ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ, ΣΛΑΒΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΙΣΤΟΡΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Νεανικές φιλμικές αποτυπώσεις της μετανάστευσης από το 1990 και έπειτα»

της φοιτήτριας

Χατζηβγέρη Κωνσταντίνας

ΑΜ: hac17007

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ/ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Τσιμπιρίδου Φωτεινή (ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ)

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: Σιδέρη Ελένη (ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2019

«Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.»

στη μητέρα μου, για τις ατέρμονες μεταμεσονύχτιες συζητήσεις περί ελευθερίας, ευτυχίας και άλλων δαιμόνων...

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η συγγραφή της παρούσας εργασίας έφτασε στους τίτλους τέλους, αλλά ενδεχομένως να αποτελέσει αφετηρία για κάτι νέο. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια μου Φ.Τσιμπιρίδου που με βοήθησε στην εκπόνηση της ανά χείρας εργασίας, αλλά και την Ε. Σιδέρη που πέραν της σημαντικής της καθοδήγησης και της ηθικής υποστήριξης, με έφερε ένα βήμα πιο κοντά στο κινηματογραφικό πεδίο. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τον φίλο μου για την αμέριστη κατανόηση και τέλος, όλους εκείνους τους ανθρώπους που με τον κινηματογραφικό τους φακό μας φέρνουν λίγο πιο κοντά σε παράλληλες, αλλά ταυτόχρονα τόσο άγνωστες ζωές.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

1.1 Μετανάστευση και διαχρονικότητα – Ιστορικές/θεωρητικές αφετηρίες.....3

1.2 Ευρωπαϊκό σινεμά και μετανάστευση.....7

1.3 Ελληνικό σινεμά και μετανάστευση.....10

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

2.1 Υποκουλτούρα (Sub-culture)
Νεανικές Υποκουλτούρες (Youth Sub- Culture).....13

2.2 Queer θεωρία – Queer νεανικές υποκουλτούρες (Queer youth sub-culture).
Παρουσία του queer στην ελληνική δημόσια σφαίρα.....22

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Φιλοξενία σε ξένο σώμα

3.1 Αναπαράσταση του σώματος.....28

3.2 Ηγεμονικός και υποτελής ανδρισμός.....35

3.3 Γλώσσα και σεξουαλικότητα. Γλωσσικές πρακτικές των υποκειμένων
Συγκρότηση έμφυλου και σεξουαλικού λόγου.....42

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

Φιλοξενία σε ξένο τόπο

4.1 Εννοιολογική προσέγγιση της διεθνικότητας.....50

4.2 Μετέωρος σε δύο τόπους.....53

4.3 Εθνική και θρησκευτική ορατότητα
Επιμέρους χαρακτηριστικά αποκλεισμού..... 62

Συμπεράσματα 67

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....

ABSTRACT.....

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ελληνόγλωσση.....71

Ξενόγλωσση.....75

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πολλαπλασιασμός των εθνικών κρατών και η αναδιάρθρωση του καπιταλισμού μέσω συνόρων και περιχαρακώσεων, φέρνουν στο προσκήνιο το πολυσυζητημένο θέμα της μετανάστευσης. Τα όρια ή τα τείχη που μπορεί ή δεν μπορεί να προσπελάσει ένα μεταναστευτικό υποκείμενο, οι διάφορες μορφές ταξινομικής διαφοροποίησης, βάσει της εθνικότητας ή της έμφυλης επιτέλεσης και η διχοτόμηση των πολιτών (εντός τόπου), από τους μη πολίτες (εκτός τόπου), διαμορφώνει μια νέα παγκόσμια συνθήκη. Οι εκτοπίσεις και οι εντοπίσεις μέσω των οποίων εμπεδώνεται σήμερα η οριοθέτηση του πολιτικού και του ανθρώπινου, συνδέονται με ποικίλες επιτελέσεις του ορίου και του συνόρου: κυριολεκτικές και μεταφορικές, εμπράγματες και φαντασιακές, συγκεντρωμένες και διάχυτες, ρητές και άρρητες, εδαφικές και απο – εδαφοποιημένες (Αθανασίου & Τσιμούρης, 2013 : 5).

Η έμφυλη και η εθνοτική παράμετρος διαδραματίζει μείζονα ρόλο στους μηχανισμούς αποδοχής ή απόρριψης των «ξένων» σωμάτων. Ο ηγεμονικός λόγος επιστρατεύει τεχνικές ελέγχου για να περιορίσει ή να αποκλείσει το σώμα που θεωρεί ανεπιθύμητο, τοποθετώντας το σε μια μετέωρη κατάσταση. Ωστόσο, σε μια προσπάθεια προσέγγισης με όρους διεθνικούς, το παρόν φαινόμενο, επιδιώκει να μην εστιάσει στις κοινωνικές διαδικασίες εντός έθνους – κράτους, αλλά στην υπέρβαση των εθνικών συνόρων· στη σύνδεση των δρώντων με δύο εθνικά κράτη, της υποδοχής και της αποδημίας.

Δεδομένου ότι στις σύγχρονες κοινωνίες η εικόνα κατέχει κεντρική θέση, η τέχνη καταλαμβάνει σημαντικό μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας· ένα στοιχείο της κοινωνίας που επιχειρεί να αποκρυπτογραφήθεί μέσω της κριτικής ανάλυσης, ως μια μη συνειδητή ιστοριογραφία (Horkheimer & Adorno, 1987). Η σύγχρονη θεωρία του κινηματογράφου δεν επικεντρώνεται μόνο στο οπτικό κομμάτι αλλά το περιεχόμενο, τη μορφή, την κινηματογραφική γλώσσα και τη σχέση της αφήγησης ενός οπτικού κειμένου με την πραγματικότητα (Λυδάκη, 2008). Ο οπτικός τρόπος αναπαράστασης μιας συνθήκης (πραγματικής ή μυθοπλαστικής), υπογραμμίζει την ύπαρξη ενός πολιτισμού που περιστρέφεται γύρω από εικόνες και

όχι κείμενα με την παραδοσιακή τους μορφή, έναν ευρύ τρόπο γραφής που πληροφορεί και ενίοτε γοητεύει.

Η ανά χείρας εργασίας ασχολείται με την φιλμική αναπαράσταση της μετανάστευσης, μέσω ενός πραγματολογικού υλικού πέντε ταινιών που γυρίστηκαν από Έλληνες σκηνοθέτες εντός μίας εικοσαετίας. Ο λόγος επιλογής της παρούσας θεματολογίας μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, οφείλεται στο ενδιαφέρον κατανόησης της μεταιχμιακής συνθήκης του μετανάστη, ούσα η ίδια με μεταναστευτική εμπειρία -αν και με διαφορετικούς όρους- ενώ η επιλογή ανάδειξης του μέσω της κινηματογραφικής «γλώσσας», προκύπτει από την πολυαισθητηριακή και ευέλικτη εμπειρία που παρέχεται· ο ίδιος μπορεί να δηλώσει απλά μια παρουσία, μπορεί όμως να διεισδύσει σαν άλλο χειρουργικό νυστέρι στις πραγματικότητες της καθημερινής ζωής (Benjamin, 1939). Ο κινηματογράφος ως μέσο έκφρασης, παρουσίασης και ανάγνωσης της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής πραγματικότητας, έλκυε ανέκαθεν την συντάκτρια της παρούσας εργασίας, καθώς και το κριτήριο προβολής των επιμέρους χαρακτηριστικών που ο δημιουργός επιλέγει να συμπεριλάβει ή όχι. Όπως ο αναγνώστης έτσι και ο θεατής, αν και με πιο βιομηχανικούς όρους, αποκωδικοποιεί ένα κείμενο χρησιμοποιώντας τα μέσα που του παρέχονται. Σαφώς οι «αναγνώσεις» του κοινού ποικίλουν, όπως ακριβώς και το οπτικό πρίσμα του δημιουργού, που περιγράφει στοιχεία και πτυχές της πραγματικότητας δημιουργώντας πλοκές και χαρακτήρες, τα οποία όπως επισημαίνει ο Appadurai (2008), μπορούν μεταξύ άλλων να οδηγήσουν στην άρθρωση εναλλακτικών ζωών· ζωών άγνωστων ή μη ορατών. Προκειμένου να διεκπεραιωθεί η παρούσα εργασία, χρησιμοποιήθηκαν ως μεθοδολογικά εργαλεία τα πέντε φιλμικά κείμενα, συνδυαστικά με την βιβλιογραφία και την παρατήρηση.

Οι ταινίες προς ανάλυση, ακριβώς επειδή καλύπτουν ένα μεγάλο χρονικό πλαίσιο επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στις ζωές νεαρών μεταναστών που ανήκουν στη δεύτερη γενιά, αλλά εμπίπτουν και στη λεγόμενη υποκουλτούρα, είτε λόγω μεταναστευτικής ιδιότητας, είτε μιας σειράς στοιχείων όπως η έμφυλη επιτέλεση και η άνομη καθημερινότητα, προβάλλουν ένα μωσαϊκό της σύγχρονης μετανάστευσης στην Ελλάδα. Η παρούσα μελέτη αρθρώνεται εντός τεσσάρων κεφαλαίων που ακολουθούν την εξής πορεία: Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη αναδρομή στο φαινόμενο της μετανάστευσης, αλλά και στο πως αυτό

αναπαρίσταται εντός ελληνικού και ευρωπαϊκού κινηματογραφικού πλαισίου. Στη συνέχεια πραγματοποιείται ένας εννοιολογικός προσδιορισμός της κουλτούρας και της νεανικής υποκουλτούρας, καθώς όλα τα μεταναστευτικά υποκείμενα που βρίσκονται στο προσκήνιο συγκαταλέγονται στο λεγόμενο «youth sub-culture» και ενίοτε «queer youth sub-culture», ενώ το τρίτο και τέταρτο κεφάλαιο επεκτείνεται στις δύο βασικές θεματικές, τη φιλοξενία σε ξένο σώμα και τη φιλοξενία σε ξένο τόπο. Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τους ερευνητικούς στόχους που είχαν τεθεί, καθώς και η ανάλυση αυτών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο

1.1 Μετανάστευση και διαχρονικότητα– Ιστορικές/θεωρητικές αφετηρίες

Η σκέψη και η μελέτη όσον αφορά τη μετανάστευση είναι εξίσου παλιά με το ίδιο το φαινόμενο (Green, 2004: 154). Πρωτοεμφανίστηκε ως έννοια αλλά ταυτόχρονα και ως γεγονός, αποτελώντας ένα παγκόσμιο, διαρκώς μεταβαλλόμενο φαινόμενο και μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις του αιώνα μας (Εκμέ – Παπαδοπούλου, 2007: 37), καθώς η διάβαση των κρατικών συνόρων δεν αποτελεί για τους περισσότερους μετανάστες μια απλή μετατόπιση στον χώρο (Cunningham & Heyman, 2004:294), αλλά τον έλεγχο της επικράτειας, την αναδιαμόρφωση του εμπορικού χάρτη, της αγορά εργασίας, αλλά και της ιδιότητα του ανήκειν (Βεντούρα 2006). Η παρουσία Ευρωπαίων μεταναστών από το 1500 και έπειτα σε άλλες ηπείρους είτε λόγω οικονομικής, πολιτικής ή πολιτισμικής εξάρτησης, είτε της αποικιοκρατίας, είχε σαν απόρροια νέες μετακινήσεις πληθυσμιακών ομάδων μεγάλης έκτασης αλλά και διάρκειας (2006), πολύ πριν η μετανάστευση μπει στο ακαδημαϊκό στόχαστρο. Παρόλο που η στερεοτυπική μορφή του μετανάστη του 19ου και του 20ου ανταποκρίνεται σε εκείνο τον άνθρωπο που αφήνει πίσω την αγροτική του εστία, κατευθυνόμενος προς ένα πιο βιομηχανικό προορισμό, ο τρέχων αιώνας διαμορφώνει εκ νέου το υπάρχον μεταναστευτικό σχήμα (Green,2004 · Μουσούρου, 1991), με μεταβολές στα χαρακτηριστικά, τις αιτίες και το καθεστώς επιλογής των δρώντων.

Οι δύο τελευταίοι αιώνες δεν αποτελούνται εξ' ολοκλήρου από εργατικό ή αγροτικό δυναμικό. Τουναντίον, η μετανάστευση περιλαμβάνει μεταξύ άλλων στο εσωτερικό της, εμπόρους, λόγιους, τεχνοκράτες αλλά και φοιτητές· ομάδες ανθρώπων δηλαδή, που δεν συγκαταλέγονται απαραιτήτως σε χαμηλά οικονομικά στρώματα (Βεντούρα, 2006). Η μετανάστευση άλλωστε αποτελεί μια διαδικασία που αναγνωρίζεται και μελετάται αφού έχει λάβει χώρα (Βουτυρά, 2011 · Green, 2004) και κατά συνέπεια εμπεριέχει –μεταξύ άλλων - διλήμματα, πολιτικής, ιστορικής και ανθρωπολογικής φύσεως.

Η εκάστοτε πληθυσμιακή μεταναστευτική ομάδα εντάσσεται σε μια συγκεκριμένη διαδικασία μετανάστευσης, η οποία καθορίζεται αφενός από την κοινωνικοοικονομική συνθήκη της χώρας προέλευσης, αφετέρου από τις προσδοκίες του ίδιου του υποκειμένου (Λαυρεντιάδου, 2009). Οι αποφάσεις που θα λάβει ο μετανάστης πριν την αναχώρηση του, αλλά και μετά την άφιξη στη χώρα επιλογής του, ενδέχεται να αναθεωρηθούν, καθώς ελλοχεύουν τον κίνδυνο μια άλλης πραγματικότητας από την προβλεπόμενη. Οι αποφάσεις αυτές συνδέονται κατά κύριο λόγο με την οικογενειακή επανένωση, τη συχνότητα αποστολής εμβασμάτων, το χρονικό πλάνο παραμονής αλλά και την εν γένει δράση του υποκειμένου στην κοινωνική και οικονομική ζωή της χώρας υποδοχής (Εμκέ-Πουλοπούλου, 2007).

Κατά την ένατη δεκαετία του εικοστού αιώνα σύμφωνα με τον Κόντη (2009), οι περιφερειακές καθεστωτικές[1] μεταβολές αλλά και οι παγκόσμιες οικονομικές διεργασίες παρουσιάζουν μια αντιστροφή στη μεταναστευτική εμπειρία της Ελλάδας, με την ίδια να μετατρέπεται από χώρα αποδημίας σε χώρα υποδοχής. Οι μεταναστευτικές εισροές έκαναν την εμφάνιση τους ήδη από τη δεκαετία του 1980, μαζικοποιήθηκαν όμως την αμέσως επόμενη, με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης, των σοσιαλιστικών καθεστώτων της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης και τέλος της Αλβανίας που θα αποτελούσε βάσει απογραφής του 2001, το υψηλότερο ποσοστό ξένων υπηκόων της ελληνικής επικράτειας (Κέντρο Προγραμματισμού και Οικονομικών ερευνών, 2012 · Cavounidis, 2004).

[1] Βλέπε πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού.

Η πλειονότητα των μεταναστών προήρθαν από όμορες χώρες, με τη Βουλγαρία να αποτελεί το δεύτερο μαζικότερο μεταναστευτικό κύμα, μετά την Αλβανία το έτος 1997 (ΚΕΠΕ,2012). Οι υπόλοιπες κατά σειρά χώρες που παρουσιάζουν ένα ποσοστό τέτοιο που να θεωρηθεί μαζικό, ήταν μεταξύ άλλων υπήκοοι της Γεωργίας, της Ρουμανίας και της Ρωσίας. Η πορεία που ακολουθήθηκε υπήρξε φθίνουσα καθώς η μεγαλύτερη άφιξη σημειώθηκε το 1991. Έκτοτε οι εισροές μειώθηκαν σταδιακά (ΚΕΠΕ,2006). Ο καθοριστικός λόγος που επιλέχθηκε η Ελλάδα ως χώρα υποδοχής σύμφωνα με τον Ιωσιφίδη (2009) ήταν η γεωγραφική της εγγύτητα και η εύκολη πρόσβαση της, σε συνδυασμό με την απουσία εναλλακτικής επιλογής των εν δυνάμει μεταναστών σε πιο εύπορες χώρες. Η Ελλάδα λειτούργησε ως το πιο ρεαλιστικό σενάριο μετανάστευσης των παραπάνω χωρών, όχι όμως και το πιο επιθυμητό (Καβουνίδης, 2003). Πάρα ταύτα ο χάρτης της από «μονοπολιτισμικός» μετατράπηκε σε «πολυπολιτισμικός» (Αθανασίου, 2001), σε ένα γεωγραφικό κομμάτι που κατά βάση λειτουργούσε ως χώρα εξαγωγής μεταναστών (Κασιμάτη, 2006).

Εξετάζοντας κάποιος τη σύνθεση της παρούσας μετανάστευσης, ανακαλύπτει ότι το 46% του συνόλου των ξένων υπηκόων που καταγράφηκαν ήταν γυναίκες, ενώ σύμφωνα με τους Χολέζα και Τσακλόγλου (2008) υπήρχε ένα ποσοστό που διέθετε ανώτατη μόρφωση, με εκείνο των γυναικών να είναι αισθητά υψηλότερο συγκριτικά με των ανδρών[2]. Το γεγονός όμως ότι αρκετοί από τους μετανάστες έφτασαν στην Ελλάδα χωρίς να φέρουν τα απαραίτητα έγγραφα, τους οδήγησε αναπόφευκτα σε ανεπίσημους τομείς της οικονομίας, σε οικονομικές απολαβές κατά πολύ μικρότερες έναντι των γηγενών, ή στην στελέχωση θέσεων που οι ντόπιοι αρνιόντουσαν να καλύψουν. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές οι γυναίκες παρουσιάζονταν ως αυτές που έμεναν στην «πατρίδα», λειτουργώντας ως καταλύτης για την άρθρωση νέων οικογενειακών σχέσεων, αναπαριστώντας τον άνδρα – μετανάστη σαν το υποκείμενο που κινείται και τη γυναίκα στατική.

Όπως προκύπτει και από τα άνωθεν, το πλαίσιο της μετανάστευσης είναι ευρύ και πολύπλοκο. Οι κατηγορίες των δρώντων ποικίλουν και χρήζουν διαφορετικής

[2] Ωστόσο η αναπαράσταση του άνδρα που μεταναστεύει και της γυναίκας που περιμένει στη χώρα αποδημίας του πρώτου μας υπενθυμίζει την απουσία της και την επερχόμενη ανακάλυψη της αρκετά χρόνια αργότερα. Βλέπε Green, 2004.

αντιμετώπισης ανάλογα με τα στοιχεία της ετερότητας που φέρουν. Οι Αλβανοί ακολουθώντας τις βαλκανικές και παγκόσμιες εξελίξεις, απέκτησαν σαφώς προσδιορισμένα εθνικά σύνορα κατά τη διάρκεια του «Ψυχρού πολέμου», με την εμπόλεμη περίοδο να λήγει το 1987˙ την ακόλουθη δεκαετία με την κατάρρευση του σοσιαλισμού στην Ανατολική Ευρώπη σχετίστηκαν και με την Ελλάδα λόγω της μετανάστευσης (Αθανασοπούλου, 2006). Αντιστοίχως με διαφορετικά δεδομένα όμως στη Ρωσία υπήρξε μερική απελευθέρωση των συνόρων (Βουτυρά, 2006), έχοντας ως απόρροια πληθώρα αιτήσεων για βίζα παλιννόστησης[3] στις χώρες της Δύσης (Korcelli, 1992). Ωστόσο, η υποδοχή που επιφύλασσαν οι ημεδαποί, ήταν διαφορετική για τους «δικούς μας ξένους» ή αλλιώς Ρωσοπόντιους από τους κατοίκους της γειτονικής χώρας. Όταν ένα πράγμα είναι καινούργιο, όλα είναι καινούργια, που σημαίνει ότι αλλάζει τη σχέση του με τα άλλα πράγματα (Appadurai, 2016), ακόμα και όταν αυτό γίνεται με προϋποθέσεις πολιτικής ορθότητας[4]. Το μεταναστευτικό φαινόμενο που έχει τοποθετηθεί στο επίκεντρο του πολιτικού και επιστημονικού λόγου όμως, δεν αποτελεί όπως επισημαίνουν οι Βεντούρα και Τρουμπέτα (2006) τον κανόνα αλλά την εξαίρεση.

Οι αντιφάσεις και οι συγχύσεις που αναδεικνύονται μέσω της μετανάστευσης δεν γίνονται αντιληπτές μόνο στα πλαίσια της ακαδημαϊκής έρευνας, αλλά και μέσω ποικίλων οπτικοακουστικών μέσων που την πραγματεύονται. Ο κινηματογράφος μεταφέρει την ηχώ όλων αυτών των αλλαγών, προβάλλοντας «ενδιάθετους λόγους» σχετικά με το φαινόμενο αυτό (Καρτάλου, 2006), με τις ευρύτερες αναγνώσεις του από το κοινό να γίνονται φορέας κοινωνικών και πολιτισμικών νοημάτων (Hill, 2009). Οι πρώτες κινηματογραφικές αναφορές σε Ευρωπαϊκό επίπεδο αναδύονται από τις ανάγκες, τις παροχές και τις απαιτήσεις της εκάστοτε χώρας που λειτουργεί είτε σαν χώρα αποδημίας, είτε σαν χώρα προώθησης μεταναστών, ενώ όσο εξελίσσεται αναπαριστά ένα καλειδοσκόπιο της μετακίνησης αυτής, αμβλύνοντας την οπτική της. Ωστόσο, δεν πρέπει να λανθάνει προσοχής, το γεγονός πως η

[3] Η παλιννόστηση (return migration), αναφέρεται στην εκούσια επιστροφή των μεταναστευτικών υποκειμένων στην χώρα προέλευσης, εν προκειμένω στην Ελλάδα μετά το 1989 (Κασιμάτη, 1984).

[4] Το πολιτικό πλαίσιο που λαμβάνουν χώρα οι παρούσες μεταναστεύσεις, αναγνωρίζει τους ομοεθνείς ως μέλη μιας διασποράς (Βουτυρά, 2006). Ένα από τα παράδοξα της πολιτισμικής διαχείριση του σημερινού φαινομένου της παλιννόστησης από την πρώην ΕΣΣΔ αφορά στο γεγονός ότι οι ομοεθνείς παλιννοστούντες έρχονται με εν δυνάμει πλήρη πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά δικαιώματα αλλά παρόλα αυτά η ένταξη τους παραμένει ένα ζητούμενο (Βουτυρά, 2006: 271).

γέννηση του κινηματογράφου στα τέλη του 19ου αιώνα, συμβάδισε με την εποχή των μεγάλων υπερατλαντικών μεταναστεύσεων και την ανάδυση των πρώτων μεγάλων κινηματογραφικών στούντιο στις Η.Π.Α, όπου το δυναμικό που τα στελέχωνε[5], αλλά και το μεταναστευτικό κοινό που εργάζονται εκεί, σηματοδότησαν την κοινή πορεία του σινεμά με τη μετανάστευση στη βόρεια πλευρά του ατλαντικού, αντίθετα με την Γηραιά ήπειρο που θα άρχιζε να πραγματεύεται την παρούσα θεματολογία κάτι λιγότερο από μισό αιώνα αργότερα.

1.2 Ευρωπαϊκό Σινεμά και Μετανάστευση

Η ανάδυση της κινούμενης εικόνας και του φαινομένου της μετανάστευσης διακρίνονται από μια βαθιά συσχέτιση, αφού περισσότερο από το δεύτερο ήμισυ του 20ου αιώνα, τα διαμορφωθέντα σχήματα της μετανάστευσης δημιούργησαν ολοένα και πιο περίπλοκες γεωγραφικές διαδρομές (Bertellini, 2013). Ωστόσο, σύμφωνα με τον Bayraktar (2016) κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες το σινεμά της μετανάστευσης και της διασποράς έλαβε ευρεία αναγνώριση, μετασχηματίζοντας το κυρίαρχο αυτό ρεύμα εκ των έσω· παρόλο που η εκάστοτε κινηματογραφία διαμορφώθηκε ανάλογα με τη χρονική περίοδο και την περιοχή έρευνας, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος αποτέλεσε ισχυρότατο αναφλεκτήρα για εκ νέου κινηματογραφικές αφηγήσεις της παρούσας θεματολογίας, που κατέστησαν ορατή όχι μόνο την νόμιμη αλλά και τη μη καταγεγραμμένη μετανάστευση (Berghahn & Sternberg, 2010).

Μετά το πέρας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, διαμορφώθηκαν νέες συνοριακές γραμμές και ακολούθησε ένα από τα μεγαλύτερα κύματα πληθυσμιακών μετακινήσεων της Γηραιάς ηπείρου. Οι ανακατατάξεις αυτές επηρέασαν και τον κινηματογραφικό φακό, που άρχισε σταδιακά να αποτυπώνει το νέο αυτό φαινόμενο μέσα από τα βιομηχανικά δυτικά κέντρα. Ταινίες όπως: «Ο Ρόκο και τα αδέρφια του» του Ιταλού Λουκίνο Βισκόνι τη δεκαετία του 1960, αλλά και το «Αμέρικα Αμέρικα» του Ελία Καζάν το 1963 (Bertellini, 2013), αποτέλεσαν σταθμό για τη αναπαράσταση της μετανάστευσης. Ωστόσο, δεν δημιουργήθηκαν ταινίες μόνο από τις χώρες αποστολής, αλλά και υποδοχής μεταναστών, καθώς το

[5] Παραγωγοί, αστέρες του Χόλυγουντ και τεχνικοί.

πλαίσιο που έλαβε χώρα η μετανάστευση, επηρέασε τόσο την βορειοδυτική Ευρώπη σαν τόπος προορισμού, όσο και την νοτιοανατολική ως τόπος εξαγωγής μεταναστών[6].

Τη δεκαετία του 1990 οι μελετητές του κινηματογράφου επιδίωξαν να διακρίνουν τις μεταναστευτικές ταινίες από τα κυρίαρχα μέσα παραγωγής, αναπτύσσοντας ένα νέο κριτικό λεξιλόγιο που προσέγγιζε εκ νέου τις πτυχές της μεταναστευτικής εμπειρίας· το ενδιαφέρον επεκτάθηκε στο σύνολο του παρόντος υποκειμένου, όχι μόνο μέσω της μεταναστευτικής του ιδιότητας, αλλά και της συνολικής του απεικόνισης (Lykidis, 2009), αποτελώντας μια θεματολογία που άρχιζε να εδραιώνεται στην παγκόσμια κινηματογραφία. Τα φεστιβάλ αφιερώνουν ολοένα και περισσότερο χώρο στο κομμάτι των νέων μεταναστεύσεων[7], χρησιμοποιώντας ερασιτέχνες, λιγότερο αναγνωρίσιμους ηθοποιούς ή και πραγματικούς μετανάστες, προκειμένου η απόδοση της να εκφραστεί με όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικό τρόπο. Ήδη από τα πρώιμα χρόνια του 1990, μετά τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης, αλλά και την πτώση του τείχους του Βερολίνου, η Ευρώπη υφίσταται ραγδαίες αλλαγές στην ιστορία της, γεγονός που επηρεάζει και την οπτική θέασης στους καλλιτεχνικούς κόλπους.

Σημαντικό κεφάλαιο στην παρούσα κινηματογραφία αποτέλεσαν και σκηνοθέτες που διέθεταν μεταναστευτικό υπόβαθρο όπως ο Φατίχ Ακίν και ο Αμπντελατίφ Κεσίς (Bayraktar, 2016). Οι κινηματογραφιστές που άνηκαν στην πρώτη γενιά μεταναστών, αν και είχαν πρόσβαση σε περιορισμένους πόρους, δημιούργησαν ποικίλα ντοκιμαντέρ και πειραματικές ή και μικρής διάρκειας ταινίες, σκιαγραφώντας τη μεταναστευτική εμπειρία, όπως είχε βιωθεί από τους ίδιους. Ωστόσο, η δεύτερη γενιά ήταν αυτή που άρχισε να αποκτά πρόσβαση στην κινηματογραφική παραγωγή (Berghahn & Sternberg, 2010) και μολονότι τα πρώτα εγχειρήματα τοποθετούσαν τον μετανάστη στερεοτυπικά σε μια κατάσταση

[6] Ισχυρή παρουσία στην αποτύπωση της μετανάστευσης είχε και το γερμανικό σινεμά, καθώς πολλές γερμανόφωνες κοινότητες από την ανατολική και κεντρική Ευρώπη, επέστρεψαν στη «μητέρα πατρίδα» μετά τη λήξη του πολέμου, περνώντας και στον κινηματογραφικό φακό.

[7] Ενδεικτικά το άνοιγμα των συνόρων μετά την πτώση της ΕΣΣΔ και η παροχή διαβατηρίων στους μέχρι τότε πολίτες της, σε χώρες όπως η Ελλάδα. Βλέπε «Μιρουπάφριμ» του Γιώργου Κόρρα.

θυματοποίησης και απομόνωσης, μια νέα κινηματογραφική γλώσσα ανέτειλε που μιλούσε πλέον και με διεθνικούς όρους[8] (Bayraktar, 2016).

Η «νεοεισαχθείσα» διεθνικότητα (transnationalism) που θα μας απασχολήσει και στην παρούσα εργασία, ανοίγει νέα πεδία θεωρητικών επεξεργασιών και εμπειρικών διερευνήσεων για τις μεταναστεύσεις από το 1989, εστιάζοντας τον προβληματισμό της, στην καθημερινότητα του μεταναστευτικού υποκειμένου σε πολλαπλούς τόπους (Βαΐου, 2009). Ο παρόν όρος, υιοθετήθηκε από τις κινηματογραφικές σπουδές σε μια προσπάθεια υπέρβασης και ανάλυσης του φιλμικού κειμένου, σε σχέση με περισσότερα από ένα εθνικά πλαίσια και παίρνει μορφή εντός του κινηματογράφου, μέσω συμπαραγωγών, ατόμων που κινούνται σε όλο τον κόσμο δημιουργώντας ταινίες ή και φιλμς που διανέμονται παγκόσμια (Rawle,2018).

Χαρακτηριστικά δείγματα ευρωπαϊκού διεθνικού σινεμά αποτελούν «Ο Καιρός των Τσιγγάνων»[9] του Εμίρ Κοστουρίτσα που προβλήθηκε το 1989 και απέσπασε το βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στο φεστιβάλ των Καννών, «Το Μίσος» του Ματιέ Κασσοβίτς που διαδραματίζεται στα παριζιάνικα προάστια το 1995, αλλά και το «Gadjo Dilo» του Τόνι Γκαντλίφ το 1997· και οι τρεις ταινίες στο σύνολο τους παρουσιάζουν μια ξεχωριστή μυθοπλαστική μετανάστευση διαφορετικής αισθητικής και πορείας.

Αντιστοίχως, αν και ετεροχρονισμένα, το διεθνικό σινεμά κάνει την εμφάνιση του και στην ελληνική πραγματικότητα, από σκηνοθέτες όπως ο Παντελής Βούλγαρης[10] ή ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, όντας ο ίδιος μετανάστης. Όπως στην ευρωπαϊκή, έτσι και στην ελληνική περίπτωση η κινηματογραφία της μετανάστευσης διαφοροποιήθηκε βάσει των βιωμάτων του δημιουργού και του πεδίου μελέτης, εμπεριέχοντας μια αμφίδρομη σχέση με το κοινό του. Η παρουσία της διεθνικότητας άλλωστε είναι σχετικά καινούργια στον παρόντα εγχώριο χώρο, καθώς οι πρώτες αναπαραστάσεις του μετανάστη, όπως αναλύεται και στο κάτωθεν υπό-κεφάλαιο, διαφοροποιούνται αισθητά από αυτή του ελληνικού διεθνικού κινηματογράφου που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του ’90. Οι κεντρικές

[8] Η «διεθνικότητα» θα αναλυθεί περαιτέρω στη συνέχεια.
[9] Η ταινία ακολουθεί το οδοιπορικό μιας νεαρής τσιγγάνας από το Σεράγεβο στο Μιλάνο.
[10] Βλεπε «Νύφες», 2004.

ενότητες που ακολουθούν στην εν λόγω εργασία , διαθέτουν δύο βασικούς άξονες προβληματισμού σε μια προσπάθεια απεικόνισης του ελληνικού μεταναστευτικού κινηματογράφου με διεθνικούς όρους· τον μετανάστη ως φιλοξενούμενο σ΄ έναν ξένο τόπο και τον μετανάστη φιλοξενούμενο σ' ένα ξένο σώμα, εντός ενός συγκεκριμένου γεωγραφικού και χρονικού πλαισίου.

1.3 Ελληνικό Σινεμά και Μετανάστευση

Αρκετά έτη πριν οι παγκόσμιες μετακινήσεις πληθυσμών προκαλέσουν το ενδιαφέρον των κοινωνικών επιστημών και αναπαρασταθούν από τον ελληνικό κινηματογραφικό φακό με μια πιο διεθνική προσέγγιση και ανταπόκριση σε ένα πιο εύρη κοινό, η παρούσα θεματολογία εστίαζε κυρίως στην εσωτερική μετανάστευση της υπαίθρου στα μεγάλα αστικά κέντρα ή τη μετακίνηση των Ελλήνων προς τις πολιτείες της Αμερικής ή της Αυστραλίας. Ωστόσο, το παρόν ζήτημα άρχισε να αποτυπώνεται σταδιακά μετά τη δεκαετία του 1950 στην εγχώρια καλλιτεχνική και κοινωνική σκηνή, αν και ο παγκόσμιος κινηματογράφος είχε σχεδόν εδραιωθεί στις Η.Π.Α τρεις δεκαετίες νωρίτερα.

Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία της ελληνικής ταινίας βρίσκει τις απαρχές της το 1920, όταν η κινηματογραφική μηχανή αποτελούσε ήδη κερδοφόρα βιομηχανία της μεγαλύτερης ηπείρου του Δυτικού ημισφαιρίου (Ξανθόπουλος, 2004). Παρόλο που η μαζική ελληνική μετανάστευση ξεκινάει γύρω στο 1890, η αναπαράσταση της μεταναστευτικής εμπειρίας στον ελληνικό κινηματογράφο τοποθετείται περί το 1950 (Λυδάκη,2008). Η θεματολογία των πρώτων φιλμικών εγχειρημάτων εστιάζει στα κοινωνικά πορτρέτα της μετανάστευσης των Ελλήνων προς τις πιο εύπορες υπερπόντιες και ευρωπαϊκές χώρες της Δύσης, ενώ σταδιακά αυτό μετασχηματίζεται βάσει των ραγδαίων κοινωνικοπολιτικών μεταβολών. Οι πρώτες απόπειρες της εγχώριας κινηματογραφίας παρουσιάζουν έντονα φολκλόρ στοιχεία, μελοδράματα ή φαρσοκωμωδίες, ενώ από τα πρώτα κιόλας μεταπολεμικά χρόνια σκηνοθετούνται κατά βάση κωμικού ύφους ταινίες, προσεγγίζοντας ενίοτε το φαινόμενο επιδερμικά και πολλές φορές αδέξια, αναπαράγοντας το προδιαγεγραμμένο μοτίβο του ευκατάστατου Έλληνα που κατά την άφιξη του στα πάτρια εδάφη, αναλαμβάνει να επιλύσει τα όποια προβλήματα των λιγότερο

εύπορων συγγενών (Ξανθόπουλος, 2004 · Λυδάκη, 2008).[11] Δεδομένου ότι μια ταινία διαμορφώνεται θεματολογικά από την ιστορική περίοδο, εν προκειμένου την μεταπολεμική, μια εξήγηση επιλογής του παραπάνω τρόπου αναπαράστασης αποτελεί η συνειδητή προσπάθεια ψυχαγωγικού εφησυχασμού(Βαμβακάς, 2017). Η Ελλάδα βρίσκεται σε μια μετά-εμφυλιακή περίοδο με τον παλιό εμπορικό κινηματογράφο να εκτοπίζει τις πρόσφατες τραυματικές εμπειρίες και ενδεχομένως να επιδιώκει την προβολή μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας, απαλλαγμένης από τις οδύνες του παρελθόντος.

Αντίστοιχη πορεία θα ακολουθήσει και η επόμενη δεκαετία· οι ταινίες που θα προβληθούν θα εστιάζουν στον μετανάστη ή πρόσφυγα υπό το πρίσμα του επαναπατρισμένου με μια μεγαλύτερη κινητικότητα στο εσωτερικό της. Το 1960 στον εγχώριο χώρο θα υπάρξει μια περίοδος κάποιας ελευθερίας[12] με ανεξάρτητες παραγωγές, ντοκιμαντέρ αλλά και ταινίες μικρού μήκους, που θα βρει άδοξο τέλος το 1967 με την στρατιωτική δικτατορία των συνταγματαρχών. Ωστόσο, την ίδια δεκαετία θα διοργανωθεί η πρώτη εκδήλωση: «Εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου», που αργότερα θα εξελιχθεί σε φεστιβάλ κινηματογράφου[13], και παρόλο που η αίθουσα στο σινεμά «Ολύμπιον» θα μετράει ελάχιστα άτομα, τις επόμενες μέρες η εύρεση εισιτηρίων θα καταστεί σχεδόν αδύνατη. Οι ταινίες που προβάλλονταν ανήκαν στον λεγόμενο εμπορικό σινεμά με θεματολογία είτε κωμική, είτε για τα δεινά των Ελλήνων στην κατοχή ή την αντίσταση. Κατά συνέπεια ο φιλμικός χώρος ήταν περιορισμένος για θέματα όπως η μετανάστευση καθώς το ενδιαφέρον μονοπωλούνταν από πιο πρόσφατα ιστορικά γεγονότα ή από την ανάγκη του κοινού για κάτι πιο εύπεπτο. Κατά την επταετή διάρκεια της δικτατορίας θα παραγκωνιστούν και θα εξοριστούν αρκετοί νέοι κινηματογραφιστές· φορείς απόψεων αποκλινόντων του καθεστώτος. Ωστόσο, το 1965 το μόλις δώδεκα λεπτών ντοκιμαντέρ «Γράμμα από το Σαρλερουά» του Λάμπρου Λιαρόπουλου, θα έχει αποτελέσει την πρώτη μαρτυρία της μετανάστευσης, έχοντας μια προσέγγιση αλλιώτική από τις μέχρι τότε επιπόλαιες

[11] Χαρακτηριστικό φιλμ της εποχής αποτελεί «Η θεία από το Σικάγο» με εταιρία παραγωγής την Φίνος Φίλμ. Ιδρυθείσα το 1942 με διάρκεια λειτουργίας 35 έτη, μέχρι το θάνατο του ιδρυτή της το 1977.

[12] Η τυπική έναρξη της λεγόμενης «Χρυσής εποχής» του ελληνικού κινηματογράφου ξεκινά το 1955

[13] Γνωστό πλέον ως «Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης» που διοργανώνεται κάθε Νοέμβρη.

αναπαραστάσεις της μετανάστευσης, ενώ διθυραμβικές θα είναι και οι κριτικές για την ταινία «Αμέρικα Αμέρικα», γυρισμένη από σκηνοθέτη ελληνικής καταγωγής.

Ο ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί προνομιακό πεδίο μελέτης εξαιτίας του εύρους των μετακινήσεων που έλαβαν χώρα καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, γεγονός που καθιστά την παρούσα θεματική καίρια και άμεσα συνυφασμένη με την ελληνική πραγματικότητα (Τομαή – Κωνσταντοπούλου,2004). Η Ελλάδα υπήρξε χώρα αποδημίας αλλά και χώρα προορισμού· μια σύντομη ιστορική αναδρομή στον 20ο αιώνα, ανακαλεί στην μνήμη τους πρόσφυγες του 1922, τους οικονομικούς μετανάστες της δεκαετίας του 1960 προς την Αμερική και την Αυστραλία, ενώ στο πρόσφατο παρελθόν η ίδια δέχτηκε μετανάστες κυρίως από την Αλβανία και το Ανατολικού μπλοκ (Παραδείση, 2013). Αν και στο ιστορικό της περιλαμβάνει πληθώρα μετακινήσεων, η θεματολογία της μετανάστευσης εξακολουθεί να είναι περιορισμένη και να εστιάζει στον «δικός μας ξένο» που δεν αποτελεί αλλότρια της ελληνικής κοινωνίας (Βαμβακάς 2017).

Οι δεκαετίες που θα ακολουθήσουν, με την έναρξη του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου θα βρουν την αγορά του θεάματος πιο ανήσυχη με ντοκιμαντέρ, ταινίες μικρού και μεγάλου μήκους να καταπιάνονται με τη εξωτερική και εσωτερική μετανάστευση, βάζοντας στο μικροσκόπιο ζητήματα όπως η ταυτότητα ξένος/εντόπιος, προσφυγιά αλλά και το άχθος της ξενιτιάς[14], ενώ δε λείπει και η κινηματογραφική καταγραφή συναφούς θεματολογίας γυρισμένη από ξένο σκηνοθετικό δυναμικό αλλάζοντας σταδιακά κινηματογραφικούς όρους.

Η αλλαγή της κινηματογραφικής αφήγησης θα έρθει λίγο πριν η Ελλάδα εισέλθει στην νέα χιλιετία, με την ίδια να μετατρέπεται από χώρα εξαγωγής μεταναστών σε χώρα υποδοχής, συνθέτοντας εκ νέου τον κοινωνικό της χάρτη. Κατά την τρέχουσα δεκαετία οι κοινωνικές μεταβολές υπήρξαν καθοριστικές για να ενταχθούν νέες προβληματικές στον κινηματογραφικό μικρόκοσμο και το ενδιαφέρον στρέφεται στους νέο-αφιχθέντες μετανάστες καθώς και στην υποδοχή που επιφύλασσαν οι Έλληνες στον «Άλλο», στον ξένο (Μπράμος, 2004). Σύμφωνα άλλωστε με την Λυδάκη (2016) η τέχνη σχετίζεται με άμεσο ή έμμεσο τρόπο με τις

[14] Βλέπε ενδεικτικά: «Ευδοκία» του Αλέξη Δαμιανού (1971), «1922» του Νίκου Κούνδουρου (1978), «Ταξίδι στα Κύθηρα» και «Τοπίο στην ομίχλη» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου το 1984 και 1988 αντίστοιχα.

συνθήκες δημιουργία της και αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που χωρίς την συμμετοχή της η γνώση του κόσμου δεν μπορεί να είναι πλήρης.

Η δεκαετία του 1990 με τη σειρά της, θα αφουγκραστεί το κοινωνικό φαινόμενο της μετανάστευσης και θα προσθέσει στη κινηματογραφική της φαρέτρα ταινίες που διαθέτουν αμεσότητα, αλλά και μετωπικότητα για τη νέα «Γη της Επαγγελίας» (Μπράμος, 2004)· ενώ τα χρόνια που θα ακολουθήσουν θα κάνουν σταδιακά την εμφάνιση τους φιλμ, που θα πραγματεύονται μεταξύ άλλων, την κοινωνική ένταξη των προαναφερθέντων, την αντίληψη του Έλληνα μετά από είκοσι και πλέον χρόνια συνύπαρξης, αλλά και το οδοιπορικό των προσφύγων από και προς την Ελλάδα, εισάγοντας την πλέον, στο τέλος της τρέχουσας δεκαετίας στο διεθνικό σινεμά. Ο κινηματογράφος θα φέρει στο προσκήνιο την έννοια της ετερότητας, της εθνικής ταυτότητας, της κατασκευής τους εαυτού και του «άλλου», της κουλτούρας ή και των συνδυασμό αυτών. Η κινηματογραφία αρχίζει να εξελίσσεται και να προβάλλει μέσω ενός οπτικού κειμένου ένα σύμπλεγμα στοιχείων που αφορούν τον μετανάστη ως σύνολο.

Οι σκηνοθέτες που θα αναλυθούν στην παρούσα εργασία αρθρώνουν ολοκληρωμένες αφηγήσεις και καταπιάνονται με νεανικές μεταναστευτικές υποκουλτούρες, συνδυάζοντας όχι μόνο το στοιχείο της μετανάστευσης αυτό κάθε αυτό αλλά ζητήματα σεξουαλικότητας, φύλου και τάξης. Προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια πιο σφαιρική ανάλυση της νεανικής μεταναστευτικής υποκουλτούρας, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια αποσαφήνιση του όρου «κουλτούρα».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

2.1 Υποκουλτούρα (Sub-culture) - Νεανικές Υποκουλτούρες (Youth Sub-Culture)

Σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης της νεανικής υποκουλτούρας που αναδεικνύεται μέσω των ταινιών προς ανάλυση, κρίνεται απαραίτητη η αποσαφήνιση του αμφιλεγόμενου και αμφισβητούμενου όρου «κουλτούρα». Ο

όρος «κουλτούρα»[15] που θα μας απασχολήσει στον παρόν υπό-κεφάλαιο, προκειμένου να κατανοηθούν οι μεταναστευτικές νεανικές υποκουλτούρες που αναδεικνύονται μέσω του κινηματογραφικού φακού, αποτελεί εννοιολογική κατασκευή ή μοντέλο, η οποία δε γίνεται αντιληπτή ορατά (Αστρινάκης, 1991 : 5) και παρά τις ασυμφωνίες του ορισμού της αλλά και τη μακρά πορεία της στο πεδίο της ανθρωπολογίας, καθιερώθηκε ως θεμελιώδης όρος και ως βασικό εργαλείο της (Kroeber, 1960˙ Δημητρίου 2001). Σύμφωνα με τους Δερμετζόπουλος & Σπυριδάκης (2004:22) η «κουλτούρα» εννοείται ως διαδικασία και όχι ως παγιωμένη οντότητα ή ουσία, ως πλαίσιο νοημάτων, μέσω των οποίων διαμορφώνουμε τον εαυτό μας και ταυτόχρονα επεμβαίνουμε στη διαμόρφωση και στο μετασχηματισμό της κοινωνίας, ενώ κατά τον Marcuse (1984) γίνεται λόγος για σύμπλεγμα ειδικών πεποιθήσεων, δοξασιών επιτευγμάτων και παραδόσεων που συνθέτουν το φόντο της κοινωνίας. Κεντρικά γνωρίσματα της αποτελούν μεταξύ άλλων η πολυμορφία των τρόπων ζωής, η επίκτητη μάθηση, η μετάβαση της παράδοσης αλλά και το πλαίσιο των συμπεριφορών (Δημητρίου, 2001: 43). Ωστόσο, η προσπάθεια μιας πλήρους απαρίθμησης των χαρακτηριστικών της θα οδηγούσε σε διαστρέβλωση και σύγχυση του ορισμού και του περιεχομένου της. Ως εκ τούτου, η «κουλτούρα» μπορεί να κατασκευάζεται, να διαλύεται ή και να αντιστέκεται˙ (Δημητρίου, 2001:52) δεν είναι κάτι το στατικό που μεταβιβάζεται μόνο σαν «κοινωνική

[15] Η αποσαφήνιση της «κουλτούρας» διαδραματίζει μείζονα ρόλο στην κατανόηση της ανθρωπολογίας, αποτελώντας σύμφωνα με τον Williams (1976) μία από τις πιο περίπλοκες λέξεις στην αγγλική γλώσσα. Κατά τον ορισμό του Βρετανού ανθρωπολόγου Tylor (1871) «Κουλτούρα είναι αυτή η περίπλοκη οντότητα η οποία περιλαμβάνει τη γνώση, τα πιστεύω, το δίκαιο, τα έθιμα και οποιαδήποτε άλλη δεξιότητα και συνήθεια αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας» (σελ 1) ενώ ο Sapir (1921) τη όρισε ως ένα σύνολο σημασιών, που τίθεται σε λειτουργία μέσω των ατομικών αλληλεπιδράσεων. Ωστόσο, η παρούσα έννοια έχει δεχθεί πληθώρα αμφισβητήσεων και κριτικών και αποτελεί εργαλείο ρητορικής και διαχείρισης σε μια σειρά πεδίων άσκησης και επιβολής δύναμης (Wright, 2004:73) με τους δρώντες να προσπαθούν να επιβάλουν διαφορετικούς ορισμούς με διαφορετικές υλικές συνέπειες (2004:86). Η απόδοση των όρων κουλτούρα και πολιτισμός στην ελληνική γλώσσα συναντά εννοιολογική δυσκολία. Η ιστορική και συγκριτική διερεύνηση του ορισμού των δύο όρων αναδεικνύει ότι πρόκειται για έννοιες ιστορικές, ιθαγενείς, κατασκευασμένες που καθορίζονται από την ιστορία των σχέσεων μεταξύ κοινωνικών στρωμάτων και τάξεων αλλά και μεταξύ διαφορετικών εθνικών συνόλων (Cuche, 2001: 17-18). Προτιμάτε από τους ανθρωπολόγους η χρήση του όρου ¨πολιτισμός¨ δεδομένου ότι η ¨κουλτούρα¨ είναι έννοια ασαφής (Γκέφου Μαδιανού, 1999:39) ή αναφέρεται σε ανώτερα, πνευματικά ή καλλιτεχνικά έργα [..] (Μπακαλάκη, 1997: 64). Σύμφωνα με τον γλωσσολόγο Roger Keesing (1981: 68) η κουλτούρα δε σημαίνει, στη χρήση της από την ανθρωπολογία την καλλιέργεια των τεχνών […] αλλά αναφέρεται στη συσσωρευμένη επίκτητη εμπειρία. Ωστόσο, αυτό που επισημαίνεται από τον Δημητρίου (2001) είναι η ανάγκη να προσδιοριστούν οι διαφορετικές χρήσεις και σημασίες της. Βλ. Δημητρίου 2001, Γκέφου Μαδιανού (επιμ.) 2011, Δερμετζόγλου & Σπυριδάκης (επιμ) 2004, Wright 2004.

κληρονομιά» ˙ αναφέρεται στις κοινωνικά εκμαθημένες συμπεριφορές του ανθρώπου, θέτοντας τον ίδιο τον άνθρωπο ως δημιουργό της και όχι ως απλό φορέας της (Αστρινάκης, 1991). Η μελέτη της κουλτούρας μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω διαφόρων προσεγγίσεων ˙είθισται να γίνεται λόγος για διχοτόμηση της σε «υψηλή κουλτούρα», η οποία συνδέεται με την υψηλή αισθητική ποιότητα (Wilensky 1964) και σε «λαϊκή κουλτούρα» (popular culture) που θεωρείται αισθητικά κατώτερη με μικρότερο πολιτιστικό κεφάλαιο από την πρώτη (Mukerji & Schudson, 1986). Ωστόσο, συχνά συναντάται και ένα τρίτο είδος, εν ονόματι «μαζική κουλτούρα» (mass culture), το οποίο βρήκε πρόσφορο έδαφος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και συνδέθηκε με τη μαζική κατανάλωση και την έλλειψη δημιουργικότητας των μαζών (Adorno, 1991).

Σύμφωνα με τον Williams (1976) η έννοια «κουλτούρα» διαθέτει ποικίλες και συχνά αντιφατικές σημασίες, με τις ασάφειες που τη διακρίνουν να εντοπίζονται στις διάφορες χρήσεις της σε όλη την ιστορία. Ωστόσο, ενώ η «κουλτούρα» επιχειρεί να συγκροτήσει ολότητες (Παντελίδου-Μαλούτα,1990), προκειμένου να επιλύσει υπάρχοντα προβλήματα, την ίδια στιγμή αναδύει νέες. Οι περισσότερες κουλτούρες χαρακτηρίζονται από εμφανείς αντιθέσεις και αντιφάσεις˙ η έννοια της υποκουλτούρας ενσαρκώνει μια τέτοια αντίθεση (Αστρινάκης, 1991 :7) και αποτελεί ένα κομμάτι της προαναφερθείσας έννοιας, η χρήση της οποίας γίνεται κυρίως με σκοπό να περιγράψει ένα τμήμα του που αναπτύσσεται και δραστηριοποιείται μεν στους κόλπους της κυρίαρχης κουλτούρας, διαφοροποιείται ωστόσο ως προς το περιεχόμενο της.

Η πρώτη αναφορά στον όρο υποκουλτούρα[16] καταγράφεται το έτος 1945 από τον Alfred McClung Lee (Wolfgang & Faraccuti, 1995), ενώ μια δεκαετία αργότερα, ο Cohen επιδίωξε να καταστήσει πιο συγκεκριμένη την έννοια του παρόντος όρου, σε συνάρτηση με τον ευρύτερο όρο της κουλτούρας. Κατά τη δεκαετία του ΄30 υπήρξε μια μεγάλη ανάπτυξη της αμερικανικής πολιτισμικής ανθρωπολογίας έχοντας ως απόρροια να κλιμακωθούν οι έρευνες των αστικών κοινοτήτων με τους ανθρωπολόγους να τις προσεγγίζουν με τον ίδιο τρόπο που θα προσέγγιζαν μια

[16] Ο παρόν όρος επιλέγεται αρκετές φορές προκειμένου να μην υπάρξει διαστρέβλωση ή και σύγχυση της υποκουλτούρας με μια κατώτερη κουλτούρα (Cohen, 2001).

φυλή ιθαγενών.[17] Σύμφωνα με τον Albert K. Cohen, έκαστη κοινωνία δημιουργεί στο εσωτερικό της υπό-ομάδες, καθεμία εκ των οποίων αναπτύσσει δικό της τρόπο σκέψης και δράσης και κατά μια έννοια φέρει τη δική της σφραγίδα. Οι υποκουλτούρες ουσιαστικά είναι πολιτισμοί που αναπτύσσονται εντός των πολιτισμών (Cohen,1959). Κάποιος που επιδιώκει να γίνει μέλος μιας υποκουλτούρας μπορεί να υιοθετήσει τους τρόπους σκέψης και πράξης της, όπως τα μέλη συμμοριών στους κόλπους του Νέου Κόσμου ˙ έρευνα που διεξήχθη από τον ίδιο τον Cohen τη δεκαετία του 1950, οικοδομώντας έναν σημαντικό πυλώνα στις σπουδές υποπολιτισμού.

Οι λεγόμενες «υποπολιτισμικές σπουδές» (subcultures studies) βρίσκουν τις απαρχές στα μέσα του 20ου αιώνα, με τον όρο υποκουλτούρα να συνδέεται αμιγώς μέχρι και τη δεκαετία του 1960 με τις παραβατικές ομάδες. Ωστόσο, μια σειρά ερευνών που ακολούθησε εντός και εκτός Ευρώπης, οδήγησε σε μια εκ νέου ερμηνεία του παραπάνω όρου χωρίς να ταυτίζεται με την παράβαση, αλλά με τη διαφορετικότητα σε συσχέτιση με το ιστορικό συγκείμενο (Cohen, 1997). Η νεανική κουλτούρα ήταν σαφώς διαφορετική από αυτοί των προηγούμενων γενιών και αντισυμβατική συγκριτικά με αυτή των γονέων, ενώ αποτέλεσε και μια γενιά δυναμικών καταναλωτών, σε μια περίοδο που η οικονομία σταδιακά έκανε στροφή προς την κατανάλωση. Ως εκ τούτου, ένας επιπλέον παράγοντας στην διαμόρφωση και στην ερμηνεία του όρου υποκουλτούρα κατέχει και η πολιτισμική παράμετρος.

Κατά τα επόμενα έτη οι υποπολιτισμικές σπουδές εδραιώθηκαν, συνδέθηκαν άρρηκτα με την νεανική κουλτούρα και διακρίθηκαν σε δύο επίπεδα[18]: το δομικό και το υπαρξιακό (Brake, 1985). Σύμφωνα με τον Cohen (1997) η ανάγκη για μια τέτοια συγκρότηση ενέσκηψε από τα προβλήματα των κατώτερων τάξεων και επιδίωξε να προσφέρει λύσεις σε προβλήματα όπου η κυρίαρχη τάξη αδυνατούσε (Αστρινάκης, 1991). Βασική προϋπόθεση για μια συλλογική μορφή έκφρασης είναι μεταξύ άλλων οι κοινές συμπεριφορές και αξίες που αναπτύσσει μια ομάδα. Οι

[17] Η κοινότητα αποτελεί έναν μικρόκοσμο που λειτουργεί αντιπροσωπευτικά της κοινωνίας στην οποία ανήκει και επιτρέπει να αντιμετωπιστεί το σύνολο της κουλτούρας αυτής της κοινωνίας (Herpin, 1973).

[18] Κατά τον Αστρινάκη (1991:10), το πρώτο επίπεδο παραπέμπει στον τρόπο διαμόρφωσης της κουλτούρας από ένα συλλογικό σχήμα δραστών, ενώ το δεύτερο υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο τα νοήματα που αυτή αντλεί, χρησιμοποιούνται για να προβάλλουν μια εικόνα του εαυτού και μια ταυτότητα.

υποκουλτούρες δίνουν το έναυσμα για νέους τρόπους συμβολικής αντίδρασης και συμπλοκής με την κυρίαρχη τάξη, με ορισμένες εκ των ομάδων να αποδεικνύονται ιδιαιτέρως επιδραστικές σε βάθος χρόνου (Γιαννακόπουλος, 2006).

Αν και η νεολαία σαν όρος αποτελεί κατασκευή, οι νεανικές υποκουλτούρες προσδιορίζουν συγκεκριμένες ηλιακές ομάδες που δεν ξεπερνούν τα 30 έτη, ενώ αποδεικνύονται ολοένα και πιο ευρηματικές. Η παρούσα ηλικιακή ομαδοποίηση αποτελεί μια μεταβατική περίοδο, από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα (Fabietti, 1986) και κατά τον Mauger (1984) ενέχει αυστηρά στο εσωτερικό της το χρονικό διάστημα από τα 16 έως τα 24 έτη, ακριβώς λόγω της μετάβασης αυτής. Η συνείδηση που διαθέτει ένας νέος/α που μεγαλώνει εντός μιας συγκεκριμένης γενιάς καλλιεργείται από ομάδες συμπαγείς με κοινές προσλαμβάνουσες (Manhein,1952), που έχουν ως σημείο αναφοράς τους, στάσεις και άμυνες που αναπτύσσουν, προκειμένου να ανταπεξέλθουν σε μία κοινή εμπειρία. Η αποτύπωση των υποκουλτούρων δεν περιορίστηκε στα ακαδημαϊκά έδρανα, αλλά εισχώρησε και στον κόσμο της τέχνης με τον παγκόσμιο κινηματογράφο να αποτυπώνει – μεταξύ άλλων- μουσικές, νεανικές, μεταναστευτικές, queer υποκουλτούρες, που σταδιακά πέρασαν και στο ελληνικό σινεμά. Η κινηματογραφική ταινία διαθέτει τη δύναμη να παράγει, να αναπαράγει και ενίοτε να νομιμοποιεί τρόπους σκέψης και βιώματος στο κοινό της. Η υποκουλτούρα μέσω του οπτικού κειμένου, από μια άγνωστη και ασαφή έννοια, εξελίχθηκε σε ερμηνευτικό εργαλείο. Ωστόσο, ο κινηματογράφος δεν αποτέλεσε ούτε το πρώτο, ούτε το μοναδικό οπτικό μέσο περιγραφής και ανάδειξης των σύγχρονων κοινωνιών. Διαφοροποιήθηκε ωστόσο από τα υπόλοιπα μέσα, προβάλλοντας μια άλλη ανάγνωση από την μέχρι τότε επικρατούσα.[19] Η ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη «Από την άκρη της πόλης»[20] υπήρξε πρωτοπόρος στο είδος της τη χρονιά που προβλήθηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες, καθώς η μυθοπλασία – ντοκιμαντέρ που δημιούργησε

[19] Ενδεικτικά: «Κατηφόρα» το 1960, «Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα» (1979), «Γλυκιά συμμορία» (1983), «Τα τσακάλια» (1981), αναδείκνυαν νεανικές υποκουλτούρες, άγνωστες μέχρι τότε στο ελληνικό κοινό.

[20] Η ταινία ακολουθεί μια παρέα ομογενών Ρωσοπόντιων εφήβων με έδρα το Μενίδι. Κεντρικός χαρακτήρας είναι ο Σάσα που μαζί με την παρέα του επιδίδεται σε μικροκλοπές και «ψωνιστήρι» στα Αθηναϊκά στέκια. Ο νεαρός μπλέκει σε κύκλωμα διακίνησης λευκής σαρκός και σε μια προσπάθεια να σώσει τη ρωσίδα πόρνη, Νατάσα σκοτώνει το φίλο του και μαστροπό της και συλλαμβάνεται.

επιδίωκε να φωτίσει μια άλλη πτυχή της νεανικής, queer, μεταναστευτικής υποκουλτούρας, ανοίκεια για το ελληνικό κοινό[21].

Τα είδη υποκουλτούρας θα μπορούσαν να διακριθούν σε τρία (Αστρινάκης, 1991). Οι ταινίες «Από την Άκρη της Πόλης», «Xenia»[22], «Λιούμπη»[23], «Κανένας»[24] και «Ένας Λαμπερός Ήλιος»[25] στο σύνολο τους συγκαταλέγονται σε ένα ή περισσότερα είδη. Το πρώτο είδος αναφέρεται σε «εθνοτικές» ή μειονοτικές κουλτούρες, όπως η παρέα των νεαρών Ρώσο-πόντιων στο «Από την Άκρη της Πόλης» ή και η συγκρότηση των Ρώσων και Αλβανών ομάδων στο «Κανένας». Το δεύτερο κατά σειρά είδος προκύπτει από τα έσω της κυρίαρχης ομάδος και αναφέρεται κυρίως σε ηλικιακές[26] ή επαγγελματικές[27] υποκουλτούρες (άτυπες ομάδες), ενώ το τρίτο είδος, στο οποίο επίσης συγκαταλέγονται οι δύο προαναφερθείσες ταινίες προσδιορίζει ομάδες παρεμβατικές ή παρεκκλίνουσες που παρουσιάζονται ως αρνητική απάντηση στις εκάστοτε κοινωνικό-πολιτισμικές συνθήκες (Αστρινάκης, 1991, 7-8) και που σύμφωνα με τον Downes (1966) αποτελούν τις κατ' εξοχήν υποκουλτούρες. Ωστόσο, για τη δημιουργία μιας υποκουλτούρας είναι απαραίτητες δύο προϋποθέσεις. Η πρώτη σχετίζεται με τα προβλήματα που έρχονται αντιμέτωπα τα υποκείμενα, τα οποία πρέπει να είναι κοινωνικά διαρθρωμένα και η δεύτερη με τα κοινά προβλήματα των οποίων η λύση έχει αποδειχθεί ατελέσφορη (Downes, 1966) γι' αυτόν τον λόγο οι υποκουλτούρες

[21] Το 1998 έλαβε το 2ο βραβείο σκηνοθεσίας στο διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης αλλά και βραβείο καλύτερης ταινίας από τα κρατικά βραβεία ποιότητας.

[22] Η ταινία αναφέρεται στο οδοιπορικό ενηλικίωσης του Όντι και του Ντάνι, δύο νεαρών αδερφών, κατά το ήμισυ Αλβανοί, αγνώστου πατρός, ηλικίας σχεδόν δεκαοχτώ και δεκαέξι αντίστοιχα. Οι δύο έφηβοι επανασυνδέονται και αναζητούν τον Έλληνα πατέρας τους στην συμπρωτεύουσα.

[23] Η ταινία αφηγείται την ιστορία της νεαρή Λιούμπη που έρχεται από την Ρωσία στην Ελλάδα μέσω ενός πρακτορείου εύρεσης εργασίας, προκειμένου να αναλάβει τη φροντίδα της κατάκοιτης μητέρας ενός μεσοαστικού ελληνικού σπιτιού. Ερωτεύεται και συνάπτει σχέσεις με τον γιο της μητέρας, Δημήτρη και μένει έγκυος από εκείνον. Ο Δημήτρης της ζητά να μεγαλώσει το παιδί τους με τον Ρώσο υπάλληλο του βενζινάδικου που διατηρεί αλλά εκείνη αρνείται και αποφασίζει να φύγει.

[24] Το παρόν φιλμ αφηγείται την ερωτική ιστορία μεταξύ δύο μεταναστών δεύτερης γενιάς, του Ρώσου Γκόραν και της Αλβανής Τζούλια. Το οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον και των δύο νεαρών βρίσκεται σε κόντρα λόγω της διαφορετικής καταγωγής αλλά και των αυτοκινητιστικών αγώνων ταχύτητας που πραγματοποιούν παρανόμως ο αδερφός της Τζούλια και οι επίσης Ρώσοι φίλοι του Γκόραν.

[25] Η ταινία ακολουθεί την ιστορία της νεαρής Νατάσας, που ερχόμενη από την Ρωσία στην Ελλάδα αναζητά δουλειά και φιλοξενείται από την επίσης Ρωσίδα φίλη της, Όλγα που εκπορνεύεται προκειμένου να βιοποριστεί. Η ίδια αφού κακοπληρώνεται από περιστασιακές δουλειές καταφεύγει στην πορνεία.

[26] Ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφερθεί μια ομάδα εφήβων με κοινές εμπειρίες και ερεθίσματα.

[27] Επί παραδείγματι επαγγελματικές κάστες.

συνεχίζουν να υπάρχουν όσο το πρόβλημα διαιωνίζεται. Άλλωστε οι περισσότερες σύγχρονες κοινωνίες αποτελούν στην πραγματικότητα ένα σύμπλεγμα από υποκουλτούρες που διασταυρώνονται (Eagleton, 2003 :136-137).

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μας στις νεανικές υποκουλτούρες, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε πως διαθέτουν τέσσερεις στο σύνολο πυλώνες, που λειτουργούν ως σήμα κατατεθέν της εκάστοτε ομάδας: ο ρουχισμός[28], η μουσική[29], η αργκό[30] και η τελετουργία (Cohen, 1997). Η οριοθέτηση της ταυτότητας με χαρακτηριστικά όπως η γλώσσα και η θρησκεία που μέχρι τώρα γνωρίζαμε ανανεώνεται και επεκτείνεται στο πλαίσιο των νεανικών υποκουλτούρων, καθώς το περιεχόμενο των χαρακτηριστικών τους αλλάζει κέντρο βάρους· πρόκειται για θεαματικές υποκουλτούρες (spectacular subcultures) που η εξωτερική τους όψη αποτελεί βασικό στοιχείο της συγκρότησής τους.

Η δημιουργία και συντήρηση των νεανικών υποκουλτούρων προσφέρει στους εμπλεκόμενους συλλογική ταυτότητα και αυτόματα μια αίσθηση ομαδικότητας και ασφάλειας· παρέχει στα μέλη της μια αυτονομία και ταυτόχρονα διαφοροποίηση, ενώ φαίνεται να προσφέρει εφήμερες λύσεις προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα όποια προβλήματα οικονομικής και κοινωνικό-πολιτικής φύσης υπάρχουν η προκύπτουν. Επί παραδείγματι, στην ταινία «Από την άκρη της πόλης» ο νεαρός Σάσα λειτουργεί μεν αυτόνομα από την γονεϊκή κυριαρχία όταν βρίσκεται εκτός σπιτιού, αλλά η παρέα του λειτουργεί ως η δικλείδα ασφαλείας του. Σε αρκετές σκηνές ο θεατής τον βλέπει να βολτάρει και να κανονίζει δουλείες μόνος του, ωστόσο τα βράδια θα συναντήσει την παρέα του στα προσφιλή τους στέκια, θα επικοινωνήσουν στη μητρική τους γλώσσα, θα ακούσουν τη μουσική της αρεσκείας τους και θα μιλήσουν για τις ερωτικές συναλλαγές που έχουν με εύπορους Αθηναίους, αφού όλοι στην ομάδα με τον ένα ή τον άλλο τρόπο επιδίδονται σε ανάλογες πρακτικές εύρεσης χρήματος. Αντιστοίχως λειτουργούν και οι ομάδες των

---

[28] Ήδη υπάρχοντα ρούχα τροποποιούνται ή χρησιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο. Ανήκεις στη μόδα αλλά βρίσκεσαι και εκτός (Μακρυνιώτη, 2004).

[29] Σύμφωνα με την Kraemer (2005) κάθε υποκουλτούρα που αναπτύσσεται στους κόλπους της νεολαίας είναι συνδεδεμένη με ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής που δε συμβαδίζει με την εμπορική· δημιουργείται εντός της ίδια της υποκουλτούρας και ανταποκρίνεται στην δική της θεωρία ζωής. Χαρακτηριστικό κινηματογραφικό παράδειγμα αποτελεί η αμερικανική ταινία "Warriors" του 1979.

[30] Στις πλείστες περιπτώσεις γίνεται επανοηματοδότηση της ήδη υπάρχουσας γλώσσας (Brake, 1997).

Αλβανών και των Ρώσων όπως αλληλοπροσδιορίζουν ο ένας τον άλλον[31] στην ταινία «Κανένας», αφού καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας –πέραν του ερωτικού ειδυλλίου- μεταξύ της Τζούλιας και του Γκόραν, οι δύο ομάδες συσπειρώνονται βάσει της εθνικότητας τους και των παράνομων δραστηριοτήτων τους. Ως εκ τούτου, οι προαναφερθείσες νεανικές υποκουλτούρες που παρουσιάζονται στον ελληνικό κινηματογραφικό φακό, εξακολουθούν να φέρουν έντονα εθνοτικά στοιχεία και να μην περιορίζονται μόνο στο «φαίνεσθαι» όπως προκύπτει από τον ορισμό και τα κριτήρια της παρούσας υποκουλτούρας.

