

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ : ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ
ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η έννοια του ξένου στον Ελληνικό Κινηματογράφο του 90' και του 00'.

Σεβαστιανός Βόντας
Α.Μ : 0316Μ015

Αθήνα 2019

Τριμελής Επιτροπή :

Τρύφωνας Κωστόπουλος /Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)
Αντώνης Παπαρίζος/Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου
Άννα Λυδάκη/Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Σεβαστιανός Βόντας, 2019

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διαμονή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διαμονή 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 την χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα.

*Στον Βασίλη Ραφαηλίδη που με δίδαξε να βλέπω
με διαφορετικά μάτια τα φιλμ*

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7-9
Κεφάλαιο 1 : Ετερότητα και κινηματογράφος ως πεδία μελέτης των κοινωνικών επιστημών	
1.1 Ετερότητα	10-14
1.2 Κινηματογράφος	14-20
Κεφάλαιο 2 : Δύο παραδείγματα αναπαράστασης του ξένου από την δεκαετία του 90'	
2.1 Απ' το χιόνι	21-27
2.2 Μιρουπάφσιμ	27-34
Κεφάλαιο 3 : Δύο παραδείγματα αναπαράστασης του ξένου από την δεκαετία του 00'	
3.1 Ο δρόμος προς την δύση	35-40
3.2 Ο Όμηρος	40-44
Συμπεράσματα- Επίλογος	45-50
Βιβλιογραφία	51-53

Περίληψη

Ο κινηματογράφος πριν αναδυθεί ως τέχνη ήταν ήδη ένα κοινωνικό φαινόμενο μας λέει ο Ραφαηλίδης. Είναι, δηλαδή ένα πολιτισμικό προϊόν στο οποίο εδράζονται και αποτυπώνονται οι αξίες, οι ανησυχίες, οι φόβοι αλλά και τα όνειρα μίας κοινωνίας. Είναι ακόμη, όπως θα μας πει ο Μπουνιουέλ "ένα υπέροχο και επικίνδυνο όπλο", μέσω του οποίου μπορούμε να ασκήσουμε κριτική αλλά και ταυτόχρονα να επιδιώξουμε μία πιο δίκαιη και ελεύθερη κοινωνική και πολιτική ζωή. Υπό αυτό το πρίσμα θα εξετάσουμε στην παρούσα εργασία τις κοινωνικές αναπαραστάσεις του ξένου στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 90' και του 00', όπως αυτές αναδεικνύονται μέσω τεσσάρων ταινιών που επιλέξαμε, δύο από την δεκαετία του 90' και δύο από την δεκαετία του 00'. Αυτό θα το πετύχουμε μέσω της ανάλυσης περιεχομένου των ταινιών μας. Θα προσπαθήσουμε με άλλα λόγια να αφουγκραστούμε τον παλμό μίας κοινωνίας που αλλάζει, της ελληνικής, εξαιτίας της άφιξης εντός των συνόρων της ανθρώπων, εθνικά και θρησκευτικά, πολλές φορές, διαφορετικών. Να εξετάσουμε τις κυρίαρχες απόψεις για αυτούς τους ανθρώπους αλλά και να εντοπίσουμε πολιτικές διαχείρισης τους. Θα διερευνήσουμε, τους τρόπους με τους οποίους παράγεται η διαφορετικότητα στο όριο των κοινωνικών και φαντασιακών σχέσεων και θα αναδείξουμε την πολιτική διάσταση αυτής της δημιουργίας. Τέλος, επικαλούμενοι τον Αγκάμπεν να προτείνουμε μία κατεύθυνση διαφορετικής θεώρησης των μεταναστών και προσφύγων μέσω της ανανέωσης των πολιτικών κατηγοριών μας.

Λέξεις-Κλειδιά : Ετερότητα/ταυτότητα, κινηματογράφος, μετανάστες, αναπαραστάσεις

Abstract

Cinema has been a mass social phenomenon before starting to be considered a form of art" as Vasilis Rafailides noted. Consequently, it is a cultural product to which the values, anxieties, fears, and dreams of society, are reflected and based upon. It still is -as Bunuel quotes- "a magnificent and dangerous weapon" whereby we may pursue criticism, and at the same time, strive for a more just and free sociopolitical life. Under this approach, in the present study, we will examine the social representations of foreign to Greek cinema in the 90's & 00's as featured via four films we have chosen; two from each decade. We shall accomplish this by using content analysis in our movies. In other words, we will try to feel the Greek society's pulse while it changes due to the arrival, of often various ethnic populations and diverse religious groups, within its borders. To examine the main viewpoints of these populations, and also detect management policies for them. We shall look into the ways under which the diversity is formed at the limit of social and imaginary relations, plus we will point out the political dimension in this formation. And finally -quoting Agamben- suggest a direction of a different approach towards immigrants/refugees, by revising our political categories.

Keywords: heretogeneity, identity, cinema, immigrants, representations

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία, φιλοδοξεί να εντοπίσει και να παρουσιάσει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις του ξένου στον ελληνικό κινηματογράφο έτσι όπως αυτές μελετήθηκαν μέσα από 4 ταινίες, 2 της δεκαετίας του 90' και 2 της δεκαετίας του 00'. Η επιλογή των ημερομηνιών δεν έγινε τυχαία. Αφορά μία χρονολογική περίοδο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας όπου γίνεται ορατό το πρόβλημα ενός μεταναστευτικού ζητήματος. Η περίοδος αυτή δεν είναι παρά η περίοδος της δεκαετίας του 90' όπου άνθρωποι κυρίως από τις Βαλκανικές χώρες μεταναστεύουν προς την Ελλάδα για μια καλύτερη ζωή. Το νέο αυτό φαινόμενο έρχεται να αλλάξει το κοινωνικό πεδίο όπου η Ελλάδα από χώρα αποστολής μεταναστών γίνεται χώρα υποδοχής τους (Κουντούρη, 2008/15, σ. 9). Ωστόσο αυτό το γεγονός δεν την διαφοροποιεί από άλλες χώρες του Ευρωπαϊκού νότου όπου ως κατεξοχήν χώρες υποδοχής μεταναστών μετατρέπονται σε χώρες υποδοχής (Κοτζαμάνης, Καρκούλη, 2016, σ. 1).

Η περίοδος αυτή γίνεται διακριτή από τον όγκο των μεταναστευτικών ροών και την διαφοροποιεί από άλλες περιόδους, αφού οι αλλαγές αυτές ήταν ραγδαίες και συνδέονται κατά κύριο λόγο με την κατάρρευση των λεγόμενων σοσιαλιστικών κρατών στα Βαλκάνια, αφού ο μεγαλύτερος αριθμός των μεταναστών προέρχονται από αυτές τις χώρες (Τριανταφύλλου, Μαρούκης, 2010, σ. 58). Ωστόσο δεν θα εξετάσουμε εκτενέστερα τις αιτίες και τα αποτελέσματα αυτής της αλλαγής, κάτι που θα ήταν θέμα μελέτης κάποιας άλλης εργασίας, αλλά ούτε και θα θίξουμε περαιτέρω ζητήματα. Αυτό ωστόσο που θέλουμε να τονίσουμε είναι η αλλαγή που συμβαίνει σε κοινωνικό επίπεδο με την άφιξη εντός των ελληνικών συνόρων ανθρώπων από άλλες χώρες, διαφορετικών, ξένων. Ούτε ακόμα μας ενδιαφέρει να δούμε το μεταναστευτικό ζήτημα στην Ελλάδα συνολικά, εξετάζοντας πολιτικές διαχείρισης του σε περιόδους πριν αυτής της δεκαετίας του 90'. Αυτό που αντίθετα μας ενδιαφέρει είναι πως μέσα από τον κινηματογράφο, που στην παρούσα εργασία τον αντιλαμβανόμαστε ως ένα ανθρώπινο προϊόν, ένα πολιτισμικό προϊόν (Λυδάκη, 2012, σ. 21) αναπαρίσταται αυτός ο ξένος εκείνη της περιόδου αλλά και λίγο αργότερα,

δηλαδή την δεκαετία του 2000, όπου επεκτείνεται το μεταναστευτικό φαινόμενο. Με άλλα λόγια μας ενδιαφέρει να κατανοήσουμε τον τρόπο που αναπαρίσταται ο ξένος στον ελληνικό κινηματογράφο εκείνης της περιόδου, τρόπος με μεστό κοινωνικό χαρακτήρα.

Η επιλογή αυτής της χρονικής περιόδου έγινε και για δύο ακόμη λόγους, Αρχικά, η περίοδος εκείνη αποτελεί την αρχή της μεταναστευτικής περιόδου την οποία βιώνουμε σήμερα. Δηλαδή, το κοινωνικό μας παρόν, όσο αφορά το μεταναστευτικό πεδίο, έχει την αφετηρία του σε αυτήν ακριβώς την περίοδο. Οπότε την θεωρούμε καίρια ως προς την ανάλυση και διερεύνηση του παρόντος, βιώνοντας μία δεύτερη μεταναστευτική κρίση, η οποία ξεκινά το 2015, με άλλη ωστόσο αφετηρία και διαφορετικά αίτια τα οποία και δεν θα εξετάσουμε εδώ. Τέλος, ο ίδιος ο ερευνητής της παρούσας εργασίας αποτελεί μέρος αυτής της μεταναστευτικής ροής της δεκαετίας του 90', και η μελέτη της αποτελεί πρόκληση για εκείνον, όσο αφορά τα όρια της δικής του κοινωνικής ταυτότητας.

Οι τέσσερις ταινίες που επιλέχθηκαν προς μελέτη είναι οι εξής : Απ'το Χιόνι, μία ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα του 1993, Μιρουπάψιμ, μία ταινία του Χρήστου Βούπουρα και Γιώργου Κόρρα του 1997, ο Όμηρος, μία ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη του 2005 και τέλος, Ο δρόμος προς την Δύση, μία ταινία του Κυριάκου Κατζουράκη, του 2003. Οι ταινίες αυτές, επιλέχθηκαν αρχικά και όπως είπαμε παραπάνω για να εμπίπτουν στην χρονολογική περίοδο που θέσαμε προς διερεύνηση προκειμένου να κάνουμε και την αντίστοιχη σύγκριση ανάμεσα στις δύο αυτές δεκαετίες για να εντοπίσουμε τυχόν ομοιότητες ή διαφορές σχετικά με την αναπαράσταση του ξένου.

Το δεύτερο κριτήριο μας και εξίσου σημαντικό, θα λέγαμε, είναι εκείνο της δημοφιλίας. Η παρούσα εργασία μελετά τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, πράγμα που σημαίνει πως για να μπορέσουμε να κάνουμε λόγο για κοινωνική αναπαράσταση χρειάζεται το αντικείμενο/υποκείμενο της μελέτης μας να έχει μια μαζικότητα ή/και να αφορά μεγάλο μέρος του πληθυσμού, διαφορετικά δεν θα μιλούσαμε για κοινωνική αναπαράσταση αλλά για μία επιμέρους οπτική κάποιας ομάδας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν μας ενδιαφέρει οι ταινίες αυτές να διαθέτουν κάποια δημοφιλία/αναγνώριση από το κοινό ή με κάποιον τρόπο να είχε μιλήσει κάποιος για αυτές. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε ταινίας και η αναγνωρισιμότητά τους θα αναφερθούν στο κυρίως σώμα της εργασίας, όταν θα αναλύεται διεξοδικά ολόκληρη η ταινία προκειμένου να παρουσιαστούν με τον

καλύτερο τρόπο. Ενδεικτικά εδώ μπορούμε να αναφέρουμε πως και οι τέσσερις ταινίες συμπεριλαμβάνονται στην λίστα της Αγγελικής Κορκοβέλου για τον Ρατσισμό στον κινηματογράφο, ενώ θεωρεί πως αποτελούν υλικό κοινωνιολογικής και ανθρωπολογικής μελέτης (Χαράμης, 2004, σ.112-116). Τέλος, οι παραπάνω ταινίες αναφέρονται και στο βιβλίο της Λυδάκη, όπου γίνεται λόγος για χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών που αναδεικνύουν τις μετακινήσεις πληθυσμών στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο (2012, σ. 87), ενώ η ταινία Ο δρόμος προς την Δύση, μελετάται συγκεκριμένα από την ίδια.

Εν συνεχεία το πεδίο που επιλέξαμε για να διερευνήσουμε το θέμα μας είναι ο κινηματογράφος. Η επιλογή αυτή εμπίπτει στα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα μας σχετικά με την τέχνη της οθόνης, ενώ τον θεωρούμε ένα πεδίο δυναμικό για κοινωνιολογική μελέτη και δεν το εντοπίζουμε συχνά σε αντίστοιχες έρευνες. Ενώ δηλαδή το ζήτημα της ετερότητας και της μετανάστευσης ειδικότερα στην Ελλάδα μελετάται έντονα τα τελευταία χρόνια, στον κινηματογράφο δεν έχουμε πολλές τέτοιες μελέτες. Με άλλα λόγια ο κινηματογράφος δεν αποτέλεσε κατά βάση πεδίο διερεύνησης της μετανάστευσης ή του ξένου που μας ενδιαφέρει εδώ για τις κοινωνικές επιστήμες. Αντίθετα. εμείς τον προσλαμβάνουμε ως την μορφή τέχνης που εξαιτίας της μαζικής απεύθυνσης στο κοινό είναι δυνατό να διαμορφώσει γνώμες, απόψεις, στάσεις (Λυδάκη, 2012, σ. 82).

Έτσι λοιπόν οι Έλληνες δημιουργοί ταινιών δεν έμειναν αμέτοχοι σε αυτήν την κοινωνική αλλαγή που σχετίζεται με την μετανάστευση, δηλαδή την έλευση εντός των ελληνικών συνόρων μεταναστών για καλύτερες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες διαβίωσης. Παρουσιάζουν με αυτόν τον τρόπο την δική τους οπτική στο ζήτημα αλλά και στο δυνατό βαθμό τον τρόπο που αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι μετανάστες την ζωή τους (Λυδάκη, 2012, σ. 87). Με άλλα λόγια θίγεται ο κοινωνικός αποκλεισμός των μεταναστών, ο ρατσισμός που βιώνουν στις προσπάθειες τους να δημιουργήσουν μία νέα ζωή αλλά και οι αντιφάσεις και τα προβλήματα των προγραμμάτων ένταξης από το κράτος. Τέλος, θα μπορούσαμε να πούμε πως, ο λόγος που παράγεται στις ταινίες αυτές αλλά και η εικόνα του μετανάστη, ξένου είναι θετική (Λυδάκη, 2012, σ. 88), σε αντίθεση με τις εικόνες των ΜΜΕ που κατά κύριο λόγο αναφέρονται στην ανομία και την εγκληματικότητα που χαρακτηρίζουν αυτές τις ομάδες.

Κεφάλαιο 1 : Ετερότητα και κινηματογράφος ως πεδία μελέτης των κοινωνικών επιστημών

1.1 Ετερότητα

Οι κοινωνικές επιστήμες μελετούσαν, μελετούν και θα μελετούν το ζήτημα της ετερότητας. Ας μη ξεχνάμε πως η Ανθρωπολογία ξεκίνησε ως μία επιστήμη για την μελέτη των άλλων πολιτισμών, των "πρωτόγονων" λαών (Κούπερ, 1983, σ. 34), ενώ όπως θα μας πει η Γκέφου-Μαδιανού η Ανθρωπολογία είχε ταυτιστεί μέχρι και σήμερα με την μελέτη των "άλλων" πολιτισμών (2011, σ. 372-373). Αυτή ήταν και η βασική διαφορά της με τις υπόλοιπες κοινωνικές επιστήμες αρχικά, ωστόσο στον σύγχρονο τοπίο τα όρια μεταξύ των επιστημών είναι περισσότερο δυσδιάκριτα, μιας και η Ανθρωπολογία έχει στραφεί στην μελέτη των δυτικών κοινωνιών αλλά και οι άλλες επιστήμες έχουν στραφεί στην μελέτη των μη δυτικών κοινωνιών.

Η γνώση και η μελέτη των μη δυτικών κοινωνιών ωστόσο δεν είναι προνόμιο μόνο των κοινωνικών επιστημών. Ο Οριενταλισμός είναι σε ένα πρώτο βαθμό αλλά και σε ένα γενικό πλαίσιο οι αναπαραστάσεις της κοινωνικής ζωής και του πολιτισμού των χωρών της Ανατολής έτσι όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί από τον Δυτικό κόσμο στο σύνολο του, από την περίοδο του Μεσαίωνα, ύστερα του Διαφωτισμού έως και σήμερα (Hubinette, 2003, σ. 73). Από την άλλη πλευρά ο Οριενταλισμός γίνεται κατανοητός από τον Σαϊντ, συνδυάζοντας ο τελευταίος κατηγορίες από τους Φουκώ και Γκράμσι, ως ένας "Λόγος", ως ένα σύστημα δηλαδή που παράγει αλήθειες για την Ανατολή. Αυτό όπως τονίζει ο Hubinette γίνεται άμεσα αντιληπτό την περίοδο της αποικιοκρατίας όπου δυτικά κράτη εμπλέκονται στρατιωτικά και όχι μόνο σε χώρες της Μ.Ανατολής και Β. Αφρικής. Ο ίδιος αναφέρει πως οι δυτικοί βλέπουν την Ασία σαν ένα αντικείμενο το οποίο πρέπει να νικηθεί και να οργανωθεί από τους πρώτους με πρόσχημα την ανάπτυξη και τον πολιτισμό (2003, σ.73).

Χαρακτηριστικό λοιπόν του Οριενταλισμού είναι η οντολογική διάκριση μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Ενδεχόμενα αυτή η διάκριση να είναι η αφετηρία του Οριενταλισμού. Φαίνεται λοιπόν πως ο τελευταίος είναι ο δυτικός τρόπος για την

κυριαρχία και την άσκηση εξουσίας στις χώρες της Ανατολής. Είναι θα λέγαμε με άλλα λόγια ένα επινόημα του δυτικού φαντασιακού για να νομιμοποιήσει την κυριαρχία του, η οποία είναι οικονομική, πολιτική, αλλά και πολιτισμική έναντι της Ανατολής.

Σε συνέχεια των παραπάνω μπορούμε να πούμε πως η δυτική ταυτότητα συγκροτήθηκε στην αντίθεση της με την ανατολική ταυτότητα. Τα χαρακτηριστικά της "πολιτισμένης" Δύσης έρχονται σε αντίθεση με τα "πρωτόγονα" χαρακτηριστικά της Ανατολής. Ο δυτικός ορθολογισμός γίνεται αντιληπτός μόνο σε αντίθεση προς τον ανορθολογισμό του ανατολικού πολιτισμού. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια της Γάζη, πάνω στο έργο του Σαϊντ «...η εννοιολογική κατηγορία Ανατολή κατασκευάζεται στην δυτική σκέψη ή ακόμη και στην δυτική φαντασία ως αντίβαρο προς την κατηγορία Δύση κυρίως σε συνδυασμό με το νοητικό πλαίσιο που δημιουργούν η αποικιοκρατία, ο ιμπεριαλισμός και ο νοητικός τους πρέσβης, ο ευρωκεντρισμός ...» (1999, σ. 238).

Γρήγορα λοιπόν ο Οριενταλισμός γίνεται ένας τρόπος που η Δύση "βλέπει" την Ανατολή στο συμφραζόμενο της αποικιακής επέκτασης και των συνεπειών της (Γαζή 1999, σ. 239). Η πολιτική αυτή του Οριενταλισμού δεν μένει ωστόσο στην εσφαλμένη προβολή του ενός πολιτισμού έναντι του άλλου. Ο Καρατράντος θα μας δείξει πως σύμφωνα με τον Σαρντάρ, ο Οριενταλισμός θα πρέπει να κατανοηθεί ως ένα *σχήμα εσωτερικής αντανάκλασης* (2007, σ. 5) όπου οι φόβοι, οι επιθυμίες και τα συναισθήματα της Δύσης παράγουν τις αρνητικές ταυτότητες της Ανατολής. Με άλλα λόγια, η αρνητική εικόνα που έχει η Δύση για τον εαυτό της, αν για παράδειγμα αυτή είναι επιθετική και αυταρχική προβάλλεται ως ιδιότητα και κεντρικό χαρακτηριστικό του ανατολικού πολιτισμού.

