

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Η απεικόνιση του κοινωνικού περιθωρίου στο Σύγχρονο Ελληνικό
Κινηματογράφο την περίοδο 2002-2014

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΟΦΙΑ ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΥ

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Παραδείση Μαρία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπουσα)

Μιχαηλίδου Μάρθα, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Σκαρπέλος Ιωάννης, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Σοφία Θαλασσινού, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

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

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Μέρος Α΄	10
1. Κινηματογράφος και Κοινωνικές Επιστήμες.....	10
2. Κοινωνικές αναπαραστάσεις.....	15
3. Εννοιολογικό πλαίσιο προσέγγισης του περιθωρίου.....	20
3.1 Ο «Άλλος» μέσα από ζητήματα ταυτότητας-ετερότητας	20
3.2 Το κοινωνικό στίγμα.....	23
3.3 Το περιθώριο και η δυναμική της περιθωριοποίησης.....	29
Μέρος Β΄	34
Μεθοδολογία.....	34
Ανάλυση περιεχομένου	38
<i>Xenia</i>	38
<i>Ο Βασιλιάς</i>	48
<i>Το Γάλα</i>	58
<i>Park</i>	68
Συμπεράσματα	77
Πηγές - Βιβλιογραφία.....	83

Περίληψη

Αντικείμενο της εν λόγω Διπλωματικής Εργασίας αποτελεί ο τρόπος αναπαράστασης περιθωριοποιημένων κοινωνικά ατόμων μέσα από την ανάλυση επιλεγμένων ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών της περιόδου 2002-2016. Βασικά ερωτήματα της εργασίας είναι το πώς απεικονίζεται η έννοια της ετερότητας μέσα από την αναπαράστασή των ηρώων και πού εδράζεται η διαφορετικότητά τους, ποια είναι η αντιμετώπιση τους από τον κοινωνικό περίγυρο, πώς κατασκευάζεται και αναπαρίσταται το δίπολο «εμείς»-«άλλοι», πώς λειτουργεί η κινηματογραφική αφήγηση σε σχέση με τις κυρίαρχες κοινωνικές αναπαραστάσεις των υπό μελέτη υποκειμένων. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν είναι ο *Βασιλιάς* (2002) του Νίκου Γραμματικού, το *Γάλα* (2011) του Γιώργου Σιούγα, η *Xenia* (2014) του Πάνου Κούτρα και το *Park* (2016) της Σοφίας Εξάρχου. Παρόλο που οι εν λόγω ταινίες δεν συνιστούν μια ομοιογενή κατηγορία, μέσα από την αφήγησή τους αναδεικνύονται διαφορετικές οπτικές γύρω από τη θεματική του κοινωνικού περιθωρίου οι οποίες λειτουργούν συμπληρωματικά για την κατανόηση του φαινομένου, έτσι όπως αυτό εντοπίζεται στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Ως μέθοδος ανάλυσης επιλέχθηκε η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου και ως μονάδα ανάλυσης επιλέχθηκε το συνολικό φιλμικό κείμενο. Συγκεκριμένα, επιλέχθηκε η έρευνα μέσω του πεδίου των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων. Ο κινηματογράφος επιλέχθηκε ως ποιοτικό υλικό λόγω της δυνατότητάς του να συμβάλλει στην προσέγγιση και κατανόηση κοινωνικών ζητημάτων, όπως είναι αυτό της αναπαράστασης του κοινωνικού περιθωρίου. Στο θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας μελετήθηκε βιβλιογραφία σχετικά με την έννοια των κοινωνικών αναπαραστάσεων, τη σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνία, την έννοια της ετερότητας, του περιθωρίου, του κοινωνικού στίγματος και της περιθωριοποίησης. Μεταξύ των συμπερασμάτων αναδεικνύεται ότι τα υπό μελέτη υποκείμενα, δεδομένου ότι αποτελούν εκφάνσεις του ανεπιθύμητου «Άλλου», τίθενται κοινωνικά, συμβολικά ή/και χωρικά στο περιθώριο, επιβεβαιώνοντας την αδυναμία ουσιαστικής ένταξής τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Λέξεις κλειδιά: κοινωνικό περιθώριο, ετερότητα, αναπαράσταση, ελληνικός κινηματογράφος, περιθωριοποίηση, απομόνωση

Abstract

The aim of the current Thesis is to analyze the way in which socially marginalized individuals are portrayed through a selection of Greek films dating from 2002 until 2016. Key targets of the paper are the depiction of Otherness through the representation of the heroes and their diversity, the way they are treated by their social environment, the way in which the dipole “us” – “them” is represented, and the way the cinematic narration works in relation to the dominant social representations of the subjects under study. The films analyzed in this study are *The King* (2002) by Nick Grammatikos, *Milk* (2011) by George Sioungias, *Xenia* (2014) by Panos Koutras and *Park* (2016) by Sophia Exarhou. Even though the current selection of films does not substantiate a homogenic category, each of their narratives highlights different perspectives revolving the subject of social marginalization which act complementarily to understanding the phenomenon, in the way that it is encountered in modern Greek society. Qualitative content analysis is used as the method of analysis, while the analysis unit is the body of the film text. More specifically, research through the field of cinematic representations was chosen. Cinema was appointed as the qualitative material due to its capability to contribute to approaching and understanding social issues, such as the representation of the social margin. The bibliography studied in the theoretical context of the paper relates to the concepts of social representations, the relationship between cinema and society, the sense of otherness, of the margin, social stigma, and marginalization. Conclusions support that the subjects under study, being manifestations of the undesired “Other”, are placed socially, symbolically and/or spatially on the sidelines, confirming the inability for them to be substantially integrated into the vast social body.

Key words: social margin, otherness, representation, Greek cinema, marginalization, exclusion

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια κοινωνιολογική ανάγνωση των επιλεχθέντων ταινιών προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος αναπαράστασης των υποκειμένων που τίθενται στο κοινωνικό περιθώριο στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο των τελευταίων δύο δεκαετιών. Στόχος είναι να εντοπισθούν και να αναδειχθούν οι αναπαραστάσεις που συνθέτουν τις υπό μελέτη περιθωριακές ταυτότητες ως όψεις της ετερότητας στο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης. Οι ταινίες που έχουν επιλεγεί δεν συνθέτουν μια ενιαία ή ομοιογενή κατηγορία· στόχος δεν ήταν να παραχθούν συμπεράσματα για ένα επιμέρους κοινωνικό ζήτημα, όπως για παράδειγμα αυτό της αναπαράστασης της μετανάστευσης ή της ψυχικής ασθένειας, αλλά να γίνει ένα σχόλιο για το φαινόμενο της περιθωριοποίησης ως κοινωνικής πρακτικής απέναντι σε υποκείμενα που παρουσιάζουν ορισμένα κοινωνικά ή πολιτιστικά χαρακτηριστικά, όπως αυτό προκύπτει μέσα από την αναπαράστασή του στον ελληνικό κινηματογράφο. Η κοινωνιολογική προσέγγιση εστιάζει στην ανίχνευση μέσα από την καλλιτεχνική έκφραση εικόνων, στάσεων, τάσεων και πολιτικών της κοινωνίας και της πραγματικότητας με δεδομένο ότι οι ταινίες ανήκουν σε μια συγκεκριμένη εποχή, στοιχεία της οποίας αποτυπώνονται μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση. Επομένως, κάθε φιλμ αποτελεί ντοκουμέντο από το οποίο μπορούν να αντληθούν στοιχεία για την κοινωνική πραγματικότητα, ακόμη κι αν πρόκειται για προϊόν μυθοπλασίας.

Η επιλογή του κινηματογράφου ως πεδίο διερεύνησης προέκυψε αφενός βάσει του προσωπικού ενδιαφέροντος για την τέχνη αυτή και αφετέρου βάσει της ιδιαίτερης φύσης του ως προϊόν καλλιτεχνικής έκφρασης και προϊόν επικοινωνίας. Το εκάστοτε καλλιτεχνικό έργο αποτελεί μια μορφή επικοινωνίας και ένα μήνυμα· ο A.Tarkovsky (1987, όπως αναφέρεται στη Λυδάκη 2012, σ. 64) έχει τονίσει ότι «η μείζων λειτουργία της τέχνης είναι η επικοινωνία». Σύμφωνα με τον Sorlin (2006), οι ταινίες οφείλουν να αντιμετωπίζονται ως σημαίνουσες πρακτικές που απαιτούν μελέτη της σχέσης τους με τον ιδεολογικό σχηματισμό και το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εισέρχονται. Το φιλμ μπορεί να αποτελέσει έναυσμα για την προσέγγιση κοινωνικών ζητημάτων. Το κινηματογραφικό βλέμμα, σύμφωνα με τον N. Denzin (1995, όπως αναφέρεται στη Λυδάκη, 2012, σ. 59), αποτελεί μέρος του μηχανισμού που ρυθμίζει την κοινωνική συμπεριφορά, προάγει στερεότυπα και κατασκευάζει τύπους ανθρώπων. Οι

κινηματογραφικές εικόνες καταγράφουν μεν υπαρκτά στοιχεία, αλλά μέσα από τις διεργασίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας συστήνουν μια νέα πραγματικότητα μέσα από την οποία προβάλλεται μια πρόταση και ένας λόγος για τα δεδομένα. Με βάση αυτές τις προβληματικές επιλέχθηκε ο κινηματογράφος ως τεκμήριο και πηγή άντλησης των δεδομένων που διερευνώνται στην εργασία. Εξάλλου, όπως έχει παρατηρήσει ένας από τους πρώτους ψυχολόγους που ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο, ο Hugo Münsterberg, ο κινηματογράφος «διηγείται την ανθρώπινη ιστορία ξεπερνώντας τις φόρμες του εξωτερικού κόσμου -τον χώρο, τον χρόνο, την αιτιότητα- και προσαρμόζοντας τα γεγονότα στις φόρμες του εσωτερικού κόσμου - την προσοχή, τη μνήμη, τη φαντασία και τα συναισθήματα» (όπως αναφέρεται στη Διαμαντοπούλου, 2016, σ. 16).

Για το σκοπό της έρευνας, θεωρήθηκε σκόπιμο να προηγηθεί μια αναφορά στη διαχρονική σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς επίσης και στην οριοθέτηση των πρωτευόντων θεωρητικών εννοιών όπως η κοινωνική αναπαράσταση, η δόμηση της ταυτότητας του «Άλλου» και η πρόσληψή του, το κοινωνικό στίγμα και η έννοια του περιθωρίου και της περιθωριοποίησης. Με θεωρητική βάση αυτές τις έννοιες, επιχειρείται η μελέτη των αναπαραστάσεων που έχουν σχηματιστεί για το «Άλλο», το ξένο, το διαφορετικό που τίθεται με κάποιον τρόπο στο περιθώριο, καθώς επίσης και ο τρόπος απόδοσής του μέσα από την ελληνική κινηματογραφική αφήγηση. Αυτό που ενδιαφέρει την εν λόγω έρευνα είναι η παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο μέσα από τον κινηματογράφο αναπαρίσταται το «ξένο» στοιχείο που τίθεται στο περιθώριο και η κατανόηση των κοινωνικών δυναμικών που απορρέουν από αυτήν την αναπαράσταση. Μέσα από τη μελέτη του περιεχομένου της κινηματογραφικής προβολής, επιχειρείται να εντοπισθεί η άμεση ή έμμεση μορφή περιθωριοποίησης του «διαφορετικού» που συντελείται βάσει της πλειοψηφίας της κανονικότητας και δημιουργεί διακρίσεις ανάμεσο στο άξιο και το ανάξιο, στο επιτυχημένο και το αποτυχημένο, στο λογικό και το παράλογο.

Όσον αφορά στον ελληνικό κινηματογράφο, το ζήτημα του κοινωνικού περιθωρίου εντοπίζεται τόσο σε μετεμφυλιακές όσο και σε μεταπολιτευτικές παραγωγές. Την περίοδο πριν τη δικτατορία ξεκινά ένα ρεύμα αμφισβήτησης της κυρίαρχης ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας και αρχίζουν να διαφαίνονται ορισμένες προσπάθειες επισήμανσης της κοινωνικής πραγματικότητας (Κόκκαλη, 1997, σ. 130). Στη θεματολογία του ελληνικού μεταπολεμικού κινηματογράφου, το περιθώριο παρουσιάζεται υπό ένα ευρύ φάσμα μορφών της παραβατικότητας, όπως για

παράδειγμα οι κοινωνικά αποκλίνουσες συμπεριφορές, η παρανομία, η πορνεία, ο υπόκοσμος και τα λούμπεν στοιχεία, επιβεβαιώνοντας την περιστροφή γύρω από μία κοινωνική κριτική που αφορά πραγματικά προβλήματα της εποχής¹. Όσον αφορά στην περίοδο της μεταπολίτευσης, το κοινωνικό περιθώριο αναδείχτηκε ως μία μορφή πολιτικής αναπαράστασης στον ελληνικό κινηματογράφο και αποτέλεσε αγαπημένο θέμα της εποχής. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί από το γεγονός ότι η μεταπολίτευση αποτέλεσε περίοδο κορύφωσης του ενδιαφέροντος της κινηματογραφικής τέχνης για την πολιτική. Κατά τη διάρκεια των πρώτων μεταπολιτευτικών δεκαετιών, αποφεύγεται ο κινηματογραφικός σχολιασμός του επίκαιρου πολιτικού προσκηνίου - πλην εξαιρέσεων- και αντ' αυτού προτάσσεται μια θεματολογία ευρύτερων πολιτικών σχέσεων και οριοθετήσεων. Ζητήματα όπως η μετανάστευση, η εθνική ταυτότητα, το κοινωνικό περιθώριο, το φύλο, η οικογένεια γίνονται τα κύρια θέματα μέσα από τα οποία ο κινηματογράφος περιγράφει σχέσεις εξουσίας από το 1974 και ύστερα². Το κυρίαρχο μεταπολιτευτικό πρότυπο αναπαράστασης του κοινωνικού περιθωρίου και των σχέσεων που αναπτύσσει με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον ακολουθεί την τάση εξιδανίκευσης των πρωταγωνιστών του περιθωρίου, είτε ως αυθεντικών εκφραστών της λαϊκότητας (Το Ρεμπέτικο, 1983) είτε ως φορέων μια αντι-συστημικής πολιτικότητας (Παραγγελιά, 1980, Νοκ άουτ, 1986)³.

Τη δεκαετία του '80, σημαντικά κοινωνικοπολιτικά θέματα όπως οι χούλιγκαν, τα ναρκωτικά, οι φυλακές γίνονται αντικείμενο καταγραφής από τους Έλληνες σκηνοθέτες. Χαρακτηριστικές ταινίες όπως *Τα Τσακάλια* (Δαλιανίδης, 1983), *Θύρα 7, η μεγάλη στιγμή* (Φώσκολος, 1983), *Χούλιγκανς, κάτω τα χέρια απ' τα νιάτα* (Καραγιάννης, 1983), *Πανικός στα σχολεία* (Δαδήρας, 1982) και *Φυλακές ανηλίκων* (Δαδήρας, 1982) ανέδειξαν ζητήματα όπως η μαστίγα των ναρκωτικών, του χουλιγκανισμού και της νεανικής παραβατικότητας συνθέτοντας έτσι μια θεματολογία γύρω από τους κοινωνικούς προβληματισμούς «της νεολαίας»

1. Όπως αναφέρεται στο «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010). (βλ. Πηγές)

2. ο. π

3. ο. π

που αναδεικνύουν οπτικές που εμπίπτουν στο ευρύτερο πλαίσιο του κοινωνικού περιθωρίου και αναδεικνύουν τις μεταβολές που συμβαίνουν στην ελληνική μεταπολιτευτική κοινωνία.

Για την επιλογή των ταινιών που αποτέλεσαν το πεδίο της έρευνας, βασική παράμετρος αποτέλεσε η κάλυψη μιας ευρείας θεματικής ως προς τις ταυτότητες που αποτελούν όψεις μιας ανεπιθύμητης ετερότητας και μπορούν να γίνουν αντικείμενα περιθωριοποίησης και κοινωνικής απόρριψης. Μέσα από ένα πλούσιο έργο του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου που καταπιάνεται με κρίσιμα κοινωνικά ζητήματα, οι ταινίες που επιλέχθηκαν αφενός αναπαριστούν ευάλωτες κοινωνικά ομάδες που σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό βιώνουν την πρακτική της κοινωνικής απομάκρυνσης και αφετέρου αναδεικνύουν ζητήματα αποδοχής και απόρριψης. Μέσα από την θεματολογία τους και την εκάστοτε προβληματική που αναδεικνύει η κάθε ταινία σχολιάζονται κάθε φορά και κάποια επιμέρους ζητήματα της ετερότητας και της σχέσης τους με την κοινωνία και το χώρο. Το ενδιαφέρον στην παρούσα έρευνα δεν εστιάζεται σε μορφές του «υποκόσμου» που συχνά εμπίπτουν στις περιθωριακές ταυτότητες, αλλά σε υποκείμενα που επειδή παρουσιάζουν ορισμένα χαρακτηριστικά δέχονται την απόρριψη του κοινωνικού συνόλου και στερούνται της ίσης συμμετοχής στην κοινωνική ζωή. Ο λόγος για την προκειμένη απόφαση έγκειται στο γεγονός ότι τα υποκείμενα του «υποκόσμου» συχνά αποτελούν μια μορφή «ηθελημένου» περιθωρίου. Πρόκειται για ένα κομμάτι της κοινωνίας που επιλέγει (ή καταλήγει) να εμπλακεί σε ομάδες και δραστηριότητες που χαρακτηρίζονται από «ιδιαιτέρες» συμβάσεις, οι οποίες εκ των πραγμάτων διαφοροποιούν τα εμπλεκόμενα υποκείμενα από το κοινωνικό σύνολο και τα τοποθετούν σε ένα διακριτό χώρο που εμπεριέχεται στο κοινωνικό περιθώριο. Αντιστοίχως, και οι υποκουλτούρες δεν αποτελούν αντικείμενο ενδιαφέροντος στην παρούσα έρευνα. Όπως σημειώνει η MacDonald (2001, σ. 152) «ίσως η υποκουλτούρα να είναι υποκουλτούρα μόνο αν τα ίδια τα μέλη της αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως τέτοιο, δηλαδή αν οι ίδιοι θέτουν ‘σύνορα’ και ορίζουν τους εαυτούς τους ως μέλη μιας ομάδας που υφίσταται χωριστά από τους άλλους». Αντίστοιχα, ο Howard Becker στο βιβλίο του *Οι Περιθωριοποιημένοι* αναφέρει ότι «καθώς οι κουλτούρες αυτές λειτουργούν μέσα στο πλαίσια, αλλά και σε διάκριση, με την κουλτούρα της ευρύτερης κοινωνίας, αποκαλούνται συχνά υποκουλτούρες» (2000, σ. 131).

Μέρος Α΄

1. Κινηματογράφος και Κοινωνικές Επιστήμες

Ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης αλλά και ως ένα από τα ισχυρότερα μέσα μαζικής επικοινωνίας των σύγχρονων κοινωνιών, αποτελεί ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας για τις κοινωνικές επιστήμες ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα. Κατά τη μεταπολεμική περίοδο η κοινωνική ψυχολογία και οι κοινωνικές επιστήμες εν γένει, άρχισαν να ασχολούνται εντονότερα με την επίδραση του περιεχομένου των ταινιών στους θεατές και, αντίστροφα, με την επίδραση των κοινωνικών παραγόντων στη δημιουργία αυτού του περιεχομένου (Κολοβός, 1999, όπως αναφέρεται στη Λυδάκη 2016, σ. 84). Σύμφωνα με τον Ραφαηλίδη (1996, σ.71), πριν την αναγωγή του σε τέχνη ο κινηματογράφος αναδύθηκε αρχικά ως κοινωνικό φαινόμενο, ενώ σύμφωνα με τον Sorlin (2006, σ. 15) ο χώρος του κινηματογράφου αποτελεί ένα «κοινωνικό σύνολο πολιτισμικής παραγωγής» που μεταξύ άλλων συμβάλλει στη διεύρυνση του πεδίου του θεατού και στην επιβολή νέων εικόνων. Η τέχνη εξάλλου, αποτελεί μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας και ιστορικό στοιχείο των κοινωνιών, καθώς διαχρονικά βρίσκεται σε άμεση ή έμμεση συνάρτηση με τις συνθήκες δημιουργίας της και συνιστά μια μορφή μη συνειδητής ιστοριογραφίας (Horkheimer & Adorno, 1987, όπως αναφέρεται στη Λυδάκη 2016, σ. 84)). Όπως αναφέρει η Λυδάκη (2012, σ. 24), η κινηματογραφική τέχνη είναι ένα πολιτισμικό προϊόν που «μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο και μέσο διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας», καθώς μέσα από ένα φιλμ αντανακλώνται -συνειδητά ή υποσυνείδητα- οι ιδέες του κοινωνικού συνόλου και «μέσα από το 'λόγο' του δημιουργού συνδιαλέγεται το ατομικό και το συλλογικό στοιχείο, το ψυχικό και το κοινωνικό». Οι κοινωνικές και πολιτισμικές αναφορές που εντοπίζονται στις ταινίες καταδεικνύουν ότι ο κινηματογράφος αποτελεί όχι μόνο καθρέφτη της κοινωνίας εντός της οποίας παρήχθη και καταναλώθηκε (Thompson & Bordwell, 2017) αλλά και καταλύτη των κοινωνικών εξελίξεων, λαμβάνοντας έτσι ένα σημαντικό κοινωνικό ρόλο και αποτελώντας μια πλούσια και σύνθετη πηγή πληροφόρησης.

Σημαντική προϋπόθεση για την κινηματογραφική ανάλυση ως μέσο εξήγησης της κοινωνικής πραγματικότητας αποτελεί η αναγνώριση του γεγονότος ότι ο κινηματογράφος συνιστά μια μορφή κοινωνικής σκηνοθεσίας (Sorlin, 2006, σ. 224).

Το φιλμ, δηλαδή, δεν παρουσιάζει την πραγματικότητα καθ' εαυτή αλλά επιλέγει στοιχεία που θα δομήσουν μια φανταστική προβολή αυτής. Οι κοινωνικοί επιστήμονες μέσα από την ανάλυση του φιλμικού κειμένου διερευνούν τη σύνδεση της κοινωνικής και κινηματογραφικής πραγματικότητας, προσπαθώντας να εντοπίσουν τις «εικόνες» της κοινωνικής πραγματικότητας που αντανakλούν αλλά και προκύπτουν μέσα από κοινωνικές διαδικασίες.

Η διερεύνηση της δυνατότητας ενός διαφορετικού τρόπου σκέψης με αφορμή τον κινηματογράφο παρουσιάζει σε ένα βαθμό μια γειτνίαση και με τους προβληματισμούς της ψυχανάλυσης. Ο Sorlin (2006) σημειώνει ότι η γοητεία του κινηματογράφου δεν έγκειται απλώς στην ικανότητά του να αφηγείται ιστορίες αλλά και στην ιδιαιτερότητα του να ασκεί επιρροή μέσα από τη δύναμη της εικόνας και τους πολλαπλούς δυναμικά μετασχηματισμούς που μπορεί αυτή να δημιουργήσει.

Για την καλύτερη κατανόηση της κοινωνικής λειτουργίας του κινηματογράφου κρίνεται σκόπιμη η σύντομη αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο του κινηματογραφικού φαινομένου. Ο κινηματογράφος εφευρέθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1890, στην αυγή της βιομηχανικής επανάστασης και αποτέλεσε τη βάση μιας τεράστιας βιομηχανίας. Η βιομηχανική εποχή προσέφερε τη δυνατότητα της μαζικής παραγωγής προβαλλόμενων διαφανειών και εικονογραφημένων ιστοριών και έτσι ο κινηματογράφος κατέστη ένας φθηνός τρόπος μαζικής διασκέδασης αποτελώντας ταυτόχρονα μια νέα μορφή διασκέδασης και ένα νέο καλλιτεχνικό μέσο. Στο διάστημα που μεσολάβησε μέχρι και τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο κινηματογράφος εξελίχθηκε σε διεθνή βιομηχανία. (Thompson & Bordwell, 2017). Οι μελέτες σχετικά με την ιδιότητα του κινηματογράφου ως ΜΜΕ εμφανίστηκαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και κορυφώθηκαν τις δεκαετίες 1940 και 1950 (Λυδάκη, 2012). Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1930 και 1940 ασκήθηκε έντονα επικριτική στάση απέναντι στον κινηματογράφο από τη Σχολή της Φρανκφούρτης και τους στοχαστές της μαζικής κουλτούρας. Σύμφωνα με τους θεωρητικούς που τάσσονται σε αυτή τη Σχολή, η Τέχνη αποτελεί προνόμιο μιας τάξης προνομιούχων ενώ η σύγχρονη μαζική κουλτούρα έχει μετατραπεί σε οικονομικό προϊόν δέσμιό του οικονομικού συστήματος. Η τυποποίηση της μαζικής κουλτούρας, μέσα στην οποία εντάσσεται και ο κινηματογράφος, προάγει ένα παθητικό θεατή-καταναλωτή και ανακυκλώνει την κυρίαρχη ιδεολογία. Οι ταινίες αποτελούν μια ψευδαίσθηση μιας ρεαλιστικής αναπαράστασης της πραγματικότητας και, ως επέκταση, ένα μέσο χειραγώγησης των μαζών.

Ο Benjamin (1978, σ. 26) σε απάντηση των ανωτέρω θέσεων επεσήμανε ότι ο κινηματογράφος «μπορεί να ευνοήσει μια επαναστατική κριτική των κοινωνικών συνθηκών», καθώς επιτρέπει εκτός από τη συμμετοχή και την κριτική προσέγγιση μιας ταινίας. Υπερασπιζόμενος την τέχνη του κινηματογράφου, υποστήριξε ότι μέσα από αυτήν είναι δυνατό να αναπαρασταθούν νέα συστήματα απεικόνισης της πραγματικότητας που μπορούν να προκαλέσουν αλλαγές στην αντίληψη και κατανόηση του κόσμου εξαιτίας των πολλαπλών οπτικών που προσφέρονται. Μέσα από τη σύνθεση στοιχείων της πραγματικότητας μπορεί να προκύψει μια νέα διάσταση της αλήθειας, ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται μια νέα αισθητική εμπειρία που έχει τη δυνατότητα να καταναλωθεί μαζικά. Η ικανότητα του κινηματογράφου να ασκεί μαζική επιρροή αποτελεί, κατά τον Benjamin, μοχλό επαναπροσδιορισμού της πραγματικότητας και μορφή κοινωνικής έκφρασης. Εξάλλου, η μεσολάβηση της τεχνολογίας για την παραγωγή της κινηματογραφικής ταινίας δεν καταλήγει απαραίτητα στην απόδοση μιας τεχνητής πραγματικότητας, αλλά σε μια ιδιαίτερη απεικόνισή της που δύναται να προσφέρει απόλαυση και ευκαιρία για αναστοχασμό και κριτική θεώρηση (Benjamin, 1978, 28-30).

Η έλευση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου επηρέασε σημαντικά την τέχνη του κινηματογράφου. Οι κινηματογραφιστές στράφηκαν προς μια πιο ρεαλιστική αποτύπωση του κόσμου σε σχέση με τους σκηνοθέτες του κλασικού κινηματογράφου. Η εξέλιξη της τεχνολογίας στην παράγωγή του κινηματογραφικού έργου συνέβαλε την αντιμετώπιση του κινηματογράφου ως προέκταση της πραγματικότητας. Στόχος κατά τον μεταπολεμικό μοντερνισμό, κυρίως στον ευρωπαϊκό χώρο, ήταν η αποκάλυψη της δυσάρεστης πραγματικότητας των ταξικών συγκρούσεων, της φρίκης του πολέμου, του φασισμού και της κατοχής (Thompson & Bordwell, 2017 σ. 357). Αυτή η επιδίωξη παρουσίας κοινωνικών θεμάτων μέσα από την αναβίωση του ρεαλισμού κλόνισε τη διαδεδομένη θέση ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί ως μέσο απόδρασης από τα κοινωνικά προβλήματα και πρότεινε ένα όραμα απόδοσης της πραγματικότητας χωρίς εξωραϊσμούς και εξιδανικεύσεις. Οι Ιταλοί νεορεαλιστές που επικεντρώθηκαν στα επίκαιρα κοινωνικά ζητήματα της μεταπολεμικής κοινωνίας αποτέλεσαν το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα προσέγγισης του μυθοπλαστικού κινηματογράφου με ξεχωριστό τρόπο. Η τάση των σκηνοθετών του μοντερνισμού να καταγράφουν την αντικειμενική πραγματικότητα εξισορροπήθηκε από την παράλληλη προσπάθεια κατάδειξης μιας υποκειμενικής πραγματικότητας, δηλαδή του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων που καθόριζε τη δράση τους (Thompson & Bordwell, 2017, σ. 358).

Με αφορμή το ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού ξεκίνησε μια συζήτηση ανάμεσα στους θεωρητικούς του κινηματογράφου σχετικά με τη δυνατότητα απόδοσης μια συνεκτικής και αντικειμενικής εικόνας της πραγματικότητας. Ο Siegfried Kracauer (1960, σ. 35-39) έδειξε ενδιαφέρον προς την ιδιαίτερη φύση του κινηματογράφου, ιδίως όταν αυτή επιδιώκει την ισορροπία ανάμεσα στην ρεαλιστική και αναπαραστασιακή του ιδιότητα. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι ταινίες έχουν την ικανότητα να διεισδύουν στις αισθήσεις του θεατή, να απευθύνονται στο υποσυνείδητο και να εξωτερικεύουν συλλογικά φαντασιακά στοιχεία, ενεργοποιώντας το διανοητικό επίπεδο των υποκειμένων και ασκώντας ισχυρή επιρροή στους θεατές. Ο André Bazin (1967), αντιτασσόμενος στις τεχνικές των περασμένων δεκαετιών, ανέδειξε τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου ως φαινομενολογικής τέχνης κατάλληλης να συλλάβει την πραγματικότητα μέσα από την οπτική των δημιουργών (Thompson & Bordwell, 2017, σ. 389). Παράλληλα, η θεωρία του δημιουργού αποτέλεσε απάντηση στους επικριτές του κινηματογράφου που δεν τον αναγνώριζαν ως μορφή τέχνης και συνέβαλε στην περαιτέρω αναγνώριση του, διαμορφώνοντας καθοριστικά το χώρο της κινηματογραφίας εφεξής. Τις δεκαετίες του 1960 και 1970, η θεωρία του δημιουργού συνέβαλε και στην καθιέρωση των κινηματογραφικών σπουδών ως επιστημονικού κλάδου.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο κινηματογράφος αναγνωριζόταν ευρέως τόσο ως μέσο μαζικής επικοινωνίας όσο και ως φορέας τέχνης. Τα επιτεύγματα του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, η επιρροή της θεωρίας του δημιουργού αλλά και οι νέες εξελίξεις στο κινηματογραφικό είδος καθιέρωσαν τον κινηματογράφο σε ζωτική μορφή σύγχρονης τέχνης. Τις δεκαετίες 1960 και 1970 εμφανίστηκε μια μορφή στρατευμένου κινηματογράφου με κυρίαρχη θεματική τις κοινωνικές προβληματικές και την ανάγκη για ριζική κοινωνική αλλαγή, γεγονός που είχε να παρατηρηθεί τόσο έντονα από τη δεκαετία του 1930. Στις ΗΠΑ και τη Μεγάλη Βρετανία ο φεμινιστικός κινηματογράφος πρωτοστάτησε στη στροφή προς τα καθημερινά κοινωνικά προβλήματα. Κατά την περίοδο του πολιτικού μοντερνισμού παρατηρήθηκε η προσπάθεια αφύπνισης της πολιτικής σκέψης και δράσης του θεατή, ενώ λίγο αργότερα, καθώς οι σκηνοθέτες απομακρύνθηκαν από τα ριζοσπαστικά άκρα του πολιτικού κριτικού μοντερνισμού, επεδίωξαν να αποκαλύψουν κοινωνικές συγκρούσεις με έναν πιο ρεαλιστικό τρόπο στα πλαίσια του κοινωνικού νατουραλισμού.