Οι υποκουλτούρες ευδοκιμούν σε περιοχές στις οποίες υπάρχουν κοινές αξίες και συμπεριφορές (Brake, 1985) με αρκετά από τα μέλη τους να αναζητούν νέα πρότυπα, νέα κριτήρια κύρους ή να είναι και τα ίδια τα υποκείμενα αυτά που θα τα δημιουργήσουν[32]. Οι εμπλεκόμενοι επαναπροσδιορίζουν την νεοδημιουργηθείσα από αυτούς συνθήκη, βάσει τον κριτηρίων που θεωρούν ορθά και αποδεκτά και έτσι θεραπεύουν τα προσωπικά, κοινωνικά και πολιτισμικά τέλματα που βρίσκονται[33]. Η νεολαία αποτελεί μια δομική κατηγορία που καθορίζεται από τις αντιφάσεις και τις συνιστώσες της εκάστοτε κοινωνίας (Murdock, 200 : 192) και οι νεανικές υποκουλτούρες μια διαβατήρια τελετουργία μετάβασης στον κόσμο της ενήλικης ζωής (Cohen, 1997). Οι νεανικές υποκουλτούρες αναπτύχθηκαν ως μορφή αντίστασης και αντίδρασης της κυρίαρχης κουλτούρας από υποκείμενα με κοινά χαρακτηριστικά και ανάγκες που επαναδιεκδικούν την αποδοχή, τη διαφορετικότητα και το αίσθημα του ανήκειν· συσπείρωσαν νέους και νέες, ενίοτε αποκλίνοντες από την κοινή γνώμη, που επιδίωκαν την κοινωνικοποίηση μέσω ενός διαφορετικού τρόπου, αλλά λειτούργησαν και ως εναλλακτικό μέσο πολιτικής δράσης και ορατότητας. Άλλωστε σύμφωνα με τον Hebdige (1979) η υποκουλτούρα είναι η ανατροπή της ομαλότητας βάσει της υπάρχουσας κυρίαρχης νόρμας. Οι λεγόμενες υποκουλτούρες δεν περιορίζονται μόνο στη διαφορετική διάλεκτο, τη μουσική, την στυλιστική επιλογή ή τα μέρη που συχνάζουν άλλα και τη

[31] Όταν η παρέα των νεαρών Ρώσων συναντά εκείνη των Αλβανών σε συνεργείο αυτοκινήτων ανταλλάζουν υβριστικά σχόλια βάσει της εθνικότητας όπως αν στο Χότζα αρέσουν τα αγοράκια γι αυτό και ξέρουν καλά τι να κάνουν στις φυλακές.

[32] Ενίοτε διατηρούν και παλαιότερα στοιχεία όπως προκύπτει επί παραδείγματι στην ελληνική περίπτωση.

[33] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το πανκ που άνθισε στα μέσα της δεκαετίας του 1970 στην Αγγλία, την Αμερική και την Αυστραλία συνδυάζοντας ετερόκλητες υποκουλτούρες.

σεξουαλικότητα και τη γενικότερη κοσμοθεωρία τους. Ωστόσο, τα μέλη της μπορεί να περπατάνε, να μιλάνε, να δρουν και να δείχνουν διαφορετικά από τους γονείς ή και τους συνομηλίκους αλλά την ίδια στιγμή πηγαίνουν στο ίδιο σχολείο με τους συμμαθητές τους, δουλεύουν στα ίδια εργασιακά πόστα και μένουν στις ίδιες γειτονίες (Gelder, 1997).

Ανατρέχοντας κάποιος στο παρελθόν μπορεί να ανακαλύψει αναρίθμητες υποκουλτούρες ή και αντικουλτούρες[34] όπως οι teddy boys, οι folkies, οι hippies, οι skinheads, οι Rastafarians, οι skaters, οι Goths, psychedelics,οι drags, οι queer ομάδες ανθρώπων που ο συνδετικός κρίκος είναι περισσότερα από ένα χαρακτηριστικά. Οι hippies –τα γνωστά και ως παιδιών των λουλουδιών- που αναδύθηκαν στις Η.Π.Α τη δεκαετία του 1960 πρέσβευαν την ελευθερία, την ισότητα, την σεξουαλική επανάσταση ενώ υπήρξαν άκρως ευαισθητοποιημένοι με τον πόλεμο του Βιετνάμ που μέτραγε ήδη μια πενταετία, συνοψίζονταν την κοσμοθεωρία τους στο γνωστό πλέον σύνθημα «Κάντε έρωτα, όχι πόλεμο» . Ωστόσο, όπως κάθε αντικουλτούρα επιδίωκαν να αντιπαρατεθούν στο πολιτιστικό σύστημα την ίδια στιγμή όμως ενίσχυσαν στην αναζωογόνηση και ανάπτυξη της δυναμικής του[35] (Cuche,2001).

Δύο δεκαετίες αργότερα από την αντικουλτούρα των hippies, κάνει την εμφάνιση της μια καινούργια νεανική υποκουλτούρα, η queer (queer youth sub-culture)[36], αποτελώντας ηχηρή συνιστώσα της μέχρι τότε έμφυλης πραγματικότητας επιδιώκει να νοθεύσει τις μέχρι τότε ταυτότητες της σεξουαλικότητας και του φύλου, έρχεται ενίοτε αντιμέτωπη με τη φεμινιστική και ομοφυλοφιλική δράση αλλά την ίδια στιγμή καταβάλλει προσπάθειες για περαιτέρω διεύρυνσή τους (Doty, 2009), όχι μόνο σε πολιτισμικό αλλά και σε πολιτικό επίπεδο. Δεν αποτελεί μόνο ένα νέο φαινόμενο, αλλά και πολιτικό ζήτημα αναγνώρισης των παρόντων υποκειμένων. Ο όρος queer μπορεί να περιγράψει φύλα, σεξουαλικές ταυτότητες, πρακτικές που σχετίζονται με τον τρόπο ζωής τους όπως για παράδειγμα, οι λεσβίες, οι γκέι, οι αμφιφυλόφιλοι, οι πανσέξουαλ, οι ασέξουαλ, οι intersex, οι

---

[34] Σύμφωνα με τον Cuche η αντικουλτούρα δεν παράγει μια εναλλακτική κουλτούρα στη θέση της υποκουλτούρας που καταγγέλλει. Κάθε αντικουλτούρα δεν είναι παρά μια υποκουλτούρα (2001).

[35] Κυρίως όμως τους ενώνει η εποχή των long 60s.

[36] Η queer υποκουλτούρα αποτελεί ένα παραγωγικό χώρο που τα queer συναισθήματα, ταυτότητες, εμπειρίες αλλά και η πολιτική συχνά εκφράζουν και διαπραγματεύονται με όρους αισθητικής (Taylor, 2013).

τρανσέξουαλ κ.α (Taylor, 2013). Λαμβάνοντας υπ' όψιν μια μεταδομιστική κριτική των ταυτοτήτων, το queer λειτουργεί ως μια πρόκληση στις ουσιοκρατικές ιδέες της σταθερής, συνεκτικής και οικουμενικής υποκειμενότητας (Meyer, 1994 ˙ Sullivan, 2003). Συνοψίζοντας, οι νεανικές υποκουλτούρες αποτέλεσαν μια νέα εμπειρία ενηλικίωσης, που καλλιεργήθηκε από έναν συνδυασμό της εναντίωσης τους στην κυρίαρχη νόρμα, αλλά και της μαζικής αγοράς και κατανάλωσης. Η εκάστοτε υποκουλτούρα φέρει στο εσωτερικό της μια σειρά από χαρακτηριστικά που διατηρούν σχεδόν όλα τα υποκείμενα που εντάσσονται σε αυτές, ενώ οι ίδιες αποτελούν ένα είδος μετάβασης από το νεαρό στο ενήλικο. Ωστόσο, προκειμένου να προβούμε σε μια πιο ενδελεχή ανάλυση της queer νεανικής υποκουλτούρας που θα μας απασχολήσει στα κάτωθεν κεφάλαια, κρίνεται απαραίτητη η διεκπεραίωση αυτού που ονομάζεται queer εντός και εκτός ελληνικής εμβέλειας.

2.2 Queer θεωρία – Queer νεανικές υποκουλτούρες (Queer youth sub-culture)

Παρουσία του queer στην ελληνική δημόσια σφαίρα

Οι νεανικές υποκουλτούρες αποτελούν σημαντικό άξονα της κυρίαρχης κουλτούρας, καθώς αναδύονται μέσα από εκείνη και συσχετίζονται άμεσα μαζί της. Ωστόσο, το φάσμα στο οποίο κινούνται μεταλλάσσεται ανάλογα το χρονικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Οι συλλογικότητες που ανήκουν στην λεγόμενη queer υποκουλτούρα έκαναν την εμφάνιση τους αισθητή τα τελευταία έτη, καθώς ο όρος queer ήταν μέχρι πρότινος, σχεδόν ανύπαρκτος στην ελληνική πραγματικότητα.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1980 και κυρίως την δεκαετία που ακολούθησε, εισάγεται στους αμερικανικούς ακαδημαϊκούς κόλπους ένα νέο κριτικό ρεύμα εν ονόματι queer theory, (Τσακιστράκη, 2016˙ · Doty, 2000) το οποίο λίγα χρόνια αργότερα κάνει την εμφάνιση του και στην γλωσσική ελληνική πραγματικότητα με τον όρο queer (Κανάκης, 2011). Κατά τις δύο προαναφερθείσες δεκαετίες, οι ερευνητές που προέρχονταν κατά κύριο λόγο από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, ανέπτυξαν ένα νέο σχήμα θεωριών που στόχο είχε την επανανοηματοδότηση της έμφυλης ταυτότητας (Goldman, 1996), αλλά και την αμφισβήτηση της δυαδικής αντίστιξης ομοφυλοφιλίας/ ετεροφυλοφιλίας σαν δύο παγιωμένες υποστασιοποιημένες σεξουαλικότητες (Γιαννακόπουλος, 2001: 168˙ Αβδελά & Ψαρρά, 1997). Σύμφωνα με την Αποστολίδου (2011:138) η λεξικογραφική

κυριολεξία του παρόντος όρου είναι «αλλόκοτος, παράδοξος, περίεργος, ύποπτος, σκοτεινός, ιδιόρρυθμος, εκκεντρικός», ενώ σύμφωνα με τον Halperin (1995: 62) το queer είναι εξ ορισμού οτιδήποτε είναι ανοίκειο προς το κανονικό, το νόμιμο, το κυρίαρχο· αυτό που δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί, να ταυτοποιηθεί, να ενταχθεί στις καθεστηκυίες νόρμες (Τσακιστράκη, 2016:134). Ανατρέχοντας κάποιος στην ιστορική καταγραφή του όρου, ανακαλύπτει πως αναδύεται από τον αγγλοσαξονικό κόσμο στις αρχές του 20ου αιώνα και η χρήση του λειτουργούσε σαν αυτοπροσδιορισμός μεταξύ των ανδρών με ομοερωτικές πρακτικές (Αποστολίδου, 2011). Ωστόσο, η πάλαι ποτέ χλευαστική ορολογία που συνδέθηκε εν μέρει με το AIDS, βρέθηκε το 1990 στο επίκεντρο της ερευνητικής μελέτης, επαναδιεκδικώντας μια εκ νέου θεωρητική και πολιτική ζύμωση.

«Ξεχάστε τους παραδοσιακούς χαρακτηρισμούς «γκέι», «στρέιτ», «τρανς» κ.λπ. Αψηφήστε ταμπέλες, ρόλους, φύλα. Χλευάστε τη λογική της «κανονικότητας», της «αποδοχής», της «ενσωμάτωσης». Γίνετε οι πράκτορες του χάους, της φασαρίας, της ανατροπής. Γίνετε «διαφορετικοί», «αλλόκοτοι», queer…»[37] Η queer θεωρία επικαλείται μια σεξουαλικότητα που δεν εμπίπτει στην ετεροκανονιστική· λειτουργεί ως ένα κομμάτι μιας ερμηνευτικής προσέγγισης ενάντια στις κανονιστικές επιταγές της κυρίαρχης νόρμας. Ο παρόν όρος προστέθηκε στην εργαλειοθήκη ως μια νέα γλωσσική αφετηρία που στόχο είχε να χαλκεύσει τα υπάρχοντα όρια των ταυτοτήτων, ενώ το ενδιαφέρον εστιάζεται σε κάθε σεξουαλικότητα που φέρει άλλα «δεδομένα» από τα κυρίαρχα (Γιαννακόπουλος, 2001), καθώς το φύλο λειτουργεί ως μια μίμηση για την οποία δεν υπάρχουν πρότυπα (Butler,1990) και κατ' επέκταση φυσιολογικές και παρεκκλίνουσες συμπεριφορές και πρακτικές. Η αδυναμία ένταξή της σε μια συγκεκριμένη κατηγορία συντέλεσε σύμφωνα με την Sedgwick (1993) στο να λειτουργήσει ως ένα ευρύ πλέγμα πιθανοτήτων, χασμάτων, παραφωνιών και εκτροπών, αλλά ταυτόχρονα αυτή η έλλειψη σαφήνειας να λειτουργήσει απελευθερωτικά για ένα μέρος του πληθυσμού, που αρνιόταν την κατηγοριοποίηση του σε μια συγκεκριμένη ταυτότητα (Αποστολίδου, 2011). Οι αυτοαποκαλούμενοι queer δεν κατατάσσουν

[37] Η παρούσα αναφορά γίνεται στο εισαγωγικό κομμάτι του άρθρου «Queer me up!» του Θοδωρή Αντωνόπουλου στο περιοδικό υποβρύχιο.

την ομοφυλοφιλία ως «φύσει» μειονότητα, αλλά ως «θέση» διαφοροποίησης και αντίστασης στο δίπολο ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία (Γιαννακόπουλος, 2001).

Εν ολίγοις, συγκροτούνται διαφοροποιημένα μοντέλα φύλου και σεξουαλικότητας (Jagose, 1996: 105), με βασικό άξονα της εν λόγω θεωρίας τη μετατόπιση από την ταυτότητα ως ηγεμονική πρακτική στην υποκειμενικότητα, που σύμφωνα με την Τσακιστράκη (2016: 137) χαρακτηρίζεται ως ένας αστερισμός πολλαπλών και ασταθών θέσεων. Ωστόσο, δεδομένου ότι οι σεξουαλικές ταυτότητες δεν είναι άκαμπτες αλλά ρευστές και διαρκώς μεταβαλλόμενες, η queer ανάλυση παραμένει ένα πεδίο αντιγνωμιών ως προς το περιεχόμενο που φέρει (Αποστολίδου 2012), ελλοχεύοντας τον κίνδυνο ακριβώς λόγω της αφθονίας σημασιών που διαθέτει, αφενός να από-ερωτικοποιήσει τα υποκείμενα, αφετέρου να καταστεί κενός (Κανάκης, 2011:136).

Μια από τις πιο συμπαγείς προσπάθειες αποτύπωσης του φάσματος του όρου queer στον ελληνικό ακαδημαϊκό λόγο προέρχεται από τον Γιαννακόπουλο, (2001,2006) του οποίου η προσέγγιση κατάδειξε τον αποσπασματικό και συγκρουσιακό χαρακτήρα της ταυτότητας, ενώ εξίσου σημαντική ήταν και η ανάλυση της Αθανασίου (2008) ως προς την προβληματική του (Αποστολίδου, 2011). Πέραν όμως του ακαδημαϊκού χώρου, ο παρόν όρος συνδέθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τους καλλιτεχνικούς κόλπους όπως ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, η μουσική αλλά και φεστιβάλ συναφούς θεματολογίας, με τη ίδια σχεδόν να ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη αισθητική και στάση ζωής, που στόχο είχε τη συλλογική συσπείρωση τουλάχιστον στο αγγλοαμερικανικό φάσμα, ενώ την ίδια στιγμή στην ελληνική πραγματικότητα θεωρούταν αποκομμένη από το κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι (Αποστολίδου, 2011). *Είναι παράδοξο που στην Ελλάδα τώρα ανθίζει όλη αυτή η queer αισθητική […] Εμείς στηρίζαμε τότε πως η σεξουαλικότητα και η πολιτική δεν μπορεί να διαχωριστούν*, θα είναι η δήλωση του Κωνσταντίνου Γιάνναρη (2009), σκηνοθέτη γαλουχημένο καλλιτεχνικά σε αγγλικούς κύκλους. Το γεγονός ότι τα κυρίαρχα έντυπα της εποχής υιοθέτησαν τον όρο queer ως κάτι πιο καλλιτεχνικό, τον αφόπλισαν από οποιαδήποτε διεκδίκηση, καθιστώντας τον ουσιαστικά έναν όρο που τείνει περισσότερο στο να γίνει branding χωρίς καμία πολιτική υπόσταση, παρά μέρος πολιτικής οχύρωσης και ορατότητας.

Το queer φαίνεται να τοποθετείται σε πιο ασφαλή και ευρέα πεδία όπως αυτό της τέχνης που καθιστούν τη «νομιμοποίηση» του πιο εύκολη, καθώς το εννοιολογικό του πλαίσιο και ο ρόλος που επιτελεί, δείχνει να συνδέεται με αυτόν της περιθωριακής εικόνας του αποκλίνοντα. Ο ελληνικός τύπος συμπεριέλαβε τα τελευταία χρόνια την παρούσα ορολογία, κυρίως αναφερόμενος σε πολιτισμικά δρώμενα, όπως queer φεστιβάλ ή και ανεξάρτητες queer ταινίες όπως το «Στρέλλα[38]», ενώ μικρότερη υπήρξε η αναφορά του στη λογοτεχνία και σχεδόν μηδαμινή στους τηλεοπτικούς και ραδιοφωνικούς δέκτες (Αποστολίδου, 2011). Η πρώτη εμφάνιση του όρου queer στον ελληνικό τύπο ανιχνεύεται σε κείμενο της Ξένιας Κουνελάκη (2003) στα πλαίσια μιας σύντομης αναδρομής του παρόντος όρου στις Η.Π.Α. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κυριάκο (2016) τον 21ο αιώνα στα πλαίσια του «New Queer Cinema» σωρεία νέων δημιουργών επαναπροσέγγισαν την αναπαράσταση της οικογένειας, απαλλαγμένοι από το στερεοτυπικό μοντέλο, εστιάζοντας περισσότερο στη ρευστή σεξουαλικότητα με τον «Κυνόδοντα» (2008), το «Atternberg» (2010) και το «Χενία» (2014) να αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα ενός σινεμά «χειραφέτησης» (Χάλκου 2012), ενός σινεμά που επιδιώκει την ορατότητα σε ένα πιο ευρύ κοινό.

Στις κινηματογραφικές σπουδές η queer θεωρία απάλλαξε από περιορισμούς γκέι και λεσβίες δημιουργούς του εμπορικού κινηματογράφου (Stam, 2011:335), απελευθερώνοντας σταδιακά και Έλληνες σκηνοθέτες που επιχείρησαν μια αφύπνιση ως προς τον υπάρχοντα σεξουαλικό συντηρητισμό. Ωστόσο, για την καλύτερη κατανόηση της εγχώριας queer κινηματογραφίας, ακολουθεί μια σύντομη αναφορά πέρα από την νεανικές υπό-κουλτούρες στις νεανικές queer υπό-κουλτούρες(queer youth sub-culture) μιας ακόμα πιο παραγκωνισμένης πληθυσμιακής ομάδας που φαίνεται να σκιαγραφείται ολοένα και πιο έντονα από το ελληνικό σκηνοθετικό δυναμικό, αρθρώνοντας εκτός από καλλιτεχνικό και πολιτικό λόγο.

Η έννοια της νεολαίας και η έννοια του εφήβου έχουν συνδεθεί με ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, συμπεριλαμβανομένων του καταναλωτισμού, της υποκουλτούρας

[38] Ελληνική δραματική ταινία του 2009 σε σκηνοθεσία, σενάριο και παραγωγή του Πάνου Κούτρα. Η μοναδική μέχρι στιγμής ελληνική ταινία που κεντρικό ρόλο κατείχε transsexual υποκείμενο.

και των ηθικών πανικών[39] (Savage, 2007), με τους ίδιους να βρίσκονται σ' ένα στάδιο του «ανάμεσα» καθώς δεν είναι πλέον παιδιά, αλλά δεν είναι και ενήλικες δεν ταιριάζουν ή δεν ανήκουν πλήρως (Pullen, 2014). Η queer νεανική υποκουλτούρα όπως προκύπτει και από τα παραπάνω αναφέρεται σε άτομα ή κοινότητες νεαρών ατόμων που αυτοπροσδιορίζονται ως μη straight (Rasmussen, Rofes & Talburt, 2004), ενώ αποτελεί έναν όρο που συνήθως επιφέρει διακρίσεις και στιγματισμό (Minichiello, Aloni & Hays, 2008). Ωστόσο, η queer νεανική υποκουλτούρα επιδίωξε να καταδείξει την άρρηκτη σχέση της σωματικής, κοινωνικοοικονομικής, εκπαιδευτικής συνθήκης με την κυριαρχία, υιοθετώντας «απαντήσεις» σε ποικίλες μορφές εξουσίας, χρησιμοποιώντας μια σειρά από μεθόδους αντίστασης· δεν περιορίστηκε μόνο σε τοπικές πράξεις, αλλά διευρύνθηκε και σε παγκόσμιο επίπεδο, όπως διαδηλώσεις και παντός τύπου performances, σε μια προσπάθεια να αψηφήσει τους στενούς ορισμούς και να ανοίξει νέους τρόπους κατανόησης και φαντασίας για το τι σημαίνει να είσαι νέος (Driven, 2008) και δη σεξουαλικά «αποκλίνων».

Σε μια προσπάθεια κατανόησης των σεξουαλικών υποκουλτούρων αλλά και της σεξουαλικότητας εν γένει, θα επιχειρήσω μέσω του πραγματολογικού μου υλικού να καταδείξω τις εσωτερικές και εξωτερικές ιεραρχήσεις που προκύπτουν από τις διχοτομίες ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία, άνδρας/γυναίκα με τον πρώτο όρο να αναφέρεται σε μια οικουμενική σεξουαλικότητα και τον δεύτερο σαν μια ειδική κατηγορία ή και σεξουαλική μειονότητα, βάσει τη ηγεμονικής ιδεολογίας του φύλου και της επικρατούσας δυτικής αντίληψης. Οι άξονες μου χωρίζονται σε τρεις και συνδέονται με τις συμπεριφορές και πρακτικές (γλωσσικές και μη) που οριοθετεί και διαφοροποιεί το κυρίαρχο ετεροκανονιστικό μοντέλο.

[39] Ο ηθικός πανικός αναφέρεται για πρώτη φορά στους κοινωνιολογικούς κύκλους της δεκαετία του 1970 και σύμφωνα με τον Cohen γίνεται λόγος σε μια διπλή διαδικασία, υποκινούμενη κυρίως από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης (ΜΜΕ) κατά την οποία κάτι, όπως μια συνθήκη ή και ομάδα προσώπων λειτουργεί ως απειλή αλλά συγχρόνως και ως δημιουργός συμπεριφορών και μηνυμάτων που θεωρητικώς θέλει να καταστείλει. (Αβδελά, 2005).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο

Φιλοξενία σε ξένο σώμα

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι να αναδειχθεί ο τρόπος που οι πρακτικές και συμπεριφορές του σώματος ως πηγή βιωμένων εμπειριών, προσδοκιών και συναισθημάτων αναπαρίστανται στον κινηματογραφικό φακό, καθώς και πως γίνεται αντιληπτό, το «αποκλίνον» σώμα από τους μηχανισμούς ρύθμισης. Το πραγματολογικό μου υλικό αποτελούν οι ταινίες: «Από την άκρη της πόλης»[40] του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, «Xenia» του Πάνου Κούτρα, «Κανένας» του Χρήστου Νικολέρη, «Λιούμπη» της Λάγιας Γιούργου και τέλος «Ένας λαμπερός ήλιος» του Βασίλη Λουλέ. Μέσω των διαθέσιμων φιλμικών κειμένων, θα επιχειρήσω να πραγματοποιήσω μια ανάγνωση των διαφορετικών και αντιφατικών σκέψεων και θεωρήσεων γύρω από την αναπαράσταση του σώματος, βάσει του κανονιστικού προτύπου, του ηγεμονικού και υποτελή ανδρισμού ως τεχνική επιβολής και τέλος, θα αναφερθώ στο πως η συγκρότηση του έμφυλου και σεξουαλικού λόγου διακρίνεται από εξουσιαστικές ιεραρχήσεις των ομιλούντων υποκειμένων. Ωστόσο, πριν πραγματοποιηθεί η ανάλυση των ταινιών, βάσει των κάτωθεν υπό-κεφαλαίων, κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια αναφορά στο πως γίνεται αντιληπτός ο όρος φιλοξενία σε ξένο σώμα, που χρησιμοποιήθηκε ως γενική θεματική.

Η φιλοξενία δεν αποτελεί μια απόχρωση, αλλά έναν τόπο προσδιορισμού της έννοιας πολιτισμός, όπως αυτή συγκροτείται εντός μια κοινότητας, συλλογικότητας ή και ύπαρξης. Όπως επισήμανε ο Γάλλος φιλόσοφος Ντεριντά «δεν υπάρχει ξένος πριν ή έξω από την ξενίαν». Κατά συνέπεια, η ίδια η φιλοξενία δείχνει εγκλωβισμένη στην ίδια της τη γλώσσα. Την ίδια στιγμή όμως, είναι αυτή που επιχειρεί να γεφυρώσει, αν και με ιεραρχικούς όρους, την υποτιθέμενη ασυμβατότητα του οικείου με το ξένο (Παπαταξιάρχης, 2006), εν προκειμένω σώμα του υποκειμένου. Η διάκριση του βιολογικού σώματος που περιγράφει την ανατομική διαφορά αρρένων και θηλέων, με το κοινωνικό σώμα που συνεπάγεται

[40] Η παρούσα ταινία γυρισμένη το 1999, αποτέλεσε πρωτοπόρο κινηματογραφικό φαινόμενο, αφενός λόγω του τρόπου προσέγγισης του σκηνοθέτη για τις μεταναστευτικές υποκουλτούρες, δεδομένης της ιστορικής περιόδου, αφετέρου λόγω του ότι υπήρξε μια από τις πρώτες φιλμικές αποτυπώσεις του λεγόμενου διεθνικού σινεμά. Η ταινία αποτέλεσε σημείο αναφοράς για πολλά κινηματογραφικά φεστιβάλ, κυρίως queer θεματολογίας.

με τις διαδικασίες που κάποιος «γίνεται» άνδρας ή γυναίκα (Birke, 2004), περικλείουν στο εσωτερικό τους μια μορφή φιλοξενίας του ενός με του άλλου. Το σώμα φορτισμένο με συναισθήματα, ηθικές κρίσεις και επικρίσεις (Μακρυνιώτη, 2004) σε μια προσπάθεια συνύπαρξης του βιολογικού με το κοινωνικό, αποδέχεται ή απορρίπτει το ξένο σώμα μέσω τεχνικών υπέρβασης ή συμβιβασμού. Οι ταινίες «Xenia» και «Από την άκρη της πόλης» αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αποδοχής και απόρριψης του σώματος των υποκειμένων, καθώς το ίδιο το σώμα αποτελεί σημαντική παράμετρο στη διαμεσολάβηση της κοινωνικής ταυτότητας με την ταυτότητα του εαυτού. Η αναπαράσταση μη ενδεδειγμένων τρόπων σύμπλευσης των δύο σωμάτων, οδηγεί σε πεδίο σύγκρουσης αλλά και αντίστασης που αναδεικνύονται και μέσω του τρόπου που το υποκείμενο επιλέγει προβάλλει το σώμα του, όπως αναλύεται και στις ενότητες που ακολουθούν.

3.1 Αναπαράσταση του σώματος

Το ανθρώπινο σώμα δε βρίσκεται σε φυσική κατάσταση, παρά μόνο για μια πολύ σύντομη περίοδο της ζωής μετά τη γέννηση (Falk, 1995: 95). Τα πολιτισμικά κανονιστικά πρότυπα είναι αυτά που καθορίζουν τις προσδοκίες για το σώμα και ο κάτοχος, αυτός που κάνει χρήση αυτού, κατόπιν διδασκαλίας και εκπαίδευσης (Μακρυνιώτη, 2004). Το σώμα διαπλάθεται από τον πολιτισμό· μέσα απ' αυτό το άτομο σταδιακά γνωρίζει και ζει μέσα σ' έναν πολιτισμό (Μακρυνιώτη, 2004 :31). Ο τρόπος που περπατά, κοιμάται, συνευρίσκεται σεξουαλικά αποτελούν τεχνικές κοινωνικά δομημένες· (Mauss, 1968) τεχνικές που συγκροτούν το κοινωνικό σώμα και αποτελούν κώδικες προκειμένου το υποκείμενο να ενταχθεί και να γίνει σάρκα της κοινωνίας.

Τα σώματα, μας μεταδίδουν μια σειρά σύνθετων πληροφοριών για τον εαυτό μας, αποτελώντας έναν φορέα συμπυκνωμένων σημασιών (Goffman,1963) με ή χωρίς την πρόθεση μας, και εμείς καθώς και άλλα μέλη της κουλτούρας μας, τείνουν να γίνουν ειδικοί στην ανάγνωση των πολιτισμικά συγκεκριμένων εννοιών σχεδόν στιγμιαία (Marscia – Lees, 2011). Το βλέμμα προς και από τους άλλους αποτελεί μια διαδικασία που άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, ανταλλάσσονται πληροφορίες που το ίδιο το σώμα επιτρέπει προ διαρροή.

Το υγιές, καλοσχηματισμένο, αρτιμελές και ασημάδευτο σώμα συνδέεται τόσο με το κανονιστικό πρότυπο της «θηλυκότητας», όσο και του «ανδρισμού», αν και με διαφορετικούς και άνισους όρους (Αθανασίου, 2011). Έχει διαφορά αν μια φαρδιά και ανοιχτή πλάτη ανήκει σ' ένα ανδρικό ή σ' ένα γυναικείο σώμα (Brace – Govan, 2002 : 413), μια κοινωνική συνθήκη που επιχειρεί να ενισχύσει και ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης μέσα από την ταινία του «Από την άκρη της πόλης». Η φωτογραφία και οι λήψεις των περισσότερων πλάνων, από τις πρώτες κιόλας σκηνές της ταινίας γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του και στο σωματικό κάλλος των χαρακτήρων, που με μια πρώτη ματιά ανταποκρίνονται στις επιταγές του κοινωνικού τους φύλου[41]. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της ταινίας, φαίνεται πως η υιοθέτηση τέτοιου είδους συμπεριφορών, είναι περισσότερο αναγκαία και κατασκευασμένη παρά «εγγενής», καθώς όπως θα αναλυθεί παρακάτω η ανδρική ταυτότητα που καθορίζεται μεταξύ άλλων από την αναπαράσταση ενός μυώδους σώματος, αποτελεί στοιχειό ενδυνάμωσης των μεταναστευτικών υποκείμενων με ανδρικό πρόσημο και ενδεχομένως αναπαραγωγής των έμφυλων προτύπων που φέρουν από τις χώρες καταγωγής τους (Παπανδρέου, 2009)[42].

Το υποκείμενο που επιδίδεται σε διαφορετικές πρακτικές από τις οριοθετημένες γύρω από το κοινωνικό του φύλο, μπορεί να επιφέρουν στιγματισμό και περιθωριοποίηση (Bourdieu, 1978). [43] Το σώμα δεν υπόκειται μόνο σε κανόνες καθαρότητας και ρυπαρότητας αλλά το ίδιο θεωρείται πηγή ρυπαρότητας και εστίας μόλυνσης (Douglas, 1966). Όπως επισημαίνεται από την Davis (1997) κάθε πολιτισμός διχοτομεί το σώμα σε «καλό» ή «κακό». Ένα σώμα πιο εύσωμο, λιγότερο αρρενωπό ή θηλυκό απ' ότι η κοινωνία ορίζει με βάση τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας, την ιστορική περίοδο και τα πολιτισμικά πρότυπα, μπορεί να θεωρηθεί ένα «κακό» σώμα· ένα σώμα που προκαλεί υποψία, έλεγχο, παρατήρηση και

[41] Χαρακτηριστική είναι η σκηνή που ο κινηματογραφικός φακός μπαίνει σε οίκο ανοχής της Αθήνας, με τις νεαρές ιερόδουλες να επιδεικνύον το καλλίγραμμο σώμα τους και την υπεύθυνη να διαφημίζει τα «δυνατά» γυναικεία τους χαρακτηριστικά.

[42] Θα γίνει αναφορά στη συνέχεια.

[43] Μια γυναίκα που επιδίδεται στην άρση βαρών προκειμένου να ανασχηματίσει το σώμα της (Tate, 1999) ή ένας άνδρας που επιλέγει το μπαλέτο ως δραστηριότητα, συνιστά μεν μορφή αντίστασης αλλά την ίδια στιγμή διακινδυνεύει να υποστεί τις συνέπειες γι αυτή του την υπέρβαση.

ταξινομείται ακόμα και βάσει κοινωνικών μεταβλητών όπως το φύλο, η τάξη, η φυλή και η εθνότητα (Μακρυνιώτη, 2004).

Στην ταινία «Xenia» [44] όταν ο Όντι και ο Ντάνι κατευθυνόμενοι προς το διαμέρισμα του πρώτου θα γίνουν μάρτυρες μιας ρατσιστικής επίθεσης σε αλλόθρησκα παιδιά, ο Όντι θα απαιτήσει από τον αδερφό του να στρέψει το βλέμμα του ευθεία, καθώς όπως αναφέρει μπορεί να μη φαίνονται Αλβανοί, αλλά ο Ντάνι φαίνεται πούστης και αυτό μπορεί να είναι και χειρότερο[45]. Ωστόσο, η απάντηση που θα λάβει από τον ανήλικο αδερφό του, είναι πως συνδυάζει και βουνό και θάλασσα, αναδύοντας μέσω αυτής του της δήλωσης μια «σωματική υπεροχή» (Κάραλης, 2004). Η οικειοποίηση των στάσεων, χειρονομιών, κινήσεων, βλεμμάτων όπως αναφέρει ο Goffman (1971: 154-171) που συμβάλλει στη διατήρηση της ηθικής τάξης της περίστασης και επιβεβαιώνει τους ισχύοντες ηθικούς κανόνες, αναγνωρίζει και ενισχύει την ύπαρξη «σωστών» και «λανθασμένων» τρόπων παρουσίασης του εαυτού, σωστών και λανθασμένων τρόπων εμφάνισης, βάσει της αντιστοιχίας βιολογικού με κοινωνικού φύλου. Ορισμένα σημεία ή και λειτουργίες του σώματος σύμφωνα με τον Hatty (1997) φαίνεται να παραβαίνουν την πολιτισμικά κατασκευασμένη έννοια του καθαρού σώματος αποτελώντας μια ύλη εκτός τόπου, που συνεπάγεται είτε με την αγνόηση αυτού, είτε με πρότυπα πραγματικότητας που τα καθιστούν μη ορατά ή με την απόρριψη ακατάλληλων στοιχείων (Douglas, 1996). Το σώμα δεν έχει οντολογική υπόσταση χωρίς τις κοινωνικές πρακτικές και πολιτικές ρυθμίσεις που το συγκροτούν μέσα από τα πλαίσια της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας (Butler, 2008). Δεδομένου ότι η παρέκκλιση σωματοποιείται, το σώμα διασπάται σε

---

[44] Βλέπε υποσημείωση 22.