Ακόμη περισσότερο, η Κωνσταντοπούλου θα αναφέρει πως η ανθρώπινη ιστορία είναι μία ιστορία ορίων και προσδιορισμών της σχέσης με τους "άλλους" (2000, σ. 11). Οι εκάστοτε άλλοι, χρησίμευαν ως ο καθρέφτης για την κατανόηση του "εμείς". Είναι το πρωταρχικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας, είτε ατομικής είτε συλλογικής, όπου εμπεριέχει τον άλλον για μία κατανόηση του εγώ. Αυτοί οι άλλοι μπορεί να είναι διαφορετικοί κάθε φορά. Στην δική μας περίπτωση άλλοι είναι οι μετανάστες που έρχονται κυρίως από Βαλκανικές χώρες την δεκαετία του 90', δηλαδή είναι άλλοι με εθνικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο, δεν μπορούμε να μιλήσουμε για ετερότητα εάν δεν θίξουμε το ζήτημα της ταυτότητας. Οι δύο αυτές έννοιες είναι αλληλένδετες μεταξύ τους. Ενώ θεωρούμε και προσεγγίζουμε εδώ την έννοια της ταυτότητας με πολιτικούς όρους,

δηλαδή ο καθορισμός της ταυτότητας και του διαχωρισμού, όπως θα δούμε που εκείνη φέρνει είναι μία πολιτική διαδικασία, είναι μία διαδικασία επιβολής της μίας ή της άλλης ταυτότητας, ενώ εγείρονται ζητήματα αποκλεισμού.

Γενικά μπορούμε να αναφέρουμε πως η ταυτότητα απαντά στο ερώτημα του ποιος είμαι ή του ποιοι είμαστε, ανάλογα αν μιλάμε για ατομική ή συλλογική ταυτότητα (Jenkins, 2007, σ. 18). Την ταυτότητα την αντιλαμβανόμαστε εδώ όχι σαν κάτι στατικό ή κάτι που περιέχει κάποια ουσία. Αντιθέτως, την εκλαμβάνουμε ως διαδικασία μέσω της οποίας τα άτομα σε αντιδιαστολή με τους άλλους δίνουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στον τρόπο ζωής τους και αποδίδουν σημασία σε ότι τους συμβαίνει. Με αυτόν τον τρόπο, κάθε κοινωνική ομάδα κατασκευάζει την ταυτότητα της, μέσα από την διαδικασία αλληλόδρασης μεταξύ "εαυτού" και "άλλου" (Jenkins, 2007, σ. 17). Αυτό σημαίνει πως δεν υπάρχει μία δεδομένη ταυτότητα, η αλλιώς μία φυσική ταυτότητα, αλλά αντίθετα αυτή είναι προϊόν ιστορικών και κοινωνικών διαδικασιών. Ακόμη περισσότερο, η ταυτότητα εμπλέκεται σε σχέσεις εξουσίας (Jenkins, 2007, σ. 18) όπου μέσω αυτών των σχέσεων διαμορφώνεται η κοινωνική της πορεία, η διατήρηση της ή ακόμη και η απώλεια της.

Με αυτόν τον τρόπο μας επιτρέπεται να πούμε πως η ταυτότητα χτίζεται ακριβώς σε αυτήν την διαφορά που θεωρείται πως υπάρχει μεταξύ της μίας συλλογικότητας με μίας άλλης. Η ταυτότητα χτίζεται με άλλα λόγια στην αντιπαράθεση ή στην σύγκρουση της με μία άλλη ταυτότητα και μέσω αυτής αντιλαμβάνεται τον εαυτό της, δηλαδή χτίζεται μέσω της διαφοράς. Οι ταυτότητες αυτές μπορεί να συνυπάρχουν και να συνεργάζονται με κάποιου είδους αναγνώριση θα λέγαμε αλλά μπορεί από την άλλη πλευρά να αντιπαρατίθενται με βίαιο τρόπο με σκοπό την επικράτηση της μίας από την άλλη. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται η επιβολή της "αρνητικής" ταυτότητας (Jenkins, 2007, σ. 17) προκειμένου μία συλλογικότητα να κυριαρχήσει έναντι μίας άλλης και να προβάλει τον εαυτό της ως την μία, δεδομένη και άξια ταυτότητα.

Ένα ακόμη κεντρικό χαρακτηριστικό της ετερότητας είναι η ανατρεπτικότητα της (Κωνσταντοπούλου, 2000, σ. 12), αφού η αποδοχή του άλλου σημαίνει την αμφισβήτηση του εγώ. Με άλλα λόγια πως η ανεκτικότητα που δείχνει ένα κοινωνικό σύνολο για το δικαίωμα ύπαρξης του ξένου θέτει σε αμφισβήτηση το πλαίσιο ύπαρξης του εγώ, ενώ αναδύεται το ζήτημα των ορίων μεταξύ τους. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν σε μία εποχή γενικευμένων ανακατατάξεων που χαρακτηρίζει την δεκαετία του 90' στο μεταναστευτικό ζήτημα τίθεται ο επαναπροσδιορισμός της

συλλογικής ταυτότητας (Ελληνικής κοινωνίας) σε σχέση πάντα με τον ετεροπροσδιορισμό που εκείνη θέτει στους ανθρώπους που θεωρούνται πως δεν ανήκουν σε αυτήν την συλλογική ταυτότητα. Με άλλα λόγια μπορούμε να πούμε πως ο ξένος αποτέλεσε τον τρόπο που η Ελληνική κοινωνία είδε τον εαυτό της, έχτισε πάνω στην εικόνα του ξένου την δική της εικόνα μέσω διαφορετικών και όμοιων κοινωνικών χαρακτηριστικών.

Η έννοια της ταυτότητας, και ταυτόχρονα της ετερότητας, επανέρχεται συνεχώς στον σύγχρονο κόσμο προκειμένου να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων (Κωνσταντοπούλου, 2000, σ. 13). Η ομογενοποιητική ιδιότητα της επικοινωνίας σε παγκόσμιο επίπεδο ωθεί τις καταστάσεις στο να οριστεί επακριβώς το "εμείς" και οι "άλλοι", αφού τα όρια μεταξύ τους φαίνεται να είναι δυσδιάκριτα. Ωστόσο, η ταυτότητα είναι μία έννοια όχι στατική, όπως θα πίστευαν κάποιοι, αλλά συνεχώς μεταβαλλόμενη και αποτέλεσμα μίας διαρκούς αντιπαράθεσης με τον εαυτό μας και τους άλλους (Κωνσταντοπούλου, 2000, σ. 16). Στο πλαίσιο αυτό γεννάται και η ρατσιστική αντίληψη, που δεν θα εξετάσουμε εδώ την προέλευση της, η οποία καθορίζει το στάτους των κοινωνικών ομάδων και αποκλείει εκείνες που δε διαθέτουν τα χαρακτηριστικά της κυρίαρχης ομάδας.

Έχει παρατηρηθεί πως τα κυρίαρχα ΜΜΕ, σήμερα, είναι εκείνα που βοηθούν στην διάδοση ρατσιστικών και ξενοφοβικών αντιλήψεων στο κοινό που τα παρακολουθεί, αναπαράγοντας το πρόβλημα αλλά και πολλές φορές δημιουργώντας το (Χαράμης, 2004, σ. 63). Στην δική μας περίπτωση λοιπόν αυτός ο λόγος έρχεται να διαμορφώσει κεντρικές ορίζουσες στον τρόπο που καθημερινά βλέπουμε και σκεφτόμαστε για τους μετανάστες και πρόσφυγες με σκοπό να θέσει συγκεκριμένους και μοναδικούς τρόπους θέασης τους. Ωστόσο θεωρούμε πως οι ρατσιστικές αντιλήψεις σήμερα δεν σχετίζονται τόσο με μία ιδέα περί φυλετικής ανωτερότητας ή καθαρότητας του αίματος, όπως συνέβαινε στο παρελθόν. Ο ρατσισμός σήμερα σχετίζεται περισσότερο με μία πολιτισμική ανωτερότητα μεταξύ των ομάδων, χωρίς αυτό να σημαίνει πως τα αποτελέσματα του δεν είναι εξίσου αρνητικά. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούμε πως, στον σύγχρονο κόσμο, ο ρατσιστικός λόγος εκφράζεται στην αντιμετώπιση του ξένου ως απειλητικού σε στοιχεία που έχουν να κάνουν με την αλλοίωση του πολιτισμού της κυρίαρχης ομάδας, αφού εκείνος φέρει κατώτερα πολιτισμικά στοιχεία, και η αναγκαστική τους συνύπαρξη θα υποβαθμίσει τα θεωρούμε ως άξια στοιχεία της κυρίαρχης κουλτούρας, όποια και αν είναι αυτή.

Αυτό ωστόσο δεν σημαίνει την εξασθένηση των παλιών αντιλήψεων περί ανωτερότητας της φυλής αλλά την μετατόπιση τους σε έναν λόγο περί ανωτερότητας εθνικής, πολιτισμικής και θρησκευτικής (Χαράμης, 2004, σ. 64). Σε έναν κόσμο ευρύτερων αμφιβολιών, ρευστών κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων, η ξενοφοβία αποκτά περισσότερο έδαφος, με την αगाστή συμβολή των ΜΜΕ, που εμφανίζονται ως η μοναδική πηγή πληροφόρησης, η μοναδική πηγή αλήθειας για την κοινωνία. Στα πλαίσια αυτής της εργασίας θα δείξουμε πως ο κινηματογράφος αποτελεί εναλλακτική μορφή λόγου που αντιστέκεται στις κυρίαρχες προκαταλήψεις για τους ξένους και παρουσιάζουν μία στάση περισσότερη κριτική απέναντι στα πράγματα. Ενώ, τέλος δεν θα πρέπει να κατασκευάζουμε εικόνες για τους πρόσφυγες και μετανάστες οι οποίες διαστρεβλώνουν την πραγματικότητα τους. Θα πρέπει να τους σκεφτόμαστε ως ίσα ανθρώπινα υποκείμενα τα οποία έχουν λόγο για τον εαυτό τους και επιδιώκουν μέσω της δράσης τους συγκεκριμένους σκοπούς τους οποίους κάθε φορά θέτουν.

1.2 Κινηματογράφος

Στο σημείο αυτό μπορεί να ξεκινήσει η συζήτηση σχετικά με την μελέτη του κινηματογράφου, ο οποίος αποτελεί πεδίο ικανό να προσφέρει στην κοινωνική έρευνα. Όπως αναφέραμε παραπάνω ο κινηματογράφος είναι ένα πολιτισμικό προϊόν και "μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο και μέσο διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας" (Λυδάκη, 2012, σ. 24). Αυτό συμβαίνει κυρίως για δύο λόγους. Όπως θα υποστηρίξει η Λυδάκη, οι σκέψεις και οι ιδέες που εκφράζονται σε ένα φιλμ, μέσω του δημιουργού, "ριζώνουν" στις κοινωνικές ιδέες του συνόλου αλλά και από την άλλη πλευρά ο δημιουργός του φιλμ, όντας μέρος του κοινωνικού συνόλου "φέρει" θα λέγαμε τις ιδέες της κοινωνίας στην οποία ζει, τις οποίες είτε τις εκφράζει, είτε τις ασκεί κριτική, είτε συνδιαλέγεται μαζί τους, μέσω του φιλμ. Επιπροσθέτως, όπως θα μας πει η Λυδάκη "στον λόγο του δημιουργού συνυπάρχουν το ατομικό και το συλλογικό στοιχείο, το ψυχικό και το κοινωνικό" (2012, σ. 24). Ενώ τέλος, ο

κινηματογράφος ως μαζικό πολιτισμικό προϊόν, με ευρεία απήχηση, θεωρούμε πως δύναται να αποτελέσει πεδίο μελέτης στα ζητήματα που μας απασχολούν εδώ.

Αν μας επιτραπεί να δώσουμε έναν ορισμό στο τι είναι κινηματογράφος θα χρησιμοποιούσαμε τα λόγια του Γκρίφιθ τα οποία μας βοηθούν να καταλάβουμε την σχέση του κινηματογράφου με το ευρύτερο κοινωνικό του πλαίσιο "Μία πράξη συνεργασίας ανάμεσα στον σκηνοθέτη και στο κοινό, αυτό είναι η κινηματογραφική ταινία. Ο σκηνοθέτης δείχνει ένα κάτι από το ανθρώπινο συναίσθημα και το κοινό συμπληρώνει τα υπόλοιπα" (Σάντας, 2006, σ. 19). Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μία κοινωνική σχέση η οποία αναπτύσσεται μεταξύ παραγόντων της ταινίας και του κοινού που την παρακολουθεί. Μία απόδειξη λοιπόν, πως κάθε ταινία δεν παράγεται σε ένα κοινωνικό κενό, αλλά βρίσκει αντίκρισμα στον κόσμο που θα την παρακολουθήσει, ο οποίος θα επενδύσει σκέψεις, συναισθήματα και κριτικές.

Ακόμη περισσότερο, το φιλμ ως τέτοιο, δηλαδή αποτελούμενο από κινούμενες εικόνες και ήχο, μέσω των ιστοριών που παρουσιάζει και των σχέσεων αυτών, θεωρούμε πως εκφράζει κοινωνικές αξίες, τάσεις και στάσεις αλλά και μία ολόκληρη ιδεολογία, ικανή να μας δώσει στοιχεία για την κοινωνική μας μελέτη. Ο Δερμεντζόπουλος στην εισαγωγή του επιβεβαιώνει το επιχείρημα μας αυτό πως " οι ιδεολογικές και νοοτροπικές, διανοητικές εκφράσεις μιας εποχής μπορούν να διερευνηθούν διαμέσου της ανάλυσης των ταινιών ... " (Sorlin, 2006, σ. 15), ενώ το βιβλίο του Sorlin όπως αναφέρει "προσδιορίζει τον χώρο του κινηματογράφου ως ένα κοινωνικό σύνολο πολιτισμικής παραγωγής " (Sorlin, 2006, σ. 17). Με άλλα λόγια η ανάλυση των ταινιών θα μας προσφέρει στοιχεία ικανά προκειμένου να εξηγήσουμε την κοινωνική πραγματικότητα μιας εποχής. Ενώ το τελικό προϊόν της ταινίας δεν αφορά μόνο τον σκηνοθέτη αλλά μία σειρά από άτομα και διαδικασίες που παίρνουν μέρος σε αυτήν την παραγωγή. Και ο Ραφαηλίδης συνηγορεί στην επιχειρηματολογία μας αυτή, αφού υποστηρίζει πως πριν από την μετατροπή του κινηματογράφου σε τέχνη, αυτός ήταν και αναδύθηκε ως κοινωνικό φαινόμενο (Ραφαηλίδης, 1996, σ. 71). Αυτό το επιχείρημα ωστόσο αναδεικνύεται από τον ίδιο για να στηρίξει την σχέση μύθου και κινηματογράφου αναφορικά με τον ρόλο του ηθοποιού.

Ένα παράδειγμα που θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε καλύτερα τη σχέση κινηματογράφου και κοινωνικής πραγματικότητας είναι εκείνο του Siegfried Kracauer (Sorlin, 2006, σ. 61), ο οποίος προσπαθεί να κατανοήσει τον τρόπο που ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 20' είναι προάγγελος του ναζισμού που

ακολούθησε χρονικά. Με άλλα λόγια, πως τα κινηματογραφικά έργα εκείνης της εποχής στην Βαϊμάρη συνδέονται με την κοινωνία που τα παρήγαγε, δηλαδή τις αξίες, το πνεύμα και τον τρόπο παραγωγής και διαμονής, των ταινιών αυτών. Ανεξάρτητα από το αν η έρευνα του ήταν σωστή και τον οδήγησε σε ορθά επιχειρήματα για να υποστηρίξει την υπόθεση του, εμάς μας ενδιαφέρει πως οι ταινίες έχουν μία ιστορία παραγωγής, και αυτή η ιστορία συνδέεται με τον πολιτισμό της εποχής και τις κοινωνικές της αξίες.

Ωστόσο, ο κινηματογράφος δεν είναι το μοναδικό πεδίο έρευνας για να εξετάσουμε τον τρόπο που αναπαρίσταται ο ξένος. Αντίστοιχες μελέτες θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν στην λογοτεχνία, τον τύπο, την τηλεόραση, τα σχολικά βιβλία κτλ. Αντίθετα, ο κινηματογράφος αποτελεί μερικό πεδίο θέασης του γενικού θέματος της αναπαράστασης του ξένου. Τον επιλέγουμε όμως γιατί εμπίπτει στα προσωπικά μας ενδιαφέροντα σε πρώτο χρόνο, την γενικότερη απήχηση που έχει ειδικά τα τελευταία χρόνια στο ευρύ κοινό και του διαδραστικού του στοιχείου, δηλαδή της εναλλαγής εικόνας και ήχου. Ή διαφορετικά όπως θα μας αναφέρει ο Σολδάτος στην εισαγωγή του (Λυδάκη, 2012, σ. 17), "ο κινηματογράφος μας ασκεί την γοητεία που μας ασκεί διότι μέσω της ψευδαίσθησης της κίνησης αντιστέκεται στην αιώνια ακινησία που είναι ο θάνατος".

Ακόμη περισσότερο ένα στοιχείο που κάνει τον κινηματογράφο ιδιαίτερο, αλλά και τον διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες τέχνες είναι η σχέση του με την τεχνολογία. Η βασική προϋπόθεση ύπαρξης και ανάπτυξης του κινηματογράφου είναι η τεχνολογία (Ραφαηλίδης, 1996, σ. 94). Για πρώτη φορά λοιπόν η τεχνολογία οδηγεί στην δημιουργία μιας ξεχωριστής τέχνης, αυτής του κινηματογράφου, ενώ σύμφωνα με τα παραπάνω ο κινηματογράφος μπορεί να οριστεί ως η ιδιαίτερη μορφή ανθρώπινης έκφρασης που ξεδιπλώνεται μέσω της τεχνικής.

Το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής μας οδηγεί στο άλλο ιδιάζον του κινηματογράφου που είναι η δυνατότητα διαστολής και συστολής του χρόνου και του χώρου (Ραφαηλίδης, 1996, σ. 96). Αυτή η δυνατότητα μπορεί να επιτευχθεί από το μοντάζ. Μέσω του Μοντάζ, δηλαδή μία ιστορία μπορεί να εξελίσσεται παράλληλα σε δύο διαφορετικά επίπεδα και με αυτόν τον τρόπο ο χρόνος να διπλασιάζεται. Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να παρουσιάσουμε μία ιστορία ενός πλάνου σε δύο ή και σε τρεις διαφορετικούς χώρους, ενώ η ιστορία να παραμένει σταθερή.

Το βασικό επίχειρημα που εξετάσαμε παραπάνω είναι πως ο κινηματογράφος συνιστά κοινωνική σκηνοθεσία (Sorlin, 2006, σ. 224). Αυτό σημαίνει πως οι

συντελεστές μιας ταινίας κάνουν μία επιλογή των στοιχείων που θα προβάλουν από τον πραγματικό κόσμο και τα συνθέτουν, προκειμένου να βγει κάτι διαφορετικό. Το φιλμ δηλαδή δεν παρουσιάζει την κοινωνική πραγματικότητα όπως είναι αλλά επιλέγει μεταξύ πολλών στοιχείων τι θα παρουσιάσει, κάτω από μία φανταστική ανασύνθεση αυτών των στοιχείων. Ενώ δηλαδή παίρνει αφορμή από πραγματικές ανθρώπινες σχέσεις, τοπία, ιστορίες κτλ, δεν τα παρουσιάζει έτσι όπως αυτά είναι, δεν θα μπορούσε άλλωστε αφού μεσολαβεί ο ανθρώπινος παράγοντας, αλλά τα συνθέτει σε μία φανταστική προβολή (Ραφαηλίδης, 1996, σ. 62).