Η μελέτη του κινηματογράφου από τους κοινωνικούς επιστήμονες ξεκίνησε επίσης κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου (τέλη της δεκαετίας του 1960), με την κοινωνική ανθρωπολογία να αποτελεί την πρώτη επιστήμη που χρησιμοποίησε τον κινηματογράφο ως ερευνητικό της πεδίο. Η προσέγγιση τους ήταν ότι η χρήση του κινηματογράφου δεν εξυπηρετούσε μόνο ως μέσο καταγραφής της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά, δεδομένων των επικοινωνιακών ιδιοτήτων του κινηματογράφου, συνέβαλε στην παραγωγή σύνθετων κατασκευών της κοινωνικής εμπειρίας των ανθρώπων επιχειρώντας να «μιλήσει» οπτικά για τους πολιτισμούς και τις κοινωνίες» (Κερκινός, 2007, σ. 26). Βέβαια, οι ανθρωπολόγοι απέρριψαν συστηματικά τον κινηματογράφο ως αναλυτικό μέσο, υποβιβάζοντάς τον σε λιγότερης σημασίας ρόλους, όπως η απλή καταγραφή και η διδακτική. Ο McDougall (1998, σ. 190, όπως αναφέρεται στη Δαμάλα, 2021) αναφέρει ότι ο λόγος για αυτήν την απόρριψη δεν οφείλεται «στην απροθυμία τους να χρησιμοποιήσουν μια νέα τεχνολογία, αλλά σε μια αντίληψη πως η τεχνολογία προϋποθέτει μια αλλαγή προοπτικής, η οποία όμως δημιουργεί μεγάλα προβλήματα στην επιστημονική εννοιολόγηση».

Οι παραπάνω αναφορές σε σχέση με το κινηματογραφικό φαινόμενο καταδεικνύουν τη σημασία του για τη σύλληψη και απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς επίσης και την αμφίδρομη σχέση που υπάρχει διαχρονικά μεταξύ της κοινωνίας και του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον Sorlin (2006), οι κινηματογραφικές εικόνες με το να τοποθετούν σε κάδρο στοιχεία της πραγματικότητας τα καθιστούν συγχρόνως ορατά βοηθώντας το κοινό να αναγνωρίσει συγκεκριμένες πτυχές και να προβληματιστεί για άλλες. Πρόκειται για ένα είδος ιστορικής, ανεπίσημης καταγραφής που βρίσκεται σε άμεση ιδεολογική σύνδεση με το περιβάλλον παραγωγής και συμβάλλει στην καταγραφή των νοοτροπιών και των πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών γνωρισμάτων μιας εποχής. Επίσης, όπως αναφέρει η Σακκά (2007), κάθε κινηματογραφική παραγωγή αποτελεί πλούσια πηγή πληροφόρησης αφού παρουσιάζει θεματικές που άπτονται της πραγματικότητας της δεδομένης στιγμής και κοινωνίας. Η κινηματογραφική ανάλυση δεν επικεντρώνεται μόνο στο περιεχόμενο της αναπαράστασης αλλά και στον τρόπο αναπαράστασής και τη σκοπιμότητα που αυτός εξυπηρετεί. Η ανάλυση μιας ταινίας βρίσκεται σε συνάρτηση με την κατανόηση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα στην οποία δημιουργήθηκε και της κοινωνικής ανάλυσης που αυτή εμπεριέχει. Ο κινηματογράφος, μέσα από την αναπαράσταση που προτείνει, απεικονίζει ουσιαστικά τις σύγχρονες κοινωνικές και πολιτισμικές σχέσεις.

2. Κοινωνικές αναπαραστάσεις

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις, και συγκεκριμένα οι αναπαραστάσεις που δίνονται μέσα από τον κινηματογράφο, κρίνονται χρήσιμο θεωρητικό εργαλείο για την προσπάθεια διερεύνησης των συμπεριφορών, στάσεων, αντιλήψεων και χαρακτηριστικών που αφορούν στις περιθωριακές ταυτότητες, καθώς επίσης και της κατανόησης του τρόπου που αυτές γίνονται αντιληπτές από τον κοινωνικό περίγυρο. Σύμφωνα με τον Παπαστάμου (Παπαστάμου & Μαντόγλου, 1995) οι κοινωνικές αναπαραστάσεις βοηθούν στο να αιτιολογηθεί η ύπαρξη μιας συγκεκριμένης υπαρκτής συμπεριφοράς απέναντι σε μια άλλη ομάδα. Προκειμένου να εξεταστεί ο τρόπος αναπαράστασης του κοινωνικού περιθωρίου στον κινηματογράφο, κρίνεται απαραίτητη η αναφορά στις κοινωνικές αναπαραστάσεις και τη συμβολή τους στις διαδικασίες κατά τις οποίες οικοδομείται ένα αναπαραστατικό αντικείμενο, αυτό της περιθωριακής ταυτότητας. Μέσα από την μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίον επιτυγχάνεται αφενός η κατηγοριοποίηση στο πλαίσιο μιας κοινωνίας ή κοινωνικής ομάδας και αφετέρου ο τρόπος διαμόρφωσης κοινωνικών εικόνων. Το ενδιαφέρον στην παρούσα έρευνα εστιάζεται στη διερεύνηση των χαρακτηριστικών της «εικόνας» των περιθωριακών ταυτοτήτων, στον εντοπισμό του τρόπου παρουσίασης του περιθωρίου μέσα από επιλεγμένες κατηγορίες της έννοιας αυτής και την κατανόηση των δυναμικών που συντελούν στη διαμόρφωση και διατήρηση της κοινωνικής αναπαράστασης του περιθωρίου. Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται μια περιθωριακή ταυτότητα, καθώς αυτή συνιστά μέρος ενός σύνθετου κοινωνικο-πολιτισμικού φαινομένου, κρίνεται χρήσιμη η κατανόηση των κοινωνικών αναπαραστάσεων, πεποιθήσεων και στερεοτύπων που περιβάλλουν και προσδιορίζουν το φαινόμενο του κοινωνικού περιθωρίου. Ειδικότερα, η κατανόηση των κοινωνικών αναπαραστάσεων θα συμβάλλει στην ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο η κινηματογραφική αφήγηση και αναπαράσταση παρουσιάζει την εικόνα του υποκειμένου που βρίσκεται στο περιθώριο. Κατ' επέκταση η εικόνα που παρουσιάζεται μέσα από τις ταινίες για το κοινωνικό περιθώριο γίνεται η βάση για μια προσέγγιση των κοινωνικών αντιλήψεων που αφορούν το φαινόμενο αυτό. Η ανάλυση του αναπαραστατικού «λόγου» των ταινιών φιλοδοξεί να καταδείξει το κοινωνικό πλαίσιο πρόσληψης και απόδοσης των κοινωνικά «Άλλων» που τοποθετούνται στο περιθώριο.

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις συνιστούν μια σύνθετη θεωρητική κατασκευή που πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίον τα κοινωνικά υποκείμενα κατασκευάζουν και νοηματοδοτούν την «πραγματικότητα» τους, διαμορφώνοντας στάσεις για τον κοινωνικό Εαυτό και τον κοινωνικό Άλλο, λειτουργώντας ως φορείς και δείκτες τάσεων του τρόπου με τον οποίο γίνεται αντιληπτή η κοινωνική πραγματικότητα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια μορφή «κοινωνικής συνείδησης» που δημιουργείται και μεταδίδεται σε κοινωνικό πλαίσιο επιτρέποντας στα άτομα να συνθέσουν την κοινωνική τους πραγματικότητα (Λαμπρίδης, 2004, σ. 43-46). Οι σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων έχουν ως βάση τις κοινωνικές αναπαραστάσεις, καθώς εξαιτίας αυτών ενεργοποιούνται κάθε φορά προκατασκευασμένες ιδέες, αντιλήψεις και προσδοκίες που προσανατολίζουν την κοινωνική συμπεριφορά (Νασιάκου, 1982, σ. 19)

Η έννοια της κοινωνικής αναπαράστασης προέρχεται από τον χώρο της Κοινωνικής Ψυχολογίας αλλά συνιστά πλέον χρήσιμο εργαλείο προσέγγισης και μελέτης των κοινωνικών φαινομένων (Ζαραφονίτου, 2006). Αφορά τον τρόπο με τον οποίον τα υποκείμενα προσλαμβάνουν τα δεδομένα του περιβάλλοντος και της καθημερινής ζωής, συνιστώντας μια διαδικασία διαμόρφωσης και παγίωσης παραστάσεων μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Πρόκειται, επομένως, για μια τροποποιημένη αποτύπωση δεδομένων, σημασιών και ιδεών που σχηματίζεται κατόπιν της παρεμβολής κοινωνικών μεταβλητών που επηρεάζουν τη νοητική υποδομή υποδοχής (Ορφανάκη, 2016). Η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων, σε αντιδιαστολή με τις θεωρίες ταυτότητας, εστιάζει κυρίως στη δόμηση της εικόνας του ατόμου για τον «Άλλον».

Η πρώτη συστηματική μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων έγινε από τον Γάλλο θεωρητικό Serge Moscovici στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στο έργο του «Η Ψυχανάλυση, η Εικόνα της και το Κοινό της», στο οποίο αναδιατυπώνοντας την έννοια της συλλογικής αναπαράστασης του Durkheim δημιούργησε ένα εργαλείο ικανό να συλλάβει την πολυπλοκότητα των αναπαραστάσεων. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι η σκέψη και η γνώση που προκύπτει όταν κάποιος έρχεται αντιμέτωπος με μια κατάσταση και προβαίνει σε επαγωγές και αποδόσεις ανάλογα με την κοινωνικά επιθυμητή ή ανεπιθυμητή φύση της εν λόγω συμπεριφοράς/κατάστασης. Πρόκειται, δηλαδή, για γνωστικά «οικοδομήματα» που έχουν παραχθεί μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας και εκφράζουν εν τέλει την ίδια την ταυτότητα της κοινότητας (Ορφανάκη, 2016). Συνεπακόλουθα, συμβάλλουν και επηρεάζουν τη διαδικασία παραγωγής και διαμόρφωσης της «πραγματικότητας»

επενεργώντας ως μια κοινωνική κατασκευή που μορφοποιεί συμπεριφορές. Η Jodelet (2008, όπως αναφέρεται στη Μαντόγλου, 1995, σ. 16-17) χαρακτηρίζει την κοινωνική αναπαράσταση ως μια μορφή κοινωνικής σκέψης, τη γνώση της κοινής γνώμης. Η Μαντόγλου (2005, όπως αναφέρεται στον Διαμαντόπουλο, 2011, σ. 110) ορίζει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις «ως περιεχόμενα και μορφές κοινωνικά κατασκευασμένης σκέψης, που συντίθενται από ένα σύνολο απόψεων, στάσεων, πληροφοριών, πεποιθήσεων, αξιών, στερεοτύπων και εικόνων, οργανωμένων συνεκτικά». Και συμπληρώνει ότι «συνιστούν ένα κοινωνικό προϊόν που ικανοποιεί τις ανάγκες, τα ενδιαφέροντα και τις αξίες της ομάδας η οποία τα παρήγαγε, διασφαλίζοντας την ταυτότητά της». Για τον Abric (1996, όπως αναφέρεται στον Διαμαντόπουλο, 2011, σ. 11), η «αναπαράσταση λειτουργεί ως ερμηνευτικό σύστημα της πραγματικότητας το οποίο διέπει τις σχέσεις των ατόμων...[...]. Είναι ένας οδηγός δράσης, [...], ένα σύστημα προ-κωδικοποίησης της πραγματικότητας, διότι καθορίζει ένα σύνολο από προβλέψεις και προσδοκίες».

Όταν ο Moscovici δημοσίευσε για πρώτη φορά τις θέσεις του για την κοινωνική αναπαράσταση δεν δόθηκε η ανάλογη προσοχή (Ρήγα Α., 1991). Όπως αποδείχτηκε, όμως, ο όρος «κοινωνική αναπαράσταση» επέφερε μια ριζική αλλαγή στον τομέα της σύγχρονης Κοινωνικής Ψυχολογίας, ιδιαίτερα στο πεδίο της κοινωνικής γνώσης, της αντίληψης του Άλλου και της επικοινωνίας (Jodelet, 1986, όπως αναφέρεται στη Ρήγα Α., 1991, σ. 160).

Η έννοια της αναπαράστασης περιλαμβάνει δύο διαστάσεις, την παθητική και την ενεργητική. Η παθητική αφορά τις απεικονίσεις της πραγματικότητας καθ' εαυτές χωρίς κάποια περαιτέρω διεργασία για νοηματοδοτήσεις και συμβολικές προεκτάσεις. Η ενεργητική διάσταση αφορά την κατασκευή και ανακατασκευή των ερεθισμάτων μέσω της παρεμβολής συγκεκριμένων εικόνων-στερεοτύπων που προκύπτουν από κοινωνικά κριτήρια και διαμορφώνουν τη νοητική διεργασία και, ακολούθως, την κατασκευή της «πραγματικότητας». Σε αυτή την περίπτωση, επομένως, δεν υπάρχει αντανάκλαση του περιβάλλοντος αλλά ενεργοποίηση του φαντασιακού μέσω της επεξεργασίας κοινωνικών δεδομένων.

Τα στερεότυπα μπορούν να θεωρηθούν μέρος των κοινωνικών αναπαραστάσεων, καθώς όπως σημειώνει η Χαντζή (2006, όπως αναφέρεται στον Διαμαντόπουλο, 2011, σ. 112), αυτά μπορούν να εκληφθούν είτε ως ατομική είτε ως συλλογική αναπαράσταση. Συγκεκριμένα, αναφερόμενη στα στερεότυπα, γράφει :

Πρόκειται για πεποιθήσεις που έχουν τα άτομα για τα χαρακτηριστικά των μελών των κοινωνικών ομάδων και αποτελούν γνωστικές δομές ή αναπαραστάσεις που αποθηκεύονται στη μνήμη και κατόπιν ανασύρονται για να καθοδηγήσουν τις αποκρίσεις των ατόμων προς τα μέλη των στερεοτυποποιημένων ομάδων. Από την άλλη μεριά, οι αναπαραστάσεις ως συλλογικές αναπαραστάσεις είναι οι κοινές πεποιθήσεις για τα προσωπικά χαρακτηριστικά, [...] και για συμπεριφορές μιας ομάδας ατόμων (Χαντζή, 2006, σ.226-227).

Είναι προφανές ότι κεντρικό σημείο της κοινωνικής αναπαράστασης αποτελεί η κυριαρχία του κοινωνικού στοιχείου, καθώς αυτή παράγεται, μοιράζεται και καταναλώνεται μέσα από τη συλλογική αλληλεπίδραση την οποία και εν τέλει εκφράζει. Πιο συγκεκριμένα, η λειτουργία της έγκειται στη διαμόρφωση και τον προσανατολισμό της κοινωνικής συμπεριφοράς, στους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα προσλαμβάνουν και κατανοούν τον κόσμο και τις σχέσεις που δημιουργούνται μέσα σε αυτόν. Για αυτόν το λόγο, η κατανόηση των αναπαραστάσεων συσχετίζεται με την κοινωνική κατασκευή της ταυτότητας, καθώς επίσης και με τις έννοιες της προκατάληψης και του στερεοτύπου. Οι αναπαραστάσεις, ουσιαστικά, αποτυπώνουν μια αντανάκλαση ενός γενικότερου τρόπου πρόσληψης και αξιολόγησης του κόσμου και το τελικό αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών εξαρτάται εν τέλει από προϋπάρχουσες αντιλήψεις των υποκειμένων που συχνά συντελούν στη διαμόρφωση μιας ανορθολογικής απόδοσης ετικετών (Λαμπρίδης, 2004, σ. 48). Όπως παρατηρούν οι Palmonari και Doise (Παπαστάμου, 1989α, όπως αναφέρεται στη Ρήγα Α., 1991, σελ. 160), «η μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων δεν αποσκοπεί τόσο στο να προσθέσει έναν καινούργιο τομέα έρευνας [...] όσο στο να διερευνήσει ό,τι κοινό υπάρχει ανάμεσα σε διάφορους τομείς, φαινομενικά διαφορετικούς και ανεξάρτητους τον έναν από τον άλλον».

Η κοινωνική αναπαράσταση αποτελεί μια δυναμική διαδικασία η οποία σχηματίζεται σε στάδια που στοχεύουν στην κατανόηση ενός νέου, άγνωστου φαινομένου. Το πρώτο στάδιο -objectification- σχετίζεται με την επιλογή των πληροφοριών που αφορούν το κοινωνικό αντικείμενο, το οποίο θα συμβολοποιηθεί μέσω της αναπαράστασης. Δεδομένου του μη οικείου και ως τότε αγνώστου φαινομένου, συντελείται η σύσταση ενός απεικονιστικού πυρήνα, μιας «πραγματικότητας» απλοποιημένης και σχηματοποιημένης ώστε να γίνει κατανοητή μια έννοια. Το δεύτερο στάδιο -anchoring- αφορά το σχηματισμό της αναπαράστασης, τη διαδικασία κατά την οποία το αντικείμενο της αναπαράστασης ενσωματώνεται στο αξιακό και γνωστικό σύστημα του υποκειμένου ώστε να βρεθεί μέσα σε ένα πλαίσιο

αναφοράς που θα επιτρέπει την προσέγγιση και την αντίληψη του νοητικού σχήματος που συμπυκνώνει η κοινωνική αναπαράσταση (Ορφανάκη, 2016). Είναι ο μηχανισμός εκείνος μέσω του οποίου η κοινωνικά αναπαριστώμενη γνώση αποκτά την ειδική της μορφή, δηλαδή τη σχηματοποίηση μιας εικόνας ή μιας μεταφορικής έννοιας η οποία αποδίδεται και στο εξής χαρακτηρίζει το νέο φαινόμενο, γεγονός ή ιδέα (Lorenzi-Cioldi, 1997, όπως αναφέρεται στις Ρήγα Α.-Β., & Δαιμονάκου Σ., 2002, σ. 264). Το νέο δεδομένο μετατρέπεται σε συγκεκριμένο στοιχείο της αναπαράστασης, στην οποία πλέον στηρίζεται. Οι κοινωνικές ομάδες μπορεί να θεωρηθούν από μόνες τους ως κοινωνικές αναπαραστάσεις δομημένες από το επίπεδο της επικοινωνίας μεταξύ των μελών. Καθένα από τα μέλη της ομάδας δημιουργεί το «δικό του σώμα» αναπαραστάσεων σύμφωνα με το οποίο «αντιλαμβάνεται» το περιβάλλον του και τον εαυτό του (Di Giacomo, 1980, όπως αναφέρεται στη Ρήγα Α., 1991, σ. 162).

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις λειτουργούν ως ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς το οποίο δημιουργείται και διοχετεύεται από τα συστήματα επικοινωνίας. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ανάμεσά τους και ο κινηματογράφος, επιτελούν νευραλγικό ρόλο στο σχηματισμό της κοινής αντίληψης, στην κατασκευή και στη διαμεσολάβηση νοήματος. Επομένως, η διερεύνηση του τρόπου προβολής του κοινωνικού περιθωρίου από το κινηματογράφο έγκειται ουσιαστικά στον εντοπισμό της «εικόνας» που έχει διαμορφωθεί μέσα από τις αναπαραστάσεις - οι οποίες, σύμφωνα με τον Moscovici, συγκροτούνται κυρίως από την κυρίαρχη ομάδα όταν αυτή βρεθεί υπό απειλή προκειμένου, μέσα από την κατανόηση τους, να αναδειχθούν οι «ακρότητες των κοινωνικών αναπαραστάσεων» που δημιουργούν τα περιθωριακά άτομα και η σύνδεση αυτών των αναπαραστάσεων με την κοινωνική πραγματικότητα.

3. Εννοιολογικό πλαίσιο προσέγγισης του περιθωρίου

3.1 Ο «Άλλος» μέσα από ζητήματα ταυτότητας-ετερότητας

Η έννοια του περιθωρίου αποτελεί κατασκεύασμα της κοινωνίας και προκειμένου να κατανοηθεί χρειάζεται η ταυτόχρονη κατανόηση των εννοιών της ταυτότητας και ετερότητας, καθώς επίσης και των ζητημάτων σχετικά με την πρόσληψη του Άλλου, τη δόμηση της «φθαρμένης ταυτότητας» και την απόδοση κοινωνικού στίγματος. Ο κινηματογράφος μέσα από την αναπαράσταση αρθρώνει όψεις της ταυτότητας και κατά συνέπεια και της ετερότητας. Μέσα από τις αναπαραστάσεις αποτυπώνονται οι κοινωνικοί και φαντασιακοί κώδικες που σηματοδοτούν την εικόνα του «Άλλου» και οριοθετούν τον τρόπο προσέγγισής του.

Ο ορισμός της έννοιας της ταυτότητας έχει αποδειχτεί μια σύνθετη διαδικασία, καθώς διαφορετικοί επιστημονικοί κλάδοι τη χρησιμοποιούν για να ορίσουν διαφορετικά θέματα και να προσεγγίσουν διαφορετικές πτυχές. Η έννοια της ταυτότητας ακροβατεί ανάμεσα σε όρια του Εαυτού και του «Άλλου», του οικείου και του ξένου, του γνωστού και του άγνωστου και βρίσκεται στο επίκεντρο της σχέσης του ενός και του συνόλου. Κατά τον Jenkins (2008) η ταυτότητα αποτελεί βασικό γνωστικό μηχανισμό των ανθρώπων και χρησιμοποιείται προκειμένου να μπορέσουν τα υποκείμενα να αντιληφθούν τον κόσμο και να κατηγοριοποιήσουν και να κατατάξουν τους εαυτούς τους. Η έννοια της ταυτότητας δηλαδή θα μπορούσε να οριστεί ως το σύνολο των χαρακτηριστικών που καταδεικνύουν την αντίληψη του ατόμου ως προς την ομοιότητα και τη διαφορετικότητά του σε σχέση με τα άλλα άτομα (Beddington, 2013). Σύμφωνα με διατύπωση του Ναυρίδη (1997, σ. 13), «η ταυτότητα είναι το δυναμικό αποτέλεσμα μιας διαρκούς αντιπαράθεσης, μιας αντίστιξης ανάμεσα σε ένα «μέσα» και ένα «έξω», ανάμεσα στο ψυχικό και το κοινωνικό».

Παράλληλα με την έννοια της ταυτότητας προκύπτει, μέσα από προσδιορισμούς ομοιότητας και διαφοράς, και η έννοια της ετερότητας. Η πρόσληψη της ετερότητας και η συνεπαγόμενη κατασκευή της παράστασης του «Άλλου» εμπεριέχει την έννοια της συλλογικότητας, καθώς ο «Άλλος» όχι μόνο κατασκευάζεται από τη συλλογικότητα αλλά ταυτόχρονα αποτελεί προϋπόθεση της οριοθέτησης της συλλογικότητας. Οι έννοιες του Εαυτού και του Άλλου είναι συμπληρωματικές, δομικά συστατικά του αισθήματος της προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας. Μάλιστα, η

έννοια της ετερότητας αποτελεί όχι μόνο βασική συνιστώσα της ταυτότητας αλλά και βάση για κατηγοριοποιήσεις και αναπαραστάσεις του περιβάλλοντος (Οικονόμου, 2000). Όπως αναφέρει η Κωνσταντοπούλου (2000, σ. 11), η έννοια της ετερότητας είναι επίσης φύσει ανατρεπτική, καθώς η συνύπαρξη με το «Άλλο» σημαίνει την αμφισβήτηση της θεώρησης και του πλαισίου δόμησης του εαυτού και της «έσω-ομάδας» και λειτουργεί ως καθρέφτης αυτών. Η Ε. Βαρίκα (2013, σ. 84) μέσα από τη χρήση της λέξεως «παρίας» περιγράφει τη συνάντηση της πολιτικής και κοινωνικής διάστασης της ετερότητας, υποδηλώνοντας ότι πρόκειται για μια συνάντηση που ορίζεται από διαδικασίες αποκλεισμού. Η μορφή του «παρία» παραπέμπει σε μια υπαρξιακή σχέση «εντός-εκτός» και ενσωματώνει τις έννοιες της απόρριψης και της περιθωριοποίησης που εμπεριέχονται στο φάσμα της κοινωνικής πραγματικότητας. Ο παρίας παραμένει «δέσμιος ενός ιεραρχικού δίπολου» και όσοι ανήκουν σε αυτό «δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτοί όπως είναι αλλά μόνο ως εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα της κατωτερότητας της ομάδας τους» (Βαρίκα, 2013, σ. 148).

Το κοινωνικό στοιχείο στη δόμηση της ταυτότητας ή της ετερότητας είναι βασικό. Μέσα από την αλληλεπίδραση διενεργούνται οι διαδικασίες της αυτό-κατηγοριοποίησης και της έτερο-κατηγοριοποίησης που επηρεάζουν τη δράση και την ταυτότητα των υποκειμένων. Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τη διαμόρφωση της ταυτότητας και αντιστρόφως, ο τρόπος κατανόησης του Εαυτού και του «Άλλου» προσδιορίζει την επικοινωνιακή δομή μιας κοινωνίας (Οικονόμου, 2000, σ. 11). Σύμφωνα με τον Giddens (2002) το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διεξάγεται η αλληλεπίδραση είναι πολύ σημαντικό προκειμένου να κατανοηθεί η ίδια η αλληλεπίδραση αλλά και να εδραιωθεί η ταυτότητα του ατόμου. Η αναγνώριση από τον κοινωνικό περίγυρο είναι θεμελιώδης για την αντίληψη του εαυτού, και κατ' επέκταση η άρνηση αναγνώρισης ή η στρεβλή αναγνώριση θίγει τη σχέση του υποκειμένου με τον εαυτό και την ταυτότητά του (Fraser, 2000, όπως αναφέρεται στη Βεργιώτη, 2019, σ. 47). Καθώς το άτομο εντάσσεται σε μια ομάδα και κληρονομεί μια κοινωνική ταυτότητα, λαμβάνει κάποιο πρόσημο που προκύπτει από συγκρίσεις και εκτιμήσεις των άλλων. Μέσα από την σύγκριση συντελείται μια διαφοροποίηση και ένας διαχωρισμός που βασίζεται σε επίπεδα ανωτερότητας και αποδοχής ή απόρριψης. Σημαντική επιρροή σε αυτή την κατάταξη διαδραματίζει ο κυρίαρχος λόγος μιας κοινωνίας στον οποίον εγγράφονται σχέσεις εξουσίας. Η απαίτηση για υιοθέτηση συγκεκριμένων πρότυπων, αποτελεί από μόνη της ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε αυτούς που καταφέρνουν και αυτούς που

αποτυγχάνουν να προσαρμοστούν, και κατά ένα τρόπο οδηγεί αυτόματα στη διαμόρφωση μιας δεύτερης, συγκριτικής ταυτότητας: αυτής όσων απέτυχαν να αποκτήσουν την πρώτη, ή της αντίληψής τους από αυτούς που κατάφεραν να την αποκτήσουν. Η κοινωνική ταυτότητα όσων θεωρούνται «κανονικοί» και συμφωνούν με έναν αποδεκτό τρόπο ζωής επιβεβαιώνεται μέσα από μια διαδικασία αποκλεισμού και περιθωριοποίησης των «Άλλων», εκείνων που αποκλίνουν από την ιδεατή εικόνα και παρουσιάζουν πολιτισμικές και κοινωνικές διαφορές σε σχέση με την κυρίαρχη κοινωνική ομάδα. Η συμβολή του «Άλλου» σε αυτή τη σχηματοποίηση είναι αναγκαία: η ταυτότητα αναγνωρίζεται ως σημείο ταυτοποίησης λόγω της δυνατότητας να απορρίπτει ό,τι είναι ξένο προς αυτήν.

Ως έννοια το «Άλλο» μεταλλάσσεται διαχρονικά και συσχετίζεται με καθετί νέο, άγνωστο, μη οικείο και εν δυνάμει απειλητικό, το οποίο εισέρχεται στην κανονικότητα μιας κοινωνίας προκαλώντας ταραχή. Συχνά μετατρέπεται σε «outsider», χωρικά και κοινωνικά οριοθετημένο, θέτοντας στο επίκεντρο το δίπολο «εμείς»-«άλλοι». Οι Βαΐου και Καλαντίδης (2009, όπως αναφέρονται στην Παναγιωτοπούλου, σ. 8) γράφουν πως ο ξένος ως έννοια κατασκευασμένη «πλησιάζει την έννοια του outsider, που μπορεί να την σκεφτεί κανείς με όρους ηγεμονίας και με πιο έντονες χωρικές συνδηλώσεις. Στον outsider,[...] αποδίδεται ο χώρος του/της και δεν αποτελεί απειλή όσο παραμένει εκεί». Η ορατότητα και οι διεκδικήσεις των «Άλλων» διαρρηγνύουν την ισχύουσα κανονικότητα και διαταράσσουν τον «κανονικό» κυρίαρχο λόγο. Η επαφή με την «ξενότητα» δημιουργεί μια συσπείρωση εκείνων που κινούνται εντός των πλαισίων του αποδεκτού και επιθυμητού, ενισχύοντας τη συλλογική τους ταυτότητα και, ουσιαστικά, ορίζονται εκ νέου δια του αποκλεισμού των «Άλλων». Η συγκρότηση της συλλογικότητας απαιτεί την εξαίρεση των υποκειμένων των οποίων η ταυτότητα δε συνάδει με το συνειδησιακό αίσθημα του ανήκειν και βασίζεται στην εχθρότητα προς το ξένο ή τη μη αποδοχή του. Το ξένο ενσαρκώνει ένα σύνολο προκαταλήψεων και στερεοτύπων στο συλλογικό φαντασιακό και εκλαμβάνεται ως απειλή για την ευημερία, την ευταξία και την οντότητα της ομάδας. Παρουσιάζεται να απειλεί με αλλοίωση την υπόσταση της κοινότητας και να παραβιάζει με την παρουσία του την ομοιογένεια. Γίνεται με αυτό τον τρόπο φορέας του κινδύνου μια αθέμιτης μεταβολής της υπάρχουσας κατάστασης, μιας κατάστασης που θεωρείται στατική και ιδανική ακριβώς λόγω της έλλειψης αποσταθεροποιητικών και αποκλινόντων στοιχείων.