[45]Στις πλείστες σκηνές ο Ντάνι κουβαλά και το αγαπημένο του κουνέλι, τον Ντίντο. Αν και ο αδερφός του δυνασχετεί με την παρουσία του κουνελιού, καθώς ο Ντάνι είναι άνδρας και οδεύει προς τα 16 –όπως επισημαίνει ο Όντι- εκείνος αρνείται να το αποχωριστεί, υποστηρίζοντας πως έχει δύο μήνες ακόμα για να τα κλείσει. Παρόλες τις διαφωνίες τα δύο αδέρφια αποτελούν τα δύο αντίθετα που αλληλοσυμπληρώνονται. Ο Όντι μεγαλύτερος κατά δύο χρόνια παρουσιάζεται πιο εγκρατής και λιγότερο αυθόρμητος από το αδερφό του. Ωστόσο, δείχνει να του αρέσει το γεγονός πως ο Ντάνι είναι λιγότερο διαβρωμένος από τα κοινωνικά πρότυπα και ενίοτε αδιαφορεί να συμβαδίσει με αυτά. Δεδομένης της κατηγορίας youth που συγκαταλέγονται, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η μετάβαση στην ενήλικη ζωή είναι ακόμα σε αρχικό στάδιο για τον μικρότερο αδερφό ή ότι αρνείται πεισματικά να ενηλικιωθεί. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, Πάνο Κούτρα: «Όταν αφαιρείς τον ρόλο του παιδιού από ένα παιδί και του δίνεις αυτόν του ενήλικα, είναι τρομερά σκληρό[...]Ο Ντάνι ανέλαβε τον ρόλο του προστάτη. Προκειμένου να αποκρούσει αυτόν τον ρόλο, αρνείται να μεγαλώσει, σαν τον Πίτερ Πάν. Φτιάχνει έναν φανταστικό κόσμο [...] επεκτείνοντας την παιδική του ηλικία».

κομμάτια μέσα από τα οποία αποτυπώνεται ο εκφυλισμός, η παρακμή, η αγριότητα και η απόκλιση (Ulra & Terry, 1995) και κατ' επέκταση η ιεραρχική κατάταξη ως προς τη φυλή, το φύλο, τη γεωγραφική προέλευση, την εθνότητα, την οικονομική και κοινωνική τάξη. Ό Ντάνι είναι ομοφυλόφιλος, ξένος, ορφανός και χωρίς κανένα οικονομικό και κοινωνικό υπόβαθρο. Το ίδιο ισχύει και για τον αδερφό του Όντι χωρίς να εμπίπτει στην πρώτη κατηγορία[46]. Σύμφωνα με τον Bauman (2017:120) ανήκουν στη τάξη των «παριών»· δεν χωρούν σε σχεδόν καμία νόμιμη κατηγορία, δεν φέρουν εις πέρας καμία από τις αναγνωρισμένες, εγκεκριμένες και απαραίτητες λειτουργίες που τα «κανονικά» μέλη της κοινωνίας εκτελούν.

Ο Σάσα και η παρέα του στην ταινία «Από την Άκρη της Πόλης» [47] αυτοπροδιορίζονται ως ετεροφυλόφιλοι· παρουσιάζονται υγιείς, με σφριγηλά αθλητικά σώματα και δίχως σημάδια, που ανταποκρίνονται στην ετεροφυλοφιλική πραγματικότητα του έμφυλου διαχωρισμού. Ωστόσο, οι νεαροί ομογενείς που υιοθετούν τις πρακτικές που συμβαδίζουν με το κοινωνικό φύλο του άρρενα παρέχουν σεξουαλικές υπηρεσίες σε άνδρες που είναι πρόθυμοι να τις ανταλλάξουν με κάποιο χρηματικό αντίτιμο, ακόμα κι αν αυτό δε γίνεται αντιληπτό μέσω χειρονομιών ή στάσεων με την πρώτη ανάγνωση. Συνεπώς ο κάτοχος του σώματος είναι σε θέση να το προφυλάξει από αρνητικά ή δυσφημιστικά σχόλια (Goffman, 1971), κάτι που δε συμβαίνει στην περίπτωση του Ντάνι του Πάνου Κούτρα. Το σώμα άλλωστε, όπως επισημαίνεται από την Μακρυνιώτη (2004) μπορεί να λειτουργήσει ως δημόσια δήλωση από την πλευρά του κατόχου του, νομιμοποιώντας κάποια συμπεριφορά που θα μπορούσε να προσληφθεί ως παράξενη, προσβλητική ή και ύποπτη (Goffman, 1971). Ωστόσο, ο Γιάνναρης[48] δεν επιδιώκει μέσω της παρούσας αναπαράστασης του σώματος να δημιουργήσει θετικές εικόνες όσον αφορά την κουλτούρα αυτή (Κυριάκος, 2016), αλλά τουναντίον όπως δηλώνει ο ίδιος, επιδιώκει τον προβληματισμό και όχι το σοκ. *Περισσότερο*

---

[46] Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Karalis (2014)

[47] Βλέπε υποσημείωση 20.

[48] Σύμφωνα με τον ίδιο οι τρεις μεγάλες προσλαμβάνουσες που καθόρισαν την σκηνοθετική του ματιά, την μετέπειτα πορεία του αλλά και την επιλογή του κινηματογράφου ως εκφραστικό μέσο ήταν η αντίληψη του κόσμου ως ξεριζωμός, η σεξουαλική του ταυτότητα και τέλος το δίπολο ζωή/θάνατος· μια πραγματικότητα που βιώθηκε πιο έντονα κατά τη διαμονή του στο Λονδίνο όταν άρχισε να νιώθει μετέωρος μετά από απώλεια ανθρώπων του περιβάλλοντος του από το σύνδρομο της επίκτητης ανοσολογικής ανεπάρκειας, το AIDS (Γιάνναρης, 1999).

θα έλεγα ότι κάνω queer σινεμά, υιοθετώντας μια περισσότερο κριτική στάση. [49] Τόσο ο Πάνος Κούτρας όσο και ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης κατασκευάζουν ριζοσπαστικούς κώδικες αναπαράστασης που πλαισιώνουν νέα σχήματα της ανδρικής παρουσίας (Κάραλης, 2014).

Ο Γιάνναρης περιγράφει ένα φάσμα ομοφυλόφιλων χαρακτήρων και συμπεριφορών που εστιάζουν μεν στην ομάδα των νεαρών, αλλά επεκτείνονται και στην εύσωμη αρσενική ιδιοκτήτρια που διαφημίζει τη λευκή σάρκα, στον σκηνοθέτη που δείχνει να εκνευρίζεται με τις απαντήσεις του Σάσα σχετικά με την ανδρική πορνεία, αλλά και τον Γιούρα που απεικονίζεται ημίγυμνος σε γυμναστήρια και αποδυτήρια πυγμαχίας (Κυριάκος, 2016). Ο σκηνοθέτης επέλεξε τους παραπάνω ερασιτέχνες ηθοποιούς από νυχτερινά μαγαζιά της Αθήνας που εργάζονταν ως χορευτές[50], γεγονός που συνεπάγεται με την άριστη φυσική τους κατάσταση αλλά και την ενδεχόμενη ενίσχυση της φετιχοποίησης του σώματος που επιδιώκει[51]. Με κατάλληλους χειρισμούς ένα σώμα μπορεί να αποκτήσει μεγαλύτερη αξία από αυτή που είναι διαποτισμένο (Wacquant, 2004) και οι νεαροί φαίνεται να ποντάρουν σε αυτό, δημιουργώντας αφενός τις προϋποθέσεις για τις σεξουαλικές πελατειακές συναλλαγές, και αφετέρου με την ανάγκη να συμβαδίζουν με το εύρωστο και άλκιμο ανδρικό σώμα που προβλέπει το κοινωνικό τους φύλο[52].

Εικόνα 1. «Από την άκρη της πόλης» (1999) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη Ο μαστροπός την Νατάσας και συμπατριώτης του Σάσα στα αποδυτήρια του γυμναστηρίου πυγμαχίας.

[49] Η συνέντευξη δόθηκε στην Κάτια Αρφαρά λίγο πριν η ταινία φτάσει στις κινηματογραφικές αίθουσες, στην εφημερίδα «το βήμα», το έτος 1999.

[50] Ένας χορευτής όπως και ένας πυγμάχος είναι το σώμα του και ταυτίζεται πλήρως με αυτό (Oates, 1985).

[51] Στις πλείστες περιπτώσεις οι νεαροί εμφανίζονται γυμνόστηθοι, με εφαρμοστά τζιν, με ακροβατική ευλυγισία ενώ τα καλλίγραμμα σώματα τους αντικατοπτρίζονται ουκ ολίγες φορές σε γυάλινες επιφάνειες.

[52] Βλ. Εικόνα 1.

Εικόνα 2. «Xenia» (2014) του Πάνου Κούτρα. Τα δύο αδέρφια, Ντάνι και Όντι στην ταράτσα του ξενοδοχείου Xenia.

Οι αποφάσεις σχετικά με πρακτικές αναμόρφωσης ή τροποποίησης του σώματος όπως η σωματική άσκηση, οι διατροφικές συνήθειες, το μακιγιάζ, οι εγχειρήσεις επαναπροσδιορισμού φύλου, η μόδα, φαντάζουν σαν επιλογές στα νεωτερικά υποκείμενα, στην πραγματικότητα όμως υπόκεινται σ' έναν μηχανισμό πειθαρχίας με το να συντηρούν τον εαυτό τους στην καλύτερη δυνατή κατάσταση (Featherstone, 2000). Στην ουσία το σώμα μετατρέπεται σε ένα σύμβολο περίστασης (Entwistle, 2000 : 16) βάσει των κοινωνικών περιστάσεων που το παροτρύνουν να λειτουργήσει προς αυτή την κατεύθυνση.

Το σώμα γίνεται η πρώτη ύλη, στο οποίο ο κάτοχος παρεμβαίνει με σκοπό να το τροποποιήσει και να το καταστήσει φορέα σημασιών (Μακρυνιώτη, 2004). Ωστόσο, τα αποδεκτά πρότυπα για το αρσενικό και το θηλυκό διαφέρουν[53]. Παρόλο που το πρώτο θεωρείται περισσότερο ποθητό όταν συγκαταλέγεται στη νόρμα του ρωμαλέου, το αποδεκτό γυναικείο σώμα καθορίζεται από άλλες συνιστώσες όπως το βάρος, η κινησιολογία και η γενικότερη εμφάνιση στο σύνολο της (Σερεμετάκης, 2001), ενώ ενίοτε ερμηνεύεται ως κατώτερο και ελλειμματικό συγκριτικά με το ανδρικό (Laqueur, 1987). Ο υπεύθυνος του πρακτορείου με το οποίο συνεργάζεται η Όλγα, εργαζόμενη ως πόρνη πολυτελείας στην ταινία «Ένας λαμπερός ήλιος»[54] του Βασίλη Λουλέ, δυσανασχετεί με τις φωτογραφίες που του φέρνει η φίλη της, Νατάσα μετά την παραπομπή της σε «αρμόδιο» φωτογράφο, καθώς η νεαρή

[53] Βλ. Dutton Kenneth (1995) The perfectible body: The western ideal of Physical Development.
[54] Βλέπε υποσημείωση 24.

κοπέλα δε δείχνει αρκετά θηλυκή, άνετη και παιχνιδιάρα με το φακό[55]. Η κανονιστική θηλυκότητα επικεντρώνεται ολοένα και περισσότερο στο σώμα της γυναίκας, όχι στα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις του, αλλά στη σεξουαλικότητα (Bartky, 1988:71). Ο κάτοχος του σώματος είναι αυτός που το εκπαιδεύει και το διδάσκει ανάλογα, κάνοντας χρήση τεχνικών που δε σχετίζονται τις πλείστες περιπτώσεις με πιθανό εξαναγκασμό συμμόρφωσης των ανάλογων προτύπων, αλλά μέσω εκούσιας ρύθμισης του εαυτού (Αθανασίου, 2011◎ Γκασούκα, 2001).

Εικόνα 4. «Ένας λαμπερός ήλιος» (2000) του Βασίλη Λουλέ. Η Νατάσα φωτογραφίζεται προκειμένου να εργαστεί ως πόρνη πολυτελείας.

Η Νατάσα φαίνεται να μην έχει πειθαρχήσει τα όρια του σώματος της, αφού δείχνει να μην ανταποκρίνεται στο προβλεπόμενο γυναικείο πρότυπο. Σε αυτή την περίπτωση το υποκείμενο αναπτύσσει επιπλέον πρακτικές προκειμένου να συμβαδίζει με το ιδεώδες της θηλυκότητας, και έτσι η Νατάσα επιχειρεί να γίνει πιο θηλυκή χρησιμοποιώντας το μακιγιάζ, που σύμφωνα με την Bartky (1988) βοηθάει στη μορφοποίηση του «ιδανικού» θηλυκού σώματος με το ίδιο να συνδέεται ακόμα περισσότερο με τον επιτελεστικό εαυτό. Τα γυναικεία σώματα δεν είναι ποτέ αρκετά θηλυκά και χρήζουν διόρθωσης προκειμένου να εκπληρώσουν τη «φύση» τους και να λογαριάζονται ως αποδεκτά (Αθανασίου, 2008), καθώς δεν αποτελούν μόνο ένα πολιτισμικό κείμενο, αλλά και έναν πρακτικό και άμεσο τρόπο κοινωνικού ελέγχου (Bordo, 1995). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως διαδεδομένες εκφράσεις

[55] Ο φωτογράφος προσπαθεί να την καθοδηγήσει « Το στήθος πιο έξω», «Πάρε μια πιο πονηρή πόζα», αλλά εκείνη φαίνεται σαστισμένη προσπαθώντας να καταλάβει τι της ζητάει, αφενός λόγω δυσκολίας να ανταποκριθεί σε μια πιο «θηλυκή» εικόνα, αφετέρου λόγω της γλωσσικής της ικανότητας στην ελληνική γλώσσα.

όπως το «Προς τα κάλλη, τι είναι ο πόνος» που κατά τα ειωθότα χρησιμοποιείται κατά κόρον στον καθημερινό λόγο, εμπεριέχουν τη βεβαιότητα πως ο πόνος και η στέρηση αποτελούν το κλειδί για την ευχαρίστηση, ακόμα και αν αυτή είναι επίκτητη.

Ωστόσο, ο βαθμός της κοινωνικής επιτελεστικότητας του σώματος επεκτείνεται και ενδεχομένως ισχυροποιείται και από τις σχέσεις που δημιουργούνται και εδράζουν στο εσωτερικού του εκάστοτε φύλου, όπως στην περίπτωση της Λίουμπη[56] στην ομώνυμη ταινία της Λάγιας Γιούργου. Το γεγονός ότι η νεαρή από τη χώρα της ματριόσκα αντιμετωπίζεται εχθρικά από την αδερφή του Δημήτρη, Άννα, δε οφείλεται μόνο στη «φυλή» της αλλά και στο νεανικό και «αναπαραγωγικό» σώμα της. Η γυναικεία φύση εκλαμβάνεται μεν με δίπολα όπως αγνή και βέβηλη, ιερή και μιαρή, παρθενική και διαβολική (Dubisch, 1983 · Loizos & Papataxiarchis, 1991), αλλά αναχαιτίζεται μέσω της σύλληψης και της τεκνοποίησης (Μπακαλάκη, 1994).

Εικόνα 3. «Λιούμπη» (2005) της Λάγιας Γιούργου.
Η Λιούμπη στο παιδικό δωμάτιο του σπιτιού που εργάζεται.

Η Λιούμπη είναι έγκυος την ίδια στιγμή που η Άννα βιώνει διαδοχικές άκαρπες εγκυμοσύνες, καλλιεργώντας ένα πεδίο μάχης των υποκειμένων για την υπερίσχυση του κοινωνικά αποδεκτότερου και ικανότερου γυναικείου σώματος, σ' ένα οικογενειακό, κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό σύστημα, εντός του οποίου οι άνδρες καθορίζουν το ρόλο που θα έχουν ή δε θα έχουν οι γυναίκες (Baecque, 1997). Η Baecque με την παραπάνω διατύπωση αναφέρεται σε μια πατριαρχία με

[56] Βλέπε υποσημείωση 23.

ευρύτερους όρους, αποσυνδεδεμένη από την εξουσία του πατέρα αυτού καθαυτού, αλλά στους άνδρες ως ενιαία κατηγορία, κάτι που συναντάται και στην ταινία «Κανένας»[57] του Χρήστου Νικολέρη, στην οποία γίνεται λόγος τόσο για την πατριαρχία με την αρχική έννοια που φέρει[58], όσο και με τον ηγεμονικό ανδρισμό που συνδέεται με την ανδρική κανονιστική ταυτότητα και που αναλύεται στο παρακάτω κεφάλαιο.

Εικόνα 5. «Κανένας» (2010) του Χρήστου Νικολέρη. Η οικογένεια γευματίζει, αφού πρώτα η Τζούλια έστρωσε το τραπέζι, κατόπιν απαίτησης της μητέρας της.

3.3 Ηγεμονικός και υποτελής ανδρισμός

Το φύλο, βάσει της πολιτισμικής κατασκευής, λειτουργεί ως ένα σύμβολο, μια κατηγορία όπως επισημαίνει η Αστρινάκη (2011:28) εντός της οποίας διαφοροποιούνται το αρσενικό και το θηλυκό, οργανώνονται κατηγορίες «άνδρες» και «γυναίκες», οι αντίστοιχες ταυτότητές τους, και οι μεταξύ τους σχέσεις. Ωστόσο, παρόλο που η ετεροσεξουαλικότητα λειτουργεί ως διαχρονική διαπολιτισμική

[57] Βλέπε υποσημείωση 24. Όπως προαναφέρθηκε, το μεταναστευτικό υποκείμενο φέρει μαζί του και τα έμφυλα πρότυπα της χώρας καταγωγής του. Εν προκειμένω, η αλβανική μουσουλμανική οικογένεια που μπαίνει στο μικροσκόπιο, φαίνεται να ακολουθεί πλήρως τις πατρικές επιταγές. Όπως προκύπτει από την αρχή της ταινίας, ο άνδρας χρήζει προνομιακότερης μεταχείρισης έναντι των γυναικών, καθώς χωρίς τη δική του συναίνεση, δεν μπορεί να ληφθεί καμία απόφαση. Όταν η Τζούλια αδιαφορεί για τις νουθεσίες της μητέρας της και πράττει κατά το δοκούν επιστρέφοντας αργά στο σπίτι, οι συνέπειες επεκτείνονται και σε σωματική τιμωρία. Η παραβίαση του πατρικού νόμου συνεπάγεται με την τιμωρία που ο πατέρας ορίζει. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Χρήστο Νικολέρη -σκηνοθέτη του παρόντος φιλμ- ο βασικός στόχος μέσω της συγκεκριμένης ταινίας είναι να υπάρξει μια ισορροπία του τρυφερού με το σκληρό, σ' ένα αφιλόξενο αστικό περιβάλλον. Αν τοποθετήσουμε στο επικέντρο την νεαρή Τζούλια και το περιβάλλον γύρω από το οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία, θα έρθουμε αντιμέτωποι με δύο συνθήκες. Αυτή της συντηρητικής οικογένειας που πρωτοστατεί ο νόμος του πατέρα και εκείνη που η ίδια γίνεται δέκτης μιας «πρωτόγνορη» τρυφερότητα από έναν άνδρα, διαφορετικό αλλά ταυτόχρονα ίδιο με εκείνη. Η ταινία έλαβε το βραβείο κοινού από το φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 2010.

[58] Η εξουσία που περιστρέφεται γύρω από τον νόμο του πατέρα.

σταθερά (Cameron, 2003: 452), η νοηματική της κατασκευή προκύπτει από τη συγκρότηση των συμπληρωματικών εννοιών θηλυκότητα/αρσενικότητα, ̇δύο έννοιες που σύμφωνα με τον Frosch (2005) δεν αποτελούνται από εγγενή χαρακτηριστικά, αλλά προβολές που κατασκευάζονται από τα άτομα στο φάσμα των κοινωνικών τους διεπιδράσεων. Το φύλο, αν και δεν αποτελεί βιολογικό δεδομένο ούτε είναι τοποθετημένο έξω από τον χώρο και τον χρόνο, (Παπαταξιάρχης, 1997:201) πέραν των σχέσεων που οργανώνει, δομεί και ιεραρχήσεις σ' ένα ευρύτερο εννοιολογικό σύστημα (Αστρινάκη, 2011) ̇ιεραρχήσεις που επεκτείνονται και στο εσωτερικό του εκάστοτε φύλου, εγκολπώνοντας μια σειρά από αξιακά χαρακτηριστικά που προσδιορίζονται και διαφοροποιούνται ανάλογα του δίπολου αρσενικό/θηλυκό.

Η ηγεμονική αρσενικότητα (hegemonic masculinity) που θα μας απασχολήσει περισσότερο στην παρούσα ενότητα, συγκεντρώνει χαρακτηριστικά όπως η ετεροσεξουαλικότητα, η κυριαρχία, η σκληρότητα, ο ανταγωνισμός, τα επιτεύγματα, η επιθετικότητα, η πορνογραφία, οι επιτυχίες και η υποτίμηση των ανδρών με ομοερωτικές πρακτικές (Αρχάκης & Λαμπροπούλου, 2011 · Κανάκης, 2008). Ο όρος ηγεμονικός ανδρισμός διατυπώθηκε για πρώτη φορά από τη Αυστραλή κοινωνιολόγο R.W.Connell, περισσότερες από τρεις δεκαετίες πριν (Messerschmidt, 2018), επηρεάζοντας σημαντικά την πρόσφατη σκέψη για τους άνδρες, το φύλο και την κοινωνική ιεραρχία (Connell & Masserschmidt, 2005). Ο παρόν όρος συνδέεται με την πατριαρχία[59] και έγινε κατανοητός μέσω ενός σχήματος πρακτικών που επιτρέπουν τη συνέχεια της ανδρικής κυριαρχίας πάνω στις γυναίκες (Connell, 2005). Ωστόσο, η αρσενικότητα (masculinity) δεν είναι μια σταθερή οντότητα ενσωματωμένη στα χαρακτηριστικά του σώματος ή της προσωπικότητας των ατόμων̇, είναι η διαμόρφωση των πρακτικών που επιτυγχάνονται με κοινωνική δράση και ως εκ τούτου, διαφέρουν ανάλογα με τις σχέσεις των φύλων σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον (2005).[60]Τα ιδεώδη

[59] Η πατριαρχία αποτελεί ένα κράμα διαφορετικών και ενίοτε συνυπάρχοντων νοημάτων που θα μπορούσε να οριστεί ως ρυθμιστική αρχή άσκησης εξουσίας, Στο εσωτερικό της αναδύονται φαινόμενα «υποταγής» και «εκμετάλλευσης», που συνήθως βρίσκουν τις απαρχές τους στην κυριαρχία και κατίσχυση του σύζυγου – πατέρα εντός οικογενειακών πλαισίων (Τριανταφύλλου, Υφαντής & Χατζηβασιλείου,2008).

[60] Υπάρχουν πολλά είδη «ανδρισμού» με σημαντικές διαφορές στο εσωτερικό τους ενώ μείζονος σημασίας για τη διαμόρφωσή τους αποτελούν οι υπάρχουσες δομές (οικονομικές και θεσμικές)

της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας δεν αποτελούν εξελισσόμενα, μεταβαλλόμενα πολιτισμικά πρότυπα, τα οποία διαμορφώνονται στη βάση των «φυσικών» διακρίσεων και διαιρέσεων, αλλά κοινωνικές κατασκευές που αποβλέπουν στη διασφάλιση και συντήρησης της κοινωνικής πρακτικής (Evans, 2003:104).

Ο ηγεμονικός ανδρισμός διαχωρίζεται από τα υπόλοιπα είδη ανδρισμού και δεν κατασκευάζεται μόνο κατά αντιπαράθεση με τη «θηλυκότητα», αλλά και με άλλες μορφές ανδρισμού που ορίζει ως υποτελείς, όπως ο ομοφυλόφιλος ανδρισμός, αλλά και ο μη αρτιμελής (Connell, 2005). Συνεπώς, οι τύποι του παρόντος ανδρισμού χρειάζεται να μελετηθούν και συγκριτικά με τους ανδρισμούς αυτούς, που βρίσκονται παραγκωνισμένοι λόγω τάξης, φυλής και σεξουαλικότητας.

Στην ταινία «Από την άκρη της πόλης» η εκπόρνευση είναι μια πραγματικότητα για την παρέα των νεαρών μεταναστών, όταν όμως αυτή γίνεται κάτω από συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Οι έφηβοι, ναι μεν συσπειρώνονται σε οικείους τους δρόμους στην Ομόνοια, κάνοντας το λεγόμενο «ψωνιστήρι», λειτουργεί ωστόσο ως άτυπος μεταξύ τους κανόνας, ότι θα έχουν ενεργητικό ρόλο σε μια τέτοιου είδους συναλλαγή και όχι παθητικό.[61] Ο ανδρισμός που εν γένει παρουσιάζεται ως ιδίωμα εξουσίας και ενισχύει τα δίπολα περί ανδρισμού/ θηλυκότητας, καταδεικνύει ότι η διαφορά του φύλου είναι φορέας και άλλων ιεραρχήσεων όπου ο «ασθενέστερος» εκθηλύζεται (Brandes, 1981). Οι σεξουαλικοί ρόλοι είναι αυστηρώς διχοτομημένοι στον ανδρικό, δηλαδή τον «ενεργητικό», και το «γυναικείο», δηλαδή τον «παθητικό» ο ενεργητικός εταίρος είναι ένας άνδρας που «ενεργεί», κυριαρχεί, ενώ ο παθητικός μια γυναικά ή ένας πούστης/αδερφή που «υφίσταται», «παθαίνει» (Γιαννακόπουλος, 2001 :172). Εν προκειμένω, ο Παναγιώτης[62] που έχει βρεθεί σε παθητικό ρόλο, περισσότερο μάλιστα από μία φορά –όπως επιτρέπει η παρέα- θεωρείτο από τα υπόλοιπα μέλη εκθηλυσμένος και γίνεται αποδέκτης χλευασμών.[63]

---

[61] «Δεν γαμιέμαι ποτέ» είναι η απάντηση του Σάσα όταν ρωτάτε πως και δε θέλησε ποτέ ο Νίκος – που αποτελεί τον πιο ακριβοπληρωμένος πελάτη του- να έχει ενεργητικό ρόλο.

[62]Ο Παναγιώτης που αποτελεί μέλος της παρέας των νεαρών Ρωσοπόντιων στην ταινία «Από την άκρη της πόλης», φαίνεται να προτιμάται από έναν πελάτη έναντι των άλλων μελών της παρέας έχοντας ως απόρροια την καχυποψία των υπολοίπων.

[63] «Μια φορά… όχι πούστης, δύο φορές πουστράκι, τρεις;». Ο λόγος για τον Παναγιώτη. Βλ. Canakis, Kantsa, Yiannakopoulos (2010).

Οι εν λόγω νεαροί δεν ξεπερνούν τα 18 έτη, και όπως επισημαίνεται και παραπάνω, διαθέτουν δικές τους μορφές επικοινωνίας και έκφρασης, αλλά και παραγωγή νοήματος (Wurff & Talai, 1995). Σύμφωνα με την παρέα, αν και εφόσον θέλει κάποιος να είναι μέλος της, οι πελατειακές σχέσεις θα πρέπει να περιορίζονται σε πρακτικές που καθιστούν τους ίδιους κυρίαρχους.

Σε μια ομόφυλη σεξουαλική σχέση, η υιοθέτηση των ρόλων διαφοροποιεί την κατηγορία στην οποία εμπίπτει ο ενεργητικός από τον παθητικό. Στην πρώτη περίπτωση ο ενεργητικός εταίρος, ναι μεν γίνεται αντικείμενο ειδικής κατηγορίας, αντιμετωπίζεται ωστόσο ως «κανονικός», «συνηθισμένος» άνδρας ˙στη δεύτερη περίπτωση ο πούστης/αδερφή στοχοποιείται και στιγματίζεται καθώς η αρσενική του ανατομία βρίσκεται σε αντίθεση με την σεξουαλική του συμπεριφορά (Γιαννακόπουλος, 2001 · Loizos, 1995).

Σύμφωνα με τον Κανάκη (2011) η ανδρική ομοφυλοφιλία προκαλεί ηθικό πανικό, καθώς φαντάζει αδιανόητο το φύσει και θέσει «ισχυρό αρσενικό» να αποποιείται των χαρακτηριστικών που του παρέχουν την κυριαρχία. Ωστόσο, η αμφιφυλοφιλία που ανταποκρίνεται περισσότερο στα δεδομένα της παρούσας παρέας, προκαλεί μεγαλύτερη σύγχυση στο ετεροκανονιστικό πρότυπο, αφού δεν συνομιλεί καν μαζί του (Murphy, 1997). Η λεπτή γραμμή που οριοθετεί το τι είναι και τι όχι αποδεκτό στις σεξουαλικές συναλλαγές στην παρέα των νεαρών Ρώσο-πόντιων, είναι ότι θεωρητικώς, κανένα από τα μέλη της δε θα συνευρισκόταν με άνδρα, ακόμα και αν ο ρόλος ήταν ενεργητικός, αν και εφόσον το χρηματικό αντίτιμο απουσίαζε[64].

Δεδομένου του ότι η απαιτούμενη ανδρική συμπεριφορά απαιτεί συνεχή κυριαρχία στις γυναίκες και συμβολική κατίσχυση έναντι των άλλων αρσενικών, ο «παθητικός» άνδρας σε μια ομόφυλη σεξουαλική πράξη, αντιμετωπίζεται ως ανίσχυρος και βρίσκεται σε μια διαρκή απειλή εκθήλυνσης (Αστρινάκη, 2011) και ενίοτε εξομοιώνεται με γυναίκα. Στην ταινία «Ξενία», ο νεαρός Ντάνι γίνεται λεία αυτού που καλείται ηγεμονικός ανδρισμός από ομάδα ομοεθνών του, ο οποίος

[64] Η κοινωνική επιτυχία που στην προκειμένη περίπτωση συνδέεται με την απόκτηση έυκολου χρήματος και η καταστροφή με την οποία φλερτάρουν οι νεαροί, διαθέτουν ρευστά όρια (Βαμβακάς, 2006). Πάρα ταύτα, αν και η εξοικονόμηση χρήματος προϋποθέτει τη διάθεση των σωμάτων τους σε ομοερωτικές πρακτικές, οι ίδιοι επιδιώκουν πάση θυσία να περιχαρακώσουν την «ανδρική» τους ταυτότητα.

ταυτίζεται με την ετεροκανονικότητα (Connell,1987). Η παρέα των Αλβανών θα στοχοποιήσει τον Ντάνι[65] μέσα από μια συγκεκριμένη επανάληψη κινήσεων της σωματικής του στάσης, αλλά και των χειρονομιών, που όπως επισημαίνει η Butler, (1999) ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένα πρότυπα έμφυλης κανονικότητας και που ο νεαρός δε δείχνει να επιτελεί[66]. Βάσει μιας ευρείας αντίληψης, ο «πούστης» είναι αυτός που στερείται της πλήρης ανθρωπινότητας και η ηθική του αδυναμία τον εκθέτει σε κακές «διατάξεις» (Loizos & Papataxiarxis, 1991: 228).

Οι όροι «εξουσία», «καταναγκασμός», «νομιμότητα», τυγχάνουν ευρείας προσαρμογής στο σύστημα των ανθρώπινων σχέσεων, που αναπτύσσεται στο εσωτερικό του, και μέσα από διάφορες μορφές κοινωνικών σχέσεων όπως αυτόν της αναπαραγωγής, στηρίζεται η πατριαρχία (Γκατσούκα, 2001). Η σεξουαλικότητα και η χρήση της, αποτελούν πολυλειτουργική πραγματικότητα της κοινωνικής ομάδας, άμεσα συνδεδεμένη με τη θεμελίωση και διατήρηση της κοινωνικής τάξης (2001: 151). Η αδερφή του Τουμπάλτ, Τζούλια, στην ταινία του Χρήστου Νικολέρη, «Κανένας», λειτουργεί ως αποδέκτης της πατριαρχίας, με μια πιο παραδοσιακή άσκηση της εξουσίας, που βασίζεται περισσότερο στα έθιμα παρά στο τυπικό δίκαιο (Katzara, 2006: 1). Η σεξουαλικότητα που είναι «φυσιολογική» -άρα σωστή- πρέπει να είναι, μεταξύ άλλων, ετεροφυλόφιλη, συζυγική, μονογαμική, αναπαραγωγική και μη εμπορευματοποιημένη· οποιαδήποτε σεξουαλικότητα παραβιάζει αυτούς τους κανόνες θεωρείτο αφύσικη, ανώμαλη, κακή, εφόσον είναι παραβατική (Αμπατζή, 2011:83). Η σχέση της νεαρής Αλβανής[67], δεν εμπεριέχει μόνο το στοιχείο μιας παράνομης σεξουαλικότητας, αλλά και μιας έντονης εθνοτικής συνιστώσας. Δεν είναι μόνο η αρχή και ο κανόνας του πατέρα, αλλά όλες οι πιθανές προεκτάσεις που

---

[65] Βγαίνοντας από το συνοικιακό ίντερνετ καφέ, οι παρέα των νεαρών θα παρατηρήσει έντονα τον Ντάνι και λίγη ώρα αργότερα θα του επιτεθεί λεκτικά. Όταν ένας εξ αυτών θα σχολιάσει αρνητικά την εμφάνιση του στην αλβανική γλώσσα πιστεύοντας πως ο νεαρός Ντάνι δεν την γνωρίζει, θα ακουλουθει διαπληκτισμός.

[66] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιλογή ρουχισμού του. Η ενδυμασία του Ντάνι είναι διαφορετική από αυτή που επιλέγει ο «άνδρας» στερεοτυπικά. Ο νεαρός φοράει περιλαίμιο, έχει βαμμένο ξανθό μαλλί, πολύχρωμες κάλτσες, ροζ καρό παντελόνι, καπέλο αντίστοιχης χρωματικής απόχρωσης και κυκλοφορεί στις περισσότερες σκηνές με ένα γλειφιτζούρι ανά χείρας.