Όπως χαρακτηριστικά θα μας αναφέρει "Ο κινηματογράφος είναι η κατεξοχήν ρεαλιστική τέχνη και μαζί η κατεξοχήν φανταστική". Εκείνος παρουσιάζει τον σκηνοθέτη ως τον δημιουργό που ενώ παίρνει αφορμή από την πραγματικότητα και τον ρεαλισμό, οφείλει να τον υπερβεί και να φτάσει ίσως σε ένα επίπεδο αφαίρεσης. Το ζητούμενο όμως εδώ για εμάς είναι αυτή ακριβώς η πάλη μεταξύ ρεαλισμού και φανταστικού και η μη επικράτηση ενός από τα δύο. Ενώ τέλος αλλού ο ίδιος θα αναφέρει πως "Η τέχνη (κινηματογράφος) βγαίνει από την ζωή και αφορά την ζωή αλλά ζωή δεν είναι" (Ραφαηλίδης, 1981-83, σ. 48). Στην ίδια κατεύθυνση ο Σάντας θα αναφέρει πως "η δημιουργία μιας ταινίας είναι η τέχνη δημιουργίας μιας ψευδαίσθησης της πραγματικότητας, τη στιγμή που γίνεται προσπάθεια να εκμηδενιστεί η συνείδηση της ψευδαίσθησης. Ο κινηματογράφος είναι μια μορφή φανταστικής εξιστόρησης" (Σάντας, 2006, σ. 226).

Εξίσου σημαντικό στοιχείο της κοινωνικής σκηνοθεσίας είναι η απεύθυνση που έχει το φιλμ στον αποδέκτη/θεατή της. Είτε αυτό γίνεται αμέσως αντιληπτό, είτε όχι, το φιλμ οργανώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσει, είτε θετικά, είτε αρνητικά συναισθήματα στο κοινό, που αναμένει να το παρακολουθήσει. Αυτό σημαίνει πως οτιδήποτε παρουσιάζεται στην ταινία είναι αποτέλεσμα διαμεσολάβησης αρχικά, των συντελεστών της ταινίας, δηλαδή, το πως βλέπουν εκείνοι τα πράγματα που θέλουν να παρουσιάσουν επιδιώκοντας όπως είπαμε μία είδους σχέση και επικοινωνία με το κοινό. Ενώ συνοψίζοντας μπορούμε να παραθέσουμε τα ίδια τα λόγια του Sorlin, ο οποίος αναφέρει "Μία ομάδα ατόμων κάνει μία επιλογή από το κόσμο των αισθητών πραγμάτων που την περιβάλλει και με το υλικό αυτό επιχειρεί να φτιάξει ένα προϊόν που θα βρει κάποιους αποδέκτες" (2006, σ. 225).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να είναι, σύμφωνα με τον Sorlin, ο Ιταλικός κινηματογράφος στα μέσα του 20ου αιώνα, όπου η εκκλησία εμφανίζεται σε ελάχιστο βαθμό ή και καθόλου (2006, σ. 238). Αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπάρχουν

εκκλησίες ή πως οι ιερείς δεν παίζουν ρόλο στο κοινωνικό γίγνεσθαι της εποχής αλλά πως πρόκειται μάλλον για μία συνειδητή επιλογή η απουσία της εκκλησίας από τις ταινίες αυτές, ενώ γεννάται το ερώτημα τι προσπαθούν οι κινηματογραφιστές να πετύχουν μέσω αυτής της επιλογής.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να περάσουμε σε αυτό που ονομάζει ο Sorlin ιδεολογία (2006, σ. 225), η οποία διέπει τις κινηματογραφικές ταινίες και είναι αναπόσπαστο κομμάτι τους και προκειμένου να κατανοήσουμε μία ταινία χρειάζεται να δούμε αυτές τις ιδεολογικές εκφράσεις της. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται την ιδεολογία ως "το σύνολο των νοητών δυνατοτήτων συμβολοποίησης σε μία δεδομένη στιγμή"(2006, σ. 225), και όχι ως ένα συμπαγές πράγμα που διέπει την κοινωνία, ούτε ένα "οικοδόμημα με αυστηρή σύλληψη" (2006, σ. 270). Ιδεολογία αποτελεί για εκείνον μία μεταβαλλόμενη διαδικασία συμβολοποίησης και πολιτισμικής έκφρασης. Μπορούμε να το αντιληφθούμε διαφορετικά ως ένα πλαίσιο δυνατοτήτων εντός του οποίου εγγράφονται οι πολιτισμικές εκφράσεις. Τέτοια έκφραση αποτελεί ο κινηματογράφος και ως πράξη συμμετέχει συμβολοποιώντας σχέσεις και καταστάσεις στο ιδεολογικό πλαίσιο της εποχής που παράχθηκε.

Ένας τρόπος κατανόησης του φιλμ είναι ακριβώς η πρόσληψη του ως μορφή τέχνης η οποία παράχθηκε σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο, από ορισμένους σκηνοθέτες και παραγωγούς, με σκοπό την ευρύτερη απεύθυνση στο κοινό (Σάντας, 2006, σ. 20). Οι παραγωγοί αυτοί της ταινίας προκειμένου να αποτυπώσουν τα μηνύματα που θέλουν να εκφράσουν χρησιμοποιούν ορισμένα μέσα και τεχνικές προκειμένου να το πετύχουν. Αυτά τα μέσα λοιπόν και οι τεχνικές θα μας κάνουν ικανούς να ερμηνεύσουμε μία ταινία και να κατανοήσουμε τις πτυχές της (Σάντας, 2006, σ. 21).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει "μία ταινία δεν δημιουργείται μέσα σε μια γυάλα" (Σάντας, 2006, σ. 130). Ένα φιλμ χρειάζεται να το τοποθετήσουμε στο ιστορικό του πλαίσιο, δηλαδή την περίοδο που παράχθηκε, εξετάζοντας τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της περιόδου αφού το φιλμ είναι προϊόν της περιόδου αυτής και ταυτόχρονα το εκφράζει. Ένα παράδειγμα που παραθέτει για να κατανοήσουμε το επιχείρημα του είναι εκείνο της ταινίας του Τσάπλιν, ο Δικτάτορας (1941) (Σάντας, 2006, σ. 131). Η εν λόγω ταινία δεν μπορεί να κατανοηθεί παρά μόνο αν ενταχθεί στο ιστορικό της πλαίσιο. Ο Τσάπλιν φτιάχνει μία ταινία για να ασκήσει κριτική με κωμικό αλλά και κοινωνικό τρόπο στον Ναζισμό και να αφυπνίσει τον

κόσμο να μην ταχθεί υπέρ του. Η ταινία έχει έναν έντονο αντιπολεμικό χαρακτήρα ο οποίος εξηγείται μόνο αν θίξουμε ζητήματα ιστορικότητας.

Αλλού ο Σάντας θα αναφέρει πως "ο κινηματογράφος και η ιστορία συνυπάρχουν" (Σάντας, 2006, σ. 134). Αυτό σημαίνει δύο πράγματα. Αρχικά, μία ταινία δημιουργείται και βασίζεται κατά αποκλειστικότητα σε ιστορικά γεγονότα, χωρίς ο σκηνοθέτης να ξεφεύγει από αυτά. Μία τέτοιου είδους ταινία είναι το ντοκιμαντέρ, αλλά που δεν μας ενδιαφέρει εμάς εδώ ως τέτοιο. Κατά δεύτερον μπορεί να υπάρξει μία ταινία η οποία παίρνει αφορμή από ένα ιστορικό γεγονός και ο σκηνοθέτης είναι ελεύθερος να πλάσει μία δική του ιστορία πάνω σε αυτό το ιστορικό συμβάν. Ένα τέτοιο παράδειγμα σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι η ταινία του Μπέργκμαν, η έβδομη σφραγίδα. Η ταινία παρουσιάζει την επιστροφή δύο ιπποτών από τις Σταυροφορίες του Μεσαίωνα προς την ιδιαίτερη πατρίδα τους αλλά τα ζητήματα που θίγει ο σκηνοθέτης δεν έχουν να κάνουν με την περίοδο του Μεσαίωνα αλλά με την σύγχρονη του περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, την αναζήτηση νοήματος μέσω της αναζήτησης του θεού αλλά και τον φόβο μιας επικείμενης καταστροφής. Με αυτόν τον τρόπο λοιπόν καταλαβαίνουμε πως με την εξέταση της ιστορικότητας γίνεται φανερό πως οι ταινίες παράγουν ένα σχόλιο στα κοινωνικά ήθη της εκάστοτε περιόδου (Σάντας, 2006, σ. 148). Είτε ασκούν κριτική προκειμένου να αλλάξουν, είτε τα αποδέχονται έμμεσα, είτε προτείνουν νέα.

Από Ανθρωπολογική πλευρά μπορούμε να αναφέρουμε τον χαρακτηρισμό του Fischer πως "ο κινηματογράφος άλλαξε, στην διάρκεια του 20ού αιώνα, τους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνουμε και κρίνουμε τα πράγματα" (Γκέφου-Μαδιανού, 2011, σ. 109). Καταλαβαίνουμε δηλαδή πόση μεγάλη βαρύτητα προσδίδει στον κινηματογράφο αφού παρουσιάζεται να έχει μία ιδιαίτερη δυναμική στο τρόπο που μπορεί να καθορίσει και να διαμορφώσει τον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα. Ακόμη περισσότερο όμως θεωρεί πως "ο κινηματογράφος έχει γίνει χώρος εξωτερίκευσης των πολιτισμικών προτύπων και διαδικασιών, έτσι ώστε η κοινωνία να μπορεί να βλέπει και να στοχάζεται τον εαυτό της" (Γκέφου-Μαδιανού, 2011, σ. 110-111). Κάνει εδώ με αυτόν τον τρόπο λόγο για τις κοινωνικές λειτουργίες του κινηματογράφου ως μέσου μεταβολής της συνείδησης των ανθρώπων και τον τρόπο που δέχονται τα πράγματα.

Ένα παράδειγμα που επισημάνει και σχετίζεται με τα παραπάνω αφορά τον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο και συγκεκριμένα την περίοδο του Α παγκοσμίου πολέμου. Οι ταινίες που σχετίζονταν με τα γεγονότα του Α παγκοσμίου πολέμου και

τις τραυματικές εμπειρίες που άφησε εμφανίστηκαν δέκα χρόνια αργότερα. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τις αμερικανικές ταινίες σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ. Με αυτόν τον τρόπο ο κινηματογράφος έρχεται δέκα χρόνια αργότερα να επεξεργαστεί το τραύμα του πολέμου, που ως τέτοιο δεν μπορούσε να ειπωθεί νωρίτερα χρονικά. Ενώ τέλος μέσα από το παράδειγμα του κινηματογράφου στην Πολωνία θα μας καταδείξει πως ορισμένα έργα "συνιστούν ένα χώρο σοβαρού στοχασμού σε ζητήματα της δημόσιας σφαίρας, ο οποίος δεν περιορίζεται στην καθημερινή πολιτική, αλλά παραπέμπει, μέσα από πολλαπλά διαπλεκόμενες νύξεις, σε ιστορικές πολιτισμικές μορφές, ανιχνεύοντας αν εξακολουθούν να λειτουργούν, αν έχουν ξεπεραστεί ή αν χρειάζονται επανεκτίμηση (Γκέφου-Μαδιανού, 2011, σ. 132).

Το πολιτικό στοιχείο του κινηματογράφου μας θίγει και ο μεγάλος σκηνοθέτης Μπουνιουέλ. Αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο ως "ένα υπέροχο και επικίνδυνο όπλο", (Καραϊσκάκη, 1983, σ. 5), και ως τέτοιο έχει διαφορετικές χρήσεις και σκοπούς. Για εκείνον ο κινηματογράφος έχει ως στόχο του να κρίνει τους υπάρχοντες θεσμούς και να αποκαλύψει πως είναι δυνατές καλύτερες και πιο δίκαιες μορφές κοινωνικής και πολιτικής ζωής που χρειάζεται να αγωνιστούμε για να τις κατακτήσουμε. Ενώ είναι αντίθετος στον συμβιβασμό του κινηματογράφου να παρουσιάζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής ως "μοναδικό και αναγκαίο" (Καραϊσκάκη, 1983, σ. 5).

Κεφάλαιο 2 : Δύο παραδείγματα αναπαράστασης του ξένου στον Ελληνικό κινηματογράφο του 90'

2.1 Απ' το χιόνι

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των ταινιών μας θα θέλαμε να κάνουμε λόγο σχετικά με την μεθοδολογία που θα ακολουθήσουμε. Ως κοινωνικοί επιστήμονες δεν θα ασχοληθούμε με την κινηματογραφική τεχνική και το μοντάζ αλλά με το συγκεκριμένο θέμα που μας αφορά, δηλαδή η αναπαράσταση του ξένου στον ελληνικό κινηματογράφο. Για τον σκοπό αυτό θα χρησιμοποιήσουμε την ποιοτική μέθοδο ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης (Λυδάκη, 2012, σ. 92). Αυτό σημαίνει πως η θεωρία μας πηγάζει από τα δεδομένα της έρευνας και βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με τις θεωρητικές μας έννοιες (Κυριαζή, 2000, σ. 51-55). Με αυτόν τον τρόπο θα προσεγγίσουμε τα δεδομένα μας που είναι η κινηματογραφική αφήγηση, με ερμηνευτικό τρόπο προσπαθώντας να τα αναλύσουμε. Αυτή η ανάλυση που θα ακολουθήσει δεν είναι η μία και μοναδική, αφού μπορούν να υπάρξουν πολλές επιμέρους ερμηνείες. Η ερμηνεία που θα ακολουθήσει αφορά την ερμηνεία που ο ερευνητής σύμφωνα με τις θεωρητικές του κατηγορίες και βιβλιογραφία έδωσε σε συνομιλία με τα κινηματογραφικά δεδομένα.

Η πρώτη ταινία που θα μελετήσουμε σε αυτό το κεφάλαιο και αφορά την δεκαετία του 90' είναι η Απ'το χιόνι, του Σωτήρη Γκορίτσα η οποία και προβλήθηκε το 1993. Για τον ίδιο τον σκηνοθέτη αποτελεί σταθμό αφού είναι η πρώτη προσωπική μεγάλου μήκους ταινία του και ταυτόχρονα πολυβραβευμένη. Όπως αναφέραμε στην εισαγωγή της εργασίας μας η επιλογή των ταινιών δεν έγινε τυχαία. Μας ενδιαφέρει οι ταινίες μας να έχουν κοινωνική απήχηση και ανταπόκριση, αναγνώριση όπως και δημοφιλία μιας και κάνουμε λόγο για κοινωνικές αναπαραστάσεις. Η ως άνω ταινία έχει αποσπάσει 4 βραβεία στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (34ο) το 1993, μεταξύ άλλων καλύτερης ταινίας, σεναρίου και φωτογραφίας. Στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου AMIEN, στην Γαλλία το 1993, καλύτερης ταινίας, ενώ ακόμη έχει επιλεγεί ως καλύτερη ταινία και από την παγκόσμια ένωση κριτικών κινηματογράφου (FIPRESCI), την ίδια χρονιά.

Την εν λόγω ταινία ο Σολδάτος θα την χαρακτηρίσει "..ταινία καλοφτιαγμένη, έντιμη, χρήσιμη, στον ελληνικό κινηματογράφο. Όμως αυτά τα επίθετα δεν φτάνουν..." (2000, σ. 68). Ο σκηνοθέτης της ταινίας καταπιάνεται με ένα θέμα το οποίο έφερνε κάποιου είδους αμηχανία στην ελληνική κοινωνία. Και αυτό είχε να κάνει με την αντιμετώπιση των Βορειοηπειρωτών από τον γηγενή πληθυσμό, από την μία πλευρά ως Έλληνες και από τη άλλη ως κακούς Αλβανούς. Την αντίφαση αυτή προσπαθεί να επεξεργαστεί ο σκηνοθέτης παρουσιάζοντας την ήδη περιθωριακή ζωή που ζούσε ο συγκεκριμένος πληθυσμός, ο οποίος είχε μεταναστεύσει προς την "πατρίδα" Ελλάδα για μία καλύτερη ζωή από εκείνη στην Νότια Αλβανία.

Η ταινία θεωρούμε πως διαθέτει έντονα πολιτικά στοιχεία και είναι αρκετά ευαισθητοποιημένη ως προς τον κοινωνικό αποκλεισμό των μεταναστών. Τα ζητήματα θίγονται με μεγάλη λεπτότητα και σεβασμό απέναντι στα υποκείμενα που αυτή αναπαριστά. Την χαρακτηρίζει μία ανθρωπιστική ματιά απέναντι στους ανθρώπους που φεύγουν από έναν εχθρικό τόπο για να πάνε στην πατρίδα τους, που αντιμετωπίζονται ως ξένοι. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η ταινία θέτει μία σειρά από προβληματισμούς που σχετίζονται με την κοινωνική αδικία, τον ρατσισμό, τις εχθρικές μεταναστευτικές πολιτικές και την εκμετάλλευση.

Η πλοκή της ταινίας είναι η κάθοδος αρχικά δύο φίλων Βορειοηπειρωτών, όπου στην συνέχεια θα ενταχθεί και ένα τρίτο ανήλικο παιδί που πρόσφατα είχε χάσει τους γονείς του, από την Αλβανία προς την Ελλάδα για να αλλάξουν την ζωή τους προς το καλύτερο. Η ταινία θα μπορούσαμε να πούμε πως κάνει ένα ταξίδι και επιστρέφει πάλι πίσω από εκεί που ξεκίνησε, δηλαδή τα σύνορα μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας. Ο αρχικός προορισμός είναι η Αθήνα, που ως πρωτεύουσα θεωρείται πως διαθέτει όλα εκείνα τα οποία μπορούν να τους προσφέρουν για να αλλάξουν την ζωή τους, δηλαδή μία καλή δουλειά, προκειμένου να έρθουν και οι υπόλοιποι κοντινοί συγγενείς να ζήσουν μαζί.

Οι δύο φίλοι (Θωμάς και Αχιλλέας) με την απόφαση τους να φύγουν για την Ελλάδα έρχονται αντιμέτωποι ήδη από την αρχή της ταινίας με το βίαιο χαρακτήρα της φυγής τους. Αυτό δεν είναι άλλο από τις σφαίρες που θα πέσουν στα σύνορα από Αλβανούς συνοριοφύλακες, χωρίς ωστόσο να τους βλάψουν. Την σκηνή αυτή μπορούμε να την ερμηνεύσουμε με δύο τρόπους. Ο ένας έχει να κάνει με την γενικευμένη αυστηρή επιτήρηση και έλεγχο των συνόρων όπου είναι δύσκολα να τα διαπεράσει κανείς όταν βρίσκεται σε δεινή θέση όπως εκείνη που βρίσκονται οι πρωταγωνιστές μας. Ο άλλος τρόπος έχει να κάνει περισσότερο με ένα συμβολικό

επίπεδο όπου η βίαιη αντιμετώπιση σε Αλβανικό έδαφος να παρουσιάζει και τον τρόπο όπου αυτοί οι άνθρωποι ζούσαν, δικαιολογώντας με αυτόν τον τρόπο τον λόγο της φυγής τους. Με άλλα λόγια να δομηθεί η αρχική αντίθεση μεταξύ ενός αρνητικού τόπου (Αλβανία) και του θετικού τόπου (Ελλάδα), όπως την έχουν αρχικά οι ήρωες στο μυαλό τους. Σε αυτήν την προσπάθεια θεωρούμε πως βοήθησε η σκηνοθετική ικανότητα ώστε το σκηνικό που ξετυλίχθηκε στην Αλβανία να λαμβάνει χώρα το βράδυ, ενώ οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε ελληνικό έδαφος ενώ έχει ήδη ξημερώσει.

