

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Όνοματεπώνυμο Φοιτητή: *Κατερίνα Μητσού*

Α.Μ. Φοιτητή: 1111Μ029

Τίτλος Διπλωματικής: *Αποτύπωση της Τουρκικότητας στο
σύγχρονο Τουρκικό
κινηματογράφο από τα μέσα της
δεκαετίας 1990 έως το 2010.*

Υπεύθυνη Σπουδών: *κα Σία Αναγνωστοπούλου*



Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013

Η παρούσα διπλωματική εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σεμιναρίων του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές καθώς και τους συμφοιτητές μου για τις χρήσιμες επισημάνσεις και παρατηρήσεις κατά τη διάρκεια των σπουδών. Νοιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως την επιβλέπουσα καθηγήτρια κα Αναγνωστοπούλου και το Δρ. Γιάννη Παπαδόπουλο για τις πολύτιμες συμβουλές και κατευθύνσεις που μου προσέφεραν αφειδώς.

Περιεχόμενα

| | |
|--|----|
| Από το Οθωμανικό κράτος στο Τουρκικό έθνος | 5 |
| Από τον Τούρκο του Μουσταφά Κεμάλ στον Τούρκο του Τουργκούτ Οζάλ | 8 |
| Τουρκική κοινωνία και εθνική ταυτότητα στο ΑΚΡ του Ερντογάν | 12 |
| Ο τουρκικός κινηματογράφος έως τις αρχές της δεκαετίας 1990 | 16 |
| Τουρκικός κινηματογράφος από τα τέλη της δεκαετίας '90 έως 2010 | 19 |
| α) Ο νέος εμπορικός κινηματογράφος (new popular cinema) | 19 |
| β) Νέο κύμα καλλιτεχνικού κινηματογράφου (new wave art cinema)..... | 25 |
| Τουρκικότητα και μειονότητες..... | 29 |
| Ταξίδι στον ήλιο (Γιεσίμ Ουστάογλου) | 30 |
| Η πλειοψηφία (Σερέν Γιουτζέ)..... | 35 |
| Στην άκρη του ουρανού (Φατίχ Ακίν)..... | 39 |
| Συμπεράσματα ενότητας | 42 |
| Ο εθνικός προσδιορισμός Τούρκος και ο Τούρκος πολίτης. Πως προσλαμβάνεται η Τουρκικότητα; | 42 |
| Αυγό, Γάλα, Μέλι (Σεμίχ Καπλάνογλου) | 43 |
| Μέλι | 46 |
| Γάλα..... | 48 |
| Αυγό | 49 |
| Συμπεράσματα | 52 |
| Μακριά (Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν) | 52 |
| Τρεις πίθηκοι (Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν) | 56 |
| Μαζί Ποτέ ! (Φατίχ Ακίν) (Χρυσή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου 2004)..... | 59 |
| Συμπεράσματα ενότητας | 62 |
| Τουρκικότητα και ιστορική μνήμη | 65 |
| Πληγές του Φθινοπώρου (Güz Sancisi) (Τομρίς Γκιριτλίογλου) (Tomris Giritlioğlu)..... | 66 |
| Το ιστορικό πλαίσιο..... | 66 |
| Η ταινία | 68 |
| Συσχετισμός σεναρίου και ιστορίας | 70 |
| Ρώτα την καρδιά σου (Yüreğine Sor), Γιουσούφ Κουρτσενλή (Yusuf Kurçenli) | 74 |
| Το ιστορικό πλαίσιο..... | 74 |
| Συσχετισμός ταινίας και ιστορίας..... | 77 |
| Περιμένοντας τα σύννεφα (Γιεσίμ Ουστάογλου) | 82 |
| Εξαγωγή συμπερασμάτων | 88 |

Εισαγωγή

Ο κινηματογράφος ως μορφή ψυχαγωγίας, αναμφίβολα μπορεί να μεταβιβάσει ένα ιδεολογικό μήνυμα στο κοινό και στο παρελθόν οι καλλιτέχνες στρατεύτηκαν για να διαφωτίσουν ή να εκπαιδεύσουν τις μάζες ή αποδέχθηκαν το ρόλο αυτού που μπορούσε να καθοδηγήσει αισθητικά και ηθικά το λαό¹. Μεταγενέστερα σε περιπτώσεις που οι πολιτικές και οι ιδεολογίες απέτυχαν να δώσουν ένα στόχο για να μπορέσουν να ζήσουν οι άνθρωποι το στοίχημα για τον κινηματογράφο ήταν να προσφέρει αυτό που η πραγματικότητα δε μπορούσε².

Όταν στη μεγάλη οθόνη παρακολουθούμε ένα πλάνο γνωρίζουμε ότι ο σκηνοθέτης αφηγείται μία ιστορία από μία οπτική γωνία, νοηματοδοτεί με τρόπο προσωπικό γεγονότα και καταστάσεις. Το ζήτημα που προκύπτει είναι αν ο κινηματογράφος ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως ιστορική πηγή, αν η καταγραφή των ιδεολογικών ζυμώσεων, των οικονομικών, πολιτικών και οικονομικών εξελίξεων από τον κινηματογραφικό φακό μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην ιστορική έρευνα ως τεκμήριο. Συγκεκριμένα μας ενδιαφέρει να ερευνήσουμε πως ο σύγχρονος Τουρκικός κινηματογράφος από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 έως το 2010 κατέγραψε τη διαδικασία μετασχηματισμού της σύγχρονης Τουρκίας, τους προβληματισμούς σχετικά με τα ερωτήματα ποιος θεωρείται Τούρκος σήμερα, πως ορίζεται και ποιους περιλαμβάνει η Τουρκικότητα, πως γίνεται η διαχείριση των θεμάτων της μνήμης, του ανήκειν, του προσδιορισμού της ταυτότητας. Διερευνώντας την ιστορική προοπτική του Τουρκικού κινηματογράφου αναζητούμε και μία αποτύπωση της πολλαπλής δυναμικότητας της κοινωνίας που οπωσδήποτε δεν είναι ομοιογενής.

Από την Οθωμανική αυτοκρατορία στο Τουρκικό έθνος-κράτος

Οι όροι Τούρκος και Τουρκικότητα είναι όροι της νεωτερικότητας. Τυπικά Τούρκος πολίτης είναι όποιος έχει την τουρκική ιθαγένεια. Τα δομικά όμως στοιχεία τα οποία ορίζουν την Τουρκικότητα και συνθέτουν την εθνική ταυτότητα δεν παραμένουν

¹ Birgit Beumers, *Pop Culture Russia! Media, Art and lifestyle*, ABCOLIO, 2005, σελ. 71.

² Στο ίδιο, σελ. 79.

πάντα σταθερά και αναλλοίωτα. Το ερώτημα ποιος θεωρείται Τούρκος απαντάται με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο και η Τουρκικότητα μπορεί να έχει μεγαλύτερη ή μικρότερη ικανότητα αφομοίωσης.

Έως τον 20^ο αιώνα και την εθνογένεση ο όρος Τούρκος χρησιμοποιούνταν από τους διανοούμενους της αυτοκρατορίας ως μειωτικός χαρακτηρισμός (η λέξη «τουρκικά» σήμαινε τη γλώσσα που μιλούσε ο απλός λαός)³. Μεταξύ των Οθωμανών διανοουμένων πρώτοι ο Αχμέτ Βεφίκ Πασάς και ο Αλή Σουαβή αναφέρουν τον όρο με θετική χροιά⁴. Όλο τον 19^ο αιώνα, ως αποτέλεσμα της ανάδυσης των εθνικιστικών κινήσεων στα Βαλκάνια, της ίδρυσης των εθνικών κρατών και του ανταγωνισμού μεταξύ των μεγάλων δυνάμεων το πρόβλημα των σουλτάνων, των διανοουμένων και των γραφειοκρατών (με επικεφαλής τους Μουσταφά Ρεσίτ πασά, Ααλή πασά και Φουάτ πασά), ήταν η ανασχεση της συρρίκνωσης της αυτοκρατορίας, πρόβλημα που επιδιώκουν να επιλύσουν σε πολιτικό επίπεδο με αλλαγές στο στρατό, την εκπαίδευση, τη φορολογία, τη διοίκηση⁵. Από το 1839 με το διάταγμα Γκιουλχανέ Χαττ-ι Σερίφ και ως το 1876 διαρκεί η περίοδος του Τανζιμάτ, που ήταν αφενός το αποτέλεσμα των πιέσεων που ασκούσε η Δύση για μεταρρυθμίσεις προκειμένου να εξασφαλιστεί η υποστήριξη των ευρωπαϊκών δυνάμεων αφετέρου αποτέλεσμα της συνειδητοποίησης ότι για να σωθεί η αυτοκρατορία ήταν αναγκαίο να γίνουν δυτικού τύπου μεταρρυθμίσεις⁶.

Οι μεταρρυθμίσεις αυτές επιβεβλημένες άνωθεν, δε βρήκαν έρεισμα στη μουσουλμανική πλειοψηφία και επιπλέον προκάλεσαν αντιδράσεις μεταξύ των ίδιων των μεταρρυθμιστών όπως ο Ναμίκ Κεμάλ, και άλλων που έγιναν γνωστοί ως «Νέοι

³ Ηρακλής Μήλλας, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Φεβρουάριος 2005, σελ. 23-25. Ο Αχμέτ Βεφίκ Πασάς σπούδασε στο Παρίσι, απέκτησε πολλά αξιώματα και έγραψε μεταξύ των πολλών συγγραμμάτων και Το Γενεαλογικό Δέντρο των Τούρκων. Ο Αλή Σουαβή ήταν συγγραφέας και δημοσιογράφος.

⁴ Στο ίδιο.

⁵ Στο ίδιο.

⁶ Erik. Zürcher, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Σεπτέμβριος 2004, σελ.99. Ο Μουσταφά Ρεσίτ Πασάς ξεκίνησε την καριέρα του στην υπηρεσία αρχειοθέτησης της Πύλης, διατέλεσε έξι φορές μεγάλος βεζίρης μετά το 1845 και αρχιτέκτονας των μεταρρυθμίσεων της δεκαετίας του 1840 και των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του 1850. Ο Ααλή πασάς υπήρξε επίσημος μεταφραστής του αυτοκρατορικού συμβουλίου. Γραμματέας και στη συνέχεια πρεσβευτής στο Λονδίνο. Διατέλεσε πέντε φορές μεγάλος βεζίρης μετά το 1852. Εργάστηκε από κοινού με το Φουάτ πασά για τη διαμόρφωση του μεταρρυθμιστικού προγράμματος. Ο Φουάτ πασάς ήταν γόνος γνωστής οικογένειας γραφειοκρατών. Σπούδασε ιατρική και διδάχθηκε γαλλικά. Μεταφραστής στο αυτοκρατορικό συμβούλιο. Πέντε φορές υπουργός Εξωτερικών μετά το 1851. Δύο φορές μεγάλος βεζίρης. (Στο ίδιο, σελ.481,473 και 489 αντίστοιχα).

Οθωμανοί» και πρότειναν συγχωνεύοντας των ευρωπαϊκό φιλελευθερισμό και την ισλαμική παράδοση τη συσπείρωση όλων των Οθωμανών υπηκόων, μουσουλμάνων και μη, κάτω από μία οθωμανική ταυτότητα που θα καλλιεργούσε τη συνείδηση του πολίτη και την εμπιστοσύνη προς το κράτος⁷. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του ο Αμπντούλ Χαμίτ Β΄ προέταξε την ισλαμική ταυτότητα και έδωσε έμφαση στο Ισλάμ υπό τη σημαία του οποίου θα ενώνονταν οι μουσουλμάνοι, οι οποίοι αποτελούσαν πλέον την πλειοψηφία καθώς με τη συνθήκη του Βερολίνου το 1878 η αυτοκρατορία είχε χάσει περίπου το 1/3 των εδαφών και το 20% του πληθυσμού⁸. Η αποτυχία του Αμπντούλ Χαμίτ να εμπνεύσει εμπιστοσύνη στις νέες γενιές στρατιωτικών και γραφειοκρατών οδήγησε στην ίδρυση στο Παρίσι της πρώτης οργανωμένης αντιπολιτευτικής ομάδας, της Επιτροπής Ένωσης και Προόδου υπό την ηγεσία του Αχμέτ Ριζά. Η ομάδα αυτή επιδίωκε την ενότητα των υπηκόων και στη Γαλλία πήρε το όνομα Jeunes Turcs, Νεότουρκοι⁹. Πλήγμα για τους Νεότουρκους και την ΕΕΠ που ήρθε στην εξουσία διακηρύσσοντας ότι αντιπροσωπεύει όλες τις Οθωμανικές κοινότητες υπήρξε η συνειδητοποίηση ότι ο εθνικισμός είχε εδραιωθεί στις κοινότητες της αυτοκρατορίας καθώς ακόμη και οι μουσουλμάνοι Αλβανοί προτιμούσαν την αλβανική ταυτότητα ενώ ο Βαλκανικός πόλεμος του 1913 διέλυσε τις προσδοκίες των Οθωμανιστών¹⁰. Η ιδέα του Παντουρκισμού διατυπωμένη από το Γιουσούφ Ακτσουρά το 1904 στο άρθρο του «Τρεις πολιτικές θέσεις» πρότεινε μια πολιτισμική ενότητα όλων των Τούρκων και των Τουρκομανικών πληθυσμών και κέρδισε σταδιακά την υποστήριξη των Νεότουρκων¹¹. Ο τουρκισμός σε αντίθεση με τον Οθωμανισμό ήταν νέο ιδεολογικό κίνημα οι ρίζες του οποίου ανιχνεύονται στις

⁷ Στο ίδιο, σελ. 199.

Ο Ναμίκ Κεμάλ μπέης ήταν ένας από τους ιδρυτές του κινήματος των Νέων Οθωμανών του 1865. Διέφυγε στην Ευρώπη(1876),όπου εξέδωσε την αντιπολιτευτική εφημερίδα Χουρριγέτ. Επέστρεψε στην Πόλη(1870), αλλά εξορίστηκε στην Κύπρο(1873). Το 1876 ανακλήθηκε για να βοηθήσει στη σύνταξη του συντάγματος, αλλά λίγο αργότερα ο Αμπντούλ Χαμίτ τον εξόρισε στη Λέσβο. (Στο ίδιο, σελ.488).

⁸ Στο ίδιο, σελ. 131.

⁹ Στο ίδιο, σελ. 140.

Ο Αχμέτ Ριζά μπέης σπούδασε γεωπονική στη Γαλλία. Το 1889, διέφυγε στη Γαλλία και ξεκίνησε μια εκστρατεία για την αποκατάσταση του συντάγματος και του κοινοβουλίου. Από το 1895 και εξής, δημοσίευσε, στο Παρίσι, το κυριότερο αντιπολιτευτικό όργανο *Μεσθερέτ*. Μετά την επανάσταση του 1908 ,εξελέγη στην κεντρική επιτροπή της ΕΕΠ(Επιτροπή Ένωση και Πρόοδος) και αναδείχθηκε πρόεδρος του δεύτερου κοινοβουλίου. (Στο ίδιο, σελ.473).

¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 187.

¹¹ Η. Μήλλας, οπ. π., σελ. 28.

Ο Γιουσούφ Ακτσουρά ήταν Ταταρικής καταγωγής. Εξορίστηκε στην Τρίπολη για την ανάμειξή του σε νεοτουρκικές δραστηριότητες. Διέφυγε στη Γαλλία. Αρθρογραφούσε σε αντιπολιτευτικές εφημερίδες υπέρ της τουρκικής εθνικής ιδεολογίας. Συνέπραξε με τους εθνικιστές στην Ανατολία. Εκλεγόταν στην εθνοσυνέλευση συνεχώς. (Zürcher, οπ. π., σελ.473).

ιδέες των Ευρωπαϊών Ανατολιστών ντε Γκιν, Καχούν και Βάμπερου που είχαν αρχίσει να μελετούν του Τούρκους της κεντρικής Ασίας τον 19^ο αι και στην επίδραση των Αζέρων και των Τατάρων της Ρωσικής αυτοκρατορίας¹². Είναι φανερό ότι τα τρία αυτά ιδεολογικά ρεύματα του Οθωμανισμού, του Ισλαμισμού και του Παντουρκισμού που στην πράξη δεν απέκλειαν το ένα το άλλο, επιχείρησαν να επιλύσουν το ζήτημα της αναδιοργάνωσης της αυτοκρατορίας σε μία εποχή που σταδιακά οι αυτοκρατορίες διαλύονταν και στη θέση τους αναδύονταν εθνικά κράτη.

Παρατηρούμε ότι από τα μέσα του 19^{ου} και έως την ίδρυση του Τουρκικού κράτους γίνεται προσπάθεια να οριστεί όχι η Τουρκική αλλά η Οθωμανική ταυτότητα και να εξασφαλιστεί η επιβίωση της αυτοκρατορίας. Ως αποτέλεσμα των Βαλκανικών πολέμων η Οθωμανική Αυτοκρατορία έχασε μερικές από τις πιο αναπτυγμένες οικονομικά περιοχές, όπως η Μακεδονία και δέχτηκε πολλές χιλιάδες μουσουλμάνους πρόσφυγες. Σταδιακά η ιδέα του Παντουρκισμού αρχίζει και εδραιώνεται, με αποτέλεσμα κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι Νεότουρκοι να επιθυμούν να απαλλαγούν από τις μειονότητες. Η νίκη στον Ελληνοτουρκικό πόλεμο 1919-1922 έφερε τους εθνικιστές στην εξουσία και στις 29 Οκτωβρίου 1923, ανακηρύχθηκε η Τουρκική Δημοκρατία.

Από τον Τούρκο του Μουσταφά Κεμάλ στον Τούρκο του Τουρκούτ Οζάλ

Το πρόβλημα που έπρεπε να διαχειριστούν οι θεωρητικοί του τουρκικού εθνικισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ήταν η ιδεολογική νομιμοποίηση της μετάβασης από το Οθωμανικό κράτος στο Τουρκικό έθνος¹³. Ο Μουσταφά Κεμάλ εξασφαλίζοντας μία υπόγεια συνέχεια με τα προηγούμενα ιδεολογικά ρεύματα θεμελιώνει την αρχή του «λαϊκισμού» με το πέρασμα από την ιερή κοινότητα στην εθνική κοινότητα, στην οποία έθνος και λαός είναι το κράτος και η αρχή της λαϊκής κυριαρχίας μπορεί να κατανοηθεί ως αρχή της κυριαρχίας μίας ομάδας ειδικών (στρατός και Ρεπουμπλικανικό Κόμμα) που έχει οριστεί από το έθνος να κυβερνά¹⁴. Ο Ζιγιά

¹² Zürcher, οπ. π., σελ. 187.

¹³ Σία Αναγνωστοπούλου, *Τουρκικός εκσυγχρονισμός. Ισλάμ και Τουρκοκύπριοι στη δαιδαλώδη διαδρομή του κεμαλισμού*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, Μάρτιος 2004, σελ. 39.

¹⁴ Στο ίδιο, σελ. 56-57.

Γιοκάλπ, ένθερμος εθνικιστής επηρεασμένος από τις ιδέες του Ντιρκέμ για την υπεροχή της κοινωνίας στο άτομο αντικαθιστά την έννοια της «κοινωνίας» με την έννοια του «έθνους» ενώ από την ομάδα ειδικών προκύπτει η ιδέα του Ηγέτη στο πρόσωπο του οποίου ενσαρκώνονται οι αξίες του έθνους¹⁵. Μέσα από τον συγκερασμό μιας δυτικής κοσμικής ιδεολογίας και της εκκοσμίκευσης των παραδοσιακών θρησκευτικών εννοιών επιτυγχάνεται η μετάβαση από την ιερή κοινότητα (Ουμμά) στην εθνική κοινότητα (Ουλούς) όπου το κράτος γίνεται φορέας μιας κοσμικής θρησκείας, του κεμαλισμού¹⁶.

Παράλληλα διατυπώνεται το 1932 η Τουρκική Ιστορική θέση με την οποία υποστηρίζεται ότι όλοι σχεδόν οι μεγάλοι πολιτισμοί ήταν δημιούργημα των Τούρκων που κατοικούσαν αρχικά στη Κεντρική Ασία και μετανάστευσαν στη Κίνα, την Ευρώπη, τη Μέση Ανατολή· έτσι οι Σουμέριοι και οι Χετταίοι θεωρούνται πρωτο-Τούρκοι και η Ανατολία παρουσιάζεται να είναι τουρκική περιοχή από τα πανάρχαια χρόνια¹⁷. Με τη θεωρία αυτή οικοδομείται μία νέα ιστορική ταυτότητα και κληρονομιά από την οποία απουσιάζουν η ύστερη Οθωμανική κληρονομιά και κυρίως η ισλαμική παράδοση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας¹⁸. Στο πλαίσιο της εκκοσμίκευσης άλλωστε απαγορεύτηκε η λειτουργία των ταγμάτων των δερβίσηδων (ταρικάτ) που αποτελούσαν έκφανση της λαϊκής θρησκείας και είχαν επιτελέσει σημαντικές λειτουργίες την προηγούμενη περίοδο¹⁹.

Με τη συνθήκη της Λωζάννης όλοι οι πολίτες της Τουρκίας που ζουν στα όρια του κράτους θεωρούνται Τούρκοι ανεξάρτητα από την προέλευσή τους και εξαίρεση αποτελούν οι κοινότητες των χριστιανών και των Εβραίων στους οποίους αναγνωρίστηκε η ιδιότητα της θρησκευτικής μειονότητας²⁰. Το κράτος δεν αναγνώρισε καμία μουσουλμανική μειονότητα. Εξαίρεση δεν έγινε ούτε για τους Αλεβίτες που ήταν πολυπληθής ετερόδοξη κοινότητα. Οι Αλεβίτες υποστήριξαν γενικά τις κοσμικές τάσεις του νέου καθεστώτος ενάντια στο χαλιφάτο και το ορθόδοξο Σουννιτικό κατεστημένο²¹. Στη συνθήκη της Λωζάννης δεν έγινε καμία

¹⁵ Στο ίδιο και Zürcher, σελ. 190.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Στο ίδιο, σελ.258.

¹⁸ Στο ίδιο.

¹⁹ Στο ίδιο.

²⁰ Γιασάρ Κεμάλ, *Χρώματα της ζωής και της γραφής. Συζήτηση με τον Alain Bosquet*, εκδ. Θεμέλιο, 1994, σελ.14.

²¹ Zürcher, οπ. π., σελ. 235.

αναφορά στους Κούρδους που αποτελούσαν το 20% του πληθυσμού και είχαν συμμετάσχει στον «Αγώνα Ανεξαρτησίας» παρά τις υποσχέσεις αυτονομίας που είχαν δοθεί από τους εθνικιστές ηγέτες²². Αντίθετα η κυβέρνηση στην προσπάθεια της να επιβάλει μία ενιαία εθνική συνείδηση εφάρμοσε μία καταπιεστική πολιτική έναντι της κουρδικής ταυτότητας, στο πλαίσιο της οποίας απαγορεύτηκε η δημόσια χρήση και διδασκαλία της κουρδικής γλώσσας²³. Σημειώθηκαν πολλές εξεγέρσεις τις οποίες η κυβέρνηση κατέστειλε, πολλοί ηγέτες των Κούρδων εκτελέστηκαν και μεγάλος αριθμός Κούρδων εγκαταστάθηκε με τη βία από τα νοτιοανατολικά στα δυτικά της χώρας²⁴.

Το νεοσύστατο έθνος-κράτος ως σημείο αναφοράς επινοεί την Τουρκικότητα, από την οποία αφαιρείται η ισλαμική παράδοση ενώ κυριαρχεί η υποταγή σε ένα κράτος λαϊκό, κοσμικό και ταυτόχρονα πατερναλιστικό. Ο κεμαλισμός περιορίζοντας την «Τουρκικότητα» σε στενά όρια θεμελιώνει μία εθνική ταυτότητα χωρίς αναφορές στη θρησκεία.

Όπως αναφέρθηκε η Τουρκικότητα δεν ενσωματώνει σταθερά τους ίδιους πληθυσμούς, θρησκευτικές, πολιτικές ή εθνοτικές ομάδες. Μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο το λαϊκό Ισλάμ, κινητοποιείται από τη κεμαλική γραφειοκρατία ως μέσο συνοχής της κοινωνίας για να αποτραπεί μέσα από την ενίσχυση των πολιτισμικών ουδετεροτήτων και κυρίως μέσω του κοινοτισμού η διάσπαση που θα μπορούσε να επιφέρει ο κομμουνισμός²⁵. Για το λόγο αυτό τα μέτρα εκκοσμίκευσης υποχωρούν προς όφελος του Ισλάμ το οποίο επανέρχεται στην εκπαίδευση²⁶. Ουσιαστικά η αφομοίωση του λαϊκού Ισλάμ από τον κεμαλισμό μεταβάλλει κάπως την Τουρκικότητα. Αργότερα, το πολιτικό Ισλάμ του Ερμπακάν τη δεκαετία του 1970, στο πλαίσιο του αντιδυτικισμού αρθρώνει ουσιαστικά έναν ισλαμοτουρκικό εθνικιστικό λόγο σύμφωνα με τον οποίο η κατάρρευση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας οφείλεται στον εκδυτικισμό και στη βίαιη αποκοπή των Τούρκων από το Ισλαμικό παρελθόν και τις παραδοσιακές αξίες²⁷. Για το πολιτικό Ισλάμ του

²² Στο ίδιο, σελ. 234.

²³ Στο ίδιο.

²⁴ Στο ίδιο, σελ. 234-236.

²⁵ Αναγνωστοπούλου, οπ. π., σελ. 64-65.

²⁶ Στο ίδιο, σελ. 67.

²⁷ Στο ίδιο, σελ. 127-128.

Ερμπακάν η δημοκρατία, η ελευθερία των ιδεών διεκδικούνται ως εθνικές αξίες επειδή είναι ισλαμικές και ο αντικομμουνισμός ανάγεται σε ιερό, εθνικό καθήκον²⁸.

Το πολιτικό Ισλάμ του Ερμπακάν αρθρώνει έναν διαφορετικό ταυτόχρονα όμως αυταρχικό, εθνικιστικό λόγο στον οποίο οι ισλαμικές αξίες ορίζονται ως εθνικές και συνθέτουν την Τουρκικότητα μαζί με τις κεμαλικές. Όπως είδαμε στην Τουρκικότητα δε χωρούν οι κομμουνιστές. Οι τελευταίοι διώκονται απηνώς από τη νεολαία του Ακροδεξιού κόμματος του Τουρκές, ευρύτερα γνωστή ως Γκρίζοι Λύκοι (Μπόζκουρτλαρ)²⁹. Οι συγκρούσεις μεταξύ δεξιάς και αριστεράς στη δεκαετία του '70 έλαβαν μεγάλες διαστάσεις: στο Καχραμανμαράς το Δεκέμβριο του 1978, δολοφονήθηκαν από τους Γκρίζους Λύκους εκατό Αλεβίτες (οι οποίοι υποστήριζαν γενικά την αριστερά), ενώ οι παραδοσιακές συγκρούσεις ανάμεσα στις οικογένειες ή τις φάρες πήραν πολιτικές διαστάσεις³⁰.

Τρία χρόνια μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα της 12^{ης} Σεπτεμβρίου 1980 το Κόμμα της Μητέρας Πατρίδας του Τουργκούτ Οζάλ κερδίζει τις εκλογές³¹. Η φιλελευθεροποίηση της οικονομίας που επιχειρείται από τον Οζάλ απαιτεί και την ένταξη της χώρας στην ΕΟΚ και τη συγκατάθεση της τουρκικής κοινωνίας για τον εκδυτικισμό της³². Μέσω του Οζάλ πολιτικά εκφράζεται η θεωρία της τουρκοϊσλαμικής σύνθεσης σύμφωνα με την οποία η Τουρκία είναι μία ευρωπαϊκή χώρα καθώς οι ευρωπαϊκές αξίες ενυπάρχουν στο τουρκοϊσλαμικό κόσμο και ταυτόχρονα ένα μουσουλμανικό έθνος όπως μαρτυρά η κουλτούρα του που ταυτίζεται με τον πολιτισμό³³.

Συμπερασματικά τα στοιχεία που ορίζουν τη Τουρκικότητα μεταβάλλονται και η σύνθεση της εθνικής ταυτότητας αντανακλά τους συσχετισμούς των διαφόρων δυνάμεων, την παράδοση του κεμαλισμού θεματοφύλακας της οποίας είναι ο στρατός, τις ισλαμικές πολιτικές δυνάμεις, τη δυναμική και τις διεκδικήσεις μειονοτήτων, και όλα αυτά σε σχέση με τις διεθνείς συνθήκες πολιτικές και οικονομικές.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Zürcher, οπ. π. σελ. 333

³⁰ Στο ίδιο, σελ. 341.

³¹ Στο ίδιο, σελ.341.

³² Αναγνωστοπούλου, οπ. π. σελ. 133.

³³ Στο ίδιο, σελ. 136-137.

Τουρκική κοινωνία και εθνική ταυτότητα στο ΑΚΡ του Ερντογάν

Το Νοέμβριο του 2002 το ισλαμικό Κόμμα Δικαιοσύνης και Ανάπτυξης του Ρετζέπ Ταγίπ Ερντογάν με ποσοστό 34% αναλαμβάνει τη διακυβέρνηση της χώρας. Η πολιτειακή ένταξη του Ισλάμ και η ευρωπαϊκή προοπτική συνοδεύτηκε από αλλαγές στην οικονομική και κοινωνική διάρθρωση της χώρας. Το ερώτημα είναι αν οι αλλαγές αυτές αντικατοπτρίζονται στη σύνθεση της νέας εθνικής ταυτότητας, αν δηλαδή πληθυσμοί που έως τώρα ήταν ουσιαστικά αποκλεισμένοι εξαιτίας εθνοτικών ή πολιτισμικών ή άλλων χαρακτηριστικών, συμμετέχουν ισότιμα στην ταυτότητα του Τούρκου πολίτη. Κατά βάση το ζήτημα είναι αν πράγματι οι αλλαγές συνδέονται με τον εκδημοκρατισμό της χώρας ή αν τελικά θεμελιώνουν με αφανείς μηχανισμούς μία νέα αυταρχική Τουρκικότητα.

Οι δηλώσεις της κυβέρνησης Ερντογάν συνθέτουν μία εικόνα για το πώς γίνεται αντιληπτή η Τουρκικότητα. Αναλύοντας τις δηλώσεις του Ταγίπ Ερντογάν το Φεβρουάριο του 2010 «Τα παιδιά των Οθωμανών δεν μπορούν να καταδικαστούν να μένουν στην Άγκυρα» και αυτές τον Ιούνιο του 2011 « Το Σαράγιεβο, η Βαγδάτη, η Καμπούλ, η Δαμασκός, το Κάιρο, η Βεγγάζη και ολόκληρος ο κόσμος έχουν στραμμένα τα μάτια τους στην Κωνσταντινούπολη» η Σία Αναγνωστοπούλου διατυπώνει την άποψη ότι το ΑΚΠ του Ερντογάν αρθρώνοντας έναν νεοφιλελεύθερο εθνικιστικό λόγο αντλεί ιστορική νομιμοποίηση από το Οθωμανικό παρελθόν για να δημιουργήσει για τους μουσουλμάνους ένα νέο πολιτισμικό και οικονομικό χώρο με κέντρο την Κωνσταντινούπολη, την τέως αυτοκρατορική πρωτεύουσα³⁴. Με όχημα το Ισλάμ και τις μνήμες του παρελθόντος η Τουρκία φιλοδοξεί να γίνει μία παγκόσμια οικονομική δύναμη, προστάτιδα των μουσουλμανικών λαών και εγγυήτρια της ειρήνης και της σταθερότητας στη Μέση Ανατολή και στον αραβο-μουσουλμανικό κόσμο³⁵. Σύμφωνα με τον Νίκο Μούδουρο για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος από τη μία, είναι αναγκαία μία νέα ανάγνωση της ιστορίας και η ανάδειξη της Ανατολής ως ένα κομμάτι του σύγχρονου πολιτισμού αφού σύμφωνα με τις δηλώσεις του Ερντογάν στη Σύνοδο του Παγκόσμιου Φόρουμ Κωνσταντινούπολης «Το παρελθόν της ανθρωπότητας δεν αποτελείται μόνο από την Ευρώπη και την Αμερική. Οι άνθρωποι από την Ασία, την Αφρική, τη Μέση Ανατολή, τα Βαλκάνια

³⁴ Σία Αναγνωστοπούλου, Ανατολικότερα: «Ένα παράδειγμα νεοφιλελεύθερου εθνικισμού: η Τουρκία του Ερντογάν», Αυγή Ενθέματα, 26/10/2012.

³⁵ Στο ίδιο.

και τη Λατινική Αμερική, έχουν το δικαίωμα να πάρουν τη θέση τους στη διήγηση της ιστορίας»³⁶. Επιχειρείται από το τουρκικό πολιτικό Ισλάμ μία νέα προσέγγιση της ιστορίας στην οποία η Ανατολή, η Ασία και ο ισλαμικός πολιτισμός μετατίθενται από την περιφέρεια στο επίκεντρο της παγκόσμιας ιστορίας³⁷. Όπως φαίνεται η Τουρκία επιδιώκει να μετατραπεί σε φορέα ενσωμάτωσης του ισλαμικού κόσμου στον παγκόσμιο πολιτισμό³⁸. Άρα στο νέο όραμα για τη χώρα προτάσσεται η μουσουλμανική ιδιότητα, προτάσσεται ουσιαστικά μία πολιτισμική κατηγοριοποίηση. Ενδιαφέρον προκαλεί στο ότι στις δηλώσεις Ερντογάν η φράση «τα παιδιά των Οθωμανών» αντικαθιστά τη φράση Τούρκοι πολίτες. Συνεπώς για να μετέχει κάποιος αυτής της Τουρκικότητας θα πρέπει να ορίζει τον εαυτό του ως παιδί των Οθωμανών δηλαδή με όρους πολιτισμικούς και όχι πολιτικούς.

Από την άλλη, η Τουρκία διεκδικεί να ενσωματώσει στις παγκόσμιες οικονομικές διαδικασίες το κομμάτι του ισλαμικού κόσμου που θεωρεί ότι εκπροσωπεί³⁹. Για το λόγο αυτό το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν δημιουργεί νέες συμμαχίες και επιχειρεί να διευρύνει την εθνική ταυτότητα εξαιρώντας λιγότερους. Έως τώρα η κεμαλική έκδοση του εκσυγχρονισμού και του κοσμικού κράτους είχε αποκλείσει επί χρόνια τα θρησκευτικά συντηρητικά τμήματα της κοινωνίας από την ανάπτυξη⁴⁰. Τις προηγούμενες δεκαετίες η φιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση της οικονομίας είχε ως αποτέλεσμα την εμπλοκή των μικρομεσαίων επιχειρήσεων της Ανατολίας στην παγκόσμια παραγωγή και στο εξαγωγικό εμπόριο, εμπλοκή που συνοδεύτηκε από την άνοδο της πολιτικής συνείδησης αυτού του τμήματος της κοινωνίας και τη δημιουργία του Ανεξάρτητου Συνδέσμου Βιομηχάνων και Επιχειρηματιών (MUSIAD)⁴¹. Από το 1961 που ιδρύθηκε το ΟΥΑΚ (Ordu Yardimlasma Kurumu- Ίδρυμα Αλληλοβοήθειας Στρατού) ο στρατός έθεσε τα κεμαλικά όρια στη φιλελευθεροποίηση και σταδιακά η οικονομική δύναμη του στρατού αυξήθηκε⁴². Στις δεκαετίες του 80 και 90 με τη φιλελευθεροποίηση της οικονομίας το ιδιωτικό

³⁶ Νίκος Μούδουρος, «Αποκάλυψη των μηδενικών προβλημάτων», στο λήμμα: <http://cyprusnews.eu/nikos-moudouros/637228--l-r-.html>

³⁷ Νίκος Μούδουρος, «Τουρκική πολιτική στη Συρία: Θεωρία, πράξη και αντιφάσεις», Αυγή Ενθέματα, 24/10/2012

³⁸ Στο ίδιο.

³⁹ Νίκος Μούδουρος, «Αποκάλυψη των μηδενικών προβλημάτων», στο λήμμα: <http://cyprusnews.eu/nikos-moudouros/637228--l-r-.html>

⁴⁰ Νίκος Μούδουρος, «Η Τουρκία του AKP: Κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές», στο λήμμα: <http://www.inep.org.cy/index.php/en/forums/tourkik-eksoteriki-politiki/350/>

⁴¹ Στο ίδιο.

⁴² Αναγνωστοπούλου, οπ. π. σελ. 97-98.

κεφάλαιο παρά τις τάσεις ανεξαρτητοποίησης συνάπτει ακόμα συμμαχίες με το στρατό⁴³. Αντίθετα ο όρος ανεξάρτητος (Ανεξάρτητος Σύνδεσμος Βιομηχάνων και Επιχειρηματιών) παραπέμπει σε μία ανεξαρτησία από το κράτος, ανεξαρτησία από την κυρίαρχη κρατική ελίτ και τονίζει τους διαφορετικούς προσανατολισμούς αυτού του τμήματος του κεφαλαίου⁴⁴. Ουσιαστικά έχει δημιουργηθεί μία ισχυρή ισλαμική οικονομική δύναμη απέναντι στο στρατιωτικό και οικονομικό κεφάλαιο. Το πολιτικό Ισλάμ αντικαθιστώντας τις δομημένες εργασιακές σχέσεις με την έννοια της ισλαμικής αλληλεγγύης μεταξύ εργοδότη και εργαζόμενου χρησιμοποίησε τις θρησκευτικές-παραδοσιακές αξίες, προέβαλε την επιχειρηματικότητα ως αναφαίρετο τμήμα της εθνικής κουλτούρας και εντέλει δημιούργησε μία αστική ισλαμική τάξη της οποίας τα συμφέροντα μετατράπηκαν σε καθολικά, συνεπώς εθνικά⁴⁵.

Το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν προσέθεσε ως δομικό στοιχείο της τουρκικότητας την οθωμανική κληρονομιά και την θρησκεία η οποία προβλήθηκε ως το μέσο για την ενσωμάτωση των έως τώρα αποκλεισμένων μουσουλμανικών ή εθνοτικών ομάδων. Το ερώτημα είναι αν πραγματικά αυτός ο προσδιορισμός της ταυτότητάς εξασφάλισε ένα σταθερότερο πολιτικό περιβάλλον σε σχέση με το παρελθόν. Τα προηγούμενα χρόνια το κυρίαρχο πρόβλημα για την τουρκική πολιτική ζωή αφορούσε στα δικαιώματα των Κούρδων. Μετά το πραξικόπημα του 1980 είχαν ενταθεί οι καταπατήσεις των δικαιωμάτων της κουρδικής κοινότητας και είχε απαγορευτεί ακόμα και η χρήση της κουρδικής σε ιδιωτικές συζητήσεις⁴⁶. Ωστόσο η ηγεσία του Εργατικού Κόμματος Κουρδιστάν (PKK) που είχε ιδρυθεί το Νοέμβριο του 1978 από τον Αμπντουλλάχ Οτζαλάν είχε εγκατασταθεί στη Δαμασκό της Συρίας, όπου εκπαιδευόνταν από Σύριους και Παλαιστίνιους αξιωματικούς οι οπαδοί του, κυρίως νέοι από χωριά και πόλεις που αισθάνονταν κοινωνικά αποκλεισμένοι⁴⁷. Η απαγόρευση των εκδηλώσεων για το Νεβρόζ (Κουρδική Πρωτοχρονιά) στις 21 Μαρτίου 1984 σήμανε έκτοτε την έναρξη των πολεμικών επιχειρήσεων του PKK οι οποίες αντιμετωπίστηκαν από τις τουρκικές αρχές με τη συγκρότηση ένοπλων τμημάτων- των φρουρών των χωριών -οι οποίοι αποδείχτηκαν ανεπαρκείς στην αντιμετώπιση των ανταρτών, με αποτέλεσμα την απώλεια πολλών ανθρώπων, την

⁴³ Στο ίδιο, σελ. 99.

⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁵ Στο ίδιο.

⁴⁶ Zürcher, οπ. π. σελ. 402.

⁴⁷ Στο ίδιο, σελ. 402-403.

καταρράκωση του ηθικού και τις μαζικές λιποταξίες, κατάσταση που άλλαξε μετά το 1992 όταν ο στρατός απέκτησε μόνιμη παρουσία στις οροσειρές⁴⁸. Μεταξύ του 1988-1989 ο Οτζαλάν εγκατέλειψε πρόσκαιρα την τακτική επίθεσης έναντι των χωρικών στα νοτιοανατολικά και συνεργάστηκε με εξτρεμιστικές αντάρτικες ομάδες των πόλεων αποκτώντας μεγαλύτερη ευκολία στο να πλήττει μεγάλες πόλεις, έως ότου το 1993-1994 επιστέφοντας στην τακτική της τρομοκρατίας διέταξε εκστρατεία δολοφονιών δασκάλων στα νοτιοανατολικά, εκστρατεία που αμαύρωσε έκτοτε την εικόνα του Οτζαλάν και του κινήματός του καθώς δεκάδες δάσκαλοι που βρέθηκαν σε διασταυρούμενα πυρά δολοφονήθηκαν⁴⁹. Στις συγκρούσεις PKK και τουρκικού στρατού χρησιμοποιήθηκαν από τον τελευταίο έως το 1999, 30.000 άνδρες, ενώ εξαιτίας της προσχώρησης αγροτών στους αντάρτες- η οποία στον τύπο εμφανιζόταν ως «απαγωγές»- ο στρατός προέβη στην εκκένωση και καταστροφή ορεινών χωριών, στην εκδίωξη 3.000 χωρικών και έφτασε ακόμα και στο να βομβαρδίσει την πόλη Λίτζε ως εκδίκηση για τη δολοφονία του διοικητή της χωροφυλακής στο Ντιγιάρμπακνρ⁵⁰. Μετά τη σύλληψη του Οτζαλάν το 1999 η ηγεσία του PKK στράφηκε από τα στρατιωτικά σε πολιτικά μέσα διεκδίκησης ενώ ταυτόχρονα όσο διεξαγόταν ο πόλεμος στα νοτιοανατολικά πολλοί στο χώρο της πολιτικής ή των επιχειρήσεων ζητούσαν ειρηνική λύση στο πρόβλημα⁵¹.

Προφανώς η μεγάλη πρόκληση και για το AKP από το 2002 ήταν η διαχείριση των διεκδικήσεων που αφορούν στην κουρδική ταυτότητα. Ο Ερντογάν κατηγορήθηκε από κομμάτι της κουρδικής πλευράς ότι ενώ εμφανίστηκε «ανοιχτός» στο κουρδικό ζήτημα αυξήθηκαν οι δυνάμεις των Τούρκων στρατιωτών που είναι στρατοπεδευμένοι στα νοτιοανατολικά της χώρας και ενώ από τον Οκτώβριο του 2006 κηρύχτηκε κατάπαυση του πυρός οι συγκρούσεις μεταξύ στρατιωτών και μαχητών του PKK συνεχίστηκαν καθώς τον Οκτώβριο του 2007 ο τουρκικός στρατός εισέβαλε στο Ιρακινό έδαφος ενάντια στις θέσεις του PKK⁵². Στο πλαίσιο αυτό και η κοινωνική πολιτική που άσκησε το AKP στις πόλεις που κέρδισε εκλογικά, προσφέροντας ιατρική φροντίδα, διανέμοντας τρόφιμα και υποσχόμενο επιχορηγήσεις εκλαμβάνεται ως προσπάθεια να εμποδιστεί η εκλογή υποψήφιων

⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 403-404.

⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 404.

⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 405.

⁵¹ Zürcher, οπ. π. σελ. 407 και 409.

⁵² Olivier Piot «Ιερή συμμαχία στρατού και Ερντογάν», εφημερίδα monde-diplomatique, Κυριακή 18 Φεβρουαρίου 2008, στο λήμμα: <http://www.monde-diplomatique.gr/spip.php?article97>

βουλευτών του φιλοκουρδικού πολιτικού σχηματισμού Κόμμα για μία Δημοκρατική Κοινωνία (DTP)⁵³. Ταυτόχρονα από το 2005 το AKP προσπάθησε να βελτιώσει τις συνθήκες ζωής των Κούρδων προσθέτοντας στο πρόγραμμα ανάπτυξης της νοτιοανατολικής Τουρκίας και την άρση της απαγόρευσης της Κουρδικής γλώσσας⁵⁴. Στο πλαίσιο αυτό σε πολιτιστικό επίπεδο υπάρχουν πλέον πολλά πανεπιστήμια που προτείνουν κύκλους σπουδών στη κουρδική γλώσσα και λογοτεχνία ενώ η κυβέρνηση είχε ξεκινήσει το 2009 κύκλο διαπραγματεύσεων με το PKK επιχειρώντας να θέσει τέλος στις συγκρούσεις, οι οποίες τελικά δεν ευοδώθηκαν⁵⁵. Οπωσδήποτε η τουρκική κοινωνία δεν θα αποδεχθεί εύκολα το ενδεχόμενο εδαφικής αυτονομίας και ήδη κάποιοι Κούρδοι διανοούμενοι αντιμετωπίζουν θετικά ένα δημοκρατικό πολιτικό πλαίσιο που θα αναγνωρίζει την κουρδική ταυτότητα και θα θέσει τέλος στις συγκρούσεις⁵⁶. Το ζήτημα είναι αν το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν θα μπορέσει να αποτελέσει τελικά το συνεκτικό ιστό μιας ευρύτερης πολιτικά κοινωνίας στην οποία να μπορούν να υπάρξουν αρμονικά και μειονότητες.

Τη δυναμική πληθυσμών και μειονοτήτων και τις αλλαγές που σημειώθηκαν ως προς τη σύνθεση και την πρόσληψη της εθνικής ταυτότητας την τελευταία δεκαετία, θα τις προσεγγίσουμε αποκωδικοποιώντας την αποτύπωση τους από το νέο τουρκικό κινηματογράφο.

Ο τουρκικός κινηματογράφος έως τις αρχές της δεκαετίας 1990

Παρά το γεγονός ότι οι ρίζες του Τουρκικού κινηματογράφου ανιχνεύονται στην Οθωμανική περίοδο όταν το 1914 ένας αξιωματικός ο Fuat Uzkinay έκανε το ντοκιμαντέρ « Η κατεδάφιση του Ρωσικού Μνημείου στον άγιο Στέφανο », το σινεμά ως μορφή λαϊκής διασκέδασης γνώρισε ανάπτυξη κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950⁵⁷. Περίοδος μεγάλης ακμής για τον Τουρκικό λαϊκό κινηματογράφο θεωρούνται οι δεκαετίες 1960, 1970 όταν το Γιεσιλτσάμ, όπως αποκαλείται ο

⁵³ Στο ίδιο.

⁵⁴ Kristianasen Wendy « Η τουρκική κυβέρνηση απέναντι στο κουρδικό ζήτημα », εφημερίδα monde-diplomatique, Τετάρτη 16 Μαρτίου 2012, στο λήμμα: <http://www.monde-diplomatique.gr/spip.php?article325>

⁵⁵ Στο ίδιο.

⁵⁶ Στο ίδιο.

⁵⁷ Asuman Suner, *New Turkish cinema, Belonging, Identity and Memory*, I.B.TAURIS 2010

κινηματογράφος αυτής της περιόδου, είχε 200 περίπου παραγωγές ταινιών κάθε χρόνο και απήχηση και στις χώρες της Μέσης Ανατολής όπως το Ιράν, το Ιράκ και η Αίγυπτος⁵⁸. Το μελόδραμα και η κωμωδία ήταν τα βασικότερα είδη του Γιεσιλτσάμ ενώ υπήρχαν και ιστορικές περιπέτειες και στη δεκαετία 1960 άρχισαν να εμφανίζονται και ταινίες με κοινωνικά θέματα, όπως δικαιώματα των εργατών, εσωτερική μετανάστευση⁵⁹. Η δεκαετία 1970 ήταν περίοδος μεγάλης κοινωνικής και πολιτικής αναστάτωσης, αποτέλεσμα των διαρκών συγκρούσεων μεταξύ αριστερών και δεξιών ομάδων και ανέδειξε την ανάγκη ενός πολιτικοποιημένου κοινωνικού και ρεαλιστικού κινηματογράφου, κύριος εκπρόσωπος του οποίου υπήρξε ο σκηνοθέτης Γιλμάζ Γκιουνέι⁶⁰. Ο Γκιουνέι δημιούργησε την πρώτη του πολιτική ταινία, Ελπίδα (Umut) το 1970 και το 1972 συνελήφθη γιατί πρόσφερε καταφύγιο σε αναρχικούς. Αποφυλακίστηκε και το 1974 εγκλείστηκε πάλι στη φυλακή από όπου έγραψε και το σενάριο της ταινίας ο Δρόμος (YOL) που σκηνοθετήθηκε υπό τις οδηγίες του από τους συνεργάτες του Σερίφ Γκερέν και Ζεκί Εκτέν και είναι η πλέον αναγνωρισμένη διεθνώς Τουρκική ταινία έως σήμερα⁶¹.

Μετά το θάνατο του Γκιουνέι μεταξύ 1970 και 1980, σκηνοθέτες που είχαν συνεργαστεί μαζί του ή είχαν επηρεαστεί από αυτόν όπως οι Ζεκί Εκτέν, Αλί Εζκγκεντύρικ, Ερντέν Κιράλ, Εμέρ Καβούρ, συνέβαλαν στην ανάπτυξη του κοινωνικού, ρεαλιστικού κινηματογράφου παρουσιάζοντας κοινωνικά προβλήματα όπως η ταξική ανισότητα, η κοινωνική αδικία, η εσωτερική μετανάστευση, η οικονομική υπανάπτυξη, οι φεουδαρχικές πατριαρχικές σχέσεις της αγροτικής Τουρκίας⁶². Η φθίνουσα πορεία άρχισε μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1980 όταν η σκληρή λογοκρισία συντέλεσε στην εξαφάνιση της κοινωνικής- ρεαλιστικής παράδοσης σε βαθμό ώστε ο όρος Τουρκικός κινηματογράφος να φτάσει είναι συνώνυμος της κακογουστιάς⁶³.

⁵⁸ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/1999/Balkan/turkish/.html>

⁵⁹ Asuman Suner, οπ. π. σελ. 4

⁶⁰ Στο ίδιο, σελ. 5

⁶¹ Στο ίδιο.

⁶² Δ. Κερκινός, «Ερντέν Κιράλ. Ένας διεθνής Τούρκος σκηνοθέτης», στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=180>

⁶³ Asuman Suner, οπ. π. σελ. 8

Οι αρχές της δεκαετίας 1990 συμπίπτουν με την κατάρρευση του τουρκικού κινηματογράφου, εξέλιξη που σχετίζεται με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες⁶⁴. Ως αποτέλεσμα της οικονομικής πολιτικής της δεκαετίας 1980 το χάσμα μεταξύ πλουσίων και φτωχών διευρύνθηκε, ο αριθμός των ανέργων αυξήθηκε και τον Ιανουάριο του 1990-1991 ενάμισι εκατομμύριο υπάλληλοι κατέβηκαν σε απεργία, ενώ η χώρα βρέθηκε στη δίνη χρεοκοπιών⁶⁵. Μετά το 1994 οι νεοφιλελεύθερες πολιτικές είχαν ως αποτέλεσμα το άνοιγμα της εγχώριας αγοράς σε ξένους επενδυτές και επιπλέον με νόμο την ίδια χρονιά αίρεται το μονοπώλιο της κρατικής τηλεόρασης με αποτέλεσμα τα ραδιοτηλεοπτικά μέσα και οι εκδοτικοί όμιλοι να αυξηθούν ραγδαία⁶⁶. Με την έκρηξη που σημειώθηκε στο τομέα των μέσων μαζικής ενημέρωσης η τουρκική κοινωνία άρχισε να συζητά για εθνικά και κοινωνικά θέματα που ως τότε ανήκαν στην αποκλειστική αρμοδιότητα του κράτους⁶⁷. Η εξέλιξη αυτή είχε αρχικά αρνητικό αντίκτυπο στον Τουρκικό κινηματογράφο: το κοινό μπορούσε να παρακολουθεί τηλεοπτικά σόου δωρεάν και να απολαμβάνει τις τελευταίες παραγωγές του Χόλυγουντ σε πολυτελείς κινηματογραφικές αίθουσες ενώ οι εγχώριες, ερασιτεχνικές χαμηλής ποιότητας παραγωγές που προβάλλονταν σε δεύτερης κατηγορίας αίθουσες δεν ήταν πλέον ελκυστικές⁶⁸. Παράλληλα αλλάζει και η εικόνα των σινεφίλ : ο κινηματογράφος παύει να είναι μια μορφή ψυχαγωγίας για τις οικογένειες, την μικρο-αστική τάξη και οι σινεφίλ είναι νέοι, μορφωμένοι αστοί που ανήκουν στην μεσαία και ανώτερη τάξη⁶⁹.

Η δεκαετία 1990 ήταν μία περίοδος στη διάρκεια της οποίας εκκολάφθηκε ο μετασχηματισμός της Τουρκικής κοινωνίας που βασίστηκε σε μία διαμάχη διαφορετικών δυνάμεων, ενδιαφερόντων και φωνών. Συγχρόνως στιγματίστηκε από τη βία και τον ανταγωνισμό των δύο αντίπαλων εθνοτικών εθνικισμών του Τουρκικού και του Κουρδικού και οδήγησε στην πόλωση μεταξύ των Κούρδων αυτονομιστών και του τουρκικού στρατού⁷⁰.

Από την άλλη πλευρά την ίδια περίοδο παρατηρήθηκε η ανάπτυξη πολιτικών οργανώσεων ενάντια στην στρατικοποίηση, τον εθνικισμό, τις διακρίσεις κάθε

⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. 9

⁶⁵ Στο ίδιο.

⁶⁶ Στο ίδιο.

⁶⁷ Στο ίδιο.

⁶⁸ Στο ίδιο.

⁶⁹ Στο ίδιο, σελ. 10.

⁷⁰ Στο ίδιο, σελ. 11.

είδους⁷¹. Φεμινιστικά κινήματα, ακτιβιστές για τα ανθρώπινα δικαιώματα, ομοφυλοφιλικές οργανώσεις, ομάδες κατά της βίας και ειρηνιστές άρχισαν να ζητούν την αλλαγή του υφιστάμενου πολιτικού καθεστώτος και πρότειναν μία νέα γλώσσα για να προσεγγίσουν τη διαφορετικότητα στο πλαίσιο μιας δημοκρατικής πολιτικής⁷². Από το 1999 αυτές οι μη κυβερνητικές οργανώσεις συγκροτούν την Πλατφόρμα της Τουρκίας και πιέζουν προς την κατεύθυνση εκδημοκρατισμού της χώρας⁷³. Το 1999 στη Σύνοδο του Ελσίνκι ανακοινώθηκε για πρώτη φορά η υποψηφιότητα της Τουρκίας για την ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Η τελωνειακή Ένωση με την Ευρώπη το 1995 και οι όροι που η Ευρωπαϊκή Ένωση έθεσε για να ξεκινήσει η διαδικασία ένταξης της χώρας σηματοδότησαν την απόφαση της Δύσης να ανοίξει έναν διάλογο με τη χώρα επικεντρωμένο στο κατά πόσο οι πολιτικές τουρκικές αξίες μπορούν να λειτουργούν σε ένα δημοκρατικό πλαίσιο⁷⁴. Με τον τρόπο αυτό ασκείται ταυτόχρονα πίεση και στις κεμαλικές και στις ισλαμικές δυνάμεις επιτρέποντας την ενίσχυση νέων ανατρεπτικών κοινωνικών δυνάμεων⁷⁵. Οι θεσμικές μεταρρυθμίσεις που επιβάλλει η Ευρωπαϊκή Ένωση έκτοτε, έχουν ως αποτέλεσμα ο κατεξοχόν φορέας του κεμαλισμού, ο στρατός να συναινεί στα μέτρα και η κυβέρνηση του Ερντογάν να διεκδικεί μέσω του Ισλάμ τον εκδημοκρατισμό της χώρας⁷⁶.

Τουρκικός κινηματογράφος από τα τέλη της δεκαετίας '90 έως 2010

α) Ο νέος εμπορικός κινηματογράφος (new popular cinema)

Σε αυτές τις συνθήκες από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 παρατηρήθηκε μία αξιοθαύμαστη αναβίωση του Τουρκικού κινηματογράφου σε δύο διακριτές μορφές: στη μία περίπτωση έχουμε ένα νέο εμπορικό κινηματογράφο και στην άλλη έχουμε έναν καλλιτεχνικό κινηματογράφο που κερδίζει θετικές κριτικές και αξιοθαύμαστα βραβεία σε εθνικούς και διεθνείς διαγωνισμούς⁷⁷. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται η ταινία « Ο Ληστής » (Eşkıya) του Yavuz Turgul ο οποίος για πρώτη φορά το 1996 συγχωνεύει κλασικά θέματα του Γιεσιλτσάμ με το αλάθητο τεχνικά στυλ των

⁷¹ Στο ίδιο, σελ. 12.

⁷² Στο ίδιο.

⁷³ Αναγνωστοπούλου, οπ. π., σελ. 100.

⁷⁴ Στο ίδιο, σελ. 139-140.

⁷⁵ Στο ίδιο.

⁷⁶ Στο ίδιο, σελ. 141.

⁷⁷ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 12.

Χολιγουντιανών παραγωγών⁷⁸. Η ταινία έκανε ρεκόρ πωλήσεων και έγινε το πρότυπο για μεταγενέστερες εμπορικές επιτυχίες, όπως η ταινία του Γιλμάζ Ερντογάν *Vizontele* (2001) που την παρακολούθησαν τέσσερα εκατομμύρια θεατές και η ταινία του Serdar Akar «Η Κοιλιάδα των λύκων Ιράκ» (*Kurtlar Vadisi Irak*), μία αντιαμερικανική ταινία δράσης με το μεγαλύτερο κόστος παραγωγής (10 εκατομμύρια δολάρια) που είχε ποτέ Τουρκική ταινία, η οποία προσέλκυσε πάνω από 4,2 εκατομμύρια θεατές στην Τουρκία και πάνω από 500.000. θεατές στο εξωτερικό⁷⁹.

Η νοσταλγική αναπόληση του παρελθόντος είναι ένα θέμα που συναντάμε συχνά στον εμπορικό τουρκικό κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος αυτός αντιμετωπίζει το παρελθόν με νοσταλγία, συλλαμβάνει το παρελθόν ως μία εποχή χαμένης ευτυχίας, θα λέγαμε ότι ταινίες αυτές είναι φανταστικές αναπλάσεις του παρελθόντος ως μιας εποχής παιδικότητας που χάθηκε.⁸⁰ Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται ταινίες όπως «Προπαγάνδα» (*Propaganda*) (Sinan Çetin, 1999), «Οφσάιντ» (Serdar Akar, 2000), «Ο πατέρας μου και ο γιός μου» (*Babam ve Oğlum*) (Çağan Irmak, 2005) και άλλες που θεματικά εστιάζουν στη ζωή της επαρχιακής μικρής πόλης στο πρόσφατο παρελθόν⁸¹. Εδώ τα ζητήματα της μνήμης και της ταυτότητας δεν αντιμετωπίζονται με τρόπο κριτικό και τα ερωτήματα *ποιοι ήμασταν, ποιοι είμαστε* δεν τίθενται με τέτοιο τρόπο ώστε να συμβάλλουν σε μία πλουραλιστική πρόσληψη του τώρα. Το παρελθόν δεν είναι εδώ κάτι το τραυματικό και η απεικόνισή του γίνεται με τρόπο νοσταλγικό που δε δίνει το έναυσμα για ένα δημόσιο διάλογο. Στις ταινίες αυτές, η βιαιότητα εξιδανικεύεται επειδή εμφανίζεται να σχετίζεται με την εμπλοκή εξωτερικών δυνάμεων – συχνά με τη μορφή του απολυταρχικού κράτους, της στρατιωτικής παρεμβολής ή των νεοφιλελεύθερων οικονομικών πολιτικών – και η δεδομένη αθωότητα του σπιτιού, της πατρίδας, του παρελθόντος παραμένει άθικτη⁸². Δίνεται έμφαση όχι τόσο στο παρελθόν, όσο στη νοσταλγική αναπόληση του παρελθόντος από την προοπτική του παρόντος. Με την έννοια αυτή η μελέτη του εμπορικού κινηματογράφου δεν μπορεί να συνεισφέρει πολλά στην απάντηση του ερωτήματος πώς ορίζεται και πώς προσλαμβάνεται η Τουρκικότητα. Ωστόσο θα

⁷⁸ Στο ίδιο, σελ. 13.

⁷⁹ Στο ίδιο, σελ. 14.

⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 16.

⁸¹ Στο ίδιο, σελ. 25.

⁸² Στο ίδιο, σελ. 17.

παρουσιάσουμε μία ταινία από τον εμπορικό κινηματογράφο για να δούμε τα θέματα που θίγει και τον τρόπο που τα προβάλλει και να τα συγκρίνουμε παρακάτω με τα θέματα που θίγονται από τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο.

Η ταινία *Vizontele* του Γιλμάζ Ερντογάν, που όπως αναφέραμε, προσέλκυσε τέσσερα εκατομμύρια θεατές, πραγματεύεται την μύηση των κατοίκων ενός χωριού κοντά στο Βαν, στον κόσμο της τηλεόρασης. Η δράση τοποθετείται χρονικά το 1974. Όταν η ταινία ξεκινάει, ο δήμαρχος της πόλης πληροφορείται ότι η τηλεόραση θα έρθει στην πόλη τους. Κανείς στην πόλη δεν έχει την παραμικρή ιδέα για το τι είναι η τηλεόραση. Όπως λέει ο δήμαρχος *είναι μάλλον ένα ραδιόφωνο με εικόνες*. Και ενώ ο δήμαρχος προσπαθεί επί μέρες να εξηγήσει στους κατοίκους τι είναι η τηλεόραση λέγοντας στομφώδη λόγια όπως *θα αλλάξει τη ζωή μας, θα φέρει τον κόσμο σπίτι μας*, μετά από λίγες μέρες κρατικοί υπάλληλοι από την Άγκυρα καταφθάνουν στην πόλη για να μεταφέρουν τον τεχνικό εξοπλισμό. Αμέσως μόλις τον παραδώσουν, φεύγουν, χωρίς να εξηγήσουν στους κατοίκους πώς να τον τοποθετήσουν. Μετά από πολλές κοπιαστικές προσπάθειες, λάθη και αποτυχίες κατορθώνουν να θέσουν σε λειτουργία την τηλεόραση. Το γεγονός αυτό δίνει την αφορμή στους κατοίκους να γιορτάσουν. Έτσι συγκεντρώνονται στο σπίτι του δημάρχου για να δουν τηλεόραση. Μόλις ανοίγει η τηλεόραση πληροφορούνται από το κεντρικό δελτίο ειδήσεων ότι ο μικρός γιος του δημάρχου που υπηρετούσε τη θητεία του σκοτώθηκε στην Κύπρο το 1974. Συνεπώς η εισβολή της τηλεόρασης γίνεται αφορμή για θρήνο.

Η ταινία παρουσιάζει το παρελθόν με τρόπο νοσταλγικό και κωμικό μαζί. Παρακολουθούμε τύπους-χαρακτήρες που μπορούν να χαρακτηριστούν γραφικοί: ο θεωρούμενος ως ο τρελός του χωριού που οι συγχωριανοί του κάνουν αστεία και αυτός τους κυνηγάει φορώντας εσώρουχα, πάνω σε ένα ποδήλατο στο οποίο έχει τοποθετήσει ένα κασετόφωνο με ναργιλέ, τα παιδιά που πέφτουν από τα δέντρα που έχουν σκαρφαλώσει για να δουν λαθραία κινηματογράφο, οι άνθρωποι της κωμόπολης που αποκλεισμένοι από το κέντρο αντιμετωπίζουν με δέος τους ερχόμενους από την πόλη. Θέματα που αφορούν στην καθημερινότητα των ανθρώπων στο παρελθόν είναι επίσης παρόντα: ο κρυφός έρωτας δύο νέων, η ανησυχία της μάνας για το γιο που υπηρετεί τη θητεία, τα αστεία και τα πειράγματα μεταξύ των ανδρών στα καφενεία, τα παιδιά που το σκάνε από το μάθημα του ιμάμη, είναι θέματα που προβάλλει η ταινία με έναν τρόπο χιουμοριστικό και νοσταλγικό ταυτόχρονα. Το αίσθημα του επαρχιωτισμού, της αδυναμίας των ανθρώπων να

αντιληφθούν τον τρόπο ζωής στις μεγάλες πόλεις, τονίζεται με διάφορους τρόπους: χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου συγκεντρωμένοι οι πολίτες για να τους εξηγήσει ο δήμαρχος τι είναι τηλεόραση ανησυχούν μήπως πρέπει να είναι επίσημα ντυμένοι όταν στην τηλεόραση μιλάει ο πρωθυπουργός, γιατί φοβούνται ότι ίσως θα τους βλέπει. Ο πιο χαρακτηριστικός τύπος επαρχιώτη είναι ο τύπος του *ωραίου του χωριού*. Ο τύπος αυτός περηφανεύεται διαρκώς στους συγχωριανούς του για τα κέντρα διασκέδασης που έχει η Σμύρνη, για τους ηθοποιούς που γνωρίζει στην Κωνσταντινούπολη ή στην Άγκυρα ενώ ποτέ δεν έχει δει αυτά τα μέρη. Οι ταινίες αυτές έχουν μία αμφίθυμη σχέση με τον επαρχιωτισμό τον οποίον περιγράφουν, η επαρχία είναι εδώ ένας τόπος χαράς και μελαγχολίας μαζί⁸³. Η ζωή στην επαρχία συνδέεται με ένα αίσθημα εγκλωβισμού και αθωότητας ταυτόχρονα.

Η ταινία όμως που είχε την μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία δεν εντάσσεται ούτε στην παραπάνω κατηγορία ούτε στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο. Η ταινία «Η κοιλάδα των λύκων, Ιράκ» στηρίζεται σε ένα πραγματικό γεγονός: στις 4 Ιουλίου 2003 στα γραφεία του τουρκμενικού κόμματος στη Σουλεϊμανίγια του Βορείου Ιράκ, λίγες εβδομάδες μετά την πτώση της Βαγδάτης, έντεκα Τούρκοι στρατιώτες των ειδικών δυνάμεων συλλαμβάνονται από Αμερικανούς στρατιώτες με την κατηγορία της ύποπτης δραστηριότητας, οδηγούνται στη Βαγδάτη κουκουλωμένοι με τρίχινες κουκούλες και μετά από λίγες μέρες απελευθύνονται στην Τουρκία⁸⁴. Η ταινία θεωρήθηκε ως η δυνατότητα των Τούρκων να πάρουν εκδίκηση μέσα από τις σκοτεινές αίθουσες και χαρακτηρίστηκε ως θεαματική, εφάμιλλη μιας Χολιγουντιανής παραγωγής που συνίσταται σε μία διαδοχή αντιαμερικανικών στερεοτύπων πασπαλισμένων με τουρκικό υπερεθνικισμό⁸⁵. Η κρατούσα πολιτική παράταξη τάχθηκε υπέρ της ταινίας καθώς ο δήμαρχος της Κωνσταντινούπολης Καντίρ Τοπμπάς φέρεται να δήλωσε «τι επιτυχία, δεν προσβάλλουμε ατιμώρητα έναν στρατιώτη», ο πρόεδρος της τουρκικής εθνοσυνέλευσης Μπουλέντ Αρίντς μίλησε για *μία υπέροχη ταινία που θα μείνει στην ιστορία*, ενώ την ταινία παρακολούθησε και η Εμινέ Ερντογάν⁸⁶. Ο σεναριογράφος της ταινίας Μπαχαντίρ Οζντένερ δήλωσε ότι η ταινία γυρίστηκε για να θιγεί το ζήτημα της παραβίασης των

⁸³ Στο ίδιο, σελ. 27.

⁸⁴ «Le triump d'un Rambo Turk- Anti-American» του Guillaume Perrier, στην εφημερίδα Le monde 14/03/2006, στο λήμμα <http://www.ppol.gr/cm/index.php?LID=1&Datain=2031>

⁸⁵ Στο ίδιο.

⁸⁶ Στο ίδιο.

ανθρώπων δικαιωμάτων από κατοχικές δυνάμεις ενώ αντίθετα ο Τούρκος κριτικός κινηματογράφου Ατιλά Ντορσάι σχολιάζοντας την ταινία ανέφερε ότι οι Αμερικανοί παρουσιάζονται ως διάβολοι και η ταινία έχει γυριστεί σχεδόν με τη λογική του Μπιλ Λάντεν⁸⁷. Από την άλλη πλευρά, εκπρόσωποι του αμερικανικού στρατού έδωσαν οδηγίες στους Αμερικανούς στρατιώτες να αποφεύγουν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους στους κινηματογράφους που παιζόταν η ταινία και να αποφεύγουν να διαπληκτίζονται με ξένους για το θέμα του έργου⁸⁸.

Η ταινία περιστρέφεται γύρω από τη δράση του Τούρκου πράκτορα Πολάτ Αλεμντάρ, ο οποίος μεταβαίνει στο Ιράκ για να τιμωρήσει το διοικητή των Αμερικανικών δυνάμεων στην περιοχή Σαμ Μάρσαλ, ο οποίος πλην της εμπλοκής του στην υπόθεση της κουκούλας, στην ταινία φέρεται να διαπράττει φριχτά εγκλήματα κατά των Ιρακινών πολιτών. Όπως προαναφέρθηκε, στην ταινία οι Αμερικανοί παρουσιάζονται με τον χειρότερο τρόπο: συλλαμβάνουν αναίτια τους πολίτες κατά τη διάρκεια ενός γάμου, σκοτώνουν εν ψυχρώ μικρά παιδιά, πυροβολούν συλληφθέντες και τους υποβάλλουν σε βασανιστήρια, οδηγούν ολόκληρα χωριά σε ερήμωση, επιβάλλουν το δίκιο του ισχυρού για τον έλεγχο του πετρελαίου. Ο διοικητής τους συνεργάζεται με έναν αμερικανοεβραίο γιατρό ο οποίος κάνει εμπόριο οργάνων. Η ταινία έχει σαφέστατα αντιαμερικανικό περιεχόμενο, αλλά αυτό είναι ένα ζήτημα που δεν θα εξετάσουμε εδώ. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι να εξετάσουμε πως μέσα από την ταινία ορίζεται η κυρίαρχη περί Τουρκικότητας αντίληψη, όπως προωθείται από το νέο-Οθωμανικό όραμα Ερντογάν. Να σημειώσουμε ότι η ταινία επιδοκιμάστηκε και από τον ίδιο τον Ερντογάν.

Στην αρχή της ταινίας η σύλληψη των στρατιωτών εκλαμβάνεται ως επίθεση κατά του Τουρκικού έθνους και στη πορεία ο αξιωματικός που αναφέρεται στα γεγονότα αυτοκτονεί γιατί όπως σημειώνει *δεν καταφέραμε να γίνουμε άξιοι των προγόνων μας*. Αυτό το αίσθημα εθνικής μειονεξίας έρχεται να αμβλύνει με τη δράση του ήρωα της ταινίας που όπως λέει *δεν είμαι διπλωμάτης, ούτε πολιτικός, απλώς Τούρκος*. Αυτός ο Τούρκος ήρωας – σύμβολο του Τούρκου πολίτη - έχει μόνο θετικά χαρακτηριστικά που διαρκώς προβάλλονται αντιθετικά προς τα αρνητικά χαρακτηριστικά του Αμερικανού διοικητή. Είναι δίκαιος, ανθρωπιστής, ειρηνιστής, δυναμικός, έξυπνος, ηθικός. Αντίθετα ο Αμερικανός γίνεται σύμβολο των δυτικών

⁸⁷ Στο λήμμα: <http://news.pathfinder.gr/world/285236.html>

⁸⁸ Στο ίδιο.

συμφερόντων που παρουσιάζονται να έχουν συνθλίψει τη χώρα, που πρέπει να ανακτήσει το παλιό της μεγαλείο: *«Σας πληρώναμε τόσα χρόνια. Γιατί δεν μπορείτε να παράγετε τίποτα; Θέλετε λεφτά και σας τα στέλνουμε. Σας απαλλάξαμε από τους κομμουνιστές. Δε σας θέλουμε πια.»* λέει σε ένα διάλογο ο διοικητής ο οποίος λίγο παρακάτω φέρεται να στηρίζεται από το κεφάλαιο -προφανώς όχι το ισλαμικό- και να σχετίζεται με τους Κούρδους ηγέτες του Ιράκ. Και ενώ σε αυτή τη σκηνή η χώρα εμφανίζεται θύμα των δυτικών-καπιταλιστικών συμφερόντων παρακάτω φαίνεται ότι τα συμφέροντα αυτά έχουν αποδυναμώσει τη θέση της στην περιοχή: *«άφησαν τα βουνά στους Κούρδους, τις ερήμους στους Άραβες, τα πετρέλαια στους ίδιους και εμείς δεν έχουμε που να σταθούμε»* λέει ο Τουρκμένος ηγέτης. Παρατηρούμε ότι οι Κούρδοι εδώ προβάλλονται ως ο εθνικός εχθρός, αυτοί που συνεργαζόμενοι με τις ξένες δυνάμεις απειλούν τα συμφέροντα και την υπόσταση του έθνους το οποίο υφίσταται, όπως είδαμε στις σκηνές, κάθε είδους αδικία και εξευτελισμό. Εμμέσως πλην σαφώς το μήνυμα που περνάει η ταινία είναι ότι εφόσον οι Κούρδοι βλάπτουν τα εθνικά συμφέροντα, οποιαδήποτε πράξη εναντίον τους νομιμοποιείται και θεωρείται φυσική και αποδεκτή.

Αυτό που εντυπωσιάζει στην ταινία είναι ο τρόπος που προβάλλεται το Ισλάμ από το πολιτικό Ισλάμ, ο τρόπος δηλαδή που το πολιτικό Ισλάμ αντιλαμβάνεται την Τουρκικότητα. Σε όλη την ταινία το Ισλάμ παρουσιάζεται αντιθετικά στον χριστιανισμό, από τις αρχές του οποίου υποτίθεται εκπορεύονται οι πράξεις των πιστών του. Ο Αμερικανός διοικητής επικαλείται συχνά την αποστολή που του έχει ανατεθεί από το Θεό να επιβάλλει την ειρήνη, η οποία περιλαμβάνει και την επανάκτηση της Βαβυλώνας, την εκδίωξη δηλαδή των μουσουλμάνων από τα εδάφη που κατοικούν. Στην ταινία οι πολιτικές των χωρών εμφανίζονται ως θρησκευτικό πρόσταγμα και τα παγκόσμια προβλήματα ως το αποτέλεσμα της πάλης των δύο θρησκειών. Η απάνθρωπη συμπεριφορά του διοικητή εμφανίζεται ως υποταγή στο χριστιανικό θέσφατο. Αντίθετα το Ισλάμ εμφανίζεται ως η θρησκεία της ανοχής και της υπομονής. Η επιμονή του σκηνοθέτη να εμφανιστεί το Ισλάμ ως θρησκεία της υπομονής και της ανοχής λαμβάνει τα χαρακτηριστικά προπαγανδιστικού λόγου και τελικά αυτή η εκδοχή του Ισλάμ φαίνεται λαϊκίστικη. Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον ιερό πόλεμο όταν τονίζεται ότι αυτός εναντιώνεται στη θέληση του *Αλλάχ*, που είναι αντίθετος στην αυτοκτονία και στη δολοφονία αθώων ανθρώπων και ότι οι εχθροί του Ισλάμ θέλουν τέτοιες πράξεις να αυξάνονται για να εμφανίζουν τους Μουσουλμάνους

ως τρομοκράτες. Γενικά το Ισλάμ εμφανίζεται ως η σωτήρια λύση σε όλα τα προβλήματα, αφού *ο Αλλάχ είναι πάντα νικητής*. Η αιτία των δεινών των μουσουλμάνων αποδίδεται στη μεταξύ τους διχόνοια και προτείνεται η συσπείρωση τους και η πιστή τήρηση των κανόνων της Σούννα. Ο Σεΐχης, ο θρησκευτικός ηγέτης εμφανίζεται να έχει την αποδοχή όλων των μουσουλμάνων, ακόμα και αυτών που συνεργάζονται με τις αμερικανικές δυνάμεις κατοχής. Αυτό συμβαίνει γιατί εμφανίζεται ως προστάτης των ορφανών και των αστέγων, ως αυτός που εναντιώθηκε στο Χουσεΐν και ως αυτός που συγκρατεί τους μουσουλμάνους- που υποφέρουν τα πάνδεινα- και δεν τους αφήνει να προβούν σε πράξεις αντεκδίκησης. Άλλωστε και οι Άραβες και οι Κούρδοι και οι Τουρκμένοι όταν έχουν κάποιο πρόβλημα προστρέχουν σε αυτόν. Με αναφορές στο λαϊκό Ισλάμ, στα θρησκευτικά τάγματα και υπό τους ήχους της προσευχής η ταινία δίνει μια αδρή εικόνα για το πώς αντιλαμβάνεται το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν την Τουρκικότητα. Προβάλλοντας κάθε θετικό ως εθνικό, Τουρκικό και το πολιτικό Ισλάμ ως λύση σε κάθε πρόβλημα και ως γέφυρα επικοινωνίας με τα γειτονικά έθνη η ταινία υπηρετεί το όραμα Ερντογάν.

Η ταινία, όπως αναφέραμε, είχε μεγάλη θεαματικότητα, γεγονός που εξηγείται και από τα τεχνικά εφέ και το συνδυασμό δράσης και λανθάνουσας ερωτικής ιστορίας κατά τα πρότυπα των Χολιγουντιανών ταινιών. Αν όμως κάποιος ήθελε να εξετάσει την Τουρκικότητα τη τελευταία δεκαετία έχοντας ως δείγμα αυτήν την ταινία ή άλλες ανάλογες ή ταινίες που απλώς ατενίζουν το παρελθόν νοσταλγικά χωρίς να έχουν πολιτικές αναφορές άμεσες ή έμμεσες θα αποκτούσε μία εντελώς εσφαλμένη εικόνα για τη σύνθεση και τη δυναμική της Τουρκικής κοινωνίας. Σαφώς κάποιο κομμάτι της Τουρκικής κοινωνίας αποδέχεται την κυρίαρχη περί Τουρκικότητας αντίληψη, όπως αυτή ορίζεται από το ισλαμικό κόμμα Δικαιοσύνης και Ανάπτυξης του Ερντογάν. Αυτό που μας ενδιαφέρει όμως να εξετάσουμε είναι αν η πολιτικά κυρίαρχη άποψη περί Τουρκικότητας που θέλει τους πολίτες να προσδιορίζονται με πολιτισμικά-θρησκευτικά κριτήρια και να τους ενσωματώνει ή να τους αποκλείει αναλόγως, να αποδίδει εντέλει την ιδιότητα του πολίτη είναι και η κυρίαρχη στη συνείδηση των ανθρώπων.