[67] Η ίδια συνάπτει σχέση με τον Ρώσο Γκόραν και συναντιέται κρυφά μαζί του. Όταν η σχέση αυτή θα γίνει γνωστή στον αδερφό της, Τουμπαλτ, εκείνος θα απαιτήσει να διακόψει κάθε επαφή μαζί του καθώς όπως επισημαίνει: «Το μοναδικό πράγμα που θέλει είναι να σε ξεφτιλίσει». Η Τζούλια υφίσταται την ίδια μεταχείριση από τον πατέρα αλλά και από τον αδερφό, αφού οκαι οι δύο κάνουν χρήση της εξουσίας. Σε πολλές περιοχές, η πατριαρχική δομή εξακολουθεί να είναι ιδιαιτέρως έντονη όπως αρκετές αλβανικές οικογένειες.

φέρει. Ο άνδρας καλείται από μικρή ηλικία να επιβεβαιώσει και να δημοσιεύσει τον ανδρισμό του (Αμπατζή, 2011), κάτι που για τη γυναίκα θεωρείται μεμπτό και μιασμένο. Όσες περισσότερες είναι οι σεξουαλικές σχέσεις και πρακτικές με γυναίκες, τόσο πιο ψηλά τοποθετείται ο άνδρας στην ετεροκανονιστική ιεραρχία.

Εικόνα 6. «Κανένας» 2010 του Χρήστου Νικολέρη. Η Τζούλια με τον αδερφό της Τουμπάλτ στην ταράτσα του σπιτιού τους. Ο αδερφός της, απαιτεί να διακόψει κάθε σχέση με τον Ρώσο Γκόραν.

Τα σώματα εμπλέκονται σε σχέσεις εξουσίας, τοποθετούνται κοινωνικά ως φυσιολογικά και μη, παραγκωνίζονται ή και εκμηδενίζονται βάσει διάφορων κοινωνικών κριτηρίων, όπως το φύλο και η τάξη (Μακρυνιώτη, 2004). Η σεξουαλικότητα της Νατάσας στην ταινία «Ένας λαμπερός ήλιος», γίνεται ένα αντικείμενο διαπραγμάτευσης, πέρα από την ατομική ψυχή και εντός του κοινωνικού, πολιτισμικού και πολιτικού κόσμου (Αρχάκης & Λαμπροπούλου, 2011:185). Η ίδια, λίγο καιρό μετά την άφιξη της στην Ελλάδα, έχοντας εργαστεί σε αρκετές περιστασιακές δουλειές χωρίς τις απαιτούμενες απολαβές και δεδομένου ότι δεν γνωρίζει τη γλώσσα της χώρας υποδοχής[68], αναγκάζεται να εργαστεί ως πόρνη πολυτελείας προκειμένου να βιοποριστεί. Το γεγονός όμως ότι δεν έχει μάθει να διαχειρίζεται τη σεξουαλικότητας της με τον τρόπο που η παρούσα εργασία απαιτεί, την αναγκάζει να διαθέσει τον απαραίτητο χρόνο με τον εαυτό της[69], ωστέ να καταφέρει να ασκήσει όσο καλύτερα γίνεται τον επιτελεστικό της ρόλο.

Η γυναικεία σεξουαλικότητα, αποτελεί στοιχείο ανταγωνισμού σ' ότι αφορά τον έλεγχό της, καλλιεργεί κυριαρχίες και αποτελεί ένα διαχρονικό υποκείμενο

[68] Η ίδια περνάει τα πρωϊνά της μαθαίνοντας ελληνικά.
[69] Περνάει ώρα μπροστά στον καθρέφτη κάνοντας πόζες και προσπαθώντας να δείξει πιο «γυναίκα».

σχέσεων εξουσίας, με πολλούς άνδρες να οικοδομούν την ηγεμονική ταυτότητα τους και μέσω αυτού (Speer, 2005). Η αρσενικότητα είναι περισσότερο παραγωγή και λιγότερο κατασκευή, ενώ η ηγεμονική αρσενικότητα που οικοδομεί ακόμα πιο έντονα την ταυτότητα της, βρίσκεται σε ευρεία κοινωνική κυκλοφορία (Hodgson, 1999). Οι σχέσεις ανάμεσα στα φύλα, δεν διακρίνονται από αμοιβαίες σεξουαλικές συναλλαγές και στις πλείστες περιπτώσεις υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση της τάξης των ανδρών με τις τάξεις των γυναικών. Ένας τύπος συναλλαγής όπως αναφέρει ο Tabet (2006), εδραιώνεται μέσω της ανταμοιβής προς μια παροχή ή μια υπηρεσία με πληρωμή, τόσο σε όρους οικονομικούς, όσο και σε όρους γοήτρου. Η ανταλλαγή αυτή διαμορφώνει την ίδια τη σεξουαλικότητα και τοποθετεί την εκδιδόμενη γυναίκα εκτός κοινωνικού και θεσμικού πλαισίου και τον άνδρα – εταίρο, απόλυτο διαχειριστή.

Η εξουσία, επιδιώκει να εξοβελίσει όσες σεξουαλικότητες δε συμμορφώνονται με την αναπαραγωγή˙ ο στόχος αυτός δεν εξυπηρετείται μέσω της απαγόρευσης με την καταστολή, αλλά με την παραγωγή Λόγων για το σώμα, με την παραγωγή των ίδιων των σωμάτων, με την εμφύτευση «διαστροφών» (Γιαννακόπουλος, 2006:29-30), καταγράφοντας τα σώματα αυτά ως «περιττά», παραπανίσια, μη απασχολήσιμα (Bauman, 2017) ή για περιορισμένη και προκαθορισμένη χρήση. Η Λιούμπη στην ομώνυμη ταινία παρέχει την εργατική της δύναμη, αλλά απορρίπτεται σαν σύντροφος και μητέρα των παιδιών του Δημήτρη[70]. Ο ίδιος φοβούμενος τις συνέπειες από το κοινωνικό του περίγυρο[71], εναποθέτει τις ευθύνες στον νεαρό –επίσης Ρώσο- υπάλληλό του, που αν και άνδρας, είναι «ξένος», ένας «πολιτισμικά Άλλος», ένας «οικονομικά Άλλος», που ενδεχομένως εργάζεται με περιορισμένα ή ανύπαρκτα κοινωνικά δικαιώματα (Βεντούρα, 2009),

[70] Η Λιούμπη μένει έγκυος δύο φορές. Την πρώτη κάνει έκτρωση, ενώ τη δεύτερη επιλέγει να το κρατήσει. Ο Δημήτρης που είναι ο πατέρας του παιδιού αρνείται να αναλάβει το βάρος μιας τέτοιας πράξης και επιχειρεί να πείσει την νεαρή να μεγαλώσει το παιδί με τον υπάλληλο του βενζινάδικου. Ως εκ τούτου, δημιουργεί μια κατάσταση ομηρίας και για την Λιούμπη αλλά και για τον νεαρό που γνωρίζει πως δεν έχει άλλη επιλογή από το να δεχθεί.

[71] Όπως επισημαίνει η σκηνοθέτης, ο Δημήτρης διχάζεται ανάμεσα στον έρωτα που έρχεται από αλλού και στο χρήμα που μπορεί – σύμφωνα με τον ίδιο- να υπάρξει από μόνο του. Ωστόσο, ο κοινωνικός περίγυρος φαίνεται να υπερισχύει του έρωτα του για τη Λιούμπη, καθώς όπως αναφέρει η Λάγια Γιούργου, η οικογένεια είναι ένα μοντέλο που δεν το έχει αποσταθεροποιήσει και αμφισβητήσει καμία ιδεολογία.

τοποθετώντας τον πάνω από την Λιούμπη, αλλά κάτω από τον Δημήτρη στην κοινωνική ιεραρχία.

Το φύλο όπως προαναφέρθηκε, δημιουργεί ιεραρχήσεις, αναδεικνύοντας και κυοφορώντας επιμέρους κατασκευές υπό - ταυτοτήτων εντός και εκτός του πυρήνα του. Οι παρούσες ταυτότητες δεν προκύπτουν από την αναπαραγωγή μιας και μόνο συμπεριφοράς, αλλά σαν συνάρτηση με μια πλημμυρίδα χαρακτηριστικών, μέσα στην οποία συναντάται και η επιτέλεση και αναπαράσταση του έμφυλου σώματος. Ωστόσο, το πιο κομβικό σημείο στην παρούσα ανάλυση είναι ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε αμιγώς για ξεκάθαρα δίπολα άνδρας/γυναίκα, ανδράκι/κουκλίτσα, βάσει της ιεράρχησης του κυρίαρχου μοντέλου, (Κανάκης,2007) καθώς όλα τα υποκείμενα που βρίσκονται στο επίκεντρο της αφήγησης συγκαταλέγονται στην κατηγορία youth. Η σεξουαλικότητα των νεαρών είναι ρευστή και εκκολαπτόμενη. Το «queer youth» αποτελεί μια αντιφατική και ατελή έννοια που αμφισβητεί τις περιοριστικές κατηγοριοποιήσεις, ενώ ταυτόχρονα η ίδια αναδομεί νέα θέματα και περιοχές αντίστασης (Driver, 2008). Άλλωστε, όπως επισημαίνει η Driver (2008), η παραπάνω ονομασία δεν αποβλέπει στο να δημιουργηθεί μια νέα ετικέτα, αλλά μας προκαλεί να σκεφτούμε εκ νέου το φύλο, τη νεολαία και τη σεξουαλικότητα. Οι επιλεχθείσες ταινίες πραγματεύονται μεν την ενηλικίωση, αλλά μια εξαφανισμένη ενηλικίωση όπως επισημαίνει ο Καραλής (2015), καθώς οι προσλαμβάνουσες των νεαρών ανταποκρίνονται σε μια πέρα για πέρα κοινωνία ενηλίκων.

Οι παράμετροι όπως η ηλικία, η τάξη, η φυλή, δεν μπορούν να μη ληφθούν υπ' όψιν στη κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας και της διαμόρφωσή της από τις σωματικές και γλωσσικές διεπιδράσεις. Το έμφυλο σώμα χρησιμοποιεί πρακτικές όπως αυτές του λόγου, που συμβάλλουν στην αναπαραγωγή των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες, όπως τις γυναίκες και τους άνδρες (Phillips & Jorgensen, 2002: 120). Ο λόγος λειτουργεί ως ένα μέσο που αντικατοπτρίζει, κατασκευάζει και συντηρεί την ανδρική κυριαρχία (Bing & Bergval, 1996: 4), μέσω των γλωσσικών πρακτικών που συγκροτήθηκαν από το άρρενα υποκείμενο και που αντανακλώνται και εντός του φακού στις άνωθεν ταινίες.

3.4 Γλώσσα και σεξουαλικότητα. Γλωσσικές πρακτικές των υποκειμένων

Συγκρότηση έμφυλου και σεξουαλικού λόγου

Η γλώσσα είναι μια σύνθετη και περίπλοκη συνθήκη, καθώς δεν αποτελεί μόνο όργανο επικοινωνίας μέσω των οποίων μεταδίδονται σκέψεις, συναισθήματα και επιθυμίες· ενίοτε λειτουργεί ως μια πρακτική έμφυλης ιεράρχησης, αλλά και κλειδί ορατότητας. Δε διαμορφώνει μόνο τη σχέση της ίδιας με το φύλο, αλλά λειτουργεί και ως βασικός άξονας της πολιτικής της ιθαγένειας[72]. Οι πρακτικές που αναπαράγει κάποιο υποκείμενου προκειμένου να «γίνει» ή να διατηρήσει την «ιδιότητα» του ως άνδρας ή γυναίκα, δεν καθορίζονται από μία και μόνο παράμετρο, όπως και το να αποτελέσει ισότιμο μέλος μίας κοινότητας, μιας συλλογικότητας, ενός έθνους. Ωστόσο, η γλωσσική ικανότητα καλύπτει ένα ευρύ φάσμα των παραπάνω και η παραγωγή αυτής είναι που καλλιεργεί, συντηρεί, αντιστέκεται και απορρίπτει, δημιουργώντας ένα αμφιλεγόμενο πεδίο γύρω από τη «σωστή» ή «λάθος» χρήση της. Στην παρούσα ενότητα θα επικεντρωθούμε στο πώς η γλωσσα χρησιμοποιείται από τους χαρακτήρες των φιλμικών αναπαραστάσεων και τι στοιχεία φέρει το αφηγηματικό της όχημα.

Η γλώσσα δεν είναι αμετάβλητο και ουδέτερο όχημα επικοινωνιακού νοήματος, αλλά διατρέχεται από εξουσιαστικές ιεραρχήσεις στις προθέσεις των ομιλούντων (Αποστολίδου, 2011:141). Τα δρώντα υποκείμενα, μέσω του λόγου διαπλέκουν τη γλώσσα, το φύλο και τη σεξουαλικότητα (Ιωαννίδου, 2017) και συγκροτούν έμφυλο και σεξουαλικό λόγο που ωστόσο, σύμφωνα με τους Cameron & Kulick (2003:142) δεν είναι ποτέ μόνο έμφυλος, όπως δεν μπορεί να εξετάζεται μόνο ως σεξουαλικός. Συνεπώς δεδομένων των άνωθεν, η έρευνα της γλωσσικής παραγωγής της σεξουαλικότητας μετατοπίζει το ενδιαφέρον της στη διαπλοκή των εννοιών ταυτότητα και επιθυμία, που σύμφωνα με την Κεφάλα (2011) μπορούν να συνομιλούν χωρίς να αλληλοαποκλείονται, ενώ η συνδυαστική μελέτη και των δύο, αποτελεί τη βασική μαγιά της σεξουαλικότητας[73] με τη πρώτη ωστόσο, λόγω της

[72] Θα γίνει λόγος παρακάτω.

[73] Η σεξουαλικότητα γίνεται αντιληπτή ως μια πολιτισμικά και ιστορικά κοινωνική κατασκευή (Γιαννακόπουλος, 2006: 26-27).

υδραργυρική της μορφής, να ελλοχεύει τον κίνδυνο να από-θεσμισθεί σε κάθε ρωγμή (Butler, 2006:238).

Παρόλο που η σεξουαλικότητα είναι κάτι που «κάνουμε» και όχι κάτι που «είμαστε» (Queen, 2007: 317), τα ομιλούντα υποκείμενα αντιμετωπίζουν το γλωσσικό περιεχόμενο που παράγουν, όσον αφορά τις ταυτότητες, σαν κάτι εγγενές και βιολογικά προκαθορισμένο (Λαμπροπούλου, 2014). Ο Λόγος που παράγεται από τα ετεροσεξουαλικά υποκείμενα συντηρεί και νομιμοποιεί έναν κόσμο προκαθορισμένα ετεροσεξουαλικό (Kitzinger, 2006). Η σχέση γλώσσας και φύλου δεν είναι ζήτημα απλής αντιστοίχισης ή συσχέτισης γλωσσικών στοιχείων και κοινωνικής σημασίας του φύλου, αλλά συγκροτείται και διαμεσολαβείτε από τη σχέση γλώσσας με στάσεις/ θέσεις, κοινωνικές πράξεις, κοινωνικές δραστηριότητες και άλλες κοινωνικές κατασκευές (Παυλίδου, 2002: 33). Η ετεροκανονικότητα, στρέφει την πλειονότητα από εμάς, στο να αντιλαμβανόμαστε την καθημερινή γλωσσική παραγωγή που συμπλέει ενδεικτικά με την ετεροσεξουαλικότητα, ως «φυσική» (Δαλεζίου, 2011) και ως εκ τούτου απαρατήρητη (Αρχάκης &Λαμπροπούλου, 2011). Η εκπόρευση της γλώσσας δεν γίνεται σε όλες τις κοινωνικές ομάδες με τον ίδιο τρόπο, και έτσι οι γυναίκες γίνονται διαμορφωτές και μιας άλλης γλωσσικής πραγματικότητας, καθώς η κυρίαρχη και επικρατούσα γλώσσα είναι κατασκευασμένη στα μέτρα των ανδρών. Η γλώσσα των γυναικών (women's language) χρησιμοποιείται αμιγώς από και για γυναίκες, έχοντας ως απόρροια τον υποβιβασμό της γυναικείας ταυτότητας (Lakoff, 1975), ενώ η κυρίαρχη ανδρική από αμφότερα φύλα. Ωστόσο, πολύ λίγα γλωσσικά χαρακτηριστικά σηματοδοτούν με άμεσο και αποκλειστικό τρόπο το φύλο, πολύ περισσότερο που τα ίδια γλωσσικά στοιχεία μπορούν να στεγάζουν όχι απλά διαφορετικές, αλλά διαμετρικά αντίθετες λειτουργίες (Μακρή – Τσιλιπάτου, 1991 : 9-10).

Προκειμένου να αναλυθούν οι τρόποι διαπλοκής του φύλου, της σεξουαλικότητας και της γλώσσας, κρίνεται απαραίτητο να ληφθεί υπ' όψιν η ενδεικτικότητα· οι ιδιότητες δηλαδή της γλώσσας οι οποίες αναφέρονται στα χαρακτηριστικά μιας περίστασης, στα πλαίσια της οποίας λαμβάνει χώρα ένα εκφώνημα, συνεπώς η σημασία τους είναι σχετική με αυτή την περίσταση (Crystal, 2000: 150). Εν προκειμένου, ως γλωσσικός ενδείκτης αρσενικότητας και

θηλυκότητας. Η βάση της ενδεικτικότητας είναι η διαμεσολάβηση: η δήλωση μιας έννοιας μέσω μιας άλλης (Κανάκης, 2007).

Στην ταινία «Από την άκρη της πόλης», οι νεαροί που έχουν μεταφερθεί σε απόκρημνο μέρος της Αθηναϊκής πρωτεύουσας προκειμένου να αποφύγουν οποιαδήποτε δυσάρεστη συνάντηση, κουβεντιάζουν, καπνίζουν, «πίνουν» και ανταλλάζουν αστεϊσμούς. Όταν κατά την άφιξη του, ο νεαρός Φίλιππος θα αυτοπαρουσιαστεί ως γιατρός, μιας και πληροί χρέη μεσάζοντα σε πιο σκληρές ναρκωτικές ουσίες, ο Παναγιώτης θα του απαντήσει πως τον είχαν περισσότερο για νοσοκόμα. Σύμφωνα με την παρατήρηση της Hay (2000) το χιούμορ στους άνδρες λειτουργεί ως μια στρατηγική ενίσχυσης του status τους, αλλά και ενδυνάμωσης της ατομικής τους ταυτότητας, ενώ την ίδια στιγμή δημιουργεί συνεκτικότητα εντός της παρέας, επίδειξη κυριαρχίας και ενδεχομένως κάλυψη της αμηχανίας τους (Δαλεζίου,2011 · Lampert & Ervin – Tripp, 2006 · Kiesling, 2006). Ωστόσο, σημαντική συνιστώσα στην μελέτη της γλώσσας και της σεξουαλικότητας, αποτελεί και το γεγονός ότι εντός ενός φάσματος σεξουαλικών υποκουλτούρων γίνεται χρήση μιας ειδικής γλώσσας (Δαλεζίου , 2011), η οποία στη προκειμένη περίπτωση γίνεται με τέτοιο τρόπο, προκειμένου να εξοβελιστεί το υποκείμενο που συγκαταλέγεται στη μη κανονιστική νόρμα. Όταν ο Παναγιώτης θα λάβει ως απάντηση από τον Φίλιππο, ότι δεν έχει λόγο να μιλάει εκείνος που γαμιέται, θα ακολουθήσει σιωπή συναίνεσης από όλους τους παρευρισκόμενους, ενισχύοντας την «τοποθέτηση» του δεύτερου, που αν και αντιπαθής στην πλειονότητα της παρέας, εκείνη τη φορά είπε την «αλήθεια»[74]. Παρόλο που δεν υπάρχει σύμφωνα με την Μακρή – Τσιλιπάκου (2003) «γλώσσα ανδρών» και «γλώσσα γυναικών», η συγκεκριμένη γλωσσική παραγωγή γίνεται σκοπίμως προκειμένου να σημαδευτεί ευθέως μια πράξη (Παυλίδου, 2002: 33) και να συνδεθεί με μια θηλυκή και όχι αρσενική συμπεριφορά -δεδομένου του ότι παρέα αποτελείται αμιγώς από άρρενες- αποσυνδέοντας τους την ίδια στιγμή από την επιτέλεση της αρσενικότητας (Κανάκης, 2007). Η παρέα των νεαρών Ρωσοπόντιων περιορίζεται σε συζητήσεις για ναρκωτικά και γυναίκες, ενώ ο

[74] Ο Παναγιώτης είναι ένας νεαρός που όπως όλη η παρέα- κερδίζει χρήματα από ερωτικές συναλλαγές με ευκατάστατους Αθηναΐους. Ο ίδιος έχει χάσει τον πατέρα του, δεν υπάρχει δηλαδή πατρική φιγούρα, αλλά ούτε πατρικός έλεγχος, αφού όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στον Νίκο, που αποτελεί και τον πιο ακριβοπληρωμένο πελάτη του: «Αν ο πατέρας μου ζούσε, θα είχε την ίδια ηλικία με σένα».

χαρακτηρισμός «ψιψίνα» για μια εξ αυτόν είναι ευρέως αποδεκτός. Η επιφώνηση «ψιψίνα» αποτελεί έναν συνήθη χαρακτηρισμό για το γυναικείο φύλο, ποτέ όμως για το ανδρικό.

Η γλώσσα της οποίας κάνουμε χρήση σε καθημερινή βάση, διαφέρει ανάλογα τα μικρό-επίπεδα της κοινωνίας (Μακρή –Τσιλιπάτου, 2010), γεγονός που παρουσιάζεται και στην παραπάνω ταινία, αφού οι συμπεριφορές και πρακτικές προσαρμόζονται στην εκάστοτε περίσταση και στο εκάστοτε περιβάλλον[75]. Στην ταινία «Xenia» ο τρόπος που τοποθετούνται γλωσσικά οι ομιλητές της παρέας που επιτίθενται λεκτικά και σωματικά στον Ντάνι, προκύπτει από τα διαφορετικά αξιακά χαρακτηριστικά που συγκεντρώνουν (Coate, 2007). Η αρσενική ταυτότητα των συμπατριωτών του Ντάνι έχει οικοδομηθεί σε άλλη βάση από του νεαρού πρωταγωνιστή[76]. Ωστόσο, ο ίδιος κάνει χρήση της ίδιας γλωσσικής πρακτικής προκειμένου να αμυνθεί, τοποθετώντας τους ίδιους σε θέση σεξουαλικά παθητικού. Το να είναι κάποιος ετερό-, όμο- ή αμφί δεν λαμβάνεται απλώς ως παρατήρηση, αλλά σαν ένα χαρακτηριστικό που όπως το φύλο και η εθνότητα, διεισδύει εντός του εαυτού και επηρεάζει κάθε έκφανση της ζωής. (Weeks, 2000). Η νοηματική κατασκευή της ετεροσεξουαλικότητας συγκροτείται από τις συμπληρωματικές έννοιες της θηλυκότητας, της σεξουαλικής έλξης των γυναικών από άνδρες, όχι γυναίκες, και της αρσενικότητας, της σεξουαλικής έλξης ανδρών από γυναίκες, όχι άνδρες (Cameron, 2006 : 461). Δεδομένου ότι η παραπάνω παρέα, θεωρεί «φυσική» την ετεροσεξουαλικότητα, που υπόκεινται σ' ένα ιεραρχικό σύστημα οριοθετημένων αξιών, στην κορυφή της οποίας βρίσκεται η ετεροφυλόφιλη, συζυγική και αναπαραγωγική σεξουαλικότητα (Rubin, 2006), χρησιμοποιεί το γλωσσικό πεδίο για να προσβάλλει και να στιγματίσει μια ομάδα

[75] Η ομάδα των νεαρών Ρωσοπόντιων που πραγματεύεται η ταινία, εντάσεται στην μεταναστευτική queer υποκουλτούρα. Οι ίδιοι θεωρούνται μετανάστες, αμφιβόλου ηθικής και «ανάξιοι» για περαιτέρω σχέσεις από τους ντόπιους, αφού οι δεύτεροι επικεντρώνουν αυστηρά το ενδιαφέρον τους στις πελατειακές σχέσεις που έχουν μαζί τους, ακόμα κι όταν οι νεαροί επιδιώκουν κάτι παραπάνω. Ο Σάσα και η παρέα του, φαίνεται πως κάνει περιορισμένη χρήση της ελληνικής γλώσσας, καθώς η επικοινωνία τους περιορίζεται στο λεξιλόγιο που τους είναι απαραίτητο για τις «δουλειές» που κάνουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα απότελεί η απάντηση του κεντρικού χαρακτήρα στην ερώτηση του σκηνοθέτη για την περιοχή διαμονής του. «Μένω στο Μουνίδι».

[76] Οι συμπατριώτες του φαίνεται να ακολουθούν πιστά τα τις πρακτικές που ανταποκρίνονται στην ανδρική ταυτότητα, καθώς με μια πρώτη ματιά, ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει την ανδρική τους ενδυμασία, την μπάλα ποδοσφαίρου που απασχολούν τα πόδια τους στην πλατεία και το ανδρικό τους κούρεμα.

ανθρώπων που χαρακτηρίζει ως υποδεέστερη.[77] Το να είσαι λευκός ετεροφιλόφυλος άνδρας αποτελεί το διαβατήριο του να έχεις ανθρώπινη υπόσταση (Cameron & Kulick, 2003), καθώς και τις απαραίτητες ιατρικές, οικονομικές, νομικές και πολιτισμικές αποδοχές (Foucault, 1978). Τα ομιλούντα υποκείμενα χρησιμοποιώντας τους διαθέσιμους πόρους επιτελούν τον έμφυλο και σεξουαλικό εαυτό τους, είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα, με την αρωγή της γλώσσας. Η συνομιλία που επιτελείται καθημερινά αποτελεί ένα κομμάτι της κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Μακρή – Τσιλιπάτου, 2010), καθώς η συμμετοχική αυτή διαδικασία παρέχει την δυνατότητα, μελετώντας τη κάποιος, να αντιληφθεί την αισθητή της καταλληλόλητας, βάσει του εκάστοτε υποκειμένου, σε ποικίλες περιστάσεις. Παρόλο που όλα τα υποκείμενα διαθέτουν σεξουαλικότητα, δεν καθορίζεται η ταυτότητα όλων με βάση αυτή καθαυτή.

Στην ταινία «Κανένας» η χρήση της γλώσσας μεταξύ των νεαρών Ρώσων αλλά και Αλβανών παρουσιάζεται αρκετά οριοθετημένη χωρίς ιδιαίτερες αποκλίσεις όταν αυτή λαμβάνει χώρα εντός ομαδικού πλαισίου. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται, ανταποκρίνεται στη σύσταση της ανδρικής ταυτότητας, βάσει της ετεροβαρής κοινωνικής διάκρισης των δύο φύλων που προβάλλει το αρσενικό ως κυριαρχικό (Δημητρίου, 2001). Ο Αλβανός Τουπάλτ, αν και παρουσιάζεται πιο πειθαρχημένος εντός της οικογενειακής εστίας, χρήζει διαφορετικής μεταχείρισης από την αδελφή του Τζούλια[78]. Η ετεροκανονικότητα, σύμφωνα με τους Cameron & Kulick (2003), μας οδηγεί στο να την αντιλαμβανόμαστε ως «δεδομένη» και να την ενσωματώνουμε και στο γλωσσικό μας πεδίο ̇μια σεξουαλικότητα που δεν είναι «φυσική», αλλά εκλαμβάνεται ως απόρροια διάφορων κοινωνικών πρακτικών (Weeks, 2006). Ο Γκόραν, Ρώσος ομογενής και απόφοιτος νομικής σχολής, διαθέτει τη δυνατότητα να λειτουργεί άνευ γλωσσικών περιορισμών εντός της παρέας. Ωστόσο, ο ίδιος επιλέγει να τοποθετηθεί εκτός του παραπάνω ανδρικού γλωσσικού και μη πλαισίου της ομάδας που «ανήκει» και τιμωρείται γι αυτό από τους

[77] Βλ. Livia & Hall, 1997

[78] Η μητέρα της την επιπλήττει όταν καθυστερεί να κάνει τις απαραίτητες «γυναικείες» δουλειές ενώ όταν εκείνη αποφασίζει να πάει στην χοροεσπερίδα του σχολείου, τη χαστουκίζει: «Είσαι μεγάλη γυναίκα για να βγαίνεις με τα μπράτσα και τις κοιλιές έξω». Ο αδερφός της, Τουπάκ είναι πιο εγκρατής παρουσία των γονιών του. Ωστόσο, χρήζει εκ διαμέτρου αντίθετης αντιμετώπισης από την αδερφή του.

συμπατριώτες του[79]. Οι ομιλητές επιδιώκουν να παρουσιάσουν στους συνομιλητές τους ένα θετικό πρόσωπο βάσει του μοντέλου θετικής/αρνητικής ευγένειας (Brown & Levinson, 1987)[80] το οποίο περιορίζεται αυστηρώς στα μέλη της ομάδος. Η γλώσσα αποτελεί ένα μέσο επιβολής έμφυλων ιδεολογιών, μέσω του οποίου τα υποκείμενα συγκροτούν τον έμφυλο εαυτό τους. Οι πρακτικές και στάσεις που οικειοποιούνται τα υποκείμενα, ενδεικνύουν το φύλο και συμπληρώνουν το πάζλ της αρσενικής και γυναικείας ενδεικτικότητας (Silverstein, 2003). Η στενή σχέση μεταξύ της γλώσσας και του φύλου δεν αναφέρονται ευθέως στην έμφυλη τάξη μέσω των διάφορων περίπλοκών δικτύων αλλά την πειθαρχούν (Ochs, 1992). Η γλώσσα είναι διαποτισμένη με μια σειρά πολιτισμικά νοήματα και λειτουργεί συμβολικά και σαν έλεγχος σε άλλες κοινωνικές αναπαραστάσεις (Κανάκης, 2011).

Η Άννα και ο Πέτρος στην ταινία «Λιούμπη» αποκαλούν στους μεταξύ τους διαλόγους, την νεαρή Λιούμπη, Ρωσίδα, και σχεδόν ποτέ με το όνομα της, ενώ όταν μαθαίνεται ότι είναι έγκυος από τον Έλληνα εργοδότη και αδερφό της Άννας, Δημήτρη, ακολουθεί ένας κυκεώνας χαρακτηρισμών για μια γυναίκα -σύμφωνα με τους άνωθεν- εξαιτίας της οποίας διαλύθηκε ένα ελληνικό σπίτι. Ο τρόπος οικοδόμησης των χαρακτήρων – αφηγητών κατά την αφηγηματική κινηματογραφική διεπίδραση αναδεικνύουν το ηγεμονικό ιδεολογικό πρότυπο της αρσενικότητας μιας αρσενικότητας που προκύπτει από επιμέρους οπτικοαφηγηματικές κατασκευές σε συνάρτηση με τις γενικότερες κοινωνικοπολιτικές πρακτικές τους[81]. Η κοινότητα πρακτικής που έχει πραγματοποιηθεί η συλλογή των παραπάνω δεδομένων λαμβάνει χώρα σε μια μεσοαστική ελληνική οικογένεια που συμβιώνουν η μητέρα, τα δύο παιδιά της και ο γαμπρός. Η γλωσσική κατασκευή της σεξουαλικότητας των ανδρών βασίζεται τόσο στις σχέσεις που έχουν με τις γυναίκες που γίνεται λόγος, όσο και σε εκείνες με τους άνδρες που συνομιλούν (Kiesling, 2002). Οι δύο άρρενες αν και απευθύνονται με

[79] Οι νεαροί των δύο «ομάδων» που αυτοπροσδιορίζονται ως Αλβανοί και Ρώσοι αντίστοιχα επιδιώκουν να περιχαρακώσουν την ομάδα τους, που αποτελείται αμιγώς από ομοεθνείς ,κάνοντας χρήση συγκεκριμένης φρασεολογίας με σκοπό να διασφαλίσουν την αποδοχή και τον θαυμασμό των συνομιλητών τους.

[80] Ο Γκόραν που εμπλέκεται ερωτικά με την Τζούλια ερεθίζεται με τη γλώσσα και στάση των φίλων του. Ενδεικτικά, η παρέα του τον ρωτάει αν τη γάμησε και αν ναι, να τη βιντεοσκοπήσει.

[81] Τα διαμένοντα μέλη του σπιτιού πλην της Ελένης και του Δημήτρη, αποδίδουν ευθύνες στην Λιούμπη για τα κακώς κείμενα. Η ίδια εγκυμονούσα επιλέγει να εγκαταλείψει το σπίτι.

διαφορετικό τρόπο στην νεαρή, συνασπίζονται για ένα κοινό σκοπό[82]. Όπως και στην περίπτωση της Λιούμπη, έτσι και σε εκείνη της Νατάσας στην ταινία «Ένας λαμπερός ήλιος» η «Ρωσίδα» εργάζεται, εξυπηρετεί, ανέχεται.[83] Η κατηγορία της γυναίκας αντιστοιχεί στην κατηγορίας της ράτσας, η οποία αφορά τον «Άλλον» και εναλλάσσεται με τους χαρακτηρισμούς «κατώτεροι», «απροσάρμοστοι», «αδερφές», που δίνουμε στους κοινωνικά υποβαθμισμένους (Δημητρίου, 2001 :11). Οι γλωσσικές ιδεολογίες διαποτίζουν τη γλώσσα με πολιτισμικά νοήματα για μια συγκεκριμένη κοινότητα (Cameron, 2003: 447), ενώ ο ίδιος ο έλεγχος της γλώσσας λειτουργεί ως έλεγχος και σε άλλες κοινωνικές εκφάνσεις. Η επικοινωνιακή ικανότητα των υποκειμένων δεν εξαρτάται μόνο από την ορθή γραμματική και συντακτική τοποθέτηση τους, αλλά και από την καταλληλότητα των λέξεων που κάνουν χρήση. Αν και το φύλο και η σεξουαλικότητα δεν ταυτίζονται, διαπλέκονται βάσει της ετεροκανονικότητας, δηλαδή της άρρηκτης προσδοκίας για ετεροφυλόφιλη συμπεριφορά, και των προτύπων που προάγει για όλα τα έμφυλα υποκείμενα (Κανάκης, 2011 : 17). Το κοινωνικό εγγράφεται στο γλωσσικό και κατασκευάζει μια εντόπια αίσθηση για το κοινωνικό περιεχόμενο των γλωσσικών τύπων (2011). Όταν ο Παναγιώτης στην ταινία του Κωνσταντίνου Γιάνναρη αποδοκιμάζεται από τον Σάσα λόγω της σεξουαλικής του χαλαρότητας, προκαλεί τον πανικό στον πρώτο και αυτοστιγμεί μια αξιολόγηση δύο αντίπαλων προσεγγίσεων της σεξουαλικότητας ως «ταυτότητα» και ως «επιθυμία»[84]. Ο έμφυλος καταμερισμός αποτελεί ταμπού που διχοτομεί τα φύλα και στρέφεται ενάντια στην ομοιότητα μεταξύ τους, διογκώνοντας τις βιολογικές διαφορές που φέρουν (Γιαννακόπουλος, 2001). Ωστόσο, το γλωσσικό πεδίο δεν καλλιεργεί μόνο έμφυλους αλλά και εθνικούς διαχωρισμούς˙ ο εκάστοτε «άλλος», που δεν ανήκει στους «δικούς μας» και γίνεται αποδεκτός μόνο υπό προϋποθέσεις, όταν δηλαδή η

[82] Ο σκοπός αυτός, είναι να πείσουν δια του εκβιασμού,τον Ρώσο εργαζόμενο του βενζινάδικου, να μεγαλώσει το παιδί της Λιούμπη, παρόλο που δεν είναι δικό του και η νεαρή δεν έχει ερωτηθεί καν αν θα ήθελε κάτι τέτοιο. Ο Πέτρος, σύζυγος της Άννας, αντιμετωπίζει την Λιούμπη ως την «Ρωσίδα» που είναι ανάξια λόγου, αλλά την ίδια στιγμή, την παρενοχλεί σεξουαλικά. Τουναντίον, ο Δημήτρης δηλώνει ερωτευμένος μαζί της, δεν θα την αποκαλεί ποτέ «Ρωσίδα» και από τις πρώτες κιόλας σκηνές θα δείξει το ενδιαφέρον του για εκείνη. Ωστόσο, ο παρανομαστής είναι ο ίδιος, αφού και οι δύο θεωρούν πως η καλύτερη λύση είναι να μεγαλώσει το παίδι ένας άλλος πατέρας, καθώς όπως δηλώνει ο Πέτρος: «Ρώσος κι αυτός, Ρωσίδα και εκείνη».