Η πρώτη μορφή εκμετάλλευσης που βιώνουν οι άνθρωποι αυτοί και θίγεται από τον σκηνοθέτη είναι εκείνη της πορνείας. Δύο γηγενείς Έλληνες από τον Πύργο Ηλείας, όπως θα πληροφορηθούμε αργότερα, έκαναν το ταξίδι μέχρι τα Ιωάννινα, όπου φιλοξενούνταν όλοι εκείνοι που είχαν περάσει τα σύνορα της Αλβανίας, προκειμένου να βρουν υποψήφιες μετανάστριες γυναίκες για να δουλέψουν εκμεταλλεζόμενες την ομορφιά τους. Το περιστατικό αυτό μας γίνεται γνωστό σκηνοθετικά, όταν ο Αχιλλέας συνειδητοποιεί πως κάτι παράξενο συμβαίνει και προσπαθεί να καταλάβει τι είναι αυτό. Ωστόσο δεν αντιδρά και ούτε επιχειρεί να αλλάξει την ροή των πραγμάτων. Ύστερα, που θα είναι μόνος προς το δρόμο της φυγής και θα τους συναντήσει τυχαία, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι αν και εκείνοι πηγαίνουν στην Αθήνα, προκειμένου να τον πάρουν μαζί τους. Την αντίδραση αυτή του Αχιλλέα μπορούμε να την εξηγήσουμε λέγοντας πως εκείνη την στιγμή αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο δεν είναι να "σώσει", την γυναίκα που πρόκειται να εκμεταλλευτεί με αυτόν τον χυδαίο τρόπο, πως θα μπορούσε άλλωστε να την "σώσει", παρόλο που φαίνεται να δείχνει κάποιου είδους συμπόνια για εκείνη, αλλά να πετύχει τον σκοπό του, και να φτάσει στην Αθήνα, και φτάνοντας στην Αθήνα να λυτρωθεί, αφού είναι ο τόπος της πραγμάτωσης των επιθυμιών του.

Στην άλλη σκηνή που θέλουμε να επικεντρωθούμε και αφορά πάλι ένα ζήτημα οικονομικής εκμετάλλευσης είναι εκείνο των μεροκάματων. Οι ήρωες μας προκειμένου να πετύχουν το ταξίδι τους προς την Αθήνα, χρειάζονται χρήματα. Τα χρήματα αυτά θα τα αποκτήσουν δουλεύοντας ως εργάτες. Και αυτό γίνεται. Μία άτυπη εργασιακή σχέση δημιουργείται μεταξύ αυτών και του εργοδότη τους που αρχικά φαίνεται συμπαθής απέναντι τους αλλά ταυτόχρονα αδιάφορος για τον ποιον έχει απέναντι του. Εκείνος παρουσιάζεται ως το άτομο που διαθέτει χρήματα, ιδιοκτησία, και ακριβό αυτοκίνητο.

Η ταυτότητα των μεταναστών αυτών διαμορφώνεται ακριβώς σε αυτήν την αντίθεση μεταξύ εργοδότη και εργαζόμενου. Οι εργάτες βρίσκονται στην ανάγκη για εύρεση χρημάτων, και χρειάζεται να κοπιήσουν για να τα αποκτήσουν, ενώ ο εργοδότης όχι απλώς διαθέτει τα χρήματα αλλά και δεν χρειάζεται να κουραστεί για να τα αποκτήσει. Οι εργάτες είναι αναλώσιμοι και αυτό μας το παρουσιάζει ο σκηνοθέτης όταν την ώρα της πληρωμής το μεροκάματο είναι μικρότερο από την προηγούμενη μέρα χωρίς να έχει συμφωνηθεί. Όταν οι ήρωες μας αντιδρούν σε αυτήν την αλλαγή εκείνος ισχυρίζεται πως το ίδιο μεροκάματο θα δώσει στους αντίστοιχους Αλβανούς εργάτες που απασχολούσε, και πως αν θέλουν να έχουν και την επόμενη μέρα δουλειά χρειάζεται να είναι υπάκουοι και να συμβιβάζονται με τέτοιου είδους αλλαγές.

Ο σκηνοθέτης με περίτεχνο τρόπο καταφέρνει ακριβώς τα παραπάνω αποτελέσματα. Η κάμερα εστιάζει πάνω στον εργοδότη ο οποίος με έναν σχολαστικό τρόπο απασχολείται με το ακριβό του αυτοκίνητο δίχως να τον απασχολούν σοβαρά προβλήματα παρά μία σειρά από κούφια λόγια με τα οποία απευθύνεται στους εργάτες, ενώ εκείνοι παραμένουν σιωπηλοί και αδιάφοροι στα λόγια αυτά, εμποτισμένοι στους προβληματισμούς τους για την συνέχιση του ταξιδιού τους. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή στοχεύει στη δημιουργία της αντίθεσης για την οποία κάναμε λόγο παραπάνω.

Η σχέση μεταναστών και αστυνομίας είναι μία κοινή εικόνα όπου σε ορισμένες περιπτώσεις αυτά τα δύο είναι αδιαχώριστα. Η ταινία δεν αποτελεί εξαίρεση αφού ήδη από τις πρώτες σκηνές οι ήρωες μας σχετίζονται με την αστυνομία, δηλαδή με τα όργανα της τάξης και της ασφάλειας μιας κοινωνίας. Έτσι λοιπόν μία σκηνή ξετυλίγεται χωρίς να πρωταγωνιστούν οι ήρωες μας, με έφοδο της αστυνομίας σε λεωφορείο του ΚΤΕΛ με κατεύθυνση μάλλον την Αθήνα. Οι αστυνομικοί διατάζουν άτομα να κατέβουν από το λεωφορείο απλώς κοιτώντας τους επιβαίνοντες διαπιστώνοντας ταυτόχρονα ποιοί είναι οι μετανάστες. Με αυτόν τον τρόπο οι μετανάστες είναι πρόσωπα που μπορούν να εντοπιστούν με γυμνό μάτι, αφού φαίνεται να διαφέρουν ριζικά από τον υπόλοιπο πληθυσμό.

Η συζήτηση που ακολουθεί μεταξύ ενός μετανάστη Βορειοηπειρώτη και του αστυνομικού θεωρούμε πως είναι χαρακτηριστική για ολόκληρη την ταινία. Ο πρώτος δυσανασχετεί πως ενώ στον επίσημο λόγο εκείνοι είναι Έλληνες και τους δέχονται στην Ελλάδα, τώρα που αυτό γίνεται πραγματικότητα, δηλαδή έχουν ήδη φτάσει και επιχειρούν να βρουν εργασία, οι αστυνομικοί μπαίνουν εμπόδιο στα

σχέδια τους και θέλουν να τους στείλουν πίσω στην Αλβανία ως ανεπιθύμητους. Η στάση του αστυνομικού είναι αρνητική και τα επιχειρήματα του Βορειοηπειρώτη μετανάστη δεν ακούγονται, ενώ χαρακτηριστικά του λέει να "σκάσει". Με αυτόν τον τρόπο οι μετανάστες δεν έχουν δικαίωμα να μιλούν αλλά να συμβιβάζονται με αυτά που λέγονται από τον κυρίαρχο.

Τι γίνεται όμως όταν οι μετανάστες χρειάζονται τις υπηρεσίες της αστυνομίας προκειμένου να βρεθεί ο άνθρωπος που τους πήρε τα χρήματα την ώρα που εκείνοι κοιμούνταν ? Ο σκηνοθέτης μέσω των ηρώων θα μας παρουσιάσει δύο διαφορετικές στάσεις. Ο Αχιλλέας και ενώ βρίσκονται στο τμήμα θεωρεί πως μπορεί να βοηθηθούν αφού είναι και εκείνοι Έλληνες, ενώ ο Θωμάς θεωρεί πως είναι αδύνατον να τους βοηθήσουν προκειμένου να βρεθούν τα χρήματα τους. Και έτσι λοιπόν συμβαίνει, ο αστυνομικός παρουσιάζεται αδιάφορος για το περιστατικό, ενώ τους προτείνει να κάνουν τα δέοντα δίχως όμως να πιστεύει και ο ίδιος πως θα υπάρξει αποτέλεσμα. Καταλαβαίνουμε με αυτόν τον τρόπο πως οι μετανάστες δεν έχουν τα δικαιώματα των πολιτών παρά μόνο τυπικά και παρόλο που οι συγκεκριμένοι μετανάστες είναι Έλληνες από άλλη χώρα.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να σταθούμε σε έναν διάλογο μεταξύ μίας Ελληνίδας συμπαθής απέναντι στους μετανάστες την οποία ο Αχιλλέας την συναντά στο λεωφορείο στην κάθοδο του προς την Αθήνα. Ο διάλογος είναι ο εξής :

-Που κατάλαβες πως είμαστε Βορειοηπειρώτες ?

-Δεν θες να σας καταλαβαίνουν ε ?

-Στην αρχή καμάρι να αλλά τώρα....

Ο πρωταγωνιστής μας ερχόμενος στην Ελλάδα δεν θεωρεί πως η ιδιαίτερη ταυτότητα του, δηλαδή Βορειοηπειρώτης, θα μπορούσε να έχει αρνητικό αντίκτυπο στην Ελληνική κοινωνία, αλλά αντίθετα ήταν υπερήφανος για αυτήν. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε την αντίθεση μεταξύ αυτοπροσδιορισμού της ταυτότητας και ετεροπροσδιορισμού. Ο αυτοπροσδιορισμός διαθέτει θετικά στοιχεία, ένα το οποίο μας γίνεται σαφές μέσα από την ταινία είναι η ελληνικότητα αυτής της ταυτότητας, και το οποίο θα ήταν το σημείο κλειδί για την αποδοχή τους από την ελληνική πλευρά. Από την άλλη πλευρά ο ετεροπροσδιορισμός είναι αρνητικός αφού δεν αναγνωρίζει το στοιχείο της ελληνικότητας και αντιμετωπίζει τους Βορειοηπειρώτες με την ίδια εχθρότητα που αντιμετωπίζει τους υπόλοιπους μετανάστες.

Με αυτό τον τρόπο ο Αχιλλέας προκειμένου να γίνει αποδεκτός από την ελληνική κοινωνία και να τον θεωρήσουν δικό τους κομμάτι θα πρέπει να αποδεικνύει κάθε φορά την ελληνικότητα του και να αποκρύβει τυχόν στοιχεία που βρίσκονταν αντίθετα από αυτήν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή όπου καθώς φτάνουν στην Αθήνα και αναζητούν δωμάτιο για να μείνουν, ο Αχιλλέας εξηγεί πως στο Αλβανικό διαβατήριο που διαθέτει, ως νομιμοποιητικό έγγραφο, αναγράφει πως είναι Έλληνας όπως και το όνομα του, που είναι ελληνικό συνηγορεί σε αυτήν την ελληνικότητα. Στον υπάλληλο του ξενοδοχείου του απευθύνεται ως "πατριώτη", για να δηλώσει την εθνική τους συγγένεια, ενώ του εξηγεί πως διαθέτει λεφτά για να τον πληρώσει (του δίνει και φιλοδώρημα παρόλο που δεν διαθέτει αρκετά χρήματα για ξόδεμα) και πως οι προθέσεις του δεν είναι κακές αλλά αντίθετα αναζητεί εργασία.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως ο Αχιλλέας μετά τις πρώτες του εμπειρίες στο ελληνικό έδαφος αισθάνεται την ανάγκη να επιδεικνύει την ελληνική του ταυτότητα, αφού εκείνη δεν είναι δεδομένη αλλά και να εξηγεί πως ως μετανάστης δεν έχει έρθει για να δημιουργήσει φασαρίες αλλά για να βρει δουλειά. Στην παραπάνω σκηνή ο Αχιλλέας απευθύνεται στον ξενοδόχο και του λέει δύο φορές πως δεν θα πρέπει να φοβάται, αφού εκείνοι είναι Έλληνες και έχουν έρθει για αναζήτηση εργασίας. Γίνεται αμέσως αντιληπτό λοιπόν πως στην Ελληνική κοινωνία κυριαρχεί το αίσθημα της ξеноφοβίας, αφού οι ξένοι δημιουργούν "φασαρίες", ενώ υπάρχει ένα μυστήριο με αρνητικό πρόσημο για τους λόγους που τους οδήγησαν να φύγουν από τις πατρίδες τους. Έτσι ο πρωταγωνιστής μας αισθάνεται την ανάγκη να προσαρμοστεί την παρούσα κατάσταση και να θεωρεί πως η ιδιαίτερη ταυτότητα του, από αισθήματα υπερηφάνειας τώρα του δημιουργεί αισθήματα μειονεξίας.

Η τελευταία σκηνή για την οποία θέλουμε να κάνουμε λόγο είναι εκείνη όπου οι ήρωες μας μαζί με άλλους μετανάστες βρίσκονται σε κάποιο δημόσιο χώρο όπου λόγω έλλειψης χρημάτων και εργασίας έχουν πάει να κοιμηθούν για το βράδυ. Την στιγμή του ύπνου και παρ' όλη την περιθωριακή κατάσταση που βιώνουν οι ήρωες μας ο Αχιλλέας δεν έχει πάψει να ονειρεύεται. Ο σκηνοθέτης μας παραπέμπει στο όνειρο του, όπου εκείνος μαζί με την αγαπημένη του κάθονται πλάι στο ποτάμι και χαμογελούν ο ένας στο άλλο με τρυφερότητα. Έτσι ο έρωτας του Αχιλλέα είναι εκείνος που αντιπαραβάλλεται απέναντι στην άθλια κατάσταση την οποία βιώνει και τον κάνει να μπορεί να συνεχίζει παλεύοντας για όσα εκείνα τον ώθησαν να κάνει το ταξίδι του. Την στιγμή εκείνη άνδρες της αστυνομίας και πιθανότατα του Δήμου

έρχονται να απομακρύνουν με βίαιο τρόπο όσους κοιμούνται στον χώρο με την χρήση της πίεσης του νερού.

Οι μετανάστες εξαθλιωμένοι από τις άσχημες συνθήκες διαβίωσης τους, την ανεργία, την έλλειψη στέγης κτλ εξαναγκάζονται να απομακρυνθούν πλήρως από τον χώρο. Από την μία πλευρά λοιπόν, δεν μπορούν να ενταχθούν στις δομές της κοινωνίας και από την άλλη η κοινωνία μέσω των οργάνων της επιθυμεί να τους κάνει αόρατους, να μην υπάρχουν δηλαδή, ως ενσώματα άτομα στους δημόσιους αυτούς χώρους που χρησιμοποιούν προσωρινά για στέγη. Η μόνη λύση για αυτούς λοιπόν είναι να απομακρυνθούν, να εξαφανιστούν, να φύγουν αφού είναι ανεπιθύμητοι.

Το όνειρο του Αχιλλέα, για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω, ίσως να είναι και η αναπόληση του παρελθόντος, αφού τελικά τον οδηγεί χωρίς τον φίλο του τον Θωμά, που πεθαίνει απρόσμενα στην Αθήνα, να επιστρέψει στην Αλβανία. Οι ήρωες μας δεν καταφέρνουν να φτιάξουν τις ζωές τους στην πατρίδα Ελλάδα, αφού εκείνη δεν τους δέχεται όπως εκείνοι φαντάζονταν πως θα έκανε. Το αίτημα τους για εργασία και αξιοπρεπή διαβίωση δεν ευδοκίμησε, ενώ ο δίχως εξήγηση φυσικός θάνατος του Θωμά ίσως να αποτελεί την δίχως εξήγηση και νόημα ρατσιστική συμπεριφορά και μη αποδοχή του ξένου.

2.2 Μιρουπάφσιμ

Η δεύτερη ταινία που θα εξετάσουμε εδώ η οποία αφορά και εκείνη την δεκαετία του 90' είναι το Μιρουπάφσιμ (εις το επανιδείν), που προβλήθηκε το 1997, με σκηνοθέτες τους Χρήστο Βούπουρα και Γιώργο Κόρρα. Η ταινία απέσπασε από το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1997 (38ο) το βραβείο καλύτερης ταινίας. Ακόμη στο Ευρωπαϊκό φεστιβάλ Βρυξελλών έλαβε το Β' βραβείο καλύτερης ταινίας, το 1998, ενώ το 2000 η ταινία κυκλοφόρησε και σε βιβλίο από τους ίδιους τους

σκηνοθέτες. Το είδος της ταινίας είναι μυθοπλασία και χαρακτηρίζεται από έντονα δραματικά και κοινωνικά στοιχεία. Έκοψε 10.000 εισιτήρια πανελλαδικά, την περίοδο που προβλήθηκε, δηλαδή μεταξύ 1997-98 και ήρθε στην 9η σε 14 ταινίες.

Η ταινία είναι μυθοπλασίας, τα βασικά του μέρη είναι δύο, και το δεύτερο χαρακτηρίζεται από έντονη ντοκιμαντερίστικη γραφή (Σολδάτος, 2000, σ. 162). Η υπόθεση αφορά την γνωριμία ενός Έλληνα άνδρα, στα 35 του χρόνια με μία παρέα Αλβανών μεταναστών και την φιλία που θα δημιουργηθεί μεταξύ τους. Η ταινία διαθέτει έντονα κριτικά στοιχεία και θα μπορούσαμε να πούμε πως θίγει με αρκετά φιλοσοφικό τρόπο τις εθνικιστικές και ξενοφοβικές αντιλήψεις, την κοινωνικοπολιτική κατάσταση, την θέση της γυναίκας, το εθνικό αφήγημα περί ελληνικής καθαρότητας, τις σχέσεις μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων. Η ιδιαιτερότητα αυτής της ταινίας αποτελεί το γεγονός πως οι σκηνοθέτες δεν θέλανε απλώς να κάνουν ένα σενάριο μυθοπλασίας το οποίο θα ήταν μακριά από την πραγματικότητα που θέλανε να αναπαραστήσουν. Όπως θα αναφέρουν σε μία συνέντευξη τους το σενάριο είναι προϊόν βιωματικών σχέσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός πως από το 1991 έως το 1996 ταξιδεύουν στην Αλβανία και ζουν μαζί με τον συγκεκριμένο πληθυσμό, διαβιώνουν μαζί, κρατούν σημειώσεις, παρατηρούν, ηχογραφούν προκειμένου να αναπαραστήσουν όσο το δυνατόν καλύτερα την Αλβανική πραγματικότητα.

Την ταινία μπορούμε να την αντιληφθούμε και ως μία υπαρξιακή αναζήτηση του πρωταγωνιστή μας Χρήστου, όπου ως καθηγητής Ιστορίας και ενταγμένος στον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς αναζητεί μέσω της φιλίας του με τους Αλβανούς μετανάστες έναν νέο τρόπο θέασης του κόσμου. Στην πορεία αυτής της αναζήτησης διαφαίνονται τα κοινωνικά στερεότυπα για τους ξένους, οι αντιφάσεις του ρατσισμού και των εθνικών ιδεολογιών. Το ξεκίνημα αυτής της αναζήτησης δηλώνεται ήδη από τις πρώτες σκηνές όπου η αδερφή του Χρήστου αναρωτιέται τι βρίσκει σε αυτούς τους ανθρώπους και τους κάνει παρέα, εκείνος απαντά πως έχουν και αυτοί μερίδιο στην γοητεία.