β) Νέο κύμα καλλιτεχνικού κινηματογράφου (new wave art cinema)

Το νέο κύμα καλλιτεχνικού κινηματογράφου πρωτοεμφανίστηκε το 1996 με την ταινία η Τούμπα (Tabutta Rönaşata) του Τουρκοκύπριου Ντερβίς Ζαΐμ (Derviş Zaim) μία ταινία που είχε αντισυμβατικό περιεχόμενο, καινοτόμο κινηματογραφικό στυλ,

δημιουργήθηκε με χαμηλό κόστος και κάτω από σχεδόν ερασιτεχνικές συνθήκες και ακολούθησαν ταινίες –στις οποίες θα αναφερθούμε εκτενώς παρακάτω–με παρόμοια γραφή⁸⁹. Παρά το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές κέρδισαν την αποδοχή στα διεθνή Φεστιβάλ, προσέλκυσαν μόνο ένα μικρό κοινό και μόλις το 2002 το νέο κύμα καλλιτεχνικού κινηματογράφου άρχισε να αναγνωρίζεται στην Τουρκία όταν οι ταινίες «Μοίρα» (Yazgi) και «Εξομολόγηση» (İtiraf) του Ζεκί Ντεμirkουμπουζ (Zeki Demirkubuz) προσκλήθηκαν να προβληθούν στις Κάννες⁹⁰. Τα επόμενα χρόνια οι διεθνείς διακρίσεις που έλαβαν ταινίες όπως το «Μακριά» (Uzak) και τα «Κλίματα» (İklimler) του Τζεϊλάν, το «Ποτέ Μαζί» του Τουρκογερμανού Φατίχ Ακίν και το «Μέλι» (Bal) του Σεμίχ Καπλάνογλου (Semih Kaplanoğlu) έδωσαν νέα ώθηση στο νέο κύμα του καλλιτεχνικού κινηματογράφου τόσο στην Τουρκία όσο και στο εξωτερικό.

Στην Ελλάδα από το 1998 το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προβάλλει ταινίες του καλλιτεχνικού Τουρκικού κινηματογράφου και αφιερώματα στους δημιουργούς τόσο στο επίσημο Διεθνές πρόγραμμα όσο και στη θεματική Ματιές στα Βαλκάνια. Παραθέτουμε τη λίστα ταινιών που προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

39^ο, 13-12/11/1998 «Το χωριό» (Kasaba) του Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν (Nuri Bilge Ceylan), Βραβείο Καλιγκάρι στο Διεθνές Φόρουμ του Βερολίνου, Βραβείο FIPRESCI στο Φεστιβάλ Κωνσταντινούπολης⁹¹.

40^ο, 12-21/11/1999 1) « Η Τρίτη σελίδα» (Üçüncü sayfa) του Ζεκί Ντεμirkουμπουζ (Zeki Demirkubuz),

2) «Το τελευταίο χαρέμι» (Harem suare) του Φερζάν Εζτεπέκ (Ferzan Öztepek)

3) «Ταξίδι στην ήλιο» (Güneşe Yolculuk) της Γεσίμ Ουστάογλου (Yeşim Ustaoglu)⁹².

42^ο, 09-18/11/2001 «Μακριά από την πατρίδα», (Herkes Kendi Evinde) του Σεμίχ Καπλάνογλου (Semih Kaplanoğlu)⁹³.

43^ο, 08-17/11/2002 «Μοίρα» (Yazgi), Ζεκί Ντεμirkουμπουζ (Zeki Demirkubuz)⁹⁴.

⁸⁹ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 15.

⁹⁰ Στο ίδιο.

⁹¹ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>

⁹² Στο λήμμα: http://www.filmfestival.gr/1999/index_end.html

⁹³ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2001/gr/index.html>

44^ο 21-30/11/2003 «Μακριά», (Uzak) Νουρί Μπιλγκε Τζευλάν (Nuri Bilge Ceylan)⁹⁵.

45^ο 19-28/11/2004 1) «Η αίθουσα αναμονής» (Bekleme odasi), Ζεκί Ντεμirkουμπούζ (Zeki Demirkubuz)⁹⁶.

2) «Περιμένοντας τα σύννεφα» (Bulutları beklerken), Γεσίμ Ουστάογλου (Yeşim Ustaoglu).

46^ο 18-27/11/2005 1) «Ο ήχος της Πόλης» (İstanbul Hatırası) (ντοκιμαντέρ) Φατίχ Ακίν (Fatih Akın).

2) «Η πτώση του αγγέλου» (Meleğin Düşüşü), του Σεμίχ Καπλάνογλου (Semih Karpanoğlu).⁹⁷

47^ο 17-26/11/2006 Ματιές στα Βαλκάνια, Αφιέρωμα στον Νουρί Μπιλγκε Τζεϊλάν (Nuri Bilge Ceylan):

1) «Το χωριό» (Kasaba)

2) «Κλίματα αγάπης» (İklimler)

3) «Κουκούλι»

4) «Μακριά» (Uzak)

5) «Σύννεφα του Μάη» (Mayıs Sıkıntısı).⁹⁸

48^ο 16-25/11/2007

1) «Αυγό» (Yumurta) Σεμίχ Καπλάνογλου (Semih Karpanoğlu) / Τουρκία –Ελλάδα

2) «Η άκρη του ουρανού» (Yaşamın Kıyısında), Φατίχ Ακίν (Fatih Akın)/Γερμανία-Τουρκία

3) «Κρυμμένα πρόσωπα» (Saklı Yüzler), Χαντάν Ιπεκτσι (Handan İpekçi), Τουρκία

⁹⁴ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2002/index.html>

⁹⁵ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2003/index.rhtml?month=all&category=filmfest44>

⁹⁶ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2004/start.rhtml?month=all&category=filmfest45>

⁹⁷ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2005/>

⁹⁸ Στο λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2006/>

4) «Πεπρωμένο» (Yazgi), Ζεκί Ντεμirkουμπούζ (Zeki Demirkubuz), Τουρκία-Ελλάδα⁹⁹

49^ο 14-23/11/2008 Αφιέρωμα στον Σύγχρονο Τουρκικό κινηματογράφο:

- 1) «Γάλα» (Süt), Σεμίχ Καπλάνογλου (Semih Karpanoğlu) .
- 2) «Είσαι ο Μάρλον και ο Μπράντο μου» (Gitmek: Benim Marlon ve Brandom), Χουσεΐν Καράμπεϊ (Hüseyin Karabey) / Τουρκία, Ολλανδία, Μ. Βρετανία
- 3) «Καβούκι» (Kabuk), Ουϊγκάρ Ασάν (Uygar Asan), Τουρκία
- 4) «Τα χαμένα τραγούδια της Ανατολίας» (Anadolunun Kayip Şarkıları), Νεζίχ Ουνέν (Nezih Ünen), Τουρκία
- 5) «Τελεία» (Nokta), Ντερβίς Ζαϊμ (Derviş Zaim), Τουρκία
- 6) «Το κουτί της Πανδώρας» (Pandora'nın Kutusu), Γιεσίμ Ουστάογλου (Yeşim Ustaoglu) Τουρκία, Γαλλία, Βέλγιο, Γερμανία
- 7) «Τρεις πίθηκοι» (Üç Maymun), Νουρί Μπιλγκε Τζεϊλάν (Nuri Bilge Ceylan), Τουρκία, Γαλλία, Βέλγιο, Γερμανία
- 8) «Φθινόπωρο» (Sonbahar), Εζτζάν Αλπέρ (Özcan Alper), Τουρκία, Γερμανία¹⁰⁰

50^ο «Λάθος κομποσκοίνι» (Uzak ihtimal), Μαχμούτ Φαζίλ Τζοσκούν (Mahmut Fazıl Coşkun)¹⁰¹

51^ο 03-12/12/2010 ,

- 1) «Πλειοψηφία» (Çoğunluk), Seren Yüce, Τουρκία
- 2) «Φθόνος» (Kıskanmak), Ζεκί Ντεμirkουμπούζ (Zeki Demirkubuz), Τουρκία
- 3) «Κόσμος» (Kosmos), Ρεχά Ερντέμ (Reha Erdem), Τουρκία Βουλγαρία¹⁰²

Τουρκικότητα και μνήμη στον καλλιτεχνικό τουρκικό κινηματογράφο.

Ο νέος καλλιτεχνικός τουρκικός κινηματογράφος ασχολείται με τα ζητήματα της μνήμης, του ανήκειν, της ταυτότητας τα οποία διερευνώνται από διαφορετική κάθε

⁹⁹ Στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&loc=2&page=617>

¹⁰⁰ Στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=721&SectionID=81>

¹⁰¹ Στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=832&SectionID=92>

¹⁰² Στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&loc=9&page=884>

φορά κοινωνική, πολιτική και αισθητική προοπτική¹⁰³. Οι ταινίες που έχουν σαφείς πολιτικές αναφορές αντιμετωπίζουν το πρόσφατο παρελθόν όχι με νοσταλγία αλλά ως τραυματική εμπειρία εστιάζοντας στο πως οι ζωές των απλών ανθρώπων καταστράφηκαν από το ταραχώδες πολιτικό κλίμα του πρόσφατου παρελθόντος και πως μπορεί κανείς να συμβιβαστεί με το τραυματικό παρελθόν¹⁰⁴. Οι σκηνοθέτες είναι ταυτόχρονα και παραγωγοί ή συμπαραγωγοί, συχνά και σεναριογράφοι και το κόστος παραγωγής ταινιών είναι συνήθως χαμηλό. Συνήθως χρησιμοποιούν ερασιτέχνες ηθοποιούς ή υποδύονται οι ίδιοι ρόλους. Υπό την έννοια αυτή μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για ανεξάρτητους δημιουργούς.

Με τον όρο ανεξάρτητοι, εννοούμε ότι οι δημιουργοί δεν εξαρτώνται από κρατική ή ιδιωτική οικονομική ενίσχυση και με αυτήν την έννοια μπορούν να απεικονίσουν ελεύθερα την πραγματικότητα. Η πρόσληψη της πραγματικότητας όμως συνεχίζει να είναι υποκειμενική. Όταν οι σκηνοθέτες αφηγούνται μία ιστορία επιλέγουν ταυτόχρονα να προβάλλουν μία συγκεκριμένη όψη της πραγματικότητας η οποία δεν παύει να είναι πολυδιάστατη. Πίσω από την εικόνα που προβάλλουν, οι σκηνοθέτες ως άνθρωποι αλλά και ως καλλιτέχνες έχουν μία συγκεκριμένη οπτική γωνία για την ιστορία ή το τώρα των ανθρώπων, μία οπτική γωνία που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνουν και νοηματοδοτούν γεγονότα ή ζυμώσεις. Ωστόσο τα γεγονότα είναι υπαρκτά και όταν ο κινηματογραφικός φακός τα αποτυπώνει, τότε ο κινηματογράφος εκλαμβάνεται ως ιστορική πηγή. Παρουσιάζοντας ταινίες του καλλιτεχνικού τουρκικού κινηματογράφου αναζητούμε να βρούμε πως μέσα από τον κινηματογράφο απαντάται το ερώτημα ποιος είναι Τούρκος σήμερα, πως ορίζεται η Τουρκικότητα και πως προσλαμβάνεται από τους πολίτες. Μας ενδιαφέρει να δούμε αν το ερώτημα αυτό απαντάται με τρόπο διαφορετικό από ομάδες ή πληθυσμούς που επί χρόνια δεν ενσωματώνονταν στην κρατούσα περί Τουρκικότητας αντίληψη αλλά και από απλούς πολίτες.

Τουρκικότητα και μειονότητες

Οι ταινίες «Ταξίδι στον ήλιο», «Η πλειοψηφία », «Στην άκρη του ουρανού» ασχολούνται με το ζήτημα των Κούρδων. Αν και χρησιμοποιούν διαφορετικά

¹⁰³ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 16.

¹⁰⁴ Στο ίδιο.

αισθητικά μέσα και προσεγγίζουν το θέμα από διαφορετική οπτική γωνία δίνουν μία εικόνα για το πόσο οι Κούρδοι χωρούν στην επίσημη εθνική ταυτότητα.

Η ταινία «Ταξίδι στον ήλιο» (Γεσίμ Ουστάογλου 1999) αφηγούμενη την ιστορία της φιλίας που αναπτύσσεται μεταξύ δύο νέων ενός Κούρδου και ενός Τούρκου δείχνει πως οι μνήμες του πρόσφατου παρελθόντος και συγκεκριμένα οι μνήμες της ένοπλης διαμάχης μεταξύ Κούρδων και Τούρκικου στρατού το διάστημα 1984-1999 στοιχειώνουν το παρόν. Έντεκα χρόνια αργότερα ο Σερέν Γιουτζέ με την ταινία «Πλειοψηφία » διατυπώνει ένα πολιτικό σχόλιο σχετικά με τη θέση των Κούρδων και την αντιμετώπισή τους από την τουρκική αστική κοινωνία μέσα από την ιστορία ενός νεαρού Τούρκου που ερωτεύεται μία Κούρδη. Ο Τουρκο-Γερμανός σκηνοθέτης Φατίχ –Ακίν προσεγγίζει το Κουρδικό μέσα από την ταινία « Η άκρη του ουρανού».

Ταξίδι στον ήλιο (Γεσίμ Ουστάογλου)

Όταν η Γεσίμ Ουστάογλου βραβεύοταν το 1999 στο 49^ο Διεθνές Φεστιβάλ Βερολίνου για την ταινία «Ταξίδι στον ήλιο» ήταν η μόνη σκηνοθέτης στην οποία προτάθηκε να φορέσει αλεξίσφαιρο στην βράβευση, καθώς συνεχίζονταν στο Βερολίνο οι διαδηλώσεις που προκλήθηκαν από τη σύλληψη του ηγέτη του ΡΡΚ Αμπντουλάχ Οτζαλάν¹⁰⁵. Δύο άρθρα που διάβασε σε μία εφημερίδα ήταν το ερέθισμα για την ταινία, αναφέρει η ίδια, ενώ προσθέτει ότι οι λόγοι που την ώθησαν να επιλέξει αυτό το θέμα είναι καθαρά προσωπικοί: « ζούμε σε ένα άνετο περιβάλλον και κάθε φορά που επισκεπτόμαστε την άλλη πλευρά της πόλης αντιμετωπίζουμε το δράμα των μικρών παιδιών. Κάποια από αυτά τα παιδιά τα ξέρω. Ποιες συνθήκες έκαναν αυτά τα παιδιά να ζουν έτσι;»¹⁰⁶. Θεωρεί το Κουρδικό ως το μείζον ζήτημα της χώρας, από το οποίο όλοι υποφέρουν, αν και συμπληρώνει ότι αν κάποιος δει την ταινία ως ντοκιμαντέρ θα αντιληφθεί ότι η τουρκική κοινωνία είναι μια δυναμική κοινωνία¹⁰⁷. Μιλώντας για την τουρκική κοινωνία αναφέρει: «Παρά το γεγονός ότι είμαστε κομμάτι ενός μεγάλου πολιτισμού συχνά αναρωτιόμαστε: Ποιοι είμαστε. Και ο ισλαμικός φονταμενταλισμός και οι κοινωνικές εκρήξεις και η Κουρδική και η Τουρκική ταυτότητα, τα προβλήματα της τρίτης γενιάς μεταναστών ανάγονται στην ίδια

¹⁰⁵ Gönül Dönmez-Colin. *Cinemas of the other: a personal journey with film makers from the Middle East and Central Asia*, Intellect, Bristol, UK.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 132.

¹⁰⁷ Στο ίδιο.

ερώτηση: Ποιοι είμαστε; Καθένας ρωτά την ερώτηση και βρίσκει μία ανοιχτή πόρτα να πει : είμαι αυτό ή το άλλο και να αμυνθεί»¹⁰⁸.

«Το ταξίδι στον ήλιο» αφηγείται την ιστορία μία φιλίας μεταξύ δύο νέων ενός Κούρδου (Μπερζάν) από την νοτιοανατολική Ανατολία και ενός Τούρκου (Μεχμέτ) που κατάγεται από την πόλη Tire κοντά στη Σμύρνη. Και οι δύο έχουν μεταναστεύσει στην Κωνσταντινούπολη. Ο Μπερζάν άφησε το χωριό του το Ζορντούκ όταν κάποιο βράδυ στρατιώτες πήραν τον πατέρα του και εξαφανίστηκε. Ο πρώτος εργάζεται ως πλανόδιος μικροπωλητής και ο δεύτερος ψάχνει να βρει πηγές νερού και μοιράζεται ένα φτωχό δωμάτιο μαζί με άλλους νέους της εργατικής τάξης. Οι δύο τους γνωρίζονται τυχαία όταν μετά από ένα ποδοσφαιρικό αγώνα θαμώνες ενός καφενείου ξεχύνονται στους δρόμους, επιτίθενται σε Κούρδους και κυνηγούν τον Μεχμέτ τον οποίο οι άνθρωποι συχνά περνούν για Κούρδο εξαιτίας του μαύρου χρώματος δέρματος και μαλλιών. Μία μέρα καθώς ο Μεχμέτ επιβαίνει σε ένα λεωφορείο ένας επιβάτης για να αποφύγει τον έλεγχο της αστυνομίας αφήνει μία τσάντα με ένα όπλο δίπλα του. Ο Μεχμέτ συλλαμβάνεται, ανακρίνεται για μία εβδομάδα από την αστυνομία και όταν επιστρέφει στο δωμάτιο του βρίσκει την πόρτα μαρκαρισμένη με ένα κόκκινο Χ. Οι συγκατοικοί του ανήσυχτοι τον συμβουλεύουν να είναι «αόρατος» για ένα διάστημα και στη συνέχεια το διώχνουν από το σπίτι. Ο Μπερζάν τον βοηθάει να βρει δουλειά και του προσφέρει στέγη. Όσο διάστημα περνούν μαζί ο Μπερζάν του μιλάει για το πόσο του λείπει ο τόπος του, η αρραβωνιαστικιά του και πόσο πολύ επιθυμεί να επιστρέψει στο χωριό του κάποια μέρα. Ο Μπερζάν σκοτώνεται κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης για τις συνθήκες κράτησης των πολιτικών κρατούμενων. Από το σημείο αυτό σκοπός ζωής για το Μεχμέτ είναι να θάψει το φίλο του στο Ζορντούκ. Πηγαίνοντας από την Ισταμπούλ στη νοτιοανατολική Τουρκία με το φέρετρο του Μπερζάν δίπλα του και παρατηρώντας την πολιτική κατάσταση που επικρατεί εκεί ο Μεχμέτ αλλάζει ριζικά. Όταν φτάνει στο Ζορντούκ είναι ένας άλλος άνθρωπος.

Όταν αρχίζει η ταινία ο Μεχμέτ είναι σίγουρος για την ταυτότητά του: είναι Τούρκος πολίτης όπως δηλώνει και η αστυνομική του ταυτότητα. Αν και κατά τη διάρκεια της ταινίας παρατηρούμε ότι η αστυνομία προβαίνει τρεις φορές σε έλεγχο της ταυτότητας των πολιτών φαίνεται ότι η αναγραφή των στοιχείων δεν πιστοποιεί και

¹⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 133.

την Τουρκικότητα, όπως την ορίζει το πολιτικό κατεστημένο. Εξαιτίας του χρώματος του δέρματος και των μαλλιών, ή της καταγωγής, εξαιρούνται τμήματα της κοινωνίας, στιγματίζονται και περιθωριοποιούνται. «Είναι έγκλημα να έχεις μαύρο δέρμα;» αναρωτιέται ο Μεχμέτ προτού ένα τυχαίο γεγονός τον οδηγήσει στη φυλακή. Εκεί όταν ανακρίνεται χωρίς να ξέρει για ποιο λόγο κατηγορείται, οι αστυνομικοί τον ρωτούν για την καταγωγή των γονιών του. Τον θεωρούν Κούρδο και άρα εθνικό εχθρό. Μετά την απόλυση του ο Κούρδος φίλος του τον βοηθάει να βρει νέα εργασία. Έχοντας όμως στιγματιστεί από το επίσημο κράτος ως Κούρδος βρίσκει πάλι την πόρτα του σπιτιού του μαρκαρισμένη με Χ και αναγκάζεται να εργαστεί στη χωματερή. Εφόσον δε χωρά στην Τουρκικότητα καταδικάζεται να ζει ως απόκληρος. Ο Μπερζάν τον παίρνει να μείνουν σε μία συνοικία έξω από την πόλη, όπου μένουν Κούρδοι. Εκεί οι άνθρωποι αυτοί ζουν στα γκετζεκοντού, σε άθλιες συνθήκες, στη φτώχεια και την εξαθλίωση. Όταν Κούρδοι φτάνουν στην 63^η ημέρα απεργίας πείνας ο Μπερζάν κατεβαίνει σε διαδηλώσεις, συλλαμβάνεται και δολοφονείται. Στο σημείο αυτό η πολιτική σκληρότητα εμφανής στις πληγές του νεκρού από τα βασανιστήρια αντιτίθεται στην ανθρωπιά του υπαλλήλου που παραβαίνοντας το νόμο δίνει το νεκρό σώμα για να το θάψουν. Η επαφή με την κρατική βία και ο θάνατος του Μπερζάν οδηγεί τον Μεχμέτ στο να βάψει ξανθά τα μαλλιά του για να μη θεωρείται πλέον Κούρδος.

Όταν ο Μεχμέτ παίρνει το πτώμα του φίλου του αρχίζει το ταξίδι. Το πλάνο που δείχνει το αυτοκίνητο να περνά τη γέφυρα του Βοσπόρου από την Ευρωπαϊκή πλευρά της πόλης στην Ασιατική μπορεί να ερμηνευθεί και διττά. Είναι η μετάβαση από την αχανή μεγαλούπολη όπου οι άνθρωποι επιδιώκουν να είναι αόρατοι για να αποφύγουν την κρατική βία σε μία αχανή ενδοχώρα όπου διεξάγεται ένας πραγματικός πόλεμος. Η ταινία αποδίδει με τρόπο εναργή την εκκένωση χιλιάδων χωριών μεταξύ του 1984-1999 και την αναγκαστική εσωτερική μετανάστευση των Κούρδων. Ο Μεχμέτ φτάνει σε ένα χωριό εντελώς ερειπωμένο, σε μία πόλη φάντασμα όπου τα σπασμένα παράθυρα, οι αριθμοί των οδών και οι μισογκρεμισμένοι τοίχοι μοιάζουν ξέφτια ενός ξεχασμένου πολιτισμού. Η παρουσία του στρατού στους δρόμους, τα πιτσιρικά που μοιράζουν εφημερίδες που κυκλοφορούν παράνομα μαρτυρούν και την αυταρχικότητα του κράτους και τον αγώνα των ανθρώπων να αντιπαλέψουν μία επινοημένη και επιβεβλημένη εθνική ταυτότητα. Όταν ο πρωταγωνιστής ζητάει τη βοήθεια των συμπολιτών του για να

μετακινήσει το φέρετρο και κανείς δεν είναι πρόθυμος να βοηθήσει, μία γυναίκα λέει: «Ένας μουσουλμάνος δεν φέρεται έτσι». Στη φράση αυτή παρατηρούμε ότι η απουσία ενός πολιτικού συστήματος ικανού να διαπαιδαγωγήσει τους πολίτες και να δημιουργήσει συλλογική ηθική καλύπτεται από την ηθική που πρεσβεύει η θρησκεία. Ουσιαστικά αντικαθίσταται η διάκριση με κριτήριο την καταγωγή με τη διάκριση των ανθρώπων με πολιτισμικά κριτήρια που κυοφορεί μία νέα αυταρχικότητα.



Ο Μεχμέτ φτάνει κάποια στιγμή σε ένα μοτέλ και ζητάει δωμάτιο. Το διαπληκτισμό του με το ξενοδόχο διακόπτουν τα φώτα των τανκς. Το ασπρόμαυρο πλάνο με τα τανκς να είναι παρόντα σε ένα χωριό που ο φόβος κάνει τους ανθρώπους να κρύβονται δίνει την αίσθηση ντοκιμαντέρ. Και αν πρώτη επαφή με την ένοπλη βία έκανε το Μεχμέτ να αλλάξει το χρώμα των μαλλιών του από μαύρο σε ξανθό η δεύτερη θα τον κάνει να το αλλάξει πάλι σε μαύρο και να απαρνηθεί την ταυτότητα του. Όταν στο τρένο ο στρατιώτης που κατάγεται από την ίδια πόλη με τον Μεχμέτ, τον ρωτάει από πού είναι, εκείνος απαντάει από το Ζορντούκ, οικειοποιούμενος την ταυτότητα του Μπερζάν. Υιοθετώντας την ταυτότητα του Μπερζάν λέει η

Ουστάογλου δε γίνεται ο Μπερζάν, απλώς δεν αμύνεται όπως έκανε έως τώρα αλλά αντιμετωπίζει τη ζωή με άλλο τρόπο¹⁰⁹.

Τέλος ο Μεχμέτ φτάνει στο Ζορντούκ μετά από πολυήμερο ταξίδι για να το βρει κάτω από το νερό. Είναι ένα από τα πολλά χωριά που βούλιαξαν εξαιτίας ενός μεγάλου καταστροφικού σχεδίου στην Ανατολία, η εικόνα της πόλης είναι σουρεαλιστική, με ένα μιναρέ μισοσκεπασμένο με νερό, με οροφές σπιτιών να πετάγονται, με κολόνες του ηλεκτρισμού να κρέμονται σιωπηλά πάνω από την επιφάνεια του νερού¹¹⁰. Οι πόλεις -φαντάσματα στο «Ταξίδι στον ήλιο» μοιάζουν με αυτόπτες μάρτυρες του πολέμου και της βίας, στη σιωπηλή ύπαρξη τους αυτές οι εγκαταλειμμένες περιοχές γίνονται έμβλημα ενός τραυματικού παρελθόντος¹¹¹.

Στο Ταξίδι στον ήλιο θέτει το ερώτημα *ποιοι είμαστε*, ποιους χωρά η επίσημη τουρκική ταυτότητα, πως διαχειρίζεται κανείς τον αποκλεισμό. Ο Κούρδος Μπερζάν έχει από την αρχή συνείδηση ότι η εθνοτική του ετερότητα είναι στοιχείο αποκλεισμού και αντιμετωπίζει την κατάσταση με ψυχραιμία προσπαθώντας να γίνει αόρατος από τις αρχές. Η εμπλοκή του στα πολιτικά γεγονότα θα επιφέρει και του θάνατό του. Ο Μπερζάν δε χωρά στη Τουρκικότητα της εποχής όχι μόνο επειδή είναι Κούρδος αλλά και επειδή αντιτίθεται στην αυταρχικότητα του κράτους. Δε σκοτώνεται γιατί συμμετέχει στον PKK αλλά επειδή παίρνει μέρος σε διαδήλωση για να υπερασπιστεί τα ανθρώπινα δικαιώματα. Επιπλέον όπως και οι άλλοι Κούρδοι της πόλης που ζουν σε φτωχογειτονιές δεν ενσωματώνεται στην κυρίαρχη περί Τουρκικότητας αντίληψη για λόγους ταξικούς. Ο Τούρκος Μεχμέτ δεν αναρωτιέται *ποιος είμαι* έως ότου ένα τυχαίο γεγονός τον φέρει αντιμέτωπο με την ταυτότητά του. Η επαφή με την πολιτική πραγματικότητά της χώρας του θα τον οδηγήσει σε απόρριψη της ταυτότητάς του και στην υιοθέτηση μιας άλλης ταυτότητας.

Η Ουστάογλου σαφώς με την ταινία παίρνει μία θέση στο Κουρδικό ζήτημα. Η ίδια σε ερώτηση δημοσιογράφου: Το γεγονός ότι δεν αναφέρεται στην ταινία η λέξη Κουρδιστάν είναι μία ηθελημένη επιλογή;

απαντά: Δεν ένιωσα την ανάγκη να υπογραμμίσω κάποια πράγματα. Είμαι ενήμερη για το Κουρδικό πρόβλημα αλλά το Κουρδιστάν είναι κάτι άλλο. Δε πιστεύω ότι είναι

¹⁰⁹ Στο ίδιο, σελ. 133.

¹¹⁰ Asuman Suner, οπ. π., 59-60.

¹¹¹ Στο ίδιο.

δικό μου θέμα. Το αντιμετωπίζω με καλλιτεχνικό βλέμμα. Είναι ζήτημα των πολιτικών¹¹². Ουσιαστικά η θέση που παίρνει η σκηνοθέτης, έστω και αν δηλώνει ότι το θέμα αφορά τους πολιτικούς, είναι η δημιουργία ενός δημοκρατικού πολιτικού πλαισίου όπου η κουρδική ταυτότητα θα είναι αναγνωρισμένη και τα δικαιώματα των Κούρδων σεβαστά, δηλώνει ξεκάθαρα ότι η αποδοχή των Κούρδων είναι θέμα δημοκρατίας. Σαφώς δεν τάσσεται υπέρ της αυτονομίας των Κούρδων και η στάση αυτή εξηγεί και τις διαμαρτυρίες των Κούρδων όσο προβαλλόταν η ταινία στο Βερολίνο. Ωστόσο παρατηρούμε ότι πίσω από την κινηματογραφική εικόνα αποτυπώνονται και τα γεγονότα και η οπτική γωνία των καλλιτεχνών. Εντυπωσιάζει επίσης το γεγονός ότι το Κουρδικό Ζήτημα θίγεται για πρώτη φορά σε μία χρονική περίοδο πολύ κοντινή στα γεγονότα και μάλιστα από μία γυναίκα σκηνοθέτη. Παρατηρούμε δηλαδή ότι με την ταινία αυτή η σκηνοθέτιδα και ανοίγει ένα δημόσιο διάλογο αμφισβητώντας την τη λογική της μίας και μοναδικής ταυτότητας και παράλληλα καταρρίπτει τη στερεοτυπική σχεδόν οριενταλιστική άποψη που έχει η πλειοψηφία, στην Ελλάδα και αλλού, για τη θέση της γυναίκας στην Τουρκία.

Η πλειοψηφία (Σερέν Γιουτζέ)

Για το σκηνοθέτη Σερέν Γιουτζέ «Η πλειοψηφία», της οποίας είναι και σεναριογράφος, ήταν η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία. Κεντρικό θέμα της ταινίας είναι ο έρωτας ενός μεσοαστού Τούρκου για μία Κούρδισσα. Στην ταινία προβάλλεται καθαρά πως ο κυρίαρχος εθνικιστικός λόγος αντιμετωπίζει την Τουρκικότητα, ποια κριτήρια θέτει για να ενσωματώσει τους ανθρώπους στην εθνική ταυτότητα και ποιους αποκλείει. Ταυτόχρονα διαφαίνονται οι συνιστώσες αυτού του εθνικιστικού λόγου καθώς και οι κοινωνικές ομάδες που είναι πυλώνες του.

Ο σκηνοθέτης σε συνέντευξη αναφέρει ότι *ο εθνικισμός ξεκινάει από την οικογένεια που είναι πυρήνας της κοινωνίας*. Ερωτώμενος αν η ταινία έχει κάποια κοινωνική στόχευση απαντά: «Η πρόθεση είναι να κάνεις μία έντιμη ταινία. Να δώσεις το στίγμα μιας δομής, η οποία βρίσκεται μέσα σου και έχει τις βάσεις της πολλά χρόνια πίσω, και η οποία σήμερα συνεχίζει αυτό το σύστημα». Στην ερώτηση αν ο τίτλος

¹¹² Gönül Dönmez-Colin, *Cinemas of the other: a personal journey with film makers from the Middle East and central Asia*, Intellect, Bristol, UK. σελ. 134.

πλειοψηφία είναι αντανάκλαση κάποιας κατάστασης μέσα στην τουρκική κοινωνία απαντά: Με τον όρο πλειοψηφία εννοώ τα μεσαία, ανώτερα και ανώτατα στρώματα της τουρκικής κοινωνίας.[...] Που έχουν τη δύναμη να παίρνουν από τους άλλους, να κάνουν διακρίσεις, να διαχωρίζουν αυτούς που δεν είναι με τη δική τους πλευρά. Επομένως αυτό πάει και για την Τουρκία, αλλά και για κάθε χώρα, όπου υπάρχει παρόμοια κατάσταση»¹¹³.

Η υπόθεση της ταινίας αφορά στη ζωή ενός νεαρού Τούρκου που ανήκει σε μία μεσοαστική οικογένεια και αναλώνεται σε άσκοπες διασκεδάσεις έως ότου αναλάβει τη διαχείριση της οικογενειακής επιχείρησης, όπως επιθυμεί ο πατέρας του. Ο τελευταίος επεμβαίνει σε όλο το φάσμα των επιλογών του νεαρού, καθορίζοντας τις συναναστροφές, τις επαγγελματικές επιλογές, την επιλογή ερωτικού συντρόφου, τις πολιτικές αντιλήψεις. Η μητέρα δε συμμετέχει, αποδεχόμενη τη θέληση του πατέρα-αρχηγού της οικογένειας, συναινεί στις επιλογές του πάντα βλοσυρού συζύγου ακόμα και όταν δε συμφωνεί. Ο μόνος άνθρωπος με τον οποίο η μητέρα επικοινωνεί είναι η οικιακή βοηθός που εργάζεται και Κυριακές. Η σύγκρουση στην οικογένεια έρχεται όταν ο νεαρός ερωτεύεται μία νεαρή Κούρδισσα, αντιλαμβάνεται ότι πρέπει να ζήσει σε ένα πλέγμα κοινωνικών αντιλήψεων που τον κάνουν να ασφυκτιά και τέλος επιλέγει να συμμορφωθεί με τις επιταγές της πλειοψηφίας. Η συμμόρφωση με την πλειοψηφία είναι η έκφραση της φωνής ενός μέρους της νέας γενιάς που έχει διαπαιδαγωγηθεί ώστε να αποδέχεται αυτές τις αντιλήψεις και αδυνατεί τελικά να εναντιωθεί στο κατεστημένο.

Η ταινία φωτογραφίζει τις συνήθειες και τη συμπεριφορά ανθρώπων που είναι φορείς της κυρίαρχης εθνικιστικής αντίληψης, η οποία όπως θα δούμε ενσωματώνει και κεμαλικά και ισλαμικά στοιχεία. Οι άνθρωποι αυτοί ανήκουν κοινωνικά στη μεσαία και ανώτερη τάξη. Ο Κεμάλ –το όνομα του οποίου είναι σημειολογικό- ο πατέρας της οικογένειας λειτουργεί ως σύμβολο ενός μέρους της κοινωνίας που ταυτίζει τον πατριωτισμό με τον εθνικισμό, διατηρεί τη πουριτανική λογική που επιβάλλει την απόλυτη υπακοή στους μεγαλύτερους, φέρεται με υπεροψία και αγένεια σε όσους θεωρεί κατώτερους. Βλέπουμε τον πατέρα να φέρεται με άξεστο τρόπο στην οικιακή

¹¹³ Στο λήμμα: <http://www.turkishgreeknews.org/synenteyksi-tou-skinotheti-seren-gytze-stin-turkishgreeknews-4498.html>

βοηθό, να σπάει το καθρέπτη ενός αυτοκινήτου που είναι παρκαρισμένο έξω από το γκαράζ του, να βρίζει το ταξιτζή γιατί ζητούσε να πληρωθεί, να χτυπάει και να βρίζει έναν άλλο ταξιτζή που ζητούσε να αποζημιωθεί για τη βλάβη που είχε προκληθεί στο αυτοκίνητό του. Η αλαζονική συμπεριφορά του πατέρα και των φίλων του εμπόρων και επιχειρηματιών απορρέει από την πεποίθηση ότι είναι φορείς και θεματοφύλακες των γνήσιων εθνικών αξιών . Κύριο μέσο μέθεξης των αξιών αυτών είναι η στράτευση των νέων, όπως χαρακτηριστικά δείχνει η σκηνή στη σάουνα όπου οι μεγαλύτεροι περήφανοι για τη γνήσια Τουρκικότητά τους συμβουλεύουν το νεαρό να ενταχθεί στο στρατό. Εκεί ένας από τη παρέα διατάζει το νεαρό να του τρίψει τη πλάτη λέγοντας: «Πιο δυνατά. Έτσι θα προστατέψεις τη χώρα;» και συνεχίζει: «τελείωνε πρώτα με το στρατό και μετά αν θέλεις σπούδασε». Η εθνική υπόσταση για τους ανθρώπους αυτούς, εκτός από τη στρατιωτική θητεία περιλαμβάνει και τη θρησκεία, νοοτροπία που αποτυπώνεται στις φράσεις: «το Ισλάμ πρέπει να οδηγήσει τα παιδιά μας στην πίστη και στην ηθική». «Όλοι Μουσουλμάνοι είμαστε, όλοι Τούρκοι είμαστε». Παρατηρούμε ότι στις φράσεις αυτές αφενός η θρησκεία παρουσιάζεται να εγγυάται την ευταξία και αφετέρου να αποτελεί βάση της εθνικής υπόστασης. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι φράσεις αυτές απηχούν τη τουρκοϊσλαμική θεωρία που είχε αναπτύξει ο Τουργκούτ Οζάλ στις αρχές της δεκαετίας του '90. Από τη μία πλευρά ο στρατός εγγυάται τη διαφύλαξη των εθνικών αξιών δηλαδή τον εκσυγχρονισμό, την ευρωπαϊκή προοπτική της χώρας και από την άλλη πλευρά το Ισλάμ με το πολιτικό του ρόλο εμφανίζεται να αποτελεί το συνεκτικό ιστό της κοινωνίας.

Σε αυτήν την εθνική υπόσταση βέβαια οι Κούρδοι δεν έχουν θέση καθώς όπως λέει ο πατέρας Κεμάλ: «Να προσέχεις τις παρέες σου. Οι Κούρδοι δεν έχουν μάνα, δεν έχουν πατέρα», «Αυτοί οι τύποι είναι εχθροί μας». «Θέλουν να διχάσουν τη χώρα μας». Είναι χαρακτηριστικό ότι για τους ανθρώπους αυτούς οι Κούρδοι ταυτίζονται πολιτικά με τους κομμουνιστές και αποτελούν εξ ορισμού κίνδυνο ενώ σε όλη την ταινία αποκαλούνται γύφτοι. Ουσιαστικά για ένα μεγάλο κομμάτι της τουρκικής κοινωνίας στην τουρκικότητα δε χωρούν ούτε Κούρδοι, ούτε κομμουνιστές. Οι άνθρωποι αυτοί θεωρώντας τους εαυτούς τους δικαιωματικά ηγέτες της κοινωνίας, εμφανίζονται να εκμεταλλεύονται τους φτωχούς, με την αλαζονεία και την υπεροψία του δυνατού, να διαπλέκονται με την αστυνομία για να αποφύγουν τις συνέπειες του νόμου (μετά από πίεση η αναφορά της αστυνομίας αλλάζει για να μη φανεί ότι ο

νεαρός οδηγεί μεθυσμένος). Οι κρατικοί υπάλληλοι πάλι εμφανίζονται επιρρεπείς στη διαφθορά και την ισχύ της πλουτοκρατίας.

Οι Κούρδοι ανήκουν και αυτοί στην τουρκική κοινωνία και συμμετέχουν ασφαλώς στη σύνθεση της ταυτότητας της παρά το γεγονός ότι η κυρίαρχη εθνικιστική αντίληψη δεν τους θεωρεί μέλη της κοινωνίας. Στην ταινία φαίνεται να έχουν διαφορετικές συνήθειες ως απόρροια της διαφορετικής εθνοτικής καταγωγής, της κοινωνικής τους τάξης και της πολιτικής θέσης. Φυσικά ο σκηνοθέτης προκειμένου να δώσει το στίγμα των δομών επιλέγει να αντιπαραθέτει ακραίες περιπτώσεις. Ασφαλώς δεν είναι όλοι οι Κούρδοι αποκλεισμένοι ή περιθωριοποιημένοι.