[83] Ενδεικτικά: ο φωτογράφος που λέει την Νατάσα ότι δεν κάνει. Η Άννα που τρομοκρατείται στην ιδέα «αυτή», αναφερόμενη στην Λιούμπη, να έχεις το παιδί του Δημήτρη τους.

[84] Βλ. Κανάκης, (2010) & παραπάνω υποσημειώσεις.

προβολή της πολιτισμικής του ταυτότητας και η συνακόλουθη ανάδειξη της ετερότητας του αναστέλλονται[85] (Παπαταξιάρχης, 2006: 2).

Σε μια προσπάθεια ανακεφαλαίωσης θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε τα εξής: η προβολή του σώματος καθορίζεται από την πολιτισμική συνιστώσα και τον διαχωρισμό του αρσενικού από το θηλυκό σώμα. Τα σώματα που φιλοξενούνται σε ξένα σώματα, δηλαδή δεν ανταποκρίνονται στα βιολογικά ή κοινωνικά «δεδομένα» του ετεροκανονιστικού προτύπου ή απλά διαφοροποιούνται, εξοστρακίζονται. Ο διαχωρισμός μεταξύ ηγεμονικού και υποτελή ανδρισμού που συναντάται σε κάθε έκφανση της καθημερινότητας, ενισχύει την υποχρεωτική συνύπραξη βιολογικού και κοινωνικού φύλου, μέσω μιας σειράς πρακτικών όπως χρήση της γλωσσικής ικανότητας, που αν και θεωρείτο φυσική, κυοφορεί τον κίνδυνο να προσληφθεί ως δεδομένη και να μη γίνει αντιληπτή ως μηχανισμός ρύθμισης και διατήρησης της έμφυλης υπεροχής. Ωστόσο, δεδομένου ότι γίνεται λόγος για νεανικά μεταναστευτικά υποκείμενα, δε θα μπορούσαμε πέραν της έμφυλης οπτικής που παρουσιάζεται στα εν λόγω φιλμικά κείμενα, να παραλείψουμε την εθνοτική συνιστώσα, αλλά και τα επιμέρους στοιχεία αποκλεισμού που παρουσιάζονται πιο έντονα, βάσει της προσωπικής ανάγνωσης.

Η μεταναστευτική εμπειρία δεν προσεγγίζεται αμιγώς από το πρίσμα του φύλου, αλλά και της φυλετικής/εθνικής καταγωγής και κοινωνικής τάξης (Ζαββού, Καμπούρη & Στρατηγάκη, 2013). Προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια πιο σφαιρική ανάγνωση του νεανικού μεταναστευτικού υποκειμένου μέσω του κινηματογράφου, θα αναλυθούν τρεις βασικές συνιστώσες που καθιστούν το υποκείμενο «φιλοξενούμενο» σε ξένο τόπο, όπως είναι και η ονομασία του δεύτερου μέρους. Η εθνική ταυτότητα, η θρησκεία και η γλώσσα ως διαβατήριο για την ιθαγένεια, θα προσεγγιστούν εννοιολογικά, αλλά και πρακτικά μέσω του υλικού που προσφέρεται σε συνάρτηση με το υποκείμενο, ως στοιχεία ομοιογένειας ή ανομοιογένειας. Ωστόσο, δεδομένου ότι οι προς ανάλυση ταινίες αποτελούν δείγματα ελληνικού διεθνικού σινεμά, κρίνεται σκόπιμο να πραγματοποιηθεί μια πιο ενδελεχη αποσαφήνιση του όρου διεθνικότητα.

[85] Βλ. Cowan 1998, Παπαταξιάρχης 1992, Herzfeld, 1998.

Φιλοξενία σε ξένο τόπο

4.1 Εννοιολογική προσέγγιση της διεθνικότητας (transnationalism)

Η διεθνικότητα ως θεωρητική και μεθοδολογική προσέγγιση εστιάζει στην διερεύνηση των διεργασιών μέσω των οποίων τα μεταναστευτικά υποκείμενα αναπτύσσουν και διατηρούν διάφορες κοινωνικές σχέσεις και διασυνοριακά δίκτυα (Βεντούρα, 2004). Από τη δεκαετία του ΄90, η διεθνικότητα παράλληλα με την παγκοσμιοποίηση, συνέβαλλαν σε ένα νέο πεδίο μελέτης, που στόχο είχε την ανάδειξη των μεταναστευτικών μετακινήσεων παγκόσμιας δυναμικής. Ως εκ τούτου, η εν λόγω προσέγγιση η οποία παράγει πολλαπλά αποτελέσματα, ικανά να ανατρέψουν ή να υπερβούν –πάντως σίγουρα να αμφισβητήσουν- την κυριαρχία και την επάρκεια του έθνους- κράτους (Ζαββού & Καμπούρη, 2013 : 15), επιδίωξε να απεμπλακεί από την προσκόλληση σ' αυτό, μιας και μέχρι και τη δεκαετία του 1980 το έθνος – κράτος αντιμετωπίζονταν ως φυσική μονάδα ανάλυσης του συλλογικού (Βεντούρα,2004).

Οι έννοιες της διεθνικότητας και της διασποράς παρουσίασαν σημαντική ανάπτυξη τα τελευταία χρόνια -με το βάπτισμα του πυρός να γίνεται τη δεκαετία του 1990 (Vertovec, 1999)-, εξετάζοντας τα κοινωνικά φαινόμενα εντός του πλαισίου της παγκοσμιοποίησης. Η διεθνικότητα συνδέθηκε με την απόρριψη της ισομορφίας εδαφικής, πολιτισμικής και κοινωνικής ενότητας, η οποία υπήρξε στην πιο γνωστή μορφή της ως «μεθοδολογικός εθνικισμός» [86] (Καραγιάννης, 2006: 23), καθώς το κράτος είναι αυτό που ρυθμίζει τις μεταναστευτικές ροές, την υπάρχουσα αγορά εργασίας, την ιστορική και πολιτισμική κληρονομιά που φέρει ο μετανάστης/στρια, ενώ η μεταναστευτική πολιτική[87] που ακολουθείται πραγματοποιείται σε εθνική βάση.

Η έρευνα της μεταναστευτικής εμπειρίας αποτελεί προνομιακό πεδίο, καθώς μπορούν να κατανοηθούν οι διεθνικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα, όπως οι περιορισμοί των εθνών-κρατών, αλλά και οι διαφορετικές πτυχές τις μετανάστευσης που αφορούν την εμπρόθετη δράση (Ζαββού & Καμπούρη, 2013).[88]

---

[86] Η αντιμετώπιση των ορίων των εθνικών κρατών σαν φυσικών ορίων και του έθνους και του κράτους σαν φυσικών ενοτήτων που ταυτίζονται στον χώρο (Καραγιάννης, 2006: 23).
[87] Θα γίνει παρακάτω σχετική αναφορά.
[88] Π.χ επιθυμίες, πρακτικές επιβίωσης.

Τα υποκείμενα που αφήνουν τον τόπο προέλευσης τους και πηγαίνουν σε ένα τόπο που λειτουργεί σαν διαμονή, υπόκεινται στη διάσχιση εθνικών συνόρων. Οι οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικοπολιτισμικές διεργασίες προσδιορίζονται από την εμπλοκή περισσότερων εθνών κρατών από ένα, και χαρακτηρίζονται από τη διαρκή διάβαση των συνόρων (Suarez, 2007: 1). Η ανάλυση της διεθνικής μετανάστευσης, της διασποράς και της ιδιότητας του πολίτη είναι μείζονος σημασίας για τις κριτικές των δυσκίνητων και στατικών κατηγοριών του έθνους, της εθνότητας, της κοινότητας και του κράτους (Friese & Mezzadra, 2010:304).

Η παρούσα έννοια, είναι μια νέα θεώρηση της μετανάστευσης που μελετά πως το φαινόμενο αυτό, λειτουργεί στα πλαίσια της παγκοσμιοποίησης, με τα δρώντα υποκείμενα να διατηρούν σχέσεις τόσο με τη χώρα αποστολής όσο και με την χώρα υποδοχής (Καραγιάννης, 2006). Ωστόσο, δεν περιορίζεται μόνο στην οπτική αυτού που δρα, αλλά επεκτείνεται και στο θεσμικό κομμάτι. Αφενός εστιάζει στο «εδώ» και το «εκεί» του μεταναστευτικού υποκειμένου, αφετέρου επιχειρεί να εξετάσει την καθοριστική σημασία που διαδραματίζει η περιχαράκωση και ο έλεγχος σε υπερεθνικό επίπεδο στη διαδρομή αυτή.

Οι υπάρχουσες και εκκολαπτόμενες μορφές ρατσισμού ισχυροποιούν την εθνική ταυτότητα και υπερτονίζουν τη δυτική πολιτισμική υπεροχή (Ζαββού & Καμπούρη, 2013), ενώ αυτοστιγμεί δημιουργούνται δίκτυα κινητοποίησης προκειμένου να τροποποιηθούν τα περιοριστικά δικαιώματα που λαμβάνουν οι δρώντες. Η καινοτομία της εποχής μας συνίσταται στο γεγονός ότι ένας αυξανόμενος αριθμός ανθρώπων, δεν είναι σε θέση να εκπροσωπηθεί μέσα στους περιορισμούς του έθνους – κράτους και παρά την περιθωριοποίηση του, αποτελεί σημαντικό πεδίο κοινωνικής και πολιτικής αμφιταλάντευσης (Agamben, 2000).

Ωστόσο, οι συνθήκες μετανάστευσης δεν είναι όμοιες για όλους˙ μια σωρεία κριτηρίων όπως η εθνικότητα, η φυλή, η έμφυλη ταυτότητα, η θρησκεία και το οικονομικό υπόβαθρο διαμορφώνουν διαφορετικά το τοπίο της πορείας και διαμονή τους στη χώρα προορισμού τους. Κατά συνέπεια ,η ίδια η μεταναστευτική εμπειρία διαθέτει έναν ευρύ και υβριδικό χαρακτήρα, ο οποίος όπως επισημαίνεται από τις Ζαββού & Καμπούρη (2013) προβάλλει διαφορετικές εντάσεις και ροπές που διαδραματίζονται στα έθνη – κράτη και διαποτίζουν τα ίδια και τις σχέσεις τους. Η μελέτη του παρόντος φαινομένου πρέπει να επικεντρώνεται σε κοινωνικές,

πολιτισμικές και οικονομικές διαδικασίες, βάσει των οποίων οι μετανάστες είτε σαν μονάδα, είτε σαν ένα οργανωμένο δίκτυο θα οικοδομούν διεθνικά πλέγματα που θα ενδυναμώσουν τη ζεύξη των δύο κοινωνιών.

Ο κινηματογράφος χωρίς να αναπαράγει την πραγματικότητα, μεταφέρει στις εικόνες του την ηχώ όλων αυτών των αλλαγών αναδεικνύοντας ενδιάμεσους λόγους σχετικά με τη μετανάστευση (Καρτάλου, 2006). Η κινηματογραφική αφήγηση αναπαριστά τις διεθνικές μετακινήσεις και πρακτικές ως απόδραση από τις καθεστηκυίες ιεραρχίες του έθνους, της φυλής, της τάξης και του φύλου (2013 : 23) ή ενίοτε επιδιώκει να προβάλλει μια νεορεαλιστική πραγματικότητα όπως αρκετές από τις ταινίες του Κωνσταντίνου Γιάνναρη[89]. Στις πλείστες περιπτώσεις τα υποκείμενα οργανώνουν την υλική και συναισθηματική τους ζωή υπάρχοντας ανάμεσα σε δύο τόπους, αυτόν την αποδημίας και εκείνον την υποδοχής. Όπως προκύπτει και από το διαθέσιμο οπτικόαφηγηματικό υλικό, πολλά από τα μέλη μιας οικογένειας βρίσκονται διασκορπισμένα, προσπαθώντας να διατηρήσουν παλιούς δεσμούς και να συνάψουν νέους. Ωστόσο, εκτός του κοινωνικού χάρτη που αλλάζει, η παρουσία των ίδιων των μεταναστών/τριών ως εργαζόμενων και κατοίκων χαλκεύουν την ταυτότητα ενός τόπου τόσο κοινωνικά όσο και πολιτισμικά.

4.2 Μετέωρος σε δύο τόπους

Τη δεκαετία του 1990 ένας μεγάλος αριθμός μεταναστών/τριών ερχόμενοι στην Ελλάδα, εγκαθίσταται κυρίως σε πόλεις και στα πέριξ λόγω της κοινωνικής τους σύνθεσης, και όχι σε μεμονωμένες περιοχές εκτός του αστικού ιστού. Χώροι μέχρι τότε ανεκμετάλλευτοι και ερειπωμένοι, διαμερίσματα και μονοκατοικίες ανοίκιαστα αναγεννιούνται μέσω μίας νέας αγοράς εργασίας που διαμορφώνει νέες αστικές πραγματικότητες (Βαϊου, Λαφαζάνη & Λυκογιάννη, 2013). Ωστόσο, εστιάζοντας κανείς στο χωροταξικό κομμάτι της μετανάστευσης, αντιλαμβάνεται ότι οι περιοχές που επανεντάχθηκαν στον εμπορικό χάρτη της Ελλάδας, είναι συγκεκριμένες και συνήθως δεν αποτελούν πόλο έλξης για τους γηγενείς. Οι συνοικίες που αποτελούν περιοχές εγκατάστασης μεταναστών είναι εκείνες, όπως η

[89] Βλ. «Από την άκρη της πόλης» (1998), «Όμηρος» (2005).

Κυψέλη, η Ομόνοια, η Πλατεία Βάθη[90] και το Μενίδι, στο οποίο κινηματογραφείται και η ταινία «Από την άκρη της πόλης». Κεντρικό σημείο αναφοράς για τα δρώντα υποκείμενα αποτελεί ο τόπος εγκατάστασης, όπου μαζί με τους «ντόπιους» επιχειρούν να χτίσουν μια σχέση συνύπαρξης και επανενοηματοδότησης της γειτονιάς.

Ωστόσο, η καθημερινή ζωή δεν αποτελείται μόνο από διαρκείς προσαρμογές αλλά και συγκρούσεις, με διαδικασίες ατομικής και συλλογικής συνειδητοποίησης, τη χειραφέτηση δηλαδή του εκάστοτε υποκειμένου μέσα στην κοινωνική σφαίρα˙ (Lefebvre, 1991) μια επιθυμία και ανάγκη που τον φέρνει σε αναντιστοιχία με τον ντόπιο πληθυσμό. Η φιλοξενία που δέχεται το μεταναστευτικό υποκείμενο από την χώρα υποδοχής, λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ του «άλλου» και του «οικοδεσπότη», με την διαφορετικότητα του να γίνεται αποδεκτή ανάλογα της ικανότητα μετατρεψιμότητας του˙ (Παπαταξιάρχης, 2006) όταν η προβολή της ετερότητας του αναστέλλεται (Cowan, 1998).

Όπως προαναφέρθηκε, η μετανάστευση δεν είναι όμοια για όλους καθώς η αποδοχή και συμπόρευση με τον γηγενή, διαφέρει βάσει των προϋποθέσεων που ο μετανάστης/τρια πληροί και της μεταναστευτικής πολιτικής που ακολουθείται[91]. Οι ομογενείς και οι μετανάστες δεύτερης γενιάς διαθέτουν κριτήρια που ένας

---

[90] Η περιοχή της Ομονοίας και η Πλατεία Βάθη είναι από τις πρώτες που δέχονται μετανάστες από την Αλβανία ενώ στη συνέχεια διασπόνται στη Βόρεια Ελλάδα και στην Ανατολική Αττική (Καρύδης, 1996).

[91] Η μεταναστευτική πολιτική σχετίζεται με τις επιπτώσεις που μπορεί να φέρει η εγκατάσταση πληθυσμιακών ομάδων στις χώρες υποδοχής˙ συνδέεται άμεσα με την κοινωνική συνοχή και γι αυτό μετανάστευση και πολιτική αλληλοεπηρεάζονται. Η χώρα υποδοχής επικεντρώνεται συνήθως στον έλεγχος των μεταναστευτικών ροών, την εθνική ασφάλεια και το σύστημα ενσωμάτωσης . Το ελληνικό και το ευρωπαϊκό θεσμικό πλαίσιο
συγκλίνουν ως προς την μεταναστευτική πολιτική έχοντας δύο βασικές προτεραιότητες. Την πάταξη της μη νόμιμης μετανάστευσης και την ένταξη των μεταναστων που είναι ήδη εγκαταστημένοι στη χώρα υποδοχής μέσω της ενεργούς συμμετοχής στην αγορά εργασίας (Κονδύλη,2010). Όσον αφορά το ελληνικό νομικό πλάσιο για τους «αλλοδαπούς» έτσι όπως διαμορφώθηκε στην «σύγχρονη» μορφή του, ξεκίνησε με τον Ν .1975/1991. Η παρούσα νομοθεσία επικεντρωνόταν στη μεσοπρόθεσμη αντιμετώπιση της δυσαναλογίας των μεταναστών, διαχωρίζοντας του νόμιμους από τους μη νομιμους μετανάστες (Παπαθεοδώρου, 2015). Ο νόμος άλλαξε το 1997, με την ελληνική πολιτεία να παρέχει 200.000 άδειες παραμονής στα πλαίσια μιας πολιτικής νομιμοποίησης των μεταναστών (2015). Ακολούθησαν μια σειρά από νόμοι που τροποποιούντουσαν, φτάνοντας στον τελευταίο σχετικό νόμο περί ιθαγένειας το 2019. Σύμφωνα με αυτόν, η παροχή ιθαγένειας για τους μετανάστες από χώρες που δεν ανήκουν στην Ε.Ε μπορεί να πραγματοποιηθεί μέτα από 7 έτη μόνιμης και νόμιμης παραμονής στην Ελλάδα ή 3 έτη, αν ένας εκ των γονιών είναι Έλληνας. Εάν είναι ομογενής, από τις χώρες της πρώην ΕΣΣΔ, μπορεί να κάνει ανεξαρτήτως διαμονής στην χώρα και τέλος, αν κάποιος προέρχεται από χώρα που ανήκει στην Ε.Ε, μπορεί να αιτηθεί ιθαγένειας μετά από 3 συνολικά έτη διαμονής.

μετανάστης που επιλέγει την Ελλάδα αμιγώς λόγω της περιορισμένης γκάμας επιλογών ή χωρίς κάποιο στενό δεσμό μαζί της, χρήζει διαφορετικής αντιμετώπισης. Η ορατότητα των γυναικών και των ανδρών αυτών ολισθαίνουν στη σκιά μιας διαπραγμάτευσης, όπου η έννοια του ανήκειν είναι διαρκώς μεταβαλλόμενη (Massey, 2005). Στον νεωτερικό κόσμο των εθνικών κρατών, των συνόρων και των διαβατηρίων, οι έννοιες της μετακίνησης, της μετανάστευσης, της μετεγκατάστασης και του ασύλου ρυθμίζονται από ένα θεσμικό πλαίσιο δικαιωμάτων και υποχρεώσεων που συνδέουν [..] όλους εκείνους που έχουν ή διεκδικούν την ιδιότητα του πολίτη με το κράτος (Βουτυρά 2006 ·Soysan, 1995). Όπως αναφέρει ο Walzer, το πρωτογενές αγαθό που κατανέμουμε ο ένας στον άλλον είναι η ιδιότητα του μέλους σε κάποια ανθρώπινη κοινότητα (1983 : 31), χωρίς την ύπαρξη αυτής ,οι δρώντες είναι ανέστιοι, απάτριδες.

Οι ομογενείς αποκλείονται σε σημαντικό βαθμό από το κοινωνικό κράτος, πάρα ταύτα απολαμβάνουν περισσότερων δικαιωμάτων από εκείνους που δεν διαθέτουν καμία γέφυρα με τη χώρα υποδοχής. Η παλιννόστηση από τις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού προϋποθέτει για τους δρώντες, πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά δικαιώματα, αλλά όπως επισημαίνεται από την Βουτυρά (2006) η ένταξη τους παραμένει ένα ζητούμενο, καθώς διαφέρουν από τη συμπεριφορά των «ιθαγενών». Πέραν όμως των εμποδίων που παρουσιάζονται σε θρησκευτικό[92] και πολιτισμικό επίπεδο, σημαντικό τροχοπέδη αποτελεί και η δυσκολία της γλωσσικής επικοινωνίας (Βεργέτη, 1998), η οποία συνδέεται εν μέρει με τις προσδοκίες των νεοεισαχθέντων, αλλά λειτουργεί και ως κλειδί ορατότητας για την ένταξη του στη χώρα διαμονής. «Ούτε ελληνικά δε μιλάω. Εγώ! Που είμαι Έλληνας» αναφέρει στην ταινία «Από την άκρη της πόλης» ο Ανέστης στον Σάσα, με τον πρώτο να επιμένει πως για τους Έλληνες θα είναι πάντα Ρωσοπόντιοι και δικαίως κατά τον ίδιο, αφού «Πως μπορείς να είσαι κάτι, όταν δεν μιλάς τη γλώσσα»;[93] Η γλώσσα λειτουργεί αντιθετικά συγκριτικά με τους μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς· οι πρώτοι

[92] Θα γίνει αναφορά στη συνέχεια.

[93] Η παρούσα σκηνή της ταινίας διαδραματίζεται σε έναν χώρο με τυχερά παιχνίδια που φαίνεται να συχνάζουν οι νεαροί. Κατά τη διάρκεια ενός αγώνα μπιλιάρδου, ο Ανέστης απογοητευμένος με τα χρέη που έχει στην χώρα που τον έφεραν οι γονείς τους θα προβεί σε μια προσωπική ομολογία στην οικεία γι αυτόν, ρωσική γλώσσα. «Για ποιο γαμημένο λόγο μας έφεραν οι γονείς μας εδω»; «Καλά δεν ήμασταν στη Ρωσία»; Ωστόσο, ο Σάσα θα προσπαθήσει μάταια να τον μεταπείσει λέγοντας του πως είναι Έλληνες και πως δε θυμάται τίποτα από τη Ρωσία λόγω του νεαρού της ηλικίας του.

επιδιώκουν περισσότερο να διατηρήσουν τις επαφές τους με την χώρα προέλευσης, ενώ οι δεύτεροι αντιλαμβάνονται τη μητρική τους γλώσσα ως «στίγμα» παραγκωνισμού (Γογωνάς, 2009). Ωστόσο, στην προαναφερθείσα ταινία η ομάδα των νεαρών, αν και ομογενείς, δεν δείχνει ενδιαφέρον για τη σχολική «κατάρτιση» και επιλέγει να εργαστεί παρανόμως, εγκαταλείποντας το σχολείο, παρά τις παροτρύνσεις των γονιών[94]. Στην περίπτωση όμως των ταινιών «Κανένας» και «Xenia», οι νεαροί παρά την «παράνομη» δράση τους, δείχνουν να κατέχουν άριστα την γλώσσα της χώρας στην οποία «φιλοξενούνται» και να μη γίνεται ποτέ αναφορά σε δυσκολίες γλωσσικής ικανότητας.

Η παρέα που αναπαριστά ο Γιάνναρης, αποτελείται από νεαρούς ομογενείς με καταγωγή από το Καζακστάν. Οι ίδιοι ήρθαν με τις οικογένειες τους σε έναν θεωρητικά «δικό τους» τόπο, στην «ιστορική τους πατρίδα». Ωστόσο, υπάρχει μια μεταβαλλόμενη διαλεκτική σχέση μεταξύ του «εδώ» και του «εκεί», του «τότε» και του «τώρα» (Βουτυρά, 2006 : 270). Αν και θεωρητικώς οι ομογενείς αποτελούν κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας και όχι φιλοξενούμενοι, φαίνεται πως η ένταξη τους στον παρών τόπο διακρίνεται από μια σοβαρή προβληματική. Ερχόμενοι στην Ελλάδα υποτίθεται πως λαμβάνουν τα ίδια δικαιώματα με τους ημεδαπούς. Ωστόσο, η γλωσσική, η θρησκευτική και η πολιτισμική παράμετρος που διαφοροποιείται έναντι των γηγενών, ωθεί τα υποκείμενα στο να αισθάνονται περισσότερο τον τόπο ως μέρος φιλοξενίας, παρά ως σάρκα του. Ο Σάσα και η παρέα του υφίστανται ένα πολιτισμικό σοκ από το ελληνικό «life style» της Αθήνας που συναντούν και ωθούνται στο να χρησιμοποιήσουν κάθε μέσο[95] προκειμένου να αποκτήσουν πρόσβαση από την άκρη της πόλης (Παραδείση, 2013). Η επιλογή του Κωνσταντίνου Γιάνναρη να χρησιμοποιήσει πραγματικούς Ρωσοπόντιους στους πρωταγωνιστικούς ρόλους, αλλά και η τεχνική της συνέντευξης από τον ίδιο, οδηγεί σε μια πιο νεορεαλιστική αναπαράσταση (Βαμβακάς, 2006) διεθνικού σινεμά. Αφενός λόγω της συμμετοχής των νεαρών Ρωσοπόντιων, αφετέρου λόγω του παγκόσμιου δικτύου στο οποίο απευθύνεται. Ο Σάσα που αποτελεί και την κεντρική

[94] Η οικογένεια του Σάσα, φαίνεται να ήρθε στην Ελλάδα προκειμένου να έχει καλύτερες συνθήκες διαβίωσης. Ό πατέρας, διαθέτοντας πανεπιστημιακή μόρφωση πιέζει τον έφηβο γιο του να συνεχίσει το σχολειο. Ωστόσο ο ίδιος το παρατά, όπως και την οικοδομή που εργάστηκε για λίγες μόνο μέρες.

[95] Μέσω περιστασιακής χρήσης ναρκωτικών, σεξουαλικών υπηρεσιών, μικροκλοπών, εμπορίου λευκής σαρκός.

φιγούρα του φιλμ, θα δηλώσει «Ρώσοποντ» στην κάμερα του σκηνοθέτη, ενδεχομένως στα πλαίσια αυτοσαρκασμού ή και για να δημιουργήσει τους ανάλογους συνειρμούς που αυτό φέρει[96]. Η κατάργηση της ρωσικής γλώσσας μετά την πτώση της ΕΣΣΔ είχε καίριες επιπτώσεις στην πολιτική που ακολουθήθηκε από τις δημοκρατίες αυτές (Motyl, 1995; Βουτυρά, 2006). Η κατάλυση της κεντρικής εξουσίας διεθνοποίησε αυτό που λειτουργούσε ως εσωτερική μετανάστευση και μεταμόρφωσε τους χθεσινούς εσωτερικούς μετανάστες, ασφαλείς στη σοβιετική τους υπηκοότητα, στους σημερινούς διεθνείς μετανάστες με επισφαλή και ασαφή ταυτότητα (Brubaker, 1992 :272).

Στις περιπτώσεις της Λιούμπη και της Νατάσας στις ταινίες «Λιούμπη» και «Ένας λαμπερός ήλιος» αντίστοιχα, η Ελλάδα δεν αποτελεί τόπος επιστροφής αλλά διέξοδο για καλύτερες εργασιακές συνθήκες. Οι λαοί αυτοί από το 1989 και έπειτα, από λιγότερο προνομιούχοι μετατρέπονται σε προνομιούχοι, δεδομένης της απόκτησης δικαιώματος για μετανάστευση προς τη Δύση (Βουτυρά, 2006). Οι δύο νεαρές επιλέγουν την Ελλάδα, αλλά μια Ελλάδα πληρωμένου σεξ, αγοραπωλησίας και ρατσισμού. Η Νατάσα οδηγείται στον αγοραίο έρωτα και η Λιούμπη σε μια πέδουρη κατάσταση, εγκυμονούσα και άπατρις.

Αν οι συγκρούσεις είναι αυτές που καθορίζουν τα πρώτα σύνορα της νομικής οντότητας που αντιπροσωπεύει το κράτος, τα ίδια τα σύνορα αφού οριστούν ως γεωπολιτικές πραγματικότητες, χρησιμεύουν και στο να διαφοροποιούν αυτούς που έχουν το δικαίωμα να ζουν (και να εργάζονται) στο εσωτερικό του περιγράμματος τους, από εκείνους που δεν το έχουν (Green, 2004) ή πασχίζουν να το αποκτήσουν. Το δρον υποκείμενο που μεταναστεύει έρχεται αντιμέτωπο με μια σειρά θεσμών και κριτηρίων που πληροί ή όχι.[97] Η Λιούμπη είναι γυναίκα μετανάστρια και ανύμφευτη. Όπως παρουσιάζεται στην πλειονότητα των κινηματογραφικών αφηγήσεων, η μετανάστρια γυναίκα τοποθετείται σε «οικιακά» πλαίσια με ελλιπή εργασιακά δικαιώματα και φτωχά καταλύματα, ενώ άγεται και φέρεται ανάλογα των εργοδοτικών επιταγών. Παρόλο που η κινητικότητα που παρέχεται μέσω της μετανάστευσης προσφέρει νέες δυνατότητες

[96] Αν και παραπάνω ο Σάσα προσπαθεί να μεταπείσει τον Ανέστη ως προς την «ελληνικότητα» που φέρουν, ενδεχομένως και ο ίδιος να τρέφει τα ίδια συναισθήματα και να το εκφράζει στα πλαίσια του αστεϊσμού.

[97] Π.χ σχολείο, εργασία.

κοινωνικής και οικονομικής εξέλιξης, οι δρώντες και κατά κύριο λόγο η δρούσες βιώνουν καταπίεση, αισθήματα νοσταλγίας και συχνά απόρριψη (Ζαββού & Καμπούρη, 2013). Η Λιούμπη δεν απορρίπτεται μόνο από την οικογένεια που εργάζεται ως οικιακή βοηθός, αλλά και από τον Έλληνα εραστή της και άνδρα του παιδιού της, που ζει εντός του σπιτιού και λαμβάνει εξίσου αποφάσεις για την ομαλή λειτουργία του.

Τα μεταναστευτικά υποκείμενα γίνονται στόχος βίαιων πράξεων ακριβώς λόγω του ότι διαφεύγουν από το κανονιστικό πλαίσιο.[98] Όλοι οι εμπλεκόμενοι των ταινιών προς ανάλυση είναι υποκείμενα νεαρής ηλικίας που ανήκουν και σε μια κοινή υποκουλτούρα, αυτή του μετανάστη. Σύμφωνα με τον Waters, οι όροι νεανική υποκουλτούρα και μεταναστευτική υποκουλτούρα αποτελούν δύο διαφορετικά πράγματα· οι νεανικές υποκουλτούρες αναδύονται σε κάθε σύγχρονη κοινωνία ενώ οι μεταναστευτικές υποκουλτούρες –που μπορεί να είναι και νεανικές- παράγονται μόνο από ομάδες που μεταναστεύουν (1999). Όλοι οι κεντρικοί χαρακτήρες που μπαίνουν στο μικροσκόπιο φέρουν την ταμπέλα της μεταναστευτικής και νεανικής υποκουλτούρας και όλοι στο σύνολο τους βρίσκονται στο περιθώριο, αφενός λόγω της μεταναστευτικής τους ιδιότητας, αφετέρου λόγω σεξουαλικότητας, άνομης καθημερινότητας ή και εργασιακής επισφάλειας. Στα σύνθετα αλλά αλληλεξαρτώμενα επίπεδα διαχείρισης του δημόσιου χώρου, της μισθωτής και άμισθης εργασίας, της ιθαγένειας, της ιδιότητας του πολίτη, της εθνικής ασφάλειας [...], η επισφάλεια αναδύεται πλέον ως καθοριστική αρχή συγκρότησης υποκειμένων ως «ξένων σωμάτων» (Αθανασίου & Τσιμούρης, 2013: 4) σε «ξένο» τόπο.

Η νεαρή Νατάσα τηλεφωνεί στην οικογένεια της περιμένοντας ώρες σε τηλεφωνικούς θαλάμους που στοιβάζονται «ξένοι», προκειμένου να διατηρήσει την επικοινωνία της με τους οικείους της ανθρώπους στην πατρίδα. Παρόλο τον λαμπερό ήλιο που περιγράφει και την ελληνική γλώσσα που πασχίζει να μάθει μέσω ραδιοφωνικών φροντιστηρίων, φαίνεται πως εντέλει τα ελληνικά που μαθαίνει στην Ελλάδα της νέας χιλιετίας είναι άχρηστα για το επάγγελμα της

[98] Βλ. Xenia.

εκδιδόμενης που αναγκάζεται να ασκήσει. [99] Η γυναικεία μετανάστευση από χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και της Αλβανίας συνέδεσαν και επιβάρυναν την δρούσα με επιπλέον καθήκοντα[100] ενώ μέσω των γυναικών αυτών, δημιουργήθηκε ένα επικερδές εμπόριο σεξουαλικής διακίνησης (Παραδείση, 2013). Στις ταινίες «Από την άκρη της πόλης» και «Ξενία», οι ανήλικοι ομογενείς, αλλά και ο Ντάνι κινούνται συνειδητά προς στους δρόμους της πορνείας, ενώ στην περίπτωση της Νατάσας είναι εξαναγκαστική, αν και εφόσον θέλει να συνεχίσει να μένει στην χώρα του «λαμπερού ήλιου».