Η επιλογή αυτή του Χρήστου, να έρθει σε επαφή με ξένους μετανάστες, να τους κάνει φίλους αλλά και να ταξιδέψει ο ίδιος να γνωρίσει την χώρα τους, έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα που υπήρχε για αυτούς από τον υπόλοιπο πληθυσμό, ο οποίος στην ταινία αντιπροσωπεύεται από την αδερφή του και έναν φίλο του. Στην σχέση του πρωταγωνιστή μας με αυτά τα δύο πρόσωπα μας αποκαλύπτεται ο τρόπος που ο γηγενής πληθυσμός έβλεπε τους ξένους και εξηγείται το παράλογο της απόφασης του

Χρήστου να ταξιδέψει στην Αλβανία. Η αδερφή του παρόλο που δηλώνει μη ρατσίστρια της είναι αδιανόητο πως οι Αλβανοί μετανάστες μπορούν να διαθέτουν κάποιου είδους γοητεία, αφού είναι άπλυτοι, ενώ φοβάται μήπως βρεθεί ο αδερφός της νεκρός αφού εκείνοι συνδέονται με μία σειρά από δολοφονίες και φόνους.

Στην ίδια γραμμή κατευθύνεται και ο φίλος του όπου θεωρεί πως εκείνοι οφείλουν να μάθουν Ελληνικά και όχι ο Χρήστος Αλβανικά, παρόλο που εκείνος πηγαίνει στην χώρα τους. Αυτό δηλώνει άμεσα μία σχέσης εξουσίας όπου ο κατώτερος έχει την υποχρέωση να μιλά την γλώσσα του ανώτερου και όχι το αντίστροφο προκειμένου να επικοινωνήσουν. Ενώ παράλληλα δηλώνεται πως η Αλβανική γλώσσα δεν έχει αξία για να ασχοληθεί κάποιος προκειμένου να την μάθει. Ή διαφορετικά η Ελλάδα ως χώρα υποδοχής των μεταναστών έχει την απαίτηση να ενσωματώσει τους ξένους και όχι να τους εντάξει στο κοινωνικό σύνολο με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Αντίθετα, η πολιτική που επιθυμούν είναι εκείνη της ενσωμάτωσης υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά της κυρίαρχης ομάδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εκείνο της βάπτισης, όπου λειτουργεί ως εργαλείο ενσωμάτωσης ώστε για να μπορέσουν οι Αλβανοί να γίνουν αποδεκτοί χρειάζεται να βαπτιστούν Χριστιανοί και να λάβουν ένα Χριστιανικό όνομα, χάνοντας παράλληλα τα δικά τους θρησκευτικά χαρακτηριστικά.

Το δεύτερο σημείο που εκείνος θίγει είναι το ζήτημα της φυλακής. Ο φίλος του Χρήστου σε ένα πνεύμα καχυποψίας και ειρωνείας θεωρεί βέβαιο πως ο Αλβανός μετανάστης έχει κάνει φυλακή για λόγους παραβίασης του νόμου. Ο Χρήστος του απαντά πως όντως έχει κάνει φυλακή, αλλά για πολιτικούς λόγους, διότι ήταν μέλος της δημοκρατικής παράταξης της Αλβανίας. Στο σημείο αυτό ο Έλληνας φίλος του θεωρεί πως του έχει πει ψέματα για να του αποκρύψει τους πραγματικούς λόγους της φυλάκισης.

Η παραπάνω σκηνή είναι μεστή νοήματος αφού μας αποκαλύπτει τουλάχιστον δύο βασικά στερεότυπα που διαθέτει ο μέσος Έλληνας για τον Αλβανό μετανάστη. Το πρώτο έχει να κάνει με το ζήτημα της εγκληματικότητας. Ο Αλβανός μετανάστης είναι στο φαντασιακό της ελληνικής κοινωνίας συνδεδεμένος με τον παραβάτη, εγκληματία, δολοφόνο. Αυτό οδηγεί τον Έλληνα φίλο του Χρήστου να έχει την πεποίθηση πως ο Αλβανός μετανάστης έχει φυλακιστεί, δηλαδή έχει διαπράξει κάποιου είδους αδίκημα. Ακόμη περισσότερο όμως όταν του παραδέχεται πως όντως έχει κάνει φυλακή αλλά για διαφορετικούς λόγους από εκείνους που υποθέτει ο ίδιος, παραμένει δύσπιστος και θεωρεί πως του έχει αποκρύψει την αλήθεια. Η άμεση

σύνδεση του Αλβανού μετανάστη με την εγκληματικότητα θεωρούμε πως ελλοχεύει μία σειρά από αντιλήψεις για τον ξένο ως κοινωνικά απροσάρμοστο, να μη διαθέτει εκείνες τις ικανότητες προκειμένου να προοδεύσει στην ζωή του ώστε να αναγκάζεται να παρανομεί και τέλος ως μία οντότητα που δεν διαθέτει ηθικές αρχές και φραγμούς αφού δεν διστάζουν να δολοφονήσουν και να κλέψουν προκειμένου να πετύχουν τους σκοπούς τους. Ως εκ τούτου δομούνται ως κάτι ριζικά διαφορετικό και αντίθετο από την ελληνική κοινωνία.

Μία ακόμη σκηνή που θα θέλαμε να εξετάσουμε είναι εκείνη της επίσκεψης του Χρήστου μαζί με την μικρή του κόρη στο χώρο όπου εργάζονταν οι Αλβανοί φίλοι του, δηλαδή σε μία οικοδομή. Μετά την επίσκεψη τους εκεί και ενώ όλα πήγαν καλά, η κόρη του αναφέρει πως δεν πει ότι μίλησε με Αλβανούς γιατί θα την κοροϊδεύουν, εκείνος είναι σύμφωνος και της ζητά να μη το πει ούτε στην μητέρα της, με την οποία είναι χωρισμένοι εδώ και καιρό. Τα μικρά παιδιά είναι φορείς των κυρίαρχων αντιλήψεων που επικρατούν στην κοινωνία. Έτσι και η κόρη του Χρήστου καταλαβαίνει πως είναι υποτιμητικό να μιλά με Αλβανούς, χωρίς να καταλαβαίνει και τον λόγο που συμβαίνει αυτό. Η πραγματικότητα λοιπόν είναι τόσο σκληρή ώστε και η πιο ανθρώπινη επαφή συνομιλίας με Αλβανούς είναι απαγορευτική αφού σε στιγματίζει. Οι Αλβανοί λοιπόν δεν είναι ισάξιοι όχι απλά να συμβιώνουν με Έλληνες αλλά και να έχουν την οποιαδήποτε επαφή.

Σκηνοθετικά αυτή ακριβώς η αντίθεση επιτυγχάνεται στο χώρο της εργασίας τους που είναι ο χώρος της οικοδομής. Αυτός ο χώρος είναι και ο κοινωνικά δοσμένος χώρος για τους Αλβανούς αλλά και άλλους ξένους εργάτες, όπου τους επιτρέπεται να υπάρχουν. Να υπάρχουν ωστόσο δουλεύοντας αφού αυτός είναι και ο μοναδικός λόγος που τους επιτρέπεται να υπάρχουν, χτίζοντας πολυκατοικίες οι οποίες θα στεγάσουν Έλληνες. Η επίσκεψη λοιπόν της μικρής κοπέλας στον χώρο αυτό, πρέπει να μείνει κρυφή, διαφορετικά θα κριθεί τόσο από τους φίλους της όσο και από την μητέρα της με αρνητικούς χαρακτηρισμούς. Για την μικρή κοπέλα είναι αυτονόητο με ποιους είναι καλό να συναναστρέφεται και με ποιους όχι. Η σκηνή της οικοδομής μας δείχνει την χωροταξική αυτή αντίθεση μεταξύ ελληνικού και αλβανικού πληθυσμού.

Αναφερθήκαμε παραπάνω στην βιοματική διαδικασία παραγωγής της ταινίας από την πλευρά των σκηνοθετών. Ένα σημαντικό στοιχείο λοιπόν που μας δίνει αυτή η πρακτική είναι πως η ταινία πηγαίνει παραπέρα και μας παρουσιάζει και την οπτική των ίδιων των Αλβανών μεταναστών πάνω στα πράγματα. Αυτό θα γίνει πιο σαφές

στο δεύτερο μέρος της ταινίας. Ωστόσο ήδη από το πρώτο μέρος διαφαίνονται οι απόψεις τους τόσο για τους ίδιους ως μετανάστες, όσο και για τους υπόλοιπους μετανάστες διαφορετικής καταγωγής που βρίσκονται στην Ελλάδα.

Αρχικά οι Αλβανοί θεωρούν τους εαυτούς τους αρκετά ολιγαρκείς και δυνατούς στα προβλήματα που τους προκύπτουν. Χρειάζονται μόνο τα απολύτως απαραίτητα για να μπορέσουν να ζήσουν. Συγκεκριμένα ο Βικτόρ αναφέρει πως ο Αλβανός το καλοκαίρι χρειάζεται μόνο λίγο νερό, ψωμί, μία κουβέρτα και ένα δέντρο ή μπορεί να μείνει ζωντανός μόνο με νερό για μέρες πολλές. Ακόμη, ο Αλβανός μπορεί να χτυπήσει αλλά να μην παθαίνει τίποτα. Όλες αυτές οι εικόνες που φτιάχνουν οι Αλβανοί για τους εαυτούς τους θεωρούμε πως είναι αποτέλεσμα της ακραίας φτώχειας που ζούσαν στην χώρα τους αλλά και έναν τρόπο για να μπορούν να αντιμετωπίσουν τις κακουχίες που συναντούν ως μετανάστες στην Ελλάδα. Με αυτόν τον τρόπο όταν γίνονται αντικείμενο βίαιης μεταχείρισης από αστυνομικούς εκείνοι μπορούν να αντέξουν τους πόνους και να συνεχίσουν γιατί διαφορετικά θα ματαιωνόταν η προσπάθεια τους για μία καλύτερη ζωή.

Κατά δεύτερον αντιλαμβανόμαστε πως και μεταξύ των ίδιων των μεταναστών υπάρχει μία κλίμακα ρατσιστικής ιεραρχίας. Όταν ο Φουάτι θα χρειαστεί να μεταβεί στο νοσοκομείο για το πόδι του θα συναντήσει έναν μαύρο γιατρό, γεγονός που του προκαλεί περιέργεια. Αρχικά αμφισβητεί τις ικανότητες του ως επιστήμονας εξαιτίας του χρώματος του αλλά ακόμη περισσότερο φέροντας ως παράδειγμα την Αλβανία θεωρεί πως οι μαύροι, όπου αυτοί υπάρχουν προορίζονται για δουλειές κατώτερες χωρίς κύρος, όπως θεωρείται πως έχει ένας υπάλληλος καθαριότητας. Οι αντιλήψεις περί εθνικής ανωτερότητας/κατωτερότητας καταλαβαίνουμε πως δεν ξεπερνούν τους Αλβανούς μετανάστες, που οι ίδιοι βιώνουν τις ρατσιστικές αυτές αντιλήψεις στην καθημερινότητα τους. Αλλά αντίθετα είναι μέρος αυτών των αντιλήψεων και τις αναπαράγουν. Οι σκηνοθέτες πετυχαίνουν ακριβώς αυτό που θέλουν να δείξουν, το παράλογο αυτής της διαδικασίας κατηγοριοποίησης των ανθρώπων.

Έχουμε ήδη αναφέρει πως μπορούμε να δούμε την ταινία ως μία αναζήτηση του πρωταγωνιστή μας, Χρήστου. Στην διαδικασία λοιπόν αυτή κάνει ένα ταξίδι στην Φλώρινα όπου είχε υπηρετήσει ως δάσκαλος στο σχολείο. Η συζήτηση του με έναν περαστικό ηλικιωμένο θα μας δείξει την προσπάθεια των σκηνοθετών να αμφισβητήσουν την εθνική και μονοσήμαντη σημασία του Έλληνα. Όπως μας διηγείται ο ηλικιωμένος κύριος στην ευρύτερη περιοχή της Φλώρινας κατοικούν εδώ και αρκετά χρόνια και εθνικά και γλωσσικά διαφορετικοί άνθρωποι. Αυτοί είναι οι

Σαρακατσάνοι, οι Βλάχοι, οι Αρβανίτες και άλλοι. Ωστόσο, παρ όλες αυτές τις διαφορές τους θεωρούνται όλοι Έλληνες, δίχως να τίθεται αυτό σε αμφισβήτηση, ενώ συνυπάρχουν σε αυτό το κοινό τους έδαφος.

Η σκηνή αυτή μας φέρνει ως θεατές σε μία αμηχανία, αφού μπαίνει διακόπτοντας την ροή της υπόθεσης και δεν σχετίζεται με τα όσα έχουν ήδη προηγηθεί αλλά και ούτε με όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Ωστόσο θεωρούμε, ως ερευνητές πως καθόλου τυχαία δεν είναι η επιλογή αυτή. Το παράδειγμα του ταξιδιού στην Φλώρινα έρχεται να απαντήσει στο ερώτημα, ποιος είναι τελικά ο Έλληνας ο οποίος έχουμε δει σε όλη την διάρκεια της ταινίας πως είναι κάτι τελείως διαφορετικό από τον Αλβανό μετανάστη. Οι σκηνοθέτες θα μας δώσουν δύο πιθανές απαντήσεις. Η μία αφορά τον ηλικιωμένο κύριο ο οποίος μας λέει πως ο Έλληνας είναι πολλά διαφορετικά πράγματα μαζί, ενώ η άλλη απάντηση έρχεται από τον Χρήστο όπου μας λέει πως δεν είναι τίποτα, δεν είναι καμία ράτσα, απλά προέρχεται από την Κόρινθο. Κατ' επέκταση μπορούμε να αναρωτηθούμε πως εφόσον ο Έλληνας μπορεί να είναι πολλά πράγματα είναι τόσο αδύνατο οι Αλβανοί, όχι να θεωρηθούν Έλληνες και αυτοί, αλλά να μπορούν να γίνουν κοινωνικά αποδεκτοί. Με άλλα λόγια γιατί να χρειάζεται το διαφορετικό να γίνεται αποδεκτό μόνο όταν θεωρηθεί, μάλλον αυθαίρετα θα πούμε εμείς, εθνικά ίδιο, και όχι να γίνεται αποδεκτό έτσι και αλλιώς.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να περάσουμε στο δεύτερο μέρος της ταινίας που όπως αναφέραμε και παραπάνω έχει περισσότερο το στοιχείο του ντοκιμαντέρ, παράλληλα με μία υπόθεση που εξελίσσεται. Στο δεύτερο αυτό μέρος της ταινίας ο πρωταγωνιστής μας κάνει το ταξίδι που τόσο ήθελε για να γνωρίσει από κοντά την Αλβανία. Οι πρώτες σκηνές αυτού του ταξιδιού δεν είναι παρά άλλες από τοπία και μουσικές που δομούν την αισθητική της Αλβανίας. Μία χώρα φτωχή όπου ελλοχεύει κάθε στιγμή ο κίνδυνος της σύγκρουσης και η μετανάστευση φαντάζει ο μόνος τρόπος βελτίωσης των συνθηκών ζωής τους.

Οι σκηνοθέτες μέσω αυτού του ταξιδιού επιθυμούν να απαντήσουν με τον τρόπο τους σε όλα εκείνα τα στερεότυπα απέναντι στους Αλβανούς για τα οποία έγινε λόγος στο πρώτο μέρος της ταινίας. Αρχικά για να γνωρίσουμε κάποιον δεν αρκεί το πως εκείνος εμφανίζεται στις ιδιαίτερες συνθήκες της μετανάστευσης του, αλλά προϋποθέτει και μία γνώση της ίδιας του της κοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο θίγονται ζητήματα έμφυλων αλλά και φιλικών σχέσεων, πολιτισμικών διαφορών που συγκροτούν την καθημερινή ζωή της Αλβανίας.

Το πρώτο συμπέρασμα που μπορεί να αναδυθεί από αυτήν την ανασκόπηση της Αλβανίας είναι πως δεν απέχει τόσο πολιτισμικά όσο φαντάζονταν αρκετοί Έλληνες που εκπροσωπούσαν την κυρίαρχη άποψη για τους Αλβανούς μετανάστες, όπως την είδαμε παραπάνω. Πως δηλαδή υπάρχουν μία σειρά από κοινά στοιχεία πολιτισμού για τα οποία δεν γίνεται λόγος. Το έντονο στοιχείο της Ορθοδοξίας θα φανεί από τις περιπλανήσεις των ηρώων μας και την επίσκεψη τους σε μία Ορθόδοξη εκκλησία, όπου υπάρχουν ελληνικά εκκλησιαστικά βιβλία. Κατά δεύτερον όλες εκείνες οι περιπτώσεις όπου το εθνικό, το θρησκευτικό και γλωσσικό στοιχείο συγχέονται μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας, διαμορφώνοντας μία πιο σύνθετη και πολύπλευρη κοινωνική κατάσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα λόγια ενός νεαρού που διερωτάται αυτός τι είναι, αφού έχει γεννηθεί ανάμεσα στις δύο χώρες (Ν. Αλβανία), μιλάει Ελληνικά αλλά του έχουν μάθει και Αλβανικά και είναι Χριστιανός.

Η βασική επιδίωξη των σκηνοθετών θεωρούμε πως έχει να κάνει με την παρουσίαση μίας περισσότερο σύνθετης κοινωνικής κατάστασης απ' ό,τι συνήθως πιστεύουμε. Γεγονός που συμβαίνει και στις δύο κοινωνίες τις οποίες επεξεργάζονται. Την Ελληνική και την Αλβανική. Αυτό αποδεικνύεται μέσω της μη εθνικής "καθαρότητας" και των δύο λαών από την μία πλευρά αλλά και της μείξης των πολιτισμικών στοιχείων από την άλλη. Οι δύο αυτές κοινωνίες είναι σε διαρκή συνομιλία και έτσι όπως δεν υπάρχει μία Ελλάδα, με αυτόν τον τρόπο δεν υπάρχει μία Αλβανία και άρα είναι λάθος να μιλάμε για τους Αλβανούς μετανάστες λες και είναι μία οντότητα χωρίς εσωτερικές συγκρούσεις και διαφορές.

Τέλος, ο Χρήστος αφού έχει πραγματοποιήσει το ταξίδι του στην Αλβανία κάθεται με την κόρη και την αδερφή του και συλλογίζεται όλα όσα αποκόμισε από αυτήν την αναζήτηση σε έναν ξένο τόπο. Καταλήγει με αυτόν τον τρόπο στο συμπέρασμα πως η ζωή είναι μνήμη. Όλα τα βιώματα, όμορφα ή άσχημα αποτυπώνονται στην μνήμη μας, και είναι μέρος του εαυτού μας, όσο και αν δεν θέλουμε από προσωπική επιλογή να είμαστε ένα με αυτά τα πράγματα. Στην περίπτωση του Χρήστου αυτό συμβαίνει με την σχέση του με τον Χριστιανισμό. Ενώ από την μία πλευρά είναι άθεος είναι αδύνατον να αποβάλλει από μέσα του όλα εκείνα τα βιώματα που είχαν σχέση με τον Χριστιανισμό, δηλαδή οι επισκέψεις με το σχολείο στην εκκλησία, το κατηχητικό αλλά και άλλα. Με αυτόν τρόπο φαίνεται ωστόσο να συμφιλιώνεται με όλα αυτά τα βιώματα αφού δεν πρόκειται για μία δική του επιλογή, όντας παιδί και άπτονται στο πλαίσιο της διαπαιδαγώγησης του, και τον ξεπερνούν σαν άτομο.