Στην πλειοψηφία της σιωπής ο φακός δεν εστιάζει στην πολιτική αντιπαράθεση ή στην ένοπλη σύγκρουση αλλά στις κοινωνικές παραμέτρους του θέματος. Οι Κούρδοι αν και περιθωριοποιημένοι από το επίσημο κράτος εμφανίζονται να έχουν και τη δυναμική και τη δυνατότητα να φέρουν μία ανατροπή. Η πρωταγωνίστρια αν και προτιμά τουρκική μουσική σε αντίθεση με το φίλο της Μερτκάν και την παρέα του που ακούν ηλεκτρονική μουσική καπνίζοντας χασίσι και εξαντλούν την πρωτοποριακή τους διάθεση αγοράζοντας πανάκριβα κινητά με δόσεις, φαίνεται πραγματικά δεκτική σε νέες ιδέες, όπως για παράδειγμα δείχνει η σκηνή που χαρίζει στο νεαρό ένα βιβλίο σύγχρονης αρχιτεκτονικής τη στιγμή που ο ίδιος που θα αναλάβει την εταιρεία οικοδομών του πατέρα του παρουσιάζεται εντελώς άσχετος με το αντικείμενο που θα ασχοληθεί. Στην λογική της ελεύθερης οικονομίας και της μαζικής κατανάλωσης ειδών πολυτελείας η νεαρή αντιπαρατάσσει την αισθητική στις επιλογές. Αντίθετα ο μετέχων της γνήσιας Τουρκικής ταυτότητας Μερτκάν και οι φίλοι του φαίνεται να υποκύπτουν στη δυνατότητα κατανάλωσης που έδωσε το σύστημα αγορών με δόσεις μετά τη δεκαετία του '80, τάση που συχνά εκφράστηκε ως μία αίσθηση ανικανοποίητου, «μπιρ γιασάμαμισλικ ντουιγκουσού»¹¹⁴.

Παρά το γεγονός ότι ο Γιουτζέ τη δυνατότητα ανανέωσης της τουρκικής κοινωνίας τη βλέπει να προέρχεται από τους Κούρδους της εργατικής τάξης οι παραδοσιακές αξίες επιβιώνουν και εδώ. Για τα κορίτσια παραμένει όνειρο ο γάμος, όνειρο που εμφανώς έχουν εμψύσει οι οικογένειες τους. Ωστόσο τα κορίτσια αυτά προσβλέπουν στο γάμο όταν θα έχουν ολοκληρώσει τις σπουδές τους. Παράλληλα έχοντας φύγει συχνά κρυφά από την επαρχία για να αποφύγουν έναν γάμο σε μικρή ηλικία, όπως ορίζουν

¹¹⁴ E. J. Zürcher, οπ. π., σελ. 393.

τα έθιμα ο πατέρας και τα αδέρφια , εργάζονται και παράλληλα σπουδάζουν για να βελτιώσουν τις συνθήκες της ζωής τους. Συγκατοικούν για να εξοικονομήσουν χρήματα, ενώ αναφερόμενη στην επαιτεία της μικρής Κούρδισσας, η πρωταγωνίστρια λέει: «Εμείς αυτό το λέμε δουλειά». Η φράση αυτή δίνει μια πραγματικά άλλη οπτική γωνία σε συνήθειες που έχουν νοηματοδοτηθεί με άλλο τρόπο. Είναι χαρακτηριστικό ότι όταν κλέβουν το κασετόφωνο του Μερτκάν στη γειτονιά των Κούρδων και εκείνος βρίζει δύο νεαροί του βγάζουν μαχαίρι αντιτάσσοντας στην αλαζονεία τη βία. Πάντως και ο Μερτκάν και η Γκιούλ υποτάσσονται στη θέληση των γονιών τους. Ο πρώτος χωρίζει την Γκιούλ και γίνεται κακέκτυπο του πάτερα του. Η δεύτερη μεταφέρεται με τη βία από τους συγγενείς από την Πόλη στο Βαν και διακόπτει τις σπουδές της στην κοινωνιολογία.

Στην άκρη του ουρανού (Φατίχ Ακίν)

Ο Φατίχ Ακίν είναι Γερμανός σκηνοθέτης, γεννημένος στο Αμβούργο το 1973 από Τούρκους γονείς. Στις ταινίες «Ποτέ μαζί!» και στην «Άκρη του ουρανού» η δράση κινείται μεταξύ Γερμανίας και Τουρκίας. Οι πρωταγωνιστές στην πρώτη περίπτωση είναι Τούρκοι της Γερμανίας ενώ στη δεύτερη περίπτωση η αφήγηση εστιάζει σε σχέσεις Τούρκων μεταναστών της Γερμανίας και Γερμανών και η δράση κινείται μεταξύ Αμβούργου και Πόλης. Ως γερμανικές παραγωγές οι ταινίες δεν εντάσσονται στον τουρκικό κινηματογράφο. Ωστόσο στις ταινίες τα ερωτήματα της ταυτότητας απαντώνται μέσα από την οπτική ενός τουρκικής καταγωγής Γερμανού σκηνοθέτη, ενός μετανάστη δεύτερης γενιάς. Το γεγονός ότι εξαιτίας της ανεργίας και των δεινών οικονομικών προβλημάτων 2,5 εκατομμύρια Τούρκοι μετανάστευσαν στη Δυτική Ευρώπη ως το τέλος της δεκαετίας του 70, καθιστά την οπτική γωνία του Φατίχ Ακίν απαραίτητη για την κατανόηση της πρόσληψης της Τουρκικότητας από τους μετανάστες¹¹⁵.

Στη πρώτη ταινία προβάλλεται το Κουρδικό ζήτημα και όπως βιώνεται από τους ίδιους τους πολίτες της χώρας, αλλά και οι αντανakλάσεις που έχει στην Ευρώπη. Ταυτόχρονα τίγεται το θέμα της ένταξης της χώρας στην Ε.Ε και ο χειρισμός του θέματος αυτού από τις κυβερνήσεις. Ο ίδιος ο Φατίχ Ακίν σε συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία (Χρυσούλα Παπαϊωάννου) «Η ταυτότητα των Τούρκων δεν είναι ευρωπαϊκή» Ελευθεροτυπία, Σάββατο 2 Ιουλίου 2011) δηλώνει

¹¹⁵ Zürcher, οπ. π., σελ. 349.

ότι : «Από αυτά που παρακολουθώ στις εφημερίδες καταλαβαίνω ότι στην Τουρκία έχει διαμορφωθεί ένα νέο είδος ταυτότητας.[...] Νομίζω ότι οι Τούρκοι βρήκαν την ταυτότητα τους, που δεν είναι ευρωπαϊκή. Είναι Ανατολίτες, Ασιάτες.»¹¹⁶

«Η άκρη του ουρανού»: Η ταινία παρακολουθεί τη δράση έξι ανθρώπων που κινούνται μεταξύ Αμβούργου και Κωνσταντινούπολης σε αλληλοδιαπλεκόμενες ιστορίες. Ο Τούρκος Αλί γνωρίζει την πόρνη Γιέτερ, της ζητά να συμβιώσουν επί πληρωμή και την σκοτώνει σε μία έκρηξη ζήλειας. Ο γιος του, Νεζάτ Ακσού που έχει σπουδάσει στην Γερμανία και εργάζεται ως καθηγητής στο πανεπιστήμιο, αρνείται να αποδεχτεί την πράξη του πατέρα του και μεταβαίνει στην Τουρκία για να ζήσει και να βρει την κόρη της Γιέτερ. Εκεί αγοράζει ένα βιβλιοπωλείο που διαθέτει γερμανικά βιβλία και εγκαθίσταται στην Πόλη. Η Αϊτέν κόρη της Γιέτερ μέλος αριστερής Κουρδικής οργάνωσης στη Τουρκία διαφεύγει στη Γερμανία και γνωρίζει τη Γερμανίδα Λότε με την οποία συνάπτει σχέση και τη Γερμανίδα μητέρα της Σουζάνα. Όταν το Γερμανικό κράτος θα αρνηθεί να παραχωρήσει πολιτικό άσυλο στην Αϊτέν και θα την απελάσει στην Τουρκία η Λότε θα την ακολουθήσει και τελικά θα σκοτωθεί. Το τέλος της ταινίας βρίσκει τους τέσσερις ζώντες στην Τουρκία. Η αφήγηση αρχίζει και τελειώνει κυκλικά με το Νεζάτ να αναζητεί τον πατέρα για να συμφιλιωθεί μαζί του στα παράλια της Μαύρης θάλασσας.

Η μετανάστευση, η θέση της Τουρκίας στον 21^ο αιώνα, το Κουρδικό ζήτημα, ο ισλαμισμός, η διαφθορά, η πολιτική κατάπτωση και τα δικαιώματα των γυναικών είναι τα θέματα που προβάλλει η ταινία. Το ζήτημα της Τουρκικότητας παίρνει διάφορες διαστάσεις. Στη Βρέμη, Τούρκοι μετανάστες απειλούν την πόρνη Γιετέκ, απαιτώντας να αλλάξει επάγγελμα επικαλούμενοι τη θρησκεία και την εθνικότητα (*είναι ντροπή για μία Τουρκάλα και Μουσουλμάνα*). Παρατηρούμε και πάλι ότι αφενός η θρησκεία θεωρείται από τους συγκεκριμένους μετανάστες συνιστώσα της ορθής εθνικής ταυτότητας. Αφετέρου η λέξη Τουρκάλα ορίζει μία εθνική υπόσταση που εδώ συρρικνώνεται και αποκλείει όσους δε φέρονται όπως ορίζει η κρατούσα περί ταυτότητας εκδοχή. Το Γερμανικό κράτος οργανωμένο και έννομο δεν παραχωρεί άσυλο στην Αϊτέν κρίνοντας ότι δε συντρέχει κίνδυνος από την επιστροφή στην Τουρκία, μία χώρα που έχει ζητήσει την ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Με δεδομένο ότι το 2004 η Τουρκία διεκδικούσε μία θέση στην Ευρωπαϊκή Ένωση που

¹¹⁶ Στο λήμμα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=289537>

εννέα χρόνια αργότερα δεν έχει πάρει με το σκεπτικό ότι χρειάζεται εκδημοκρατισμό, συμπεραίνουμε ότι με την εφαρμογή του νόμου η Γερμανία εθελουφλεί στην καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Στην Τουρκία το Κουρδικό προβάλλεται ως μέγιστο πρόβλημα με πολλαπλές διαστάσεις. Όπως δηλώνεται από εκπροσώπους του κράτους στην ταινία, *τα παιδιά των Κούρδων δεν πηγαίνουν σχολείο και αρχίζουν από μικρά τις κλοπές*. Αυτό που λέγεται, επιβεβαιώνεται και από την εικόνα των φτωχών κουρδικών συνοικιών όπου πιτσιρίκια επαιτούν και επιδίδονται σε μικροκλοπές. Σίγουρα για να επιτευχθεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και να περάσει το μήνυμα του σκηνοθέτη χρησιμοποιούνται υπερβολές. Από την άλλη είναι φανερό και από τις δύο προηγούμενες ταινίες ότι η μορφωτική υποβάθμιση των Κούρδων, επιφέρει και κοινωνικό αποκλεισμό. Την ίδια στιγμή η Κωνσταντινούπολη ταραζεται από διαδηλώσεις Κούρδων που κρατώντας φωτογραφίες του Οτζαλάν διεκδικούν δικαιώματα. Οι συγκρούσεις είναι ένοπλες και οι Κούρδοι όταν συλλαμβάνονται λένε τα ονόματά τους δυνατά και αναφωνούν *ζήτω η αντίσταση*. Προφανώς στην ταινία με τον τρόπο αυτό απεικονίζονται οι «εξαφανίσεις» των Κούρδων. Όσον αφορά στη λειτουργία του κράτους ο πρωταγωνιστής περιγράφει την κατάσταση με τέσσερις λέξεις: διαφθορά, μαφία, πολιτική κατάπτωση. Φυσικά οι κρατικοί υπάλληλοι πασχίζουν να περάσουν προς την Ευρώπη και τον κόσμο την εικόνα ενός ευνομούμενου και δημοκρατικού κράτους φροντίζοντας να φέρονται με επιείκεια σε όσους κρατούμενους αντιλαμβάνονται ότι έχουν σχέση με Ευρωπαίους πολίτες. Όσον αφορά στους Κούρδους που ζουν στη Γερμανία αφενός φέρονται να έχουν ισχυρά δίκτυα ώστε να φυγαδεύουν ανθρώπους στο εξωτερικό, αφετέρου η εικόνα τους δεν είναι εξωραϊσμένη καθώς παρουσιάζονται να μη συμπεριφέρονται συντροφικά αλλά να βλέπουν τα πάντα ως σχέση συναλλαγής. Οι Κούρδοι παρουσιάζονται αρνητικοί προς τους Αμερικανούς, προφανώς γιατί στηρίζουν το επίσημο κράτος και αντιμετωπίζουν την Ευρωπαϊκή Ένωση ως συμμαχία αποικιοκρατών. Παρατηρούμε ότι με έμμεσο τρόπο όλοι συλλήβδην οι Κούρδοι χαρακτηρίζονται αριστεροί. Η δήλωση μεταμέλειας που υπογράφει η νεαρή για να αποφυλακιστεί μπορεί να θεωρηθεί προσωπική επιλογή αλλά και να αναγνωσθεί ως θέση του σκηνοθέτη στο πρόβλημα, πρόταση για μία επίλυση χωρίς ένοπλα μέσα.

Συμπεράσματα ενότητας

Και στις τρεις ταινίες κεντρικό θέμα ήταν το Κουρδικό ζήτημα. Επίσης παρά το γεγονός ότι η πρώτη από την τελευταία ταινία απέχει έντεκα χρόνια είναι σαφές ότι οι Κούρδοι δεν γίνονται αποδεκτοί ως οργανικό κομμάτι του εθνικού κορμού. Είναι σαφές ότι το Κουρδικό είναι μεγάλο πολιτικό πρόβλημα καθώς οι Κούρδοι υφίστανται διακρίσεις και αντιμετωπίζονται από την κρατούσα αντίληψη ως παρίες της κοινωνίας. Είναι ενδιαφέρον πάντως πως ενώ στην πρώτη ταινία που ήταν παραγωγή του 1999 και στη τρίτη που ήταν παραγωγή του 2004 παρακολουθήσαμε να διεξάγεται ένας πραγματικός πόλεμος, στην δεύτερη ταινία το πρόβλημα φαίνεται να έχει μετατοπιστεί. Στο «Ταξίδι στον ήλιο» και στην «Άκρη του ουρανού» οι Κούρδοι καταδιώκονταν είτε από τις ένοπλες ή τις αστυνομικές δυνάμεις και αντιστέκονταν με κάθε μέσο. Στην «Πλειοψηφία» το ζήτημα ήταν ο κοινωνικός αποκλεισμός και η ανάγκη αλλαγής νοοτροπίας από όσους συγκροτούν την κυρίαρχη οικονομικά και πολιτικά τάξη. Ουσιαστικά τόσο η δυναμική του κουρδικού κινήματος όσο και οι αλλαγές στην κοινωνική βάση φαίνεται να έχουν οδηγήσει στη σύνθεση μία νέας, πιο δημοκρατικής εθνικής ταυτότητας. Και οι τρεις σκηνοθέτες δεν τάχθηκαν υπέρ μίας ενδεχόμενης αυτονομίας των Κούρδων αλλά πρότειναν ουσιαστικά την εύρεση μίας πολιτικής λύσης. Κοινό μοτίβο σε όλες, ήταν εικόνες των Κούρδων που κατοικούν στην Κωνσταντινούπολη να ζουν σε φτωχογειτονίες και να βιώνουν τον κοινωνικό αποκλεισμό. Τέλος και στις τρεις ταινίες η προβαλλόμενη εικόνα των Κούρδων εμπεριείχε και την πολιτική τους ταύτιση με την αριστερά, άρα ουσιαστικά μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν εντάσσονται στην επίσημη εκδοχή περί Τουρκικότητας, όχι μόνο για εθνοτικούς αλλά και για πολιτικούς λόγους.

Ο εθνικός προσδιορισμός Τούρκος και ο Τούρκος πολίτης. Πως προσλαμβάνεται η Τουρκικότητα;

Η τριλογία του Καπλάνογλου «Αυγό», «Μέλι», «Γάλα» και οι ταινίες «Μακριά», «Τρεις πίθηκοι» και «Μαζί ποτέ!» τυπικά δεν αναφέρονται σε πολιτικά θέματα, όμως η διαρκής αναρώτηση για το που ανήκουμε, ποιοι είμαστε, πως ορίζουμε τους εαυτούς μας, τις καθιστά σαφώς πολιτικές ταινίες.

Αυγό, Γάλα, Μέλι (Σεμίχ Καπλάνογλου)

Μέσω του κινηματογράφου ο σκηνοθέτης αφηγούμενος μία ιστορία έχει τη δυνατότητα να διαθλά το παρελθόν, να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο γίνεται κατανοητή η πραγματικότητα, να σχηματοποιεί αξίες για το μέλλον. Στην τριλογία του Καπλάνογλου ο προσδιορισμός της Τουρκικότητας διαμεσολαβείται μέσω του θρησκευτικού Ισλάμ, όπως το έχουν βιώσει οι άνθρωποι της υπαίθρου. Το θρησκευτικό Ισλάμ συνυφασμένο με τις ανάγκες των αγροτικών κοινωνιών φαίνεται να αποτελεί δομικό στοιχείο της Τουρκικότητας με τρόπο που διαφοροποιείται πλήρως από το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν. Προβάλλοντας πρακτικές και παραδόσεις που τείνουν να εκλείψουν και στις οποίες συμπεριλαμβάνεται και η θρησκευτική πίστη ο σκηνοθέτης δίνει μία εκδοχή της Τουρκικότητας, βασικά στοιχεία της οποίας είναι η συλλογικότητα και η ανεκτικότητα.

Ο ίδιος ο Σεμίχ Καπλάνογλου (ΑΥΓΟ, ΓΑΛΑ, ΜΕΛΙ) έχει δηλώσει: «Η τριλογία μπορεί να διαβαστεί ως ένα εκτεταμένο φλασμπάκ, ωστόσο καμία από τις τρεις ταινίες δεν είναι ταινία εποχής. Όλες διαδραματίζονται στη σύγχρονη Τουρκία, σε διαφορετικά μέρη, με μία ποικιλία στις σχέσεις όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί και με βάση τα οικονομικά δεδομένα που υπάρχουν αυτήν τη στιγμή»¹¹⁷. «[...] Όταν ο άνθρωπος χάνει την ουσία του, χάνει την πραγματικότητά του επίσης. Τότε φτιάχνει ένα φανταστικό κόσμο από αυτόν που άφησε πίσω του. Θα πρέπει να ανακαλύψει ξανά τον εαυτό του και να οριστεί ξανά στη σύγχρονη ζωή μέσα από την κουλτούρα την οποία προέρχεται. Φτιάχνουμε μύθους γιατί χάσαμε την ουσία μας»¹¹⁸. «Η παγκοσμιοποίηση ανάμεσα στα άλλα φέρνει και το τέλος πολλών πολιτισμών, καθώς είναι ένα κίνημα που απλώνεται από τη Δύση προς την Ανατολή. Οι γλώσσες του κόσμου αποδυναμώνονται πολύ γρήγορα. Πιστεύω ότι υπό τις τρέχουσες περιστάσεις, όπου όλοι μιλούν αυτή τη μία γλώσσα και οδηγούνται προς αυτή τη μία κουλτούρα, θα πρέπει να προστατέψουμε τον δικό μας πολιτισμό, τη δική μας παράδοση και γλώσσα. Αλλιώς ο κόσμος θα γίνει ένα βαρετό και μονότονο μέρος για να ζει κανείς»

¹¹⁷ Στο λήμμα: <http://www.ekpaideyo.gr/index.php/ekdiloseis-ektheseis-festibal/1646--23-sevenart>

¹¹⁸ «Δεν πιστεύω ότι χάθηκε ο παράδεισος. Λέει ο Τούρκος σκηνοθέτης Σεμίχ Καπλάνογλου», άρθρο του Δημήτρη Μπούρα, στο λήμμα: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_17/10/2010_418675

Επιπλέον η τριλογία αναζητά τον επαναπροσδιορισμό του σύγχρονου Τούρκου μέσα από τον ορισμό της πολιτισμικής του ταυτότητας. Απορρίπτοντας τη κουλτούρα της παγκοσμιοποίησης ο Καπλάνογλου επιχειρεί να προβάλλει τη δική του εκδοχή για την πολιτισμική ταυτότητα της Τουρκίας, την οποία διαμεσολαβεί μέσα από μία αριστερή αντιδυτική φόρμα όπου η θρησκεία στην εκδοχή που θα παρακολουθήσουμε αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής των ανθρώπων. Ο Καπλάνογλου είναι ταυτόχρονα και ο παραγωγός και γράφει το σενάριο μαζί με τον Ορκούν Κοκσάλ. (Να σημειώσουμε ότι το «Αυγό» είναι ελληνική συμπαραγωγή του 2007 και η διανομή στην Ελλάδα έγινε τρία χρόνια αργότερα μετά την εμπορική επιτυχία που είχε το «Μέλι» το οποίο έκοψε στην Ελλάδα 13.000 εισιτήρια).

Στην τριλογία του Σεμίχ Καπλάνογλου, «Αυγό» (Yumurta, 2007), «Γάλα» (Süt 2008), «Μέλι» (Bal, 2010, Προβολή στο 23^ο Πανόραμα Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου, Χρυσή Άρκτο και Ειδικό Βραβείο Οικουμενικής Επιτροπής στην 60^η Μπερλινάλε) οι θεατές παρακολουθούν τη ζωή του Γιουσούφ με αντίστροφη χρονολογική σειρά, από την ώριμη ηλικία στα παιδικά χρόνια. Η τριλογία αυτή αναφέρει ο Καπλάνογλου θυμίζει κάτι από αρχαιολογική ανασκαφή: Ξεκινά από τις τελευταίες μέρες της σχέσης μητέρας-γιου με το θάνατο της μητέρας στο «Αυγό» και καταλήγει στην αρχή, στη γέννηση του Γιουσούφ στο «Μέλι»¹¹⁹.

Υπόθεση: Στο «ΑΥΓΟ», ο Γιουσούφ σε ώριμη ηλικία, ποιητής και ιδιοκτήτης βιβλιοπωλείου στην Κωνσταντινούπολη, επιστρέφει μετά από πολύχρονη απουσία στον τόπο των παιδικών και εφηβικών του χρόνων για την κηδεία της μητέρας του. Στο «ΓΑΛΑ» ο μοναχικός έφηβος Γιουσούφ βοηθά τη χήρα-μητέρα του στις βιοποριστικές της δραστηριότητες που σχετίζονται με το γάλα, ενώ την ίδια στιγμή βρίσκει καταφύγιο στην ποίηση επιχειρώντας έναν επώδυνο απογαλακτισμό ιδιαίτερα όταν συνειδητοποιεί ότι η μητέρα του διατηρεί ερωτικές σχέσεις με το σταθμάρχη. Ο Καπλάνογλου σημειώνει για το «ΓΑΛΑ»: «Εξετάζω τη σχέση μητέρας-γιου βάσει του τύπου προέλευσής τους. Θέλησα η αλλαγή αυτή να έχει ως φόντο την επαρχιακή Τουρκία. Στην πραγματικότητα αυτό που θα αποκαλύψω είναι η ίδια η σχέση και οι αλλαγές που έχει υποστεί»¹²⁰. Στο «ΜΕΛΙ» τα γυρίσματα του

¹¹⁹ Στο λήμμα: <http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=6450002&publDate=22/9/2011>

¹²⁰ Στο λήμμα: <http://www.myfilm.gr/7706>

οποίου έγιναν στην περιοχή Rize στην πόλη Çamlıhemşin κοντά στη Μαύρη Θάλασσα η δράση τοποθετείται στα πυκνά δάση της ενδοχώρας όπου ο Γιουσούφ μικρός μαθητής που παρουσιάζει προβλήματα δυσλεξίας στο σχολείο-αν και έχει την ικανότητα να διαβάζει και να γράφει όταν είναι μόνος με τον πατέρα του -ζει με τους γονείς του σε ένα απομονωμένο σπίτι και έχει μία δυνατή σχέση με τον πατέρα του. Ο πατέρας του μελισσοκόμος αναγκάζεται να μεταφέρει τις κυψέλες του σε μία ορεινή περιοχή, όπου πεθαίνει ξαφνικά σε ένα δυστύχημα. Ο μικρός Γιουσούφ βιώνει από την τρυφερή ηλικία το πένθος για το πατέρα¹²¹.

Ο Καπλάνογλου σημειώνει για το «ΜΕΛΙ»: «Το θέμα είναι πως ο Γιουσούφ θα βιώσει τη μετέπειτα απουσία του πατέρα του, με ποιο τρόπο δηλαδή θα διαχειριστεί αυτή την απουσία. Από ψυχαναλυτικής πλευράς, η πρόωρη απώλεια του πατέρα μπορεί να οδηγήσει το Γιουσούφ να δομήσει μία σχέση βασισμένη σε σταθερές αρχές με τη μητέρα του ας πούμε, όπως δηλαδή συμβαίνει στο «ΓΑΛΑ». Μπορεί αυτός ο λόγος να κρύβεται στο εύθραυστο του χαρακτήρα του Γιουσούφ, την εσωστρέφεια και την αναποφασιστικότητα καθώς και την ενδεχόμενη επανεύρεση του εαυτού του, όπως τα παρακολουθούμε στο «ΑΥΓΟ». Όμως όλα αυτά είναι θέματα ψυχολογικά, τα οποία δεν ελκύουν πάντα τις ιστορίες μου. Προσωπικά προσπαθώ να αποδώσω και να απεικονίσω την κατάσταση που διαχειρίζομαι σε πιο πνευματικά επίπεδα». [...] Έζησα και έμαθα πολλά πράγματα αυτά τα τέσσερα χρόνια στη διάρκεια της προετοιμασίας, της παραγωγής και της κυκλοφορίας των τριών ταινιών της τριλογίας του Γιουσούφ». Ήταν επίσης μία διαδικασία όπου διαμόρφωσα το προσωπικό μου σκηνοθετικό στυλ, το οποίο και κάπως αδόκιμα αποκαλώ πνευματικό ρεαλισμό¹²².

Σε ερώτηση του δημοσιογράφου αν το ΜΕΛΙ είναι βγαλμένο από τη θρησκεία ο σκηνοθέτης απάντησε:

-Σε όλες τις ταινίες μου υπάρχει μία σχέση με τη θρησκεία. Κάποιοι σκηνοθέτες έχουν ως βάση τη λογοτεχνία, άλλοι τη φιλοσοφία, εγώ έχω μία οπτική που κοιτάζει προς την πίστη γενικότερα. Προς όλες τις θρησκείες. Φυσικά και έχω παραπάνω σχέση με το Ισλάμ γιατί μεγάλωσα σε μουσουλμανική οικογένεια. Αλλά επειδή ζω στην Τουρκία, κοιτάω και προς την Ορθοδοξία. Παίρνω πράγματα και από τους Εβραίους, το Βουδισμό. Πάντα μια ταινία μου έχει να κάνει με όλες αυτές τις

¹²¹ Στο ίδιο.

¹²² Στο ίδιο.

διαφορετικές θρησκείες [...] Υπάρχουν θρησκείες αυτή τη στιγμή που δεν έχουν προφήτες. Αυτό πιστεύω είναι προβληματικό. Στις ταινίες μου προσπαθώ να δημιουργήσω μία κατάσταση που να ρίχνει φως και σε αυτό το κομμάτι των ανθρώπων. Στην πίστη. Προσπαθώ να βάλω ιστορίες που να έχουν σχέση με τα ιερά βιβλία, να έχουν σχέση με αυτά¹²³.

Ο Σεμίχ Καπλάνογλου στην ερώτηση του δημοσιογράφου αν η σύγχρονη Τουρκία αντανακλάται στις ταινίες του απαντά:

-Προσπάθησα να αποτυπώσω τη σύγχρονη επαρχία της Τουρκίας, ιδιαίτερα στο «Αυγό» και στο «Γάλα». Το «Μέλι» είναι λίγο πιο αγροτικό. Είναι η εξοχή που δεν έχει εξελιχθεί σε επαρχία. Και στις τρεις ταινίες αποτυπώνονται διαφορετικοί τρόποι ζωής στη σημερινή Τουρκία.¹²⁴

Μέλι



Ο Καπλάνογλου στο «Μέλι» παρουσιάζει τη ζωή στην ενδοχώρα, σε μία περιοχή κοντά στη Μαύρη Θάλασσα. Οι άνθρωποι απασχολούνται σε αγροτικές και κτηνοτροφικές εργασίες ταλαιπωρούνται από τη φτώχεια, βιώνουν έντονα τη σχέση με τη φύση της οποίας αποτελούν οργανικό κομμάτι. Τα πανύψηλα έλατα, και τα αγριολούλουδα, το βουητό των μελισσών τα ελάφια και τα γεράκια είναι οργανικά δεμένα με τους ανθρώπους. Οι χαρακτήρες εμφανίζονται εσωστρεφείς και μοναχικοί. Η εσωστρέφεια αυτή συχνά συμπορεύεται με μια θαυμαστή εσωτερικότητα. Στο «ΜΕΛΙ» η οικογένεια ζει σε μία απομακρυσμένη αγροτική περιοχή, χωρίς τη συνδρομή της τεχνολογίας η οποία εξαντλείται στην παροχή ηλεκτρικού ρεύματος,

¹²³ Συνέντευξη του Σεμίχ Καπλάνογλου στο λήμμα: <http://www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=4&id=348>

¹²⁴ «Δεν πιστεύω ότι χάθηκε ο παράδεισος. Λέει ο Τούρκος σκηνοθέτης Σεμίχ Καπλάνογλου», άρθρο του Δημήτρη Μπούρα, στο λήμμα: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_17/10/2010_418675

τη στιγμή που για το ζέσταμα των αγαθών χρησιμοποιούνται ξυλόσομπες. Η παγκοσμιοποίηση αντικαθίσταται από μία ιδιαίτερη αισθητική κουλτούρα. Η απουσία αστικής αισθητικής στο εσωτερικό των σπιτιών όπου τα χειροποίητα κιλίμια, τα εμπριμέ τραπεζομάντιλα, και οι κόγχες στους τοίχους που έχουν χρηστική αξία κυριαρχούν, παρουσιάζεται απόλυτα εναρμονισμένη με τους ρυθμούς και τις ανάγκες μιας κατά βάση αγροτικής κοινωνίας. Παρακολουθώντας την ταινία τίποτα δε μας φαίνεται παράταιρο ή αλλότριο. Η έλλειψη σταθερών και κινητών τηλεφώνων αφενός αποκλείει την άμεση επαφή των μελών της οικογένειας σε περίπτωση μακρόχρονης απουσίας, αφετέρου ενδυναμώνει τη συνοχή της κοινωνίας, εφόσον οι άνθρωποι προστρέχουν σε συγγενείς και γείτονες για την αναζήτηση πληροφοριών. Οι τελευταίοι συντρέχουν σε περίπτωση ανάγκης, διατηρώντας τους παραδοσιακούς ρόλους των φορέων κοινωνικοποίησης (π.χ. φύλαξη παιδιών από γηραιότερα μέλη). Γενικά παρά τη σκληρότητα της βιοπάλης οι σχέσεις των μελών της οικογένειας διέπονται από τρυφερότητα και ειλικρίνεια. Στο επίπεδο των αξιών με έμφαση προβάλλεται ο σεβασμός προς τους μεγαλύτερους και των μικρών μαθητών προς το δάσκαλο. Ο δάσκαλος εμφανίζεται να διδάσκει κάτω από το βλέμμα του Κεμάλ, σε μία αυστηρά πειθαρχημένη τάξη, με αρκετά μεγάλο αριθμό μαθητών που είναι ντυμένοι ομοιόμορφα. Τα παιδιά του δημοτικού διαβάζουν τους μύθους του Αισώπου. Ως προς τις παιδαγωγικές μεθόδους συνυπάρχει η αυστηρότητα με την προσπάθεια ενθάρρυνσης των μαθητών. Παρατηρείται το τράβηγμα του αυτιού του μικρού μαθητή από το δάσκαλο για να επιβάλλει την ησυχία αλλά και η επιβράβευση του μαθητή για μια αποτυχημένη προσπάθεια να αναγνώσει το κείμενο προκειμένου να τον ενθαρρύνει. Όσον αφορά στην οικονομία η οικογένεια εξασφαλίζει την αυτάρκεια σε κτηνοτροφικά και γεωργικά είδη, διατηρώντας οικόσιτα ζώα και μποστάνια, ενώ η μετακίνηση για εύρεση εργασίας είναι συνήθης πρακτική. Η καλλιέργεια τσαγιού είναι εκτεταμένη και σε αυτή απασχολούνται γυναίκες, και οι απέραντες φυτείες τσαγιού εξηγούν γιατί κατά τη διάρκεια της ταινίας η τσαγιέρα είναι μόνιμα στη φωτιά αλλά και τη συνήθεια των Τούρκων να πίνουν τσάι το πρωί. Οι άνθρωποι προσφέρουν δώρα που έχουν φτιάξει μόνοι τους και η προσφορά αυτή καθόλου δε θυμίζει την προσφορά δώρων στον αστικό πολιτισμό, όπου τα δώρα αποτελούν τεκμήριο κοινωνικής θέσης. Η αγορά των αναγκαίων αγαθών γίνεται σε υπαίθριες αγορές όπου πλήθος κόσμου συρρέει για να αγοράσει και να ψυχαγωγηθεί. Καθώς η ταινία έχει γυριστεί ανατολικά της Τραπεζούντας, στη σκηνή που η γυναίκα αναζητά τον άντρα της, τα ακούσματα και οι χοροί που χορεύουν τα τοπικά

συγκροτήματα μας παραπέμπουν σε πληθυσμούς που εθνοτικά είναι Λαζοί. Ενδεχομένως το γεγονός ότι στην ταινία παρατηρείται πλήρης απουσία των κρατικών δομών στις περιοχές αυτές να δηλώνει ότι το επίσημο κράτος δεν αναγνωρίζει την ετερότητα των πληθυσμών αυτών, με άλλα λόγια δεν την εγγράφει στην επίσημη εθνική ταυτότητα.

Καμία άμεση αναφορά δεν υπάρχει για την πολιτική, στην κοσμική ή θρησκευτική της εκδοχή. Η θρησκευτική πίστη είναι παρούσα στη ζωή των ανθρώπων και ως στοιχείο που εξασφαλίζει την κοινωνική συνοχή, όπως για παράδειγμα φαίνεται από τη μάζωξη των γυναικών σε ένα σπίτι όπου μία γηραιότερη τους διαβάσει αποσπάσματα από το Κοράνι, και ως πίστη στην οποία μπορεί να καταφύγει κάποιος για να βρει στήριξη, για παράδειγμα όταν ο μικρός εμφανίζει συμπτώματα δυσλεξίας, ο θρησκευτικός ηγέτης καλείται από τους γονείς να του διαβάσει μία ευχή, και τέλος ως καθημερινή πρακτική, όπως δείχνει η πρωινή προσευχή του πατέρα. Η αγροτική κοινωνία που περιγράφεται εμφανίζεται απόλυτα αυτόρκτης, λειτουργεί στη βάση ενός κοινοτισμού όπου οι κοινωνικές ομάδες συνεργαζόμενες επιβιώνουν χωρίς τη συνδρομή του κράτους του οποίου την θεσμική παρουσία τη βλέπουμε μόνο μέσω του θεσμού της εκπαίδευσης.

Γάλα

Στο «ΓΑΛΑ», όπως και στο «ΑΥΓΟ», έχουμε την αποτύπωση της σύγχρονης επαρχίας της Τουρκίας. Το «ΓΑΛΑ» ανοίγει με ένα μαγευτικό πλάνο, όπου ένας ηλικιωμένος εξορκιστής φιδιών καλείται για να εξορκίσει μία γυναίκα την οποία κρατούν ανάποδα με το κεφάλι κάτω και τα πόδια ψηλά πάνω από μία κατσαρόλα, όπου ο εξορκιστής έχει ρίξει ένα χαρτάκι με ξόρκι, με γάλα που βράζει για να βγάλει από μέσα της το φίδι, το σατανά. Η παγανιστική αυτή τακτική προβάλλεται ως αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής των ανθρώπων και η αίσθηση που προκαλεί στο θεατή απέχει πολύ από το να θεωρηθεί μία φολκλορική ή ηθογραφική απεικόνιση. Μία ανάλογη σκηνή στην οποία μία γυναίκα βλέπει το μέλλον στο φλιτζάνι του καφέ και η ενδιαφερόμενη την κοιτάει με ύφος απόλυτα σοβαρό, φαίνεται στο θεατή απόλυτα φυσιολογική. Δε πιστεύει κάποιος ότι πρόκειται για γυναίκες απλοϊκές, που στηρίζουν τη ζωή τους σε μαντείες και πέφτουν θύματα επιτηδείων. Απλοϊκοί επίσης δεν παρουσιάζονται και ο πρωταγωνιστής και ο φίλος του οι οποίοι αν και ασκούν χειρωνακτικές εργασίες γράφουν ποιήματα και δύσκολα μπορεί να τους αποδώσει κανείς τον χαρακτηρισμό χωριάτες. Τα κινητά και οι τηλεοράσεις συνυπάρχουν με τις

αγροτικές μορφές οικονομίες. Στα σπίτια οι άνθρωποι πηζουν το τυρί, στοιχείο του εσωτερικού διακόσμου είναι οι αρμαθιές με τις κόκκινες πιπεριές και τις μελιτζάνες, το κόσκινο και η κουζίνα που λειτουργεί με γκάτζι. Ταυτόχρονα διατηρούν μονάδες κτηνοτροφικής παραγωγής, ενώ πουλούν το γάλα που παρασκευάζουν από πόρτα σε πόρτα. Οι λαχανόκηποι δεν είναι ένα χόμπι, μία ενασχόληση με την οποία περνά κάποιος τον ελεύθερο του χρόνο αλλά βάση των διατροφικών συνηθειών όπως δείχνει η σκηνή του τραπεζιού με τις γεμάτες με λαχανικά πιατέλες. Η φύση, τα χωράφια, τα δέντρα είναι οι ήχοι που ακούν οι άνθρωποι, είναι χαρακτηριστικό άλλωστε ότι ενώ οι ταινίες της τριλογίας δεν έχουν μουσική επένδυση, οι ήχοι των πουλιών και των δέντρων αντικαθιστούν τη μουσική. Τα περιβάλλον αυτό φαίνεται να επηρεάζει και τις συμπεριφορές των ανθρώπων. Παρατηρούμε μία ηρεμία στις κινήσεις και ρυθμούς ζωής που δεν εξουθενώνουν, ακόμα και όταν οι άνθρωποι κινούνται στις πολυσύχναστες λαϊκές αγορές. Εδώ οι πολύχρωμες μαντίλες στα κεφάλια κάποιων γυναικών είναι ενδεικτικές μιας πολιτισμικής ταυτότητας.

Κάνει εντύπωση ότι ενώ όταν ο γαλατάς πάει να διανείμει τα γάλατα σε σπίτια οι γυναίκες που του ανοίγουν φέρονται ευγενικά, οι ίδιες γυναίκες όταν θεωρήσουν ότι φέρθηκε με ασυνέπεια, είναι απότομες και τον διώχνουν. Παρατηρούμε ότι οι άνθρωποι εδώ συμπεριφέρονται, όπως τους έχουν φερθεί, στη συμπεριφορά τους δεν υπάρχει κοινωνική συγκαταβατικότητα. Σε κάποια σκηνή ένας άνθρωπος την ώρα που δουλεύει στην ύπαιθρο σταματά και κάνει με ευλάβεια την προσευχή του. Στη σκηνή αυτή το θρησκευτικό Ισλάμ είναι στοιχείο της Τουρκικότητας ως βιωμένη, παραδοσιακή πίστη. Η πλησιέστερη μεγάλη πόλη σε αυτήν την αγροτική περιοχή είναι η Σμύρνη όπου μεταβαίνει ο ήρωας για να εξεταστεί από στρατιωτικό γιατρό προκειμένου να υπηρετήσει τη θητεία του. Οι πολυκατοικίες στα περίχωρα αντιτίθενται με κραυγαλέο τρόπο στη ζωή της υπαίθρου.