Οι μετανάστες από την Αλβανία και την Βουλγαρία αποτελούν τις δύο πολυπληθέστερες εθνικές κοινότητες της Ελλάδας, με την πρώτη να κυριαρχεί στον ελληνικό τότε ημερήσιο τύπο ως «εγκληματική» (Καρύδης, 1992) αλλά και με σωρεία συνθημάτων ακραίου ρατσισμού να δεσπόζουν στην Αθηναϊκή πρωτεύουσα.[101] Αν και τη δεκαετία του 1990 υπήρξε αυξανόμενη αρθρογραφία περί παραβατικότητας, γκέτο και υποβάθμισης των περιοχών εγκαταστάσεις των παρόντων υποκειμένων και παρά τις επίσημες πολιτικές, αρκετοί από αυτούς, συνυπήρχαν με τον ντόπιο πληθυσμό (Βαϊου, Λαφαζάνη & Λυκογιάννη, 2013) και διαμόρφωναν από κοινού την καθημερινότητα τους. Οι πρώτοι Αλβανοί μετανάστες που ήρθαν στην Ελλάδα δεν διέθεταν τα απαραίτητα χαρτιά [...] και δεν υπήρχαν νόμιμοι δρόμοι να ακολουθηθούν (Baldwin – Edwards, 2004). Η πολυεπίπεδη αστάθεια που διέκρινε την όμορη χώρα, καθώς και οι αντίξοες συνθήκες συμβίωσης στο εσωτερικό της, φόβισαν του Έλληνες, καθώς έφερναν στο προσκήνιο καταστάσεις που πίστευαν πως είχαν παρέλθει ανεπιστρεπτί (Bakalaki, 2003). Ωστόσο, στην περίπτωση της «Λιούμπη» η ανήμπορη Ελένη που φροντίζεται από την νεαρή Ρωσίδα, είναι η μόνη που δείχνει να ασπάζεται τη μετανάστρια, ενδεχομένως λόγω του ότι είναι λιγότερο διαβρωμένη από τον νεοπλουτισμό των νεοελλήνων (Παραδείση, 2013) ή η μετανάστευση δεν αποτελεί γι αυτή άγνωστη μακρινή έννοια.

---

[99] Όταν κατά τη διάρκεια της συνεύρεσης με Έλληνα πελάτη της ζητάτε να μιλήσει στα ρωσικά, εκείνη σαστίζει και στη συνέχεια αναφωνεί ρωσικές λέξεις που δε σημαίνουν τίποτα άλλο, παρά αντικείμενα του σπιτιού.

[100] Βλ. γυναίκες που εργάζονταν σε παραπάνω από μία δουλειά με πενιχρές απολαβές.

[101] Βλ. «Δε θα γίνεις Έλληνας ποτέ, Αλβανέ, Αλβανέ»

Η μητέρα του Όντι και του Ντάνι στην ταινία «Ξενία», ερχόμενη στην Ελλάδα προκειμένου να εργαστεί, με μόνο εφόδιο τις μουσικές της σπουδές και την μουσική παιδεία που γαλουχήθηκε από το ραδιόφωνο της Ιταλίας που εξέπεμπε στις ακριτικές περιοχές της Αλβανίας, παραστρατεί στην νυχτερινή Αθήνα και γεννά δύο παιδιά αγνώστου πατρός. Στην αναζήτηση των ιδίων για την εύρεση του Έλληνα πατέρα τους[102] κυριαρχεί αφενός η διαφορετική τους εθνικότητα, έστω και κατά το ήμισυ, αφετέρου η τάξη τους (Παραδείση, 2013). Είναι ξένοι και ταξικά μη υπολογίσιμοι, γεγονός που μπορεί να αλλάξει μόνο με μια επανένωση με τον πατέρα τους. Ο Όντι σε λίγες μέρες ενηλικιώνεται και θα πρέπει να επιστρέψει στην Αλβανία· μια χώρα καταγωγής για την οποία αισθάνεται περηφάνια αλλά ταυτόχρονα αγνοεί.

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, τα υποκείμενα που μεταναστεύουν βρίσκονται ανάμεσα σε δύο χώρες και σε δύο ταυτότητες· οι χώρες καταγωγής και οι χώρες προορισμού διεκδικούν την ιστορία του, εναλλάσσοντας στιγμές απόρριψης και στιγμές αποδοχής (Green, 2004: 17). Ωστόσο, δεν αντιλαμβάνονται τα κινηματογραφικά υποκείμενα στο σύνολο τους το «εδώ» και το «εκεί» με τον ίδιο τρόπο. Το «εκεί» στις πλείστες περιπτώσεις λειτουργεί ως ο αιώνιος τόπος φιλοξενίας και σχεδόν ποτέ ο δικός τους τόπος. Όταν στην ταινία «Κανένας» ο Ρώσος Μερκούτ συγκρούεται στους αγώνες δρόμου που διοργανώνουν παρανόμως με τους Αλβανούς συνομήλικους του, ο αντίπαλος του σκοτώνεται. Οι φίλοι του τον παροτρύνουν να επιστρέψει για έναν τουλάχιστον μήνα, στην αδερφή του, στη Ρωσία αλλά εκείνος αρνείται κατηγορηματικά να ξαναγυρίσει εκεί. Πολλοί από τους μετανάστες οργανώνουν υλικά αλλά και συναισθηματικά τη ζωή τους ανάμεσα στη χώρα καταγωγής και στη χώρα προορισμού , καλλιεργώντας παλιούς και νέους δεσμούς, συμμετέχοντας στις αυτοαποκαλούμενες πρακτικές «συν - παρουσίας» που καταργούν τις χωροχρονικές αποστάσεις (Ζαββού & Καμπούρη, 2013). Δεν υπάρχει όμως κοινή αποδοχή από όλα τα υποκείμενα καθώς αρκετά από αυτά, θέλουν να διακόψουν κάθε δεσμό με την χώρα αποδημίας, αν και παραμένουν εξαρτημένοι από σχέσεις «εξαναγκαστικής επισφάλειας» (Fantone, 2007).

[102] Η μητέρα των νεαρών Τζένη του είχε πει πως ο πατέρα τους είναι Έλληνας. Ωστόσο, αυτό μένει ανεπιβεβαίωτο μέχρι και το τέλος της ταινίας.

Οι ταινίες «Από την άκρη της πόλης», «Xenia» και λιγότερο ο «Κανένας» θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και ταινίες δρόμου ή και ταινίες πόλεις. Οι σκηνοθέτες Γιάνναρης, Κούτρας και Καρανικολέρης επιλέγουν να ενσωματώσουν τον αστικό χώρο στην αφήγηση τους· αφενός λόγω αρχιτεκτονικής προβολής, αφετέρου για να αποτυπώσουν του λόγους γύρω από αυτόν και να συνδράμουν στην νέα του μορφή (Νικολαϊδου, 2013). Κυρίως όμως η Αθήνα που τοποθετείται στο επίκεντρο των ταινιών, επιλέγεται προκειμένου να δοθεί πρόσβαση στα απομεινάρια ενός παλαιότερου αστικού φαντασιακού (2013). Ο Γιάνναρης σκηνοθετεί την ταινία του ένα χρόνο πριν την είσοδο στην νέα χιλιετία, εστιάζοντας σε μία Αθήνα που αναδιαμορφώνεται λόγω των Ολυμπιακών Αγώνων και επιχειρεί να γίνει μήτρα πολιτισμού[103]. Αντιστοίχως, οι πρωταγωνιστές του «Xenia» βρίσκονται στην ίδια πόλη, σε μια πρωτεύουσα ,που αν και διάσχισε τα δεκαπέντε πρώτα χρόνια του 21ο αιώνα, όχι απλά δεν κατάφερε να γίνει μητροπολιτική αλλά έγινε πρόσφορο έδαφος για εντατικοποιημένες, ρατσιστικές και ομοφοβικές επιθέσεις βίας[104] (Καμπούρη, 2013).

Ο Γιάννης Κούτρας επεκτείνει τη δημόσια αυτή συζήτηση παρουσιάζοντας ένα ακόμα στοιχείο παρακμής της ελληνικής πραγματικότητας· τα εγκαταλελειμμένα πλέον κρατικά ξενοδοχεία «Ξενία», που άνθιζαν τις δεκαετίες του ΄50 και του ΄60 και οδηγήθηκαν σε πλήρη εγκατάλειψη στα μέσα της δεκαετίας του 1980[105]. Στο παράνομο οδοιπορικό τους, τα δύο αδέρφια βρίσκουν καταφύγιο σ΄ ένα από τα ξενοδοχειακά συγκροτήματα και αποφασίζουν να «φιλοξενηθούν», όπως προκύπτει και από την επωνυμία των καταλυμάτων. «Πάντα ήθελα να μείνω σ’ ενα καλό ξενοδοχείο» θα αναφέρει ο Ντάνι. Το ξενοδοχείο όμως έχει υποστεί βανδαλισμούς και ζημιές, όπως ακριβώς και το ταξίδι αναγνώρισης και αποδοχής των δύο αδερφών. Αντιστοίχως στην ταινία «Κανένας», η νεαρή Τζούλια πηγαίνει με τον Γκόραν σε ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο, που εργαζόταν αρχικά η μητέρα της και στη συνέχεια ο πατέρας της, όταν είχαν πρωτοέρθει σαν μετανάστες στην Ελλάδα. «Ό,τι ιστορίες έχω φανταστεί μικρή, το σκηνικό ήταν εδώ [...], δεν ξέρω

[103] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με τον ποδηλάτη, κατά πάσα πιθανότητα, μετανάστη που διασχίζει έναν δρόμο της Αθήνας και προβάλλει μια εικόνα αλλαγής.
[104] π.χ Άνοδος της Χρυσής Αυγής,
[105] Το πρώτο ξενοδοχείο χτίζεται το έτος 1958 στα πλαίσια κρατικού προγράμματος και οδήγησε στις ανέγερση περίπου 40 ξενοδοχειακών μονάδων.

γιατί». Παρόλο που οι μετανάστες δεύτερης γενιάς έχουν νοερές αναμνήσεις από τη μετάβαση αυτή, δεν θεωρούνται μετανάστες, πόσο μάλλον εκείνοι που έχουν γεννηθεί στην Ελλάδα και δεν έχουν καθόλου μεταναστευτική εμπειρία (Μάρκου, 1993). Πάρα ταύτα το πολιτισμικό, εργασιακό και κοινωνικό περιβάλλον επηρεάζει άμεσα και τους ίδιους, καθώς παρουσιάζουν εκδοχές και των δύο χωρών. Αν η φιλοξενία αποτελεί μια ιεραρχική δομή, εμπεριέχει και «εξετάσεις», το αποτέλεσμα των οποίων, καθορίζεται από την εξομοίωση του «άλλου» από τους τρόπους του οικοδεσπότη (Παπαταξιάρχης, 2016).

Η ανάγκη για απόκτηση ελληνικής ιθαγένειας και της ιδιότητας του «ανήκειν» που πασχίζουν να αποκτήσουν τα παιδιά μεταναστών δεύτερης γενιάς, σκιαγραφείται έντονα μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, καθώς η «απουσία» μεταναστευτικής πολιτικής» συνδυαστικά με την προβολή «εγκληματοποίησης», αναπαράγει την ηγεμονική φιλελεύθερη πολιτική που αντιλαμβάνεται τους μετανάστες ως εφεδρικό δυναμικό, χωρίς ορατότητα και δικαιώματα, ασκώντας βία στα σώματα που βρίσκονται εκτός εθνικού τόπου(Αθανασίου & Τσιμούρης, 2013). Παρά τον διακηρυγμένο και εθνικό χαρακτήρα της κρίσης[106] που αναπαρίσταται και στην ταινία «Xenia», η θεώρηση της πρωτίστως ως εθνικό ζήτημα και η συνακόλουθη προσπάθεια αντιμετώπισης της, συνοδεύτηκε από την επίκληση της εθνική ομοιογένειας και της πατριωτικής ομοψυχίας, ενισχύοντας έτσι περαιτέρω τον εθνικισμό και την ξενοφοβία (Αθανασίου & Τσιμούρης, 2013: 11). Ωστόσο, οι ατομικές αλλά και συλλογικές πρακτικές των μεταναστευτικών υποκειμένων αλλά και τον ημεδαπών που αναπαρίστανται να περπατάνε σε γειτονιές, και πλατείες μέσα από την κάμερα του σκηνοθέτη επανοηματοδοτούν τους χώρους αυτούς (Βαϊου, Λαφαζάνη & Λυκογιάννη, 2013). Η κινηματογραφική αφήγηση άλλωστε είναι διττή: αποτελεί μεν τέχνη, αλλά λειτουργεί και ως πεδίο προβληματισμού· ανίχνευσης της κοινωνικής πραγματικότητας (Freeland & Wartcnberg,1995).

Μέσω του κινηματογράφου αναπαρίστανται στερεότυπα της μετανάστευσης, αλλά ταυτοχρόνως ανιχνεύονται και στοιχεία της εκάστοτε εποχής. Οι ταινίες που αναλύονται στην παρούσα εργασία, προβάλουν στο σύνολο τους τα χαρακτηριστικά που φέρουν οι μετανάστες δεύτερης γενιάς στην Ελλάδα, αλλά και

[106] Η ταινία προβλήθηκε το έτος 2016, όταν η Ελλάδα μετρούσε κάτι λιγότερο από μια δεκαετία οικονομικής κρίσης.

πως αυτές μπορούν να μελετηθούν μέσω διάφορων υποκουλτούρων που συνειδητά ή ασυνείδητα «συγκαταλέγονται». Το μεταναστευτικά υποκείμενα για τα οποία γίνεται λόγος, εκτίθενται σε δύο διαφορετικές πολιτισμικές κουλτούρες, την αλβανική ή την ρωσική και την ελληνική, δεδομένου του πραγματολογικού υλικού που παρουσιάζεται. Το γεγονός ότι η Ελλάδα από χώρα αποδημίας μετατράπηκε σε χώρα υποδοχής, επηρέασε διττά τους εν δυνάμει μετανάστες προς αυτή τη χώρα του νότου: αφενός ήταν πρωτόγνωρη η έλευση νέου ανθρώπινου δυναμικού υπό αυτές τις συνθήκες, καθιστώντας τη νομιμοποίηση μια σύνθετη και ενίοτε άκαρπη διαδικασία και αφετέρου διατήρησε εχθρική στάση λόγω του υψηλού εθνικού αισθήματος που διατηρούσε συνδυαστικά με το στοιχείο της θρησκείας (Πετράκου, 2001). Το στοιχείο της θρησκείας και του πολιτισμού κατέχει κεντρική θέση στη συγκρότηση του έθνους και προκειμένου να αναλυθούν τα επιμέρους χαρακτηριστικά του, θα ακολουθήσει μια εννοιολογική αποσαφήνιση του έθνους και της θρησκείας, αλλά και το πως τα παραπάνω στοιχεία επηρεάζουν ένα μεταναστευτικό υποκείμενο πρώτης αλλά κυρίως δεύτερης γενιάς.

4.3 Εθνική και πολιτισμική ορατότητα

Επιμέρους χαρακτηριστικά αποκλεισμού

Το 1882 ο Ernest Renan υποστήριξε πως η ένταξη ενός πολίτη σ 'ένα έθνος δεν προϋποθέτει κοινή γλώσσα, κοινό θρήσκευμα και κοινή καταγωγή, αλλά ισχυρή επιθυμία του υποκειμένου σε μια συλλογική ταυτότητα. Ο Anderson (1997) αναφερόμενος στα έθνη – κράτη, έκανε λόγο για φαντασιακές κοινότητες που κατασκευάζονται και ανακατασκευάζονται, ενώ σύμφωνα με τον Geller (2002), ο εθνικισμός είναι αυτός που επινοεί τα έθνη και είναι υπαίτιος για τη δημιουργία εθνικών κρατών. Ο Haste (2005) αναφέρθηκε σε κοινό ένδοξο παρελθόν και στη δημιουργία εθνικών συμβόλων που προσδιορίζουν την εθνική ταυτότητα και συγκροτούν ένα έθνος, καθώς όπως συμπληρώνει η Ψαρρού (2005) δεν νοείται έθνος χωρίς συλλογική μνήμη, ενώ τέλος για τον Weber ο όρος έθνος προϋποθέτει μια κοινότητα που διακρίνεται από κοινά αισθήματα αλληλεγγύης που σαν συνέχεια του, φέρει το κράτος.

Ο εθνικισμός ως έννοια πρωτοεμφανίστηκε στο τέλος του 19ου αιώνα, προκειμένου να περιγράψει ιδεολόγους δεξιών πεποιθήσεων στην Ιταλία και την Γαλλία, οι οποίοι υιοθετούσαν ιμπεριαλιστικές πολιτικές υπέρ του κράτους τους (Hobsbawn, 1990), ενώ στο πρόλογο του ίδιου συγγραφικού έργου, που τιτλοφορείται ως «Έθνη και Εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα», υποστηρίζεται πως αν και δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε την εθνικότητα μονοδιάστατα, τα έθνη στο σύνολό τους, αποτελούν μια νεωτερική κατασκευή που δεν υπήρξε προαιώνια.

Ο κάτοικος ενός γεωγραφικού κομματιού που μοιράζεται πέραν του κοινού εδάφους, κοινή γλώσσα και κοινή μνήμη, ορίζεται ως πολίτης με συγκεκριμένη και κοινή εθνική ταυτότητα, με έναν κάτοικο που φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά (Smith, 1991). Το έθνος εμπεριέχει μια αντίληψη αποκλειστικότητας: κάθε μέλος του έθνους δεν μπορεί παρά να είναι μέλος αποκλειστικά ενός έθνους (Παπακυριάκου, 2011: 214), δηλαδή μιας ομάδας ανθρώπων που φέρουν τα παραπάνω κοινά στοιχεία[107]. Η εν λόγω ιδεολογία καλλιεργεί την αίσθηση του ανήκειν στα μέλη της, αλλά και την ύπαρξη μιας προδιαγεγραμμένης εθνικής ταυτότητας. Συνεπώς, χωρίς την παρουσία της, παύεις να θεώρησε μέλος της. Τι συμβαίνει όμως με τα υποκείμενα εκείνα που επιλέγουν να μεταναστεύσουν, φέροντας τη δική τους εθνική ταυτότητα και ταυτοχρόνως προσπαθούν να ισορροπήσουν μεταξύ της χώρας υποδοχής και της χώρας προέλευσης; Τι σημαίνει να είσαι μετανάστης διατηρώντας μια διαφορετική πολιτισμική ταυτότητα από τη χώρα προορισμού, αλλά και τι διαφορές μπορεί να παρουσιάζονται μεταξύ της πρώτης με της δεύτερης γενιάς μεταναστών;

Η ταύτιση των υποκειμένων που απαρτίζουν μια κοινωνική ομάδα ή διαφορετικά ενδό-ομάδα με κοινά χαρακτηριστικά, οδηγεί στη συγκρότηση μιας ταυτότητας συλλογικής, και ως εκ τούτου διαφορετικής από άλλα υποκείμενα, που συνιστούν για τους πρώτους μια έξω – ομάδα και αντίστροφα. Ο εθνικός και πολιτισμικός εαυτός διαμορφώνεται μέσα από την ετεροπροσδιοριστική διαδικασία· ο εθνικός και πολιτισμικός «άλλος» γίνεται αντιληπτός ως εχθρικός, ως εισβολέας της εθνικής ακεραιότητας.

[107] «Σήμερα κάποιος έχει ένα έθνος ακριβώς όπως έχει ένα χέρι ή ένα πόδι» (Gellner, 1997).

Η μετανάστευση αντιμετωπίστηκε ως παράγοντας οικονομικής σύγχυσης, αλλά και ως απειλή της εθνικής αυθεντικότητας και «αρτιμέλειας». Μια σημαντική συνιστώσα διατήρησης του έθνους αποτελεί και η θρησκεία που χρησιμοποιήθηκε ως στοιχείο διαχωρισμού των Ελλήνων με τους άλλους (Πετράκου, 2001), καθώς η θρησκευτική ταυτότητα του «ξένου» νοθεύει την ομοιογένεια του. Η διχοτόμηση μεταξύ ενός έθνους και των μεταναστευτικών υποκειμένων που οδηγούν σε ετερογένεια του πρώτου, βρήκε πρόσφορο έδαφος και μέσω της μεταναστευτικής πολιτικής. Ωστόσο, η αντιμετώπιση από τους μετανάστες/τριες πρώτης και δεύτερης γενιάς διαφέρουν. Όπως προκύπτει και από το πραγματολογικό υλικό φαίνεται πως η θρησκεία δεν αποτελεί διαγενεακή μεταβίβαση, αλλά χαλκεύεται και μέσα από τις προσωπικές προσλαμβάνουσες των μεταναστών (Ζαββού, 2013).

Οι μετανάστες/τριες της επονομαζόμενης πρώτης γενιάς, που αφίχθησαν στην Ελλάδα τη δεκαετία του 90', φαίνεται να διαθέτουν πιο ισχυρή εθνική συνείδηση και θρησκευτική προσήλωση[108] συγκριτικά με εκείνους της δεύτερης γενιάς, που δεν είναι άλλοι από τους απογόνους τους. Παρόλο που η Αλβανία ανακηρύχθηκε το 1967 ως αθεϊστικό κράτος, στο εσωτερικό της εξακολούθούσε και εξακολουθεί να υπάρχει ένα κράμα ορθόδοξων, ρωμαϊοκαθολικων και μουσουλμανικών θρησκευτικών ταυτοτήτων (Καμπούρη & Χατζόπουλος, 2013), η κατασκευή των οποίων παρουσιάζει χαρακτηριστικά όπως ο φανατισμός και ο φονταμενταλισμός, παρόμοια δηλαδή με την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας (Λιποβατς, 2001). Η πρόκληση που δέχεται το έθνος από τους υπερεθνικούς θεσμούς, καθώς και από τη διάβρωση της κοινωνικής και πολιτισμικής ομοιογένειας μέσα από την αυξανόμενη παρουσία των «ξένων», των μειονοτήτων και την όξυνση των τοπικισμών, προκύπτει από τη θέση που κατέχει πάντα η θρησκεία σ' ένα έθνος, δηλαδή ως ένα υποκατάστατο συσσωμάτωσης (2001).

Στην ταινία «Κανένας» του Χρήστου Νικολέρη, μπαίνουν στο επίκεντρο μετανάστες από διαφορετικές χώρες προέλευσης, με διαφορετικό θρησκευτικό υπόβαθρο. Η Τζούλια ήρθε από την Αλβανία στην Ελλάδα, ούσα ανήλικη, μαζί με τους γονείς της, προερχόμενη από ένα μουσουλμανικό περιβάλλον -πιο σιωπηλό- δεδομένης της απαγόρευσης της θρησκείας στο δημόσιο λόγο στην Αλβανία. Παρά

[108] Αναλόγως τη χώρα προέλευσης.

τη δίωξη της όποιας θρησκευτικής έκφρασης από τα κομμουνιστικά καθεστώτα, επιβίωσαν διάφορες ετερογενείς θρησκευτικές ταυτότητες, οι οποίες όμως περιορίστηκαν στον ιδιωτικό χώρο (Καμπούρη & Χατζόπουλος, 2013). Αν και με την άφιξη των Αλβανών μεταναστών/τριων στην Ελλάδα για ορισμένους από αυτούς, η θρησκεία αποτέλεσε μια νέα εμπειρία που ανακαλύφθηκε μετά την μετανάστευση τους (Καμπούρη & Χατζόπουλος, 2013), κατά τη διάρκεια της κομμουνιστικής περιόδου, συνέχισαν να τελούνται κάποιες θρησκευτικές πρακτικές, οι οποίες ήταν περιχαρακωμένες στη δημόσια σφαίρα, ενώ διατηρήθηκαν, απελευθερώθηκαν ή περιορίστηκαν[109] κατά την άφιξη των μεταναστευτικών υποκειμένων στην Ελλάδα και στις υπόλοιπες χώρες προορισμού.

Η μητέρας της νεαρής Τζούλιας δείχνει να ερεθίζεται με την «ατίθαση» συμπεριφορά της κόρης της, κάτι που γίνεται εμφανές από τις πρώτες κιόλας σκηνές, αφού προβάλλοντας τη θρησκευτική της ταυτότητα, της ζητά να μην πάει στη χοροεσπερίδα του σχολείου της και να αλλάξει ρούχα. «Δεν καταλαβαίνεις, ολόκληρη γυναίκα είσαι, δεν μπορείς να τρέχεις με τα μπράτσα και τις κοιλιές απ' έξω [...] είσαι μουσουλμάνα!»[110]. Η μουσουλμάνα γυναίκα υποχρεούται να απέχει από τις διάφορες κοινωνικές ομάδες και στερείται του δικαιώματος να επιτελέσει έναν «ρόλο» που δεν συμβαδίζει με τη θρησκευτική της ταυτότητα (Ask & Thomsland, 1998). Όπως έχει προαναφερθεί, η δεκαετία του 1990 σηματοδότησε μια νέα σελίδα στην μεταναστευτική ιστορία της Ελλάδας, μετατρέποντας την, από χώρα εξαγωγής μεταναστών σε χώρα υποδοχής. Η ίδια δέχτηκε στο εσωτερικό της μετανάστες με ετερόκλητη εθνική και θρησκευτική ταυτότητα, με αρκετούς από αυτούς να συμμετέχουν και να οργανώνονται σε συλλόγους προκειμένου να διατηρήσουν την κοινωνική τους ταυτότητα.[111]

Ωστόσο, στην περίπτωση της προαναφερθείσας οικογένειας φαίνεται να γίνεται σαφής διαχωρισμός μεταξύ του οικογενειακού μουσουλμανικού πυρήνα και

---

[109] Οι «διαφορετικές» θρησκευτικές ταυτότητες αντιμετωπίζονταν με δυσπιστία, ιδιαιτέρως αν επρόκειτο για μη ντόπιο (Λιποβατς, 2001).

[110] Πριν την παρούσα σκηνή, θα προηγηθεί μια αψιμαχία μεταξύ τους, καθώς η μητέρα έκρυψε ή πέταξε το καινούργιο, λαμέ μπλουζάκι που η Τζούλια σκόπευε να φορέσει στο πάρτυ του σχολείου της. Η μητέρα θα αναφέρει χαρακτηριστικά πως αν δε συμμορφωθεί με αυτά που η θρησκεία της πρεσβεύει, θα αναγκαστεί να ξυπνήσει τον πατέρα της.

[111] Η κοινωνική ταυτότητα αποτελείται από την εθνική και την πολιτισμική ταυτότητα, καθώς η πολιτισμική είναι ευρύτερη της εθνικής, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι επικεντρώνεται σε διαχρονικά στοιχεία όπως η συλλογική μνήμη.

των «άλλων», αλλά και μεταξύ της Τζούλιας και του αδερφού της, επίσης μουσουλμάνου, Μερκούτ, καθώς οι θρησκευτικοί και λοιποί περιορισμοί επικεντρώνονται στο πρόσωπο της αδερφή του και σχεδόν ποτέ στου αδερφού. Η ανισότητα των δύο φύλων δεν πηγάζει από ιδεολογικές ή βιολογικές θεωρίες για την κατώτερη θέση της γυναίκας, ούτε καν από το πνεύμα του Ισλάμ, αλλά βασίζονται στο σύστημα των κοινωνικών θεσμών [...] όπως οι νόμοι της οικογένειας (Τσιμπιρίδου, 2006: 37), γεγονός που προκύπτει και από την αυλαία της ταινίας[112].

Ο όρος «μετανάστες δεύτερης γενιάς» αντιμετωπίζει μια προσδιοριστική σύγχυση, καθώς μπορεί να είναι είτε παιδιά που γεννήθηκαν στις χώρες υποδοχής, είτε παιδιά που ήρθαν σε νεαρή ηλικία μαζί με τους γονείς τους, την πρώτη γενιά μεταναστών, συνεπώς η απόδοση του όρου μετανάστης είναι αδόκιμος (Μάρκου:1999). Το ενδιαφέρον ωστόσο επικεντρώνεται στον τρόπο που μεταβάλλονται οι σχέσεις σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, αλλά και σε επίπεδο κοινοτήτων στη χώρα υποδοχής (Κασιμάτη, 2006)· όχι μόνο πως γίνεται το υποκείμενο αντιληπτό θεσμικά, αλλά πως το ίδιο βιώνει την ειδική συνθήκη που βρίσκεται. Η Τζούλια φαίνεται να απέχει από την εθνική και θρησκευτική ταυτότητα που επιχειρεί να της μεταβιβάσει η οικογένεια· η ίδια, μεγαλωμένη στην Ελλάδα, με πενιχρές ή ανύπαρκτες αναμνήσεις από την χώρα προέλευσης, αρνείται να δεχθεί την ένταξη της στις κοινωνικές αξίες που τις επιβάλλονται, τόσο από το οικογενειακό περιβάλλον, όσο και από τον νέο χάρτη κοινωνικών αξιών που συναντά στην τωρινή χώρα διαμονής της. «Εσύ είσαι μουσουλμάνα, εγώ δεν είμαι τίποτα!», θα είναι η απάντηση της νεαρής Τζούλιας στη μητέρα της και πριν προλάβει σχεδόν να τελειώσει τη φράση της, θα δεχτεί ένα δυνατό χαστούκι. Ο μετανάστης εκτεθειμένος σε αξίες δύο χωρών, θα απορρίψει κάποιες και ενδεχομένως κάποιες να τις δεχθεί και να τις οικειοποιηθεί, ανάλογα με την ικανότητα προσαρμογής και την ηλικία του (Κασιμάτη, 2006).

---

[112] Ο Γκόραν μαχαιρώνει τον αδερφό της Τζούλιας, Μερκούτ σε μια προσπάθεια να αμυνθεί από την επίθεση που δέχεται. Αφού ο νεαρός Αλβανός σκοτώνεται και ο Γκόραν φυγαδεύεται, η οικογένεια του επιλέγει να γυρίσει στην «πατρίδα» Αλβανία και να διευθετήσει το θέμα. Ωστόσο, κατά την οδική επιστροφή της οικογένειας, η νεαρή Τζούλια κατεβαίνει από το όχημα και διαφεύγει με τη συναίνεση της μητέρα της. Η ίδια η μητέρα είναι αυτή που καθυστερεί προκειμένου να μην πιάσουν την Τζούλια και να ζήσει μια διαφορετική ζωή από εκείνη, μια ζωή που επιλέγει να περάσει με τον Ρώσο Γκόραν.

Ωστόσο, ο Ρώσος Γκόραν –επίσης μετανάστης δεύτερης γενιάς- που ερωτεύεται με τη Τζούλια, ζει στην ελληνική πρωτεύουσα χωρίς γονική «επιτήρηση», ενίοτε μνημονεύει τους δικούς τους, αλλά όπως προδίδει και ο τίτλος της ταινίας, αισθάνεται και αυτοαποκαλείται «Κανένας». «Έχεις νιώσει ποτέ πως είσαι το λάθος άτομο, στο λάθος μέρος, τη λάθος στιγμή;». Τόσο στην περίπτωση του Γκόραν, όσο και των άλλων μεταναστευτικών υποκειμένων των ταινιών «Xenia», «Από την άκρη της πόλης», «Ένας λαμπερός ήλιος» και «Λιούμπη», οι νεαροί που αποτελούν μετανάστες δεύτερης γενιάς δείχνουν να έχουν «οριακά» εξοβελίσει τη θρησκευτική τους ταυτότητα, αφού στο σύνολο των αναπαραστάσεων δεν γίνεται καμία έμπρακτη ή μη αναφορά. Τα μεταναστευτικά υποκείμενα στο σύνολο τους, δείχνουν να αντιλαμβάνονται τη θρησκεία ως κάτι μακρινό, απαρχαιωμένο ή και δεσμευτικό. Η επιλογή ή η απουσία της άλλωστε, φαίνεται πως είναι ατομική υπόθεση που δεν καθορίζεται από έναν και μόνο παράγοντα.

Εν κατακλείδι, όπως επισημαίνεται από τον Hall (1990) η πολιτισμική ταυτότητα δεν αποτελεί μια αίσθηση, αλλά μια θέση που δεν κληρονομείται από την γενεαλογική προέλευση, αλλά διαμορφώνεται από διάφορες πολιτικές σκοπιμότητες. Η αίσθηση του τρόμου που μπορεί να προκαλεί η μετανάστευση δημιουργώντας ισχυρότατες προσκολλήσεις των ιδεών της πατρίδας (Appadurai, 2014), κυρίως από τους πρώτους μετανάστες, φαίνεται να αναδιαμορφώνεται από τα υποκείμενα «δεύτερης γενιάς» από κάτι συμπαγές σε κάτι πιο ευέλικτο. Η μετανεωτερικότητα λειτουργεί ως γόνιμο έδαφος για τον επαναπροσδιορισμό και την επανενοηματοδότηση της ταυτότητας, καθώς παρέχει στο υποκείμενο μια ευκαιρία αποδέσμευσης από τις εθνικές και πολιτισμικές ιδεολογίες (Bauman, 2002) με το ίδιο να επιχειρεί να διαπραγματευτεί εκ νέου την υποκειμενικότητα του.

Ως εκ τούτου, οι μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο την εθνική και πολιτισμική τους ταυτότητα. Τα νεανικά υποκείμενα που αποτελούν τη δεύτερη γενιά μεταναστών επιλέγουν, είτε να αποστασιοποιηθούν από τα χαρακτηριστικά ενότητας του έθνους κράτους προέλευσης, φιλοξενούμενοι ωστόσο ανάμεσα σε δύο κόσμους· της καταγωγής και της διαμονής, είτε να πάψουν να αισθάνονται φιλοξενούμενοι σε ένα τόπο που

αποτελεί για τους γονείς τους μια επιλογή επαναπατρισμού ή εργασιακών ευκαιριών, αλλά για τους ίδιους ο τόπος που μεγάλωσαν και διατηρούν τις αναμνήσεις τους.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως οι μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς διακρίνονται από διαφορετικά χαρακτηριστικά. Οι πρώτοι αντιλαμβάνονται την πολιτισμική τους ταυτότητα ως κάτι παγιωμένο, ενώ οι δεύτεροι επιδιώκουν να την επαναδιαπραγματευθούν. Τα μεταναστευτικά υποκείμενα δεύτερης γενιάς, ανήκουν μερικώς αλλά ποτέ πλήρως, στη χώρα υποδοχής, αλλά και στη χώρα προέλευσης· συνεπώς η φιλοξενία δεν λαμβάνει χώρα μόνο ένα χρονικό διάστημα, αυτό της προσαρμογής, αλλά αποτελεί τη συνθήκη που βρίσκονται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους. Το διεθνικό σινεμά που αναδεικνύεται και μέσω των παραπάνω ταινιών στοχεύει ακριβώς στην παράκαμψη του -ενός και μόνο- έθνους κράτους μέσω του οποίου προβάλλονταν αγκιστρωμένο το υποκείμενο. Η διεθνικότητα άνοιξε ένα διαφορετικό οπτικό πεδίο που όπως προκύπτει και από τις ταινίες που αναλύθηκαν, εστιάζει στο σύνολο των χαρακτηριστικών που το υποκείμενο φέρει, και όχι αποκλειστικά στην μεταναστευτική του ιδιότητα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μετανάστευση αποτελεί ένα ζήτημα παγκόσμιων διαστάσεων, που διαμορφώνεται ανάλογα με το κοινωνικοπολιτικό σκηνικό και την ιστορική περίοδο. Η μελέτη του παρόντος φαινομένου, συγκροτήθηκε μέσα από την κινητικότητα, την μετατόπιση και τον εκτοπισμό των δρώντων μεταναστευτικών υποκειμένων που κρίθηκαν βάσει των προϋποθέσεων της χώρας προέλευσης και της χώρας υποδοχής. Ο κινηματογράφος ως ένα βιομηχανικό εργαλείο αναπαράστασης, μελετήσε την εμπειρία της μετανάστευσης και ανέδειξε έμφυλες, εθνοτικές, ταξικές, θρησκευτικές και φυλετικές οπτικές μέσω από το πρίσμα του δημιουργού, αλλά και

του διεθνικού σινεμά που εμφανίστηκε ως αντίστιξη στη μέχρι τότε αναπαράσταση της μετανάστευσης.