Το συμπέρασμα αυτό του πρωταγωνιστή μας, το οποίο έρχεται μετά από μία κοπιώδη θα λέγαμε διαδικασία αναζήτησης, μέσω της φιλίας του με τους Αλβανούς μετανάστες, αφορά όχι μόνο τον ίδιο αλλά και όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους και ανέρχεται σε κεντρική θέση ολόκληρης της ταινίας. Πως δηλαδή, το κάθε υποκείμενο μεγαλώνει σε ένα κοινωνικό πλαίσιο δοσμένο το οποίο καθορίζει το ποιο είμαστε και τι απόψεις θα ενστερνιστούμε. Ωστόσο ενώ υπάρχει αυτό το αδιάρρηκτο συμπέρασμα η ταινία προβάλλει την αναζήτηση ως κλειδί για το ξεπέρασμα αυτής της δεδομένης κατάστασης. Με αυτόν τον τρόπο, ενώ έχουν διαμορφωθεί στον ψυχισμό μας ρατσιστικές και ξενοφοβικές αντιλήψεις, τις οποίες και είδαμε παραπάνω, αφού μεγαλώσαμε σε ένα κοινωνικό περιβάλλον που ασπάζεται τέτοιες ιδέες, εμείς αντίθετα οφείλουμε να αναζητούμε συνεχώς τα πράγματα, μη παίρνοντας κάτι ως δεδομένο και μένοντας ανοιχτοί στο διαφορετικό, όπως ακριβώς έκανε και ο Χρήστος, αφού όλοι οι άνθρωποι έχουμε μερίδιο στην γοητεία.

Κεφάλαιο 3 : Δύο παραδείγματα αναπαράστασης του ξένου στον Ελληνικό κινηματογράφο του 00'.

3.1 Ο δρόμος προς την δύση

Η τρίτη ταινία με την οποία θα ασχοληθούμε είναι Ο δρόμος προς την Δύση του Κ. Κατζουράκη (2003), και με αυτήν την ταινία περνάμε στο δεύτερο μέρος της ανάλυσης μας που σχετίζεται με ταινίες της δεκαετίας του 2000'. Η συγκεκριμένη ταινία αποτελείται από δύο φιλμικά είδη τα οποία συγχέονται μεταξύ τους (Λυδάκη, 2012, σ. 82). Το πρώτο είδος είναι μυθοπλαστικό και σχετίζεται με την ιστορία μίας γυναίκας από τη πρώην Σοβιετική Ένωση και το δεύτερο είναι ντοκιμαντέρ που μας αποκαλύπτει στοιχεία από την ζωή πολλών και διαφορετικών μεταναστών στην Ελλάδα, μέσω των ιστοριών ζωής τους. Η διαφορά αυτής την ταινίας με τις προηγούμενες που έχουμε δει ως τώρα αφορά ακριβώς αυτό το έντονο βιοματικό στοιχείο, αφού ο σκηνοθέτης επιχειρεί να παρουσιάσει μέσω της δικής του προσωπικής ευαισθησίας την κοινωνική κατάσταση των ξένων, έτσι όπως οι ίδιοι την αντιλαμβάνονται και την βιώνουν.

Ακόμη η ταινία βραβεύτηκε, το 2003 στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για το καλλιτεχνικό της ενδιαφέρον και για την ιδιαιτερότητα της αφήγησης της. Ενώ μέσω της απήγησης που είχε στο ευρύ κοινό (μέτρησε 15.000 εισιτήρια με την προβολή της στις ελληνικές αίθουσες) μας επιτρέπει να την μελετήσουμε σχετικά με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, αφού η απεύθυνση της δεν αφορά μία ομάδα ανθρώπων ή καλλιτεχνών. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε διαδικτυακή του συνέντευξη αναφέρει πως ο κινηματογράφος εκτός από διασκέδαση είναι και μία κοινωνική κριτική. Ολόκληρη την ταινία λοιπόν μπορούμε να την παρακολουθήσουμε ακριβώς έτσι. Αφού θίγονται μία σειρά από κοινωνικά προβλήματα, σχετιζόμενα με την κοινωνική ένταξη των μεταναστών, τις συνθήκες διαβίωσης τους και το κοινωνικό τραύμα.

Η ταινία ξεκινά με το μυθοπλαστικό της στοιχείο που αφορά την ζωή μίας γυναίκας από την πρώην Σοβιετική Ένωση (Ιρίνα), η οποία θέλησε να μεταναστεύσει για μία καλύτερη ζωή. Όπως μας αναφέρει θα ερχόταν να φροντίζει μικρά παιδιά και θα έστελνε χρήματα στην οικογένειά της. Ωστόσο, τα όνειρά της διαψεύστηκαν αμέσως αφού έγινε θύμα εμπορίας ανθρώπων. Έτσι η ιστορία της αφορά το μετά την διαφυγή της από τους κακοποιητές της και την αναζήτηση της φίλης της, στο κέντρο

της Αθήνας, την οποία όπως μας αναφέρει την γνώρισε στα χιόνια και μετά έχασε την επικοινωνία μαζί της. Η αναζήτηση αυτή είναι και που εκκινεί την αρχή της ταινίας, και μοιάζει ταυτόχρονα να είναι και το μοναδικό στήριγμα της Ιρίνας για να συνεχίσει να ζει. Να βρει δηλαδή ένα οικείο της πρόσωπο μέσα στην απρόσωπη και χασοτική, όπως θα δούμε πόλη.

Το ντοκιμαντέρ έρχεται να εμπλουτίσει την μεταναστευτική αφήγηση και μπαίνει ανάμεσα στην ιστορία της πρωταγωνίστριας μας, διακόπτοντας την ιστορία της. Ωστόσο η εναλλαγή των σκηνών είναι τέτοια ώστε φαίνεται λες και η πρωταγωνίστρια λαμβάνει μέρος σε αυτές τις προσωπικές ιστορίες άλλων μεταναστών, συνηγορώντας σε αυτές. Οι ιστορίες αυτές αφορούν ανθρώπους από την Ασία, την Αφρική, τη Μέση Ανατολή, τα Βαλκάνια που έχουν μεταναστεύσει στην χώρα μας. Οι ιστορίες αυτές επικεντρώνονται στο δύσκολο ταξίδι αυτών των ανθρώπων προκειμένου να φτάσουν στα ελληνικά σύνορα, όσοι από αυτούς έφταναν ζωντανοί και την εξίσου δύσκολη καθημερινή τους κατάσταση της επισφάλειας, του φόβου της αστυνομίας, της απέλασης και της κακοποίησης.

Όλα αυτά συμβαίνουν προκειμένου ο σκηνοθέτης να μας παρουσιάσει μία θετική εικόνα των μεταναστών και προσφύγων στην Ελλάδα, η οποία έρχεται σε αντίθεση με κάθε είδους ρατσιστική αντίληψη και προκατάληψη εις βάρος τους. Σε ένα μόνο σημείο παρεμβαίνει μία ελληνίδα γυναίκα η οποία κάνει λόγο για την εργατικότητα των μεταναστών, την δύσκολη καθημερινότητα τους και την εκμετάλλευση που έχει γίνει για αυτούς δεδομένη. Με αυτόν τον τρόπο δεν εμφανίζονται εδώ, όπως είδαμε στις προηγούμενες αναλύσεις μας, ρατσιστικές αντιλήψεις από την κυρίαρχη κοινωνία αλλά ολόκληρη η ταινία επικεντρώνεται στην θέαση των πραγμάτων από την πλευρά των ίδιων των υποκειμένων και της δύσκολης κατάστασης που έρχονται να αντιμετωπίσουν.

Η ταινία ξενικά και μία σειρά από τοπία κάνουν την εμφάνιση τους, αστικά και μη. Η πρωταγωνίστρια μας βρίσκεται σε μία διαδικασία διαρκούς αναζήτησης των όρων της ζωής της. Προσπαθεί να αναγνωρίσει την πόλη στην οποία κατοικεί αφού όλες οι πόλεις τις φαίνονται ίδιες. Δεν φαίνεται να υπάρχει ένα σημείο αναφοράς για εκείνη προκειμένου να αναγνωρίσει την πόλη αλλά τις ομορφιές της. Ο εσωτερικός της πόνος δεν την αφήνει να διαχωρίσει το τοπίο, λες και όταν κυκλοφορεί σε αυτήν την πόλη είναι νεκρή, ή ένα όν χωρίς ταυτότητα. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως "Κοιμάσαι όλο το πρωί, και περιμένεις την νύχτα. Μόνο στον ύπνο σου είσαι ζωντανός".

Ο τόπος της πόλης μοιάζει αφιλόξενος για τους μετανάστες και πρόσφυγες που κατοικούν στο κέντρο της, στους δρόμους γύρω από την Ομόνοια και την Βικτώρια. Εικόνες μουντές, κλειστές, όπου ο ήλιος δεν κάνει την εμφάνιση του παρά ελάχιστα για να σημάνει την εναλλαγή της ημέρας. Οι δρόμοι κλειστοί γεμάτοι από κόσμο αδιάφορο που πηγαίνει από εδώ και από εκεί. Χωρίς ρυθμό και χρώματα το τοπίο του κέντρου της Αθήνας μοιάζει με τον εγκλωβισμό των ανθρώπων μέσα της. Τα όρια είναι στενά και οι κινήσεις συγκεκριμένες. Στο πλαίσιο αυτό είναι υποχρεωμένος να ζει κανείς με την ψευδαίσθηση της ελευθερίας της κίνησης και των επιλογών. Πεταμένα χαρτόκουτα και σκουπίδια στους δρόμους, άστεγοι στα πεζοδρόμια παλεύουν για λίγη ζεστασιά διαμορφώνουν το αστικό τοπίο της συμβίωσης των μεταναστών.

Η κάμερα του σκηνοθέτη συνεχίζει το ταξίδι της εστιάζοντας στους τόπους διαμονής των μεταναστών. Αυτοί είναι χώροι στο κέντρο της Αθήνας, υπόγειοι επί το πλείστον, κακοδιατηρημένοι, όπου το φως είναι ελάχιστο, οι εγκαταστάσεις παλιές και η συμβίωση πολλών ανθρώπων σε έναν μικρό χώρο δεδομένη. Τα λόγια των μεταναστών δίνουν την δική τους εναλλακτική θέαση των πραγμάτων αφού ο κυρίαρχος λόγος μπορεί να αναφέρεται για παράδειγμα σε 150 παράνομες αφίξεις μεταναστών, οι ίδιοι κάνουν λόγο για 150 ανθρώπινα δράματα. Κάθε μεμονωμένη ιστορία μετανάστευσης αποτελεί και ένα ανθρώπινο δράμα, με παρόμοια και διαφορετικά χαρακτηριστικά αλλά μοναδικά.

Ένα σημαντικό ζήτημα που τίθεται είναι εκείνο της πολιτισμικής επαφής και ορίων μεταξύ των εθνικών ταυτοτήτων. Παιδιά δεύτερης γενιάς μεταναστών τα οποία έχουν γεννηθεί και μεγαλώνουν στην Ελλάδα βρίσκονται μεταξύ δύο κόσμων. Έναν για τον οποίο τους έχουν μιλήσει αλλά δεν έχουν γνωρίσει και από τον οποίο κατάγονται οι γονείς τους και έναν άλλον τον οποίο γνωρίζουν πολύ καλά και είναι μέρος τους, δηλαδή τον ελληνικό. Αν δηλαδή οι γονείς τους είναι παράνομοι, τα παιδιά τους που έχουν γεννηθεί στην Ελλάδα πως μπορούν να νοηθούν ως παράνομες γεννήσεις. Το κεντρικό ζήτημα αυτής της περίπτωσης είναι της μη νομιμοποίησης και ταυτόχρονα ένταξης των μεταναστών από την πλευρά του ελληνικού κράτους. Αφού εκείνοι νιώθουν συνεχώς τον φόβο του διωγμού αφού όπως λένε "χωρίς χαρτιά δεν είσαι κανένας".

Η πρωταγωνίστρια αισθάνεται χαμένη γυρνώντας στην πόλη, χωρίς ταυτότητα και εκείνη αφού δεν έχει χαρτιά και ο φόβος του να την πιάσουν είναι πάντα παρόν. Σκοπός της να βρει την φίλη της, να βρει το οικείο αυτό πρόσωπο που θα την κάνει

ξανά να αισθανθεί ποια είναι. Να βρει δηλαδή την χαμένη της ταυτότητα, που μέσα σε αυτήν την ξένη πόλη, την Αθήνα την έχει χάσει και ο συνδεδετικός κρίκος είναι η φίλη της. Στην αναζήτηση αυτή όμως η πρωταγωνίστρια, αντί να βρίσκει την φίλη της φαίνεται να γνωρίζει τους υπόλοιπους μετανάστες και πρόσφυγες που ζουν στην Αθήνα και να συμερίζεται τις δυσκολίες τους. Ενώ δεν φαίνεται να τους προσεγγίζει προσωπικά, αναλαμβάνει έναν ρόλο αφηγητή στην ιστορία όπου ο φόβος της απέλασης αναγκάζει τους ανθρώπους να μένουν στην αφάνεια όταν χρειάζονται ιατρική βοήθεια, βάζοντας σε κίνδυνο την υγεία τους.

Η Ιρίνα συναντιέται αυτήν την φορά με τον Αφρικανικό πληθυσμό της Αθήνας. Οι προσωπικές ιστορίες των μεταναστών και η αφήγηση της συγχέονται για ακόμη μία φορά. Οι προσωπικές ιστορίες έρχονται να δώσουν το πραγματικό στίγμα του ανθρώπινου δράματος, ενώ η αφήγηση έρχεται να συμπληρώσει και να εξηγήσει με έναν ποιητικό τρόπο κιόλας τις αιτίες της μετανάστευσης. Οι δυτικές χώρες λεηλατούν τον πλούτο της Αφρικής αλλά και ταυτόχρονα αποσαθρώνουν τις κοινωνικές δομές των χωρών της. Οι άνθρωποι για να γλιτώσουν από τα βασανιστήρια και τους διωγμούς μεταναστεύουν προς την Δύση, η οποία τους κρατά μακριά από τις κοινωνικές της δομές.

Αυτό επιτυγχάνεται κινηματογραφικά δείχνοντας αμέσως μετά από αυτές τις αφηγήσεις, τον συνωστισμό που δημιουργείται σε κάποιο σημείο της Αθήνα. Εκεί βρίσκονται μαζεμένοι αρκετοί μετανάστες και φαίνεται να ζητούν να μπουν κάπου, σε κάποιο δημόσιο κτήριο, που αφορά κάποια υπηρεσία προκειμένου να εξυπηρετηθούν. Δεν γνωρίζουμε περισσότερα και ούτε μας γίνεται γνωστό το πλαίσιο αυτό. Ωστόσο απεικονίζει με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο την προσπάθεια των μεταναστών να γίνουν μέρος ενός πράγματος όπου οι πόρτες του παραμένουν κλειστές, και με αποτέλεσμα να συνεχίζουν να περιμένουν χωρίς κάποια εξήγηση, ή πλάνο για το μέλλον. Ενώ χαρακτηριστικά οι φωνές που απευθύνονται σε αυτούς ως απάντηση αφορούν την έξοδο τους από τον χώρο.

Οι ελεγκτικοί μηχανισμοί της κοινωνίας που εκφράζονται στην ταινία μέσω της αστυνομίας και του ρόλου που παίζει στην διαχείριση του μεταναστευτικού φαινομένου έρχονται να συμπληρώσουν την αφήγηση της Ιρίνας. Άνθρωποι επειδή και μόνο είναι αλλά και φαίνονται ξένοι έρχονται αντιμέτωποι με τους ελέγχους της αστυνομίας στις πόλεις και γίνονται δυνητικά ύποπτοι για εγκληματικές πράξεις. Έτσι λοιπόν η διαφορετικότητα του ξένου δημιουργεί από μόνη της μία απειλή, την οποία η κοινωνία πρέπει να βρει για να καθησυχαστεί. Ακόμη, όμως και αν δεν την βρει, ο

κίνδυνος της απειλής παραμένει. Ο φόβος της σύλληψης για αυτούς τους ανθρώπους είναι παρόν, ενώ οι ίδιοι οι μετανάστες φαντάζονται έναν κόσμο όπου μπορούν να μετακινηθούν ελεύθερα.

Η ταινία συνεχίζεται και μας αποκαλύπτει το δράμα της πρωταγωνίστριας μας η οποία θέλει να ξεχάσει και να βγάλει από πάνω της ότι της θυμίζει το παρελθόν της εκμετάλλευσης της. Η ίδια φαίνεται να εκμεταλλευόταν σεξουαλικά κάτι που έχει μείνει τραύμα στη συνείδηση της, αλλά και ταυτόχρονα της φαίνεται αδιανόητο πως ενώ είχε ταξιδέψει νόμιμα έπεσε θύμα κακοποίησης μη μπορώντας να κατανοήσει τους λόγους. Μία σειρά από εικόνες αυτής της εμπειρίας έρχονται και επανέρχονται στην μνήμη της κάνοντας αβάσταχτη την καθημερινότητα. Ο δρόμος της επιστροφής για τη πατρίδα φαίνεται δύσκολος αφού η εμπειρία της αυτή την έχει στιγματίσει κοινωνικά μη μπορώντας να χτίσει την ζωή της πάνω νέα θεμέλια. Ο χρόνος και ο τόπος εκείνης της περιόδου μοιάζουν σχετικοί και δίχως νόημα αφού όσο βιώνει κανείς το τραύμα χρόνος και χώρος δεν υπάρχουν, για να υπενθυμίζουν την ύπαρξη της ζωής.

Η ταινία τελειώνει με την αυτοκτονία της πρωταγωνίστριας μας, πηδώντας από το διαμέρισμα της. Η αναζήτηση της φίλης της αποβαίνει μάταιη, ενώ οι εικόνες και οι σκέψεις του παρελθόντος αυξάνονται, γίνονται πιο έντονες και βασανιστές σε βαθμό που δεν μπορεί να τις αντέξει και να τις διαχειριστεί. Φαίνεται έτσι πως η μοναδική διαφυγή από μία βάνουση πραγματικότητα, είναι ο τερματισμός της ζωής, αφού οι διέξοδοι για την ίδια ως μετανάστρια είναι λίγοι και μη αποτελεσματικοί. Η ταινία, μας αποκαλύπτει στο τέλος πως αφιερώνεται σε όσους έχουν εγκαταλείψει την πατρίδα τους αλλά και σε συγκεκριμένες περιπτώσεις όπου άνθρωποι έδωσαν τέλος στην ζωή τους προκειμένου να γλιτώσουν από μία πραγματικότητα μη υποφερτή.

Όλα αυτά μας δείχνουν πως η ταινία παίρνει ξεκάθαρη θέση υπέρ των μεταναστών, όχι απλά σε ένα επίπεδο κοινωνικών δικαιωμάτων και ελευθεριών, κάτι που μάλλον φαίνεται αυτονόητο αλλά και στο ζήτημα της ίδιας της ζωής. Αναγνωρίζει πως οι άνθρωποι αυτοί οδηγούνται στην αφαίρεση της ζωής τους, όχι επειδή δεν την θέλουν πια αλλά επειδή οι κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ζουν τους οδηγούν σε αυτήν την έσχατη λύση προκειμένου να απαλλαγούν από τις κακουχίες τους.

Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης μας δείχνει ακριβώς αυτήν την αντίφαση πως ο δρόμος προς την δύση είναι έναν δρόμο αρχικά φαντασιακά φορτισμένος. Η Ιρίνα

αναφέρει πως "Η Ευρώπη έμοιαζε σαν λούνα πάρκ με χρώματα και μουσική". Ταυτόχρονα όμως ο δρόμος αυτός είναι γεμάτος δυσκολίες και ανθρώπινα δράματα. Αυτόν τον δρόμο τον έχει δημιουργήσει η ίδια η δύση μέσω των ιμπεριαλιστικών πολέμων της, ενώ ταυτόχρονα κρατάει αρνητική στάση σε αυτόν τον δρόμο που μοιάζει ως το μοναδικό σημείο σωτηρίας για τους ανθρώπους που μεταναστεύουν. Τον δρόμο αυτόν όσοι καταφέρουν και τον διασχίσουν θα έρθουν αντιμέτωποι με άλλες δυσκολίες, του κοινωνικού αποκλεισμού, της ανεργίας, της ανέχειας, της έλλειψης ταυτότητας όπως με πολύ ρεαλιστικό και ποιητικό τρόπο ταυτόχρονα μας παρουσίασε ο σκηνοθέτης μας.