Αυγό

Στο «ΑΥΓΟ» ο χώρος δράσης είναι η πάλι η αγροτική πόλη Θείρα στην οποία ο πρωταγωνιστής επιστρέφει για να κηδέψει τη μητέρα του. Από την περιοχή οι περισσότεροι νέοι έχουν φύγει με προορισμό τις μεγάλες πόλεις για να βρουν εργασία. Εφόσον ο χώρος δράσης και τα πρόσωπα είναι ίδια θα εστιάσουμε σε συνήθειες και πρακτικές που δεν είδαμε προηγουμένως και αφορούν στο θάνατο. Μετά την κηδεία της μητέρας και τη φωνή της ο πρωταγωνιστής επιστρέφει στο σπίτι όπου η κοπέλα δείχνοντας κάθε γλάστρα του εσωτερικού του σπιτιού λέει *αυτός είναι*

ο θεός, αυτή η θεία. Είναι ένας τρόπος διαχείρισης της απώλειας που φέρνει ο θάνατος που αφενός μοιάζει με τη συνήθεια των ανθρώπων να έχουν στα σπίτια τους φωτογραφίες πεθαμένων αφετέρου ο τρόπος αυτός εδώ έχει ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό χρώμα. Στη συνέχεια ο πρωταγωνιστής καλείται να εκπληρώσει μία υποχρέωση που είχε αναλάβει η μητέρα του να θυσιάσει ένα κριάρι στη γιορτή κάποιου αγίου. Ο πρωταγωνιστής πείθεται από μία νεαρή που έμενε με τη μητέρα του και μεταβαίνει σε μία πιο απομακρυσμένη περιοχή για να επιλέξει ο ίδιος το κριάρι που θα θυσιαστεί. Στην οθόνη βλέπουμε το σφαγέα να διαβάζει ευχές την ώρα που σφάζει το ζώο και στη συνέχεια με το αίμα του ζώου να σημαδεύει το μέτωπο του πρωταγωνιστή. Δίπλα γυναίκες καθισμένες οκλαδόν τεμαχίζουν τα κρέατα και στη συνέχεια τα βράζουν σε τσουκάλια. Προφανώς στη συνέχεια τα κρέατα διανέμονται στον κόσμο. Συνεπώς μέσω της επίκλησης των θρησκευτικών εθίμων ικανοποιούνται κοινωνικές ανάγκες όπως η σίτιση απόρων. Οι μετέχοντες στο τελετουργικό της θυσίας εφαρμόζουν πρακτικές που είναι κομμάτι της θρησκευτικής τους παράδοσης.

Ο Καπλάνογλου δήλωσε ότι η παγκοσμιοποίηση αποδυνάμωσε τις γλώσσες των πολιτισμών και επισήμανε την ανάγκη να προστατευτεί ο πολιτισμός, η παράδοση και η γλώσσα. Η κριτική που δημοσιεύτηκε στον ελληνικό τύπο εστίασε στην προβολή ενός άλλου προτύπου ζωής. Για παράδειγμα η κριτική στον Ριζοσπάστη είδε την προβαλλόμενη πτυχή της Τουρκίας ως τόπου άθικτου από το μοντέλο του καπιταλισμού: Ριζοσπάστης (Κινηματογράφος, Σεμίχ Καπλάνογλου Yumurta 27/01/2011) για το «ΑΥΓΟ» όπου διαβάζουμε: *«Ταξίδι στο αυθεντικό και όχι στο πρωτότυπο ..και όχι μόνο σε ό, τι αφορά την απεικόνιση ενός τοπίου αδιάβρωτου, ακόμη, από την επέλαση της ανάπτυξης, αλλά κυρίως την αποτύπωση της έννοιας σε καταστάσεις και σε ανθρώπινα συναισθήματα»*¹²⁵ αλλά και για το «ΓΑΛΑ» (Σεμίχ Καπλάνογλου Süt 22/9/2011) για το οποίο τονίζεται *«ότι ο ήρωας διανύει ένα ταξίδι προς το αυθεντικό, μακριά από το παγκοσμιοποιημένο προφίλ των επαρχιών του κόσμου, ο πρωταγωνιστής[...] επιστρέφει μετά από μακρόχρονη απουσία στον τόπο της παιδικής και εφηβικής του ζωής και της επέλασης ενός εκ-μοντερνιστικού, διαβρωτικού πολιτισμικού μοντέλου»*¹²⁶.

Στη διττή όψη της Τουρκίας εστιάζει το άρθρο του Δημήτρη Μπούρα στην Καθημερινή (ημερ. έκδοσης 30/01/2011) με τίτλο: «Οι μικρές εκπλήξεις του

¹²⁵ Στο λήμμα: <http://www1.rizospastis.gr/story.do?id=6065311&publDate=27/1/2011>

¹²⁶ Στο λήμμα: <http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=6450002&publDate=22/9/2011>

χειμώνα» όπου διαβάζουμε : Σε μία άλλη διάσταση της ταινίας το εσωστρεφές alter ego του Καπλάνογλου εκπροσωπεί μία Τουρκία μετέωρη ανάμεσα στην παράδοση, όπου το άτομο είναι αναπόσπαστο μέρος του σύμπαντος και στον ανθρωποκεντρικό ευρωπαϊκό εκσυγχρονισμό της.»¹²⁷ Ο ίδιος αρθρογράφος σε άρθρο του με τίτλο: «Απογαλακτισμός από τη σαπουνόπερα» (εφημερίδα Καθημερινή ημερ. έκδοσης 24/09/2011) διατυπώνει την άποψη ότι αυτός ο κινηματογράφος εκπροσωπεί το ευρωπαϊκό πρόσωπο της Τουρκίας, ένας σύγχρονος κινηματογράφος του δημιουργού, ξένος προς την ηθογραφία και χωρίς τη νοσταλγία που εξιδανικεύει το παρελθόν¹²⁸.

[...]θα λέγαμε ότι είναι το πιο καίρια εκφραστικό εκ των τριών φιλμ της μόνιμης θεματολογίας του Καπλάνογλου, του τερατώδους εκσυγχρονισμού της αγροτικής Ανατολίας» γράφει στο άρθρο του Ο Ρόμπυ Εκζιέλ για το Γάλα (εφημερίδα Έθνος, ημερ. έκδοσης 22/09/2011) ¹²⁹.

Μια ταινία «γύρω από έναν κόσμο που έχει αρχίσει σταδιακά να εξαφανίζεται. Έναν κόσμο που από τη μία έχει τις αναμφισβήτητες αρετές του (μία πιο ανθρώπινη ζωή κοντά στη φύση, η στενή σχέση στα μέλη της οικογένειας, καθώς και οι διάφορες παραδόσεις) αλλά και τα ελαττώματα (ιδιαίτερα σε ό, τι αφορά στη θέση της γυναίκας)» λέει ο Νίνος Φένεκ Μικελίδης (Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Ο μαγικός ρεαλισμός της παιδικής ηλικίας , Ελευθεροτυπία , 21/10/2010)¹³⁰.

Όλες οι κριτικές συγκλίνουν στο ότι στην τριλογία ουσιαστικά προτείνεται ένας άλλος τρόπος ζωής. Ωστόσο θεωρούμε ότι ο σκηνοθέτης διαμεσολαβεί την άποψη του για τον επαναπροσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας μέσω του βιωμένου, παραδοσιακού Ισλάμ και των συναφών πολιτισμικών συνηθειών. Αν αφαιρέσουμε τα μαγευτικά πλάνα, τους ήχους της φύσης, την υποκριτική ικανότητα των ηθοποιών παρατηρούμε ότι ο σκηνοθέτης προβάλλει μία συγκεκριμένη εικόνα για το πώς μπορούν να βρουν οι άνθρωποι την ουσία τους. Η εικόνα αυτή είναι οπωσδήποτε εξιδανικευμένη και ωραιοποιημένη, ωστόσο παρατηρούμε ότι η ηθική συμπεριφορά που εκκινείται από το σεβασμό στον άνθρωπο και τη φύση είναι βασική προϋπόθεση για τον επαναπροσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας. Παρακολουθήσαμε πλάνα από αγροτικές κοινωνίες που εξασφαλίζουν στους πληθυσμούς αυτάρκεια, τους

¹²⁷ Στο λήμμα: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_30/01/2011_430475

¹²⁸ Στο λήμμα: http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_24/09/2011_457054

¹²⁹ Στο λήμμα: <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=23619&subid=2&pubid=63395255>

¹³⁰ Στο λήμμα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=215734>

ανθρώπους στις συγκεκριμένες κοινότητες να αντιμετωπίζουν τυχόν προβλήματα συλλογικά, στη βάση παραδεδομένων ηθικών αξιών που ορίζουν ότι ο άνθρωπος οφείλει να έχει καλή σχέση με τους συνανθρώπους. Στη συνέχεια σε κανένα πλάνο δεν είδαμε τζαμί, τη θεσμική παρουσία της θρησκείας αντίθετα παρατηρήσαμε ότι η θρησκευτική τελετή έγινε σε κλειστό χώρο με συμμετοχή μόνο των γυναικών που ανήκαν στην κοινότητα. Στην ταινία προβλήθηκαν πολλά στοιχεία της λαϊκής θρησκευτικής πίστης της υπαίθρου που από το 1925 είχαν απαγορευτεί, όπως τα ξόρκια, τα φυλαχτά, οι θρησκευτικές γιορτές. Ωστόσο είναι προφανές ότι παρά τις απαγορεύσεις, οι εκφράσεις θρησκευτικότητας δεν εξαλείφτηκαν, ιδιαίτερα στην ύπαιθρο αλλά τελούνταν κρυφά ή σε ιδιωτικούς χώρους. Οι άνθρωποι εξακολούθησαν να εφαρμόζουν πρακτικές που αποτελούσαν κομμάτι των πολύχρονων παραδόσεων τους. Τέλος παρατηρήσαμε ότι στην τριλογία οι πρωταγωνιστές βιώνουν μία μυστικιστική σχέση με τη φύση, αφουγκράζονται τους ήχους της και οδηγούνται σε μία πνευματικότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι ο μικρός Γιουσούφ που δεν ψευδίζει μόνο όταν ψιθυρίζει, όταν ενηλικιώνεται γίνεται ποιητής. Στην τριλογία είδαμε μία εκδοχή της Τουρκικότητας που διαμεσολαβείται από την θρησκευτική πίστη και τις παραδοσιακές πρακτικές των αγροτικών κοινοτήτων.

Συμπεράσματα

Η τριλογία καλύπτει χρονικά μια περίοδο από το 2007- 2010, περίοδο κατά την οποία το πολιτικό Ισλάμ του AKP χαρακτηρίζοντας τους πολίτες «παιδιά των Οθωμανών» επιδιώκει να κατασκευάσει μία εθνική ταυτότητα, δομικό στοιχείο της οποίας είναι το πολιτικό Ισλάμ. Ένα Ισλάμ που όπως είδαμε από την ταινία «Η κοιλάδα των λύκων, Ιράκ» χρησιμοποιεί τα κεμαλικά εθνικιστικά στερεότυπα και τα εμπλουτίζει με θρησκευτικά, λαϊκίστικα και ηθικοπλαστικά κηρύγματα για να δώσει το προφίλ του σύγχρονου Τούρκου. Έναντι αυτής της εκδοχής η τριλογία προβάλλει μία Τουρκικότητα που περιλαμβάνει μεν τη θρησκευτική βιωμένη πίστη ως πολιτισμικό στοιχείο και αναπόσπαστο κομμάτι μιας παράδοσης αλλά είναι πολύ πιο ανεκτική και στηριγμένη στη συλλογικότητα και με την έννοια αυτή πιο αυθεντική και λιγότερο αυστηρή από την επίσημη εκδοχή.

Μακριά (Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν)

Ο Τζεϊλάν μετά το 2003 που κέρδισε το Μεγάλο Βραβείο για την ταινία « Μακριά» (Uzak) στις Κάννες είναι ο πλέον αναγνωρισμένος διεθνώς σκηνοθέτης της Τουρκίας.

Θεωρείται από πολλούς ως ένας σύγχρονος auteur, συνεπώς μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται η πρόσληψη της Τουρκικότητας στο έργο του. Οι ταινίες «Το χωριό» (Kasaba, 1997), «Σύννεφα του Μάη» (Mayıs Sıkıntısı, 1999), «Μακριά» (Uzak, 2002) και «Κλίματα» (İklimler, 2006) χαρακτηρίζονται από θεματική και οπτική ενότητα καθώς το ερώτημα που ανήκουμε εξετάζεται σε σχέση με το ζήτημα του επαρχιωτισμού¹³¹. Στο έργο του σκηνοθέτη η επαρχία δεν ταυτίζεται με μία περιοχή, αφορά περισσότερο ένα συναίσθημα: την πλήξη που προκύπτει ως αποτέλεσμα του να είναι κανείς εγκλωβισμένος σε ένα περιορισμένο τόπο που υποθετικά ανήκει, με αυτήν την έννοια ο επαρχιωτισμός αφορά τόσο ένα μικρό χωριό, όσο και μία μεγάλη πόλη¹³². Ο χειροτεχνικός τρόπος δουλειάς του, που στηρίζεται σε μικρούς προϋπολογισμούς, μικρά συνεργεία, ερασιτέχνες ηθοποιούς και συνδυάζεται με την προσωπική συγγραφή, κινηματογράφηση και σκηνοθεσία, προσδίδουν στο έργο του έναν αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, καθώς ο κινηματογράφος είναι για το σκηνοθέτη ένα μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης και προσωπικής ενδοσκόπησης¹³³. Η παιδική του ηλικία, ο γενέθλιος τόπος και τα συναισθήματα διαπλέκονται με τη μυθοπλασία και εξυφαίνονται σε ένα εθνικό πλαίσιο αναφοράς¹³⁴. Με το «Μακριά» ο σκηνοθέτης ολοκληρώνει μία τριλογία στην οποία κάθε ταινία αντηχεί την άλλη καθώς με κάποιο τρόπο αναφέρεται πάνω στην προηγούμενη¹³⁵.

Από την τριλογία παρουσιάζουμε την ταινία «Μακριά» θεωρώντας ότι είναι η ταινία στην οποία το παιχνίδι με την παραδοξότητα του ερωτήματος που ανήκουμε, ποιο είμαστε είναι περισσότερο έντονο, είναι ο επαρχιωτισμός μέσα μας από τον οποίο συνεχώς δραπετεύουμε και στον οποίο συνεχώς επιστρέφουμε κάτι ταυτόχρονα οικείο και βαρετό, φορτικό και δεσμευτικό¹³⁶. Η ταινία γυρίστηκε στο διαμέρισμα του σκηνοθέτη στην Ισταμπούλ και έπαιξαν, όπως και σε άλλες ταινίες του σκηνοθέτη, ερασιτέχνες ηθοποιοί¹³⁷. Στην ταινία παρακολουθούμε τη ζωή ενός διαζευγμένου φωτογράφου του Μαχμούτ που ζει μία τυπική μεσοαστική ζωή στο

¹³¹ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 109.

¹³² Στο ίδιο.

¹³³ Αφιέρωμα στον Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν, άρθρο του Δημήτρη Κερκινού, έκδοση του 47^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σελ. 4-6.

¹³⁴ Στο ίδιο.

¹³⁵ Στο ίδιο.

¹³⁶ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 110.

¹³⁷ Στο ίδιο.

σπίτι του οποίου έρχεται να μείνει ένας νεαρός συγγενής του από την επαρχία ο Γιουσοφ προκειμένου να αναζητήσει εργασία στην πόλη.

Η ανεργία και η εγκατάλειψη των επαρχιών προς εύρεση εργασίας στις πόλεις, η φτώχεια και η μετανάστευση είναι το κύριο θέμα της ταινίας γύρω από το οποίο εκτυλίσσονται οι ζωές και οι σχέσεις των ανθρώπων. Οι άνθρωποι απολύονται από τις επιχειρήσεις εξαιτίας της οικονομικής κρίσης και αναζητούν την τύχη τους μακριά σε άλλες πόλεις, σε άλλη χώρα. Στην επαρχία όπως ακούμε από το νεαρό: «Τα εργοστάσια έκλεισαν και χίλιοι άνθρωποι απολύθηκαν, μία ολόκληρη πόλη». Επιθυμούν να μπαρκάρουν γιατί τα δολάρια σε σώνουν από τον πληθωρισμό αλλά ακόμα και αυτή η δυνατότητα αναιρείται καθώς ούτε στα πλοία υπάρχουν θέσεις και οι ναυτιλιακές επιχειρήσεις αναρτούν ανακοινώσεις ότι δε χρειάζονται προσωπικό, προκειμένου να αποφεύγουν τις ουρές των ανέργων. Και ενώ το πλάνο ενός χιονισμένου τοπίου στην επαρχία όπου ο φωτογράφος – πρωταγωνιστής έχει μεταβεί για να τραβήξει φωτογραφίες είναι ειδυλλιακό, οι εικόνες της Ισταμπούλ δείχνουν μια πόλη θλιβερή. Παλιές πολυκατοικίες στη σειρά με εμφανή τα σημάδια της φθοράς του χρόνου, εξωτερικοί σωλήνες ύδρευσης και διαφημιστικές ταμπέλες, συχνές διακοπές της ηλεκτροδότησης, τονίζουν μοναδικά την αίσθηση της μοναχικότητας και της απόγνωσης των ανθρώπων που ζουν στην πόλη, διατηρώντας όμως συνήθειες και πρακτικές που έχουμε συνηθίσει να συναντάμε σε έναν άλλο τρόπο ζωής. Για παράδειγμα βλέπουμε σκηνές όπου άνθρωποι αγοράζουν αγαθά βερεσέ, κάποιοι αμείβονται για να κάνουν θελήματα, οι νοικοκυρές κατεβάζουν μέσα σε ένα καλάθι από τις πολυκατοικίες τη λίστα με τα αναγκαία για να τα αγοράσει ο θυρωρός.

Η ταινία αρχίζει όταν ο Γιουσοφ βγαίνει στο δρόμο για να κάνει οτοστόπ προς την Ισταμπούλ αφήνοντας πίσω του την μικρή πόλη. Όταν φτάνει στο διαμέρισμα του Μαχμούτ, συνειδητοποιεί ότι είναι ανεπιθύμητος. Ο οικοδεσπότης του περνά τη ζωή του παρακολουθώντας τηλεόραση, έχει μία περιστασιακή σχέση με μία παντρεμένη γυναίκα και νοιώθει ενοχικά, περνά τα βράδια του βλέποντας ταινίες πορνογραφικού περιεχομένου, σβήνει με μανία τα φώτα για να κάνει οικονομία στο ηλεκτρικό ρεύμα, στήνει ποντικοπαγίδες για να φυλακίσει τα ποντίκια που μπαίνουν στο σπίτι, τη στιγμή που ο ίδιος φαίνεται εγκλωβισμένος σε μία μίζερη επιβίωση, αποφεύγοντας τους ανθρώπους. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής ο Γιουσοφ που έρχεται από την επαρχία αντιμετωπίζεται με καχυποψία ως υποψήφιος μέτοχος της

μικροαστικής ευδαιμονίας. Κάποια στιγμή ο Μαχμούτ χάνει ένα ρολόι και υπαινίσσεται ότι το έχει κλέψει ο Γιουσούφ. Όταν βρίσκει το ρολόι δεν αποκαθιστά την αλήθεια αλλά συνεχίζει να κατηγορεί το Γιουσούφ για την ακαταστασία ή για τη συνήθεια του να καπνίζει μέσα στο σπίτι. Ενοχλείται όταν ο Γιουσούφ προσφεύγει με ευκολία στα ρουσφέτια, θεωρώντας την πρακτική αυτή επαρχιώτικη συνήθεια και τον κατηγορεί ότι δεν παίρνει πρωτοβουλίες για να φτιάξει τη ζωή του αλλά αφήνεται στην τύχη και στη βοήθεια που πιθανώς θα προκύψει από γνωριμίες.

Κατηγορώντας το Γιουσούφ, ο Μαχμούτ επιχειρεί να κρύψει τις δικές του ανασφάλειες και το αίσθημα αποτυχίας που νοιώθει. Σε κάποια συζήτηση που είχε κάνει με τους φίλους του ο Μαχμούτ που είναι φωτογράφος επέμενε ότι η τέχνη πρέπει να αποφέρει κέρδος, καθώς πρώτη ανάγκη είναι η επιβίωση. Όταν κάποιος του θύμιζε ότι παλιότερα ο ίδιος μετέβαινε σε δύσβατες περιοχές για να τραβήξει καλλιτεχνικές φωτογραφίες ο Μαχμούτ απάντησε: «Πάνε αυτά τώρα. Η φωτογραφία έχει τελειώσει». Αμβλύνοντας τη δημιουργικότητα εξαιτίας της ανάγκης για επιβίωση ο Μαχμούτ οδηγείται στην περιχαράκωση και στην αποξένωση. Όταν γυρνά από το αεροδρόμιο, όπου είχε παρακολουθήσει την πρώην γυναίκα του και τον άντρα της να φεύγουν, ο Γιουσούφ δεν είναι πια σπίτι. Μετά από αυτήν τη διπλή εγκατάλειψη ο Μαχμούτ στο τελευταίο πλάνο απεικονίζεται να καπνίζει στις όχθες του Βοσπόρου τα φθηνά τσιγάρα που είχε αρνηθεί να καπνίσει όταν ο Γιουσούφ του τα πρόσφερε, γεγονός που ο Τζεϊλάν το θεωρεί ελπιδοφόρο με την έννοια ότι ο χαρακτήρας είναι έτοιμος να αλλάξει και έχει τη δύναμη να το κάνει¹³⁸.

Πρώτιστα η μικρή πόλη, ένα συνηθισμένο μοτίβο στις ταινίες του Τζεϊλάν, συμβολίζει την επαρχιακή ζωή σε σύγκριση με την κοσμοπολίτικη και σοφιστικέ κουλτούρα της Ισταμπούλ¹³⁹. Παράλληλα η ίδια η μικρή πόλη γίνεται μία μεταφορά για τον επαρχιωτισμό της Τουρκίας σε σχέση με το Δυτικό κόσμο¹⁴⁰. Οι χαρακτήρες στις ταινίες του Τζεϊλάν, ιδιαίτερα οι μορφωμένοι, είναι βαθιά ενήμεροι γι' αυτόν τον επαρχιωτισμό της Τουρκίας και η μνησικακία τους σχετίζεται εν μέρει με αυτήν την αντίληψη, κουβαλούν μία αίσθηση επαρχιωτισμού όπου και αν πάνε, μπορεί να φεύγουν από την επαρχία, δε βγάζουν όμως την επαρχία από μέσα τους¹⁴¹. Το θέμα του επαρχιωτισμού στο «Μακριά» αφορά τόσο το Μαχμούτ όσο και το Γιουσούφ

¹³⁸ Στο ίδιο, σελ. 88.

¹³⁹ Στο ίδιο, σελ. 84.

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Στο ίδιο.

καθώς το χάσμα στη σχέση τους δεν προκύπτει από τα στοιχεία που τους χωρίζουν αλλά από αυτά που τους ενώνουν¹⁴². Αυτό που ο Μαχμούτ βλέπει στο Γιουσούφ δεν είναι ένας ξένος με άκομψους τρόπους που εισβάλλει στο διαμέρισμά του αλλά κάποιος που του θυμίζει κάτι οικείο, η επαρχιώτικη ταυτότητα του φέρνει αντιμέτωπο τον Μαχμούτ με το δικό του επαρχιώτικο υπόβαθρο και είναι η μεταξύ τους ομοιότητα αυτό που δε μπορεί να αντέξει¹⁴³. Η ίδια η εικόνα της πόλης στην ταινία δίνει μία αίσθηση μελαγχολίας και εγκατάλειψης. Στην ταινία δε βλέπουμε πολυσύχναστους δρόμους και εμπορικά κέντρα αλλά εικόνες φθοράς που τονίζουν την αίσθηση της μοναξιάς. Στην ταινία η Κωνσταντινούπολη μοιάζει με ένα ζοφερό παγωμένο μέρος. Στη σκηνή που ο Γιουσούφ περπατάει στο χιόνι η κάμερα τον ακολουθεί και εστιάζει σε ένα πλοίο που είναι εγκαταλειμμένο, μισοβυθισμένο, μοιάζει ένα ξέφτι ενός ξεχασμένου πολιτισμού¹⁴⁴. Και οι χαρακτήρες που περιπλανώνται σε αυτήν την πόλη νοιώθουν κενοί: ο Γιουσούφ αφήνει την Πόλη χωρίς να εκπληρώσει την επιθυμία του ενώ αν προβάλλει κάποιος την πνευματική κατάσταση του Μαχμούτ στο χώρο το καθετί στην πόλη μοιάζει εγκαταλειμμένο και παγωμένο στο χρόνο¹⁴⁵.

Τρεις πίθηκοι (Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν)

Η ταινία που απέσπασε βραβείο σκηνοθεσίας στο 61^ο Φεστιβάλ Καννών έχει στηριχτεί σε έναν γιαπωνέζικο μύθο, όπου τρεις πίθηκοι κλείνουν ο καθένας και ένα μέρος του προσώπου τους, ο ένας τα μάτια για να μη βλέπει, άλλος το στόμα για να μη μιλάει και ο άλλος τα αυτιά για να μην ακούει. Με τον τρόπο αυτό λειτουργούν και τα τρία μέλη μιας οικογένειας προκειμένου να συγκαλυφθεί η αλήθεια και να διατηρήσει η οικογένεια την ενότητα.

Ο σκηνοθέτης σε ερώτηση του Παναγιώτη Παναγόπουλου για το αν η ταινία περιέχει σχόλιο για τη πολιτική διαφθορά (*Η πίστη σώζει ακόμα και αν είσαι άθεος. Ο Τούρκος σκηνοθέτης Νούρι Μπίλγκε Τζεϊλάν κερδίζει τις εντυπώσεις στις Κάννες, εφημερίδα Καθημερινή, ημερ. έκδοσης 25/05/2008*) απαντά ότι δεν ήθελε καθόλου να υπογραμμίσει το πολιτικό στοιχείο¹⁴⁶. Ωστόσο η ταινία δείχνει με τρόπο έμμεσο

¹⁴² Στο ίδιο, σελ. 86.

¹⁴³ Στο ίδιο.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 96.

¹⁴⁵ Στο ίδιο.

¹⁴⁶ Στο λήμμα: http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/_w_articles_civ_11_25/05/2008_270917

τρόπο πως οι δομές του πολιτικού συστήματος διαμορφώνουν τις ανθρώπινες ζωές και οι άνθρωποι με τη δράση τους ανατροφοδοτούν το σύστημα.

Στην ταινία ένας πολιτευόμενος προκαλεί κάποιο δυστύχημα και προτείνει στο σοφέρ του να αναλάβει την ευθύνη. Ο τελευταίος καθώς οφείλει χρήματα στο «αφεντικό», δέχεται έναντι χρηματικής αμοιβής να δικαστεί και να εκτίσει την ποινή φυλάκισης για φόνο εξ αμελείας. Στη συνέχεια η σύζυγος του φυλακισμένου ενδίδει στην πρόταση που της κάνει ο πολιτευτής να προπληρώσει την αμοιβή και δημιουργεί μαζί του ερωτική σχέση. Τον ερωτεύεται παράφορα και νοιώθει απελπισία όταν συνειδητοποιεί ότι ο πολιτευτής αναζητά μια εφήμερη σεξουαλική σχέση. Ο γιος που ζητά ένα μέρος της αμοιβής για αγορά αυτοκινήτου σωμαίνει όταν ανακαλύπτει την εξωσυζυγική σχέση της μάνας, γιατί αυτό τον εξυπηρετεί.

Η διαφθορά στηρίζεται στην εκμετάλλευση του φτωχού και αδύναμου και στερεώνει τις σχέσεις υποταγής, ειδικά όταν η ανεργία είναι το μείζον πρόβλημα. Οι πολιτικοί βλέπουν την πολιτική ως τζόγο, επενδύοντας πολλά χρήματα για εκλογική εκστρατεία και αναμένοντας πολλαπλάσια οφέλη στο μέλλον, την ίδια στιγμή που το αποτέλεσμα των εκλογών εμφανίζεται προκαθορισμένο. Ο πολιτευόμενος προκαλεί το δυστύχημα και απομακρύνεται χωρίς να ενδιαφερθεί να δει αν ο άνθρωπος ζει, σκεπτόμενος τις συνέπειες που ενδεχομένως θα είχε το συμβάν στην πολιτική του σταδιοδρομία. Αμέσως μετά το δυστύχημα τηλεφωνεί στον οδηγό του να συναντηθούν ξημερώματα. Στη συνάντηση εκθέτει στον οδηγό με ύφος μελίχιο και ήρεμο τα οφέλη που θα έχει ο τελευταίος αν δεχθεί τη συμφωνία, τονίζοντας κυρίως τη δεινή οικονομική θέση στην οποία βρίσκεται. Όσο ο πολιτικός μιλά, το σκυμμένο κεφάλι του οδηγού και η σιωπή του τονίζουν την εκμετάλλευση των φτωχών από ανθρώπους που φιλοδοξούν να κυβερνήσουν. Ο πολιτευόμενος χάνει στις εκλογές και τότε αποκαλύπτεται το προσωπείο. Χυδαιότητα και υποκρισία, που φαίνεται τόσο στις κινήσεις και στα λόγια όταν αναθεματίζει την πολιτική, όσο και κατά τη συνομιλία με τη γυναίκα του οδηγού, όταν αυτός ο διεφθαρμένος άνθρωπος με περισσή ευκολία ισχυρίζεται ότι μπήκε στη πολιτική για να δώσει και όχι να πάρει. Καταλήγοντας ότι η πολιτική βρίσκεται στα χέρια ανάξιων ανθρώπων, περνάει στον επόμενο στόχο που είναι η σύναψη σχέσης με τη γυναίκα του ανθρώπου που έστειλε στη φυλακή. Όταν η τελευταία τον ερωτεύεται επιχειρεί να την απομακρύνει για να διασφαλίσει την οικογενειακή του γαλήνη και κυρίως το κοινωνικό του προφίλ. Καθώς αυτή δεν πείθεται, την απειλεί και την προσβάλλει και το ύφος και οι

εκφράσεις του προσώπου αποδεικνύουν ότι η ηρεμία και η αβρότητα που είχε δείξει σε άλλη χρονική στιγμή ήταν επίπλαστες, μέρος ενός ρόλου που απαιτεί από τον υποψήφιο βουλευτή σοβαροφάνεια και διγλωσσία.

Η μάνα και ο γιός, όσο η πατέρας είναι στη φυλακή προσπαθούν να επιβιώσουν. Η μητέρα τηλεφωνεί διαρκώς σε γνωστούς αναζητώντας εργασία για το γιο, ο οποίος φαίνεται να είναι ανακατεμένος με μία συμμορία της γειτονιάς και ένα βράδυ γυρνάει σπίτι μωλωπισμένος και καταματωμένος. Και ενώ το πλάνο δείχνει τη μάνα να ξαπλώνει αποκαμωμένη στο καναπέ αδυνατώντας να βρει εργασία στο γιο, η τηλεόραση αναγγέλλει πανηγυρικά τη νίκη του Ταγίπ Ερντογάν. Το γεγονός ότι η μάνα ξυπνώντας εκείνη την ώρα, δεν ακούει την πληροφορία δηλώνει με σαφήνεια ότι οι εναλλαγές στο πολιτικό σκηνικό δεν αλλάζουν την καθημερινότητα των πολιτών. Η πραγματικότητα των πολιτών είναι η ανεργία και η βιοπάλη σε φτωχές συνοικίες όπου η φθορά του χρόνου και η έλλειψη χρημάτων για συντήρηση είναι εμφανείς και στη προσόψεις των πολυκατοικιών και στους φθαρμένους καναπέδες στο εσωτερικό των σπιτιών. Εντούτοις η κατανάλωση της κόκα-κόλα αν συνδυαστεί με το ποσό που απαιτείται για την αγορά ενός αυτοκινήτου, εννέα δισεκατομμύρια τουρκικές λίρες, δείχνει την αντίφαση μιας κοινωνίας όπου τα παγκοσμιοποιημένα αγαθά, σύμβολο της πρόσβασης της χώρας σε δυτικές συνήθειες, συνυπάρχουν με έναν ανεξέλεγκτο πληθωρισμό, σύμβολο ενός ανορθολογικού τρόπου διαχείρισης των δημόσιων οικονομικών. Μέρος της πραγματικότητας των ανθρώπων είναι και σε αυτήν την ταινία η διασκέδαση και οι χοροί στο πλαίσιο των κοινωνικών εκδηλώσεων ενώ η παρουσία της θρησκείας είναι αισθητή μέσω της φωνής του μουεζίνη, την ώρα που ο γιός αντιλαμβάνεται την εξωσυζυγική σχέση της μάνας.

Όταν ο γιός μπαίνει στο σπίτι και τυχαία αντιλαμβάνεται τη σχέση της μάνας με τον πολιτευόμενο, οργίζεται και ο φακός εστιάζει στο βλέμμα του όταν κοιτάει το μαχαίρι στην κουζίνα. Η οργή αρχικά εκτοξεύεται προς τη μάνα την οποία ο γιός, αναλαμβάνοντας να προστατεύσει την τιμή της οικογένειας, προσβάλλει και χτυπά. Πάντως ο φάκελος με τα χρήματα του πολιτευτή που αφήνει η μάνα στο τραπέζι είναι το αντίτιμο της σιωπής. Πρόσκαιρα όμως καθώς τελικά ο γιός φονεύει τον πολιτικό. Το έγκλημα για λόγους τιμής προβάλλεται σε πρώτη ανάγνωση και ως επιβίωση μιας νοοτροπίας που θέτει τον άντρα, θεματοφύλακα των αξιών της συλλογικής ηθικής και ως τρόπος μιας κοινωνίας να επιβάλλει μέσω της αντεκδίκησης την δική της περί δικαιοσύνης εκδοχή. Και ενώ η οικογένεια

αντιμετωπίζει την πραγματικότητα των αποκαλύψεων αναζητείται το εξιλαστήριο θύμα: κάποιος που θα αναλάβει την ευθύνη για το φόνο του πολιτευτή. Ο πατέρας μιμούμενος το πρότυπο συμπεριφοράς του πολιτευτή προτείνει σε ένα νεαρό σερβιτόρο που όντας άστεγος κοιμάται τις νύχτες στο καφενείο που δουλεύει, να αναλάβει την ευθύνη για το φόνο του πολιτευτή. Η σκηνή στο άδειο καφενείο τη νύχτα κάτω από το βλέμμα του Κεμάλ με τον οδηγό στο ρόλο του θύτη να αναπαράγει τα ίδια επιχειρήματα, που κάποτε είχε προβάλλει σε αυτόν ο πολιτευτής, και το σερβιτόρο με σκυφτό κεφάλι να σιωπά και δέχεται την πρόταση, είναι συγκλονιστικά εύγλωττη. Κάτω από τη φωτογραφία του Κεμάλ σύμβολο του αξιών του έθνους οι πολίτες παρουσιάζονται στην ταινία να αναπαράγουν τη διαφθορά που οι πολιτικοί τους δίδαξαν, εγκλωβίζονται στις ίδιες σαθρές δομές και επιβιώνουν εκμεταλλευόμενοι τους αδύναμους, διαιωνίζοντας τα ίδια αξιακά συστήματα.

Μαζί ποτέ! (Φατίχ Ακίν) (Χρυσή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου 2004)

Στη δεύτερη ταινία του Φατίχ Ακίν έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε τις ψυχολογικές διεργασίες και τις συμπεριφορές ανθρώπων που μεταναστεύουν, στην προκειμένη περίπτωση των Τούρκων, πως αντιδρούν όταν οι ίδιοι αποτελούν την ετερότητα, ποια πολιτισμικά στοιχεία χρησιμοποιούνται για να διατηρήσουν τη συνοχή της ομάδας, ποιοι προσλαμβάνουν με μεγαλύτερη ευκολία νέα στοιχεία και πως διαχειρίζονται την εμπειρία της μετανάστευσης όταν επιστρέφουν στη Τουρκία.

Η ταινία πραγματεύεται τη σχέση που δημιουργούν δύο Τούρκοι της Γερμανίας μετανάστες δεύτερης γενιάς όπως και ο σκηνοθέτης. Οι δύο τους γνωρίζονται σε ένα ψυχιατρείο στο οποίο έχουν εγκλειστεί μετά από απόπειρες αυτοκτονίας. Η νεαρή που θέλει να ξεφύγει από τα δεσμά της καταπιεστικής οικογένειας της και ένας σαραντάρης προχωρούν στη σύναψη λευκού γάμου που τελείται στο Αμβούργο από τον οποίο προκύπτει ένας έρωτας ο επίλογος του οποίου γράφεται στην Πόλη.

Στην ταινία παρακολουθούμε δύο διαφορετικές προσλήψεις της Τουρκικότητας από τους Τούρκους μετανάστες στην Γερμανία. Η οικογένεια της κοπέλας φαίνεται να είναι φορέας μιας ταυτότητας που επικυρώνεται από τη θρησκεία. Τα μέλη της οικογένειας αυτής μιλούν την τουρκική γλώσσα, αποφεύγουν το αλκοόλ ακόμα και στα σοκολατάκια, τελούν παραδοσιακούς γάμους όπου ορχήστρες παίζουν τουρκικά τραγούδια, η νύφη ασημώνεται από τους συγγενείς και στις μεταξύ τους

συναναστροφές διατηρούν συνήθειες όπως τη συνάθροιση των γυναικών σε ξεχωριστό δωμάτιο από τους άντρες. Κυρίως όμως η αρχή που φαίνεται να ορίζει κάθε δράση είναι η διάσωση της τιμής. Η τιμή της οικογένειας κινδυνεύει να αμαυρωθεί από τη συμπεριφορά της απείθαρχης κόρης η οποία τελικά απομονώνεται από την οικογένεια της όταν η συμπεριφορά της δε συνάδει με τα αποδεκτά για την οικογένεια πρότυπα. Η οικογένεια τέλος προσπαθεί να διατηρήσει αναλλοίωτες αυτές τις συνήθειες θεωρώντας ότι αυτές ορίζουν την εθνική ταυτότητα. Η πρόσληψη της τουρκικότητας από την οικογένεια φαίνεται να διαμεσολαβείται από τις αρχές του πολιτικού Ισλάμ, όπως αυτό είχε εκφραστεί από τον Ερμπακάν και το Κόμμα Ευημερίας στη δεκαετία του '90. Παρατηρούμε ότι οι ισλαμικές αξίες εκλαμβάνονται από την οικογένεια ως απόλυτα εθνικές και η πιστή τήρησή τους αποδεικνύει ότι οι άνθρωποι που μετανάστευαν δεχόμενοι ποικίλα πολιτισμικά ερεθίσματα συχνά έτειναν να είναι περισσότερο συντηρητικοί.