Οι παραπάνω ταινίες πραγματεύτηκαν το τρόπο που οι νεανικές μεταναστευτικές υποκουλτούρες αναπαρίστανται μέσα από τον διεθνικό ελληνικό κινηματογράφο, αλλά και τη σημασία της φιλοξενίας σ' ένα σώμα και σ' ένα τόπο, ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1990 και φτάνοντας μέχρι και το 2016.

Όπως προέκυψε από την ανάλυση των θεματικών μέσα από τα πέντε φιλμικά κείμενα, η μετανάστευση φέρει στο εσωτερικό της ποικίλες διαφορές, κάνοντας τον αναγνώστη ή τον θεατή να αντιληφθεί πως το κάθε υποκείμενο μπορεί να αποτελεί ένα ξεχωριστό πεδίο έρευνας. Ωστόσο, σε μια προσπάθεια να κατηγοριοποιήσω τις θεματικές μου σε δύο, οδηγήθηκα στα κάτωθι συμπεράσματα.

Το σώμα μπορεί να αποτελέσει πεδίο αντιγνωμιών και συγχύσεων βασιζόμενο σε διπολικές κατασκευές που καθορίζονται από τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας. Το ετεροκανονιστικό δίπολο αρσενικό/θηλυκό είναι αυτό που διαμορφώνει τις «σωστές» και «λάθος» πρακτικές που πρέπει να επιδίδεται ένα σώμα ανάλογα της αντιστοιχίας βιολογικό με κοινωνικό, προκειμένου αυτό να θεωρηθεί ορατό και ισότιμο μέλος της κοινωνίας που ζει. Ωστόσο, στο παρόν υλικό τα δρώντα υποκείμενα συγκαταλέγονται στην κατηγορία «youth», γεγονός που αλλάζει την οπτική θέασης, καθώς βρίσκονται σε μία μεταιχμιακή κατάσταση· μια μετάβαση από τον έφηβο στον ενήλικα, μια διαβατήρια τελετουργία. Πιο συγκεκριμένα , στις ταινίες «Xenia» και «Από την άκρη της πόλης» οι νεαροί που διαφοροποιούνται του κανονιστικού προτύπου, αποτυπώνουν «ανδρισμούς» που ξεφεύγουν από τα πλαίσια της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας και που ενίοτε απορρίπτονται και δημιουργούν νέα πεδία ανασφάλειας που αρκετές φορές «καλύπτονται» με την ανάπτυξη παραβατικής συμπεριφοράς· προβάλλονται εν ολίγοις νέες οπτικές εκκολαπτόμενης ανδρικής παρουσίας. Μέσα από το διεθνικό σινεμά δεν προβάλλεται μόνο η μεταναστευτική ιδιότητα των νεαρών, αλλά το σύνολο του υποκειμένου. Στην περίπτωση του Σάσα και της παρέας του, αποτυπώνεται ένας ανδρισμός που βοά να διατηρηθεί όπως ορίζει το κανονιστικό πρότυπο, ενώ στην περίπτωση του Ντάνι αρθρώνεται μια διαφορετική προσέγγιση έμφυλης αναπαράστασης του ανδρισμού, που δεν ανταποκρίνεται στην ευρέως

διαδεδομένη αντίληψη του «άνδρας» ως κυρίαρχου. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις παρουσιάζονται ριζοσπαστικά σχήματα ανδρισμού που διαφοροποιούνται από τα μέχρι πρότινος φιλμικά κείμενα της μεταναστευτικής αναπαράστασης. Όπως προκύπτει από το σύνολο της εργασίας, ένα υποκείμενο μπορεί να θεωρηθεί φιλοξενούμενο όχι μόνο σ' έναν τόπο αλλά και σ' ένα σώμα.

Αντιστοίχως, η αναπαράσταση των γυναικών στις ταινίες «Ένας λαμπερός ήλιος», «Λιούμπη» και «Κανένας» μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ναι μεν η γυναίκα μπορεί να αποτελέσει ένα υποκείμενο που μετακινείται εξίσου με τον άνδρα, αλλά προκειμένου να υπάρξει πρέπει να οδηγηθεί σε συμβιβασμούς που σχετίζονται άμεσα με τον επιτελεστικό ρόλο του κοινωνικού της φύλου. Η παραπάνω συνθήκη φαίνεται να καλλιεργείται κυρίως από χαρακτηριστικά που φέρει ο ηγεμονικός ανδρισμός, τον οποίο υφίστανται όλες οι γυναίκες των ταινιών που αναλύθηκαν, αλλά και οι άνδρες που δεν εμπίπτουν αμιγώς στην παρούσα κατηγορία· τα ανδρικά υποκείμενα επιδίδονται σε πρακτικές υπερίσχυσης των υπόλοιπων υποκειμένων προκειμένου να διαφυλάξουν την ανδρική τους ακεραιότητας και να μην εκθηλυνσθούν. Οι εν λόγω πρακτικές γίνονται άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα. Όπως προκύπτει από την παραπάνω μελέτη η χρήση της γλώσσας αποτελεί σημαντική συνιστώσα έμφυλης υπεροχής αλλά και διαβατήριο για την ιθαγένεια του μετανάστη· η ίδια δεν λαμβάνει χώρα ως μια εγγενής διαδικασία, αλλά διαμορφώνεται μέσα από την κοινωνική πραγματικότητα, με τα ομιλούντα υποκείμενα να κάνουν χρήση της ανάλογα τα μικρό – επίπεδα της κοινωνίας.

Πιο συγκεκριμένα, οι προσλαμβάνουσες των νεαρών υποκειμένων διαμορφώνουν το γλωσσικό τους πεδίο, το οποίο δεν περιορίζεται μόνο εντός της υποκουλτούρας που μπορεί να ανήκουν, αλλά επεκτείνεται και στην καθημερινότητας τους ενισχύοντας την αρσενική τους ταυτότητα. Σε όλα τα φιλμικά κείμενα παρατηρήθηκε πως η γλώσσα λειτουργεί ως απαρατήρητος τρόπος έμφυλης ιεράρχησης, ο οποίος δεν επικεντρώνεται μόνο στο ανδρικό αλλά και στο γυναικείο γλωσσικό φάσμα.

Ένα επιπλέον συμπέρασμα που μπορεί να εξαχθεί, μέσω των παρόντων κινηματογραφικών κειμένων είναι ότι ο νεαρός μετανάστης/τρια δεν οφείλει να διαχειριστεί μόνο το «ανάμεσα» της έμφυλης ταυτότητας που του αποδίδεται, αλλά

και το «ανάμεσα» της χώρας προέλευσης και της χώρας υποδοχής. Το δρον υποκείμενο αντιμετωπίζει μια σειρά από θεσμούς και κριτήρια που πληροί ή όχι. Η συνθήκη αλλάζει για τους μετανάστες και τους παλλινοστούντες, αλλά ο παρανομαστής παραμένει ίδιος και για τους δύο. Όλα τα υποκείμενα που αναλύθηκαν στερούνται στοιχειωδών εργασιακών δικαιωμάτων, αντιμετωπίζουν προβλήματα βιοπορισμού και ενίοτε βιώνουν συναισθήματα νοσταλγίας και απόρριψης. Η συνθήκη όμως διαφοροποιείται για τους μετανάστες πρώτης από της δεύτερης γενιάς, καθώς οι δεύτεροι δεν επιδιώκουν να διατηρήσουν τους ίδιους δεσμούς με τους πρώτους, αλλά να επανακαθορίσουν την ταυτότητα τους, απαλλαγμένοι από το άχθος των συνόρων και των κοινωνικών συμβάσεων. Δείχνουν να αδιαφορούν για τη θρησκεία και τη εθνική ταυτότητα που τους χρεώνεται, αλλά επιδιώκουν μια επανενοηματοδότηση της υποκειμενικότητας τους.

Τέλος, αυτό που παρατηρήθηκε ως γενικό συμπέρασμα είναι ότι οι δημιουργοί που ξεκινούν να σκηνοθετούν τη μετανάστευση εμπειρία από το 1990 και έπειτα, είναι σκηνοθέτες που επέλεξαν να αποτυπώσουν μια πιο σφαιρική προσέγγιση της μετανάστευσης στην Ελλάδα της τελευταίας 20ετίας, είτε εστιάζοντας σε περισσότερα από ένα στοιχεία, είτε επιλέγοντας να σκηνοθετήσουν με διεθνικούς όρους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έρευνα για τη μετανάστευση στην Ελλάδα έχει διανύσει περισσότερες από τρεις δεκαετίες, συγκεντρώνοντας σημαντικές φιλμικές καταγραφές του φαινομένου, τόσο υπό το πρίσμα του πομπού, όσο και του δέκτη. Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία, σε μια προσπάθεια να επεκτείνει τη μελέτη του παρόντος πεδίου, επιχειρεί να μελετήσει τη μεταναστευτική εμπειρία, μέσω της αναπαράστασης της από τον κινηματογραφικό φακό. Δεδομένου ότι η Ελλάδα αποτέλεσε μια χώρα υποδοχής μεταναστευτικών ροών από την Αλβανία και τις χώρες της πρώην ΕΣΣΔ -από το 1990 και έπειτα- μετατρέποντας τον κοινωνικό της χάρτη από μονοπολιτισμικό σε πολυπολιτισμικό, είχε ως απόρροια την ανάδειξη νέων πεδίων μελέτης της κοινωνικοπολιτικής της σφαίρα. Μέσα από τη μελέτη πέντε διεθνικών φιλμικών κειμένων, διερευνάται η οπτική του φύλου, τα χαρακτηριστικά ορατότητας, αλλά και τα κριτήρια αποκλεισμού των νεανικών υποκουλτούρων στην Ελλάδα εντός ενός διαστήματος είκοσι ετών. Το κλειδί επεξεργασίας του παρόντος πραγματολογικού υλικού, είναι η διεθνικότητα ως νέα θεώρηση της μετανάστευσης, στο εσωτερικό της οποίας, αναδεικνύεται όχι μόνο η μεταναστευτική ιδιότητα του υποκειμένου, αλλά το σύνολο των χαρακτηριστικών που φέρει.

ABSTRACT

Research on immigration in Greece has been conducted for more than three decades gathering significant film representations. This postgraduate dissertation, in an effort to build up the study of the field at hand, attempts to delve into the migration experience by means of its representation through the cinematographic lens. The fact that Greece constituted a host country for the waves of immigrants from Albania and former USSR countries – since 1990 onwards – transforming its sociocultural map into a multicultural one, resulted in the emergence of new study fields of its sociopolitical sphere. Through the perusal of five transnational cinematic texts, the visualization of sex, the visibility features and the criteria of eliminating youth sub-cultures in Greece are being investigated within a period of twenty years. The key to the process of the pragmatic material at hand, is the transnationalism seen as a new view of migration, within which not only the subject's migration identity but also the range of traits it encapsulates with.

Keywords: immigration, cinema, youth sub –cultures, queer, transnationalism, anthropology

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αθανασίου, Α., & Τσιμούρης, Γ. (2013). Χαρτογραφώντας τη Βιοπολιτική των Συνόρων: Σώματα, Τόποι, Απεδαφοποιήσεις. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 140*, 3-37. Ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/6743/6471

Αποστολίδου, Α. (2011). Queer: Στα ίχνη της πολιτισμικής διαδρομής ενός «αλλόκοτου» όρου. Στο: Κ. Κανάκης (Επιμ.), *Γλώσσα και Σεξουαλικότητα: Γλωσσολογικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις* (σελ. 135-160). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Αστρινάκη, Ρ. (2011). *Μελέτες για το Φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Αστρινάκης, Α. (1991). *Νεανικές Υποκουλτούρες: Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία.* Αθήνα: Παπαζήση.

Βαΐου, Ν., Λαγαζάνη, Ο., & Λυκογιάννη, Ρ. (2013). Πρακτικές Συνύπαρξης στις Γειτονιές της Πόλης: Συναντήσεις στην Κυψέλη. Στο: Μ. Στρατηγάκη, Α. Ζαββού, & Ν. Καμπούρη, (Επιμ.), *Φύλο, Μετανάστευση, Διαπολιτισμικότητα* (σελ. 71-102). Αθήνα: Νήσος.

Βαμβακάς, Β. (2017). *Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο. (1974-2012)*. Ανακτήθηκε από http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010

Βεντούρα, Λ. (2006). Ευρώπη και μεταναστεύσεις κατά τον 20ό αιώνα. Στο: Χ. Μπακαβός, & Δ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Μετανάστευση και ένταξη των μεταναστών στην ελληνική κοινωνία.* Αθήνα: Gutenberg.

Βεργέτη, Μ. (1998). *Ομογενείς από την πρώην Σοβιετική Ένωση, 1985-1995: Ζητήματα Στέγασης, Απασχόλησης, Ταυτότητας*. Αθήνα: Αφοί Κυριακίδη.

Βουτυρά, Ε. (2006). Ανάμεσα σε δύο Πατρίδες: Ετερότητα και Παλιννόστηση από την πρώην ΕΣΣΔ στην Ελλάδα. Η Περίπτωση των «Ρωσοπόντιων». Στο: Ε. Παπαταξιάρχης, (Επιμ.), *Περιπέτειες της Ετερότητας: Η Παραγωγή της Πολιτισμικής Διαφοράς στη Σημερινή Ελλάδα* (σελ. 267-296). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Βουτυρά, Ε. (2011). Μετανάστες, πρόσφυγες και ένταξη. Στο: Δ. Συρρή (Επιμ.), *Συμβιώνοντας με τη μετανάστευση*. Αθήνα: Ιανός.

Γιαννακόπουλος, Κ. (2001). Ανδρική ταυτότητα, σώμα και ομόφυλες σχέσεις: Μια προσέγγιση του φύλου και της σεξουαλικότητας. Στο: Σ. Δημητρίου (Επιμ.), *Ανθρωπολογία των Φύλων* (σελ. 161-187). Αθήνα: Σαββάλας.

Γιαννακόπουλος, Κ. (2006). *Σεξουαλικότητα: Θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας.* Αθήνα: Αλεξάνδεια.

Γκέφου-Μαδιανού, Α. (1997). *Πολιτισμός και Εθνογραφία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γογωνάς, Ν. (2010). Γιατί η νέα γενιά Αλβανών χάνει την γλώσσα της; *Πολύδρομο, 3*, 28-34.

Δερμεντζόπουλος, Χ., Σπυριδάκης, Μ. (2004). *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική.* Αθήνα: Μεταίχμιο.

Δημητρίου, Σ. (2001). *Ανθρωπολογία των Φύλων*. Αθήνα: Σαββάλας.

Δημητρίου, Σ. (2001). Το πεδίο ορισμών της κουλτούρας στην ανθρωπολογία: Κουλτούρα και αντιστάσεις. *Ουτοπία (43)*.

Έμκε-Παπαδοπούλου, Η. (2007). *Η Μεταναστευτική Πρόκληση*. Αθήνα: Παπαζήσης.

ΕΡΤ ΑΕ Εκτέλεση, CINETIC (Παραγωγή), & Τσάβαλος, Α. (Σκηνοθεσία). (1999). *Παρασκήνιο: Ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Γιάνναρης.* [Επεισόδιο σειράς ντοκιμαντέρ]. Ελλάδα.

Ζαββού, Α., & Καμπούρη, Ν. (2013). Όψεις της μετανάστευσης και εννοιολογικές προσεγγίσεις. Στο: Μ. Στρατηγάκη, Α. Ζαββού, & Ν. Καμπούρη, (Επιμ.), *Φύλο, Μετανάστευση, Διαπολιτισμικότητα.* Αθήνα: Νήσος.

Καβουνίδη, Τ. (2003). *Έρευνα για την Οικονομική και Κοινωνική Ένταξη των Μεταναστών.* Αθήνα : Παρατηρητήριο Απασχόλησης Ερευνητική – Πληροφορική.

Κανάκης, Κ. (2011). *Γλώσσα και Σεξουαλικότητα: Γλωσσολογικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Καραγιάννης, Β. (2006). Μετανάστευση-Διεθνικότητα-Κινητικότητα: Παρατηρήσεις πάνω στην έρευνα διεθνικής μετανάστευσης. *Σύγχρονα Θέματα, 92*, 23-30.

Καρτάλου, Α., Νικολαΐδου, Α., & Αναστόπουλος, Θ. (Επιμ.) (2006). *Σε Ξένο Τόπο: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Καρύδης, Β. Χ. (1996). *Η Εγκληματικότητα των Μεταναστών στην Ελλάδα: Ζητήματα Θεωρίας και Αντεγκληματικής Πολιτικής*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Κασιμάτη, Κ. (1983). Η Πολιτισμική ταυτότητα της Δεύτερης Γενιάς των Ελλήνων Μεταναστών της Δυτικής Γερμανίας. *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, (48).* Ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/6891/6611

Κασιμάτη, Κ. (2006). *Μετανάστευση και Ένταξη Μεταναστών στην Ελληνική Κοινωνία*. Αθήνα: Gutenberg.

Κόντης, Α. (2009). Ιθαγένεια και ενσωμάτωση μεταναστών. Στο: Α. Κόντης (Επιμ.), *Ζητήματα κοινωνικής ένταξης μεταναστών*. Αθήνα: Παπαζήση.

Κυριάκος, Κ. (2016). *Επιθυμίες και Πολιτική: η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου(1924-2016).* Αθήνα: Αιγόκερος.

Λαμπροπούλου, Σ. (2014). Κοινωνικό Φύλο: Μέθοδοι και Προσεγγίσεις. Στο: Μ. Γεωργαλίδου, Μ. Σηφιανού, & Β. Τσάκωνα (Επιμ.), *Ανάλυση Λόγου: Θεωρία και Εφαρμογές* (σελ. 339-438). Αθήνα: Νήσος.

Λαυρεντιάδου, Μ. (2009). Γεωγραφική κατανομή και διαχωρισμός μεταναστών και μεταναστριών στην Ελλάδα. Στο: Α. Κόντης (Επιμ.), *Ζητήματα κοινωνικής ένταξης μεταναστών* (σελ. 385-491). Αθήνα: Παπαζήση.

Λυδάκη, Α. (2016). Ο δρόμος προς τη Δύση: Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, 126,* 81-111. Ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/ekke/article/view/9891/9992

Μακρονιώτη, Δ., & Κουζέλης, Γ. (Επιμ.) (2004). *Τα όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις.* Αθήνα: Νήσος.

Μάρκου, Γ. (1993, Οκτώβριος). Η *πολιτική των Ευρωπαϊκών κοινοτήτων για τα παιδιά των μεταναστών και οι επιπτώσεις της για τον απόδημο Ελληνισμό*. Εισήγηση στο ΣΤ΄ Παιδαγωγικό Συνέδριο της Παιδαγωγικής Εταιρίας Ελλάδας, Φλώρινα.

Μουσούρου, Α. Μ. (1991). *Μετανάστευση και Μεταναστευτική Πολιτική στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*. Αθήνα: Gutenberg.

Μπακαλάκη, Α. (1997). Εκδοχές της Έννοιας του Πολιτισμού στην Ανθρωπολογία. *Σύγχρονα Θέματα, 62,* 55-68.

Μπακαλάκη, Α. (2006). Για την Ποιητική της Ομοιότητας. Στο: Ε. Παπαταξιάρχης (Επιμ.), *Περιπέτειες της Ετερότητας: Η Παραγωγή της Πολιτισμικής Διαφοράς στη Σημερινή Ελλάδα* (σελ. 383-406). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μπράμος Γ., «Από το χιόνι», «Μιρουπάφσιμ», «Από την άκρη της πόλης», Η Ελλάδα από χώρα αποστολής σε χώρα υποδοχής μεταναστών. Στο: Φ. Τομαή-

Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο* (σελ. 63-67). Αθήνα: Παπαζήση.

Νικολαϊδου, Α. (2013). *Αυτό δεν είναι η Αθήνα: η πόλη που φαίνεται, η πόλη που περισσεύει.* Ανακτήθηκε από http://filmiconjournal.com/blog/post/10/ayto-den-einai-athina

Ξανθόπουλος, Λ. (2004). Η ελληνική διασπορά στον κινηματογράφο. Στο: Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (Επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο.* Αθήνα: Παπαζήση.

Παντελίδου-Μαλούτα, Μ. (1990). Ελληνική πολιτική κουλτούρα: όψεις και προσεγγίσεις. *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών, 75*, 18-57.

Παπακυριακού, Μ. (2009). Οριοθετώντας το ελληνικό έθνος: προϋποθέσεις και δυνατότητες συμμετοχής Αλβανών σε ελληνικά δίκτυα και θεσμούς της Αιγύπτου (τέλη 190ου – αρχές 20ού αιώνα). *Μνήμων, 30,* 213-232. Ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7755/7456/AbntCitationPlugin

Παπαταξιάρχης, Ε. (1997). Το φύλο στην Ανρωπολογία (και την Ιστοριογραφία): Ορισμένες Γνωστικές και Μεθοδολογικές Προεκτάσεις. *Μνήμων, 19*, 201-210. Ανακτήθηκε από https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7995/7818

Παπαταξιάρχης, Ε. (2006). Τα άχθη της ετερότητας: Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21ου αιώνα. Στο: Ε. Παπαταξιάρχης, (Επιμ.), *Περιπέτειες της Ετερότητας: Η Παραγωγή της Πολιτισμικής Διαφοράς στη Σημερινή Ελλάδα* (σελ. 1-86). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παραδείση, Μ. (2013). Φύλο, Μετανάστευση και Κινηματογράφος. Στο: Μ. Στρατηγάκη, Α. Ζαββού, & Ν. Καμπούρη, (Επιμ.), *Φύλο, Μετανάστευση, Διαπολιτισμικότητα.* Αθήνα: Νήσος.

Παπαθεοδώρου, Θ. (2015). Νομικό Καθεστώς Αλλοδαπών. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Νομοθεσία.. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη

Πετράκου, Η. (2001). Η κατασκευή της μετανάστευσης στην Ελλάδα. Στο: Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου, & Μ. Παύλου (Επιμ.), *Μετανάστες στην Ελλάδα* (σελ. 31-57). Αθήνα: Ίδρυμα Ν. Πουλαντζάς/Ελληνικά Γράμματα.

Σουλτανάκη, Ε. (Επιμ.) (2012). *Μεταναστευτικά ρεύματα στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα.* Αθήνα: Κέντρο προγραμματισμού και οικονομικών ερευνών.

Τομάη-Κωνσταντοπούλου, Φ. (2004). *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο.* Αθήνα: Παπαζήση.

Τοπάλη, Π. (2006). Ασύμπτωτες Σχέσεις: Φιλιππινέζες Οικιακές Βοηθοί και Ελληνίδες Εργοδότριες στην Αθήνα. Στο: Ε. Παπαταξιάρχης, (Επιμ.), *Περιπέτειες της Ετερότητας: Η Παραγωγή της Πολιτισμικής Διαφοράς στη Σημερινή Ελλάδα* (σελ.297-324). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Τσακιστράκη, Χ. (2016*). Η Queer Θεωρία και Πρακτική*. Ανακτήθηκε από https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/6176/2/02_chapter_09.pdf

Τσιμπιρίδου, Φ. (2006). Η γυναίκα στο Ισλάμ: Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση. Στο: Φ. Τσιμπιρίδου (Επιμ.), Μουσουλμάνες της Ανατολής: Αναπαραστάσεις, Πολιτισμικές Σημασίες και Πολιτικές (σελ. 33-45). Αθήνα: Κριτική.

Ψαρρά, Α., & Αβδέλα, Ε. (Επιμ.) (1997). *Σιωπηρές Ιστορίες: Γυναίκες και Φύλο στην Ιστορική Αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Ψαρρού, Ν. (2005). *Εθνική Ταυτότητα στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης.* Αθήνα: Gutenberg.

Ξενόγλωσση

Adorno, T. (1991). Η *τηλεόραση και η διαμόρφωση της μαζικής κουλτούρας* (μτφ. Α. Λυκιαρδοπούλου, Λ. Αναγνώστου, Χ. Σκορίνης). Αθήνα: Αλεξάνδεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1954)

Adorno, T., Horheiner, M., Lowenthal, L., Marcuse, H. (2005). *Τέχνη και Μαζική κουλτούρα* (μτφ. Ζ. Σαρίκας). Αθήνα: Ύψιλον. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1984)

Agamben, G. (2000). *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Anderson, B. (1997). *Φαντασιακές Κοινότητες. Στοχασμοί για τις Απαρχές και τη Διάδοση του Εθνικισμού* (μτφ. Π. Χαντζαρούλα). Αθήνα: Νεφέλη.

Appadurai, A. (2014). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης* (μτφ. Κ. Αθανασίου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1996)

Ask, K., & Thomsland, M. (1998). *Women and Islamisation: Contemporary dimensions of discourse in gender relations*. Oxford: Berg Press.

Baldwin-Edwards, M. (2004). Albanian Emigration and the Greek Labour Market: Economic symbiosis and social ambiguity. *SEER: Journal for Labour and Social Affairs in Eastern Europe, 7*(1), 51-65.

Bayraktar, N. (2016). *Mobility and Migration in Film and Moving Image Art: Cinema Beyond Europe.* New York: Routledge.

Berghahn, D., & Sternberg, C. (2010). *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bertellini, G. (2013). *Film, National Cinema and Migration*. Retrived from https://www.researchgate.net/publication/314000044_Film_national_cinema_and_migration

Brace-Govan, J. (2002). Looking at Bodywork: Women and Three Physical Activities. *Journal of Sport & Social Issues, 26*(4), 403-420. Retrieved from http://www.umdknes.com/knes287resources/Readings/06/R04.pdf

Brake, M. (1985). *Comparative Youth Culture: The sociology of youth cultures and subcultures in America, Britain and Canada.* London & New York: Routledge and Kegan Paul.

Brandes, S. (1980). *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Brubaker, R. (1992). *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μτφ. Γ. Καράμπελας). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1990)

Cavounidis, J. (2004). Migration to Greece from the Balkans. *South-Eastern Journal of Economics*, *2*, 35-59.

Chalkou, M. (2012). *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s.* Retrieved from https://www.academia.edu/2901953/A_new_cinema_of_emancipation_Tendencies_of_Independence_in_Greek_cinema_of_the_2000s

Cohen, D. (1997). Subcultural conflict and working-class community. In: K. Gelder, *The Subcultures Reader* (pp. 86-93). New York & London: Routledge.

Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.

Cowan, J. (1998). *Η Πολιτική του Σώματος: Χορός και Κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα* (μτφ. Κ. Κουρεμένος). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1990)

Cuche, D. (2001). *Η έννοια της κουλτούρας στις κοινωνικές επιστήμες* (μτφ. Φ. Σιατίτσας). Αθήνα: Τυπωθήτω.

Cunnigham, H., & Heyman, J. (2004). Introduction: Mobilities and Enclosures at Borders. *Identities, 11*(3), 289-302. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/259914216_Introduction_Mobilities_and_Enclosures_at_Borders

Downer, D. (1966). *The Delinquent Solution: A study in Subcultural theory.* London & New York: Routledge.

Driver, S. (2008). *Queer Youth Cultures*. New York: State University of New York Press.

Eagleton, T. (2003). *Η έννοια της κουλτούρας* (μτφ. Η. Μαγκλίνης). Αθήνα: Πόλις. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 2000)

Evans, M. (2003). *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία.* (μτφ. Α. Κιουπκιολής). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Fabietti, U. (1984, Οκτώβριος). *Η οικοδόμηση της νεότητας: μια ανθρωπολογική προοπτική.* Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας», Αθήνα.

Freeland, C.A., & Wartcnberg, T.E. (Eds) (1995). *Philosophy and film*. New York & London: Routledge.

Friese, H., & Mezzadra, S. (2010). Introduction. *European Journal of Social Theory, 13*(3), 299-313.

Foucault, M. (2005). *Η ιστορία της σεξουαλικότητας (πρώτος τόμος): Η δίψα για γνώση* (μτφ. Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Κέδρος.

Gelder, K. (1997). *The Subcultures Reader*. New York & London: Routledge.

Gelder, K. (2005). *The subcultures reader. (2nd ed., Vol. 2).* London & New York: Routledge.

Gellner, E. (1992). *Έθνη και Εθνικισμός* (μτφ. Δ. Λαφαζάνη). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Goldman, R. (1996). Who is that Queer Queer?: Exploring Norms Around Sexuality, Race and Class in Queer Theory. In: B. Beemyn, *Queer studies :a lesbian, gay,*

bisexual, & transgender anthology (pp. 169-182). New York & London: New York University Press.

Green, N. L. (2004). *Οι δρόμοι της μετανάστευσης: Σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις.* Αθήνα: Σαββάλας.

Halperin, D. (1995). *Saint Foucault*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Hebdige, D. (1988). *Υπο-κουλτούρα: Το νόημα του στυλ.* Αθήνα: Γνώση.

Hill, J., & Church-Gibson, P. (Eds.) (2009). *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές: κριτικές προσεγγίσεις* (μτφ. Κ. Βασιλείου). Αθήνα: Πατάκης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 2000)

Hobsbawm, E. J. (1990). *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jagose, A. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne: University Press.

Keesing, R. (1981). *Cultural Anthropology*. New York : Holt, Rinehart, and Winston.

Kiesling, S. F. (2006). Playing the Straight Man. In: D. Cameron, & D. Kulick (Eds), *The Language and the Sexuality Reader* (pp. 118-131). London and New York: Routledge.

Klintzinger, C. (2006). Speaking as a Heterosexual. In: D. Cameron, & D. Kulick (Eds), *The Language and the Sexuality Reader* (pp. 285-289). London and New York: Routledge.

Korcelli, P. (1992). International migrations in Europe: Polish perspectives for the 1990s. *International Migration review*, *26*(2), 292-304.

Kroeber, A. (1960). *The Nature of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row.

Lampert, M., & Ervin-Tripp, S. (2006). Risky laughter: Teasing and self directing joking among male and female friends. *Journal of Pragmatics, 38,* 51-72.

Lefebvre, H. (1990). *Everyday Life in the Modern World*. New York: Transaction Publishers.

Loizos, P., & Papataxiarchis, E. (1991). Gender, Sexuality, and the Person in Greek Culture. In: P. Loizos, & E. Papataxiarchis (Eds), Contested Identities: Gernder adn Kinship in Modern Greece (pp. 221-235). New Jersey: Princeton University Press.

Mannheim, K. (1952). *Essays in the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul.

Massey, D. (2005). *For Space.* London: SAGE Publications Ltd.

Mauger, G. (1984, Οκτώβριος). *Η κατηγορία της νεότητας: Προσπάθειες δόμησης κοινωνιολογικών αντικειμένων.* Πρακτικά του διεθνούς συμποσίου «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας», Αθήνα.

Meyer, M. (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.

Minichiello, V., Aroni, R. & Hays, T. (2008). *In-depth interviewing: principles, techniques, analysis (3rd ed.)*. Sydney: Pearson Education.

Motyl, A. J. (1995). *Thinking Theoretically About Soviet Nationalities*. New York: Columbia University Press.

Mukerji, C., & Schudson, M. (1986). Popular culture. *Annual review of Sociology, 12*, 47-66.

Pullen, C. (2014). *Queer Youth and Media Cultures*. New York: Palgrave Macmillan.

Queen, R. (2007). Sociolinguistic Horizons: Language and Sexuality. Language and *Linguistic Compass 1*(4), 314-330. Retrieved from http://www.lib.csu.ru/ER/ER_Philosophy/fulltexts/QueenR.pdf

Rasmussen, M.L., Rofes, E., & Talburt, S. (2004). *Youth and Sexualities: Pleasure, Subversion, and Insubordination In and Out of Schools.* New York: Palgrave Macmillan.

Rawle, S. (2018). *Transnational Cinema: An Introduction.* London: Palgrave.

Sapir, E. (1921). *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace.

Savage, J. (2007). *Teenage: the creation of youth: 1875-1945.* London: Chatto and Windus.

Sedgwich, E. K. (1993). *Tendencies*. North Carolina: Duke University Press Books.

Silverstein, M. (2003). Indexical Order and the Dialectics of Social Life. *Language & Communication, 23*(3), 193-229. Retrieved from https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0271530903000132?via%3Dihub

Smith, D. A. (2000*). Εθνική Ταυτότητα* (μτφ. Ε. Πέππα). Αθήνα: Οδυσσέας.

Soysal, Y. N. (1995). *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe*. Chicago: University of Chicago Press.

Stam, R. (2011). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (μτφ. Κ. Κακλαμάνη). Αθήνα: Πατάκης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 2000)

Steinberg, S., Parmar, P., & Richard, P. (2005). *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia: Volume I.* California: Greenwood.

Stewart, M. B. (2004). The Employment Effects on the National Minimum Wage. *The Economic Journal, 114*(495)*,* 110-116. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/3590312?seq=1#page_scan_tab_contents

Sullivan, N. (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: NYU Press.

Taylor, J. (2013). Claiming Queer Territory in the Study of Subcultures and Popular Music. *Sociology Compass, 7*(3). Retrieved from https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/soc4.12021

Vertovec, S., & Cohen, R. (1999). Migration, Diasporas, and Transnationalism. *Political Geography, 20*(2), 247-256. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/257421104_Migration_Diasporas_and_Transnationalism_Steve_Vertovec_and_Robin_Cohen_Eds_Edward_Elgar_Publishing_Cheltenham_UK_Northampton_MA_1999_pp_663_ISBN_1_85898_8691_Nations_unbound_Migration_culture_and_the

Walzer, M. (1983). *Spheres of Justice: A Defence of Pluralism and Equality.* Oxford: Blackwell.

Waters, T. (1999). *Crime & Immigrant Youth*. London: SAGE Publications Ltd.

Weeks, J. (2000). *Making Sexual History*. Cambridge: Polity Press.

Wilensky, H. (1964). Mass Society and Mass Culture: Interdependence or Independence? *American Sociological Review, 29*(2), 173-197

Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society.* London: Fontana.