Αυτό το αίσθημα της απειλής που προκαλείται από το «Άλλο», το ανοίκειο ή αποκλίνον στοιχείο που διαταράσσει την «κανονικότητα», τροφοδοτεί παράλληλα και ένα συναίσθημα φόβου που γίνεται μέσο και αιτία στιγματισμού. Όταν η διαφορετικότητα ξεπεράσει το όριο της απλής διαφοράς και γίνει -μέσω της διαμεσολάβησης της απειλής και του φόβου- σύγκρουση, τότε ο «Άλλος» γίνεται «εχθρός» και αποδίδονται συνειδησιακά ρόλοι θύματος-θύτη (Eriksen, 1995, όπως αναφέρεται στη Μητσέλου, 2018, σ. 18). Για παράδειγμα, ορισμένες περιθωριακές ταυτότητες, ως όψεις του ανεπιθύμητου και απειλητικού «Άλλου», έχουν διαχρονικά ταυτιστεί σε ένα βαθμό με μια ενοχοποιημένη ταυτότητα, ικανή να προκαλέσει φοβικές εμπειρίες. Αυτή η ενσώματη εμπειρία της απειλής ή της βίας που συχνά συνοδεύει υποκείμενα του κοινωνικού περιθωρίου γίνεται *a priori* μέσο ενοχοποίησής τους και καθορίζει τον τρόπο πρόσληψής τους. Κατά τον Davis (2010, όπως αναφέρεται στη Μητσέλου, 2018, σ. 18-19), η αίσθηση της απειλής που οδηγεί εν τέλει και στη διχοτόμηση της κοινωνίας, πηγάζει συχνά από εμπειρίες σύγκρουσης της μίας ομάδας με την άλλη. Αυτό δε σημαίνει ότι όλα τα μέλη της μιας ομάδας έχουν συγκρουστεί πραγματικά με όλα τα μέλη της άλλης, αλλά η ύπαρξη μιας προϋπάρχουσας εμπειρίας έχει καταφέρει να εδραιώσει μια πάγια συνθήκη αντιπαράθεσης που ανακυκλώνεται κοινωνικά και πολιτισμικά. Η ομάδα που παρουσιάζει στοιχεία διαφοροποίησης από τον κυρίαρχο λόγο, στιγματίζεται αρνητικά και συνεχίζει να προκαλεί φόβο κάθε φορά που τα χαρακτηριστικά της γίνονται αντιληπτά ως ενοχοποιητικά. Η απειλή διάρρηξης της κανονικότητας και της ασφάλειας, μέσα από τη δράση συγκεκριμένων ομάδων που αδυνατούν ή δε θέλουν να «προσαρμοστούν» σε αυτήν, οδηγεί εν τέλει στην ενοχοποίηση, την απόρριψη και τον εξοστρακισμό τους.

3.2 Το κοινωνικό στίγμα

Ο στιγματισμός αποτελεί ένα φαινόμενο που παρατηρείται από τα αρχαία χρόνια. Στην αρχαία Ελλάδα το στίγμα ήταν ένα σημάδι που τοποθετούσαν στους σκλάβους προκειμένου να γίνεται αντιληπτή η θέση τους στην κοινωνική δομή, ενώ στα τέλη του Μεσαίωνα το στίγμα σηματοδοτούσε τη δημόσια διαπόμπευση. Ο κοινωνικός στιγματισμός ως φαινόμενο καταγράφηκε θεωρητικά και εμπειρικά από τον Goffman (1963) ο οποίος έγραψε για τα άτομα που φέρουν κάποιο ανεπιθύμητο κοινωνικά χαρακτηριστικό και τη σχέση αυτών των ατόμων με το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Σύμφωνα με τους Dovidio, Gaertner, Niemann και Snider, «το στίγμα είναι ένα κυρίαρχο και ισχυρό φαινόμενο που συνδέεται ουσιαστικά με την αξία που αφορά τις κοινωνικές ταυτότητες. Περιλαμβάνει, πρώτα, την αναγνώριση της διαφοράς βασισμένη σε κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, το σημάδι, και δεύτερον μια υποτίμηση εκείνων που την κατέχουν» (2001, σ. 167). Η έρευνα για το στίγμα ενισχύθηκε σημαντικά και από το ενδιαφέρον που προκάλεσε η «θεωρία του χαρακτηρισμού ή απόδοσης ετικέτας» (Labelling theory) που διατυπώθηκε από τον Thomas Scheff (1966). Σύμφωνα με αυτή, η συμπεριφορά της κοινωνίας απέναντι στα άτομα που θεωρούνται διαφορετικά ή παρεκκλίνοντα, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την «ετικέτα» που τους έχει αποδοθεί, η οποία ενεργοποιεί μια προκαθορισμένη αρνητική εντύπωση και συμβάλλει στη διαμόρφωση του στερεοτύπου.

Στο βιβλίο του Stigma (1963), ο Goffman αναφέρεται στις «φθαρμένες» ταυτότητες, αυτές που βρίσκονται εκτός των ορίων του «κανονικού» εξαιτίας ορισμένων χαρακτηριστικών τους. Στα υποκείμενα αυτά αποδίδεται ένα στίγμα, το οποίο προκύπτει εξαιτίας της απόκλισής τους από το επιθυμητό κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο και λειτουργεί ως φορέας ένδειξης της ανεπιθύμητης διαφοράς τους. Το στίγμα αναφέρεται σε ανεπιθύμητες μορφές διαφορετικότητας, σε ατέλειες που προκύπτουν μέσα από ένα σύστημα αξιολόγησης και προσεγγίζεται κοινωνικά, η κοινωνία δηλαδή επινοεί τις κατηγορίες. Όσοι παρεκκλίνουν, θεωρούνται ότι καταπατούν τα ισχύοντα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα περί ταυτότητας και συνεπαγόμενα, ταρασσουν τις προσδοκίες των υπόλοιπων μετεχόντων στην αλληλεπίδραση ως προς τα γνωρίσματα που θα έπρεπε να έχουν (Goffman, 2001, σ. 16). Το στιγματισμένο άτομο, ίσως δεν έχει πάντα απειλήσει την κυρίαρχη ομάδα έμπρακτα, ώστε να θεωρηθεί για αυτό το λόγο εχθρός, αλλά σίγουρα φαντάζει σε ένα βαθμό ως απειλή από τη στιγμή που απορρίπτει την κανονικότητα που αυτή εκπροσωπεί. Επομένως, σε οποιαδήποτε αντιπαράθεση θα λάβει τον αρνητικό ρόλο. Όπως σημειώνει και ο Vilho Harle (1994, όπως αναφέρεται στη Μητσέλου, 2018, σ. 19), η ύπαρξη του «Άλλου» και ακόμη περισσότερο ο στιγματισμός του, επιτελεί μια ιδιαίτερη κοινωνική λειτουργία· ξεχωρίζει και αποφασίζει ποιος είναι «καλός» και ποιος «κακός» ορίζοντας ουσιαστικά ποιος είναι ο ανεπιθύμητος, επικίνδυνος, απειλητικός, παράνομος που θα τεθεί στο περιθώριο. Από την άλλη, ο στιγματισμός εγκυμονεί τον κίνδυνο της απόλυτης ισοπέδωσης και ενοχοποίησης της ταυτότητας ενός ατόμου, οδηγώντας στη θεώρησή του εαυτού του ως κάτι τελείως διαφορετικό από το αποδεκτό, και συχνά στην κατάταξή του στο «Άλλο» (Link & Phelan, 2001). Η

ηθική ενοχοποίηση που προκαλεί η πράξη του στιγματισμού έχει επιδράσεις σε δύο επίπεδα, στο κοινωνικό και στο ατομικό. Σε κοινωνικό επίπεδο οδηγεί κοινωνικές ομάδες να εσωτερικεύσουν στερεότυπα για άλλα κοινωνικά υποκείμενα και να προχωρήσουν σε διαχωρισμούς. Το ατομικό επίπεδο αναφέρεται στο πλήγμα που μπορεί να υποστεί το στιγματισμένο άτομο στην αυτοπεποίθηση και την αυτοεκτίμησή του όταν εσωτερικεύσει το κοινωνικό στίγμα που δέχεται από τους υπολοίπους (Corrigan & Watson, 2002).

Η εξωτερική εμφάνιση και οι εκφράσεις της συμπεριφοράς συνιστούν τις πρώτες πηγές άντλησης πληροφοριών για τον «Άλλο» και παρέχουν τις πρώτες ενδείξεις για το βαθμό στήριξης των κανονιστικών προτύπων (Goffman, 2001). Το στίγμα ενεργοποιείται όταν εντοπίζονται γνωρίσματα που δεν συμφωνούν με τα στερεοτυπικά γνωρίσματα και ορίζονται κατά συνέπεια ως προβληματικά· πρόκειται για μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα σε ένα γνώρισμα και ένα στερεότυπο (Burns, 1992, όπως αναφέρεται στον Goffman, 2001, σ. 18). Όπως παρατηρούν οι Hilton και Hippel (1996) το στίγμα ενεργοποιεί ειδικούς (αρνητικούς) κώδικες στη συμπεριφορά και τη νοοτροπία των ανθρώπων απέναντι σε άτομα και ομάδες που θεωρούνται ότι αποκλίνουν από το μέσο όρο. Η δύναμη επιθυμία για προσαρμογή δεν αρκεί αφού το σημαντικότερο δεν είναι η βούλησή αλλά η ίδια η κατάσταση η οποία στέκεται εμπόδιο στην επιβεβαίωση των ισχυόντων προτύπων. Η αδυναμία επιβεβαίωσης των κοινωνικών προσδοκιών ερμηνεύεται στην ουσία ως *de facto* καταπάτηση των κανόνων της κοινωνικής συνάντησης.

Ο στιγματισμένος προσδιορίζεται ως τέτοιος επειδή δεν πληροί τις προσδοκίες περί κοινωνικής ταυτότητας. Το στίγμα εκτός από χαρακτηριστικά που αφορούν την εξωτερική εμφάνιση του σώματος ή τις εσωτερικές του λειτουργίες (φυσικές ή νοητικές) μπορεί να αφορά και τον τρόπο με τον οποίο το άτομο διαθέτει το σώμα του με γνώμονα την ικανότητά του να ελέγχει και να πειθαρχεί τα πάθη και τις καταχρήσεις (Goffman, 2001). Σε αυτήν την κατηγορία εμπίπτουν κατηγορίες που αποκλίνουν από την κοινωνικά οριοθετημένη «κανονικότητα» όπως αλκοολικοί, ναρκομανείς, πόρνες, ομοφυλόφιλοι και πρώην κατάδικοι καθώς παρουσιάζουν στοιχεία που δηλώνουν κακή χρήση του σώματος, ανατροπή της κυριαρχίας του νου υπέρ των αισθήσεων και των εγωιστικών απολαύσεων.

Για τον Goffman η «ηθική» διαμορφώνεται τόσο με τις ερμηνείες των ατόμων όσο και με το τελετουργικό της επικοινωνίας (Collins, 1988, όπως αναφέρεται στον Goffman, 2001, σ. 24). Υπό αυτήν την έννοια, ο τρόπος με τον οποίον το υποκείμενο

διαμορφώνει την εικόνα του εαυτού του μπροστά στους άλλους αποτελεί την πιο σημαντική πράξη δέσμευσης στην ηθική τάξη της κοινωνίας. Η κοινωνική αλληλεπίδραση απαιτεί τα άτομα να παρουσιάζουν μια συγκεκριμένη εικόνα εαυτού, λειτουργώντας ως ένα σύμβολο. Το υποκείμενο προσδιορίζεται όχι σύμφωνα με το πώς αντιλαμβάνεται το ίδιο τον εαυτό του, αλλά σύμφωνα με το τρόπο που οι άλλοι το προσλαμβάνουν και το αξιολογούν (Μακρυνιώτη, 2001, όπως αναφέρεται στη Βεργιώτη, 2019, σ. 49). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο τα στιγματισμένα άτομα επινοούν πρακτικές για τη συγκρότηση και τη διαφύλαξη του εαυτού τους (Goffman, 2001). Ο εαυτός εμφανίζεται ως κοινωνικό προϊόν, αποτέλεσμα ερμηνειών σε συνθήκες αλληλεπίδρασης, μια δημόσια ερμηνεία ενός ρόλου, μια δημόσια πραγματικότητα. Η κατασκευή ενός αξιόπιστου εαυτού όμως, βρίσκεται και σε άμεση συνάρτηση με την κατοχή συγκεκριμένων γνωρισμάτων και δεξιοτήτων ή μάλλον την απουσία «προβληματικών» γνωρισμάτων. Όταν επιβάλλεται από τον περίγυρο ένα αρνητικό-απαξιωτικό status κοινωνικής ταυτότητας, το άτομο μπορεί να εκλάβει την προσκόλληση στον εαυτό ως φυλακή. Είναι δυνατόν να επιδιώξει μια «βιογραφική ανακολουθία». Η αλλαγή ονόματος, επαγγέλματος ή τόπου διαμονής φανερώνει την άρνηση του ατόμου να παραμείνει εγκλωβισμένο σε ένα ορισμένο τύπο εαυτού (Goffman, 2001). Διαδικασίες αναμόρφωσης του εαυτού διακρίνονται και στις περιπτώσεις ομολογίας ή εξομολόγησης ενός «ένοχου» παρελθόντος ή κάποιου στιγματιστικού άδηλου γνωρίσματος. Με την ομολογία το άτομο χωρίζει τον εαυτό του σε δύο μέρη και γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην ενοχή και την κοινότητα (Herpworth, 1980, όπως αναφέρεται στον Goffman, 2001, σ. 25). Σε άλλες περιπτώσεις, ο στιγματισμένος βρίσκεται αναγκασμένος να παρουσιάζει τον εαυτό του με τρόπο ώστε να φαίνεται η αποδοχή της κατωτερότητας και η απουσία αξίωσης για πλήρη ανθρώπινη υπόσταση, ενώ άλλες φορές, φοβούμενο τις επιπτώσεις, μπορεί να επινοεί τεχνάσματα αποσιώπησης ή συγκάλυψης των θεωρούμενων απαξιωτικών γνωρισμάτων του.

Την απόδοση στίγματος συχνά συνοδεύει ο ανορθολογικός φόβος και η συλλογική παράκρουση απέναντι στο «διαφορετικό» που βιώνεται ως απειλή. Η απειλή μπορεί να είναι είτε σε συμβολικό επίπεδο (απειλή στην συλλογική ταυτότητα), είτε σε πραγματικό (απειλή με όρους κοινωνικής αλληλεπίδρασης). Στις αναπαραστάσεις του κοινού το «στίγμα» αντιπροσωπεύει το μυστηριώδες, το ξένο, το Άλλο, το διαφορετικό και εμπνέει φόβο και ενστικτώδεις αντιδραστικές συμπεριφορές στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, όπως είναι για παράδειγμα η αποφυγή, η

επιθετικότητα, η βία. Τέτοιες συμπεριφορές προσβλέπουν στο να «δικαιολογηθούν» αντιλήψεις σχετικά με τον φέροντα το στίγμα σχετικές με το απρόβλεπτο της συμπεριφοράς του, την επικινδυνότητα, την κοινωνική δυσλειτουργικότητα, την ανικανότητα ή τη μη επάρκεια σε απαιτήσεις της εργασιακής, κοινωνικής ή οικογενειακής ζωής. Με αυτόν τον τρόπο τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις που συνοδεύουν τον όρο «στίγμα» προδιαγράφουν την αντιμετώπιση του στιγματισμένου κι εκφράζονται άμεσα ή έμμεσα, ρητά ή άρρητα επηρεάζοντας τόσο τις αντιλήψεις που διαμορφώνονται απέναντί του, όσο και τις συμπεριφορές και πρακτικές διακρίσεων που υιοθετούνται σε κοινωνικό επίπεδο και εν τέλει οδηγούν στην περιθωριοποίηση ή/και τον κοινωνικό αποκλεισμό (Kleck & Strenta, 1980). Το άτομο που φέρει το στιγματισμό αντιμετωπίζεται με φόβο και δυσπιστία στις διαπροσωπικές και κοινωνικές του σχέσεις. Οι διακρίσεις που γίνονται εις βάρος ενός στιγματισμένου ατόμου τείνουν να είναι πιο ορατές σε τομείς που σχετίζονται με την κοινωνική υπόσταση του ατόμου, όπως η αγορά εργασίας, η εύρεση κατοικίας, η αντιμετώπιση από υπηρεσίες υγείας και οι κοινωνικές συναναστροφές (Bruce & Phelan, 2000, όπως αναφέρονται στη Μπότσιου & Παπαβασιλείου, 2011). Το στίγμα στέκεται εμπόδιο στην προσπάθεια για μια αξιοπρεπή και αυτόνομη διαβίωση στην κοινωνία υποβαθμίζοντας σημαντικά την ποιότητα ζωής του.

Οι συνθήκες των κοινωνικών συνυπάρξεων ορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αποδίδεται κοινωνική ταυτότητα τους μετέχοντες. Μέσα σε αυτές ο στιγματισμένος δέχεται προσβολές, αμύνεται και παράλληλα προσπαθεί να δώσει δείγματα καλής προσαρμογής, ενώ ο «φυσιολογικός» θέτει τα όρια αποδοχής του «διαφορετικού» (Goffman, 2001, σ. 17). Τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας παρατηρούνται, κρίνονται, αξιολογούνται και κατατάσσονται σε ιεραρχικές βαθμίδες σύμφωνα με το βαθμό απόκλισής τους από τα εκάστοτε κυρίαρχα πρότυπα και τις απορρέουσες από αυτά κοινωνικές προσδοκίες. Όσοι στιγματίζονται αδυνατούν να ανταποκριθούν στα δεδομένα και προβλέψιμα στοιχεία της καθημερινότητας και η αδυναμία αυτή έχει σοβαρές συνέπειες για την κοινωνική ταυτότητα που τους αποδίδεται. Τα αίτια και οι συνέπειες του στίγματος αντιμετωπίζονται ταυτοχρόνως και από τις δύο πλευρές σε ένα καθεστώς αμοιβαίας αμηχανίας (Goffman, 2001). Για τον Goffman η αμηχανία έχει κοινωνική και ηθική σημασία καθώς ορίζεται ως μια μόνιμη απειλή για την κοινωνική αλληλεπίδραση. Οι μετέχοντες κινούνται από την ανάγκη να ελέγξουν την εμφάνιση της αμηχανίας στην διαπροσωπική επικοινωνία. Η «εισβολή» του

στιγματισμένου στην επικοινωνία συνιστά ένα «απρόβλεπτο» εμπόδιο στις ισχύουσες συνθήκες αλληλεπίδρασης και ενεργοποιεί μηχανισμούς άμυνας και επίθεσης.

Το επίπεδο συνείδησης του στίγματος (από τα μέλη των στιγματισμένων κατηγοριών) διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίον τα στιγματισμένα άτομα αντιλαμβάνονται τη στερεοτυποποιημένη θέση τους, στον τρόπο με τον οποίον εμπλέκονται στις κοινωνικές συναναστροφές και στον τρόπο με τον οποίο αντιδρούν απέναντι στη στερεοτυποποιημένη θέση τους. Άτομα με υψηλή συνείδηση τείνουν να έχουν καλύτερη επίγνωση της στερεοτυπικής αντιμετώπισής τους και του αρνητικού προσήμου που αυτή επιφέρει στις διαπροσωπικές συναλλαγές (Pinel, Warner & Chua, 2005). Επίσης, είναι περισσότερο προσαρμοσμένα σε καταστάσεις στερεοτυπικής αντιμετώπισης και επηρεάζονται έντονα από αυτές, ειδικά όταν αντιλαμβάνονται ότι οι άλλοι είναι προκατειλημμένοι απέναντί τους. Για αυτό το λόγο, είναι πιθανό να υιοθετήσουν συμπεριφορές που μπορεί να προκαλέσουν περισσότερη ένταση από το αναμενόμενο σε μια συνθήκη (Curtis & Miller, 1986). Σύμφωνα με έρευνες, τα άτομα που έχουν υψηλό επίπεδο συνείδησης της δυσφημιστικής ταυτότητάς τους, έχουν την τάση να αποφεύγουν και να αποδεσμεύονται από καταστάσεις που ενεργοποιούν το στιγματισμό (Mendoza-Denton, Downey, Purdie, Davis, & Pietrzak, 2002) σε μια προσπάθεια προστασίας του εαυτού (Pinel, Warner & Chua, 2005).

Όσον αφορά στην επίκληση της ανοχής, αυτή αποτελεί μέρος μιας συναλλαγής, τους όρους της οποίας έχουν διατυπώσει οι «φυσιολογικοί» ενώ οι στιγματισμένοι καλούνται να τους αποδεχτούν (Goffman, 2001). Συνεπώς η αποδοχή δεν νοείται ως μια ουδέτερη διαδικασία αλλά σημασιοδοτείται από τους όρους και τα κριτήρια της «ηγεμονικής» μερίδας. Η εκχώρησή της εξαρτάται τόσο από την έμπρακτη συμμόρφωση των στιγματισμένων όσο και από την παραμονή τους μέσα στα όρια που έχουν καθοριστεί. Η αποδοχή στην ουσία μεταφράζεται σε προσαρμογή στα πρότυπα της κοινωνικής ομάδας που εκφράζει την οπτική της ευρύτερης κοινωνίας, επιβεβαιώνοντας τις σχέσεις εξουσίας (Goffman, 2001).

Η δόμηση της ταυτότητας και ο διαχωρισμός που αυτή επιφέρει αποτελεί ένα κοινωνικό-πολιτισμικό κατασκεύασμα και μια πολιτική διαδικασία, καθώς εγείρονται ζητήματα επιβολής και αποκλεισμού. Προκειμένου να κυριαρχήσει μια συλλογικότητα έναντι μιας άλλης χρειάζεται να επιβληθεί μια «αρνητική» ταυτότητα στη μία μεριά. Ο κυρίαρχος λόγος διαδραματίζει τον πλέον σημαντικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία μέσα από την αναπαραγωγή αναπαραστάσεων σχετικά με την εικόνα της «κανονικότητας»

και της διαφορετικότητας και συντελεί στην κατασκευή μιας δεδομένης, μεροληπτικής κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας. Οι αναπαραστάσεις αυτές καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη στάση και τη συμπεριφορά της κοινωνίας απέναντι στην προβαλλόμενη πληροφορία για το «Άλλο», υποδεικνύει και στιγματίζει τις όψεις της ετερότητας και θέτει όρια στην απόκλιση προκειμένου να διασφαλιστεί η ασφάλεια του συνόλου. Ο στιγματισμός αποτελεί μια ιδεολογία για να στηρίξει την απόδοση κατωτερότητας και διακρίσεων και να περιγράψει τον κίνδυνο που αντιπροσωπεύει ο φερόμενος το στίγμα, εκλογικεύοντας με αυτόν τον τρόπο την εχθρότητα και την περιθωριοποίηση. Δημιουργεί ένα φαύλο κύκλο στερεοτύπων, προκαταλήψεων και διακρίσεων που εντείνει το φαινόμενο της περιθωριοποίησης και συντελεί στην διαιώνισή του.

3.3 Το περιθώριο και η δυναμική της περιθωριοποίησης

Το περιθώριο ως έννοια αποτελεί μια δυναμική κατάσταση που αναπτύσσεται σε κάθε ιστορική περίοδο προκειμένου να αναδειχθούν οι εκάστοτε τρόποι διαχείρισης της ετερότητας και να υποδειχθούν εκείνοι οι οποίοι εντάσσονται στο πλαίσιο του περιθωρίου μέσω του καθορισμού τους ως «παρεκκλίνοντες», «διαφορετικοί» και εκφράσεις κάποιας «ανωμαλίας». Σύμφωνα με το Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών της Unesco, το λήμμα «περιθωριακός άνθρωπος» παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1928 στην αμερικάνικη κοινωνιολογική επιστήμη για να προσδιορίσει το άτομο που είναι φορέας δύο διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων που εδράζονται κυρίως σε εθνικές και φυλετικές διαφορές. Κατά τη δεκαετία του 1970, η αξιοποίηση των κοινωνικών χαρακτηριστικών στον προσδιορισμό του περιθωρίου από την πλευρά της γαλλικής κοινωνιολογικής σχολής συμβάλλει στην περαιτέρω διεύρυνση της χρήσης του όρου συμπαρασύροντας μια ευρεία κατηγορία κοινωνικών ομάδων. Ως περιθωριακός πλέον, ορίζεται εκείνος που εγκαταλείπει εκουσίως ή ακουσίως την κοινωνία και διαβιεί στα όρια ή τις παρυφές της κοινωνίας ως αποκλεισμένος από την κυρίαρχη κουλτούρα, υπομένοντας την πίεση και τις προκαταλήψεις που επιβάλλονται από αυτή τη διαχωριστική γραμμή.

Σύμφωνα με το R. Castel (1996, όπως αναφέρεται στη Μάτσα σ. 67) ο περιθωριακός άνθρωπος ενσαρκώνει την αρνητική πλευρά της κοινωνικής ισχύουσας νόρμας· αντιπροσωπεύει το «Άλλο», το «ξένο», το «διαφορετικό», το οποίο σύμφωνα

με το φανταστικό της κυριαρχίας, πρέπει να εξαλειφθεί και να αφοριστεί για χάρη της ασφάλειας και της ευζωίας της πλειονότητας. Η ετερότητα, ως αντιπρόσωπος του πολιτικού, ηθικού και κοινωνικού κινδύνου, έχει αντιμετωπιστεί διαχρονικά ως απειλή, ανομία, τρέλα, μίasma που πρέπει να τεθεί στο περιθώριο.

Ο Foucault υποστηρίζει ότι η οριοθέτηση των κοινωνιών βασίζεται πρωταρχικά σε έναν θεμελιώδη αποκλεισμό: επιβάλλεται να βρεθεί η ομάδα εκείνη που θα τεθεί εκτός ορίων προκειμένου να συγκροτηθεί η κοινωνία. Βάσει αυτού, στηρίζει σημαντικό μέρος του έργου του στην καταγραφή των περιθωριακών και των «αποκλίσεων» που επωμίζονται την ευθύνη αυτή, καθώς επίσης και των διαδικασιών που επιτρέπουν αυτόν τον διαχωρισμό. Στην *Ιστορία της Τρέλας*, ο Foucault (1961) περιγράφει ότι η πρώτη χειρονομία διαχωρισμού συντελείται κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, όταν πρώην λεπροκομεία αναλαμβάνουν την ευθύνη για τον περιορισμό των τρελών, καταδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο ότι η τρέλα διαδέχεται την λέπρα ως κοινωνικό μίasma και οδηγεί στον κοινωνικό αποκλεισμό μιας ομάδας για χάρη της εξασφάλισης και την πνευματικής αποκατάστασης των υπολοίπων. Η εμφάνιση του πλοίου των τρελών, κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, εκφράζει απόλυτα την άποψη και στάση της κοινωνίας εκείνη την εποχή· η μεταφορά των τρελών από πόλη σε πόλη και η παραπομπή τους σε φυλακές συμβολίζει την έξωση και την περιχαράκωση του μισρού στοιχείου. Μέχρι τον 17^ο αιώνα υπάρχουν πλέον ιδρύματα εγκάθειρξης στα οποία παραπέμπονται τόσο οι τρελοί όσο και οι κοινωνικά απόκληροι χωρίς να υπάρχει κάποια διαφοροποιητική βάση μεταξύ τους. Η ίδρυση του Γενικού Νοσοκομείου στο Παρίσι το 1656 σηματοδοτεί την οργάνωση του φαινομένου του κοινωνικού αποκλεισμού με όρους εγκάθειρξης, καθώς ενώνει κάτω από την ίδια διοίκηση ιδρύματα που φιλοξενούν αστέγους, άπορους, κατάδικους, απόκληρους και τρελούς με στόχο την καταστολή της επαιτείας και της αεργίας ως πηγές κοινωνικής και οικονομικής «ανωμαλίας».

Η εγκάθειρξη των υποκειμένων αυτών επιβλήθηκε εκείνη την εποχή κυρίως ως απάντηση στην οικονομική κρίση και την προσταγή για εργασία που αυτή επέφερε. Πιο συγκεκριμένα, η υπάρχουσα κρίση σε συνδυασμό με την έλευση της βιομηχανικής επανάστασης, επέβαλε την αναγκαιότητα του φθηνού εργατικού δυναμικού προς όφελος της γενική ευημερίας, και κατ' επέκταση εκείνοι που ξεχώριζαν εξαιτίας της ανικανότητάς τους να εργασθούν και να συμβαδίσουν με την κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα έπρεπε να αντιμετωπισθούν καταλλήλως. Η περιθωριοποίησή τους στα ιδρύματα στηριζόταν στην αντίληψη ότι μέσω μιας ιδρυματικής δομής θα

επιτευχθεί η αναμόρφωσή τους και η συνεπαγόμενη ενσωμάτωσή τους στο σύστημα. Η εγκάθειρξη, δηλαδή, ταυτιζόταν με ένα είδος επανόρθωσης της ηθικής «αταξίας» που είχε επέλθει από την εξασθένηση της πειθαρχίας και τη χαλάρωση των ηθών. Στόχος δεν ήταν η εξιλέωση ή η θεραπεία, αλλά η αντιμετώπιση του κινδύνου που αντιπροσώπευε το «επικίνδυνο» κοινωνικά άτομο. Η αεργία είχε καταστεί πλέον το μίasma της κοινωνίας που απειλούσε -όπως παλαιότερα η λέπρα- το κοινωνικό σύνολο. Πληθυσμιακές ομάδες που αδυνατούσαν να ενταχθούν στην εργασία (άρρωστοι, ανάπηροι, νοητικά και ψυχικά νοσούντες) ή δεν ήθελαν να προσφέρουν ή είχαν αποκλειστεί εξαιτίας της ανεργίας, απωθούνταν κοινωνικά ως απροσάρμοστοι προς τις απαιτήσεις της ορθολογικής κοινωνίας και στιγματίζονταν ως εκφάνσεις της αθλιότητας. Η αδυναμία του ατόμου να συμμετέχει σε αυτές τις διαδικασίες, στην ικανοποίηση δηλαδή των αναγκών του μέσω της εργασίας, τοποθετεί το άτομο στο κοινωνικό περιθώριο στο πλαίσιο του καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής όπου η κοινωνική θέση του ατόμου ορίζεται σε συνάρτηση με τη θέση του στην παραγωγική διαδικασία.

Γίνεται εμφανές ότι αυτή η τάση της εξουσίας να παρεμβαίνει με τη πρόφαση της κανονικοποίησης παραμένει μια πάγια τακτική προσαρμόζοντας κάθε φορά στις επιταγές της την ταυτότητα του «ανεπιθύμητου». Στη θέση του λεπρού και κατόπιν του τρελού, είχαν πλέον ανέλθει κάθε είδους αποκλίνοντες από το πρότυπο της βιομηχανικής κοινωνίας που απειλούσαν την κοινωνική ομοιογένεια και σταθερότητα. Παράλληλα, στοιχείο εκτροπής από την συμβατική ηθική συμπεριφορά θεωρήθηκε επίσης η ακολασία, η αμαρτία και η ελευθεριότητα, καθώς εξέφραζαν εκδηλώσεις μη αποδεκτών κοινωνικά συμπεριφορών και συνδέθηκαν με την εκδήλωση του παραλογισμού, της ανηθικότητας και την επικράτηση των παθών έναντι της λογικής. Ομοίως, ακολουθώντας τις ίδιες νομιμοποιητικές βάσεις και τακτικές, στις μεταπολεμικές κοινωνίες συνέχισε ο εκτοπισμός των στοιχείων που θεωρούνταν απόκληροι, αποτυχημένοι και άρα περιθωριακοί, σχηματοποιώντας πλέον και σε θεωρητικό πλαίσιο το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού.