Από την άλλη το ζευγάρι απορρίπτει μεν συνειδητά το παραπάνω αξιακό σύστημα, έχει διαπαιδαγωγηθεί όμως από αυτό. Οι έντονες κινήσεις και ο τόνος της φωνής έρχονται σε φανερή αντίθεση με την πειθαρχημένη συμπεριφορά που επιβάλλει η ζωή στην Γερμανία, γεγονός που γίνεται αντιληπτό από τον Τούρκο οδηγό του λεωφορείου ο οποίος βγάζει έξω το ζευγάρι που διαπληκτίζεται σε έντονο ύφος λέγοντας: « δεν έχω χώρο για άπιστα σκυλιά».

Στο δεύτερο μέρος της ταινίας η δράση μεταφέρεται στην Πόλη. Στις ταινίες του Φατίχ Ακίν η Ισταμπούλ απεικονίζεται σε διαρκή κίνηση, ένα χαώδες συνονθύλευμα από επιρροές, αλληλεπιδράσεις και παραδόσεις¹⁴⁷. Η ταινία αρχίζει και τελειώνει με μία ιδιόρρυθμη εικόνα της Πόλης που παρεμβάλλεται αρκετές φορές μεταξύ των γεγονότων της αφήγησης: μία μπάντα από έξι μουσικούς με μαύρα κοστούμια κάθονται σε καρέκλες και στο κέντρο στέκεται μία γυναίκα με κόκκινο φόρεμα, πίσω από τη μπάντα η εικόνα της παλιάς πόλης που διασχίζει το νερό συμπληρώνεται με μνημεία ορόσημα, όπως το Σουλεϊμανγιέ¹⁴⁸. Η τραγουδίστρια τραγουδάει ένα τραγούδι που ακούγεται σαν παραδοσιακή Τουρκική μουσική σε κάπως παλιομοδίτικο στυλ¹⁴⁹. Τραβηγμένη από απόσταση η εικόνα μοιάζει με μία παλιά καρτ ποστάλ και μαζί με το τραγούδι δίνουν ταυτόχρονα την αίσθηση του

¹⁴⁷ Asuman Suner, οπ. π., σελ. 21

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 155.

¹⁴⁹ Στο ίδιο.

οικογενειακού και του οικείου μαζί με αυτή του απόμακρου και του μυστηριώδους¹⁵⁰. Στην ταινία χρησιμοποιούνται διάφορα είδη μουσικής, όπως σκληρό ροκ, πανκ, λαϊκή τουρκική μουσική¹⁵¹. Σε αντίθεση με αυτό το μείγμα διαφορετικών ήχων η επαναληπτική χρήση αυτού που μοιάζει με παραδοσιακή τουρκική μουσική στα διαλείμματα προκαλεί μία αίσθηση αυθεντικότητας¹⁵². Στην πραγματικότητα η μουσική στα διαλείμματα δε μπορεί να θεωρηθεί παραδοσιακή με τη συνηθισμένη έννοια αλλά παραπέμπει περισσότερο σε ένα μείγμα δυναμικών πολιτιστικών επιρροών¹⁵³. Όλα τα τραγούδια των διαλειμμάτων επιλέχθηκαν από τη συλλογή του Ρομά παίκτη κλαρίνου Selim Sesler και της Brenna MacCrimmon, μιας Καναδής ερευνήτριας και ερμηνεύτριας που είχε συλλέξει παραδοσιακά τραγούδια των Ρομά από τα χωριά της Τουρκίας και πολλές Βαλκανικές πόλεις τα τελευταία είκοσι χρόνια¹⁵⁴. Αυτό που μοιάζει αυθεντικό στην ταινία είναι στην πραγματικότητα τραγούδια των Ρομά συλλεγμένα από μία Καναδή ερευνήτρια, τραγουδισμένα από μία Τουρκο-Γερμανίδα ηθοποιό με τη συνοδεία μίας μπάντα Ρομά¹⁵⁵. Με μία έννοια αυτό που εμφανίζεται ως παραδοσιακός πολιτισμός έχει προκύψει από επιρροές και αλληλεπιδράσεις¹⁵⁶. Αμφισβητώντας τη θεωρία της μοναδικής απaráλλακτης πολιτισμικής ταυτότητας η ταινία προτείνει εναλλακτικούς τρόπους σκέψης για το τι σημαίνει να ανήκεις σε ένα μέρος σε μία γλώσσα, έναν πολιτισμό¹⁵⁷.



¹⁵⁰ Στο ίδιο.

¹⁵¹ Στο ίδιο, σελ. 156.

¹⁵² Στο ίδιο.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Στο ίδιο.

¹⁵⁵ Στο ίδιο.

¹⁵⁶ Στο ίδιο.

¹⁵⁷ Στο ίδιο.

Με μία έννοια και η Τουρκικότητα στο δεύτερο μέρος ορίζεται με τρόπους αντιθετικούς. Αφενός απεικονίζεται ένα δυτικό πρότυπο ζωής όπως σκιαγραφείται στην περίπτωση της διαζευγμένης Τουρκάλας ξαδέρφης που επιδιώκει την επαγγελματική καταξίωση, εργάζεται νυχθημερόν σε ένα καλό ξενοδοχείο της Πόλης, γυμνάζεται με αυστηρή πειθαρχία αλλά δε φαίνεται να βρίσκει την ισορροπία. Αφετέρου στην Πόλη που είναι μελαγχολική και σκοτεινή, κυκλοφορεί πλήθος κόσμου αλλά και απεικονίζονται και γειτονιές όπου υπάρχει βία και άνθρωποι που καταφεύγουν στο όπιο. Οι εικόνες των περιθωριακών μπαρ εναλλάσσονται με αυτές των πολυτελών ξενοδοχείων, η εικόνα της πετυχημένης καριερίστας με αυτήν της ναρκομανούς πρωταγωνίστριας που βιάζεται από τον μάρμαν –προμηθευτή των ναρκωτικών και στην πορεία μαχαιρώνεται στα σοκάκια της Πόλης από μία παρέα αντρών όταν η κοπέλα τους αποκαλεί : «αδερφές», όταν δηλαδή προσβάλλεται η ανδροπρέπεια. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας το υποθετικό ερώτημα ποιος είναι Τούρκος σήμερα απαντάται μέσα από μία σύμφυση πολιτισμικών στοιχείων που περιλαμβάνουν τις ιστορικές μνήμες του παρελθόντος αποτυπωμένες στα μνημεία, την παθογένεια του παρόντος που εκφράζεται από τους περιθωριακούς τύπους, την εκσυγχρονιστική εξευρωπαϊσμένη πλευρά της χώρας, τους κώδικες τιμής και τους ήχους των λαών των Βαλκανίων. Η προσωπική πρόσληψη της Τουρκικότητας είναι οπωσδήποτε πολύ διαφορετική από την επίσημη κάθε φορά εκδοχή της.

Συμπεράσματα ενότητας

Στις τρεις αυτές ταινίες επιχειρήσαμε να εξετάσουμε πως προσλαμβάνεται η Τουρκικότητα από τους απλούς πολίτες, πως διαμορφώνεται η αντίληψη για το εθνικό εαυτό μέσα από τη λειτουργία των κρατικών δομών, τις οικονομικές συνθήκες, τις ιστορικές μνήμες και τις πολιτιστικές παραδόσεις. Παρατηρήσαμε ότι στις ταινίες αυτές ο τόπος, όπου τοποθετείται η δράση και εκτυλίσσονται οι ιστορίες είναι η Κωνσταντινούπολη. Αν και το όραμα Ερντογάν θέλει να δημιουργήσει για τους μουσουλμάνους έναν οικονομικό και πολιτισμικό χώρο με κέντρο την πρώην αυτοκρατορική πρωτεύουσα, η Κωνσταντινούπολη περιγράφεται ως πόλη που συντίθεται από μνήμες και παραδόσεις αντιφατικές. Παρατηρούμε ότι μέσα από τις ταινίες γίνεται μία συζήτηση για την επιχειρούμενη εργαλειοποίηση αυτού που ορίζεται από την κρατούσα εκδοχή ως αυθεντική ταυτότητα ή παράδοση. Αν δηλαδή ο Ερντογάν επιχειρεί να δημιουργήσει έναν φαντασιακό πολιτισμικό χώρο με όχημα το Ισλάμ και κέντρο την Κωνσταντινούπολη, να φτιάξει μία μονολιθική άποψη

για το παρελθόν με σκοπό να επινοήσει το μέλλον, μέσα από τις ταινίες προβάλλεται ένα διαφορετικό παρελθόν και αναζητείται σαφέστατα ένα διαφορετικό πλουραλιστικό μέλλον. Στις ταινίες το οθωμανικό παρελθόν προβάλλεται περισσότερο ως εικαστικό περίγραμμα. Οι εικόνες από τα ιστορικά μνημεία συνυπάρχοντας με τις εικόνες των φτωχογειτονιών, των φθαρμένων πολυκατοικιών, των διαφημιστικών πινακίδων, δημιουργούν την αίσθηση ενός μακρινού και ξεχασμένου παρελθόντος. Με τα απομεινάρια αυτού του παρελθόντος που επιβάλλονται στο γεωφυσικό τοπίο οι άνθρωποι έχουν να διαχειριστούν μία σύγχρονη πραγματικότητα που διαμορφώνεται από τις οικονομικές κρίσεις, τις πληθωριστικές τάσεις, την αδυναμία των κομμάτων να δώσουν πολιτικές λύσεις στα προβλήματα. Παρατηρούμε ότι το κεμαλικό παρελθόν δε απεικονίζεται στις ταινίες. Δε βλέπουμε μνημεία που απεικονίζουν τον Κεμάλ ή αναφέρονται στον αγώνα της ανεξαρτησίας. Το εκσυγχρονιστικό κεμαλικό πρότυπο σε αυτές τις ταινίες περιορίζεται στα πολυτελή ξενοδοχεία που απευθύνονται στους τουρίστες. Με την ίδια λογική προβάλλονται και τα ιστορικά μνημεία: ως ντεκόρ για τις καρτ ποστάλ, ως εξαγωγήμη εικόνα της πόλης στη Δύση. Η αίσθηση επαρχιωτισμού που υπολανθάνει στους κινηματογραφικούς χαρακτήρες του Τζεϊλάν έγκειται ίσως σε αυτό: η Τουρκικότητα όπως προσλαμβάνεται από τους πολίτες τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε περιλαμβάνει το νέο οθωμανικό όραμα της πολιτικής ηγεσίας, την αντιμετώπιση της χώρας από τη δυτικό πολιτισμό ως μικρού χωριού, το αίσθημα μοναξιάς που απορρέει από την ανάγκη επιβίωσης σε ένα κράτος στο οποίο τα βήματα εκδημοκρατισμού γίνονται με αργούς ρυθμούς και η πρόσβαση στα οικονομικά αγαθά αφορά μόνο όσους ανήκουν στην αστική τάξη, κεμαλική μέχρι πρότινος, και ισλαμική τα τελευταία χρόνια.

Στις τρεις ταινίες υπολανθάνει και το ερώτημα τι είναι παράδοση και τι παραδοσιακό για το σύγχρονο Τούρκο πολίτη. Ο Τζεϊλάν απαντά το ερώτημα στην ταινία «Τρεις πίθηκοι» με ένα παράδοξο τρόπο. Σε πρώτο επίπεδο και ο πολιτευτής που χρησιμοποιεί την πολιτική για προσωπική προβολή και εκμεταλλεύεται τους ανθρώπους και το έγκλημα για λόγους τιμής θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως «παράδοση» ενός λαού. Η εικόνα των πολιτών που αναπαράγουν κάτω από την εμβληματική μορφή του Κεμάλ σαθρά αξιακά συστήματα θα μπορούσε να εκληφθεί ως κομμάτι μιας πολιτικής παράδοσης. Το ίδιο ισχύει και το για το έγκλημα για λόγους τιμής. Μία προσεκτικότερη ματιά όμως δείχνει ότι αυτό που μπορεί να

εκληφθεί ως παραδοσιακό είναι για τη συνείδηση των ανθρώπων κάτι παλιό και ξεπερασμένο. Ο πολίτευτής είναι απλώς ένας διεφθαρμένος άνθρωπος και ο γιός που κάνει το έγκλημα είναι απλώς παραδομένος στα υλικά αγαθά και στις ανέσεις που μπορούν να προκύψουν από την υλική ευμάρεια. Το έγκλημα για λόγους τιμής χρησιμοποιείται με τρόπο αντίστοιχο με αυτόν που είδαμε να χρησιμοποιούνται τα ιστορικά μνημεία σε σχέση με την εικόνα της Κωνσταντινούπολης: ως ένα ντεκόρ, που επενδύει ιδεολογικά μία πράξη που γίνεται με προσωπικά κίνητρα. Το «παραδοσιακό» που εδώ προσλαμβάνει αρνητικό πρόσημο αποδεικνύεται κάτι τόσο παλιό και φθαρμένο όσο οι καναπέδες του σπιτιού.

Αντίθετα στην ταινία «Μαζί ποτέ!» οι Τούρκοι μετανάστες πρώτης γενιάς, όπως συνηθίζουν να κάνουν και μετανάστες άλλης εθνικότητας, φαίνεται να τηρούν απαρέγκλιτα στη νέα χώρα που ζουν αυτό που θεωρούν ως παράδοση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτό που έχει οριστεί ως Τουρκικό από το πολιτικό Ισλάμ του Ερμπακάν διαφυλάσσεται με μανία από την οικογένεια η οποία με κινηματογραφικούς όρους γίνεται σύμβολο ενός κομματιού μεταναστών πρώτης γενιάς που φαίνεται να μη δέχονται καμία επίδραση από το περιβάλλον. Περαιτέρω γίνεται αντιληπτό ότι η εκάστοτε πολιτική εξουσία επιχειρεί να ορίσει, το εθνικό, το παραδοσιακό, το Τουρκικό με τρόπο μονολιθικό και σύμφωνο με τις επιδιώξεις της. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας ο σκηνοθέτης διατυπώνει τη δική του θέση για το τι είναι τουρκικό, εθνικό. Ο Φατίχ Ακίν παρουσιάζοντας στο δεύτερο μέρος της ταινίας την Κωνσταντινούπολη ως πόλη που έχει δεχτεί πολλές επιδράσεις αποδεικνύει ότι το παραδοσιακό, το τουρκικό ή το εθνικό δε σημαίνει για όλους τους πολίτες το ίδιο πράγμα, δεν είναι κάτι το απaráλλαχτο. Παίζοντας με αυτό που θεωρούμε τουρκική μουσική παράδοση ο Φατίχ Ακίν αποδεικνύει ότι τουρκικό δεν αυτό που έχει οριστεί από το κεμαλισμό και επαναπροσδιορίζεται από το πολιτικό Ισλάμ. Παρουσιάζοντας την Κωνσταντινούπολη, την πόλη που ο Ερντογάν επιχειρεί να αναδείξει ως μνημείο του Οθωμανικού παρελθόντος αφαιρώντας κάθε άλλη ιστορική μνήμη, ως συνονθύλευμα από επιρροές, αλληλεπιδράσεις και παραδόσεις ο Φατίχ Ακίν όπως και ο Τζεϊλάν σπάει τις επίσημες απεικονίσεις της τουρκικότητας και προβάλλει τις πολλαπλές προσλήψεις της από τους απλούς πολίτες. Οι δύο καλλιτέχνες με τον τρόπο αυτό κρίνουν την προσπάθεια της πολιτικής ηγεσίας για αναπαραγωγή μιας μονοδιάστατης και ενιαίας παράδοσης και σύνθεσης μιας αντίστοιχης ταυτότητας.

Τουρκικότητα και ιστορική μνήμη

Οποσδήποτε οι πολίτες μιας χώρας αποκτούν συνείδηση του εθνικού εγώ από τον τρόπο προβολής και διαχείρισης της εθνικής μνήμης. Προκειμένου να ενισχυθεί η συλλογικότητα, επιβάλλεται η αναπαραγωγή της εθνικής ταυτότητας, της εικόνας που έχει σχηματίσει ένα έθνος για την υπόστασή του. Στο πλαίσιο αυτό συχνά τα γεγονότα του παρελθόντος συντίθενται με τρόπο επιλεκτικό, σχετιζόμενο με τις παροντικές ανάγκες και τις μελλοντικές στοχεύσεις και η διάχυση της εικόνας του εθνικού εαυτού εξυπηρετείται από τη συγγραφή της επίσημης ιστοριογραφίας¹⁵⁸. Αυτό που μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε εδώ είναι αν τη τελευταία δεκαετία εκτός από τη μονολιθική επίσημη καταγραφή των γεγονότων του παρελθόντος γίνεται μία προσπάθεια να εκφραστεί μία διαφορετική άποψη. Αν τελικά η Τουρκικότητα τη τελευταία δεκαετία ανέχεται και τη διαχείριση της ιστορικής μνήμης με τρόπο διαφορετικό από το συνήθη.

Την τελευταία δεκαετία παρατηρούμε παραγωγή ταινιών που ασχολούνται με τις θεωρούμενες ως μελανές σελίδες της τουρκικής ιστορίας, με θέματα ταμπού. Υπάρχουν βέβαια και κάποια θέματα που το κυρίαρχο κατεστημένο δεν επιτρέπει να προβληθούν, όπως για παράδειγμα η γενοκτονία των Αρμενίων. Το 2004 ματαιώθηκε η προβολή της ταινίας «Αραράτ» του Ατόμ Εγκογιάν που είχε ως υπόβαθρο τη Γενοκτονία των Αρμενίων στην Ανατολία το 1915 μετά από απειλές εθνικιστικών ομάδων και λόγω του φόβου πρόκλησης βίαιων επεισοδίων¹⁵⁹. Από την άλλη υπάρχουν αρκετές ταινίες που ασχολούνται με ιστορικά θέματα που προκαλούν εντάσεις, γεγονός που δείχνει ότι η τουρκική κοινωνία περνάει σταδιακά σε μία φάση εκδημοκρατισμού που επιτρέπει την κριτική θεώρηση του παρελθόντος. Οι ταινίες «Πληγές του Φθινοπώρου», «Ρώτα την καρδιά σου» και «Περιμένοντας τα σύννεφα» πραγματεύονται τα Σεπτεμβριανά, το φαινόμενο των Κρυπτοχριστιανών και τις διώξεις των Ποντίων αντίστοιχα, αναμοχλεύοντας το ιστορικό παρελθόν και διαμορφώνοντας νέους τρόπους θεώρησης του παρόντος.

¹⁵⁸ Παντελής Ε. Λέκκας, *Το παιχνίδι με το χρόνο. Εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Αθήνα 2001, Ελληνικά Γράμματα, σελ. 19-20.

¹⁵⁹ Στο λήμμα: <http://news.in.gr/culture/article/?aid=359826>

Πληγές του Φθινοπώρου (Güz Sancısı) (Τομρίς Γκιριτλίογλου) (Tomris Giritlioğlu)

Το ιστορικό πλαίσιο

Το απόγευμα της 6^{ης} Σεπτεμβρίου του 1955 τουρκικός όχλος προκάλεσε βίαια επεισόδια και καταστροφές των περιουσιών των Ελλήνων της Πόλης που ήταν Τούρκοι πολίτες και είχαν αναγνωριστεί ως μειονότητα από τη συνθήκη της Λωζάννης. Σημειώθηκαν λεηλασίες καταστημάτων στο Πέρα, επιθέσεις σε σπίτια, σχολεία, εκκλησίες και νεκροταφεία, σε όλες τις περιοχές όπου υπήρχαν κοινότητες Ρωμιών, ενώ επίσης αναφέρονται βιασμοί αλλά και θύματα¹⁶⁰. Αφορμή για τα επεισόδια υπήρξε η τοποθέτηση βομβιστικού μηχανισμού στο τουρκικό προξενείο της Θεσσαλονίκης, που βρίσκεται δίπλα στο σπίτι που είχε γεννηθεί ο Μουσταφά Κεμάλ. Όπως αποδείχθηκε εκ των υστέρων η βόμβα είχε τοποθετηθεί από τον Οκτάυ Ενγκίν, μουσουλμάνο φοιτητή από την Κομοτηνή με εντολή της Τουρκικής Κυβέρνησης¹⁶¹. Η δημοσίευση της επίθεσης στην εφημερίδα Ισταμπούλ Εξπρές έδωσε το έναυσμα για τα επεισόδια αυτά τα οποία παρουσιάστηκαν από την κυβέρνηση Μεντερές ως μία αυθόρμητη αντίδραση του τουρκικού πληθυσμού έναντι των εξελίξεων στο Κυπριακό και της προαναφερθείσας βομβιστικής επίθεσης τα οποία όμως εκδηλώθηκαν ταυτόχρονα, γεγονός που δείχνει ότι ήταν οργανωμένα¹⁶². Υπάρχουν μαρτυρίες πως οι διαδηλωτές είχαν μεταφερθεί εσκεμμένα από τα προάστια της Πόλης με μισθωμένα πλοία και φορτηγά¹⁶³.

Μετά το τέλος του Β΄ παγκοσμίου πολέμου και με την επικράτηση του Ψυχροπολεμικού κλίματος οι σχέσεις μεταξύ Τουρκίας και Ελλάδα είχαν βελτιωθεί καθώς και οι δύο χώρες αποτελούν από το 1952 μέλη του Ν.Α.Τ.Ο., εντάσσονται από το 1947 στο δόγμα Τρούμαν και συνεργάζονται για την αποτροπή του κομμουνιστικού κινδύνου. Ταυτόχρονα μετά τις πρώτες πολυκομματικές εκλογές το 1946, στα πρώτα χρόνια διακυβέρνησης του Δημοκρατικού Κόμματος δημιουργούνται ευνοϊκές συνθήκες για την ανάπτυξη της μειονότητας και

¹⁶⁰ Σπύρος Βρυώνης, *Ο μηχανισμός της καταστροφής*, εκδόσεις βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2007, σελ. 157-158.

¹⁶¹ Guven D., *Εθνικισμός, κοινωνικές μεταβολές και μειονότητες. Τα επεισόδια εναντίον των μη μουσουλμάνων της Τουρκίας*, Αθήνα 2006, σελ. 137-140.

¹⁶² Alexandris A, *The Greek minority of Istanbul and Greek-Turkish relations 1918-1974*, Αθήνα 1983, σελ. 256.

¹⁶³ Στο ίδιο, σελ. 257.

παρατηρείται οικονομική ανάπτυξη και εκπαιδευτική αναγέννηση εμφανής από τον διπλασιασμό των μαθητών που φοιτούσαν σε ελληνικά σχολεία ¹⁶⁴.

Οι ευνοϊκές συνθήκες που είχαν δημιουργηθεί για την ανάπτυξη της μειονότητας στην Κωνσταντινούπολη αλλάζουν από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 όταν αρχίζει η κρίση στο Κυπριακό ζήτημα. Το 1948 ο Τούρκος υπουργός Εξωτερικών Νετσεμτίν Σαντάκ δήλωσε ότι για την Τουρκία δεν υπάρχει κυπριακό πρόβλημα ενώ το 1952 ο πρώτος υπουργός Εξωτερικών της κυβέρνησης Μεντερές Φουάτ Κιοπρουλού πρόβαλε παρόμοια επιχειρηματολογία σε αντιπροσωπεία Τουρκοκυπρίων εθνικιστών¹⁶⁵. Η θέση αυτή μεταβλήθηκε με την έναρξη της δράσης της ΕΟΚΑ τον Απρίλιο του 1955 και την παρότρυνση των Βρετανών προς την Άγκυρα να διεκδικήσουν την αρχή της διχοτόμησης σε περίπτωση που δινόταν τέλος στη βρετανική κατοχή, καθώς ο Μακάριος είχε υποβάλλει στον ΟΗΕ από το 1953 υπόμνημα για το δικαίωμα του κυπριακού λαού στην αυτοδιάθεση και η Ελληνική κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον στρατηγό Παπάγο είχε προσφύγει το 1954 στον ΟΗΕ με το ίδιο αίτημα¹⁶⁶. Για να εξυπηρετήσει τα πολιτικά της σχέδια η Μεγάλη Βρετανία εισάγει την Τουρκία στο Κυπριακό ως ενδιαφερόμενο μέρος καλώντας την Ελλάδα και την Τουρκία σε τριμερή σύσκεψη στο Λονδίνο, αναγάγει ουσιαστικά την ελληνοβρετανική διένεξη σε τριμερές ζήτημα προκαλώντας την εμπλοκή της Τουρκίας ¹⁶⁷.

Όταν το Κυπριακό έρχεται στο προσκήνιο, η κυβέρνηση Μεντερές που αντιμετωπίζει οικονομικά και πολιτικά προβλήματα εξαιτίας της επιδείνωσης του βιοτικού επιπέδου και της αυξανόμενης αυταρχικότητας επιχειρεί να στρέψει το ενδιαφέρον από τα εσωτερικά προβλήματα στην εξωτερική πολιτική ενθαρρύνοντάς τη δράση των εθνικιστικών οργανώσεων που με τη βοήθεια του Τουρκικού τύπου επιχειρούσαν να ταυτίσουν στη συνείδηση του λαού τη μειονότητα με τον εσωτερικό εχθρό¹⁶⁸. Το καλοκαίρι ενόψει της τριμερούς συνδιάσκεψης στο Λονδίνο κλιμακώνεται η ένταση εναντίον της ρωμαίικης μειονότητας με εκδηλώσεις εκ μέρους φοιτητικών και πολιτικών συλλόγων και δημοσιεύματα του τύπου με αποκορύφωμα τη διάδοση της

¹⁶⁴ Βρυώνης, οπ. π., σελ. 61.

¹⁶⁵ Α. Αλεξανδρή, «Από μειονότητα σε κοινότητα», *Ιστορικά*, τεύχος 34, 08/06/2000, σελ. 10-11.

¹⁶⁶ *Ιστορικά*, τεύχος 34, 08/06/2000, σελ.13.

¹⁶⁷ Στο ίδιο.

¹⁶⁸ Βρυώνης, οπ. π., σελ. 142.

φήμης ότι οι Ελληνοκύπριοι σχεδίαζαν τη σφαγή των Τουρκοκυπρίων στις 28 Αυγούστου του 1955¹⁶⁹.

Στις αρχές Σεπτεμβρίου η κατάσταση ήταν ήδη φορτισμένη, καθώς είχαν δημιουργηθεί και δρούσαν πολλοί εθνικιστικοί σύλλογοι με σκοπό την κινητοποίηση του τουρκικού λαού στο Κυπριακό, με κυριότερο το σύλλογο η «Κύπρος είναι Τουρκική» (Κ Τ C) που ιδρύθηκε τον Αύγουστο του 1954 από το Χικμέτ Μπιλ, δημοσιογράφος στην εφημερίδα Χουριέτ και στενό συνεργάτη του Μεντερές¹⁷⁰. Ο σύλλογος χρηματοδοτούνταν σε μεγάλο βαθμό από την κυβέρνηση και συνεργαζόταν με διάφορες φοιτητικές οργανώσεις και εργατικά σωματεία η ηγεσία των οποίων είχε εθνικιστικό προσανατολισμό¹⁷¹. Όταν ξέσπασαν τα επεισόδια οι δυνάμεις ασφαλείας δεν επενέβησαν για να εξασφαλίσουν την προστασία του πλήθους και τα επεισόδια έληξαν με την κήρυξη στρατιωτικού νόμου στην Κωνσταντινούπολη, Άγκυρα και Σμύρνη¹⁷². Στη συνέχεια στις δίκες που ακολούθησαν η συμμετοχή των μελών της κυβέρνησης και της μυστικής αστυνομίας αγνοήθηκε, τα μέλη του Κ Τ C αθώωθηκαν, ενώ αργότερα η κυβέρνηση Μεντερές ακολουθώντας μία τακτική συνήθη στην ψυχροπολεμική περίοδο, απέδωσε τα γεγονότα σε κομμουνιστική σκευωρία¹⁷³.

Η ταινία

Η ταινία «Πληγές του Φθινοπώρου» της Τομρίς Γκιριτλίογλου πραγματεύεται το θέμα του πογκρόμ εναντίον της ελληνικής κοινότητας της Ισταμπούλ το διήμερο 6/7 Σεπτεμβρίου του 1955 και στηρίζεται στο ομώνυμο βιβλίο του Γιλμάζ Καρακογιονλού, πρώην πολιτικού του κόμματος Μητέρας Πατρίδας που έζησε μικρός τα γεγονότα (το βιβλίο πήρε το πρώτο βραβείο της Ένωσης Τούρκων συγγραφέων το 1992 και κυκλοφόρησε στην Ελλάδα από τις εκδόσεις Τσουκάτου το 1998)¹⁷⁴. Η ταινία προβλήθηκε στην Τουρκία το 2009 και σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία καθώς αποδίδει τα αποτρόπαια γεγονότα εις βάρος της Ρωμαϊκής κοινότητας στην Πόλη στη δράση του παρακράτους, γεγονότα που πολλοί

¹⁶⁹ ALEXANDRIS, οπ. π., σελ. 256.

¹⁷⁰ Βρυώνης, οπ. π., σελ. 93.

¹⁷¹ Στο ίδιο.

¹⁷² ALEXANDRIS, οπ. π., σελ. 260.

¹⁷³ Στο ίδιο, σελ. 260.

¹⁷⁴ Ευάνα Βενάρδου, «Πατριωτισμός είναι να σέβεσαι τον άλλον», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 12/04/2009.

από τους νεότερους αγνοούσαν¹⁷⁵. Για τις ανάγκες της ταινίας η ηρωίδα δεν είναι Εβραία, όπως στο βιβλίο, αλλά Ελληνίδα ενώ η ταινία είναι κατά τη σκηνοθέτη ο τρίτος κρίκος μιας τριλογίας που υπερασπίζεται την αξία της συνύπαρξης στα χρώματα της πατρίδας της, συμπληρώνοντας αν μπορούσα σε μία φράση να συνοψίσω το κοινό θέμα και των τριών ταινιών αυτή θα ήταν: η διαφορετικότητα είναι ο πλούτος μας, είναι ανθρώπινη και μας αφορά¹⁷⁶. Η ταινία ξεκινά με εικόνες ανθρώπων που σχηματίζουν με κόκκινη μπογιά το σχήμα του σταυρού σε σπίτια και καταστήματα Ελλήνων τα οποία στη συνέχεια λεηλατήθηκαν δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό ότι τα γεγονότα αυτής της βραδιάς ήταν μέρος ενός οργανωμένου εθνικιστικού σχεδίου και όχι αυθόρμητα όπως υποστηρίζει η επίσημη εκδοχή και τελειώνει με πραγματικές εικόνες από τα Σεπτεμβριανά¹⁷⁷. Η σκηνή λίγο πριν το τέλος της ταινίας όπου ο Μπεχτσέτ κρατά αγκαλιά την αιμόφυρτη Έλενα και περπατά στους σωρούς των πεταμένων εμπορευμάτων ενώ γύρω του γίνεται πλιάτσικο έχει ως στόχο κατά τη σκηνοθέτιδα να δώσει ένα αισιόδοξο μήνυμα: «Εμείς στο τέλος αφήσαμε το σχόλιο στο θεατή .Η Έλενα ζει ή πέθανε; Είναι κάτι που θα αποφασίσει ο καθένας ξεχωριστά. Ήταν δική μου απόφαση. Στη χώρα μου που έχει κάνει σημαντικά βήματα στο δρόμο του εκδημοκρατισμού, δεν ήθελα αυτή η ταινία να τελειώσει με μία εικόνα απαισιοδοξίας»¹⁷⁸.

Αφορμή για την ταινία ήταν ο θόρυβος που δημιουργήθηκε από την έκδοση του βιβλίου της Τουρκάλας συγγραφέα Ντιλέκ Γκιουβέν το 2005 και μία έκθεση φωτογραφίας στην Ισταμπούλ για την πεντηκονταετία του «Μαύρου Σεπτέμβρη»¹⁷⁹.

Η ταινία έχει ως κεντρικό θέμα τον έρωτα ενός νεαρού εθνικιστή του Μπεχτσέτ γιο του εύπορου επαρχιώτη Καμίλ Εφέντη που έχει διασυνδέσεις με την κυβέρνηση, για μία Ελληνίδα ιερόδουλη την Έλενα που εκδίδεται από την γιαγιά της. Ο Μπεχτσέτ είναι αρραβωνιασμένος με τη Νεμίκα που είναι αριστοκρατικής καταγωγής και ο πατέρας της είναι αρχηγός της εθνικιστικής οργάνωσης «Η Κύπρος είναι Τουρκική». Ο Μπεχτσέτ είναι μέλος της εθνικιστικής οργάνωσης και του ανατίθεται το καθήκον να δημιουργήσει λίστα με τα ονόματα των συμφοιτητών του στη Νομική σχολή που έχουν αριστερές πεποιθήσεις. Στη λίστα που ετοιμάζει ο Μπεχτσέτ προστίθεται και

¹⁷⁵ Στο λήμμα: <http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=317>

¹⁷⁶ Στο άρθρο «Πατριωτισμός είναι να σέβεσαι τον άλλον».

¹⁷⁷ Στο ίδιο.

¹⁷⁸ Στο ίδιο.

¹⁷⁹ Στο λήμμα: <http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=317>

το όνομα του αριστερού επιστήθιου φίλου του Σουάτ. Ο Μπεχτσέτ δεν αντιδρά και με τον τρόπο αυτό συναινεί στη δολοφονία του φίλου του από τα μέλη της εθνικιστικής οργάνωσης στην οποία ανήκει. Όταν ο Σουάτ ξυλοκοπείται μέχρι θανάτου, ο Μπεχτσέτ αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη δράση του παρακράτους έναντι της Ρωμαϊκής κοινότητας η οποία γίνεται με την ανοχή της κυβέρνησης Μεντερές και επιθυμεί να φύγει από τους κόλπους της οργάνωσης. Χωρίζει με την αρραβωνιαστικιά του και αποφασίζει να ζήσει με την Έλενα παρά τις πιέσεις που δέχεται από τον πατέρα του και τον κύκλο του. Τα γεγονότα όμως του διημέρου, οι λεηλασίες και οι επιθέσεις του όχλου αφορούν και την Έλενα και τη γιαγιά της που πέφτουν θύματα των επιθέσεων την ίδια στιγμή που οι αρχές ασφαλείας παρακολουθούν τα τεκταινόμενα χωρίς να επεμβαίνουν.

Συσχετισμός σεναρίου και ιστορίας

Όπως αναφέρθηκε η ταινία ξεκινά με εικόνες ανθρώπων που σημαδεύουν με κόκκινη μπογιά σπίτια και καταστήματα των Ρωμιών της πόλης. Οι άνθρωποι αυτοί έχουν στα χέρια τους λίστες με τα ονόματα και κρατούν ρόπαλα. Από την αρχή είναι εμφανής η πρόθεση της σκηνοθέτιδας να δείξει ότι τα γεγονότα ήταν προσχεδιασμένα και οργανωμένα. Αφού πρώτα γίνεται μία αναφορά στη διαφθορά του πολιτικού συστήματος (καθώς ο αριστερός φοιτητής φίλος του Μπεχτσέτ βγαίνει από το κρατητήριο μετά από ένα τηλεφώνημα που κάνει ο πατέρας του Μπεχτσέτ, ισχυρός οικονομικός παράγοντας και με διασυνδέσεις στη κυβέρνηση Μεντερές) στη συνέχεια το ενδιαφέρον εστιάζεται στη δράση της εθνικιστικής οργάνωσης «Η Κύπρος είναι Τουρκική». Στη συγκέντρωση του ΚΤΚ, το κλίμα πόλωσης δίνεται από τον τηλεοπτικό φακό μέσα από τα εμπρηστικά συνθήματα των παρευρισκόμενων:

«Η Κύπρος είναι Τουρκική και θα παραμείνει Τουρκική», «Η διαμελισμός ή θάνατος», «Οι Τουρκοκύπριοι συμπατριώτες μας δε θα εγκαταλειφθούν στη μοίρα τους, το κάναμε αυτό το λάθος πριν από τριάντα τρία χρόνια, δε θα το ξανακάνουμε. Θα πετάξουμε τους Έλληνες στη Θάλασσα». Στην ταινία γίνεται σαφές ότι οι ηγέτες του ΚΤΚ προβάλλουν την οργάνωση των εθνικιστικών εκδηλώσεων ως «εθνικό ζήτημα» για το οποίο απαιτείται «πειθαρχία και οργάνωση». Και ενώ αρχικά δίνεται η εντύπωση ότι η ταινία δε προσφέρει επαρκείς πληροφορίες για το τι πραγματικά συμβαίνει στην Κύπρο ο αριστερός Σουάτ όταν ο Μπεχτσέτ προπαγανδίζοντας τις εθνικιστικές ιδέες του συλλόγου του λέει «Στη Κύπρο πεθαίνουν άνθρωποι» του απαντά: «Ρε βλάκα τα περισσότερα από αυτά είναι ψέματα. Κοίταξε αυτούς τους

ανθρώπους. Ένα μάτσο υστερικά άτομα. Τι σχέση έχεις εσύ μαζί τους; Εσύ κάνε τη διαφορά. Μην αφήνεις να σε εκμεταλλεύονται». Ο Σουάτ δεν είναι ο μόνος που αντιτίθεται στον παραλογισμό του εθνικισμού καθώς και ο ιδιοκτήτης μιας δεξιάς εφημερίδας ο Ομέρ Σαρουχάν που επίσης φέρεται να επηρεάζει τον Μεντερές έχει διαφορετική άποψη για την Κύπρο. Όταν ο Σαρουχάν συναντιέται για φαγητό με τον πεθερό του Μπεχτσέτ που είναι εξέχον μέλος του ΚΤΚ και συζητούν για την Κύπρο ο Σαρουχάν λέει: «Δε μπορείτε να διευθύνετε την εξωτερική πολιτική με ρητορείες που μοιάζει με προβοκάτσια και παίζουν με συναισθήματα». Η διαφορετική του τοποθέτηση είναι και ο λόγος για τον οποίον έχει οργανωθεί η δολοφονία του από τον άνθρωπο με τον οποίο συνομιλεί, δολοφονία η οποία γίνεται το ίδιο βράδυ, στο ίδιο τραπέζι με δηλητήριο. Ο άνθρωπος που στην ταινία εμφανίζεται να εκπροσωπεί το παρακράτος, να δρα στο παρασκήνιο, να κατασκοπεύει ανθρώπους, να δίνει εντολή για εκτελέσεις ανθρώπων, να υποκινεί τα επεισόδια υπακούοντας στις εντολές του πεθερού του Μεχμέτ, αποδεικνύεται στη συνέχεια ότι έχει προσβάσεις στην αστυνομία.

Είναι ενδιαφέρον ότι στην ταινία οι δύο παραπάνω άνθρωποι σκοτώνουν τον Σαρουχάν, όπως ομολογούν σε μεταξύ τους συζήτηση, γιατί στην εφημερίδα του εξέφρασε διαφορετική άποψη για τα γεγονότα στη Θεσσαλονίκη. Αντιλαμβανόμαστε ότι το στοιχείο αυτό αποτελεί σύμβαση της ταινίας, καθώς τα γεγονότα στη Θεσσαλονίκη συνέβησαν την ίδια ημέρα με τα Σεπτεμβριανά, ενώ στην ταινία παρουσιάζονται πρότερα των γεγονότων. Είναι μία σύμβαση που χρησιμοποιεί η σκηνοθέτης για να υπονοήσει το στοιχείο της προβοκάτσας. Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο για την απόδοση των ιστορικών γεγονότων είναι ότι όταν γίνεται η παραπάνω συζήτηση μεταξύ των δύο ανδρών, ο πεθερός του Μπεχτσέτ –ηγετικό μέλος του ΚΤΚ, κρατά στα χέρια του την εφημερίδα Ισταμπούλ Εξπρές.