Η Ιρίνα μας λέει πως με αυτόν τον τρόπο υπάρχουν άνθρωποι που φαίνεται πως δεν χωράνε πουθενά, αφού στις χώρες καταγωγής τους αδυνατούν να ζήσουν αλλά και στις χώρες τις οποίες μεταναστεύουν η ζωή τους προορίζεται για το περιθώριο. Αφού ένας άνθρωπος χωρίς χαρτιά δεν είναι κανένας, δεν έχει πρόσωπο, ούτε ταυτότητα άρα δεν ανήκει πουθενά. Ο δρόμος προς την δύση λοιπόν μπορεί να μοιάζει και ως παγίδα όπου τα όνειρα τελικά διαψεύδονται γρήγορα και οι εφιάλτες έρχονται να τα αντικαταστήσουν. Τέλος, η ταινία θεωρούμε πως δημιουργεί δύο ερωτήματα, που στην πραγματικότητα είναι ένα, και στα οποία και η ίδια αδυνατεί να απαντήσει. Θα μπορούσε ο δρόμος προς την δύση να ήταν διαφορετικός ή ακόμη θα μπορούσε να υπάρχει άλλος δρόμος εκτός δύσης ?

3.2 Ο Όμηρος

Η τελευταία ταινία που θα μελετήσουμε εδώ και με αυτήν θα κλείσουμε τον κύκλο της δεκαετίας του 00' αλλά και ολόκληρης της ανάλυσης των ταινιών μας είναι ο Όμηρος (2005) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη. Η συγκεκριμένη βραβεύτηκε με δύο κρατικά βραβεία ποιότητας – βραβείο σκηνοθεσίας και 3ο βραβείο ταινίας μυθοπλασίας μεγάλου μήκους – στο 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και βραβείο του διεθνούς "Φόρουμ και Φεστιβάλ Ευρωπαϊκής ταινίας" Βιέννης. Η ταινία είναι μυθοπλασίας αλλά βασίζεται σε αληθινά γεγονότα που συνέβησαν στην

Βόρεια Ελλάδα, ενώ δεν μπορούμε να την κατατάξουμε εύκολα σε ένα μόνο είδος ταινίας, αφού έχει κοινωνικά, δραματικά και αστυνομικά στοιχεία.

Το πραγματικό περιστατικό από το οποίο παίρνει αφορμή η ταινία σχετίζεται με μία λεωφορειοπειρατεία του 1999, και τον θάνατο ενός Έλληνα πολίτη το οποίο εκτυλίχθηκε λίγο πιο έξω από την Θεσσαλονίκη. Πιο συγκεκριμένα, ένας άνδρας από την Αλβανία επιβιβάστηκε σε λεωφορείο του ΚΤΕΛ κρατώντας όμηρους τους επιβάτες, διαμαρτυρόμενος για τις αδικίες που είχε υποστεί στην εργασία του στην Ελλάδα και ζητώντας χρήματα, όπλα και τρόπο για να αποχωρήσει από την χώρα. Η κατάληξη της παραπάνω υπόθεσης δεν είχε θετικά αποτελέσματα αφού ο ίδιος σκοτώθηκε από τις Αλβανικές αρχές στο Ελμπασάν, όπως και ένας Έλληνας πολίτης.

Αυτή η υπόθεση λοιπόν εκτυλίσσεται στην ταινία ο Όμηρος, όπου το μεγαλύτερο μέρος της το καταλαμβάνουν σκηνές εκτός του λεωφορείου και της διαπραγμάτευσης μεταξύ του πρωταγωνιστή και των αστυνομικών. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης δεν περιορίζεται στο να αποτυπώνει μόνο σκηνές δράσης όπως θα συνέβαινε σε μία αστυνομικού τύπου ταινία, αλλά αναδεικνύει το κοινωνικό χαρακτήρα της όλης υπόθεσης σχετικά με τον κοινωνικό αποκλεισμό και την περιθωριακή ζωή των μεταναστών στην Ελλάδα. Με άλλα λόγια δεν αντιλαμβάνεται το περιστατικό της λεωφορειοπειρατείας ως μία ιστορία δράσης και συγκίνησης αλλά ως ένα γεγονός το οποίο έχει κοινωνικά αίτια τα οποία προέρχονται από την κοινωνική αδικία.

Ήδη από την πρώτη κιόλας σκηνή ο σκηνοθέτης μας προετοιμάζει για την αποφασιστικότητα του πρωταγωνιστή μας για το μακρύ και δύσκολο ταξίδι που πρόκειται να ακολουθήσει. Ξυπνάει προβληματισμένος, ενώ ακούγονται τα λόγια της μητέρας του με την οποία αλληλογραφεί. Φαίνεται πως οι ώρες που τους χωρίζουν για να είναι και πάλι μαζί λιγοστεύουν. Εκείνος προχωρά το δρόμο από το σπίτι του ως την στάση του λεωφορείου, ενώ όσες φωνές τον καλούν να γυρίσει εκείνος δεν ανταποκρίνεται αφού έχει πάρει πια την απόφαση του να δράσει και να πάει στην πατρίδα του με αυτόν τον βίαιο θα λέγαμε τρόπο διεκδικώντας τον κόπο και την αξιοπρέπεια του, τα οποία και έχασε δουλεύοντας στην Ελλάδα.

Καταλαμβάνοντας το λεωφορείο και υπό την απειλή όπλου και χειροβομβίδας ο Ελιόν επιχειρεί να κάνει τις προθέσεις του φανερές από την πρώτη στιγμή. Ζητά λοιπόν να τον μάθει όλος ο κόσμος αφού καλεί τους δημοσιογράφους να καλύψουν το περιστατικό και να μιλήσει με την αστυνομία προκειμένου να διαπραγματευτεί όχι για κάτι που δεν αξίζει αλλά για κάτι που πάλεψε για να το αποκτήσει. Πριν προχωρήσουμε όμως, ας σταθούμε στην σκηνή εκείνη όπου πανικοβλημένος ένας

επιβάτης του δίνει το πορτοφόλι του προκειμένου να αποσπάσει τα χρήματα και να τον αφήσει να βγει από το λεωφορείο. Ο Ελιόν τον αφήνει να βγει από το λεωφορείο αλλά του κάνει ξεκάθαρο πως θέλει τα δικά του χρήματα πίσω και όχι ενός ξένου και του επιστρέφει το πορτοφόλι. Με αυτόν τον τρόπο ο ήρωας μας προσπαθεί δείξει πως ότι κάνει σχετίζεται με το τι σημαίνει δίκαιο και τι άδικο. Είναι δίκαιο να πάρει τα χρήματα που έχει δουλέψει και όχι τα χρήματα που έχει δουλέψει και ανήκουν σε κάποιον άλλον, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο τον ήρωα ηθικό απέναντι στα μάτια των θεατών.

Αυτό που ζητάει από την αστυνομία είναι να βρεθούν τα όπλα για τα οποία τον κατηγορούν πως είναι δικά του, ενώ εκείνος ισχυρίζεται πως τον παγίδευσαν και να του δώσουν μισό εκατομμύριο ευρώ για να φύγει από την χώρα. Τα χρήματα αυτά ωστόσο ανέφερε πως θα τα ξοδέψει μοιράζοντας τα και σε άλλους που έχουν ανάγκη. Προκειμένου να πιστέψουν πως σοβαρολογεί για όλες αυτές του τις προθέσεις εκείνος βγάζει την περόνη της χειροβομβίδας και την κρατά καθ' όλη την διάρκεια του ταξιδιού τους. Η μάχη για να κρατήσει την χειροβομβίδα να μην εκραγεί δηλώνει θεωρούμε την μεγάλη σκληραγώγηση και δύναμη που μπορεί να δείξει κάποιος κάνοντας υπομονή για να πετύχει τους σκοπούς του. Θα πετάξει την χειροβομβίδα μόνο όταν αισθανθεί πως όλα έχουν μπει στον δρόμο τους και φτάνουν στην πατρίδα του την Αλβανία.

Κατά την διάρκεια του ταξιδιού τους ο σκηνοθέτης ανατρέχει στο παρελθόν προκειμένου να μας δείξει τις καταστάσεις που οδήγησαν στον πρωταγωνιστή μας στην απόφαση του αυτή. Αυτές δεν είναι άλλες από εμπειρίες κακοποίησης. Πριν προχωρήσουμε ωστόσο σε αυτές ο σκηνοθέτης βάζει στην υπόθεση και προσωπικά κριτήρια του εκμεταλλευτή του Ελιόν. Πιο συγκεκριμένα, ο τελευταίος ήταν εργάτης στο σπίτι του αστυνομικού του χωριού στο οποίο κατοικούσε και στο διάστημα αυτό συνάπτει ερωτική σχέση με την γυναίκα του. Έτσι λοιπόν αυτό πυροδοτεί τις προθέσεις του αστυνομικού να πάρει εκδίκηση από αυτήν την ατίμωση την οποία αισθάνεται.

Με αυτόν τον τρόπο και εξαιτίας της εξουσίας που διαθέτει ο αστυνομικός, τον ενοχοποιεί για την κατοχή όπλων και τον κακοποιεί σεξουαλικά, βάζοντας άλλους αστυνομικούς να το κάνουν. Βιώνοντας έτσι το τραύμα ο πρωταγωνιστής μας δεν επιλέγει μία ιδιωτική και προσωπική απάντηση αλλά επιχειρεί να δημοσιοποιήσει τα όσα συνέβησαν θέλοντας να δείξει στην πραγματικότητα πως το βίωμα του δεν είναι ατομικό αλλά συλλογικό. Αυτός είναι θεωρούμε και ολόκληρος ο συλλογισμός γύρω

από την ταινία. Πως το βίωμα της αδικίας και του αποκλεισμού έχουν να κάνουν με κοινωνικά αίτια.

Είναι σημαντικό να πούμε σε αυτό το σημείο πως οι μετανάστες οι οποίοι έχουν εγκατασταθεί μόνιμα στην ελληνική επικράτεια και εργάζονται βρίσκονται σε ένα καθεστώς μειωμένων κοινωνικών δικαιωμάτων, αφού η μεταναστευτική πολιτική της χώρας επικεντρωνόταν στον έλεγχο των μεταναστευτικών ροών κι όχι στην ένταξη των ανθρώπων (Καψάλης Α., Λινάρδος-Ρυλμόν Π. 2005 : 11). Με αυτόν τον τρόπο το κράτος ενίσχυε την αδήλωτη και ανασφάλιστη εργασία των μεταναστών αφού και από ιδεολογική σκοπιά δεν ήθελε να τους εντάξει στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας, παρ' όλο που εκείνοι πρόσφεραν, κάτω από αυτές τις συνθήκες στην εθνική παραγωγή της χώρας (Καψάλης, Λινάρδος-Ρυλμόν, 2005, σ. 12).

Ενώ δηλαδή, αυτοί οι άνθρωποι από την στιγμή που εργάζονται σε μία χώρα θα πρέπει εντάσσονται και στο εργατικό δυναμικό αυτής της χώρας, που σημαίνει την ίση μεταχείριση και την απόδοση όλων των εργασιακών δικαιωμάτων, αυτό δεν συμβαίνει αλλά αντίθετα βρίσκονται σε ένα καθεστώς εργασιακής επισφάλειας καταπατώντας με αυτόν τον τρόπο τα θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα (Καψάλης, Λινάρδος-Ρυλμόν, 2005, σ. 16-17). Τα εργασιακά δικαιώματα δεν αφορούν μόνο τους εθνικά ίδιους μίας χώρας αλλά όλους όσους εργάζονται σε αυτήν, ανεξάρτητα από την εθνική τους καταγωγή και ιθαγένεια. Γενικά μπορούμε να αναφέρουμε πως η μεταναστευτική πολιτική της χώρας δεν έχει πετύχει τους σκοπούς μιας τέτοιας πολιτικής, δηλαδή της διασφάλισης των ασφαλιστικών και των κοινωνικών δικαιωμάτων των μεταναστών (Καψάλης, Λινάρδος-Ρυλμόν, 2005, σ. 39).

Ο σκηνοθέτης ωστόσο δεν παραμένει μονάχα στην φιγούρα του πρωταγωνιστή μας αλλά θέτει και μία σειρά από άλλα ζητήματα που έχουν να κάνουν με τον εγκλωβισμό όλων όσων ήταν οι όμηροι αυτού του λεωφορείου. Πιο συγκεκριμένα αναδεικνύονται "όμηροι", όχι τώρα πια της λεωφορειοπειρατείας, αλλά της ίδιας της ζωής και των κοινωνικών της ρόλων. Μία γυναίκα με ένα παιδί βρίσκεται στο λεωφορείο διότι πάει να συναντήσει κρυφά τον αγαπημένο της, ο οποίος βρίσκεται και αυτός επιβάτης στο ίδιο λεωφορείο. Ο ρόλος της ως συζύγου και μάνας δεν της επιτρέπει να έχει σεξουαλικές σχέσεις με άλλον άνδρα και έτσι εκείνη κρατά κρυφά τον έρωτα της, εγκλωβισμένη στο δίπολο συζυγικής ζωής και έρωτα. Ακόμη, μία κόρη ενός ιερέα, ενώ αρχικά φαίνεται να είναι φοβισμένη από το περιστατικό στην συνέχεια βρίσκει τις δυνάμεις της και όταν ο πατέρας της παρακαλεί τον Ελίον να την

αφήσει εκείνη αρνείται θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να δείξει πως είναι ανεξάρτητη και θα αντιμετωπίσει την κατάσταση με τις δικές της ικανότητες.

Στο πλαίσιο αυτό οι όμηροι τάσσονται όσο περνά ο χρόνος στο πλευρό του Ελιόν και φαίνεται να κατανοούν την δύσκολη κατάσταση που έχει βιώσει και τα αίτια που τον έχουν οδηγήσει σε αυτήν την πράξη. Οι ίδιοι έτσι έχοντας βιώσει την "ομηρία" στην πραγματική ζωή ελπίζουν η περιπέτεια τους αυτή να έχει αίσιο τέλος, ενώ όπως τους έχει υποσχεθεί ο Ελιόν, θα πάνε σπίτι του στην Αλβανία για να τους φιλοξενήσει και να τους φροντίσει η μητέρα του.

Στο σημείο αυτό η μητέρα του Ελιόν, η οποία βρίσκεται στην Αλβανία παίζει και τον καθοριστικό ρόλο ως προς την έκβαση της ιστορίας. Η ίδια πείθεται από τους αστυνομικούς να μιλήσει στον γιο της προκειμένου να τον συνετίσει και να παραδοθεί, χωρίς να του κάνουν κακό οι αστυνομικοί. Και έτσι συμβαίνει, ενώ το πούλμαν είναι εγκλωβισμένο στην άκρη ενός δρόμου η μητέρα του αρχίζει έναν μονόλογο πειθούς απέναντι στον γιο της. Ο μονόλογος αυτός παρουσιάζεται μόνο σε εμάς αφού ο Ελιόν δεν μπορεί να την ακούσει αφού εκείνη βρίσκεται έξω από το λεωφορείο. Ως πρώτη πράξη αναγνωρίζει το δράμα του γιού της περί της κακοποίησης και της αδικίας που βίωσε και του αναφέρει να μην ανταποδώσει το κακό που του έκαναν.

Στην συνέχεια επικαλείται το μέλλον, για τα σχέδια και τα όνειρα που έχουν κάνει ώστε να τα πραγματοποιήσουν, αναφορικά με το σπίτι τους και τον γάμο του Ελιόν. Ακόμη επικαλείται το παρελθόν, όπου εκείνος με την αθωότητα του παιδιού δεν έβλαψε ποτέ κανέναν, και όπως στο παρελθόν έτσι και τώρα να εμφανιστεί χαμογελαστός μπροστά της και να ξεχαστούν όλα. Στο σημείο αυτό η μάνα του Ελιόν συμβολίζει τις αξίες, την ηθική, τα όνειρα του πρωταγωνιστή μας τα οποία η εξουσία αφού χρησιμοποίησε όλα της τα μέσα και απέτυχε να λύσει την κατάσταση, εργαλειοποίησε με τον πιο χυδαίο τρόπο προκειμένου να τους δώσει ένα τέλος, σκοτώνοντας τον Ελιόν, χωρίς δεύτερη σκέψη. Έτσι ο πρωταγωνιστής μας αναδύεται σε τραγική φιγούρα, αφού ο ίδιος ως ξένος παραμένει "όμηρος" στην πραγματική ζωή, ενώ τα όνειρα και η ηθική του γίνονται εργαλεία της εξουσίας προκειμένου να του δείξουν πως κάθε μορφή αντίστασης απέναντι στην αδικία δεν υφίσταται.

Επίλογος-Συμπεράσματα

Η γενική μας θέση μπορεί να συνοψιστεί στο ότι η αναπαράσταση του ξένου στον Ελληνικό κινηματογράφο και για τις δύο χρονικές περιόδους που μελετήσαμε είναι θετική ως προς το πρόσωπο και την κατάσταση τους. Και στις τέσσερις ταινίες μας βλέπουμε μία στάση υπέρ των ξένων, μεταναστών και προσφύγων οι οποίοι έχουν έρθει στην χώρα μας. Φαίνεται λοιπόν πως οι σκηνοθέτες αλλά και όλοι οι υπόλοιποι συντελεστές αυτών των ταινιών να αναγνωρίζουν τις δυσκολίες που οι μετανάστες αντιμετωπίζουν τόσο κατά την διάρκεια του ταξιδιού τους στην Ελλάδα όσο και κατά την παραμονή τους στην χώρα μας. Και με αυτόν τον τρόπο τάσσονται στο πλευρό τους αφού μέσω των ταινιών αναδεικνύονται στοιχεία τα οποία συνηγορούν στην ένταξη και αποδοχή τους.

Πιο συγκεκριμένα, αναδεικνύουν το ανθρώπινο πρόσωπο που οι μετανάστες έχουν σε αντίθεση με όλα εκείνα τα στερεότυπα που κυριαρχούν εις βάρος τους. Αυτό τα γίνει περισσότερο εμφανές στο Μιρουπάφσιμ και στο *Ο δρόμος προς την Δύση*. Να θυμηθούμε λοιπόν πως ο ήρωας μας στο Μιρουπάφσιμ κάνει λόγο για μερίδιο στην γοητεία, που καταλαμβάνουν και οι Αλβανοί μετανάστες και με αυτόν τον τρόπο γνωρίζεται μαζί τους, συνάπτει σχέσεις φιλίας και ταξιδεύει ο ίδιος στην Αλβανία προκειμένου να μάθει για αυτήν την χώρα. Στην ταινία συνεχώς επισημαίνονται κοινά πολιτισμικά στοιχεία των δύο χωρών, Ελλάδας και Αλβανίας, αλλά και κοινών ανθρώπινων συμπεριφορών. Ας θυμηθούμε τέλος πως οι δύο σκηνοθέτες της ταινίας προκειμένου να συλλέξουν το υλικό τους και να πραγματοποιήσουν οι ίδιοι ταξίδια στην Αλβανία και να συμβιώσουν με Αλβανούς χρειάστηκαν 5 χρόνια.

Ο τρόπος προσέγγισης του άλλου, με αυτόν τον τρόπο θυμίζει εδώ μία εκ των έσω κατανόηση και γνωριμία των γνωρισμάτων και χαρακτηριστικών του. Κάτι που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα ΜΜΕ τα οποία λειτουργούν με διαφορετικό τρόπο και προς άλλη κατεύθυνση, καλλιεργώντας τον ρατσισμό και την ξενοφοβία (Χαράμης, 2004, σ. 63). Πλέον είναι ευρέως γνωστό πως τα ΜΜΕ και ειδικά η τηλεόραση έχουν τεράστια ισχύ διαμορφώνοντας απόψεις και στάσεις, ελλείπει εναλλακτικών μορφών δημόσιου λόγου (Χαράμης, 2004, σ. 65) και με αυτόν τον τρόπο ομογενοποιούν και αναπαράγουν στερεότυπα και προκαταλήψεις χωρίς την ικανότητα της κριτικής σκέψης. Στο πλαίσιο αυτό οι μετανάστες και πρόσφυγες

παρουσιάζονται κυρίως ως απειλή (Λυδάκη 2012 : 88) από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης και δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα σε τυχόν παραβατικές και εγκληματικές πράξεις τους.