Μέσω της εγκάθειρξης και κατ' επέκταση της κοινωνικής απομόνωσης και εξορίας που αυτή επέφερε, δημιουργήθηκε ουσιαστικά η χειρονομία του διαχωρισμού και της κοινωνικής διάκρισης αλλά και η δόμηση του αλλότριου «Άλλου» που συνθέτει το περιθωριακό στοιχείο. Συμπερασματικά, για τον Foucault, στους *μη κανονικούς* συμπεριλαμβάνονται όλοι εκείνοι που δεν συμμορφώνονται επαρκώς στις εξιδανικευμένες νόρμες που επιτάσσει η κοινωνική και πολιτισμική σύμβαση και ηθική

τάξη. Πρόκειται για τους άσωτους, τους ομοφυλόφιλους, τους ψυχικά ασθενείς, τις πόρνες, τους εγκληματίες, τους μετανάστες, τους τρελούς, όλους εκείνους που αντιτίθενται στις νομιμοποιητικές σταθερές της κυρίαρχης ομάδας και στους μύθους της ηθικής πολιτείας και ανάγονται σε σύμβολα του αντικανονικού.

Ο Goffman, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, εστιάζει το ενδιαφέρον του στη διαδεδομένη τάση μιας κοινωνίας να κατατάσσει τα άτομα σε κατηγορίες, στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι κοινωνικές πρακτικές κατηγοριοποίησης και κοινωνικού διαχωρισμού εγγράφονται και διατηρούνται στις άτυπες καθημερινές συναντήσεις και στην κοινωνική κατασκευή και απόδοση του στίγματος. Κύρια εστία ενδιαφέροντος του αποτελεί το στιγματισμένο υποκείμενο που φέρει το στίγμα ακριβώς γιατί παρεκκλίνει κοινωνικά καταπατώντας τα ισχύοντα κανονιστικά πρότυπα. Αυτή η κοινωνική του παρέκκλιση συνιστά τη βασική αιτιολογία για την κοινωνική του περιθωριοποίηση. Στο πρόσωπο της κοινωνικής απόκλισης που τίθεται στο περιθώριο συμπεριλαμβάνει μεταξύ άλλων ψυχικά και σωματικά ασθενείς, νυν και πρώην καταδίκους, αλκοολικούς, ναρκομανείς, πόρνες, ομοφυλόφιλους, μέλη εθνικών και θρησκευτικών μειονοτήτων, αγράμματους, άτομα χαμηλών κοινωνικών τάξεων. Κι εδώ, όπως και στον Foucault, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι το μεγαλύτερο μέρος αυτών που αποτελούν τις περιθωριακές ταυτότητες εκπροσωπούν ουσιαστικά μια ανατροπή της κυριαρχίας του νου και της πειθαρχίας υπέρ των αισθήσεων και των παθών.

Συνοψίζοντας τη σύντομη αναφορά στην ιστορία παραγωγής του περιθωρίου, αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι ότι η έννοια του περιθωρίου αποτελεί κοινωνικό κατασκευάσμα, το οποίο εντάθηκε ιδιαίτερα με την αρχή της εκβιομηχάνισης. Το περιθωριακό στοιχείο διαχρονικά υπονομεύεται για χάρη κάποιας ιδιαιτερότητας και διαφορετικότητας, η οποία συγκρινόμενη με την «κανονικότητα» της κυρίαρχης «κοινής γνώμης» κρίνεται αποκλίνουσα και τίθεται αυτόματα στην άκρη, αποκλείεται και απαξιώνεται. Η παρέκκλιση σημασιοδοτείται κοινωνικά, στηρίζεται δηλαδή στο γεγονός ότι κάποιος διαφέρει και δεν εναρμονίζεται με τα κοινωνικά δεδομένα. Κατ' επέκταση, η τοποθέτηση στο περιθώριο και ο στιγματισμός που απορρέει από αυτό είναι επίσης απότοκα των κοινωνικών συνθηκών. Η εξουσία, για τον Foucault, που διαχέεται στην κοινωνία και ορίζει τις διαδικασίες κοινωνικής οργάνωσης -άρα και κατ' επέκταση και τη διαδικασία της περιθωριοποίησης- δεν ασκείται μόνο σε τόπους εγκλεισμού αλλά κυρίως μέσω των μικρών πρακτικών της καθημερινότητας.

Η περιθωριοποίηση είναι μια διαδικασία που συνδέεται άμεσα με μια αναζήτηση ταυτότητας- μέσω της αμφισβήτησης των κυρίαρχων κανονιστικών κανόνων και αξιών- αλλά και με ένα χώρο που ορίζεται συμβολικά και κυριολεκτικά. Η δυναμική της περιθωριοποίησης μπορεί να οδηγήσει στον κοινωνικό αποκλεισμό. Οι δύο αυτές έννοιες λειτουργούν συχνά ως συγκοινωνούντα δοχεία, καθώς οι περιθωριακοί μπορούν να γίνουν αποκλεισμένοι και οι αποκλεισμένοι να βρεθούν μέσα στο εννοιολογικό πλαίσιο του περιθωρίου. Οι διαδικασίες της εκβιομηχάνισης και του εκσυγχρονισμού που επιβλήθηκαν από τις ανάγκες του νέου οικονομικού συστήματος, προκάλεσαν και προκαλούν τη δημιουργία πληθυσμιακών ομάδων που βρίσκονται στο περιθώριο ως «ανθρώπινα απορρίμματα» (Bauman, 2005, όπως αναφέρεται στη Μάτσα, σ. 68). Τα υποκείμενα αυτά καταδικάζονται να βρίσκονται «εκτός» της κοινωνίας, είτε μέσω της εδαφικής περιχαράκωσής τους, είτε μέσω του εγκλεισμού, είτε μέσω του καθεστώτος του κοινωνικού αποκλεισμού που βασίζεται στις στερήσεις, τις διακρίσεις και τις προκαταλήψεις. Τα «παρεκκλίνοντα» στοιχεία που συνθέτουν το κοινωνικό περιθώριο «εγκληματοποιούνται» σε ένα βαθμό στη συνείδηση της κοινωνίας και τροφοδοτούν ρατσιστικά αντανάκλαστικά με σκοπό την εξάλειψή τους. Η ταυτότητα των περιθωριοποιημένων και αποκλεισμένων συγκροτείται γύρω από την ιδέα μιας θεμελιώδους άρνησης πρόσβασης και συμμετοχής και μιας αίσθησης διαρκούς απειλής από την κοινωνική και κοσμική αδικία.

Μέρος Β΄

Μεθοδολογία

Σκοπός της έρευνας που πραγματώνεται στην παρούσα εργασία είναι να εντοπίσει και να καταγράψει τον τρόπο αναπαράστασης των υποκειμένων που τίθενται στο περιθώριο, καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα υποκείμενα αντιμετωπίζονται από την κοινωνία. Μέσα από τις περιπτώσεις ανάλυσης των ταινιών αναζητείται ο τρόπος αναπαράστασης των περιθωριακών υποκειμένων, της ύπαρξής τους στο δημόσιο χώρο και των προβληματικών που φέρει η πρόσβασή τους σε αυτούς, καθώς επίσης και των φαινομένων αποδοχής ή απόρριψης που συναντώνται κατά τη διάρκεια των κοινωνικών συναντήσεων. Κύριο πεδίο διερεύνησης αποτελούν οι κοινωνικές ομάδες οι οποίες παρουσιάζουν χαρακτηριστικά που «δεν εμπίπτουν στα κανονικά πρότυπα» και οι οποίες εντάσσονται στο πλαίσιο της ετερότητας.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν είναι τα εξής:

- Ποιοι απεικονίζονται ως περιθωριακές ταυτότητες; Πώς απεικονίζεται η έννοια της ετερότητας και του ανεπιθύμητου «Άλλου» μέσα από τις επιλεγθείσες ταινίες;
- Πώς δομούνται οι ταυτότητες γύρω από το «εμείς» και οι «άλλοι» μέσα από τις αναπαραστάσεις των ταινιών;
- Πώς αναπαρίσταται ο τρόπος αντιμετώπισης από την κοινωνία;
- Πώς αναπαρίσταται η ελληνική κοινωνική πραγματικότητα μέσα από τα επιλεγμένα παραδείγματα;
- Πώς λειτουργεί η κινηματογραφική αφήγηση ως προς τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις και αντιλήψεις; Αναπαράγονται στερεότυπα ή προβάλλονται θετικά πρότυπα;

Ως ερευνητική μέθοδος για την προσέγγιση των ερευνητικών ερωτημάτων και την διερεύνηση των ποιοτικών χαρακτηριστικών του υπό μελέτη υλικού επιλέχθηκε η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, καθώς πρόκειται για μια μεθοδολογική διεργασία που στοχεύει στην περιγραφή, ανάλυση, ερμηνεία και κατανόηση κοινωνικών φαινομένων, καταστάσεων και ομάδων (Ιωσηφίδης, 2003) και μπορεί να εφαρμοστεί για τη μελέτη

ενός ευρέως φάσματος γνωστικών αντικειμένων που άπτονται των κοινωνικών επιστημών (Πάλλα, 1992).

Η ανάλυση περιεχομένου αποτελεί μια μέθοδο δευτερογενούς ανάλυσης ποιοτικού υλικού και συνήθως εφαρμόζεται σε υλικό προερχόμενο από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, ανάμεσά τους και ο κινηματογράφος (Ιωσηφίδης, 2003). Η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου αναπτύχθηκε ως κριτική απέναντι στην ποσοτική ανάλυση περιεχομένου με στόχο να συμπεριληφθεί στην αναλυτική διεργασία η διερεύνηση των προκαταλήψεων και στερεοτύπων που ενυπάρχουν στα υπό μελέτη ζητήματα. Σύμφωνα με τον Κουμπαρέλη (2016, όπως αναφέρεται στη Νικολακοπούλου, 2017, σ. 27) «ως μέθοδος η ποιοτική ανάλυση δεν εστιάζεται στη συχνότητα εμφάνισης κάποιων χαρακτηριστικών ενός είδους λόγου (ή επικοινωνίας), αλλά αντίθετα, στο άδηλο περιεχόμενο του υπό έρευνα υλικού, υποστηρίζοντας ότι ακόμη και οι αποσιωπήσεις ενός κειμένου καθορίζουν τη σημασία του».

Η Λυδάκη (2001) αναφέρει ότι οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας βασίζονται στην ερμηνευτική προσέγγιση της πραγματικότητας και στοχεύουν στην κατανόηση και ερμηνεία των φαινομένων, σε μία εις βάθος προσπάθεια ανάλυσης συγκεκριμένων περιπτώσεων. Η ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, επομένως, εστιάζει σε μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του υπό μελέτη υλικού και βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τα κοινωνικά συγκείμενα. Στόχος είναι μέσω αυτής της μεθόδου να προκύψουν περιγραφικά κείμενα στα οποία καταγράφεται η οπτική τους για τα κοινωνικά φαινόμενα που διερευνώνται (Zhang & Wildemuth, 2009).

Συγκεκριμένα, επιλέχθηκε η έρευνα μέσω του πεδίου των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων. Ο κινηματογράφος επιλέχθηκε ως ποιοτικό υλικό λόγω της δυνατότητάς του να συμβάλει στην προσέγγιση και κατανόηση κοινωνικών ζητημάτων. Η επιλογή του κινηματογραφικού φιλμ ως τεκμήριο και μέσο διερεύνησης στηρίζεται στην αναζήτηση πτυχών της κοινωνικής πραγματικότητας που υπάρχουν εντός του και στην αποκωδικοποίηση κατόπιν δευτερογενούς στοχασμού των λανθανόντων νοημάτων (Λυδάκη, 2012).

Η πληθώρα των κινηματογραφικών θεωριών και των αντίστοιχων μεθόδων που προτείνονται από την καθεμία για την προσέγγιση των ταινιών εν τέλει αλληλοσυμπληρώνονται, χωρίς να είναι δυνατό να δοθεί μια οριστική απάντηση ως προς τη βέλτιστη πρακτική και τρόπο ανάλυσης. Στην προκειμένη περίπτωση, η ανάγνωση των ταινιών δεν προσεγγίζεται με το βλέμμα του κινηματογραφιστή ή του θεωρητικού του κινηματογράφου και δεν αναχωρεί από κάποια συγκεκριμένη

κινηματογραφική θεωρία. Η μέθοδος που έχει επιλεγθεί είναι η ποιοτική-ερμηνευτική και σκοπό έχει την κατανόηση και ερμηνεία των φαινομένων μέσα από ένα διάλογο μεταξύ των στοιχείων της εκάστοτε ταινίας ώστε να φανεί ο τρόπος με τον οποίο η κινηματογραφική αφήγηση αναπαριστά δεδομένα της κοινωνικής πραγματικότητας. Επισημαίνεται ότι η ερμηνεία αποτελεί εκ των πραγμάτων μια κατασκευή εκ μέρους του φιλόδοξου ερμηνευτή (Λυδάκη, 2012). Ταυτόχρονα, όμως, εφόσον φιλοδοξία της εργασίας είναι να γίνει μια κατά το δυνατόν επιστημονική διερεύνηση, το ίδιο το κινηματογραφικό μέσο δεν δύναται να μην συμπεριληφθεί στη διαδικασία της ανάλυσης. Με βάση τη νεοφορμαλιστική προσέγγιση, η αντιληπτική ικανότητα του θεατή λειτουργεί σε συνάρτηση με την επεξεργασία των μορφικών στοιχείων του φιλικού κειμένου (Παραδείση, 2006, σ. 24). Για αυτό το λόγο, η διαδικασία της ανάλυσης των ταινιών συμπληρώνεται από τη μελέτη στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης μέσα από την αναφορά χαρακτηριστικών αποσπασμάτων της σκηνοθεσίας και των προκειμένων στυλιστικών σημείων τους.

Στα πρώτα στάδια της εργασίας πραγματοποιήθηκε ο σχεδιασμός της ερευνητικής μελέτης. Έχοντας υπόψη τον στόχο της έρευνας πραγματοποιήθηκε μία ανασκόπηση της σχετικής με το υπό μελέτη θέμα βιβλιογραφίας, ενώ παράλληλα αναζητήθηκαν συναφείς διενεργηθείσες έρευνες. Μέσα από αυτή την διαδικασία, προέκυψε η θεωρητική τεκμηρίωση της μελέτης η οποία βασίστηκε στους εξής άξονες: α) την αναγνώριση του ρόλου του κινηματογράφου στην κατανόηση κοινωνικών ζητημάτων, β) στην αναγνώριση της σημασίας των κοινωνικών αναπαραστάσεων για την κατανόηση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων και, γ) στην εννοιολογική προσέγγιση των στοιχείων που συνθέτουν τον χώρο του περιθωρίου. Για την προσέγγιση του κοινωνικού περιθωρίου, πραγματοποιήθηκε αναζήτηση βιβλιογραφίας σχετικά με την έννοια του «Άλλου» που σχετίζεται με οτιδήποτε «ξένο» και «έτερο», με το φαινόμενο του κοινωνικού στιγματισμού και με την εννοιολογική δόμηση του «περιθωριακού». Αυτοί οι θεματικοί άξονες αποτελούν το πρώτο -θεωρητικό- μέρος της ανάλυσης.

Στο δεύτερο -ερευνητικό- μέρος, παρουσιάζεται αρχικά η μεθοδολογία και ακολουθεί η αναλυτική προσέγγιση του επιλεγθέντος δείγματος των ταινιών, μέσω των οποίων αναδεικνύονται όψεις των περιθωριακών ταυτοτήτων, όπως αυτές προκύπτουν μέσα από την κατηγορία των μεταναστών, των ομοφυλόφιλων, των πρώην φυλακισμένων, των ψυχικά ασθενών και των αποκλεισμένων λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων.

Το υλικό που επιλέχθηκε για την έρευνα είναι τέσσερις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες των δύο τελευταίων δεκαετιών. Οι ταινίες αυτές είναι ο *Βασιλιάς* (2002) του Νίκου Γραμματικού, το *Γάλα* (2011) του Γιώργου Σιούγα, η *Xenia* (2014) του Πάνου Κούτρα και το *Park* (2016) της Σοφίας Εξάρχου. Αποφασίστηκε η μελέτη κινηματογραφικών παραγωγών που έχουν παραχθεί κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών προκειμένου να αποτυπωθεί το φαινόμενο του κοινωνικού περιθωρίου στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Η προσέγγιση των ταινιών γίνεται σε συνδυασμό με το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας, καθώς επίσης και με την επιπρόσθετη βοήθεια θεωρητικών αναφορών που καλύπτουν τα επιμέρους ζητήματα της κάθε ταινίας. Στόχος είναι μέσα από την καταγραφή των αναπαραστάσεων των «περιθωριακών» ταυτοτήτων και των εμπειριών τους στο χώρο και το πλήθος να αναδειχθούν οι αναπαραστάσεις των υποκειμένων που υφίστανται μορφές του φαινομένου της περιθωριοποίησης, καθώς επίσης και του τρόπου με τον οποίο αυτά αντιμετωπίζονται κοινωνικά.

Η επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών έγινε με σκοπό να συμπεριληφθούν όψεις του περιθωρίου που δεν έχουν τύχει ιδιαίτερης ανάλυσης, έτσι ώστε να αποφευχθεί η σύμπτωση με άλλες έρευνες και ταυτόχρονα να υπάρχει πρωτοτυπία στην συγκεκριμένα εργασία. Με εξαίρεση την ταινία *Xenia* του Πάνου Κούτρα που έχει γίνει αντικείμενο ανάλυσης στο πλαίσιο της προσέγγισης είτε του θέματος της μετανάστευσης είτε αυτό της ομοφυλοφιλίας μέσα από τον κινηματογράφο, οι υπόλοιπες ταινίες συνιστούν κατηγορίες για τις οποίες οι αναφορές είναι λιγοστές. Το γεγονός αυτό, λειτούργησε και ως κίνητρο για την επιλογή του υλικού.

Για τον σκοπό της παρούσης έρευνας, κατάλληλη μονάδα ανάλυσης κρίθηκε το συνολικό φιλικό περιεχόμενο ως αυτοτελές τεκμήριο, μέσα από το οποίο προκύπτουν οι απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα. Η κατάτμηση των ταινιών σε επιμέρους μέρη/σεκάνς δεν κρίθηκε πρόσφορη για τον σκοπό της παρούσης ανάλυσης, εφόσον ο σκοπός της έρευνας είναι να προσδιορίσει τα βασικά στοιχεία και μηνύματα που προκύπτουν για τα υποκείμενα του περιθωρίου και τη σχέση τους με τον κοινωνικό περίγυρο. Ωστόσο, μέσα από την έμφαση που δίνεται και στην ίδια τη φύση της κινηματογραφικής αφήγησης, αναφέρονται συγκεκριμένες τεχνικές, σκηνές και πλάνα που κρίνονται ότι προσφέρουν στην ανάδειξη της θεματικής υπό μελέτη.

Ανάλυση περιεχομένου

Xenia

Σύνοψη

Η ταινία *Xenia* αφηγείται την ιστορία δύο αδελφών, μεταναστών δεύτερης γενιάς, που μετά το θάνατο της Αλβανής μητέρας τους ξεκινούν ένα ταξίδι στην Ελλάδα προκειμένου να βρουν τον εξαφανισμένο Έλληνα πατέρα τους και να διεκδικήσουν από αυτόν χρήματα και αναγνώριση. Η ταινία ξεκινά όταν ο 16χρονος ομοφυλόφιλος Ντάνυ, που ζούσε με τη μητέρα του στην Κρήτη, έρχεται στην Αθήνα για να βρει τον μεγαλύτερο αδερφό του Όντι και να τον πληροφορήσει για το θάνατο της μητέρας τους αλλά και την πρόσφατη αποκάλυψή της σχετικά με τον πατέρα τους. Ο Όντι που ζει στην Αθήνα προσπαθώντας να κρύψει την αλβανική καταγωγή του, πλησιάζει την ενηλικίωση και κινδυνεύει με απέλαση. Σκοπός του Ντάνυ είναι να πείσει τον αδερφό του να βρουν τον πατέρα τους προκειμένου να αποκτήσουν την ελληνική ιθαγένεια. Ταυτόχρονα, ένας τηλεοπτικός μουσικός διαγωνισμός ταλέντων που πραγματοποιεί ακροάσεις στη Θεσσαλονίκη λειτουργεί ως ένα ακόμη κίνητρο για τον Όντι, ο οποίος θέλει να προσπαθήσει να πραγματοποιήσει το όνειρό του να γίνει τραγουδιστής. Μέσα από την αναζήτηση του πατέρα, η ταινία ακολουθεί τη διαδικασία αναζήτησης και εμπέδωσης της ταυτότητας μέσα σε τοπία κρίσης και επισφάλειας.

Ανάλυση

Η ταινία *Xenia* αποτελεί μια ταινία-οδοιπορικό στη σύγχρονη Ελλάδα, μέσα από την οποία αναδεικνύεται η θεματική της εθνικής ταυτότητας, της μετανάστευσης, της διαφορετικότητας και της ενηλικίωσης. Μέσα από την αναζήτηση του πατέρα, που αποτελεί τον αφηγηματικό πυρήνα της ταινίας, γίνεται ένα σχόλιο για την αναζήτηση της ενσωμάτωσης σε μια κοινωνία που κατασκευάζεται ως εχθρικό έδαφος. Μέσω της αφήγησης μιας εφηβικής οδύσσειας γίνεται ταυτόχρονα ένας ευφάνταστος σχολιασμός της «ελληνικότητας» ως αναμέτρηση με τον αρχετυπικό μύθο και τη στερεοτυπία της εθνικής χαρακτηρισολογίας (Κυριάκου, 2016). Μέσα από την αναζήτηση του Πατέρα, τη θεματική της φιλοξενίας, την επανεγγραφή όψεων της Οδύσσειας, επιδιώκεται μια μορφή αποδόμησης και παράλληλης κριτικής ματιάς πάνω σε θέματα που άπτονται της

σύγχρονης ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Κύρια θεματικά στοιχεία και αφηγηματικά σχήματα που εντοπίζονται στην ταινία είναι η μνήμη της Μητέρας, η αναζήτηση του Πατέρα, η αδελφική αγάπη στο μεταίχμιο φιλίας και έρωτα, η μετασχηματιζόμενη «πατρίδα» της εποχής της κρίσης, τα ζητήματα ταυτότητας. Όλα αυτά περιγράφονται τόσο μέσα από μια ρεαλιστική ματιά της περιπλάνησης και των συγκρούσεων που προκύπτουν κατά τη διάρκειά της, όσο και μέσα από ψυχαναλυτικά σύμβολα οργανωμένα σε όνειρα, φαντασιώσεις και διακειμενικές αναφορές⁴.

Οι θεματικές που αφορούν το πλαίσιο της εν λόγω ερευνητικής εργασίας, όπως αυτές αναδεικνύονται μέσα από την ταινία *Xenia* του Πάνου Κούτρα, είναι αφενός το ζήτημα της μετανάστευσης και αφετέρου αυτό της ανδρικής ομοφυλοφιλίας ως όψεις ετερότητας που αντιμετωπίζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να εμπίπτουν στο πλαίσιο ανάλυσης για το κοινωνικό περιθώριο. Στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών ενσαρκώνονται οι έννοιες του «ξένου», του «Άλλου», του «διαφορετικού» που τυγχάνουν αποδοκιμασίας και απόρριψης από τον κοινωνικό περίγυρο και μέσα από την αφήγηση και τη δράση της ταινίας αναδεικνύονται προβληματικές οι οποίες είναι αντικείμενο μελέτης της παρούσης εργασίας. Όπως θα φανεί παρακάτω από την ανάλυση, η εικόνα της ετερότητας που δίνεται μέσα από την ταινία μπορεί να συνοψιστεί ως διαφορετικότητα εθνότητας, σεξουαλικότητας και τάξης, ενώ οι μορφές διακρίσεων που διαφαίνονται εντονότερα είναι ο ρατσισμός, η ξενοφοβία και η ομοφοβία. Οι ιδιότητες της μεταναστευτικής και έμφυλης ταυτότητας επιστρατεύονται ως βάση για τη χάραξη ορίων εντός της κοινωνίας και, ταυτόχρονα, ως βάση για την επιβεβαίωση ρατσιστικών, σεξιστικών και ομοφοβικών αντανεκλαστικών της αθηναϊκής κοινωνίας.

Το όνομα «Xenia» διαδραματίζει καθαρά συμβολικό ρόλο στην *mise-en-scene* του Κούτρα· οι ήρωες βρίσκονται σε έναν κατ' εξοχήν α-φιλόξενο τόπο, ο οποίος εικονογραφείται έντονα τόσο από την ίδια την εγκατάλειψη του ξενοδοχείου όσο και την απομόνωση των ηρώων μέσα σε αυτό. Ο τίτλος της ταινίας παραπέμπει στην έννοια της αρχαίας ελληνικής φιλοξενίας (ξενία), η οποία διαχρονικά ενσαρκώνει το ιδεώδες της σχέσεως μεταξύ φιλοξενούμενου και οικοδεσπότη και έχει συνδεθεί με την εθιμοτυπική πρακτική που παραδοσιακά επιφυλάσσουν οι Έλληνες στους «ξένους».

4. Η μυθολογική αναφορά στον Ξένιο Δία και η συνυφασμένη με την ελληνική κουλτούρα φιλοξενία συνδέονται μέσω της ομόρριζης λέξης με την αλυσίδα ξενοδοχείων στην ελληνική επαρχία και το πρόγραμμα κατασκευής και λειτουργίας του Ε.Ο.Τ μέχρι και τη σημερινή οικονομική και αξιακή κρίση (Κυριακού, 2016, σ. 292).

Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Ε. Παπαταξιάρχης στο βιβλίο του *Περιπέτειες της ετερότητας*, «η φιλοξενία είναι εν τέλει ο έμπρακτος θρίαμβος της ταυτότητας πάνω στην ετερότητα, μια μονομερής ιεραρχική πρόσκληση στην απαξίωση της διαφοράς την οποία απευθύνει ο εαυτός στον ‘άλλο’» (σ. 7). Αυτό που εννοεί με αυτή του την τοποθέτηση είναι ότι η πράξη της φιλοξενίας εμπεριέχει στην πραγματικότητα μια έντονα ιεραρχική σχέση, καθώς επιβεβαιώνει την ύπαρξη του ορίου και της κυριότητας και συνίσταται στην προσωρινή ένταξη του μη οικείου Άλλου σ’ ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας μεγεθύνονται.

Η επιλογή του εγκαταλειμμένου ξενοδοχείου «Ξενία» αποτελεί σχόλιο του σκηνοθέτη για την περίφημη ελληνική φιλοξενία. Τόσο η επιλογή μιας ξενοδοχειακής μονάδας -που ταυτίζεται με την έννοια της φιλοξενίας- όσο και το όνομα αυτής, οξύνουν τον συμβολισμό της απολεσθείσας πρακτικής της φιλοξενίας της ελληνικής κοινωνίας. Η σημασία της επιλογής αυτού του χώρου τονίζεται και μέσα από την οπτική της αρχιτεκτονικής. Πρόκειται για ένα χώρο που φτιάχτηκε ώστε να αποτελεί ένα θελκτικό και οικείο περιβάλλον για τους επισκέπτες και τώρα πλέον που οι επισκέπτες το έχουν εγκαταλείψει και έχει καταστεί ένα ερείπιο, βρίσκουν καταφύγιο υποκείμενα του περιθωρίου. Μέσα από την επιλογή ενός «ερείπιου» επιτυγχάνεται συμβολικά η περιγραφή των κοινωνικών σχέσεων και των σχέσεων κυριαρχίας. Ο άδειος και ξεφτισμένος χώρος δημιουργεί το σκηνικό για τη «λαθραία» παραμονή των πρωταγωνιστών και εντείνει το αίσθημα της έλλειψης εστίας.

Η αναπαράσταση του «ξένου» στοιχείου που εκδιώκεται από την κοινωνία δομείται με επίκεντρο τα δύο αδέλφια, ενώ παράλληλα με τη δική τους ιστορία παρουσιάζονται και καταγράφονται και άλλα κοινωνικά περιθωριοποιημένα υποκείμενα που συνθέτουν την εικόνα της «απειλητικής» ετερότητας μέσα στο χώρο της πόλης. Μέσα από τους χαρακτήρες και τη συμπεριφορά των δύο αδελφών παρουσιάζεται η διαφορετική προσέγγιση και διαχείριση της πολιτισμικής ταυτότητας και της δύναμει απόρριψής της, καθώς επίσης και οι δυναμικές του εκφοβισμού και της ανασφάλειας που προκύπτουν από τα συστήματα κυριαρχίας. Αρχικά, ο Ντάνυ λειτουργεί ως «ανυπότακτος παρίας» (Βαρίκα, 2013), αδιαφορώντας για τις ετεροκανονικές εκφράσεις του φύλου, της σεξουαλικότητας και της εθνότητάς του και δε διστάζει να διεκδικεί την παρουσία του στο δημόσιο χώρο και να επεμβαίνει σε στιγμές που προσβάλλεται ή εντοπίζει κάποια αδικία. Ο χαρακτηρισμός του ως «συνειδητοποιημένος ή ανυπότακτος παρίας» απορρέει από την τοποθέτηση της Ε. Βαρίκα ότι το άτομο που κατατάσσεται στις «περιφρονημένες κατηγορίες» μπορεί να

«απορρίψει την ίδια τη λογική της ιεραρχικής συγκρότησης διαφορών και της αξιολόγησής τους. [...] Η υπερηφάνεια του ανυπότακτου παρία έγκειται στην κριτική απόσταση η οποία τον απομακρύνει από την άσκηση της κυριαρχίας και ανοίγεται σε μια κριτική αντίληψη της κοινωνίας» (2013, σελ. 120). Από την αρχή κιάλας της ταινίας, γίνεται αντιληπτό ότι ο Ντάνυ, παρά το νεαρό της ηλικίας του, έχει αποδεχτεί την σεξουαλικότητά του και παρουσιάζει τον εαυτό του με τον τρόπο που εκείνος επιθυμεί, ενώ ταυτόχρονα δείχνει να μην καθορίζεται από την αλβανική του ταυτότητα. Διεκδικεί το δικαίωμα της παρουσίας του στο δημόσιο χώρο με υπερηφάνεια. Στο πρόσωπο του Ντάνυ ο Κούτρας προσδίδει θάρρος και χιούμορ, συνθέτοντας την εικόνα εκείνου που, παρά τις δυσκολίες, δεν ενδίδει στη θυματοποίηση αλλά αντιδρά, προκαλεί και ακολουθεί τις δικές του διαδρομές μέσα στον κοινωνικό ιστό. Παρ' όλα αυτά ο εκκεντρικός ενδυματολογικός κώδικας που αποδίδεται στον Ντάνυ μπορεί να συνδεθεί με την ανθεκτική στερεοτυπική διαμόρφωση και αναπαραγωγή της τυποποιημένης εικόνας του «πολύχρωμου» και θηλυπρεπούς γκέι. Η κινηματογράφηση του Π. Κούτρα, όμως, δεν εστιάζει σε αυτό, ούτε παρουσιάζει τον ήρωά του σε θέση θύματος. Αντιθέτως, του δίνει φωνή και θάρρος ώστε να διεκδικήσει το πέρασμά του από τον κοινωνικό χώρο.