Οι δύο αυτοί άντρες ενώ οργανώνουν τα γεγονότα φροντίζουν ταυτόχρονα να «καθαρίσουν» τα πανεπιστήμια από τους κομμουνιστές βάζοντας το Μπεχτσέτ να κατασκοπεύει τους συμφοιτητές του. Ο τελευταίος δε θα αντιδράσει όταν στη λίστα προστίθεται το όνομα του φίλου του που προσπαθεί να αποδείξει ότι ο θάνατος του Σαρουχάν είναι δολοφονία και όχι θάνατος από έμφραγμα, όπως αναφέρουν τα επίσημα έγγραφα. Έτσι ο Σουάτ θα δολοφονηθεί από το παρακράτος, ενώ και ο Μπεχτσέτ θα απειληθεί με θάνατο καθώς *ξέρει πολλά για να τον αφήσουν να φύγει από την Ένωση*, όπως πολύ συχνά αναφέρουν οι ηγέτες του ΚΤΚ.

Λίγο πριν αναφερθεί στα Σεπτεμβριανά η σκηνοθέτης θυμίζει στους θεατές ότι τα γεγονότα ήταν προσχεδιασμένα βάζοντας τους ηγέτες του ΚΤΚ να μαθαίνουν στους διαδηλωτές τα συνθήματα της επόμενης μέρας, να ετοιμάζουν τις αφίσες και τις σημαίες και να προειδοποιούν τα θηλυκά συγγενικά τους πρόσωπα να μη κυκλοφορούν στους δρόμους. Οι σκηνές που αναφέρονται στα γεγονότα αποδίδουν την εθνικιστική έξαρση, την καταστροφική μανία του πλήθους τη στιγμή που οι δυνάμεις ασφαλείας στέκονται και παρακολουθούν παθητικά τα όσα συμβαίνουν. Τα εμπορεύματα, καπέλα, πολυτελείς γούνες, περίτεχνες λάμπες υποδηλώνουν την ύπαρξη μιας ευημερούσας τάξης ρωμιών εμπόρων που στην ταινία βλέπουν χωρίς να μπορούν να αντιδράσουν τα εμπορεύματα τους να καταστρέφονται ή να υφαρπάζονται από τους Τούρκους συμπολίτες τους. Η αγωνία της μειονότητας για την έκβαση των εξελίξεων είναι έκδηλη καθώς πολλές φορές στα ελληνικά ακούγονται οι φράσεις «τι θα κάνουμε, τι θα απογίνουμε;». Ωστόσο καμία αντίδραση εκ μέρους των Ρωμιών δεν παρουσιάζεται στην ταινία, υποδηλώνοντας ότι παρά την ένταση των προηγούμενων ημερών δεν ανέμεναν μία τόσο έντονη επίθεση, ούτε φαίνεται να είχαν κάποια ενημέρωση από τις αρχές της ρωμαϊκής κοινότητας. Ο στρατιωτικός που φορώντας τη στολή και τα παράσημα του δηλώνει ψευδώς στον όχλο πως στην πολυκατοικία του δεν υπάρχουν Ρωμιοί καθώς και η Νεμίκα που αποκόβει τους δεσμούς με τον πατέρα της ηγετικό στέλεχος του ΚΤΚ και συμπαρίσταται στη μειονότητα αποδεικνύουν τη σαφή θέληση των συντελεστών της ταινίας να τονίσουν ότι ένα κομμάτι της τουρκικής κοινωνίας βοήθησε τους ρωμιούς συμπολίτες του. Τέλος η ταινία αφήνει να εννοηθεί ότι τα επεισόδια ξέφυγαν του ελέγχου των οργανωτών τους και για το λόγο αυτό η πολιτική ηγεσία αποφάσισε την κήρυξη του στρατιωτικού νόμου. Στην ταινία δεν γίνεται καμία αναφορά στον αριθμό των θυμάτων, ενώ τα επεισόδια στην ταινία περιορίζονται στο Πέρα και δεν προβάλλεται η επέκτασή τους σε νεκροταφεία ή εκκλησίες. Σε ερώτηση δημοσιογράφου - *γιατί στην ταινία δεν αναφέρονται θύματα*- η σκηνοθέτης απαντά: «Εγώ ξεκίνησα από τα ντοκιμαντέρ. Και αν τώρα ήθελα να κάνω ντοκιμαντέρ θα έδειχνα στο θεατή το θάνατο του παππά. Όμως στο σινεμά μυθοπλασίας το βασικό υλικό σου είναι οι χαρακτήρες σου. Για αυτό και η ταινία δείχνει τα γεγονότα μέσα από το πρίσμα των τεσσάρων ηρώων που εκείνο το βράδυ έψαχναν ο ένας τον άλλον»¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Στο άρθρο «Πατριωτισμός είναι να σέβεσαι τον άλλον».



Η επιλογή της σκηνοθέτιδας να παρουσιάσει την πολιτική της χώρας προς τις μειονότητες στο παρελθόν είναι μία ένδειξη ότι η χώρα βρίσκεται σε μία διαδικασία εκδημοκρατισμού κατά την οποία και η διαχείριση της ιστορικής μνήμης μπορεί να αποκλίνει από την κρατούσα εκδοχή. Πέρα από τους εμπορικούς στόχους που μπορεί να εξυπηρετεί η παραγωγή μιας ταινίας με τέτοιο θέμα, κατανοούμε ότι οι συντελεστές της ταινίας προβάλλοντας ένα θέμα-ταμπού, δε μιλούν μόνο για το παρελθόν αλλά και για το παρόν. Μέσα από τις μνήμες του παρελθόντος επιχειρείται μία διαχείριση του παρόντος στηριγμένη στο σεβασμό της διαφορετικότητας και της πολυπολιτισμικότητας, στην ανοχή οποιασδήποτε ταυτότητας, πολιτικής, θρησκευτικής, εθνοτικής, μέσα στα όρια του τουρκικού κράτους. Αν σκεφτούμε ότι εξαιτίας του Κουρδικού ζητήματος αλλά και της επικείμενης ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση η μειονοτική πολιτική της χώρας βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος αντιλαμβανόμαστε ότι μέσω της ταινίας προτείνεται ένας τρόπος άσκησης της μειονοτικής πολιτικής που εκπροσωπεί ένα μεγάλο τμήμα της τουρκικής κοινωνίας. Η ίδια η σκηνοθέτης σε ερώτηση δημοσιογράφου – η ταινία σας αποτελεί ένα έμμεσο σχόλιο στο σημερινό πολιτικό κλίμα της Τουρκίας είχε δηλώσει: «Κάθε ταινία που γυρίζω έχει ένα πολιτικό σχόλιο. Καλλιτέχνης είναι κάποιος που αντιστέκεται. Όλες οι ταινίες μου έγιναν με μία βαθιά αγάπη για την πατρίδα μου. Γιατί είμαι από αυτούς που πιστεύουν ότι ο πατριωτισμός βασίζεται στην αρχή του να

μη κάνεις ποτέ στους άλλους αυτά που δε θέλεις να κάνουν σε σένα¹⁸¹. Παρατηρούμε ότι η σκηνοθέτης έστω και στο επικοινωνιακό πλαίσιο που απαιτεί μία συνέντευξη θέτει την έννοια πατριωτισμό αποσυνδέοντάς την από ακρότητες και συσχετίζοντάς την με την έννοια του σεβασμού.

Είναι βέβαιο ότι η προβολή της ταινίας έδωσε την αφορμή να διευρυνθεί ο δημόσιος διάλογος που άνοιξε το τελευταίο χρονικό διάστημα σχετικά με τη μειονοτική πολιτική της χώρας με αφορμή τις δηλώσεις του υπουργού άμυνας Βεζντί Γκιονούλ:

«εάν δεν είχε γίνει η ανταλλαγή των Ελλήνων και ζούσαν Έλληνες και Αρμένιοι στην Ανατολή δε θα μπορούσε να οικοδομηθεί το έθνος-κράτος»,

που προκάλεσαν πλήθος αντιδράσεων¹⁸². Πέρα των όσων ακούγονται από επίσημα χείλη ή την εκδοχή της επίσημης ιστοριογραφίας παρατηρούμε ότι και καλλιτέχνες και απλοί πολίτες παρουσιάζοντας οι μεν, αποδεχόμενοι οι δε μία άλλη διάσταση των ιστορικών γεγονότων οικοδομούν και μία άλλη σχέση με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Η Τουρκικότητα την τελευταία δεκαετία ενσωματώνει και ανθρώπους που αμφισβητούν τη μονολιθική άποψη, και βλέπουν την προοπτική στη χώρα τους μέσα από το δίαυλο του διαλόγου και της συνδιαλλαγής.

Ρώτα την καρδιά σου (Yüreğine Sor), Γιουσούφ Κουρτσενλή (Yusuf Kurçenli)

Η ταινία είναι παραγωγή του 2010 και πραγματεύεται το θέμα των Κρυπτοχριστιανών του Πόντου στην Οθωμανική αυτοκρατορία το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, μέσα από την ερωτική ιστορία μιας μουσουλμάνας της Εσμά και ενός Κρυπτοχριστιανού του Μουσταφά. Ο σκηνοθέτης είχε γεννηθεί στην πόλη Μαύπαρη-Τσάγελι (Çayeli) της Ριζούντας του Πόντου.

Το ιστορικό πλαίσιο

Οι εξισλαμισμοί στον Πόντο εμφανίζονται από το 1650, όταν σε κάποιες περιπτώσεις ορισμένοι ντερεμπέηδες (επικεφαλής των θεμάτων στα οποία χωριζόταν η Οθωμανική αυτοκρατορία) δείχνοντας φανατισμό καταπίεζαν τον Χριστιανικό πληθυσμό¹⁸³. Οι κρυπτοχριστιανοί που ονομάζονταν και Τενεσούρηδες, Κλωστοί,

¹⁸¹ Στο ίδιο.

¹⁸² Στο λήμμα: <http://pontosandaristera.wordpress.com/2009/05/13/guzsancisi/>

¹⁸³ Άρθρο του Θεοφάνη Μαλκίδη (Ο επίλογος της γενοκτονίας των Ελλήνων του Πόντου. Η γενοκτονία και οι ελληνόφωνοι-Κρυπτοχριστιανοί στον Πόντο σήμερα). Στο *Πόντος, θέματα*

Κρυφοί, Γυριστοί ή Δίπιστοι, ζούσαν με αμφίεση Μωαμεθανών και συμμετείχαν σε μουσουλμανικές τελετές όπως οι γνήσιοι μουσουλμάνοι¹⁸⁴. Ταυτόχρονα συγκεντρώνονταν σε χώρους όπου ιερείς τελούσαν τα μυστήρια και τις λειτουργίες της χριστιανικής Εκκλησίας, ενώ μόνο για τις κηδείες δε γινόταν χριστιανική εξόδιος ακολουθία και οι συγγενείς του νεκρού προέβαιναν εκ των υστέρων σε μνημόσυνα και παρασκευή κολλύβων¹⁸⁵. Απέφευγαν τα συνοικέσια με μουσουλμάνους με διάφορα προσχήματα και έτσι συνεχίζονταν οι μεταξύ τους γάμοι¹⁸⁶.

Φαίνεται ότι σε πολλές περιπτώσεις, Χριστιανοί ασπάστηκαν δημόσια τον Ισλαμισμό για να αποφύγουν τις διώξεις ή επειδή δε μπορούσαν να πληρώσουν τον ειδικό φόρο που ήταν υποχρεωμένοι να πληρώνουν οι μη μουσουλμανικοί πληθυσμοί. Σύγχρονοι ιστορικοί συνδέουν τη διατήρηση του θρησκευτικού στοιχείου με την προσπάθεια ενίσχυσης της εθνικής ταυτότητας. Ο Περικλής Τριανταφυλλίδης αναφέρει: «Έλληνες χριστιανοί που δεν εδέχοντο να απαρνηθούν την θρησκεία των πατέρων και τον εθνισμό τους, αλλά και δεν μπορούσαν να υποφέρουν τις καταπιέσεις των δεσποτών. Αυτοί που επέτυχαν να συμβιβάσουν και τα δύο. Στα φανερά παρουσιάζονται ως μουσουλμάνοι και στα κρυφά ως Χριστιανοί διατηρούντες έτσι και την θρησκεία και τον εθνισμό των»¹⁸⁷. Και ο Φωτιάδης σημειώνει: «Έτσι ο κρυπτοχριστιανισμός, με την άδεια της επίσημης εκκλησίας, δημιούργησε μία χριστιανική εκκλησία υπό τη γην, θαμμένη στα βάθη της ψυχής όλων εκείνων που αναγκάστηκαν να αλλαξοπιστήσουν εικονικά και οι οποίοι με τρόπους μυστικούς, έχοντας στα υπόγεια των σπιτιών τους σε σκοτεινά κελάρια, πίσω από ένα κιλίμι τις εικόνες των αγίων και το καντήλι, προσπαθούσαν να τελούν τους τύπους της αληθινής τους λατρείας. Ο τρόπος αντίστασης τους αποκαλύπτει μία ακόμα πτυχή του αγώνα επιβίωσης που κατέβαλε και καταβάλλει η φυλή μας στη μακραίωνη πορεία της»¹⁸⁸. Λαμβάνοντας υπόψη ότι την εποχή αυτή η θρησκεία και όχι η εθνικότητα ήταν το στοιχείο ομογενοποίησης των πληθυσμιακών ομάδων και ταυτόχρονα το στοιχείο διαφοροποίησης της μίας ομάδας από την άλλη, παρατηρούμε ότι με τις παραπάνω θεωρήσεις επιχειρείται μία ευθύγραμμη αφήγηση της πορείας του

λαογραφίας του ποντιακού Ελληνισμού, επιστημ. επιμέλεια Μανόλης Σέργης, εκδόσεις Αλήθεια, Αθήνα 2008, σελ. 253.

¹⁸⁴ Στο ίδιο.

¹⁸⁵ Στο ίδιο.

¹⁸⁶ Στο ίδιο.

¹⁸⁷ Κ. Φωτιάδης, Η γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου, 1^{ος} τόμος, εκδ. Ηρόδοτος, 2004, σελ. 112.

¹⁸⁸ Στο ίδιο, σελ.114.

ελληνικού έθνους και προβάλλεται το ιδεολόγημα της συνέχειας στο ιστορικό χρόνο. Φυσικά την εποχή εκείνη αναφέρονται τα εθνικά κράτη και μεταξύ αυτών η Ελλάδα γίνεται το 1830 εθνικό κράτος, ωστόσο δε μπορούμε να μιλάμε για ελληνική εθνική συνείδηση, εφόσον οι πληθυσμοί που ζουν στην αυτοκρατορία αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως Οθωμανούς υπηκόους.

Το 1839 με την έκδοση του Αυτοκρατορικού διατάγματος Χαττ-ι Σερίφ του Γκιουλχανέ από το σουλτάνο Αβδούλ Μετζζίτ και την έκδοση του Χαττ-ι Χιουμαγιούν του 1856 ξεκινά η περίοδος των μεταρρυθμίσεων του Τανζιμάτ, οι οποίες αποσκοπούν στην πολιτική ομογενοποίηση της έως τώρα κατακερματισμένης οθωμανικής κοινωνίας και αποτελούν την έκφανση των προσπαθειών μιας παλιάς κοπής αυτοκρατορίας να μεταβεί στην νεωτερικότητα¹⁸⁹. Στη περίπτωση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας η νεωτερικότητα βασίζεται σε μία ηγεμονική εξουσία, το Σουλτάνο, στο πρόσωπο του οποίου εξασφαλίζεται θεσμικά η αναγνώριση και η ενότητα της κοινοτικής συγκρότησης των πολλών διαφορετικών εθνοθρησκευτικών συνόλων που ζουν στα όρια της αυτοκρατορίας¹⁹⁰. Μέσω των μεταρρυθμίσεων και του Συντάγματος του 1876 η αρχή της οθωμανικότητας επιτρέπει τη νομιμοποίηση της πολιτικής εξουσίας επί των Οθωμανών αλλά και τη νομιμοποίηση της ενσωμάτωσης με ισότιμο τρόπο των μη μουσουλμάνων στην οθωμανική κοινωνία¹⁹¹. Οι μη μουσουλμάνοι αναγνωρίζονται ως Οθωμανοί μέσα από την ένταξή τους στα εθνοθρησκευτικά τους σύνολα-μιλλέτ-, υπό την ηγεσία της εκκλησιαστικής ιεραρχίας και η ισότητά τους εξασφαλίζεται από την αναγνώριση των προνομίων του μιλλέτ τους¹⁹². Ο θρησκευτικοπολιτικός αρχηγός του κάθε μιλλέτ θεωρείται από το κράτος ως δημόσιος λειτουργός¹⁹³. Παρατηρούμε ότι η κεντρική εξουσία που ασκείται από το Σουλτάνο δημιουργεί προνομιακές σχέσεις με τους θρησκευτικούς ηγέτες που εκπροσωπούν τις κοινότητες και εγγυάται την πολιτική επιβίωση τους¹⁹⁴. Με τον τρόπο αυτό ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως αναγορεύεται στο οθωμανικό θεσμικό πλαίσιο ως ο μόνος θρησκευτικοπολιτικός ηγέτης της ορθόδοξης κοινότητας

¹⁸⁹ Σία Αναγνωστοπούλου, *Μικρά Ασία, 19ο αι.-1919. Οι Ελληνορθόδοξες κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997, σελ. 271.

¹⁹⁰ Από τις παραδόσεις του σεμιναρίου της Σίας Αναγνωστοπούλου, *Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο Τουρκικό Έθνος-Κράτος-2*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Εαρινό Εξάμηνο 2012-2013.

¹⁹¹ Σία Αναγνωστοπούλου, *Μικρά Ασία*, οπ. π., σελ. 271.

¹⁹² Στο ίδιο.

¹⁹³ Παρασκευάς Κονόρτας, «Από το ένα μιλλέτ στα δύο έθνη», *Ιστορικά*, τεύχος 59, σελ. 40.

¹⁹⁴ Από τις παραδόσεις του σεμιναρίου της Σίας Αναγνωστοπούλου, *Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο Τουρκικό Έθνος-Κράτος-2*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Εαρινό Εξάμηνο 2012-2013.

(όχι μόνο της ελληνόφωνης), που ήταν αναγνωρισμένη από το κράτος, του Ρουμ μιλλέτ¹⁹⁵. Υπό το καθεστώς αυτό το πρωταρχικό στοιχείο συλλογικής ταυτότητας ήταν το θρησκευτικό¹⁹⁶.

Το Μάιο του 1856 καταγράφεται η πρώτη δημόσια επιστροφή κρυπτοχριστιανού και παράλληλα συγκροτούνται επιτροπές από τις τοπικές αρχές που συνεργάζονται με τους αντιπροσώπους των μεγάλων δυνάμεων με σκοπό την καταγραφή των κρυπτοχριστιανών¹⁹⁷. Αναφέρεται ότι ο πρόξενος της Μ. Βρετανίας στην Τραπεζούντα F. Stevens, συμμετέχοντας στην έρευνα του 1857, κατέγραψε σε 55 χωριά της περιοχής Κρώμνης, Αργυρούπολης, Σάντας και Χαμίκιοι 9.533 μουσουλμάνους, 17.200 κρυπτοχριστιανούς και 28.960 χριστιανούς ενώ για τους κρυπτοχριστιανούς Ελληνόφωνους στον Πόντο γράφει την ίδια περίοδο και ο Ρώσος P.Tichatcheff¹⁹⁸. Είναι σαφές ότι οφείλουμε να είμαστε επιφυλακτικοί στα αριθμητικά στοιχεία που δίνονται λαμβάνοντας υπόψη και τον ανταγωνισμό της Ρωσίας με την Οθωμανική Αυτοκρατορία και την πολιτική διείσδυσης των Δυτικών στην αυτοκρατορία.

Συσχετισμός ταινίας και ιστορίας

Πριν αρχίσει η ταινία και ενώ στην οθόνη βλέπουμε το χάρτη της αυτοκρατορίας και την περιοχή του Πόντου, πληροφορούμαστε «ότι το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα η αυτοκρατορία αναδιοργανώνεται ο ειδικός φόρος για τους μη μουσουλμάνους έχει καταργηθεί και βρίσκονται σε νόμιμη θέση για τη διεκδίκηση της ισότητας με τους μουσουλμάνους». Στη συνέχεια η δράση μεταφέρεται στην ευρύτερη περιοχή της Τραπεζούντας όπου χριστιανοί και μουσουλμάνοι αγρότες εκτελούν από κοινού τις αγροτικές εργασίες στην πεδιάδα τραγουδώντας ποντιακά τραγούδια. Σε πρώτο πλάνο μπαίνει ο έρωτας του Μουσταφά για την Εσμά. Ο Μουσταφά είναι κρυπτοχριστιανός γιος του Γιακούπ και εγγονός του Σουλεϊμάν Χατζή. Η οικογένεια αντιμετωπίζει το δίλλημα της αποκάλυψης της θρησκευτικής ταυτότητας. Οι κρυπτοχριστιανοί που επικοινωνούν με μυστικό τρόπο καλούνται στη συγκέντρωση που θα γίνει στο σπίτι ενός εύπορου πολίτη, του κυρίου Στέλιου. Στη συγκέντρωση παρίσταται ένας ορθόδοξος παπάς και ο Ρώσος πρέσβης. Τονίζεται εμφαντικά από τον ομιλητή κύριο Στέλιο *ότι η αυτοκρατορία άλλαξε τους νόμους από την πίεση της*

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σελ. 39.

¹⁹⁶ Στο ίδιο.

¹⁹⁷ Θεοφάνης Μαλκίδης, οπ. π., σελ. 254-255

¹⁹⁸ Στο ίδιο.

Ευρώπης και της Αγγλίας. Ένας από τους παρευρισκόμενους του απαντά: έτσι λες κύριε Στέλιο; Παρόλα αυτά η Ευρώπη, η Γαλλία και η Ρωσία είναι μακριά. Και εμείς είμαστε εδώ. Η Ελλάδα δεν είναι σε θέση να συγκρουστεί με την Οθωμανική αυτοκρατορία. Η Ρωσία είναι αντίθετη αλλά στο τέλος έρχεται σε συμφωνία μαζί της. Εμάς ποιος θα μας προστατεύσει; Τότε ο Ρώσος πρόξενος παρεμβαίνει για να διαβεβαιώσει ότι ο τσάρος ζήτησε και έλαβε από το σουλτάνο την υπόσχεση για αυστηρή εφαρμογή των μέτρων και δε θα δεχτεί να ματώσει ούτε η μύτη ενός ορθόδοξου αδερφού. Ο κύριος Στέλιος παρακινεί τους ανθρώπους να μη φοβούνται και να αποκαλύψουν μαζικά την πίστη τους τη μέρα της Παναγίας. Τελευταίος παίρνει το λόγο ο ορθόδοξος παπάς λέγοντας: Καταπιεστήκαμε να αλλαξοπιστήσουμε στο Ισλάμ. Μας επιβλήθηκαν υψηλοί φόροι για να μπορέσουμε να ζήσουμε με τη θρησκεία μας. Ο Σιζγε. Εκβιασμός με άλλα λόγια. Κάποιοι από εμάς που δεν μπορέσαμε να πληρώσουμε προσποιηθήκαμε τους μουσουλμάνους. Η Εκκλησία τους συγχώρεσε. Συγχωρεθήκαμε γιατί η Εκκλησία γνώριζε ότι ο Θεός θα τους συγχωρήσει. Αυτό γίνεται εδώ και 200 χρόνια. Η Εκκλησία ξέρει το φορτίο που κουβαλάτε. Τώρα οι συνθήκες έχουν αλλάξει. Έτσι όλοι μπορείτε να ζήσετε ελεύθερα την πίστη σας. Αυτό θέλει και η εκκλησία από εσάς.

Στην παραπάνω σκηνή παρατηρούμε ότι οι μεταρρυθμίσεις αποδίδονται από το σκηνοθέτη στις πιέσεις των δυνάμεων και αποδίδεται το κλίμα ανασφάλειας των κρυπτοχριστιανών εκ μέρους μουσουλμάνων που δε μπορούσαν να δεχθούν ότι οι πρώην υποτελείς θα γίνονταν ισότιμοι στις υποχρεώσεις τους. Η Ελλάδα όπως είναι φυσικό παρουσιάζεται ως αντίμαχη δύναμη καθώς ο μεγαλοϊδεατισμός είχε αρχίσει να εκκολάπτεται από το 1844 επιδιώκοντας τη διεύρυνση της Ελληνικής επικράτειας μέσω της ένωσης των αυτόχθονων Ελλήνων με τους ετερόχθονες, χωρίς να ορίζει το επιθυμητό όριο της εδαφικής επέκτασης και μιλώντας αόριστα για απελευθέρωση των «αλύτρωτων» που αποτελούσαν μέρος της ελληνικής φυλής. Από το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα το ελληνικό κράτος άρχισε να ενδιαφέρεται ουσιαστικά για τον Πόντο και τον αρχέγονο ελληνικό πληθυσμό¹⁹⁹. Οι φόβοι για εκρωτισμό που θα προέκυπτε από τη μετανάστευση των Χριστιανών Ποντίων στη Ρωσική Αυτοκρατορία πυροδοτούσαν τις συζητήσεις για την αναγκαιότητα της οργανωμένης

¹⁹⁹ Γιάννης Παπαδόπουλος, «Σχέδια εποικισμού πριν από την Ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Προσπάθειες για οργανωμένη μετακίνηση των Ποντίων στη Μακεδονία, τη Θεσσαλία και την Κρήτη στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα», περιοδικό Μνήμων, τεύχος 11, Ιούλιος 2013, σπ. π., σελ. 4.

μετανάστευσης των Χριστιανών Ποντίων στον Ελλαδικό χώρο και της διάδοσης της Ελληνικής παιδείας ώστε να εμπεδωθεί το αίσθημα του «εθνισμού» τους²⁰⁰. Άλλωστε μετά τη ρωσική υποστήριξη στη Βουλγαρία η Ρωσία άρχισε να αντιμετωπίζεται ως απειλή για τα συμφέροντα του ελληνικού κράτους, το οποίο διεκδικούσε ως «αλύτρωτο» ελληνισμό το σύνολο των ορθοδόξων ανεξαρτήτως της μητρικής τους γλώσσας²⁰¹. Η παρουσία του αστού κυρίου Στέλιου ενδεχομένως υποδηλώνει και τις προσπάθειες της Ελλάδας να διαμορφώσει εθνική συνείδηση στους «αλύτρωτους» και τη βαθμιαία διαμόρφωση στα όρια της αυτοκρατορίας μιας αστικής τάξης που θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε χριστιανο-οθωμανο-ελληνική. Ο χαρακτηρισμός αυτός δηλώνει ότι η αστική τάξη κοντά στο χριστιανικό χαρακτήρα της, αποκτά μία ισότητα στο οθωμανικό πλαίσιο αναγκαία για την επίτευξη των οικονομικών δραστηριοτήτων της. Οι παρευρισκόμενοι πάντως κρυπτοχριστιανοί αγρότες δε φαίνεται να έχουν ελληνική εθνική συνείδηση, απλώς είναι χριστιανοί ορθόδοξοι. Παρά το γεγονός ότι στην ταινία νανουρίσματα ή μοιρολόγια ακούγονται στην ελληνική γλώσσα δε διαφαίνονται άλλα διαφορετικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά που να πιστοποιούν εθνική ελληνική συνείδηση για την οποία γίνεται λόγος στη βιβλιογραφία που παραθέσαμε στην αρχή της ενότητας. Όπως φαίνεται και παρακάτω ο κρυπτοχριστιανός Χατζή Σουλείμάν με υπερηφάνεια αφηγείται στους μουσουλμάνους φίλους του τη συμβολή του στην απόκρουση των Ρώσων στον Κριμαϊκό πόλεμο δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό ότι ο τρόπος πρόσληψης της ταυτότητας από τους ανθρώπους δεν είναι μονομερής, η ταυτότητα μπορεί να συντίθεται από διαφορετικά και όχι κατά κανόνα συγκρουόμενα στοιχεία.

Επιπλέον καταγράφεται η εμπλοκή των Μεγάλων Δυνάμεων στα εσωτερικά ζητήματα της αυτοκρατορίας, η οποία καθορίζεται κάθε φορά από τις διπλωματικές τους επιδιώξεις. Για παράδειγμα ενώ η Ρωσία εμφανίζεται δια στόματος του προξένου ως προστάτιδα των ομόδοξων, είναι σαφές ότι σε μία εποχή που οι άνθρωποι αυτοπροσδιορίζονται μόνο με θρησκευτικά κριτήρια, όταν η Ρωσία μιλά για ορθόδοξους αδερφούς απλώς ασκεί εξωτερική πολιτική. Η προσπάθεια των θρησκευτικών ηγετών να διατηρήσουν την επιρροή που έχουν στο ποίμνιο τους, σε μία εποχή που σταδιακά οι άνθρωποι διεκδικούν την ιδιότητα του πολίτη με τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα που απορρέουν από την ιδιότητα αυτή, αποδίδεται

²⁰⁰ Στο ίδιο, σελ. 7.

²⁰¹ Στο ίδιο, σελ. 9.

επίσης εύγλωττα στην ταινία. Δε μπορούμε να ξεχνάμε ότι στις προνεωτερικές κοινωνίες οι θρησκείες μέσω της χρηστικής επίκλησης του κακού εμφανίζουν την ύπαρξη ενός προνοιακού σχεδίου σύμφωνα με το οποίο οι πιστοί υποφέρουν για αμαρτίες που έχουν διαπράξει στο παρελθόν²⁰². Στην περίπτωση της ορθόδοξης εκκλησίας το εκκλησιαστικό αφήγημα κτίζεται μετά την πτώση της πόλης, όταν ταυτόχρονα μαζί με την πτώση παράγεται και μία διεργασία για να εγγραφεί η πτώση σε ένα ρου της ιστορίας²⁰³. Ταυτόχρονα παράγεται και ένας λόγος από την εκκλησία σύμφωνα με τον οποίο οι πιστοί δοκιμάζονται για την ανάκτηση του παραδείσου και οι ιερείς που διαβάζουν τα ιερά σημάδια και γνωρίζουν τη θεία βούληση τοποθετούν τους ανθρώπους σε ρόλους μέσα στην ιστορία²⁰⁴. Η ανεκτική στάση της εκκλησίας που προβάλλεται παραπάνω δεν είναι τίποτα περισσότερο από την προσπάθεια του θεσμού να διατηρήσει την εξουσία ελέγχοντας συνειδησιακά τους πιστούς. Η φράση *όλοι μπορείτε να ζήσετε ελεύθερα την πίστη σας, αυτό θέλει και η εκκλησία από εσάς*, δε δείχνει σεβασμό στην επιλογή του ανθρώπου να πιστεύει όποιο δόγμα επιθυμεί αλλά προσπάθεια συνέχισης μιας μακρόχρονης πρακτικής κατά την οποία οι άνθρωποι αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως μέλη μιας θρησκευτικής κοινότητας και αποδέχονται τις επιταγές του θρησκευτικού ηγέτη.

Η ίδια λογική διέπει φυσικά και τη μουσουλμανική ηγεσία. Στο τζαμί που είναι συγκεντρωμένοι οι μουσουλμάνοι ο ιμάμης αμφισβητώντας τα δόγματα της χριστιανικής θρησκείας προτρέπει τους πιστούς να *φέρουν στο σωστό δρόμο τους χριστιανούς αδερφούς τους, για να βρουν παρηγοριά κάτω από τις φτερούγες του προφήτη τις μέρες της κρίσης και να απολαύσουν στο παράδεισο το κρασί που τόσο τους αρέσει*.

Και ενώ οι θρησκείες ανταγωνίζονται στον προσηλυτισμό νέων μελών οι άνθρωποι προσπαθούν να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα της πραγματικότητας. Όπως αναφέρει ο Γιακούπ ο πατέρας του ονομάζεται Σουλεϊμάν Χατζή γιατί πήγε στη Μέκκα να προσκυνήσει μετά από παράκληση ενός μουσουλμάνου φίλου του που ήταν άρρωστος και δε μπορούσε να πάει ο ίδιος. *Μας άφησε ακόμα και την έπαυλη που ζούμε λέει ο Γιακούπ για το μουσουλμάνο, πέθανε σαν προσκυνητής και όλοι γνωρίζουν τον πατέρα μου ως προσκυνητή, πώς να τους πω νομίζατε ότι ήμουν*

²⁰² Από τις παραδόσεις του Σεμιναρίου των Θεοτοκά και Κοταρίδη, *Ιστορία, Ιστοριογραφία, Εννοιολόγηση-1*, Εαρινό Εξάμηνο 2012-2013.

²⁰³ Στο ίδιο.

²⁰⁴ Στο ίδιο.

μουσουλμάνος αλλά είμαι χριστιανός; Σε άλλη σκηνή παρατηρούμε ότι υπάρχει και ο φόβος αν οι άνθρωποι συλληφθούν να λατρεύουν το χριστιανικό δόγμα ενώ επίσημα είναι καταγεγραμμένοι ως μουσουλμάνοι, να θεωρηθούν αλλαξόπιστοι και να τιμωρηθούν με θάνατο. Μέσα στην ίδια οικογένεια κρυπτοχριστιανών η γυναίκα βαπτίζει το άρρωστο παιδί φοβούμενη μη πεθάνει και δεν πάει στον παράδεισο και ο άντρας γίνεται μουσουλμάνος γιατί καθώς λέει: *το ξέρεις ότι δεν είχαμε άλλη επιλογή. Από τη μία φοβόμαστε μη μας ανακαλύψουν από την άλλη οι Χριστιανοί μας περιφρονούσαν.* Παρατηρούμε ότι οι άνθρωποι ζώντας σε πολυθρησκευτικές κοινότητες με πολλές κοινές πρακτικές δυσκολεύονται να διαχειριστούν στην πράξη θέματα που προκύπτουν κατά τη διαδικασία μετάβασης από μία ιστορική περίοδο στην άλλη και τη θέληση των ηγεσιών να καταργήσουν τον πλουραλισμό και να επιβάλλουν μία μονολιθική λογική στο όνομα πάντα της ελευθερίας και της ανοχής.

Και ενώ το τουρκικό κράτος επίσημα προβάλλει την τήρηση των μεταρρυθμίσεων όταν ο κυβερνήτης Τραπεζούντας στη διάρκεια εορταστικών εκδηλώσεων επιδοκιμάζει το γεγονός ότι ο ιμάμης και ο παπάς στέκονται δίπλα, δίπλα οι πολίτες επιχειρούν να προσαρμοστούν με διάφορους τρόπους. Άλλοτε συνεχίζουν να εφαρμόζουν πατροπαράδοτες πρακτικές όπως κάνει ο Γιακούπ ο οποίος προσκαλεί τον ιμάμη από το άλλο χωριό που είναι κρυπτοχριστιανός για να θάψει τον πατέρα του. Άλλοτε υπό την πίεση συναισθημάτων αποκαλύπτουν την πίστη τους όπως έκανε η μάνα του Γιακούπ την ώρα της κηδείας του άντρα της, όταν ζήτησε να κηδευτεί με χριστιανικό τρόπο. Άλλοι φανατίζονται και φωνάζουν όταν αποκαλύπτεται η χριστιανική ταυτότητα και άλλοι σέβονται τη διαφορετικότητα. Μεταξύ των παρευρισκόμενων που οργίζονται με την αποκάλυψη κάποιος παίρνει το λόγο και λέει: *Αυτό είναι κάτι ανάμεσα σε αυτούς και το Θεό. Δεν είναι για εμάς να δογματιστούμε. Είναι γείτονες τόσα χρόνια. Είδατε από αυτούς κανένα κακό; Σας έκλεψαν τα δικαιώματά σας; Έπαιζαν με την τιμή σας; Ο Σουλεϊμάν ήταν απόστρατος. Ο πατέρας μου τον αγαπούσε σαν αδερφό του. Πολέμησαν μαζί εναντίον των Ρώσων. Τα θρησκευτικά ζητήματα δε θα δικαστούν από εμάς.*

Στις φράσεις αυτές εμπεριέχεται και το βασικό μήνυμα της ταινίας, η οποία προβάλλει την ιστορική αλήθεια μέσα από τη συγκινησιακή φόρτιση που προκαλεί η ατυχής ερωτική ιστορία των δύο νέων. Συσχετίζοντας αυτό το μήνυμα με την εποχή που προβλήθηκε η ταινία συμπεραίνουμε ότι μέσα από τις μνήμες του παρελθόντος και κυρίως μέσα από τις τραυματικές μνήμες, επιχειρείται μία κριτική θεώρηση

αντίστοιχων προβλημάτων στο παρόν. Η σύγχρονη Τουρκία περιλαμβάνει μειονότητες μεταξύ των οποίων και θρησκευτικές και είναι σαφές ότι τόσο οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με τέτοια θέματα όσο και το κοινό που παρακολουθεί τις ταινίες διεκδικούν την ανοχή και το σεβασμό στη διαφορετικότητα.

Περιμένοντας τα σύννεφα (Γιεσίμ Ουστάογλου)

Η υπόθεση της ταινίας έχει στηριχτεί στο βιβλίο του Γιώργου Ανδρεάδη «Γαμάμα» και το σενάριο έχει κάνει η Ουστάογλου σε συνεργασία με τον Πέτρο Μάρκαρη. Όπως αναφέρει η ίδια η Ουστάογλου, για το σενάριο στηρίχτηκε στο βιβλίο του Ανδρεάδη, διάβασε άρθρα και συνεντεύξεις Ποντίων και Τούρκων ιστορικών που ζουν εκτός Τουρκίας και πήρε συνεντεύξεις από ανθρώπους που είχαν ζήσει τα γεγονότα. Για την έρευνα, που διήρκεσε δύομιση χρόνια επέστρεψε στην περιοχή της Τραπεζούντας όπου είχε ζήσει τα παιδικά της χρόνια. *Η ταινία αναφέρεται σε μία ιστορία που δεν καταγράφεται από την επίσημη ιστοριογραφία: το χειμώνα του 1916 ο στρατός εκκένωσε χωριά δυτικά της Τραπεζούντα, η οποία είχε καταληφθεί από Ρώσους, και εκδίωξε τους Έλληνες κατοίκους. Οι περισσότεροι πέθαναν από πείνα και τις κακές καιρικές συνθήκες, γεγονός που οδήγησε να ονομαστούν οι διωγμοί κατά των Ρωμιών «λευκές σφαγές» σε αντιπαράθεση προς τη γενοκτονία των Αρμενίων. Η Ελένη/Αϊσέ κατά τη διάρκεια της αναγκαστικής μετακίνησης ήταν δέκα ετών και μαζί με τον αδερφό της Νίκο έγιναν μάρτυρες του θανάτου των γονιών τους. Η δύναμη της Ελένης τους κράτησε ζωντανούς έως ότου η Ελένη υιοθετήθηκε από μία Τουρκική οικογένεια και ο αδερφός της επέλεξε να μείνει σε ορφανοτροφείο και αργότερα μεταφέρθηκε στην Ελλάδα. Για πενήντα χρόνια ζει με τις τύψεις γιατί εγκατέλειψε τον αδερφό της. Το 1975 όταν η αδερφή της πεθαίνει έρχεται αντιμέτωπη με το παρελθόν της. Όσο καταρρέει επανέρχεται η μνήμη της μητρικής της γλώσσας. Ο Μεχμέτ, το οκτάχρονο αγόρι που είναι ο μόνος άνθρωπος με τον οποίο επικοινωνεί, τη φέρνει σε επαφή με έναν ξένο, το Θανάση που έρχεται στο χωριό και μιλά την ίδια γλώσσα με την Αϊσέ. Όταν ο Μεχμέτ τη φέρνει σε επαφή με το Θανάση η Αϊσέ μετά από πενήντα χρόνια αποφασίζει να διηγηθεί την ιστορία της στη μητρική της γλώσσα. Ο Θανάσης είναι μία κάθαρση για αυτήν, ένας τρόπος να αντιμετωπίσει το παρελθόν της. Τη φέρνει σε επαφή και με τον αδερφό της που είναι εγκαταστημένος στη Θεσσαλονίκη. Τι είναι*

*πατρίδα; Ποιος είναι ο ξένος; Η ταινία επιχειρεί να απαντήσει στα ακανθώδη ερωτήματα της ταυτότητας και της εθνικότητας*²⁰⁵.