Ο ρόλος των ΜΜΕ σε αυτήν την κατεύθυνση έχει σημαντικό αντίκτυπο. Η δυναμική της μαζικής επικοινωνίας στην σύγχρονη κοινωνία είναι τεράστια και οι οποίες έχουν μεταβληθεί σε κοινωνίες των μέσων (Κωνσταντοπούλου, 2014, σ. 10). Αυτό σημαίνει πως τα ηλεκτρονικά μέσα αποκτούν τον ρόλο του διαμεσολαβητή μεταξύ των σχέσεων των ανθρώπων αλλά των σχέσεων μεταξύ των θεσμών με την κοινωνία. Όπως χαρακτηριστικά θα μας πει ο Παπαδόπουλος "Τα ΜΜΕ φαίνεται να σκέφτονται και να σχολιάζουν πριν από το κοινό για το κοινό και προς ικανοποίηση του κοινού" (Χαράμη, 2004, σ. 65). Με άλλα λόγια το κοινό φαίνεται να βρίσκεται σε μία υποδεέστερη θέση όπου ο τρόπος σκέψης του ελέγχεται και χειραγωγείται από κεντρικούς θεσμούς εξουσίας.

Στο πλαίσιο αυτό δεν υπάρχει ουσιαστικός χώρος για να μπορέσει κανείς να γνωρίσει πραγματικά τον ξένο. Εκείνος που έρχεται από άλλη χώρα, εκείνος ο εθνικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά άλλος τελεσίδικα θα μπει στις κατηγορίες που είναι ήδη φτιαγμένες για αυτόν από τα ΜΜΕ, χωρίς τελικά να μπορέσουμε να τον γνωρίσουμε, φτιάχνοντας του μία ακόμη θέση στο περιθώριο της ελληνικής κοινωνίας. Σε αντίθεση ως προς αυτές τις θέσεις έρχονται να μπου οι ταινίες που μελετήσαμε στην εργασία μας. Οι ταινίες αυτές δίνουν χώρο για την γνωριμία και αποδοχή του ξένου, αλλά ακόμη περισσότερο δίνουν την δυνατότητα οι ίδιοι να μιλήσουν για τον εαυτό τους, κάτι που δεν θα εντοπίσουμε στα ΜΜΕ.

Η Ανθρωπολογία, ως κοινωνική επιστήμη στα πλαίσια της πολιτισμικής κριτικής την δεκαετία του 1980, αναγνωρίζει και αμφισβητεί την εξουσία των Ανθρωπολόγων να μιλούν για τους άλλους πολιτισμούς ουδέτερα, αναφερόμενοι στον τρόπο λειτουργίας της κοινωνίας τους (Γκέφου-Μαδιανού, 2011, σ. 16). Αναγνωρίζει λοιπόν πως όταν μιλάμε για τους άλλους θα πρέπει να εντοπίζουμε το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο αυτής της ομιλίας και ποτέ δεν θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε οτιδήποτε για κάποιους ουδέτερα και αντικειμενικά. Τα κυρίαρχα ΜΜΕ λοιπόν μιλούν χωρίς να αναγνωρίζουν αυτό το πλαίσιο που θέτει η Ανθρωπολογία και όχι μόνο ως επιστήμη, για τους άλλους αναπαράγοντας έναν εξουσιαστικό λόγο απέναντι τους και δίχως να υπάρχει η δυνατότητα εναλλακτικής φωνής, αφού συνεχώς αντιπροσωπεύονται από τρίτους, δίχως οι ίδιοι οι μετανάστες να μπορέσουν να μιλήσουν για τον εαυτό τους.

Ο ελληνικός κινηματογράφος μέσω των τεσσάρων ταινιών που μελετήσαμε μοιάζει να είναι η εναλλακτική φωνή που δεν υπάρχει στον υπόλοιπο δημόσιο διάλογο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα φαίνεται να είναι Ο δρόμος προς την δύση. Σε αυτήν την ταινία όπου η μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ συγχέονται δίνεται ο λόγος στους ίδιους τους μετανάστες και πρόσφυγες να μιλήσουν για το ταξίδι τους στην Ελλάδα, τις συνθήκες διαβίωσης τους, τον ρατσισμό και τον κοινωνικό αποκλεισμό που βιώνουν αλλά και το τραύμα της προσφυγιάς. Οι απόψεις των γηγενών δεν αντιπροσωπεύονται από κάποιος παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, ενώ όταν αυτό συμβαίνει συνηγορούν αυτές οι απόψεις υπέρ της εργατικότητας τους. Με αυτόν τον τρόπο το ελληνικό κοινό έρχεται αντιμέτωπο με αυτήν την αντίφαση των θέσεων που παρουσιάζονται από την μία πλευρά από την τηλεόραση και από την άλλη από τον κινηματογράφο. Όπου στον τελευταίο το πρόσωπο του ξένου μοιάζει πιο ανθρώπινο, δηλαδή πιο κοντά στο δικό του πρόσωπο αφού λειτουργεί με βάση κοινά ανθρώπινα συναισθήματα και λογικές και με αυτόν τον τρόπο μπορεί να ταυτιστεί περισσότερο μαζί του, να τον καταλάβει και να τον αποδεχτεί.

Με αυτόν τον τρόπο οι σκηνοθέτες των ταινιών μας παίρνουν θέση απέναντι στα κοινωνικά προβλήματα της εποχής τους και δεν μένουν αμέτοχοι στην δημόσια αυτή συζήτηση. Όπως αναφέραμε στο πρώτο μας κεφάλαιο η κινηματογραφική τέχνη δεν είναι ουδέτερη και σχετίζεται με το κοινωνικοιστορικό πλαίσιο που παράγεται κάθε ταινία. Η ελληνική κοινωνία από την δεκαετία του 90' και ύστερα αλλάζει, αφού εντός των συνόρων της μεταβαίνουν άνθρωποι άλλων εθνικοτήτων, θρησκειών και διαφορετικών πολιτισμικών προτύπων. Έτσι οι συντελεστές των ταινιών απαντούν στα ερωτήματα που τίθενται όσο αφορά το μεταναστευτικό ζήτημα, δηλαδή ως προς την αποδοχή και ένταξη των ξένων, των πολιτισμικών διαφορών, στα ζητήματα αυθεντικής εθνικής ταυτότητας.

Μεταξύ των δύο χρονικών περιόδων που συζητήσαμε δεν θα εντοπίσουμε σημαντικές διαφορές ως προς τον τρόπο που αναπαρίσταται ο ξένος. Και οι δύο αυτοί περίοδοι έχουν έντονα τα στοιχεία της θετικής εικόνας για τον ξένο, του ανθρώπινου χαρακτήρα του, δίνουν χώρο για την κατανόηση και την γνωριμία μαζί του και τάσσονται υπέρ της ένταξης και υγιούς αναπαραγωγής του πολιτισμού τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί στο Μουρουπάφσιμ η προσπάθεια του πρωταγωνιστή μας και να έρθει σε προσωπική φιλική σχέση με τους Αλβανούς που γνωρίζει τυχαία αλλά και να κάνει ότι περνά από το χέρι του προκειμένου να αποκτήσει τις απαραίτητες βίζες για να τους νομιμοποιήσει.

Τα κοινά αυτά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τις ταινίες μας θεωρούμε πως σχετίζονται με το γεγονός πως η αντίληψη περί ανοχής και αποδοχής του ξένου δεν άλλαξαν παρά σε ελάχιστο βαθμό κατά το πέρασμα των χρόνων. Με άλλα λόγια σε κάθε ταινία δεν παρουσιάζεται ως δεδομένο η αποδοχή και ένταξη του ξένου. Φαίνεται συνεχώς να βρίσκεται σε μία διαπραγματεύση και αμφισβήτηση ακόμη και μία δεκαετία μετά τις πρώτες αφίξεις μεταναστών. Η ελληνική κοινωνία σε μεγάλο βαθμό, δεν μπορεί να φανταστεί τους μετανάστες και πρόσφυγες ως μέρος της, ως άτομα με ίσα πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα αλλά τους αντιλαμβάνεται ως προσωρινούς επισκέπτες οι οποίοι οφείλουν μετά από ένα διάστημα να αποχωρήσουν.

Αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός πως μέχρι και το 2001, η ελληνική πολιτεία στην πραγματικότητα δεν είχε μεταναστευτική πολιτική, αφού δεν λάμβανε το φαινόμενο αυτό ως μαζικό (Τριανταφύλλου, Μαρούκης, 2010, σ. 98). Χρειάστηκε δηλαδή λίγο παραπάνω από μία δεκαετία προκειμένου το ελληνικό κράτος να αναγνωρίσει την μακροχρόνια εγκατάσταση μεταναστών στην ελληνική επικράτεια. Ακόμη, περισσότερο οι νόμοι που ίσχυαν μέχρι το 2001 είχαν σκοπό τον περιορισμό των μεταναστευτικών ροών και τον έλεγχο των συνόρων, κυρίως μέσω των απελάσεων, ενώ δεν υπήρχε κάποια πρόβλεψη για την εγκατάσταση τους στην χώρα μας με σκοπό την εργασία (Τριανταφύλλου, Μαρούκης, 2010, σ. 98), γεγονός πραγματικό αφού οι περισσότεροι άνθρωποι αυτοί έρχονται με σκοπό ακριβώς την εργασία και την διαμονή στην χώρα.

Με αυτόν τον τρόπο διαφαίνεται η κεντρική αντίφαση που διέπει και τις τέσσερις ταινίες που μελετήσαμε εδώ. Μετανάστες και πρόσφυγες έρχονται στην Ελλάδα για να εργαστούν και να φτιάξουν τις συνθήκες ζωής τους, ενώ το ίδιο το κράτος δεν ανταποκρίνεται στα αιτήματα τους αυτά, αφού αρνείται την νομιμοποίησή τους, πόσο δε μάλλον την παροχή κοινωνικών και πολιτικών δικαιωμάτων. Έτσι, αυτοί οι άνθρωποι μοιάζουν να είναι κοινωνικά εγκλωβισμένοι, αφού από την μία πλευρά είναι δύσκολο να επιστρέψουν στις πατρίδες τους¹¹, ενώ από την άλλη δεν γίνονται αποδεκτοί στο χώρο διαμονής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο λόγος περί "λαθρογέννησης", ενός Μπαγκλαντεσιανού μετανάστη, στον Δρόμο προς την Δύση, προκειμένου να χαρακτηρίσει ειρωνικά την γέννηση της κόρης του στην Ελλάδα, κάνοντας ταυτόχρονα κριτική για την μη πρόβλεψη της νομιμοποίησης των μεταναστών δεύτερης γενιάς που γεννήθηκαν και μεγαλώνουν στην χώρα.

1 Περίπτωση Ιρίνας, στο Ο Δρόμος προς την Δύση.

Στο σημείο αυτό θεωρούμε χρήσιμο να αναφερθούμε στο Αγκάμπεν, ο οποίος παρ' όλο που το κείμενο του είναι πολύ πιο σύγχρονο της περιόδου που εξετάζουμε εδώ, παρουσιάζει το φαινόμενο στην πολιτική και ιστορική του διάσταση. Ο ίδιος υποστηρίζει πως όταν οι πρόσφυγες αποτελούν μαζικό φαινόμενο παρά τις εξαγγελίες των κρατών για τα δικαιώματα του ανθρώπου, τα τελευταία αποδεικνύονται ανίκανα να επιλύσουν το πρόβλημα, ενώ το βάρος του ζητήματος για την διαχείριση του πέφτει στην αστυνομία και τις ανθρωπιστικές οργανώσεις (2015, σ. 40). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει το αποτέλεσμα αυτό δεν οφείλεται απλά σε κάποια σκόπιμη θα λέγαμε πολιτική εγωισμού αλλά σε μία αμφισημία των βασικών εννοιών "που ρυθμίζουν την εγγραφή του ιθαγενούς στοιχείου (δηλαδή της ζωής) στην έννομη τάξη του έθνους κράτους (2015, σ. 41) . Με άλλα λόγια, ενώ ο πρόσφυγας θα έπρεπε να ενσαρκώνει ως μορφή και μόνο τα ανθρώπινα δικαιώματα, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει μιας και στο Ευρωπαϊκό πλαίσιο φορέας δικαιωμάτων είναι εκείνος που έχει την ιδιότητα του πολίτη. Ο πρόσφυγας ως το υποκείμενο εκείνο που στερείται αυτήν την ιδιότητα φαίνεται να μην μπορεί να ενταχθεί σε αυτό το πλαίσιο.

Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύεται πως ο πρόσφυγας και μετανάστης κατέχει μία θέση προσωρινότητας ενώ οι μόνες διέξοδοι αποτελούν είτε η ένταξη στα πλαίσια του πολίτη, που μάλλον θα ισχύει στις λιγότερες περιπτώσεις είτε είναι ο επαναπατρισμός (Arendt, Agamben, Traverso, 2015, σ. 42), που φαίνεται περισσότερο επιθυμητός. Δεν υπάρχει θα λέγαμε μία κατηγορία όπου ένας άνθρωπος θα λογίζεται ως τέτοιος στα δικαιοκτικά πλαίσια των δυτικών χωρών, μέλος των οποίων αποτελεί και η Ελλάδα. Αυτός είναι και ο κεντρικός λόγος όπου ο δυτικός κόσμος έρχεται σε μεγάλη αμηχανία την στιγμή όπου φτάνουν στα εδάφη τους άνθρωποι οι οποίοι δεν εντάσσονται με κάποιον τρόπο σε κάποια κατηγορία ανθρώπου με δικαιώματα. Αυτό θεωρούμε πως συμβαίνει και στο δικό μας παράδειγμα της Ελλάδας όπου η θέση των προσφύγων και μεταναστών καταλήγει να είναι μία διαρκής προσωρινότητα, από την αρχή της έλευσης τους μέχρι και τις μέρες μας.

Κλείνοντας θα θέλαμε να παραθέσουμε τα ίδια τα λόγια του Αγκάμπεν, δίνοντας παράλληλα ένα στίγμα όσο αφορά το μέλλον για την αντιμετώπιση του ζητήματος «Ο πρόσφυγας πρέπει να θεωρηθεί ως {...} μια οριακή έννοια που θέτει υπό ριζική διερώτηση τις αρχές του έθνους-κράτους και, ταυτόχρονα, επιτρέπει να καθαρίσουμε το έδαφος για μια ανανέωση των κατηγοριών μας, την οποία δεν μπορούμε να αναβάλλουμε άλλο» (Arendt, Agamben, Traverso, 2015, σ. 46).

Βιβλιογραφία

- Arendt, H. Agamben, G. Traverso, E. (2015). *Εμείς οι πρόσφυγες* (μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης, Άκης Γαβριηλίδης, Νίκος Κούρκουλος), Αθήνα : Εικοστού Πρώτου.
- Γαζή, Ε. (1999). Οριενταλισμός, το κείμενο ως γεγονός, *Μνήμων*, 21, 236-246.
- Γιάνναρης, Κ. (Σκηνοθέτης). (2005). *Ο Όμηρος* {Κινηματογραφική ταινία}. Ελλάδα : SCLAVIS.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (επιμ.) (2011). *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία : σύγχρονες τάσεις*. Αθήνα : Πατάκη.
- Γκορίτσας, Σ. (Σκηνοθέτης). (1993). *Απ' το Χιόνι* {Κινηματογραφική ταινία}. Ελλάδα: SCLAVIS.
- Hubinette, T. (2003). Orientalism Past and Present, an introduction to a Postcolonial Critique, *The Stockholm Journal of East Asian Studies*, 73-80.
- Jenkins R. (2007). *Κοινωνική ταυτότητα* (μτφρ. Κατερίνα Γεωργοπούλου), Αθήνα : Σαββάλας.
- Κατζουράκης, Κ. (Σκηνοθέτης). (2002). *Ο Δρόμος προς την Δύση* {Κινηματογραφική ταινία}. Ελλάδα : CINEMAGIC.
- Καραϊσκάκη, Τ. (επίμ.) (1983). *Κινηματογραφικό αρχείο 1 : Λουίς Μουνιουέλ*. Αθήνα : Αιγόκερως.
- Καρατράντος, Τ. (2007). *Οι απαρχές του Οριενταλισμού του Said στη Δυτική Φιλοσοφία και η Επιρροή της Θεωρίας των Διεθνών Σχέσεων από τα Σχήματα* (Διπλωματική εργασία). Αθήνα : Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Καψάλης, Α. Λινάρδος-Ρυλμόν, Π. (επιμ.) (2005). Μεταναστευτική Πολιτική και Δικαιώματα των Μεταναστών. Αθήνα : Ινστιτούτο Εργασίας ΓΣΕΕ-ΑΔΕΔΥ, 22 Μελέτες.
- Κόρρας, Γ. Βούπουρας, Χ. (Σκηνοθέτες). (1997). Μιρουπάφσιμ {Κινηματογραφική ταινία}. Ελλάδα : REEL.
- Κοτζαμάνης, Β. Καρκούλη, Α. (2016). Οι μεταναστευτικές εισροές στην Ελλάδα την τελευταία δεκαετία: ένταση και βασικά χαρακτηριστικά των παρατύπων εισερχομένων ως και των αιτούντων άσυλο, Δημογραφικά νέα, 26, 1-7
- Κουντούρη, Φ. (2008-2015). Ο Μετανάστης στον Ελληνικό τύπο : 1950-2005 : Η περίπτωση της Εφημερίδας ΤΑ ΝΕΑ. Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Κούπερ, Α. (1989). Ανθρωπολογία και Ανθρωπολόγοι (επιμ. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, μτφρ. Χριστίνα Μιχαλοπούλου-Βεΐκου). Αθήνα : Καστανιώτη.
- Κυριαζή, Ν. (2011). Η Κοινωνιολογική Έρευνα : κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών. Αθήνα : Πεδίο.
- Κωνσταντοπούλου, Χ, (επιμ.) (2000). «ΕΜΕΙΣ» ΚΑΙ ΟΙ «ΑΛΛΟΙ» Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα. Αθήνα : Τυπωθήτω.
- Λυδάκη, Α. (2001). Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας. Αθήνα : Καστανιώτη.
- Λυδάκη, Α. (2012). Μέσα από την κάμερα : Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα. Αθήνα : Παπαζήσης.
- Ραφαηλίδης, Β. (1996). 12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο: Μία μέθοδος ανάγνωσης του Φίλμ. Αθήνα : Αιγόκερως.
- Ραφαηλίδης, Β. (1984-1985). Κινηματογραφικά Θέματα. Αθήνα : Αιγόκερως.

- Ραφαηλίδης, Β. (1985-1986). Κινηματογραφικά Θέματα. Αθήνα : Αιγόκερως.
- Ραφαηλίδης, Β. (1986-1987). Κινηματογραφικά Θέματα. Αθήνα : Αιγόκερως.
- Σάντας, Κ. (2006). Πως βλέπω μία ταινία. Σπουδή στην τέχνη του κινηματογράφου.
Αθήνα : Γρηγόρη.
- Σολδάτος, Γ. (2000). Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου : Γ τόμος (1990-2000). Αθήνα : Αιγόκερως.
- Sorlin, P. (2004). Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου (επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου). Αθήνα : Μεταίχμιο.
- Τριανταφύλλου, Α. Μαρούκης, Θ. (επιμ.) (2010). Η Μετανάστευση στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Αθήνα : Κριτική.
- Χαράμης, Π. (επιμ.) (2004). ΜΜΜ και Ρατσισμός : Βιβλίο της Καθηγήτριας/του Καθηγητή. Αθήνα. Κέντρο Μελέτης και Τεκμηρίωσης (ΚΕΜΕΤΕ) της ΟΛΜΕ.