Από την άλλη, ο Όντι δυσκολεύεται με την αποδοχή της ταυτότητάς του και προσπαθεί να συμμορφωθεί στους κανόνες που επιβάλλει ο κυρίαρχος λόγος, επιδιώκοντας με αυτόν τον τρόπο να αποφύγει τις δυσκολίες που η αλβανική καταγωγή του μπορεί να επιφέρει. Είναι συμβιβασμένος με την ιδέα ότι δεν είναι πλήρως αποδεκτός και ισότιμος με τους Έλληνες πολίτες και δείχνει να έχει αποδεχτεί τις καθημερινές επιθέσεις που δέχονται οι «ξένοι» στο δημόσιο χώρο από ακροδεξιές ομάδες. Συμβουλεύει μάλιστα και τον αδερφό του να δείχνει «σοβαρός» μπροστά τους ώστε να μην προκαλέσουν αντιδράσεις («*Το βουλώνεις και την κάνεις, ακούς; Εδώ είναι Αθήνα*»). Η πρόθεση του να αποφύγει τυχόν εθνοτική κατάταξη επιτυγχάνεται με τη χρήση του ονόματος «Οδυσσέας». Σε αρκετά σημεία της ταινίας στα οποία ο Ντάνυ φωνάζει τον αδερφό του με το όνομα Όντι, εκείνος νευριάζει και του επισημαίνει να μην τον προσφωνεί έτσι, ενώ ακόμη και όταν συναντά άλλους μετανάστες συστήνεται και πάλι ως «Οδυσσέας». Η σημασία που έχει για αυτόν η χρήση του ελληνικού ονόματος φανερώνει την επιθυμία του να απωλέσει την αλβανική του ταυτότητα, η οποία εκλαμβάνεται ως διαφοροποιητικός παράγοντας και αιτία εχθρικής αντιμετώπισης από την κοινωνία. Ο Goffman, αναφερόμενος στη διαχείριση της «στιγματισμένης» ταυτότητας, παρατηρεί ότι είναι συχνό φαινόμενο το υποκείμενο

που φέρει κάποιο «στίγμα» να προσπαθεί να αμύνεται και να δίνει δείγματα καλής προσαρμογής. Η αλλαγή ονόματος, επαγγέλματος ή τόπου διαμονής φανερώνει επίσης την άρνηση του υποκειμένου να παραμείνει εγκλωβισμένο σε μια συνθήκη και έναν ορισμένο τύπο εαυτού και, παράλληλα, την πρόθεσή του να «αλλάξει ζωή» μέσα από μια βιογραφική ανακολουθία (Goffman, 2001, σ. 25). Μέσα από την επιλογή του Όντι να αφομοιώσει ελληνικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά σε μια προσπάθεια «μεταμπίεσης» προκειμένου να αποφύγει δυσχερείς καταστάσεις, ο Κούτρας σχολιάζει εμμέσως τις στερεότυπες αντιλήψεις για τον «Αλβανό» που υπάρχουν ακόμα στην ελληνική κοινωνία ως απόρροια του μεταναστευτικού κύματος από το 1990 και μετά. Ταυτόχρονα, σχολιάζει την επικαιρότητα της ελληνικής κοινωνίας της εποχής της κρίσης, περίοδο κατά την οποία τα μέλη των φασιστικών παρατάξεων επιτίθονταν σε οποιοδήποτε υποκείμενο δεν εναρμονιζόταν με το τρίπτυχο «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών».

Από τα πρώτα λεπτά της ταινίας εισάγεται το θέμα της βίας απέναντι στο «Άλλο». Μέσα από τις σκηνές βίας, εκφοβισμού και εκδίωξης των «αποκλινόντων» σκιαγραφείται το πλαίσιο ζωής και δράσης αυτών των υποκειμένων μέσα στην πόλη της Αθήνας. Σε μία από τις σκηνές που διαδραματίζονται στο δημόσιο χώρο, απεικονίζεται με ένα πανοραμικό πλάνο μια επίθεση που γίνεται σε παιδιά μεταναστών από ακροδεξιές και νεοναζιστικές συμμορίες (*«Τι το κάναμε εδώ, Bollywood; Πες μου ρε, είσαι στην Ελλάδα και δεν μιλάς ελληνικά;»*) ώστε να γίνει εμφανής η κοινωνική πραγματικότητα στο κέντρο της Αθήνας. Λίγο αργότερα παρουσιάζεται σε μια *σεκάνς* η περιοχή του κέντρου της Αθήνας και οι συνθήκες που επικρατούν εκεί για όσους «αποκλίνουν» από τα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα και συνθέτουν τα περιθωριακά στοιχεία της σύγχρονης Αθήνας. Χρησιμοποιώντας ως *ηχητική γέφυρα* τις σειρήνες των αστυνομικών αυτοκινήτων, παρουσιάζονται με μια κυκλική κίνηση τη κάμερας τοξικομανείς, άστεγοι, μετανάστες, ομοφυλόφιλοι και τρανς εκδιδόμενες γυναίκες να διώκονται με βία από φασιστικές ελληνικές ομάδες. Η επιλογή αυτής της κινηματογράφησης συμβάλλει στην περιγραφή του δημοσίου χώρου της Αθήνας και στην πληροφόρηση της βίαιης πραγματικότητας που λαμβάνει χώρα σε αυτόν. Στην ίδια σκηνή παρουσιάζεται η επίθεση σε καταστήματα μεταναστών και ο ξυλοδαρμός τους. Ένα *γκρο* πλάνο του Ντάνι αποτυπώνει τον τρόπο, τον φόβο και την απορία που προκαλεί αντανakλαστικά αυτή η πρώτη στιγμή της θέασης της ωμής βιαιότητας που εκτυλίσσεται μπροστά του. Στη συνέχεια της *σεκάνς*, μια μετανάστρια ρίχνεται με βία στο έδαφος και ένας άντρας της βγάζει τη μαντήλα ενώ της φωνάζουν ότι «είναι

στην Ελλάδα» υπονοώντας ότι θα όφειλε να έχει συμμορφωθεί στην επιθυμητή κανονικότητα που επιβάλλει η κοινωνία της χώρας υποδοχής. Ο Ντάνυ, ο οποίος είναι μάρτυρας των συμβάντων αυτών, στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί τους υπολοίπους, συλλαμβάνεται από την αστυνομία -η οποία έχει επέμβει για να συλλάβει τους «αποκλίνοντες» και όχι για να σταματήσει τις εφόδους- και ξυλοκοπείται παρά το γεγονός ότι είναι ανήλικος. Το φαινόμενο της αδικαιολόγητης σύλληψης συνιστά συχνή τακτική και φανερώνει την τάση εγκληματοποίησης εκείνων που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας χωρίς απαραίτητα να υπάρχει κάποια δικαιολογητική βάση. Η επιλογή της Ομόνοιας δεν είναι τυχαία· πρόκειται για ένα χώρο στον οποίον έχει αποδοθεί ένα στίγμα και έχει συνδεθεί με την παρουσία του «Άλλου» και την καλλιέργεια του φόβου. Η συνεχώς ορατή αστυνομική παρουσία επισημαίνει την συλλογική καχυποψία και το αίσθημα της απειλής που αισθάνεται η κυρίαρχη ομάδα για κάθε είδους ετερότητα, υπενθυμίζοντας τα όρια που χωρίζουν τους «εντός» και τους «εκτός» της κοινωνίας. Μέσα από αυτές τις σκηνές, ο σκηνοθέτης μεταφέρει το αίσθημα της ανασφάλειας που συνοδεύει τη δημόσια παρουσία αυτών των υποκειμένων εξαιτίας των τεχνικών ελέγχου και αστυνόμευσης της κοινωνίας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η σκηνή αυτή κινηματογραφείται σε νυχτερινή λήψη, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αίσθηση της επισφάλειας, της επικινδυνότητας, του μετέωρου και της απειλής.

Μια σκηνή που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι αυτή κατά την οποία ο Ντάνυ δέχεται ρατσιστική επίθεση από ομοεθνείς του εξαιτίας του σεξουαλικού προσανατολισμού του. Ο σκηνοθέτης μέσα από τη σκηνή αυτή, κατορθώνει να κάνει μια σειρά αναφορών. Η αναπαράσταση του «περιθωριακού» στοιχείου αναδεικνύεται τόσο μέσα από τον Ντάνυ όσο και μέσα από την ομάδα των έφηβων Αλβανών. Ο Ντάνυ στιγματίζεται και τίθεται στο περιθώριο εξαιτίας της ομοφυλοφιλίας του και, πιο συγκεκριμένα, του τρόπου χρήσης και παρουσίας του εαυτού και του σώματός του. Από την άλλη, η επιθετική συμπεριφορά των νεαρών Αλβανών φανερώνει το γεγονός ότι η αδυναμία ένταξης και αποδοχής τους από την ελληνική κοινωνία έχει ενεργοποιήσει μια σειρά φοβικών αντανakλαστικών απέναντι στη «διαφορετικότητα» και λειτουργεί ως αντίβαρο στη δική τους περιθωριοποίηση (*«ρε συ δικός μας είναι αυτός;»*). Η υιοθέτηση της «σκληρής» ταυτότητας μαρτυρά τον τρόπο που προσπαθούν να αμυνθούν απέναντι στους γηγενείς που τους περιθωριοποιούν. Επιβεβαιώνεται ότι οι εμπειρίες της πλειονότητας μιας «περιθωριακής» ομάδας -σε αυτήν την περίπτωση της μεταναστευτικής ομάδας- εντυπώνονται και μεταφέρονται στις νεότερες γενιές.

Επίσης, το γεγονός ότι στο πλάνο παρουσιάζεται μια αριθμητική δυσαναλογία -ο Ντάνυ μόνος του απέναντι σε μια ομάδα νεαρών- επιτείνει την αίσθηση της μοναχικότητας που μπορεί να βιώνει ένας ομοφυλόφιλος -και δη Αλβανός- στο δημόσιο χώρο.

Ο Κούτρας επιλέγει να θίξει ζητήματα αποδοχής και απόρριψης μέσα από τη χρήση του χώρου. Ο δημόσιος χώρος της πόλης παρουσιάζεται ως ένα πεδίο αποκλεισμού και διωγμού της κάθε ετερότητας. Στους δρόμους και τις πλατείες του κέντρου τοποθετείται κινηματογραφικά ο κίνδυνος και η απειλή που προκαλεί η είσοδος και η ανάμειξη των «Άλλων» στις δομές του κοινωνικού συστήματος. Παρά την καθημερινή παρουσία των «Άλλων», η συχνή εκδήλωση φαινομένων βίας δείχνει ότι στους δημόσιους χώρους της πόλης επικρατούν τα κυρίαρχα κανονιστικά πρότυπα, διαμορφώνοντας έτσι ένα χώρο ετεροκανονικότητας που απορρίπτει όσους παρουσιάζουν έμφυλες ή πολιτισμικές διαφορές. Μέσα από τις σκηνές των επιθέσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω, τη στάση και τη δράση των υποκειμένων της ταινίας αναδεικνύεται η δυσκολία της δημόσιας παρουσίας των ανθρώπων που εκφράζουν «μη επιτρεπτές και επιθυμητές» συμπεριφορές. Για τον Ντάνυ, που εκτός από την ταυτότητα του Αλβανού φέρει και αυτή του ομοφυλόφιλου, η είσοδος στο δημόσιο χώρο κρίνεται ακόμη πιο επισφαλής. Σύμφωνα με τον Bell (1995, σ. 140), κάθε δημοσιοποίηση της «παρεκκλίνουσας» σεξουαλικότητάς είναι πιθανό να προσελκύσει αποδοκιμασία. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται και μέσα από τα σχόλια του Όντι («και Αλβανός και πούστης», «Ναι αλλά εσύ φαίνεσαι πούστης που είναι χειρότερο», «μη με κάνεις ρεζίλι στους συγκατοίκους», «εσύ έτσι οτοστόπ δεν κάνεις»). Η υιοθέτηση ρατσιστικών αντανάκλαστικών από την πλευρά του Όντι αλλά και των νεαρών Αλβανών που επιτίθενται στον Ντάνυ παραπέμπει στο γεγονός ότι η πλειονότητα της αλβανικής κοινότητας είναι συνδεδεμένη με τις συντηρητικές ηθικές προγενέστερων εποχών («κοίτα εδώ ρε πού κατάντησε η φάρα μας»).

Από την άλλη, το αίσθημα της αποδοχής και ενσωμάτωσης παρουσιάζεται κινηματογραφικά μέσα από ημι-δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους. Το γκέι μπαρ το οποίο επισκέπτεται ο Ντάνυ στο κέντρο της πόλης αποτελεί ένα τόπο συνάντησης διαφορετικών ταυτοτήτων, όπου «αποκλίνοντα» στοιχεία και «παρεκκλίνουσες» συμπεριφορές μπορούν να υπάρχουν και να συνυπάρχουν χωρίς την απειλή της βίας ή της απόρριψης της κοινωνίας. Το σπίτι του Τάσου, πρώην φίλου της μητέρας των δύο πρωταγωνιστών, λειτουργεί επίσης ως ένας χώρος ασφάλειας και αποδοχής. Η παρουσία του εκκεντρικού Τάσου και του συντρόφου του, Άχμαντ, συνθέτουν ένα

δίχτυ προστασίας για τα δύο αδέρφια που αφήνονται για πρώτη φορά ελεύθερα να αναβιώσουν μνήμες συνδεδεμένες με τη μητέρα και την παιδική τους ηλικία. Το γεγονός ότι τόσο το γκέι μπαρ όσο και το σπίτι του Τάσου αποδίδονται με ζεστά χρώματα συμβάλλει στην προβολή της αντίστιξης με τον αφιλόξενο εξωτερικό χώρο που αποδίδεται με ρεαλιστικό φωτισμό. Ο Κούτρας προβάλλει τους δυο αυτούς χώρους με ένα τρόπο κατά τον οποίο κατασκευάζεται ένας κόσμος τεχνητής λάμψης, χαμηλότονος και ατμοσφαιρικός, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση του καταφυγίου μέσα στο οποίο τα υποκείμενα μπορούν να υπάρξουν χωρίς τις απειλές της κοινωνίας. Ο χώρος του ξενοδοχείου, παρά τον ειρωνικό συμβολισμό του που αναφέρθηκε παραπάνω, λειτουργεί και ως καταφύγιο για τον Ντάνυ και τον Όντι. Απεικονίζεται ως ένας εσωτερικός βιώσιμος χώρος που αναπαραγάγει το οικείο περιβάλλον ενός ιδιωτικού χώρου και λειτουργεί ως αντίβαρο του αφιλόξενου εξωτερικού τοπίου του αστικού χώρου. Οι εσωτερικοί χώροι κινηματογραφούνται ως αντίβαρο του εχθρικού εξωτερικού και αστικού τοπίου και λειτουργούν ως προσωπικοί καθρέφτες ενός «μη παρουσιάσιμου» εαυτού. Μέσα στους εσωτερικούς χώρους ο Κούτρας αφήνει τους ήρωές του να ξεδιπλωθούν και να αποκαλύψουν κομμάτια του εαυτού τους που, υπό άλλες συνθήκες, κρατούν κρυφά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προς επίρρωσιν αυτής της άποψης, αποτελούν αφενός ο χορός στο σπίτι του Τάσου υπό τη μουσική συνοδεία της Πάτι Πράβο και αφετέρου η τρυφερότητα μεταξύ των δύο αδελφών στο ξενοδοχείο.

Η περιπλάνηση των δύο αδελφών είναι πιθανό να συμβολίζει τη μετέωρη υποκειμενικότητά τους (Παπαθεοδώρου, 2006, σ. 78) που βρίσκεται ανάμεσα στην ταυτότητα του Αλβανού και την ταυτότητα του Έλληνα, την ταυτότητα του «περιθωριακού» και εκείνη του «κανονικού» πολίτη. Μέσα από το ταξίδι ξεδιπλώνονται τα στοιχεία που καθορίζουν την ύπαρξή τους: από τη μία, η Αλβανή μητέρα, το τραύμα, η μνήμη, το παρελθόν και από την άλλη, ο Έλληνας πατέρας, η φαντασίωση, η ελπίδα και το μέλλον. Πρόκειται ουσιαστικά, για μια διαδικασία μετάβασης από μια πραγματικότητα σε μια άλλη που γίνεται με την ελπίδα για αναγνώριση και αποδοχή. Ενδιαφέρουσα επιλογή αποτελεί η μεταφορική εικονοποίηση του χάρτη της Ελλάδας σε πατρικό θώρακα, που πραγματοποιείται μέσω του ονείρου του Ντάνυ, και μπορεί να συνδεθεί με τη διεκδίκηση της αποδοχής (που συμβολίζει η μορφή του Πατέρα) (Κυριακού, 2016, σ. 267-268). Επίσης, το γεγονός ότι τα δύο αδέρφια εμφανίζονται -μέχρι την αποκάλυψη της μητέρας πριν το θάνατό της- ως τέκνα «αγνώστου» πατρός, ο οποίος αποκαλείται «Ακατανόμαστος»,

συμβάλλουν στην έμφαση αυτής της μετέωρης θέσης που βιώνουν ο Ντάνυ και ο Όντι. Εκτός αυτού, ο «δρόμος» και η περιπλάνηση συμβολίζουν και μια άλλη διάσταση, αυτή της στέρησης «εστίας». Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο Κούτρας παρουσιάζει τα δύο αδέρφια να μετακινούνται ανάμεσα σε χώρους, ενώ ακόμη και πριν ξεκινήσουν το ταξίδι τους, όταν βρίσκονται στο σπίτι του Όντι στην Αθήνα, ο κινηματογραφικός φακός εντοπίζει τους δύο πρωταγωνιστές να κοιμούνται στην ταράτσα. Σε ένα συμβολικό επίπεδο, αυτό το αίσθημα της έλλειψης εστίας συνδέεται με το ζήτημα της μετέωρης πατρίδας και ταυτότητας που τους εμποδίζει εν τέλει να ενταχθούν στην ελληνική κοινωνία. Ταυτόχρονα, όπως σημειώνει η Σταματοπούλου (2010), η περιπλάνηση μπορεί να βιωθεί ως λυτρωτική περιπέτεια, με την έννοια ότι η διαδρομή μετατρέπεται σε ένα μονοπάτι που οδηγεί «προς τα μέσα», σε μια διαδικασία φανέρωσης του εαυτού (σ. 151-155). Ο Κούτρας τοποθετώντας τους ήρωες σε ένα ταξίδι αγωνίας και περιπέτειας, ουσιαστικά τους οδηγεί προς την εμπέδωση και την αποδοχή των εαυτών τους και της μεταξύ τους σχέσης. «Η ταυτότητα δεν είναι κάτι που απλώς έχεις, πρέπει να περάσεις μέσα από πράγματα για να αποκτήσεις σιγουριά με ένα διαφορετικό τρόπο» (Σταματοπούλου, 2010, σ. 155).

Ο σκηνοθέτης απεικονίζει το σπίτι του πατέρα -μέσα στο οποίο συντελείται η κορύφωση της αναζήτησής των δύο πρωταγωνιστών- με τέτοιο τρόπο ώστε να τονίσει τα κοινωνικά και πολιτισμικά «σύνορα» που υπάρχουν μεταξύ των εμπλεκόμενων προσώπων. Η πολυτελής βίλα, με τις μεγάλες τζαμαρίες και την προστασία της περίφραξης, δημιουργεί την εντύπωση της ασφάλειας και της άνεσης, οξύνοντας τις διαφορές των δύο πλευρών. Η εικόνα της προνομιούχας οικογένειας οπτικοποιεί τα κοινωνικά επιτρεπτά πρότυπα και έρχεται σε άμεση σύγκρουση με την εικόνα των ορφανών, φτωχών, ξένων αδελφών. Η επιλογή της ψυχρής διακόσμησης και αρχιτεκτονικής οξύνει την αντίθεση με τα ασφαλή εσωτερικά περιβάλλοντα τα οποία παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η ταινία κλείνει με ένα *πλονζέ γενικό* πλάνο των δύο αδελφών να περπατούν σε ένα έρημο δρόμο, τοποθετώντας τους σε ένα σχεδόν άδειο τοπίο της επαρχίας καλώντας με αυτόν τον τρόπο τον θεατή να φανταστεί τη συνέχειά τους μετά από αυτό το ταξίδι αυτογνωσίας και διεκδίκησης, ενώ παράλληλα ακούγεται ένα εύθυμο μελωδικό μουσικό θέμα.

Με την ταινία *Xenia*, ο Κούτρας αναδεικνύει μια σειρά ζητημάτων που περιστρέφονται γύρω από τη ζωή και τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο των ηρώων που στερούνται την πλήρη αποδοχή από την κοινωνία και καθορίζονται από την ανάγκη του «ανήκειν». Οι θεματικές της μετανάστευσης και της ομοφυλοφιλίας λειτουργούν

ως εκφάνσεις της ετερότητας που κρίνεται μη αποδεκτή και περιθωριοποιείται από τον περίγυρο με τη μορφή της απόρριψης, του εκφοβισμού και της βίας. Εκτός των δύο πρωταγωνιστών, τα υποκείμενα της ταινίας που γίνονται αποδέκτες τέτοιων συμπεριφορών αποτελούνται από άτομα διαφορετικών κοινωνικών, έμφυλων, ταξικών και πολιτισμικών προτύπων που επιδιώκουν την ένταξή τους και διεκδικούν την παρουσία τους. Η ανάγκη τη αναγνώρισης από τον Πατέρα συνδέεται με την ανάγκη αναγνώρισης της ελληνικότητας, η οποία αποτελεί το διαβατήριο για τη συμμετοχή στην ελληνική εθνική ταυτότητα και την έξοδο από το περιθώριο. Το γεγονός μάλιστα ότι ο πατέρας παρουσιάζεται ως ακροδεξιός και αρνείται να εντάξει τα δύο αδέρφια στην οικογένειά του, επιτείνει το αίσθημα της απόρριψης από την ελληνική κοινωνία. Χωρίς να υπάρχει η πρόθεση της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας, η ταινία προσεγγίζει κοινωνικές και πολιτικές πτυχές της Αθήνας στον απόηχο της κρίσης, θίγοντας τη δυναμική ανάμεσα στον «εαυτό» και τον «ξένο» και την προσπάθεια ύπαρξης μέσα σε μια κοινωνία που αντιδρά ανθρωποφαγικά σε οτιδήποτε διαφέρει. Συνδυάζοντας το ρεαλιστικό και ονειρικό στοιχείο -και πιο συγκεκριμένα τον ωμό ρεαλισμό της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας και το «μαγικό» κόσμο της ανθρώπινης ύπαρξης- ο Π. Κούτρας αναδεικνύει το ζήτημα της ελευθερίας της διαφορετικότητας και του δικαιώματος στην ευτυχία. Κινηματογραφώντας το ταξίδι των ηρώων του, κάνει ένα σχόλιο για την κοινωνική καταπίεση, αλλά προσδίδει μεγαλύτερη σημασία σε μια αισιόδοξη προσέγγιση που εστιάζει στη μετάβαση από τη σύγκρουση στη συμφιλίωση. Η ισορροπία μεταξύ του ρεαλιστικού «σκληρού» κόσμου, του «μαγικού» κόσμου των ονείρων και «τρυφερού» κόσμου του οικείου περιβάλλοντος σκιαγραφεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο επιβιώνουν τα δύο αδέρφια.

Ο Βασιλιάς

Σύνοψη

Ο 35χρονος Βαγγέλης Φαρμακόρης, πρώην χρήστης και εμπλεκόμενος στα δίκτυα διακίνησης ναρκωτικών, αποφυλακίζεται, μετά από πέντε χρόνια εγκλεισμού, αποφασισμένος να αρχίσει μια νέα ζωή. Αρνείται κάθε βοήθεια από τους συνεργάτες του «Τσε», του πρώην αφεντικού του στην παρανομία. Εγκαταλείπει την πρωτεύουσα, με τη συνδρομή της αποκαρδιωμένης θετής μητέρας του Αθηνάς για να εγκατασταθεί στο ερειπωμένο σπίτι του παππού του που βρίσκεται στο εγκαταλειμμένο χωριό Παραδείσι. Επισκευάζει το ετοιμόρροπο πατρικό του και αναζητά μεροκάματο μαζί με τους αλλοδαπούς εργάτες. Λιγομίλητος και αξιοπρεπής, αντιμετωπίζει την εχθρότητα του εργολάβου Γιάννη και την ψυχρότητα του προέδρου και άλλων παραγόντων της γειτονικής κοινότητας που μένουν σε βίλες με περιμετρικά τείχη και κάμερες ασφαλείας. Η ειρωνεία είναι πως μόνο ένας αστυνομικός, ο Πέτρος Βολιώτης του προσφέρει έμπρακτη στήριξη. Βαθμιαία αναπτύσσεται ανάμεσά τους μια φιλία με αφορμή τη συνήθεια να παίζουν σκάκι. Η επίσκεψη της Μαρίας της συντρόφου του Βαγγέλη, θα πυροδοτήσει τον φθόνο των ανδρών του χωριού. Με τα προβλήματα που φέρνει μαζί της από την παρανομία, η Μαρία θα λειτουργήσει ως καταλύτης για τον τελικό εξοστρακισμό του από τον τόπο.

Ανάλυση

Ο *Βασιλιάς*, η τέταρτη ταινία του Νίκου Γραμματικού, είναι, ταυτοχρόνως, μια κοινωνική ταινία και μια παραβολή. Δείχνει το φόβο που γεννά στην ελληνική κοινωνία ο διαφορετικός άνθρωπος, ο ξένος, ο «άλλος». Ο παράξενος, αντικομορμιστής νέος που εισέρχεται στη μικρή κοινωνία και μέσω της στάσης του απορρίπτει τα ιδανικά των ντόπιων, γίνεται αυτομάτως το μαύρο πρόβατο της κλειστής κοινωνίας. Ο Βαγγέλης μετατρέπεται σε «μάρτυρα» και κατασπαράζεται από μια κοινωνία που αμύνεται επιτιθέμενη, προκειμένου να προστατεύσει τις αξίες που έχει εδραιώσει. Στον *Βασιλιά* αναδεικνύεται αφενός το ζήτημα του κοινωνικού ρατσισμού που ενεργοποιείται μέσα από τη συνάντηση με κάποια «απόκλιση» και αφετέρου το φαινόμενο του κοινωνικού στιγματισμού που συνοδεύει άτομα με ποινικό μητρώο. Στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή ενσαρκώνεται η κατηγορία των αποφυλακισμένων που παραδοσιακά αποτελεί αντικείμενο περιθωριοποίησης από την κοινωνία. Ο Βαγγέλης

αποτελεί τον «ξένο» που εισέρχεται ξαφνικά στην κοινωνία του χωριού και προσλαμβάνεται εξ αρχής ως απειλή για τη συνοχή και την ασφάλεια της κυρίαρχης τοπικής κοινωνικής ομάδας. Ακόμη και πριν γίνει γνωστό το παρελθόν του, στο συλλογικό υποσυνείδητο του χωριού ο Βαγγέλης εκπροσωπεί ένα δυνάμει επικίνδυνο στοιχείο, ενώ από τη στιγμή που δημοσιοποιείται η «ταυτότητα» του αποφυλακισμένου, η δυναμική της περιθωριοποίησης και του αποκλεισμού του λαμβάνει άλλες διαστάσεις. Μέσα από τη δράση της κοινότητας αναδεικνύεται και μια άλλη θεματική· αυτή της κοινωνικής πρακτικής κατασκευής εξιλαστήριων θυμάτων και η αποπομπή τους προκειμένου να διαφυλαχθεί η κοινωνική ευταξία και να επιβεβαιωθεί η ισχύς ενός κανονιστικού πλαισίου. Ο σκηνοθέτης εστιάζει τόσο στον αγώνα του κεντρικού χαρακτήρα για μια προσπάθεια αλλαγής μέσα σε μια ξενόφοβη κοινότητα όσο και στην απροκάλυπτη και αδικαιολόγητη εχθρότητα με την οποία τον αντιμετωπίζει ο περίγυρος του.

Η ένταξη του Βαγγέλη στον χώρο του περιθωρίου προκύπτει κυρίως μέσα από την «ταυτότητά» του ως αποφυλακισμένος. Ο σκηνοθέτης έχει δηλώσει ότι «ο ήρωάς μου δεν είναι περιθωριακός. Από τη στιγμή που βγαίνει από τη φυλακή, προσπαθεί να δει αλλιώς τα πράγματα γύρω του και να ξεκινήσει τη ζωή του από την αρχή»⁵. Ωστόσο, το γεγονός ότι εντάσσεται σε αυτήν την κατηγορία, ενεργοποιεί αυτόματα φοβικά αντανακλαστικά της κοινωνίας και αναδεικνύει την τάση απόρριψης των υποκειμένων που έχουν βρεθεί στην φυλακή. Το ζήτημα της επανένταξης των αποφυλακισμένων στην ομαλή κοινωνική ζωή αποτελεί ένα δυσεπίλυτο κοινωνικό θέμα. Στην περίπτωση τους, το φαινόμενο του κοινωνικού αποκλεισμού είναι ιδιαίτερα συχνό και σχετίζεται με την γενικευμένη άποψη της κοινωνίας για την εγκληματική τους φύση και την αίσθηση του φόβου που αυτό προκαλεί. Ο στιγματισμός που φέρει ο εγκλεισμός σε σωφρονιστικό ίδρυμα, ενεργοποιεί την πρακτική της περιθωριοποίησης και της κοινωνικής αποβολής του «αποκλίνοντος» υποκειμένου.

Η αναπαράσταση του πρωταγωνιστή δίνει έμφαση στην επίμονη και ειλικρινή προσπάθειά του να κάνει ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή του. Βγαίνοντας από τη φυλακή, επιλέγει να απομακρυνθεί από τον χώρο της Αθήνας, ο οποίος τον συνδέει με το προηγούμενο παράνομο παρελθόν του, και να εγκατασταθεί στο εγκαταλελειμμένο πατρικό του. Η κίνηση της κάμερας συνδράμει στην αφήγηση· ο κύκλος της κάμερας

5. Συνέντευξη του Νίκου Γραμματικού, ΤΑ ΝΕΑ, 27-2-2003

που αποτυπώνει με ένα *πανοραμικό* το περιβάλλον της φυλακής, καθώς επίσης και η λήψη του Βαγγέλη σε προφίλ με την πλάτη γυρισμένη στα κάγκελα, συνοψίζει συμβολικά και τον κύκλο ζωής που ο ήρωας είναι αποφασισμένος να κλείσει πίσω του (Παραδείση, 2006, σ. 132). Η αλλαγή του τόπου διαμονής φανερώνει την άρνηση του ήρωα να παραμείνει στην εγκλωβισμό που φέρει η πρότερη σχέση του με την παρανομία και τα ναρκωτικά. Μέσα από την αφήγηση γίνεται εμφανές ότι ο Βαγγέλης αποζητά ένα μοναχικό τρόπο ζωής και την αποστασιοποίησή του από το κοινωνικό σύνολο. Ένα χαρακτηριστικό που χαρακτηρίζει τον ήρωα είναι το αίσθημα της ιδιωτικότητας. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, γίνεται σαφές ότι υπάρχει από πλευράς του μια διάθεση για απόσυρση από την ευρύτερη κοινωνία και διαφύλαξη της επιλεγμένης απομόνωσής του. Αυτή η ιδιωτικότητα του λειτουργεί ως καταφύγιο στην μετά τη φυλακή ζωή και μπορεί να θεωρηθεί ότι αποκτά και χωρική διάσταση μέσα από την επιλογή του εγκαταλελειμμένου και απομακρυσμένου χωριού. Ουσιαστικά ο τρόπος ζωής που επιλέγει ο Βαγγέλης μετά την αποφυλάκισή του έχει στοιχεία μιας πρωτόγονης και οικολογικής διάστασης (Παραδείση, 2006, σ. 128)) που αντιτίθεται στα σύγχρονα, καταναλωτικά και δυτικά πρότυπα ζωής που έχουν επιλέξει οι ντόπιοι. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος ζωής που επιλέγει συνειδητά ο ήρωας και που διαφέρει από εκείνον της πλειοψηφίας προκαλεί τα πρώτα δείγματα της καχυποψίας της κοινότητας και φανερώνει τις προκαταλήψεις που συνοδεύουν τον «Έτερο», εκείνον που δε συμφωνεί με τα ισχύοντα κανονιστικά πρότυπα.

