρια, *Σειρήνες στο Αιγαίο*, του Ν. Περράκη (2005), η οποία έχει ως επίκεντρο τις ελληνοτουρκικές σχέσεις στο Αιγαίο και τα κωμικοτραγικά επεισόδια που λαμβάνουν χώρα σε μια νησίδα, σαφής αναφορά στην περιπέτεια με τα Ίμια.
- 41 Έχουν πολύ ενδιαφέρον οι πολλαπλές χρήσεις που επεφύλαξε η συγκυρία στην ταινία. Λόγου χάριν, προβλήθηκε στο πλαίσιο εκδήλωσης που πραγματοποιήθηκε στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο με τίτλο: «Μία βραδιά για να ανακαλύψτε την ευρωπαϊκή σας ταυτότητα», που οργάνωσαν από κοινού Γερμανοί ευρωβουλευτές ελληνικής και τουρκικής καταγωγής την Τρίτη 28 Ιουνίου 2004. Στο πλαίσιο της εκδήλωσης διεξήχθη συζήτηση με θέμα: «Η Ευρωπαϊκή Ένωση και ο Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος. Μία Ελληνοτουρκική προσέγγιση».
- 42 S. Hall, "Encoding / decoding", στο Centre for Contemporary Cultural Studies (εκδ.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Hutchinson, London 1980, σ. 136.
- 43 Από τις πλέον χαρακτηριστικές απόψεις είναι αυτή ενός Τούρκου θεατή, με την οποία συγκλίνουν και η πλειοψηφία των υπολοίπων. Αναφέρει συγκεκριμένα: «Η ταινία αυτή είναι μια ανθρωπιστική απάντηση σε όλους αυτούς του Τούρκους, Έλληνες, Άγγλους και Αμερικάνους πολιτικούς και στρατηγούς που ήθελαν να δημιουργήσουν μίσος ανάμεσα στα δύο έθνη».
- 44 E. Hobsbawm, *Για την ιστορία*, ό.π., σ. 22.
- 45 Εντός του πλαισίου αυτού, το μυθιστόρημα του Δ. Τσαλίδη, *Γιοκτζάνιμ*, Νεφέλη 2005, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εφόσον αναφέρεται στην ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης αλλά από την πλευρά του κόσμου της εργατικής τάξης και όχι από την πλευρά της αστικής κοινότητας της Πόλης.
- 46 P. Sorlin, ό.π., σ. 156.
- 47 Ό.π., σ. 156, 163.
- 48 Βλ. κυρίως L. Srinivas, «The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India», in *Media, Culture & Society*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, τ. 24, 2002, σ. 155-173.