Η ταινία ξεκινάει με την άφιξη δύο κρατικών υπαλλήλων σε ένα μικρό παραλιακό χωριό στην περιοχή της Τραπεζούντας στη Μαύρη Θάλασσα, όπου η Αϊσέ μία ηλικιωμένη γυναίκα ζει με τη θετή της άρρωστη ηλικιωμένη αδερφή. Στην πρώτη σκηνή τονίζεται από την κρατική τηλεόραση ότι η πρώτη απογραφή έγινε από τη δημοκρατία το 1927 και από το 1935 γίνεται συνεχώς για να διαπιστωθεί η γλώσσα και η θρησκεία και να υπάρξει τάξη. Η Αϊσέ φαίνεται ανήσυχη όταν οι υπάλληλοι ζητούν να δουν την αστυνομική της ταυτότητα καθώς στην πραγματικότητα δεν είναι γνήσια Τουρκάλα αλλά η κόρη μιας Ελληνοποντιακής οικογένειας που είχε εκδιωχθεί από την περιοχή το 1916. Κανείς εκτός από τη θετή αδερφή της δε γνωρίζει την πραγματική της ταυτότητα. Όταν η θετή αδερφή πεθαίνει, εκείνη αφού κουβαλήσει το πτώμα στους ώμους της, μεταβαίνει σε μία ξύλινη καλύβα στα βουνά. Η καλύβα είναι το σπίτι όπου γεννήθηκε και το οποίο ο θετός της πατέρας ο Σουλεϊμάν αγόρασε. *Νόμιζε ότι έτσι θα ησυχάσω τη συνείδησή μου, αλλά η ενοχή ήταν πάντα εδώ*, λέει η Αϊσέ. Σταδιακά απομονώνεται, βυθίζεται στη σιωπή και περνάει τις μέρες της παρακολουθώντας τις κινήσεις των σύννεφων.

Κατά τη διάρκεια της απογραφής, στα χωριά ανακοινώνεται δια μεγαφώνου *ότι όποιος δε συνεργαστεί με τις αρχές θα υποστεί τις συνέπειες του νόμου*. Παρά το γεγονός ότι γίνεται λόγος για δημοκρατία η αυταρχικότητα των αρχών δημιουργεί στους ανθρώπους κλίμα φόβου και ανασφάλειας. Ενώ γίνεται λόγος για τάξη απογράφονται ακόμα και οι νεκροί. Η Ουστάογλου επέλεξε να τοποθετήσει την υπόθεση της ταινίας στη δεκαετία του 1970 γιατί όπως λέει η ίδια: *την περίοδο αυτή η πολιτική ατμόσφαιρα ήταν καταπιεστική και φασιστική. Η Τουρκική δημοκρατία ήταν μία χώρα σε κοινωνικό και πολιτικό αναβρασμό και η Σοβιετική ένωση ήταν μία διαρκής πηγή φόβου και παράνοιας. Οι Τούρκοι κομμουνιστές και οποιοσδήποτε στιγματιζόταν ως ο «άλλος» παρακολουθούνταν στενά από την κυβέρνηση. Η έλλειψη ανεκτικότητας και η καχυποψία κυριαρχούσαν. Η κατάσταση ήταν πιο έντονη στα*

²⁰⁵Gönül Dönmez-Colin. *Cinemas of the other: a personal journey with film makers from the Middle East and Central Asia*, Intellect, Bristol, UK, σελ. 135.

*βόρεια- ανατολικά σύνορα της χώρας κοντά στην περιοχή της Τραπεζούντας, λίγα μόνο χιλιόμετρα μακριά από τα σύνορα της Γεωργίας*²⁰⁶.

Το αντικομμουνιστικό μένος, όπως προβάλλεται στην ταινία, πιστοποιεί ότι η επίσημη εκδοχή της Τουρκικότητας αποκλείει πραγματικά όποιον θεωρείται ο άλλος. Ο Γκενζίζ παρά το γεγονός ότι είναι παιδί δεν εξαιρείται από τον αποκλεισμό γιατί ο πατέρας του έχει συλληφθεί για κομμουνιστική δράση και έχει δολοφονηθεί. *Οι Ρώσοι είναι ο ίδιος ο διάβολος* όπως λένε οι κρατικοί υπάλληλοι. Η εθνική ταυτότητα δεν είναι κάτι το δεδομένο. Ο Θανάσης ο ξένος που φτάνει στο χωριό γεννήθηκε σε αυτά τα μέρη. *Δε ρίζωσα πουθενά. Το 1916 με βοήθησαν να φτάσω στη Ρωσία, εμένα και όλα τα ορφανά. Δύο χρόνια αργότερα πήγα στην Ελλάδα. Το 1947 πήγα με τους παρτιζάνους για να διώξω τους τυράννους από την Ελλάδα. Αλλά με πέταξαν πίσω στη Ρωσία, στην εξορία. 27 χρόνια στην εξορία, τώρα η Ελλάδα μας επιτρέπει να γυρίσουμε σπίτι. Ποιο σπίτι; Εγώ είπα ας περάσω από το σπίτι που με διώξαν εδώ και 59 χρόνια.* Ποια είναι η πατρίδα και ποια η εξορία; Στην ταινία δίνεται έμφαση στο αίσθημα του να νοιώθει κανείς εξόριστος, στην ίδια του τη χώρα, την κοινότητα, τη γλώσσα. Δεν απορρίπτεται αυτό που επίσημα ορίζεται ως εθνικό αλλά αμφισβητούνται οι αναπαραστάσεις και τα όρια του.

Σε πολλές σκηνές προβάλλεται η επίσημη εκδοχή της Τουρκικότητας. Το σχολικό περιβάλλον δίνει στη σκηνοθέτιδα τη δυνατότητα να περιγράψει αδρά αυτήν την επίσημη εκδοχή. Στην πρώτη σκηνή το σχολείο γιορτάζει τη γιορτή τουρκικών προϊόντων και οι μαθητές επαναλαμβάνουν μετά τον καθηγητή: *Τα τουρκικά προϊόντα είναι τα καλύτερα. Οι Τούρκοι δεν τα παρατάνε ποτέ. Σε μία άλλη σκηνή τα παιδιά διατεταγμένα στη σειρά επαναλαμβάνουν τη δήλωση: Είμαι Τούρκος. Είμαι τίμιος. Είμαι εργατικός. Αγαπάω την πατρίδα μου περισσότερο από τον εαυτό μου. Πάνω από όλα βάζω το έθνος μου. Ο στόχος μου επιτυχία και πρόοδος. Η ύπαρξη μου είναι για το καλό της πατρίδας. Είναι τιμή να λέω: Είμαι Τούρκος.* Στις σκηνές αυτές παρατηρούμε την προσπάθεια να μεταδοθεί στους νεαρούς μαθητές –μελλοντικούς πολίτες, το μήνυμα ότι ανήκουν σε ένα ξεχωριστό έθνος. Για να εμπεδωθεί το ιδεολόγημα του ξεχωριστού έθνους προβάλλονται τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που το καθιστούν μοναδικό. Αυτών των χαρακτηριστικών μετέχουν μόνο όσοι γίνονται αποδεκτοί ως Τούρκοι πολίτες.

²⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 139.

Η Αϊσέ/Ελένη τόσα χρόνια ζει στη χώρα που γεννήθηκε αλλά δεν μπορεί να αποκαλύψει την πραγματική της ταυτότητα, είναι αναγκασμένη να μιλάει μία άλλη γλώσσα. Μόνο μέσα στο παραμιλητό της μιλάει στην ποντιακή διάλεκτο συλλαβίζοντας λέξεις που είναι ακατάληπτες για το μικρό Μεχμέτ. Ακατάληπτες όσο και οι μορφές στις ασπρόμαυρες φωτογραφίες που κάνουν τον μικρό να αναρωτιέται: *ποιος είναι αυτός ο παράξενος κόσμος*. Όταν αποκαλύψει την ταυτότητα της, οι συγχωριανές της, που αδυνατώντας να κατανοήσουν τη συμπεριφορά της τον τελευταίο καιρό έλιωναν μολύβι για να ξορκίσουν το κακό, θα τη χαρακτηρίσουν απλώς ή «άπιστη». Αυτή που ήταν έως τώρα αποδεκτή, αυτόματα αποκλείεται.

Η Αϊσέ εγκαταλείπει το χωριό της και μεταβαίνει στη Θεσσαλονίκη για να βρει τον αδερφό της. Όσο είναι εκεί γνωρίζει μία γυναίκα που την προσκαλεί για καφέ. Η γυναίκα είναι και αυτή από τη περιοχή της Μαύρης Θάλασσας και αντιλαμβάνεται ότι η Αϊσέ είναι από τα ίδια μέρη από την προφορά της. Η γυναίκα αυτή ζει στον τόπο που ομιλείται η γλώσσα της αλλά μακριά από τον τόπο της.

Οι τρεις αυτές ταινίες είχαν ως θέμα τις λεγόμενες μαύρες σελίδες της ιστορίας. Και στις τρεις η διαχείριση της ιστορικής μνήμης απέκλινε από την επίσημη άποψη. Εισαγωγικά αναφέραμε ότι τόσο η θεματολογία των ταινιών όσο και η αποδοχή τους από την κοινωνία αποδεικνύει ότι ένα μεγάλο τμήμα της, επιθυμεί την διαμόρφωση ενός κράτους στηριγμένου στις αρχές της δημοκρατίας, στο σεβασμό της ετερότητας, στην αποδοχή των δικαιωμάτων των μειονοτήτων. Η επιλογή των σκηνοθετών να διαπραγματευτούν θέματα όπως ποιοι είμαστε, που ανήκουμε, μπορεί αρχικά να φαίνεται ως μία προσπάθεια των διανοουμένων να πρωτοτυπήσουν, να προβάλλουν ένα θέμα της μόδας, έχει όμως ως αποτέλεσμα να ανοίξει ένας δημόσιος διάλογος για τα θέματα αυτά. Σε μία χώρα που επί χρόνια οι πολίτες αναγκάζονταν να αποδεχτούν τον επίσημο ορισμό της τουρκικότητας, κεμαλικό, ισλαμοτουρκικό, τουρκοϊσλαμικό, ισλαμικό, και την επίσημη ανάγνωση και ερμηνεία του παρελθόντος, η αναζήτηση της ταυτότητας μέσα από έναν πλουραλιστικό διάλογο συμβάλλει τα μέγιστα στην πολιτικοποίηση των ανθρώπων. Η ανοιχτή συζήτηση για το παρελθόν δημιουργεί πολιτικό ζήτημα και ενισχύει την έννοια του πολίτη. Συμμετέχοντας σε ένα δημόσιο διάλογο οι πολίτες της Τουρκίας επιζητούν ένα κράτος το οποίο θα σέβεται τον πολίτη και θα αναγνωρίζει τα δικαιώματά του από αυτήν και μόνο την ιδιότητα και χωρίς τη διαμεσολάβηση άλλων κατηγοριοποιήσεων

(ισλαμιστές, κεμαλιστές, Αλεβίτες, Κούρδοι). Τα όσα συμβαίνουν στην Τουρκία τη στιγμή που γράφονται οι παρούσες σελίδες επιβεβαιώνουν την παραπάνω άποψη.

Από τις 28 Μαΐου του 1913 πλήθος διαδηλωτών συγκεντρώθηκαν στην πλατεία Ταξίμ για να διαμαρτυρηθούν για τη μετατροπή του πάρκου περιπάτου (Γκεζί) σε εμπορικό κέντρο²⁰⁷. Η βίαιη καταστολή των διαδηλωτών με δακρυγόνα και αντλίες νερού εκ μέρους των αρχών είχε ως αποτέλεσμα την κλιμάκωση των κινητοποιήσεων που επεκτάθηκαν σε όλη την χώρα, με την πρώτη μεγάλη κορύφωση των κινητοποιήσεων να σημειώνεται την 1^η Ιουνίου, όταν δέκα χιλιάδες πολίτες πέρασαν τη γέφυρα του Βοσπόρου για να ενωθούν με τους διαδηλωτές στην πλατεία Ταξίμ²⁰⁸. Τρεις πολίτες έχασαν τη ζωή τους και 4.177 διαδηλωτές τραυματίστηκαν τη στιγμή που οι κινητοποιήσεις συνεχίζονται με κύριο αίτημα την παύση των προσπαθειών του Ερντογάν για επιβολή ενός θεωρούμενου ως ισλαμικού τρόπου ζωής στη χώρα, οι οποίες εκφράστηκαν το τελευταίο χρονικό διάστημα με την απαγόρευση του αλκοόλ και του τσιγάρου, τον έλεγχο των προσωπικών σχέσεων και την απαγόρευση στους αεροσυνοδούς να φορούν κόκκινο κραγιόν²⁰⁹.

Η σύνθεση των διαδηλωτών και η μαζικότητα των διαδηλώσεων ωστόσο δείχνει ότι μεγάλο τμήμα της Τουρκικής κοινωνίας επιζητεί τον εκδημοκρατισμό της χώρας και εναντιώνεται σε οποιαδήποτε μορφή αυταρχικής εξουσίας. Οι κοινωνικές ομάδες που πρωταγωνίστησαν στην πλατεία Ταξίμ αποτελούνται από κεμαλιστές αλλά και ομάδες της αριστεράς που αντιτίθενται στο καταπιεστικό αστυνομικό καθεστώς με το οποίο ο Ερντογάν αντικατέστησε το προηγούμενο στρατοκρατικό και στις διώξεις των ακτιβιστών με πρόσχημα τη συνεργασία με τρομοκράτες²¹⁰. Επίσης ανάμεσα στους διαδηλωτές και στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στην Άγκυρα, τη Σμύρνη και τη Μερσίνα υπάρχουν και Αλεβίτες που καταγγέλλουν ότι υφίστανται θρησκευτικές διώξεις αλλά και καλλιτέχνες που καταγγέλλουν τη διαφθορά που κρύβεται πίσω από τα κατασκευαστικά σχέδια, όπως η τρίτη γέφυρα στο Βόσπορο, καθώς και τις κυβερνητικές παρεμβάσεις στην έκφραση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με το πρόσχημα της προστασίας των ηθικών αξιών²¹¹. Το

²⁰⁷ Ιωάννα Νιαώτη, «6 ερωτήσεις και απαντήσεις», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

²⁰⁸ Στο ίδιο.

²⁰⁹ Στο ίδιο.

²¹⁰ Λήδα Παπαδοπούλου, «Η πλατεία ήταν γεμάτη από κεμαλιστές, Αλεβίτες κι αριστεριστές», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

²¹¹ Στο ίδιο.

μεγαλύτερο κομμάτι των διαδηλωτών είναι νεαρής ηλικίας, φοιτητές που δεν αποδέχονται την επιχειρούμενη ισλαμοποίηση των πανεπιστημίων, γυναίκες που βλέπουν να απειλείται το δικαίωμα των προσωπικών τους επιλογών²¹². Είναι αξιοπρόσεκτο ότι οι πολίτες που συμμετείχαν στις κινητοποιήσεις επικοινωνούσαν και ενημερώνονταν από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και παρά το γεγονός ότι δεν έχουν ενιαία πολιτική ιδεολογία, με τη στάση τους ζητούν το σεβασμό της μειοψηφίας και της διαφορετικής άποψης από την πλειοψηφία που επικαλείται ο Ερντογάν.

Ο Ερντογάν αντιμετωπίζει τις διαδηλώσεις ως αντιδημοκρατική συνωμοσία εναντίον της πολιτικής εξουσίας, τους χαρακτηρίζει πλιατσικολόγους και βάνδαλους ενώ οι οπαδοί του κυβερνώντος κόμματος συγκεντρωμένοι φώναζαν «Άφησε μας να πάμε να τους λιώσουμε στην Ταξίμ»²¹³. Η στάση αυτή δικαιώνει όσους βλέπουν στον Ερντογάν που ήρθε στην εξουσία πριν δώδεκα χρόνια με την υπόσχεση να καταπολεμήσει τη διαφθορά (yolsuzluk), τη φτώχεια (yoksulluk), και τις απαγορεύσεις (yasaklar), έναν νεοφιλελεύθερο αυταρχικό πολιτικό και τον παρομοιάζουν με σουλτάνο²¹⁴. Άλλοι επισημαίνουν ότι με πρόσχημα την εδραίωση ενός πρότυπου μετριοπαθούς Ισλάμ ο Ερντογάν εξασφάλισε την αποδοχή των δυτικών δυνάμεων και εντέλει αφού περιόρισε τη δύναμη του στρατιωτικού κατεστημένου για προσωπικούς λόγους, υπέταξε το δικαστικό σύστημα στο νέο ισλαμικό κατεστημένο και περιόρισε την ελευθερία της έκφρασης περαιτέρω²¹⁵. Αναλυτές όπως ο μαρξιστής Άλαν Γουντς επισημαίνει ότι πίσω από την καλπάζουσα οικονομική ανάπτυξη που εμφάνιζε η Τουρκία υπέβοσκε η δυσαρέσκεια και για την ανισότητα των πολιτών γεγονός που εξηγεί το ότι στις τάξεις των διαδηλωτών : «βρίσκονται μαζί εργάτες, μαθητές, συνταξιούχοι, Κούρδοι, ακόμη και φανατικοί οπαδοί-εχθροί της Φενέρμπαχτσε, της Μπεσίκτας, της Γαλατασαράι. Οι κόκκινες σημαίες των σοσιαλιστικών και κομμουνιστικών οργανώσεων ξεδιπλώνονται δίπλα

²¹² Στο ίδιο.

²¹³ Άρη Αμπατζή , «Άφησε μας να τους λιώσουμε στην πλατεία Ταξίμ», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

²¹⁴ Αδάμ Γιαννίκου, «Τα τρία γ », εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

²¹⁵ Κ. Φίλη, «Ο Ερντογάν αντιμετώπος με αδήριτες πραγματικότητες», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

στο πορτρέτο του Κεμάλ και στις σημαίες των Τούρκων εθνικιστών. Κάτι το αδιανόητο στο παρελθόν»²¹⁶.

Από όσα αναφέραμε παραπάνω, προκύπτει ότι οι λόγοι αντίδρασης στην πολιτική Ερντογάν ποικίλουν. Σαφέστατα οι πολίτες αντιδρούν στην αυταρχικότητα, την ισλαμοποίηση, την αστυνομική βία που ασκείται υπό κυβερνητική εντολή, στο έλλειμμα δημοκρατικότητας, σε ένα πατερναλιστικό πολιτικό σύστημα που ανακαλεί στη μνήμη πρακτικές του παρελθόντος. Η Τουρκικότητα από την περίοδο που εξετάζουμε έως τώρα δεν είναι κάτι το συμπαγές και μονολιθικό. Οι πολίτες της χώρας διεκδικούν το δικαίωμα στην ελεύθερη έκφραση, την προστασία των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, το σεβασμό των μειονοτήτων, και αν ακόμα δε μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα κίνημα εξέγερσης, σίγουρα είμαστε μπροστά σε μία πολλή δυναμική κινητοποίηση. Υπάρχουν φυσικά και οι πολίτες που τάσσονται υπέρ της κυβερνητικής πολιτικής είτε εξαιτίας οικονομικών συμφερόντων είτε γιατί οι πολιτισμικές ταυτότητες εν προκειμένω η θρησκευτική, επιβάλλονται στην ιδιότητα του πολίτη.

Εξαγωγή συμπερασμάτων

Έχοντας ως υλικό δύο ταινίες από τον εμπορικό Τουρκικό κινηματογράφο και δώδεκα από τον καλλιτεχνικό, χρονικό ανάπτυγμα τα μέσα της δεκαετίας του 1990 έως το 2010, επιχειρήσαμε να διερευνήσουμε από την επιλογή θεμάτων και τον τρόπο προσέγγισής τους πως απαντάται το ερώτημα ποιος θεωρείται Τούρκος σήμερα, πως ορίζεται η Τουρκικότητα, πως προσλαμβάνεται από τους απλούς πολίτες.

Σε πρώτη ανάγνωση μία απάντηση σε αυτό το ερώτημα ήταν η σύνθεση μιας πολυδιάστατης εικόνας της χώρας από τα πλάνα των ταινιών. Σε γεωγραφικό επίπεδο η Τουρκία των ταινιών περιελάμβανε την Κωνσταντινούπολη με τις αντιφατικές της όψεις, τα παράλια της Μικράς Ασίας, τη χιονισμένη αχανή ενδοχώρα, τα παράλια της Μαύρης Θάλασσας. Σε ανθρωπολογικό επίπεδο περιελάμβανε ανθρώπους θεματοφύλακες ενός συστήματος αξιών που θεωρείται παραδοσιακό, ανθρώπους που αμφισβητούν το σύστημα αυτό, ανθρώπους που αγωνίζονται να επιβιώσουν

²¹⁶ Συνέντευξη του Άλαν Γουντς στην Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Μόνο ένα μαζικό κίνημα θα σας σώσει», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

λειαίνοντας τις φθορές και τις πληγές τους, κάποιους που χρησιμοποιούν τις νέες μορφές τεχνολογίας και άλλους που προτιμούν μακροχρόνιες πρακτικές, Τούρκους, Κούρδους, Ρωμιούς, Αλεβίτες, Ισλαμιστές και Κεμαλιστές, εθνικιστές και αριστερούς.

Σε δεύτερη ανάγνωση γνωρίζουμε ότι η εκάστοτε πολιτική εξουσία επιδιώκει να ορίσει και να συνθέσει την εθνική ταυτότητα με τρόπο που να υπηρετεί τις στοχεύσεις της αφαιρώντας ή προσθέτοντας δομικά χαρακτηριστικά. Στην περίπτωση αυτή κατασκευάζεται μία μονολιθική εκδοχή της εθνικής ταυτότητας. Είδαμε ότι από το 2002 το κόμμα Δικαιοσύνης και Ανάπτυξης του Ρετζέπ Ερντογάν προσέθεσε ως δομικό στοιχείο της ταυτότητας τη μουσουλμανική ιδιότητα και επιχείρησε να δημιουργήσει για τους μουσουλμάνους ένα νέο πολιτισμικό και οικονομικό χώρο με κέντρο την Κωνσταντινούπολη. Παρά το γεγονός ότι η υποψηφιότητα για ένταξη της χώρας στην Ε.Ε συνεπάγεται την αποδοχή από οποιαδήποτε τουρκική κυβέρνηση θεσμικών μεταρρυθμίσεων και λήψη μέτρων για εκδημοκρατισμό της χώρας, ο προσδιορισμός της Τουρκικότητας με όρους πολιτισμικούς και όχι πολιτικούς δημιουργεί μια προβληματική κατάσταση. Αν η κυβέρνηση Ερντογάν εξαιρεί λιγότερους διευρύνοντας την εθνική ταυτότητα με πολιτισμικά κριτήρια αυτό δε σημαίνει ότι η πολιτική εξουσία προβαίνει στην αποδοχή μίας δημοκρατικότερης εθνικής ταυτότητας.

Ωστόσο με όποιον τρόπο και αν ορίζει η εκάστοτε πολιτική εξουσία την εθνική ταυτότητα, δεν υπάρχει μία μοναδική ταυτότητα. Οι άνθρωποι δεν προσλαμβάνουν τον εαυτό τους και τη θέση τους σε ένα εθνικό –πολιτικό πλαίσιο με τρόπο μονοδιάστατο. Τους διαφορετικούς τρόπους ορισμού και πρόσληψης της Τουρκικότητας επιχειρήσαμε να ερευνήσουμε μέσα από το σύγχρονο Τουρκικό κινηματογράφο έχοντας ως άξονες την Τουρκικότητα και τις μειονότητες, την πρόσληψη της Τουρκικότητας από απλούς πολίτες και τη διαχείριση της ιστορικής μνήμης με τρόπο που να νοηματοδοτεί το τώρα.

Οι πρώτες ταινίες είχαν ως θέμα ομάδες και πληθυσμούς που επί χρόνια αποκλείονταν από την επίσημη ταυτότητα. Η επιλογή και μόνο των σκηνοθετών να προσεγγίσουν το Κουρδικό ζήτημα και να θέσουν το ερώτημα ποιοί είμαστε, τι είναι ταυτότητα, πώς διαχειρίζεται κανείς τον αποκλεισμό στην ίδια του τη χώρα πρέπει να ερμηνευτεί σαν προσπάθεια της Τουρκικής διανοήσης να ανοίξει έναν δημόσιο

διάλογο θέτοντας στο επίκεντρο το Κουρδικό ζήτημα. Η πρόθεση των καλλιτεχνών να τονίσουν ότι η αποδοχή των Κούρδων είναι ζήτημα δημοκρατίας υλοποιήθηκε καλλιτεχνικά με διαφορετικούς αισθητικούς τρόπους. Στην ταινία «Ταξίδι στον ήλιο» το παιχνίδι με την αποδοχή ή την απόρριψη της ταυτότητας στοχεύει να δείξει ότι δεν υπάρχει μία ταυτότητα, σε μία δημοκρατική κοινωνία οι άνθρωποι δεν είναι δυνατό να αποκλείονται εξαιτίας εθνοτικών χαρακτηριστικών και εκ των πραγμάτων μετέχουν στην ιδιότητα του Τούρκου πολίτη. Σε αυτήν την ιδιότητα πρέπει να μετέχουν ισότιμα όπως υποδηλώνει η κατά μία δεκαετία μεταγενέστερη ταινία «Η πλειοψηφία» η οποία αφού σκιαγραφεί με ενάργεια την αλαζονεία των ανθρώπων που θεωρούν πως μετέχουν της ορθής εθνικής ταυτότητας βλέπει στον τερματισμό του αποκλεισμού των Κούρδων τη δυνατότητα για αλλαγές στην Τουρκική κοινωνία. Και ο Φατίχ Ακίν προβάλλοντας τη σημαντικότητα της επίλυσης του Κουρδικού για την ένταξη στην Ε.Ε ουσιαστικά επισημαίνει την ανάγκη για την αποδοχή της ετερότητας στη χώρα. Άλλωστε οι διεκδικήσεις της «Πλατφόρμας των πολιτών» προς την κατεύθυνση του εκδημοκρατισμού της χώρας αποδεικνύουν ότι η πλειοψηφία των πολιτών επιζητά το σεβασμό της όποιας μειοψηφίας.

Η επόμενη ομάδα ταινιών αν και τυπικά δεν αναφέρεται σε πολιτικά θέματα, προσφέρει πλούσιο υλικό για την πρόσληψη της Τουρκικότητας από τους απλούς πολίτες. Στις ταινίες αυτές υπολανθάνουν τα ερωτήματα τι είναι παράδοση, τι είναι γνήσιο, πως αντιλαμβάνεται ο Τούρκος πολίτης τον εαυτό του σε σχέση με τις οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές δομές, τις πολιτιστικές παραδόσεις, τις ιστορικές μνήμες. Το ενδιαφέρον είναι ότι στις ταινίες οι απαντήσεις που δίνονται στα ερωτήματα αυτά θρυμματίζουν τη μονοδιάστατη εικόνα που έχει κατασκευάσει η πολιτική εξουσία. Επί χρόνια ο κεμαλισμός είχε επινοήσει με έναν ορισμένο τρόπο την εθνική ταυτότητα. Το πολιτικό Ισλάμ του Ερντογάν αντικαθιστώντας τον κεμαλισμό επιχείρησε να ορίσει εκ νέου την τουρκικότητα. Ξαναδιαβάζοντας το παρελθόν το πολιτικό Ισλάμ επιχειρεί να επινοήσει το μέλλον. Η θρησκεία ανάγεται σε συνεκτικό στοιχείο της ταυτότητας και η ερμηνεία του παρελθόντος θέτει στο επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη και θεμελιώνει το νέο Οθωμανικό όραμα.

Στο εγχείρημα Ερντογάν οι ταινίες απαντούν αμφισβητώντας την συγκεκριμένη εργαλειοποίηση της παράδοσης με την προβολή των πολλαπλών απεικονίσεων και προσλήψεων της. Η αναφορά στο κεμαλικό παρελθόν εδώ περιορίζεται στο βλοσυρό βλέμμα του Κεμάλ όταν οι άνθρωποι εκμεταλλεύονται τους αδύναμους για να

επιβιώσουν σε ένα οικονομικό σύστημα που τους συνθλίβει ή στα πολυτελή ξενοδοχεία που εκπληρώνουν το εκσυγχρονιστικό πρότυπο για να προσελκύσουν τουρίστες. Το Οθωμανικό παρελθόν απομυθοποιείται προβαλλόμενο ως εικαστικό περίγραμμα. Οι φθαρμένες πολυκατοικίες, οι διαφημιστικές πινακίδες, η μοναξιά των ανθρώπων, η άμβλυνση της δημιουργικότητας, η φτώχεια σε αντιπαράθεση με τον πλούτο, η ανεργία, η μετανάστευση εσωτερική και εξωτερική, η πολιτική φαυλότητα κάνουν το παρελθόν να μοιάζει μακρινό, παγωμένο στο χρόνο. Τα ιστορικά μνημεία της Πόλης κατάλληλα για ντεκόρ στις καρτ-ποστάλ καθιστούν το όραμα Ερντογάν διάτρητο. Οι κάτοικοι της πρώην αυτοκρατορικής πόλης αισθάνονται ως επαρχιώτες σε μία πόλη που τα μνημεία της μοιάζουν με ξέφτι ενός ξεχασμένου πολιτισμού. Ακυρώνοντας τη φαντασιακή προβολή του μεγαλείου του παρελθόντος οι ταινίες επισημαίνουν την ανάγκη ενασχόλησης με τα προβλήματα του παρόντος.

Από την άλλη η απεικόνιση ενός πλουραλιστικού πολιτισμικού σύμπαντος στις ταινίες αυτές είναι το όχημα κριτικής της παράδοσης και του τρόπου αναπαραγωγής της. Η αντίληψη για το τι είναι παραδοσιακό και γνήσιο ανατρέπεται με πολλούς τρόπους. Τα θεωρούμενα ως συνάδοντα με την παράδοση της χώρας εγκλήματα για λόγους τιμής αποδεικνύεται ότι υπαγορεύονται από άλλα κίνητρα. Η θεωρούμενη ως παραδοσιακή αυθεντική Τουρκική μουσική αποδεικνύεται συνονθύλευμα διαφορετικών επιρροών και αλληλεπιδράσεων. Αμφισβητώντας τη θεωρία της μίας και μοναδικής απαράλλακτης πολιτισμικής ταυτότητας οι ταινίες προτείνουν άλλες εκδοχές της Τουρκικότητας .

Η τελευταία κατηγορία ταινιών έχοντας ως θέμα τις θεωρούμενες ως μελανές σελίδες της ιστορίας αμφισβητούν την επίσημη καταγραφή των γεγονότων του παρελθόντος και διαμορφώνουν νέους τρόπους θεώρησης του παρόντος. Η επιλογή των σκηνοθετών να ασχοληθούν με ιστορικά θέματα που δημιουργούν αντιδράσεις και εντάσεις μπορεί να εκλαμβάνεται σε πρώτη ανάγνωση ως προσπάθεια να πρωτοτυπήσουν ή αποκομίσουν οικονομικά οφέλη από την προβολή των ταινιών. Στην πραγματικότητα όμως η συζήτηση για το παρελθόν δημιουργεί πολιτικό ζήτημα. Διεξάγεται ένας δημόσιος, ανοιχτός διάλογος με το παρελθόν κατά τον οποίο εκφράζονται ελεύθερα διαφορετικές απόψεις και στον οποίο συμμετέχουν και οι πολίτες. Με αφορμή το παρελθόν τίγονται ζητήματα που αφορούν στο παρόν, το δικαίωμα στην ετερότητα, ο σεβασμός στις μειονότητες, η πολυπολιτισμικότητα της χώρας και η ανάγκη εκδημοκρατισμού της. Ο δημόσιος αυτός διάλογος-αντίλογος

στη μονολιθική λογική της κυρίαρχης πολιτικής εξουσίας είναι η έκφανση της θέλησης της πλειοψηφίας για μία δημοκρατική Τουρκία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αναγνωστοπούλου Σία, *Μικρά Ασία, 19ος αι.-1919. Οι Ελληνορθόδοξες κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1997
- Αναγνωστοπούλου Σία, *Τουρκικός εκσυγχρονισμός. Ισλάμ και Τουρκοκόπριοι στη δαιδαλώδη διαδρομή του κεμαλισμού*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, Μάρτιος 2004.
- Suner Asuman, *New Turkish cinema, belonging, identity and memory*, I.B. Tauris 2010.
- Gönül Dönmez-Colin, *Cinemas of the other: a personal journey with film makers from the Middle East and Central Asia*, Intellect, Bristol, UK.
- Guven D., *Εθνικισμός, κοινωνικές μεταβολές και μειονότητες. Τα επεισόδια εναντίον των μη μουσουλμάνων της Τουρκίας*, Αθήνα 2006.
- Alexandris. A, *The Greek minority of Istanbul and Greek-Turkish relations 1918-1974*, Αθήνα 1983.
- Πόντος, *θέματα λαογραφίας του ποντιακού Ελληνισμού*, επιστημ. επιμέλεια Μανόλης Σέργγης, εκδόσεις Αλήθεια, Αθήνα 2008.
- Φωτιάδης Κ., *Η γενοκτονία των Ελλήνων του πόντου*, 1^{ος} τόμος, εκδ. Ηρόδοτος, 2004.
- Βρυώνης Σπύρος, *Ο μηχανισμός της καταστροφής*, εκδ. βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2007.
- Beumers Birgit, *Pop Culture Russia! Media, Art and lifestyle*, ABCOLIO, 2005.
- Λέκκας Παντελής, *Το παιχνίδι με το χρόνο. Εθνικισμός και νεοτερικότητα*, Αθήνα 2001, Ελληνικά Γράμματα.
- Μήλλας Ηρακλής, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Φεβρουάριος 2005.
- Zürcher Erik, *Σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Σεπτέμβριος 2004.
- Γιασάρ Κεμάλ, *Χρώματα της ζωής και της γραφής. Συζήτηση με τον Alain Bosquet*, εκδ. Θεμέλιο, 1994.

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Αλεξανδρή Α., «Από μειονότητα σε κοινότητα», *Ιστορικά*, τεύχος 34, 08/06/2000
- Κονόρτας Παρασκευάς, «Από το ένα μιλλέτ στα δύο έθνη», *Ιστορικά*, τεύχος 59.
- Παπαδόπουλος Γιάννης, «Σχέδια εποικισμού πριν από την Ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Προσπάθειες για οργανωμένη μετακίνηση των Ποντίων στη Μακεδονία, τη Θεσσαλία και την Κρήτη στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα», *περιοδικό Μνήμων*, τεύχος 11, Ιούλιος 2013.
- Αφιέρωμα στο Νουρί Μπιλγκέ Τζεϊλάν, άρθρο του Κερκινού Δ., έκδοση του 47^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ

- Αναγνωστοπούλου Σία, Ανατολικότερα: «Ένα παράδειγμα νεοφιλελεύθερου εθνικισμού: η Τουρκία του Ερντογάν», *εφημερίδα Αυγή Ενθέματα*, 26/10/2012.
- Βενάρδου Ευάννα, «Πατριωτισμός είναι να σέβεται τον άλλον», *εφημερίδα Ελευθεροτυπία*, 12/04/2009.
- Μούδουρος Νίκος, «Τουρκική πολιτική στη Συρία: Θεωρία, πράξη και αντιφάσεις», *εφημερίδα Αυγή Ενθέματα*, 24/10/2012.
- Piot Olivier, «Ιερή συμμαχία στρατού και Ερντογάν», *εφημερίδα monde – diplomatique*, Κυριακή 18 Φεβρουαρίου 2008.
- Wendy Kristianasen, «Η τουρκική κυβέρνηση απέναντι στο κουρδικό ζήτημα», *εφημερίδα monde-diplomatique*, Τετάρτη 16 Μαρτίου 2012.
- Perrier Guillaume, «Le triump d'un Rambo Turk- Anti-American», *εφημερίδα Le monde*, 14/03/2006.
- Μπούρας Δημήτρης, «Δεν πιστεύω ότι χάθηκε ο παράδεισος. Λέει ο Τούρκος σκηνοθέτης Καπλάνογλου Σεμίχ», *εφημερίδα Καθημερινή*, 17/10/2010.
- Νιαώτη Ιωάννα, «6 ερωτήσεις και απαντήσεις», *εφημερίδα Ελευθεροτυπία*, 09/06/2013.
- Παπαδοπούλου Λήδα, «Η πλατεία ήταν γεμάτη από κεμαλιστές, Αλεβίτες κι αριστεριστές», *εφημερίδα Ελευθεροτυπία*, 09/06/2013.

- Αμπατζή Άρη, «Άφησε μας να τους λιώσουμε στην πλατεία Ταξίμ», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.
- Γιαννίκου Αδάμ, «Τα τρία γ», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.
- Φίλη Κ, «Ο Ερντογάν αντιμετώπος με αδήριτες πραγματικότητες», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.
- Συνέντευξη του Γουντς Άλαν στην Κλεφτόγιαννη Ιωάννα, «Μόνο ένα μαζικό κίνημα θα σας σώσει», εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 09/06/2013.

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

- Μούδουρος Νίκος, «Αποκάλυψη των μηδενικών προβλημάτων», στο λήμμα: <http://cyprusnews.eu/nikos-moudouros/637228--l-r-.html>
- Μούδουρος Νίκος, «Η Τουρκία του AKP: Κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές», στο λήμμα: <http://www.inep.org.cy/index.php/en/forums/tourkik-eksoteriki-politiki/350/>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/1999/Balkan/turkish/.html>
- Κερκινός Δ, «Ερντέν Κιράλ. Ένας διεθνής Τούρκος σκηνοθέτης», στο λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=963&SectionID=180>
- Λήμμα: <http://news.pathfinder.gr/world/285236.html>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/1998/index.html>
- Λήμμα: http://www.filmfestival.gr/1999/index_end.html
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2001/gr/index.html>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2002/index.html>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2003/index.rhtml?month=all&category=filmfest44>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2004/start.rhtml?month=all&category=filmfest45>
- Λήμμα: <http://www.filmfestival.gr/2005/>
- Λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&loc=2&page=617>
- Λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=721&SectionID=81>

- Λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=832&SectionID=92>
- Λήμμα: <http://tiff.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&loc=9&page=884>
- Λήμμα: <http://www.turkishgreeknews.org/synenteyksi-tou-skinotheti-seren-gytze-stin-turkishgreeknews-4498.html>
- Λήμμα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=289537>
- Λήμμα: <http://www.ekpaideyo.gr/index.php/ekdiloseis-ektheseis-festibal/1646--23-sevenart>
- Λήμμα: <http://www.sevenart.gr/news-detail.php?catid=4&id=348>
- Λήμμα:
<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=6450002&publDate=22/9/2011>
- Λήμμα: <http://www.myfilm.gr/7706>
- Λήμμα:
<http://www1.rizospastis.gr/story.do?id=6065311&publDate=27/1/2011>
- Λήμμα:
<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=6450002&publDate=22/9/2011>
- Λήμμα:
http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_2_24/09/2011_457054
- Λήμμα:
<http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=23619&subid=2&pubid=63395255>
- Λήμμα: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=215734>
- Λήμμα:
http://news.kathimerini.gr/4Dcgi/4Dcgi/_w_articles_civ_11_25/05/2008_270917
- Λήμμα: <http://news.in.gr/culture/article/?aid=359826>
- Λήμμα: <http://www.critique.gr/index.php?&page=article&id=317>
- Λήμμα: <http://pontosandaristera.wordpress.com/2009/05/13/guzsancisi/>