Στα πρώτα λεπτά της ταινίας, ο Βαγγέλης, έχοντας μόλις έχει βγει από τη φυλακή, παρουσιάζεται στην περιοχή της Ομόνοιας. Η πρώτη του αυτή επαφή με την κοινωνία, χαρακτηρίζεται τόσο από τη σημασία και το συμβολισμό του συγκεκριμένου χώρου όσο και από τα επίμονα και αδιάκριτα βλέμματα που έχουν επιμελώς σκηνοθετηθεί ώστε να πλαισιώσουν τη στιγμή της πρώτης δημόσιας παρουσίας του ως «αποφυλακισμένος». Μέσα από τα έντονα βλέμματα γίνεται ένα σχόλιο για το στίγμα· η παρουσία πλέον στον δημόσιο χώρο καθορίζεται από αυτό και κατευθύνει αναλόγως την κοινωνική στάση και αντίδραση. Η κινηματογράφηση εντείνει την αίσθηση της «ετερότητας» και της μοναχικότητας του «ξένου» ανάμεσα στο πλήθος, τα κτίρια και το περιβάλλον της πόλης (Παραδείση, 2006, σ. 132). Η επιλογή των *γενικών* πλάνων και των λήψεων *πλονζέ* συμβάλλουν στη δημιουργία της αίσθησης της ετερότητας και της μοναχικότητας του «ξένου» ανάμεσα στο πλήθος (Παραδείση, 2006, σ. 132). Αντιστοίχως, η χρήση *υποκειμενικών* πλάνων εντείνει το αίσθημα του «ανοίκειου» που δημιουργεί στον ήρωα το αστικό περιβάλλον και το πλήθος που βρίσκεται μέσα σε

αυτό (Παραδείση, 2006, σ. 132). Ωστόσο, η ταυτότητα του «αποφυλακισμένου» προκύπτει αργότερα στην ταινία, ενώ αυτό που τον περιθωριοποιεί εξαρχής είναι η ταυτότητα του «ξένου», που απορρίπτει τις κοινωνικές νόρμες και επιλέγει ένα εντελώς διαφορετικό τρόπο ζωής. Ο διαχωρισμός του Βαγγέλη από την κοινωνία της επαρχιακής πόλης παρουσιάζεται από την πρώτη στιγμή της άφιξής του. Ο τρόπος ζωής του, οι συνήθειες του, η επιλογή του εγκαταλελειμμένου χωριού έναντι της επαρχιακής πόλης, μαρτυρούν ήδη τη διαφοροποίησή του και ενεργοποιούν σχεδόν άμεσα τον κώδικα συμπεριφοράς της τοπικής κοινότητας. Η προκατάληψη και η δυσπιστία με την οποία υποδέχονται τον πρωταγωνιστή οι ντόπιοι δημιουργούν ένα ασφυκτικό περιβάλλον που τον οδηγεί σταδιακά στην απομόνωση και εν τέλει τον αφανισμό. Ο Βαγγέλης αντιμετωπίζεται ως πιο «ξένος» και από τους μετανάστες που βρίσκονται εκεί. Ακόμη και οι Αλβανοί εργάτες τον αντιμετωπίζουν ως «ξένο» (*«ήρθαν οι Έλληνες να μας πάρουν τη δουλειά»*), επιβεβαιώνοντας την τάση του κοινωνικού συνόλου να συσπειρώνεται όταν εντοπίζεται η «απειλή» του διαφορετικού.

Η αναπαράσταση του Βαγγέλη παρουσιάζει στοιχεία που παραπέμπουν στο θεϊκό πρότυπο του Ιησού. Η μορφή του, η απλή -σχεδόν ασκητική- ζωή του, η ιδιότητά του ως ξυλουργός και η ονομασία του μπορεί να θεωρηθούν ότι εμπεριέχουν χριστιανικές συμπαραδηλώσεις. Σε συνέντευξή του ο σκηνοθέτης έχει δηλώσει ότι η επιλογή αυτή αναδεικνύει το γεγονός ότι ο Βαγγέλης έζησε τη ζωή του όπως εκείνος ήθελε, όπως προτάσσει και το παράδειγμα του Ιησού⁶. Τόσο στην περίπτωση του Ιησού, όσο και σε αυτή του Βαγγέλη, η επιλογή αυτή της «ελεύθερης» ζωής επέφερε εν τέλει τον εξοστρακισμό και τον αφανισμό από την κοινωνία. Η λειτουργία του Βαγγέλη ως εξιλαστήριο θύμα παραπέμπει επίσης στη θυσία του Ιησού. Το επίθετο «Φαρμοκόρης» φέρει επίσης ένα συμβολισμό· στην αρχαιότητα τους ανεπιθύμητους, τους «ξένους» τους έλεγαν «Φαρμακούς» γιατί η αποπομπή τους από την κοινωνία λειτουργούσε ως φάρμακο για αυτήν (Παραδείση, 2006, σ. 130).

Η σύγκρουση μεταξύ του Βαγγέλη και της τοπικής κοινωνικής ομάδας δομείται σταδιακά ώστε να φτάσει στην κορύφωσή της στο τέλος της ταινίας. Η εκδήλωση στερεότυπης συμπεριφοράς απέναντί του διαφαίνεται από την αρχή σχεδόν της άφιξής του. Η βία απέναντι στον «Άλλο» απεικονίζεται μέσα από την κυρίαρχη κοινότητα

6. «Πιστεύω ότι έζησε τη ζωή του όπως την ήθελε και αυτό για μένα είναι το παράδειγμα που δίνει ο Ιησούς». Συνέντευξη στον Μίμη Τσακωνιάτη, Νέμεσις, 2003 (Παραδείση, 2006, σ. 130).

των ντόπιων, ιδίως μέσα από τους δύο κυριότερους εκπροσώπους της, τον πρόεδρο και τον πλούσιο εργολάβο που λειτουργούν ως κύριοι φορείς επιρροής. Αφετηρία της σύγκρουσης των δύο πόλων «εμείς» - «Αυτός» αποτελεί η προσπάθεια του Βαγγέλη να κάψει κάποια ξερόχορτα, η οποία άθελά του προκαλεί μια εστία φωτιάς. Το γεγονός αυτό, προκαλεί ουσιαστικά την ορατότητα του Βαγγέλη και λειτουργεί ως αφορμή για την εκδήλωση της περιέργειας και της καχυποψίας των ντόπιων. Μέσα από την ανάγκη τους να μάθουν περισσότερα για την ταυτότητα του «ξένου» Βαγγέλη, φανερώνεται η ανασφάλεια που τους δημιουργεί η έλευση του και ξεκινά η διαδικασία απόρριψής του, πριν ακόμα προσπαθήσουν να αποκτήσουν κοντινότερη επαφή μαζί του. Η στερεότυπη συμπεριφορά που ενεργοποιείται σχεδόν αυτόματα από την πλευρά των ντόπιων βασίζεται στην εκ των προτέρων κατηγορική προσέγγισή του ως το «ξένο», μυστήριο, δυνάμει απειλητικό και επικίνδυνο στοιχείο που εισέβαλε στην κοινότητα για να την αποσταθεροποιήσει. Η συμπεριφορά των ντόπιων προς την κοπέλα του Βαγγέλη φανερώνει τη συνήθη τάση της κοινωνίας να αντιμετωπίζει τους οικείους του «ξένου» με τον ίδιο απαξιωτικό τρόπο. Εξαιτίας της σχέσης της με τον «στιγματισμένο» από την κοινότητα Βαγγέλη, η Μαρία αποκτά κατά κάποιο τρόπο και η ίδια ένα βαθμό στίγματος. Η εχθρότητα προς τον Βαγγέλη προσανατολίζεται και στην Μαρία.

Η εχθρότητα της κοινότητας απέναντι στον Βαγγέλη παρουσιάζεται τόσο μέσα από μεμονωμένα βίαια περιστατικά όσο και μέσα από τις συζητήσεις που γίνονται κατά τη διάρκεια των συναθροίσεων των μελών της κοινότητας στο «American Dream Cafe». Το πρώτο περιστατικό που εγκαινιάζει τη σύγκρουση ανάμεσα στις δύο πλευρές σκηνοθετείται στην αυλή του εργολάβου Γιάννη, όπου φανερώνεται η αδικαιολόγητη οργή προς το πρόσωπο του Βαγγέλη. Ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η σκηνή εντείνει την αντίθεση των δύο πλευρών. Ο τεράστιος τοίχος που περιβάλλει τη βίλα του Γιάννη όχι μόνο έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με την απλότητα του Βαγγέλη αλλά παραπέμπει συνειρμικά και στην απόρριψή του από την κοινωνία της επαρχιακής πόλης. Η περίφραξη της βίλας, λειτουργώντας ως «φρούριο» των κανονιστικών προτύπων της κυρίαρχης ομάδας των ντόπιων, σηματοδοτεί την απόρριψη του «ξένου» στοιχείου από αυτήν. Ενδιαφέρον σημείο αποτελεί, επίσης, η παρουσίαση σε *γκρο πλάνο* της κάμερας που «φρουρεί» τον εξωτερικό χώρο της βίλας, εντείνοντας τη λειτουργία της ως ένδειξη του ελέγχου και της καταπίεσης που ασκεί η κοινωνία στα επιμέρους «στοιχεία» της. Η εστίαση στην κινηματογράφηση της κάμερας καθιστά επίσης τον Βαγγέλη αντικείμενο του βλέμματος της κοινωνίας και αντιστοίχως τοποθετεί την κοινωνία σε μια θέση ανάλογη του «μεγάλου αδερφού» που

παρακολουθεί και κρίνει. Κατά ανάλογο τρόπο, λειτουργεί και η σκηνή του αυτοκινητιστικού ατυχήματος του γιου του προέδρου. Τόσο ο χώρος της πολυτελούς βίλας του προέδρου όσο και η διαφορά στη συμπεριφορά των δύο πλευρών αναδεικνύουν τη στάση της κοινωνίας προς τον Βαγγέλη. Η καλοπροαίρετη κίνηση του Βαγγέλη να βοηθήσει το γιο του προέδρου αντιμετωπίζεται ως αφορμή για την απόδοση ευθυνών και την εκδήλωση ρατσιστικών αντανakλαστικών απέναντί του («*Τι δουλεία είχατε μαζί;*», «*Το αμάξι ποιος το 'φερε σε αυτό το χάλι; Σε ρωτάω, πού το βρήκες;*», «*Τα λεφτά πού είναι;*»). Το αποκορύφωμα της αποστροφής προς το πρόσωπο του Βαγγέλη εκδηλώνεται κατόπιν της αποκάλυψης του ένοχου παρελθόντος του και σκηνοθετείται μέσα από την βίαιη καταστροφή όλων των στοιχείων που σχετίζονται με την ύπαρξη και την παρουσία του Βαγγέλη στο χωριό. Οι ντόπιοι σε μια εκδήλωση καταστροφικής μανίας και βανδαλισμού διαλύουν τα υπάρχοντα του πρωταγωνιστή, σκοτώνουν την κατσίκα του και μολύνουν το πηγάδι του, αδιαφορώντας για τον νόμιμο τρόπο εκδίωξης του «μιάσματος» και λειτουργώντας ως αυτόκλητος «νόμος» (Παραδείση, 2006, σ. 138). Στο αντίκρισμα της έντασης της καταστροφής, ο Βαγγέλης έχοντας χάσει κάθε υπομονή επιτίθεται στους θαμώνες της καφετέριας· η αριθμητική διαφορά συμβολίζει τη θέση του Βαγγέλη στην κοινωνία, είναι μόνος εναντίον όλων. Εκτός αυτών, διαλύουν και τη γέφυρα την οποία είχε επισκευάσει ο Βαγγέλης προκειμένου να είναι εύκολη η μετάβαση από και προς το Παραδείσι. Ειδικότερα, η γέφυρα και το πηγάδι συμβολίζουν την προσπάθεια του ήρωα να ενταχθεί στο χώρο και την κοινότητα του νέου τόπου· η γέφυρα και το νερό αποτελούν κοινά αγαθά και ο Βαγγέλης τα έχει προσφέρει απλόχερα («*νερό αν θέλω μου είπε να πάρω από το πηγάδι του*»). Ο Γραμματικός σκηνοθετεί τη σκηνή του βανδαλισμού των υπάρχοντων του Βαγγέλη σε *παράλληλο μοντάζ* με την «εξέτασή» του από τους ειδικούς ψυχικής υγείας, δημιουργώντας μέσω της κινηματογράφησης του ένα κοινό μοτίβο. Τόσο οι δράστες που καταστρέφουν τα υπάρχοντα του Βαγγέλη όσο και η επιτροπή που εξετάζει τον ήρωα μένουν εκτός κάδρου· το μοναδικό πρόσωπο στο οποίο εστιάζεται η προσοχή είναι αυτό του Βαγγέλη. Η συναισθηματική φόρτιση και η αδικία που βιώνει ο Βαγγέλης κατακλύζει την αφήγηση και το ενδιαφέρον του θεατή εστιάζεται στο πρόσωπό του προκαλώντας τη συμπάθεια μαζί του.

Η σκηνή που διαδραματίζεται στο γραφείο της εισαγγελέως, κατά την οποία αποκαλύπτεται το ποινικό μητρώο του Βαγγέλη, μαρτυρά τη στάση της κοινωνίας απέναντι στην «παρέκκλιση» («*Ήξερες τι κουμάσι είναι και δεν μας είπες τίποτα*»). Τα «εξέχοντα» μέλη της κυρίαρχης επαρχιακής κοινότητας στην προσπάθεια εκδίωξης του

«ξένου» κατασκευάζουν μια εικόνα για τον Βαγγέλη κατά την οποία παρουσιάζεται «επιθετικός», «αντικοινωνικός» και «τρομοκράτης». Η ευθύνη για την πρόκληση του εχθρικού κλίματος ανάμεσα στις δύο πλευρές επιρρίπτεται αποκλειστικά στον Βαγγέλη («Κανείς δεν τον πείραζε», «ήρθε και με απείλησε μες στο μαγαζί μου»), ενώ οι ίδιοι παρουσιάζονται θύματα μιας κατάστασης («εμείς μια φορά ρατσιστές δεν είμαστε», «με όλα αυτά που γίνονται, φοβόμαστε», «ήρθε και τα έκανε γυαλιά καρφιά», «Γκάνγκστερ. Σικάγο γίναμε»). Στο πρόσωπο του Βαγγέλη ενσαρκώνεται κάθε είδους κακό («έχει να βρέξει από τότε που ήρθε»).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αντιμετώπιση του πρωταγωνιστή από τους ειδικούς του ψυχιατρείου στο οποίο παραπέμπεται μετά από το βίαιο ξέσπασμά του στο καφέ της επαρχιακής πόλης. Στη σκηνή «εξέτασης» του Βαγγέλη από τους ειδικούς φανερώνεται η αντίληψη της ευρύτερης κοινωνίας σχετικά με την πρόσληψη ανθρώπων όπως ο Βαγγέλης. Στόχος είναι να αποδειχτεί ότι είναι «αντικοινωνικό στοιχείο», γεγονός που θα δικαιολογήσει τόσο την συμπεριφορά της κοινωνίας απέναντί του όσο και την τοποθέτησή του στις παρυφές της. Ο Βαγγέλης, ωστόσο, δεν είναι «αντικοινωνικό στοιχείο» αλλά, όπως θα παραδεχθεί ο ίδιος με ιδιαίτερη συγκινησιακή ένταση, είναι ένας άνθρωπος προσβεβλημένος από το γεγονός ότι απορρίπτεται και διώκεται από την κοινωνία χωρίς να υπάρχει ουσιαστικός λόγος. Τόσο τα λόγια όσο και η φόρτιση που μεταφέρεται μέσα από τη φωνή και τον τρόπο εκφοράς της δημιουργούν μια αίσθηση ταύτισης και συμπάθειας προς το πρόσωπό του. Ο τρόπος κινηματογράφησης της συγκεκριμένης σκηνής είναι καθοριστικός· από τη μία, δίνεται έμφαση στην συναισθηματική φόρτιση του Βαγγέλη μέσω της χρήσης γκρο λήψεων και από την άλλη, η επιτροπή αφήνεται εκτός κάδρου, εντείνοντας με αυτόν τον τρόπο την εστίαση στο πρόσωπο του Βαγγέλη και στην ανάδειξή του σε μοναδικό «πρωταγωνιστή» της αφήγησης. Εκτός αυτού, ο τρόπος που είναι παραταγμένα τα υποκείμενα της σκηνής αυτής εντείνουν την αίσθηση της μοναχικότητας του Βαγγέλη. Η επιλογή να τοποθετηθεί μπροστά του μια ομάδα ειδικών (κι όχι παραδείγματος χάριν ένας/μία ειδικός) εντείνει τη «ξεχωριστή» θέση του Βαγγέλη. Για ακόμη μια φορά, στέκεται μόνος του απέναντι σε μια «παράταξη» ανθρώπων οι οποίοι έχουν συγκεντρωθεί για να εξάγουν συμπεράσματα για αυτόν. Η δυσαναλογία αυτή εντείνει συμβολικά την περιθωριοποίηση και τη μοναξιά του ήρωα.

Η καταγγελτική διάθεση της κοινωνίας αναδεικνύεται επίσης μέσα από την κριτική των ΜΜΕ, και κυρίως μέσω των ειδησεογραφικών δελτίων της τηλεόρασης, που παρουσιάζουν μια αλλοιωμένη όψη της πραγματικότητας. Χρησιμοποιώντας τα

ειδησεογραφικά τηλεοπτικά δελτία ως *ηχητική γέφυρα*, και απεικονίζοντας παράλληλα τους οργισμένους ντόπιους, ο Γραμματικός αναπαριστά πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας που στηρίζονται στην ίδια λογική, ήτοι την ενοχοποίηση του «Άλλου». Μέσα από την σκηνοθεσία, ο Γραμματικός κάνει ένα σχόλιο για τη διαδεδομένη τάση της κοινωνίας να κατακρίνει την όποια παραβατικότητα και να διαμορφώνει μια αλλοιωμένη και κατασκευασμένη εικόνα για τους κοινωνικά «απόβλητους». Όπως δηλώνει και η φωνή της ρεπόρτερ ο Βαγγέλης είναι ένας *«άσωτος με σκοτεινό παρελθόν»* για την κοινωνία. Η σκηνή κατά την οποία ο Βαγγέλης, ενώ μεταφέρεται στο δικαστικό μέγαρο, γίνεται θύμα επίθεσης από το πλήθος φανερώνει αυτήν την ανθρωποφαγική διάσταση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η επιλογή των προσώπων που εκφράζουν την προθυμία τους να αποδεχθούν και να στηρίξουν τον «ξένο». Οι υποστηρικτές του περιορίζονται στις δυο και μοναδικές γυναικείες φιγούρες που εμφανίζονται στην κοινότητα της κωμόπολης, τα παιδιά που τον υποδέχονται εγκάρδια και τον αστυνόμο. Η επιλογή των παιδιών συνάδει με την αντίληψη ότι αυτά προσφέρουν στους ενήλικες μια κατάσταση χάριτος, παρέχουν τη δυνατότητα αναγνώρισης της ελπίδας τους για αλλαγή, σωτηρία και ένταξη (Σταματοπούλου, 2010, σ. 164). Το παιδί, που εκπροσωπείται κυρίως από την κόρη ενός αλλοδαπού εργάτη, αντιπροσωπεύει την ευαισθησία προς τον κόσμο, την επιλογή της συνοχής έναντι της σύγκρουσης, την αμερόληπτη στάση και τη γνώση της «αλήθειας». Αντίστοιχα η γυναικεία μορφή έχει συνδεθεί περισσότερο με την κατανόηση και την συμπόνοια. Ο αστυνόμος καθίσταται ο κύριος συμπαράστατης του ήρωα και λαμβάνει το ρόλο του «επαΐοντα». Με την έννοια «επαΐων» ο Goffman εννοεί την κατηγορία των ανθρώπων που ενώ δεν παρουσιάζουν κάποιου είδους «απόκλιση», η ιδιαίτερη θέση τους τους έχει κάνει έμπιστους της μυστικής ζωής του στιγματισμένου και ευμενείς προς αυτούς. Ο Βαγγέλης ομολογεί από νωρίς στον αστυνομικό το παρελθόν του, που αποτελεί το στιγματιστικό -άδηλο μέχρι τότε- γνώρισμά του και με την πράξη αυτή της ομολογίας αποσυνδέει τον τωρινό εαυτό του από την «ένοχη» παρελθοντική του ιδιότητα, θέτοντας έτσι τα θεμέλια μιας ειλικρινούς επικοινωνίας. Η σχέση μεταξύ των δύο αντρών χαρακτηρίζεται και από μια ακόμη σημαντική διάσταση: το κοινό βίωμα της «εξορίας» και της χρησιμοποίησής τους ως «αποδιοπομπαίο τράγο». Ο αστυνομικός εξομολογείται στον Βαγγέλη ότι βρέθηκε στην επαρχία εξαιτίας δυσμενούς μετάθεσης, αφού όπως εξηγεί *«όλοι τα παίρνουνε, αλλά στο τέλος ένας την πληρώνει»*. Αντίστοιχη είναι και η θέση του Βαγγέλη, ο οποίος ήταν *«ο ένας που την πλήρωσε»* και μετά την

αποφυλάκισή του αυτοεξορίστηκε στην επαρχία προκειμένου να αποκοπεί από το παράνομο κύκλωμα.

Η διαφορά ανάμεσα στον Βαγγέλη και τον κοινωνικό του περίγυρο αποτυπώνεται μέσα από ένα πλήθος αντιθέσεων που χρησιμοποιούνται στην αφήγηση για να εντείνουν τη συγκρουσιακή φύση της σχέσης τους. Οι αντιθέσεις αυτές δομούνται στη βάση του δίπολου «εμείς»-«Αυτός». Το εγκαταλελειμμένο Παραδείσι, το ερειπωμένο πατρικό, η ενσωμάτωση στο φυσικό περιβάλλον, η απόρριψη των ανέσεων, η χειρωνακτική εργασία, είναι στοιχεία που συνθέτουν το πλαίσιο αναπαράστασης του Βαγγέλη. Αντίστοιχα, η επιλογή της κωμόπολης (Νέο Παραδείσι), ο καταναλωτικός τρόπος ζωής, οι πολυτελείς βίλες, η καταστροφή του φυσικού περιβάλλοντος για χάρη της οικοπεδοποίησης συνθέτουν τον πλαίσιο παρουσίας της πλειοψηφίας κοινωνικής ομάδας.

Μια σκηνή με εξέχον ενδιαφέρον είναι αυτή της θριαμβευτικής περιφοράς του σκοτωμένου λύκου στην κεντρική πλατεία, η οποία διαδραματίζεται τη στιγμή της άφιξης του Βαγγέλη στο Νέο Παραδείσι και ανοίγει τον κύκλο της αφήγησης στην επαρχία. Ακριβώς η ίδια κινηματογραφική σύνταξη επαναλαμβάνεται μετά την σύλληψη του Βαγγέλη· αυτή τη φορά οι πανηγυρισμοί γίνονται γύρω από την αστυνομική κλούβα που μεταφέρει τον κοινωνικό «απόκληρο», συμβολίζοντας την εξόντωση του επικίνδυνου «αγριμιού». Η επιλογή της ίδιας κίνησης της κάμερας δημιουργεί την αίσθηση ότι τίποτα δεν άλλαξε. Οι ντόπιοι πέτυχαν για άλλη μια φορά αυτό που ήθελαν, εξόντωσαν το «μιάσμα» και επιδόθηκαν σε μια πομπή για να γιορτάσουν το κατόρθωμά τους. Ωστόσο, η νυχτερινή λήψη της περιφοράς της αστυνομικής κλούβας που μεταφέρει τον Βαγγέλη -σε αντίθεση με την πρωινή λήψη της περιφοράς του σκοτωμένου λύκου- δημιουργεί μια βαρύτερη και πιο μελαγχολική ατμόσφαιρα στον θεατή.

Στο ισχυρά συμβολικό φινάλε, ο κύκλος της αφήγησης κλείνει έτσι όπως άρχισε. Τα κορδόνια, με τα οποία ο αποφυλακισμένος Βαγγέλης έδεσε τα παπούτσια του με αισιοδοξία κατά την έξοδό του από τη φυλακή στην αρχή της ταινίας, επανεμφανίζονται, όταν απελπισμένος πλέον, αποφασίζει να δώσει ένα τέλος στη ζωή του. Η *γκρο* λήψη του σκαλιστού ξύλινου πιονιού που αναπαριστά τον «βασιλιά», πεσμένο ως ένδειξη «ηττημένου» λειτουργεί συμβολικά. Ο Βαγγέλης είναι όπως ο «βασιλιάς» στο σκάκι· κυρίαρχος και κυνηγημένος ταυτόχρονα. Οι κινήσεις που του επιτρέπονται είναι ελάχιστες· ακόμη και όταν απειλείται και ξέρει ότι θα χάσει, η

επιλογή του είναι δεδομένη, γεγονός που εντείνει την αίσθηση του αδιέξοδου⁷. Η ταινία κλείνει με το αρχικό πλάνο άφιξης του Βαγγέλη στο χωριό, πετυχαίνοντας αφενός να τονίσει για ακόμη μια φορά τη μοναχικότητα του ήρωα και αφετέρου να εντείνει τη συγκινησιακή ένταση του θεατή.

Ο Γραμματικός αποτυπώνει από τη μία την εσωτερική ψυχολογική κατάσταση του πρωταγωνιστή και από την άλλη το κοινωνικό περιβάλλον. Ο τρόπος με τον οποίον απεικονίζεται ο Βαγγέλης τον καθιστά αντικείμενο του βλέμματος του θεατή και ενεργοποιεί το αίσθημα συμπάθειας μαζί του. Παρουσιάζεται χαρισματικός και ηθικός, με ιδιαίτερο σθένος και παλικάριά. Παρ' όλ' αυτά, κάποια στοιχεία της ταινίας μπορεί να θεωρηθούν ότι αναπαραγάγουν στερεοτυπικές αντιλήψεις. Ο ευέξαπτος χαρακτήρας του Βαγγέλη τον ωθεί σε αρκετά σημεία να αντιδράσει δυσανάλογα βίαια, παρουσιάζοντας έτσι μια επιθετική πλευρά που επιβεβαιώνει την κοινωνική «εικόνα»/στερεότυπο του πρώην χρήστη ή/και πρώην φυλακισμένου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αντίδραση του Βαγγέλη στην υβριστική επίθεση του εργολάβου Γιάννη· ο Βαγγέλης επιδίδεται σε μια ορμητική και βίαιη πράξη (την καταστροφή του θερμοκηπίου του Γιάννη) η οποία αποτυπώνεται λεπτομερώς στην κάμερα ενώ το «σκληρό» μουσικό ροκ μοτίβο που συνοδεύει τη σκηνή αυτή επιτείνει την ένταση της καταστροφής (Παραδείση, 2006, σ. 135). Στα περισσότερα πλάνα της ταινίας, δίνεται έμφαση στα *γκρο* πλάνα του Βαγγέλη. Πρόκειται για μια στυλιστική επιλογή που συμβάλλει στην προβολή και έμφαση της συναισθηματικής κατάστασης του ήρωα, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο ένα κλίμα συμπόνιας και κατανόησης προς το πρόσωπό του. Μέσα από την ταινία καθίσταται σαφές το γεγονός της αδυναμίας απάλειψης του στίγματος και της κατ' επέκταση αδυναμίας επανένταξης του πρώην φυλακισμένου στην κοινωνία. Η αντιμετώπιση του Βαγγέλη από τα μέλη της κοινότητας αναδεικνύει αφενός τις προκαταλήψεις που συνοδεύουν το άτομο που φέρει το στίγμα της φυλακής και αφετέρου την τάση της κοινωνίας να καταγγέλλει, να περιθωριοποιεί και εν τέλει να αποβάλλει τον «ξένο». Αυτό που καθίσταται σαφές μέσα από την αφήγηση είναι το αδιέξοδο που αντιμετωπίζουν οι φορείς κοινωνικού στίγματος, όπως είναι οι αποφυλακισμένοι, και η σκληρή περιθωριοποίηση που υφίστανται εξαιτίας της κατάστασης αυτής.

7. Το αδιέξοδο των κινήσεων του Βαγγέλη περιγράφεται από τον Πέτρο με το σκακιστικό όρο *Zugzwang*, λειτουργώντας ως προοικονομία των εξελίξεων.

Το Γάλα

Σύνοψη

Το *Γάλα* εστιάζει στην τραγικότητα των μελών μιας τριμελούς οικογένειας που έχει μεταναστεύσει στην Ελλάδα. Ο Αντώνης, ο οποίος είναι ο μεγαλύτερος γιος, ζει και εργάζεται σε ένα βενζινάδικο στην Λάρισα και ετοιμάζεται να παντρευτεί με την κόρη του αφεντικού του, τη Νατάσσα. Η ιστορία ξεκινά με την επιστροφή του Αντώνη στην Αθήνα με απώτερο σκοπό να συστήσει την μέλλουσα νύφη στην μητέρα του Ρίνα και στον αδερφό του Λευτέρη, ο οποίος είναι σχιζοφρενής. Η επίσκεψη του Αντώνη διαταράσσει τις εύθραυστες ισορροπίες και φέρνει στην επιφάνεια άλυτα οικογενειακά συμπλέγματα. Ο Λευτέρης αποζητά την αγάπη του αδελφού του, ο Αντώνης προσπαθεί να ξεπεράσει την ενοχή του απέναντι στον Λευτέρη και η μητέρα τους, Ρίνα, χωρίς να το θέλει φορτώνει με τύψεις τον Αντώνη στην προσπάθειά της να βοηθήσει τον Λευτέρη.

Ανάλυση

Η ταινία εστιάζει ουσιαστικά στην αποτύπωση του εσωτερικού ψυχολογικού κόσμου και της τραγικότητας των ηρώων μέσα από την κινηματογράφηση της δυναμικής που αναπτύσσεται μεταξύ των μελών της οικογένειας. Ωστόσο, μέσα από την αφήγηση αναδεικνύονται μια σειρά επιμέρους ζητημάτων, όπως το ζήτημα της εσωτερικής μοναξιάς, της διαχείρισης της μεταναστευτικής εμπειρίας και κυρίως της ανάγκης για αποδοχή και ένταξη. Αυτό που κατατάσσει την εν λόγω ταινία στο πεδίο ενδιαφέροντος της παρούσης έρευνας είναι το γεγονός ότι ο ένας εκ των δύο γιους, ο Λευτέρης, είναι σχιζοφρενής και ενσαρκώνει στο πρόσωπό του τους ψυχικά νοσούντες που στιγματίζονται και περιθωριοποιούνται κοινωνικά. Παρόλο που η αναπαράσταση της θεματικής αυτής δεν συνιστά τη μείζονα ανησυχία του σκηνοθέτη, η επιλογή του να παρουσιάσει τον Λευτέρη με συμπτώματα σχιζοφρένειας, καθώς επίσης και τη συνεπαγόμενη αντιμετώπισή του από το κοινωνικό περίγυρο, καθιστά την ταινία άξια αναφοράς για το υπό μελέτη ζήτημα. Οι ψυχικά ασθενείς εμπίπτουν στις ευάλωτες κοινωνικές ομάδες που υφίστανται κοινωνική απομάκρυνση και αποκλεισμό, ενώ η σχιζοφρένεια συγκεντρώνει το μεγαλύτερο βαθμό κοινωνικής απόρριψης και στιγματισμού σε σχέση με τις υπόλοιπες ψυχικές νόσους (Οικονόμου, 2006). Στον όρο

«σχιζοφρένεια» το συλλογικό φαντασιακό αναγνωρίζει τη χειρίστη αλλά και την κατεξοχήν έκφανση της ψυχικής νόσου. Ο Λευτέρης, ως σχιζοφρενής, αντιπροσωπεύει το αινιγματικό, το παράλογο, το επικίνδυνο, το «ξένο» από τη συλλογική ταυτότητα που διαχρονικά τυγχάνει απόρριψης από τους υπολοίπους. Ταυτόχρονα, η προσθήκη της μεταναστευτικής ταυτότητας ως συμπληρωματικό για την αφήγηση στοιχείο συνδράμει στην επιλογή της ταινίας για το σκοπό της εργασίας, καθώς παρέχει μια δευτερεύουσα αφήγηση για την εμπειρία των μεταναστών στην Ελλάδα.

Τα παραδοσιακά στερεότυπα που συνδέονται πιο συχνά με τον ψυχικά ασθενή εκφράζονται μέσα από την απόδοση χαρακτηριστικών του «τρελού», του «επικίνδυνου», του «βίαιου», ενώ κατά καιρούς έχουν υπάρξει συσχετισμοί με την κατάχρηση ουσιών, την πορνεία και την εγκληματικότητα (Crisp et al., 2000, όπως αναφέρεται στην Οικονόμου, 2006, σ. 29). Τα υποκείμενα που αντιμετωπίζουν ψυχικές νόσους αντιμετωπίζουν -εκτός των συμπτωμάτων- τις αρνητικές στάσεις και διακρίσεις της κοινωνίας. Τέτοιες κοινωνικές συμπεριφορές έχουν ως ερέθισμα το φόβο για το «Άλλο», το διαφορετικό και δυνάμει απειλητικό και επικίνδυνο. Η κοινωνία αποστασιοποιείται από τον ψυχικά ασθενή εξαιτίας προκαθορισμένων αρνητικών εντυπώσεων και στερεοτύπων.

Το φαινόμενο του στίγματος της ψυχικής ασθένειας πραγματώνεται στη βάση της μη ανοχής της διαφορετικότητας από την κανονικότητα του μέσου όρου. Οι ψυχικές ασθένειες, συνοδευόμενες από ορατά σημάδια της «διαφορετικότητας», είχαν ανέκαθεν μια ειδική φόρτιση στις συλλογικές αναπαραστάσεις (Οικονόμου, 2008). Κατά τον Foucault (1964, όπως αναφέρεται στην Οικονόμου 2006, σ. 30), κατά τη διάρκεια των χρόνων ο δυτικός πολιτισμός, μέσα από μία διαδικασία «ψυχολογικοποίησης» της τρέλας, συγκρότησε μια ταυτότητα συνυφασμένη με τη Λογική και ως εκ τούτου η ψυχική ασθένεια, ως έκφραση του παραλογισμού, αποτέλεσε την παρέκκλιση και απέκτησε το ρόλο του παθολογικού φαινομένου, του περιθωριακού και του κοινωνικά ανεπιθύμητου. Ο φόβος της «τρέλας» αποτελεί αρχετυπικό φόβο της κοινωνίας και βιώνεται ως απειλή της ακεραιότητας και της ανθρώπινης υπόστασης (Οικονόμου, 2006). Σύμφωνα με τη θεωρία της απόδοσης ετικέτας (labelling theory) που διατύπωσε ο Thomas Scheff (1966), η συμπεριφορά του κοινού απέναντι στα άτομα που παρεκκλίνουν από τον μέσο όρο δεν εξαρτάται από τη συμπεριφορά των τελευταίων αλλά καθορίζεται από την «ετικέτα» που τους έχει αποδώσει το κοινωνικό σύνολο.

Η αναπαράσταση του περιθωριακού στοιχείου δομείται γύρω από το πρόσωπο του Λευτέρη, ο οποίος, όπως γίνεται γνωστό, παρουσιάζει συμπτώματα σχιζοφρένειας. Η απεικόνισή του δίνει έμφαση στην ιδιορρυθμία του· μέσα από την εξωτερική του εμφάνιση, το νευρικό του περπάτημα, τον τρόπο ομιλίας του, τη συνήθειά του να περιφέρεται με τα εσώρουχα, τονίζεται η διαφορετικότητα του χαρακτήρα από τους υπολοίπους. Ο Λευτέρης σε αρκετά σημεία μοιάζει να φέρεται σαν παιδί, και μάλιστα προεφηβικής ηλικίας και απεικονίζεται σαν «χαμένος» αλλά και συναισθηματικά εξαρτημένος από καταστάσεις και πρόσωπα. Ταυτόχρονα, παρουσιάζεται ευαίσθητος, αδύναμος, χλωμός και εξαντλημένος, με έντονα σημάδια θλίψης και μοναξιάς· η συχνή αναφορά στις φράσεις «καθόλου δε με αγαπάς» και «εμένα δε με αγάπησε κανείς» ενισχύουν το αίσθημα του οίκτου και δηλώνουν τα συναισθήματα απόρριψης που βιώνουν οι ψυχικά πάσχοντες εξαιτίας της συνειδητοποίησης της διαταραχής τους. Η επιλογή της παρουσίας αυτής εντείνει την εικόνα εξαθλίωσης των ατόμων που πάσχουν από ψυχικές διαταραχές και την δραματικότερη διαφοροποίηση του Λευτέρη από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, υποκύπτοντας με αυτόν τον τρόπο σε συνήθη στερεότυπα. Η κινηματογράφησης του δίνει έμφαση στη διαφορετικότητα, την ανεξήγητη συμπεριφορά, την αφύσικη σεξουαλική εμμονή, την «κακή» εξωτερική του εμφάνιση με τρόπο ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για το ευδιάκριτο στυλ του χαρακτήρα του, που στέκεται εμπόδιο στην ένταξή και την αποδοχή του.

Σε σύνδεση με τα παραπάνω, παρατηρείται ένα ακόμη στοιχείο στον τρόπο κινηματογράφησης του Λευτέρη· η εμμονή του με το σκοτάδι. Στις περισσότερες σκηνές παρουσιάζεται σε κλειστούς, ημι-φωτισμένους χώρους, ενώ απεικονίζεται η εμμονή του να κλείνει συνεχώς τα παντζούρια του δωματίου του και να σκεπάζεται με την κουβέρτα του. Η επίμονη εστίαση της κάμερας στα κλειστά παντζούρια εντείνει την αίσθηση της απομόνωσης του Λευτέρη και την αποκοπή του από τον «έξω» κόσμο. Η επιλογή αυτή εντείνει την εμβάθυνση στον εσωτερικό ψυχικό κόσμο του Λευτέρη και αναδεικνύει με ιδιαίτερο τρόπο την εσωτερική σύγκρουση που μπορεί να βιώνει με το «σκοτεινό» εαυτό. Η παρουσία του σκοταδιού γίνεται ακόμη εντονότερη στη σκηνή κατά την οποία ο Λευτέρης χάνει εντελώς τον έλεγχο του εαυτού του και γίνεται επιθετικός προς τη Νατάσσα. Στη σκηνή αυτή το σκοτάδι είναι κυρίαρχο, όπως κυρίαρχα είναι και τα συμπτώματα του «κακού» εαυτού, δηλαδή του ψυχασθενούς. Η ένταση του σκοταδιού εντείνεται και από την επιλογή του σκηνοθέτη να αποδώσει στον Λευτέρη μια στιγμή «τύφλωσης» κατά την οποία χάνει εντελώς το φως του εξαιτίας του σοκ το οποίο υπόκειται.

Άλλο ένα μοτίβο που διαφαίνεται είναι αυτό της αμφισβήτησης των θεραπευτικών μεθόδων. Τόσο η άρνηση λήψης των φαρμάκων όσο και η απόρριψη της κοινωνικής λειτουργού που τον παρακολουθεί, παρουσιάζουν την ανευθυνότητα του ψυχικά πάσχοντος ως προς τη θεραπεία του, γεγονός που εντείνει την ανάγκη αποστασιοποίησής του από το κοινωνικό σύνολο εξαιτίας της κλιμάκωσης των συμπτωμάτων. Αυτή η τάση «δαιμονοποίησης» των φαρμάκων και απόρριψης της ψυχοθεραπευτικής μεθόδου αποτελεί σύνηθες μοτίβο στον τρόπο αναπαράστασης των ψυχικά πασχόντων στον κινηματογράφο (Διαμαντοπούλου, 2016, σ. 37). Η απόρριψη δίνεται κινηματογραφικά μέσα από τον προσβλητικό λόγο που χρησιμοποιεί ο Λευτέρης για την κοινωνική λειτουργό, ενώ παράλληλα η επιλογή του Γ. Σιούγα να αφήσει το πρόσωπο της μονίμως εκτός κάδρου εντείνει την απόρριψη ή μάλλον την απουσία μιας ουσιαστικής συνδρομής της κοινωνικού λειτουργού στη ζωή του Λευτέρη. Οι κοντινές λήψεις στο πρόσωπο της θλιμμένης μητέρας, με φόντο το ψυχρό και σκοτεινό γραφείο της κοινωνικής λειτουργού, σε συνδυασμό με το βαρύ πλαίσιο των αφηγήσεών της, ενισχύουν την αίσθηση της απόγνωσης. Η σιωπή, επίσης, της κοινωνικού λειτουργού, η οποία έρχεται σε άμεση αντίστιξη με τις εξομολογήσεις της μητέρας που προσθέτουν συναισθηματική φόρτιση στην αφήγηση, φανερώνει τη θέση της ευρύτερης κοινωνίας απέναντι στο ζήτημα της αποδοχής των ψυχικά παθόντων. Παράλληλα, η *πλονζέ* λήψη του γραφείου της κοινωνικής λειτουργού στη σκηνή κατά την οποία η Ρίνα εξομολογείται ότι δεν θήλασε τον Λευτέρη, εντείνει την αίσθηση της ταπείνωσης και της ψυχολογικής συντριβής και πραγματοποιείται με αυτόν τον τρόπο μια σύνδεση με την έλλειψη του Λευτέρη.

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η συμπτωματολογία της ασθένειας του Λευτέρη βασίζεται σε κάποιες ρεαλιστικές απεικονίσεις (εμμονές, παραισθήσεις), αλλά ταυτόχρονα φανερώνει ορισμένες στερεοτυπικές αντιλήψεις. Συγκεκριμένα, φαίνεται να επιβεβαιώνεται η συσχέτιση της σχιζοφρένειας με την απρόβλεπτη και συχνά βίαιη συμπεριφορά. Η επιθετικότητα του Λευτέρη εκφράζεται είτε λεκτικά είτε σωματικά. Το στερεότυπο του «βίαιου» προβάλλει το σχήμα ότι οι ψυχικά πάσχοντες, και ιδίως οι σχιζοφρενείς, εκφράζουν συχνά καταστροφική συμπεριφορά απέναντι στους άλλους αλλά και τον εαυτό τους. Στην προκειμένη περίπτωση, βέβαια, ο Λευτέρης δεν παρουσιάζεται ιδιαίτερα βίαιος. Εξάιρεση αποτελεί η επίθεσή του στη Νατάσσα που αποτελεί την κορύφωση της έξαρσης των συμπτωμάτων· η πυκνή αφήγηση της σκηνής -σε συνδυασμό με τη σκοτεινή λήψη- αποτυπώνουν και αυξάνουν την ένταση.

Μέσα από την ταινία προωθείται επίσης η υπόθεση ότι βασική αιτία της ασθένειας αποτελεί κάποιο μεμονωμένο τραυματικό γεγονός που έγινε στην παιδική ηλικία του ήρωα. Ο ρόλος της μητέρας είναι καθοριστικός· μέσα από τις συζητήσεις της με την κοινωνικό λειτουργό φαίνεται ότι ο Λευτέρης δε μπόρεσε να θηλάσει και αυτό έχει δημιουργήσει όχι μόνο ενοχές στη μητέρα, αλλά και ένα αίσθημα οίκτου. Η Ρίνα κατά τη διάρκεια της ταινίας περιγράφει τον Λευτέρη «άτυχο», «καημένο», «στερημένο», εντείνοντας έτσι την αίσθηση ανημποριάς και λύπησης. Τα συναισθήματα ενοχής αποτυπώνονται μέσα από την συμπεριφορά της μητέρας, η οποία ικανοποιεί όλα τα θελήματα του Λευτέρη σε βαθμό που την εξαντλεί και εν τέλει τη σκοτώνει. Η ασθένεια συνδέεται με μια αδυναμία και μια έλλειψη και συγκρίνεται μετωπικά με την περίπτωση του Αντώνη που επειδή ανατράφηκε ολοκληρωμένα μπόρεσε να γίνει «φυσιολογικός». Ακόμη, εντοπίζεται η κακή επιρροή του πατέρα, ή μάλλον η απόρριψη και η απουσία του («μια ζωή χέρι πατρικό...δεν άπλωσε...σα ξένο»).

Η αντιμετώπιση του Λευτέρη από τον κοινωνικό περίγυρο δομείται κινηματογραφικά κυρίως μέσα από τη στάση και τη συμπεριφορά των οικείων του, ήτοι της μητέρας του, του αδερφού του και της κοπέλας του αδερφού του. Μέσα από την κινηματογράφηση των σχέσεων και αντιδράσεων που αναπτύσσονται μεταξύ του Λευτέρη και των υπολοίπων χαρακτήρων σκιαγραφείται τόσο το πλαίσιο και περιεχόμενο της προβολής της ψυχικής ασθένειας όσο και η στάση του πληθυσμού απέναντι στους πάσχοντες. Το γεγονός ότι η ταινία εστιάζει στις σχέσεις που αναπτύσσονται εντός της οικογένειας συνιστά μια ενδιαφέρουσα πρόκληση για την ανάλυση, καθώς, δεδομένων των συναισθηματικών δεσμών μιας οικογένειας, καθίσταται δυσκολότερο να φανούν ξεκάθαρα οι στάσεις του κοινωνικού συνόλου και ο βαθμός περιθωριοποίησης που βιώνουν οι ψυχικά νοσούντες στο πλαίσιο της κοινωνικής οργάνωσης. Ωστόσο, ακόμη και σε αυτή τη συνθήκη, αναδεικνύονται ζητήματα σχετικά με την αποδοχή, την απόρριψη και το περιεχόμενο των κοινωνικών αναπαραστάσεων σχετικά με το ζήτημα της ψυχικής ασθένειας ως εκδήλωση μιας «ανεπιθύμητης ετερότητας».

Η μητέρα αναπαρίσταται ως ο φορέας ανιδιοτελούς αγάπης και φροντίδας προς τον πάσχοντα. Γίνεται σαφές ότι είναι αυτή που έχει επιφορτιστεί με την καθημερινή φροντίδα του Λευτέρη και προσπαθεί με τον δικό της τρόπο να τον στηρίζει. Ωστόσο, όπως φανερώνεται μέσα από τις συζητήσεις της με την κοινωνική λειτουργό, είναι βαθιά ενοχική για την κατάσταση του Λευτέρη και υποκύπτει σε άμεσες συγκρίσεις

μεταξύ των δύο της παιδιών, υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την αποδοχή της ευρείας άποψης ότι οι ψυχικά πάσχοντες υστερούν σε σχέση με τους «φυσιολογικούς» (*«Σαν να είχε στραγγίξει όλο το γάλα μου αυτός και για τον μικρό να μην είχε μείνει τίποτα»*, *«Εσύ Αντώνη μου αντέχεις [...] όσο δυνατό το πρώτο παιδί, τόσο αδύναμο θα έβγανε το άλλο. Λες και τη δύναμη την πήρες όλη εσύ και δεν έμεινε τίποτα για τον μικρό»*). Η σύγκριση μεταξύ των δύο αδελφών ενεργοποιεί το δίπολο «φυσιολογικός» - «μη φυσιολογικός». Μέσα από τη συμπεριφορά της μητέρας προκύπτει η στερεοτυπική αναπαράσταση του ψυχικά πάσχοντος ως «αξιολύπητου» ή αδύναμου χαρακτήρα που εξαιτίας της κατάστασής του εγείρει τη λύπη, τη συνεχή φροντίδα και τον οίκτο των άλλων. Το γεγονός αυτό, τον κατατάσσει αυτόματα σε μια ξεχωριστή κατηγορία, που εξαιτίας της διαφοροποίησής της, «απαλλάσσεται» από τη «φυσιολογική» μεταχείριση και ενεργοποιεί ειδικούς κώδικες συμπεριφοράς. Αυτό γίνεται εμφανές τόσο μέσα από την ελαστικότητα που επιδεικνύει η μητέρα προς τα θελήματα του Λευτέρη όσο και μέσα από την πίεσή της προς τον Αντώνη να «προσέχει» τον αδερφό του.

Η πιο έντονη και δραματική σχέση και αυτή που μαρτυρά περισσότερο ίσως την κοινωνική αντίδραση προς την ψυχική ασθένεια είναι αυτή του Λευτέρη με τον αδερφό του. Ο Αντώνης καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας προσπαθεί να διαχειριστεί και να βρει την ισορροπία των συναισθημάτων που του προκαλεί η κατάσταση του αδερφού του. Ενώ καθίσταται σαφές ότι τον αγαπά, διαγράφονται έντονα όλα τα συναισθήματα ενοχής και ντροπής (*«αν το ακούσει αυτό κανείς μάνα, θα φρίξει»*, *«ντρέπεσαι για μένα ε; Μήπως τη φρικόρω»*) που μπορεί να προκαλούν τα υποκείμενα που «νοσούν» στους υπολοίπους και ιδίως στα οικεία τους πρόσωπα. Αναδεικνύεται ότι το στίγμα και η ψυχική ασθένεια είναι συνδεδεμένα με το αίσθημα της ντροπής. Το βάρος που φέρει η ίδια η φύση της ψυχικής ασθένειας φανερώνεται μέσα από τις αντιδράσεις και τα λόγια του Αντώνη (*«Γαμώ την αρρώστια μου μέσα. Να μπει (εννοώντας για νοσηλεία) να ησυχάσουμε»*, *«κανείς δε ξέρει τι είναι να ζεις με άρρωστο άνθρωπο μες στο σπίτι»*). Παρά την προσπάθειά του να σταθεί και να βοηθήσει τον αδερφό του, η πίεση που ασκεί η κατάσταση του Λευτέρη στον Αντώνη φανερώνεται μέσα από τις αντιδράσεις του και μαρτυρά σε ένα βαθμό τις υποδόριες κοινωνικές αντιλήψεις που έχουν συνδεθεί με τα υποκείμενα που παρουσιάζουν ψυχικές διαταραχές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου αντιμετώπισης των ατόμων με ψυχικές διαταραχές αποτελεί η σκηνή κατά την οποία ο Αντώνης προετοιμάζοντας τον Λευτέρη για την επικείμενη επίσκεψη της Νατάσσας τον συμβουλεύει να *«μη μιλάει*

πολύ» και γενικότερα να παρουσιάσει μια άλλη εικόνα του εαυτού του. Η ετερότητα του Λευτέρη μπορεί να αποβεί απειλητική για τη σχέση του Αντώνη· η ντροπή που πηγάζει από αυτό είναι εμφανής. Επιπρόσθετα, η αδυναμία (ή άρνηση) του Αντώνη να καταλάβει τα ρωσικά και η επιμονή του Λευτέρη να του μιλάει στα ρωσικά συμβάλλει στην αναπαράσταση της αδυναμίας και έλλειψης ουσιαστικής επικοινωνίας μεταξύ των δύο αδελφών, στοιχείο που εντείνει τη μοναξιά των ηρώων.

Η απόσταση ανάμεσα στο Λευτέρη και τους υπολοίπους καθίσταται ορατή μέσα από δύο σκηνές για τις οποίες κρίνεται σημαντικό να γίνει λόγος. Η πρώτη είναι εκείνη κατά την οποία ο θεατής παρατηρεί τη μητέρα και τον Αντώνη να συζητούν για τον Λευτέρη και την κατάστασή του, ενώ ταυτόχρονα ο σκηνοθέτης αποτυπώνει με *κοντινή* λήψη τον Λευτέρη να τους παρακολουθεί από το σκοτεινό του δωμάτιο μέσα από μια μικρή χαραμάδα και ύστερα να χάνεται με *fade out* μέσα στο σκοτάδι (ενώ την ίδια στιγμή η μητέρα μιλάει για τα «στοιχεία» που θέλουν να τον αρπάξουν). Η αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στις δύο «πλευρές» είναι ορατή και άμεση και εντείνει την αίσθηση της μοναξιάς και της απομόνωσης που βιώνει ο Λευτέρης. Ομοίως, στη σκηνή της πρώτης συνάντησης της οικογένειας με τη Νατάσσα διακρίνεται το ίδιο μοτίβο. Όταν ο Λευτέρης φτάνει καθυστερημένα στο σπίτι παρατηρεί απ' έξω τους υπολοίπους να κάθονται και να γελούν μέσα στο σπίτι. Η λήψη ακολουθεί την ίδια συνταγή. Ο Λευτέρης στέκεται μόνος του σε σκοτεινό φόντο και παρατηρεί τους άλλους -που βρίσκονται σε ένα ελαφρώς πιο φωτισμένο φόντο- μέσα από ένα μικρό παράθυρο, ενώ η *κοντινή* λήψη στο πρόσωπό του εντείνει την αίσθηση της μοναχικότητας και της ετερότητας του Λευτέρη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η σχέση του Λευτέρη με την κοπέλα του αδελφού του, τη Νατάσσα. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει αρχικά η Νατάσσα τον Λευτέρη προκαλεί την αίσθηση της φιλικής προαίρεσης, μια μορφή οριοθετημένης μεταχείρισης που βασίζεται στην άποψη ότι οι πάσχοντες χρήζουν καλοσύνης και προσομοιάζει στη συμπεριφορά των γονέων προς τα παιδιά τους. Κατά τη διάρκεια της πρώτης τους συνάντησης, η Νατάσσα δίνει στο Λευτέρη την προσοχή που αποζητά, καταφέρνοντας να τον προσεγγίσει επιτυχώς. Αναφέρει, μάλιστα, ότι «*τελικά είναι μια χαρά παιδί*», κάνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα σχόλιο για το περιεχόμενο της προκαταβολικά κοινωνικά διαμορφωμένης αντίληψης για ένα άτομο που φέρει μια «*ετικέτα*» και δη, αυτή της ψυχικής νόσου. Αυτή η συμπεριφορά, ωστόσο, θα αλλάξει άμεσα μετά τη στιγμή της επίθεσης του Λευτέρη απέναντί της, χωρίς να αφήνει περιθώρια κατανόησης ή/και συγχώρεσης.

Το περιεχόμενο των αναπαραστάσεων της ψυχικής ασθένειας στο συλλογικό υποσυνείδητο, καθώς επίσης και οι συνέπειες τους στην κοινωνική αντιμετώπιση προς αυτήν φανερώνονται μέσα από μικρά σημεία της ταινίας. Τα εμμονικά βλέμματα των αγνώστων που στρέφονται πάνω στον Λευτέρη μέσα από τη χρήση διαδοχικών *γκρο πλάνων* και τη συνοδεία ενός «απειλητικού» μουσικού μοτίβου, η απουσία φίλων ή συντρόφου, η αδιαφορία των γειτόνων προς την οικογένεια (χαρακτηριστικό το σημείο κατά το οποίο η Ρίνα χαιρετά τη γειτόνισσα χωρίς καμία ανταπόκριση), ο φόβος της Νατάσσας που έρχεται αμέσως στην επιφάνεια μόλις βρεθεί μόνη της με τον Λευτέρη, η γενικότερη ασφυκτική και κλειστοφοβική ατμόσφαιρα που αποδίδεται μέσα από το φωτισμό και τον «εγκλεισμό» στο σπίτι είναι στοιχεία που συνθέτουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτή η ψυχική ασθένεια στο κοινωνικό συλλογικό. Επίσης, σε αρκετά σημεία ο Σιούγκας εστιάζει στα μάτια του Λευτέρη με τη χρήση *τρε γκρο πλάνων*, μέσα από τα οποία αποτυπώνεται η έντονη ψυχολογική κατάσταση του ήρωα. Ταυτόχρονα, η χρήση *πλάνων φλου* και *λοξής γωνίας* σε σημεία απεικόνισης του Λευτέρη εντείνει την αίσθηση της αστάθειας, της ευθραυστότητας και της νοητικής θόλωσης. Παράλληλα, η έλλειψη εξωτερικών λήψεων ή λήψεων όπου το φως της ημέρας είναι κυρίαρχο εντείνει την αίσθηση του «εγκλεισμού». Η αφήγηση κλείνει με μια *βερτικάλ* κίνηση της κάμερας που αποτυπώνει το περιβάλλον της γειτονιάς, καταλήγοντας στη λήψη του φωτεινού ουρανού. Με αυτόν τον τρόπο εκτονώνεται η ένταση που είχε δημιουργήσει η κλειστοφοβική ατμόσφαιρα της ταινίας, δημιουργώντας την αίσθηση ότι ο «εγκλεισμός» του Λευτέρη σε ψυχιατρική κλινική αποτελεί τη «λύση» του δράματος.

Παράλληλα με την κύρια αφήγηση, που εστιάζει στις δυναμικές της οικογένειας που δημιουργούνται στη βάση της ύπαρξης της ψυχικής ασθένειας, ξεδιπλώνεται και μια δευτερεύουσα αφήγηση που εμπίπτει στο πλαίσιο της κοινωνικής περιθωριοποίησης και πηγάζει από την μεταναστευτική εμπειρία. Μέσα από τη Ρίνα εκφράζεται ο μόνιμος φόβος της απέλασης («*Να γίνει τίποτα στραβό να μας στείλουν πάλι στο Τιμπιλίσι*»), η αγωνία τα παιδιά της να «ριζώσουν» στην Ελλάδα και το αίσθημα του μετεώρου («*Ξεκρέμαστοι, ούτε από εδώ, ούτε από εκεί*»). Παράλληλα, η παραδοχή της στη Νατάσσα ότι στο σπίτι τους κυριαρχούν τα ελληνικά («*εμείς στο σπίτι μόνο ελληνικά*»), σε συνδυασμό με την άρνηση του Αντώνη να μιλήσει ή έστω να καταλάβει στα ρωσικά, αποτυπώνουν την «επιταγή» των μεταναστών να ενταχθούν στην ελληνική κοινωνία, θυσιάζοντας συχνά τα στοιχεία της εθνικής και πολιτισμικής τους ταυτότητας προκειμένου να μην προκαλούν αντιδράσεις. Η αντίστιξη μεταξύ των

Ελλήνων και των μεταναστών κινηματογραφείται τόσο μέσα από τη διαφορά του μορφωτικού επιπέδου όσο και μέσα από την ταξική διαφορά. Ο Αντώνης τονίζει ότι η Νατάσσα είναι μια «σοβαρή», «μορφωμένη» κοπέλα, ενώ ταυτόχρονα έχει γίνει γνωστό μέσα από την αφήγηση ότι η οικογένειά της έχει δική της επιχείρηση. Αντίθετα, οι μετανάστες απεικονίζονται σε νυχτερινά σχολεία και σε οίκους ανοχής, ενώ τόσο η Ρίνα όσο και ο Αντώνης γίνεται γνωστό ότι εργάζονται σε δουλειές του μεροκάματου. Η σκηνή κατά την οποία το βίωμα του μετανάστη ξεδιπλώνεται ξεκάθαρα μέσα από την αφήγηση είναι αυτή της εξομολόγησης του Αντώνη στην πρώην Ρωσίδα σύντροφό του. Κινηματογραφημένος σε μία σκοτεινή κοντινή λήψη και τοποθετημένος μπροστά σε κάγκελα, παραδέχεται τη δυσκολία ένταξης που έχει βιώσει (*«ποιοι να σε κάνουν παρέα άμα δεν είσαι δικός τους»*), ενώ στη συνέχεια η κίνηση της κάμερας πλησιάζει (*zoom in*) τον Αντώνη καθώς αυτός αφηγείται τη βαθιά μοναξιά που έχει νιώσει εξαιτίας της μεταναστευτικής εμπειρίας (*«και τους δικούς μου δεν τους ήθελα, δεν ήθελα να είμαι έτσι εγώ. Γύρναγα, λοιπόν, μόνος μου»*).

Παρά την προσπάθεια του σκηνοθέτη να εστιάσει στην ανθρώπινη προσέγγιση της οικογένειας και την αποτύπωση του εσωτερικών ψυχολογικών και συναισθηματικών διεργασιών, καταφέρνει ταυτόχρονα να σχολιάσει την κοινωνική απομόνωση που βιώνουν άτομα σαν τον Λευτέρη. Όπως λέει και ο ίδιος ο Λευτέρης χρησιμοποιώντας ένα στίχο του αγαπημένου του τραγουδιστή *«εμένα δεν με αγάπησε κανείς»*. Το *Γάλα* οπτικοποιεί ουσιαστικά τη σκληρή πραγματικότητα μιας ευαίσθητης κοινωνικής ομάδας μέσω της αναπαράστασης των εύθραυστων συναισθημάτων που συνοδεύουν μία κοινωνική συνθήκη, όπως είναι αυτή της ύπαρξης μέσα σε ένα πλαίσιο όπου είναι παρούσα η ψυχική ασθένεια. Μέσα από το φάσμα των σχέσεων που σκιαγραφούνται στην ταινία αποδίδεται με ταυτόχρονο τρόπο τόσο το ζήτημα της αποδοχής όσο και της απόρριψης. Αν και γίνεται σαφές ότι και τα τρία πρόσωπα προσπαθούν να έχουν μια θετική στάση προς τον Λευτέρη, η προβληματική που συνοδεύει το ζήτημα της ψυχικής ασθένειας καθίσταται ορατή. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, κυρίαρχο θέμα του σκηνοθέτη δεν είναι να αναδείξει την περιθωριοποίηση που βιώνει το υποκείμενο που πάσχει από ψυχική διαταραχή, αλλά τις δύσκολες δυναμικές που αναπτύσσονται εξαιτίας αυτής. Ωστόσο, μέσα από την κινηματογράφηση αυτών των δυναμικών που αναπτύσσονται μεταξύ των προσώπων, των συναισθημάτων που προκαλεί η κατάσταση του Λευτέρη και των συμπεριφορών που αυτή ενεργοποιεί, δίνεται η δυνατότητα να εντοπισθούν στοιχεία που συνθέτουν την αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας και αποκαλύπτουν σε ένα βαθμό τις

συνθήκες υπό τις οποίες αντιμετωπίζονται από το κοινωνικό σύνολο. Εξάλλου, η επιλογή να αποδοθεί στον Λευτέρη ο θάνατος της μητέρας αποτελεί μια τοποθέτηση για το «βάρος» που «φορτώνουν» οι ψυχικά ασθενείς στο οικείο περιβάλλον τους. Οι απεικονίσεις των ψυχικά ασθενών εμπεριέχουν τις περισσότερες φορές αρνητικές αναπαραστάσεις, διαμορφώνοντας συνειδητά ή ασυνείδητα ένα καθεστώς κοινωνικής αποξένωσης για τους πάσχοντες, το οποίο αντανακλά την ισχύουσα κοινωνική πραγματικότητα. Ακόμα και στην περίπτωση της ταινίας αυτής, στην οποία ο σκηνοθέτης επιχειρεί μια πιο ανθρωποκεντρική προσέγγιση του ζητήματος, το κυρίαρχο περιεχόμενο των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι παρόν. Παράλληλα, η χρήση της μεταναστευτικής ιδιότητας ως καμβά για την αφήγηση αποτυπώνει το περιεχόμενο των κοινωνικών αναπαραστάσεων για τους μετανάστες, φανερώνοντας αφενός αντιλήψεις και κοινωνικές πρακτικές.

Park

Σύνοψη

Η ταινία εστιάζει σε μια παρέα νεαρών αγοριών και κοριτσιών που ζουν στις εγκαταλελειμμένες αθλητικές εγκαταστάσεις του Ολυμπιακού χωριού, περίπου δέκα χρόνια μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες, και παρουσιάζει την καθημερινότητά τους κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού και πιο συγκεκριμένα το πώς βιώνουν την απομόνωσή τους σε αυτό το μέρος, την ένταση και τη βία που προκύπτει από τον «εγκλεισμό» αυτόν. Κύριοι πρωταγωνιστές είναι ο 17χρονος Δημήτρης και η 22χρονη φίλη του Άννα οι οποίοι προσπαθούν να «δραπετεύσουν» από τα όρια του Χωριού, να ξεφύγουν από τους περιορισμούς που βιώνουν, έχοντας ως προορισμό τα τουριστικά ξενοδοχεία των νοτίων προαστίων της Αθήνας. Η επιθυμία τους επιτυγχάνεται όταν ο Δημήτρης, ύστερα από μια περιστασιακή δουλειά στην αποθήκη μαρμάρων του εραστή της μητέρας του, πληρώνεται το μεροκάματό του και αποφασίζει να τα ξοδέψει με την Άννα εισχωρώντας περιστασιακά στις ζωές των τουριστών που συναντούν στη διάρκεια της εξόρμησής τους.

Ανάλυση

Με την ταινία αυτή, η σκηνοθέτης επιχειρεί να αποτυπώσει μια διαδρομή προς την ενηλικίωση, το βίαιο ταξίδι που συχνά προϋποθέτει η μετάβαση προς αυτήν αλλά και την υπαρξιακή αγωνία που συνοδεύει τα νέα αυτά παιδιά που είναι «τοποθετημένα» σε ένα έρημο μέρος και επιθυμούν να «κατακτήσουν» ένα τρόπο ζωής που δύσκολα «κατακτιέται» για όσους διαβιούν στο περιθώριο. Σύμφωνα με την ίδια, η αρχική και βασική της ιδέα για τη σύλληψη της ταινίας αποτέλεσε η επιθυμία της να φτιάξει μια ιστορία για μια παρέα παιδιών που φαίνεται να μην υπάρχει καμιά ελπίδα για αυτά· μια ταινία *«άτοπη και άχρονη που θα μιλήσει για νέους και εγκαταλελειμμένους»*, χωρίς όμως να θέλει να δώσει στους πρωταγωνιστές της το χαρακτηρισμό της «χαμένης γενιάς». Η επιλογή της ταινίας για την εν λόγω εργασία έγκειται στο γεγονός ότι τα παιδιά που αποτελούν τους πρωταγωνιστές της ταινίας είναι αντιπρόσωποι της νέας γενιάς μεταναστών δεύτερης γενιάς και λαϊκών στρωμάτων της κοινωνίας που έχουν συμβολικά τοποθετηθεί σε έναν χώρο εγκατάλειψης μακριά από το κέντρο, τον πολιτισμό και τη ζωή της πόλης. Μέσα από την κινηματογράφησή τους, που

επικεντρώνεται στην παρατήρηση και μια υπαρξιακή προσέγγιση, θίγονται ζητήματα αποδοχής και απόρριψης με έναν ιδιαίτερο τρόπο που επιτυγχάνεται μέσα από την χρήση της πολεμικής του χώρου. Πρόκειται, για μια παρέα «αποκλεισμένη» στο περιθώριο που βιώνει τη νιότη απογυμνωμένη από τα όνειρα και τις φιλοδοξίες που αναμένεται να έχουν τα παιδιά σε αυτές τις ηλικίες, σκιαγραφώντας έτσι το πορτρέτο μιας σύγχρονης δυστοπίας όπως αυτή προκύπτει από τα πρότυπα του δυτικού πολιτισμού και τα κατάλοιπα -χωρικά και κοινωνικά- που αφήνει στο πέρασμά του.

Η ταινία έχει ελάχιστους διαλόγους και κυριαρχείται από ένα πλούσιο σε ήχους και σωματικές εκφράσεις περιβάλλον. Το περιθώριο κινηματογραφείται μέσα από τα παιδιά του Ολυμπιακού χωριού και η απόδοσή του βρίσκεται σε άμεσο διάλογο με το χώρο που έχει επιλεγεί και τους συμβολισμούς που αυτός φέρει. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή κατά τα πρώτα λεπτά της ταινίας, η κάμερα αποτυπώνει ένα από τα αγόρια της παρέας να «στέφεται νικητής» σε μια αυτοσχέδια αθλητική επίδειξη και αμέσως μετά να ψάχνει ένα κάδο σκουπιδιών. Με τον τρόπο αυτό, η Εξάρχου αποτυπώνει με λιτό και άμεσο τρόπο τις συνθήκες ζωής των παιδιών αυτών. Παράλληλα με την αναπαράσταση της κοινωνικής απομόνωσης που καλούνται να διαχειριστούν τα παιδιά, σκιαγραφείται επίσης και η εκρηκτικότητα της νιότης και δη, αυτή της ανδρικής εφηβικής παρέας και κατ' επέκταση πολλά από τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται μπορεί να απορρέουν και από τη φύση των ορμών αυτής της ηλικίας. Συγκεκριμένα, τα παιδιά απεικονίζονται ως παγιδευμένα αγρίμια που περνούν το χρόνο τους στο εγκαταλειμμένο αυτό μέρος αναπαριστώντας ολυμπιακά αθλήματα και διεξάγοντας βίαιες αυτοσχέδιες και αυθόρμητες δραστηριότητες. Η κίνηση της κάμερας -η κάμερα στο χέρι- συμβάλλει στην αναπαράσταση της ζωνρότητας και της εκρηκτικότητας των νέων παιδιών και προσδίδει ένα τραχύ και άμεσο στυλ στην κινηματογράφησή τους. Όλα τα παιχνίδια που κάνουν μεταξύ τους καταλήγουν με κάποιον τρόπο στη βία μέσα από σωματικές εξάρσεις, καθώς επίσης και σε ένα ξέσπασμα που αρθρώνεται μέσα από κραυγές που γεμίζουν τους άδειους χώρους. Η επιλογή των παιδιών εντείνει την αντίφαση με το χώρο και δημιουργεί μια σύγκρουση ανάμεσα στην ενέργεια που κατακλύζει τους νέους και το «νεκρό» τοπίο μέσα στο οποίο αναγκαστικά κινούνται σκιαγραφώντας την αίσθηση του μετέωρου που μπορεί να αισθάνονται ως «απόκληροι» μιας κοινωνίας. Ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμία αναφορά στο οικογενειακό υπόβαθρο των παιδιών, δημιουργώντας έτσι μια αίσθηση ορφάνιας που μπορεί σε ένα δεύτερο επίπεδο να συνδεθεί με την εγκατάλειψη που βιώνουν ευρύτερα από την κοινωνία. Η μοναδική

συντροφιά που φαίνεται να έχουν τα παιδιά του Χωριού είναι αυτή των υπολοίπων της παρέας· μέσα από τα παιχνίδια τους καθίσταται σαφές ότι αναζητούν αγάπη και αποδοχή και αυτή τους η ανάγκη διεκδικείται με ένα τρόπο άγριο και βίαιο⁸. Ενώ, δηλαδή, ασκούν βία μεταξύ τους είναι σαν να αποζητούν εν τέλει την επαφή από την οποία είναι στερημένοι. Ο τρόπος της κινηματογράφησης τους βασίζεται σε μια αφηγηματική σύμβαση που εδράζεται πάνω στην παρατήρηση της επαναληπτικής και άσκοπης περιφοράς τους στο χώρο, μέσα από την τοποθέτησή τους σε διάφορα σημεία των άδειων ολυμπιακών εγκαταστάσεων, δημιουργώντας την αίσθηση της περιφοράς γύρω από το «αδιέξοδο» που χαρακτηρίζει την ύπαρξή τους.

Τα δύο πρόσωπα στα οποία εστιάζει κυρίως η αφήγηση είναι αυτά του Δημήτρη και της Άννας. Σε αυτούς τους δύο πρωταγωνιστές ενσαρκώνεται -με ένα πιο προφανή τρόπο σε σχέση με τα υπόλοιπα παιδιά- όλη η ματαιότητα και η απόγνωση που νιώθουν όντας παγιδευμένοι σε ένα δεδομένο τρόπο ζωής και μια -φαινομενικά τουλάχιστον- αναπόφευκτη κοινωνική κατάσταση. Ως οι μεγαλύτεροι της παρέας βιώνουν τις πρώτες στιγμές ενηλικίωσης και προσπαθούν να βρουν με τον δικό τους τρόπο μια διέξοδο ώστε να δώσουν έστω και ένα εφήμερο νόημα στο καλοκαίρι τους. Ο Δημήτρης αναπαρίσταται εγκλωβισμένος τόσο σε ένα χώρο όσο και σε μια προβληματική οικογενειακή κατάσταση· η μητέρα του φαίνεται να είναι χωρισμένη -η απουσία του πατέρα δεν αναφέρεται αλλά είναι προφανής- και αλκοολική, εξαρτημένη από την παρουσία του εραστή της. Ο Δημήτρης καθορίζεται από την ανάγκη του να ανήκει κάπου. Βιώνοντας τόσο την οικογενειακή όσο και την κοινωνική απόρριψη, αυτή του η ανάγκη γίνεται ακόμη πιο επιτακτική και κατ' επέκταση οι προσπάθειες επίτευξής της καθίστανται ολοένα και πιο άγριες και απελπισμένες. Ψάχνει να βρει τη θέση του στον κόσμο προσπαθώντας ταυτόχρονα να ισορροπήσει τα συναισθήματα που η μετάβαση από την αθωότητα στην ενηλικίωση φέρει. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που συμπληρώνει συμβολικά την αναπαράσταση του Δημήτρη είναι η ύπαρξη του σκύλου. Όπως γίνεται γνωστό μέσα από την αφήγηση, ο σκύλος βρέθηκε εγκαταλελειμμένος και τραυματισμένος στην άκρη του δρόμου. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή κατά την οποία απεικονίζονται τα αγόρια να «παίζουν» μεταξύ τους μέσω της σωματικής πάλης, η κάμερα εστιάζει συχνά μέσα από το *παράλληλο μοντάζ* στο σκύλο που είναι δεμένος με αλυσίδα λίγο πιο πέρα και συμπεριφέρεται ως ένα παγιδευμένο ζώο που θέλει να

8. Cinobo. Αφιέρωμα. Η Εξάρχου θυμάται το Park

ελευθερωθεί. Σε αντιστοιχία, ο Δημήτρης βρίσκεται «εγκαταλελειμμένος» σε ένα χώρο και νιώθει κι αυτός σαν ένα παγιδευμένο αγρίμι που θέλει να ξεφύγει. Η Εξάρχου εστιάζοντας την κάμερα στον Δημήτρη σκιαγραφεί την μπερδεμένη συναισθηματική κατάσταση που είναι κατανοητό να αισθάνονται οι μεγαλύτεροι της παρέας καθώς αρχίζουν να νιώθουν την ανάγκη να «βγουν» στην «έξω» κοινωνία και τον τρόπο που θα επιβάλλουν την παρουσία τους.

Η Άννα λειτουργεί κατά ένα τρόπο ως προσωποποίηση του ίδιου του χώρου· πρόκειται για μια αθλήτρια η οποία ενώ βρισκόταν σε ρυθμούς πρωταθλητισμού αναγκάστηκε να σταματήσει απότομα και νωρίς εξαιτίας σοβαρών τραυματισμών που υπέστη κατά την προετοιμασία. Ενσαρκώνει, δηλαδή, ταυτόχρονα τόσο το αθλητικό ιδεώδες όσο και μια κατάσταση που φθάρηκε πολύ νωρίς δεδομένων των προσδοκιών. Σε αντιστοιχία, οι ολυμπιακές εγκαταστάσεις πρεσβεύουν κάτι μεγαλειώδες που χτίστηκε για ένα σημαντικό γεγονός και υπό απαιτητικές προδιαγραφές αλλά αφέθηκε στη φθορά και την εγκατάλειψη ακριβώς μετά το πέρας των Ολυμπιακών Αγώνων, χωρίς να υπάρξει προσπάθεια αξιοποίησής με άλλους όρους και συνθήκες. Σύμφωνα με τη σκηνοθέτη, η Άννα είναι σαν να *«είναι μια συνταξιούχα αθλήτρια, ενώ είναι πάρα πολύ μικρή»*. Κατ' όμοιο τρόπο, ο χώρος αυτός μοιάζει να «συνταξιοδοτήθηκε» πολύ νωρίς, χωρίς να ολοκληρώσει το σκοπό για τον οποίο χτίστηκε, ήτοι την φιλοξενία αθλητικών δραστηριοτήτων. Ο χώρος -όπως και η Άννα- αντιπροσωπεύει κάτι που θα μπορούσε να εξελιχθεί πολύ αλλά τελικά ρημάζει σε μια κατάσταση «φθοράς». Στη σκηνή που σε μια ένδειξη τρυφερότητας, η Άννα δείχνει στον Δημήτρη τις ουλές από τα τραύματά της και του περιγράφει με μια αμήχανη παιδικότητα τον τρόπο που έγινε το ατύχημα, η κοντινή λήψη στο πληγωμένο σώμα της εντείνει την αίσθηση της ανημποριάς που νιώθει η Άννα ως πρώην πρωταθλήτρια που πλέον πρέπει να διαχειριστεί τη «φθορά» αυτή. Αντίστοιχα, ο τρόπος με τον οποίον υπάρχει μέσα στο χώρο -που κυριαρχείται από τα αγόρια- δείχνει την προσπάθειά της να υπάρξει ως μια νεαρή κοπέλα στο «νεκρό» αυτό τοπίο. Ο τρόπος που προκαλεί τα αγόρια επιδεικνύοντας την ευλυγισία της και μέσω αυτής τη σεξουαλική της διάθεση, σε συνδυασμό με τις *κοντινές λήψεις* στο πρόσωπό της που μαρτυρούν την έλλειψη ουσιαστικής ευχαρίστησης από αυτό, σκιαγραφούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο η Άννα καλείται να διαχειριστεί τη νεότητά της και ό,τι επιφέρει αυτή σε αυτή την ηλικία, καθώς επίσης και τη μοναξιά της ως γυναίκα ανάμεσα σε αγόρια. Τα *μεσαία κοντινά* πλάνα αποτυπώνουν τις διακυμάνσεις στα συναισθήματά της, δίνοντας στον θεατή την αίσθηση της ανάγκης της Άννας για αποδοχή, ακόμη κι αν αυτή διεκδικείται με ένα

τρόπο που ενδόμυχα ίσως η Άννα δεν επιθυμεί. Η Εξάρχου κινηματογραφεί με διάφορους τρόπους τη διάδραση της Άννας με τα αγόρια. Εκτός από το ερωτικό παιχνίδι, υπάρχουν και στιγμές επιθετικότητας προς την κοπέλα. Σε μια σκηνή που διαδραματίζεται στους εσωτερικούς σκοτεινούς χώρους των εγκαταλελειμμένων αποδυτηρίων, απεικονίζονται τα αγόρια να ενοχλούν και να πιέζουν την Άννα να τους κάνει μια επίδειξη των ικανοτήτων της («*κάνε μια πιρουέτα*»), ενώ γίνεται προφανές ότι η ίδια δεν το επιθυμεί. Αντίστοιχα, όμως, υπάρχουν και στιγμές που η Άννα αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ομάδας και τυγχάνει της αγάπης και της αποδοχής των αγοριών. Οι δυναμικές αυτές που αναπτύσσονται μεταξύ της κοπέλας και των αγοριών μπορούν να παραλληλιστούν σε ένα δεύτερο επίπεδο με τη σχέση των νέων με το χώρο. Από τη μία, θέλουν να τον καταστρέψουν και από την άλλη αναγνωρίζουν ότι λειτουργεί ως καταφύγιο για αυτούς. Τα ανάμεικτα συναισθήματα που νιώθουν για τον «εγκλεισμό» τους προβάλλονται στο πρόσωπο της Άννας.

Ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα αποτυπώνει την παρουσία του Δημήτρη και της Άννας στον «έξω» κόσμο είναι ενδεικτικός του τρόπου με τον οποίον υπάρχουν στην κοινωνία· αποτελούν μέρος της αλλά είναι ταυτόχρονα διαφορετικοί μέσα σε αυτή. Αυτό αποτυπώνεται καθαρά στις σκηνές που ακολουθούν. Η πρώτη σκηνή είναι αυτή κατά την οποία απεικονίζεται η πρώτη έξοδος του ζευγαριού· αφού βουτήξουν στη θάλασσα, η Σ. Εξάρχου, χρησιμοποιώντας ένα πλάνο με *μικρό βάθος πεδίου*, εστιάζει στα δύο νεαρά παιδιά, αφήνοντας ως φόντο το περιβάλλον της παραλίας, αποτυπώνοντας έτσι τη διαφορετική «θέση» των δύο πλευρών. Από τη μία, τα δύο νέα παιδιά απομακρυσμένα από την παραλία και καθισμένα στο τσιμέντο, και από την άλλη η οργανωμένη παραλία με τις ομπρέλες και τα ξενοδοχεία να κυριαρχούν στο φόντο. Η επόμενη σκηνή διαδραματίζεται κατά τη δεύτερη εξόρμησή τους στην παραλία. Αυτή τη φορά, οι δύο ήρωες απεικονίζονται μεν ανάμεσα στο πλήθος της οργανωμένης παραλίας αλλά η θέση και η στάση τους στο χώρο μαρτυρά τη διαφοροποίησή τους· τοποθετημένοι σχεδόν στο κέντρο του κάδρου παρουσιάζονται ως οι μοναδικοί που κάθονται χωρίς ομπρέλα και ξαπλώστρα, δημιουργώντας μια άμεση αντίστιξη με τον υπόλοιπο κόσμο που βρίσκεται στο χώρο. Η κινηματογράφηση της ξαπλωμένης στην άμμο Άννας με ένα *υποκειμενικό* πλάνο συμβάλλει στην εμφατική απόδοση της θέσης.

Γενικότερα, όπως έχει γίνει ήδη κατανοητό, ο χώρος διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο στην ταινία. Η Εξάρχου σε δηλώσεις της έχει αναφέρει ότι έψαχνε έναν «άτοπο»

τόπο, ένα «no man's land»⁹ και ο σκοπός της αυτός επετεύχθη μέσα από την επιλογή του Ολυμπιακού χωριού. Πρόκειται για ένα «απρόσωπο» τόπο ο οποίος όχι μόνο βρίσκεται μακριά και απομονωμένα, αλλά διαχωρίζεται και από τον ευρύτερο χώρο με ένα σύνορο-φράχτη. Με αυτόν το τρόπο αυτό, συμβάλλει με ένα πραγματικό και συμβολικό τρόπο στην οργάνωση των ανθρώπων στο χώρο πραγματοποιώντας μια αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων. Αυτό επιτυγχάνεται επίσης και μέσω της «καταλληλότητας» ή μάλλον της «μη καταλληλότητας» του χώρου για μια συγκεκριμένη δραστηριότητα (που στην προκειμένη περίπτωση είναι αυτή της διαβίωσης): τα παιδιά διαβιούν μέσα σε εγκαταλελειμμένες αθλητικές εγκαταστάσεις, γεγονός που ενισχύει τον συμβολισμό σχετικά με τη «θέση» τους και την πραγματικότητα της «πρακτικής» κατοίκησής τους εκεί. Μία ακόμα ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τον επιλεγέντα χώρο είναι η επιβεβαίωση, μέσω του τρόπου κινηματογράφησης του, κάποιων δίπολων που εντείνουν τη διαφοροποίηση και των διαχωρισμό των «εντός» και των «εκτός» του χωριού. Πιο συγκεκριμένα, τα δίπολα αυτά προκύπτουν από τις εξής αντιθέσεις: τα μεγάλα ξενοδοχεία σε σύγκριση με τον άδειο εγκαταλελειμμένο χώρο, η θάλασσα και οι πλαζ σε σύγκριση με τα λιμνάζοντα βρώμικα νερά που υπάρχουν στις εγκαταλελειμμένες πισίνες του Χωριού, η διασκέδαση των τουριστών σε σύγκριση με τα αυτοσχέδια επιθετικά παιχνίδια των παιδιών. Ταυτόχρονα, η ταυτότητα του χώρου, ακόμη κι αν η Εξάρχου σύμφωνα με δηλώσεις της δεν στόχευε σε κάποιο σχολιασμό επί αυτού, δημιουργεί μια σύνδεση με τη μετά-ολυμπιακή κατάσταση του χώρου, με το συμβολισμό που φέρει ο χώρος ως «ενσάρκωση» μιας εθνικής εορτής και τη συνεπαγόμενη αντίληψη των σημερινών «κατοίκων» του χώρου ως «απομεινάρια» της εορτής αυτής.

Ο χώρος αυτός αν και προσέδωσε στην ταινία ένα συγκεκριμένο συναισθηματικό φορτίο, κατάφερε να είναι ταυτόχρονα αρκετά αφηρημένος ώστε να σχολιάσει τόσο την ελληνική όσο και εν γένει τη δυτική πραγματικότητα. Μέσα από αυτόν προσέδωσε με κινηματογραφικό τρόπο την εγκατάλειψη, την απομόνωση, τη μοναξιά και την περιθωριοποίηση που βιώνουν όσοι έχουν μείνει να κατοικούν εκεί. Αποτύπωσε μια έρημη «χώρα» που είναι αποκομμένη από το σύστημα της κοινωνικής

9. HuffPost Greece. Η Σοφία Εξάρχου για το «Park»: Ήθελα να κάνω μια ταινία που θα μιλά για νέους και εγκαταλελειμμένους: κοινωνική ζωή.

οργάνωσης. Το «σκηνικό» του *Park* αναπαριστά με συμβολικό και δεξιοτεχνικό τρόπο την κοινωνική πρακτική της αποκοπής τμημάτων της κοινωνίας. Μέσα από τα ερείπια του χώρου, σκιαγραφείται το πορτρέτο των κοινωνικών στοιχείων που θεωρούνται παρείσακτα για το σύνολο της κυρίαρχης κοινωνικής ομάδας.

Η θεματική της βίας υπάρχει διάχυτη σε όλα την ταινία. Τα παιχνίδια και οι δραστηριότητες που στήνουν τα παιδιά, τα ξεσπάσματά τους, οι βιαστικές και σχεδόν επιθετικές ερωτικές συννευρέσεις μεταξύ του Δημήτρη και της Άννας, η επαφή του Δημήτρη και της Άννας με τον έξω κόσμο, γίνονται όλα υπό όρους βίας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, η βία εκλαμβάνεται από τα παιδιά ως ένα μέσο διεκδίκησης της φιλίας και της οικειότητας. Παράλληλα όμως, αυτή η άγρια ωμότητα που εκφράζεται γίνεται και ένα σχόλιο για τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά αντιδρούν σε αυτό που βιώνουν. Χωρίς ίσως να αντιλαμβάνονται πλήρως την επισφάλεια του μέλλοντος τους, οδεύουν προς την ενηλικίωση μέσα σε μια βάρβαρη και σκληρή καθημερινότητα και παλεύουν συνεχώς μεταξύ τους, για να διοχετεύσουν ο ένας προς τον άλλο την οργή που βράζει μέσα τους, ίσως γιατί δε μπορούν να τα βάλουν με τον πραγματικό «εχθρό» που φέρει την ευθύνη για την περιθωριοποίηση και τη «φυλάκιση». Η βία γίνεται ένα μέσο εκτόνωσης και ένας τρόπος διαφυγής από μία κατάσταση που ακόμα δεν έχουν πλήρως συνειδητοποιήσει. Ειδικότερα, στις σκηνές όπου απεικονίζονται τα παιδιά ως βάνδαλοι να καταστρέφουν τις εγκαταστάσεις γίνεται σαφές ότι η βία μετατρέπεται σε ένα μέσο διαφωνίας προς αυτόν τον τρόπο ζωής και την κατάσταση στην οποία έχουν εγκλωβιστεί. Χωρίς να κατανοούν τι ακριβώς κάνουν και γιατί, ερμηνεύοντας τη βία αυτή σαν ένα ακόμη παιχνίδι, δείχνουν με έναν σαφή τρόπο την επιθυμία τους να καταστρέψουν το «πλαίσιο» που τους απομονώνει. Είναι μια ενστικτώδης αντίδραση σε μια ψυχική, ασυνείδητη ακόμα, σύγκρουση. Ταυτόχρονα, η βία νοείται και ως μια αναπόφευκτη κατάσταση η οποία προκαλείται από τη σύγκρουση των αντιφατικών στοιχείων που δομούν η νεανική ορμητική παρουσία από τη μία και η ερήμωση από την άλλη.

Μέσα από τους δύο πρωταγωνιστές -και κυρίως τον Δημήτρη- παρουσιάζεται η επιθυμία να ξεφύγουν από το όρια που γνωρίζουν. Η ανάγκη για αποδοχή εκφράζεται ακόμη μία φορά μέσα από τη βία και κορυφώνεται με δραματικό τρόπο κατά τη διάρκεια της ταινίας. Ο τρόπος που προσεγγίζουν τον έξω κόσμο γίνεται με ένα τρόπο αμήχανο και επιθετικό που μαρτυρά το γεγονός ότι αισθάνονται μπερδεμένοι απέναντι σε ένα κόσμο που ούτε γνωρίζουν ούτε και ξέρουν πώς μπορούν να συστηθούν και να υπάρξουν μέσα σε αυτόν. Στην προσπάθειά του να γίνει αποδεκτός, ο Δημήτρης θέτει

τόσο τον εαυτό του (με την επίδειξη στριπτίζ μπροστά σε μια παρέα ξένων τουριστών έναντι χρημάτων) όσο και την Άννα (με την επίδειξη των αθλητικών της ικανοτήτων μπροστά σε μια παρέα συνομήλικων ξένων τουριστών) αντικείμενο του βλέμματος των άλλων προκειμένου να πάρει την προσοχή και την επιβεβαίωση που αποζητά. Μέσα, όμως, από αυτόν τον τρόπο «σύστασης» και ύπαρξης μέσα στο άγνωστο «πλήθος», επιβεβαιώνει ουσιαστικά μόνος του στον εαυτό του τις σχέσεις εξουσίας που έχει εσωτερικεύσει. Μέσα από την αλληλεπίδραση του Δημήτρη με τον «έξω» κόσμο, φαίνεται ότι μέσα του έχει εσωτερικευθεί η προβολή και «μορφή» του παρία· μια σχέση «εντός-εκτός» που παραπέμπει στη βιωμένη κοινωνική κατάσταση της περιθωριοποίησης, της περιφρόνησης, της απόρριψης και της ντροπής. Η επιθετικότητά του απέναντι στους τουρίστες είναι η αυθόρμητη αντίδραση αυτών των συναισθημάτων. Η ακραία του συμπεριφορά απέναντι στους άλλους επιβεβαιώνει τη ρητορική της υπερβολής της ετερότητας και της διαφοροποίησης, η οποία νοείται με όρους δυαδικής αντίστιξης.

Αυτό που προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι τα ζητήματα απόρριψης και αποδοχής δεν γίνονται ορατά τόσο από τη συμπεριφορά των άλλων, όσο από τη συμπεριφορά του Δημήτρη προς τους άλλους και τον συμβολισμό του χώρου. Οι ξένοι τουρίστες απεικονίζονται φιλικοί, ευγενικοί και πρόθυμοι να εντάξουν στην παρέα τους τα νέα παιδιά. Αυτός που εν τέλει δεν μπορεί να ξεπεράσει τα «όρια» της ύπαρξής του είναι ο ίδιος ο Δημήτρης. Μέσα από τη διαδικασία αναζήτησης της ταυτότητάς του και των «ορίων» που αυτή φέρει, επιχειρεί να πραγματοποιήσει μια μετάβαση από την οικεία πραγματικότητα στην ανοίκεια, προσπαθώντας να ξεπεράσει τα στοιχεία που ορίζουν τη μετέωρη υποκειμενικότητά του. Αυτό, όμως, που στην ουσία κάνει ο Δημήτρης είναι να προβάλλει τα αισθήματα κατωτερότητάς του μέσω της βίαιης επιβολής του στους ξένους τουρίστες, επιβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο στον εαυτό του ότι είναι ένας «ανεπιθύμητος».

Η ταινία προσεγγίζει με ρεαλισμό την αδικημένη νέα γενιά του περιθωρίου, μια γενιά που προσπαθεί να επιβιώσει παρά τους περιορισμούς που της έχουν επιβληθεί. Μέσα από την αντιπαραβολή της δικής τους πραγματικότητας με τη στρεβλή εικόνα του ασταμάτητου γλεντιού και «Greek nightlife» που έχουν οι ξένοι τουρίστες η Εξάρχου οπτικοποιεί δύο διαφορετικές πλευρές της κοινωνίας και δύο διαφορετικούς κόσμους· από τη μία τα παρατημένα παιδιά των μεταναστών και φτωχών στρωμάτων και από την άλλη τα ξενοδοχεία των νοτίων προαστίων που προσπαθούν να προσελκύσουν τους τουρίστες μέσα από την προβολή της «θελκτικής» για διακοπές

Αθήνας. Αν και η αφήγηση προσεγγίζει με συμπάθεια τους πρωταγωνιστές, επιβεβαιώνει κάποια από τα συνήθη στερεότυπα, όπως είναι η ζωή χωρίς προοπτική, η επιθετικότητα των χαρακτήρων και η προβληματική οικογενειακή κατάσταση. Δίνοντας έμφαση στα ηθογραφικά στοιχεία η σκηνοθέτης δημιουργεί ένα ιχνογράφημα της νεανικής ζωής της εργατικής τάξης. Παράλληλα, όμως, μέσα από την ισορροπία των εξωτερικών και εσωτερικών πλάνων και την ισορροπία μεταξύ των σκηνών στις οποίες κυριαρχεί η βία και σε αυτές που κυριαρχεί το παιχνίδι, η σκηνοθέτης δημιουργεί ένα αντίβαρο στην αναπαράσταση της απομόνωσής του, αφήνοντας εν τέλει περιθώρια για ελπίδα.

Συμπεράσματα

Μέσα από μια συνολική ανασκόπηση των θεματικών με τα οποία καταπιάστηκε η παρούσα ερευνητική εργασία, αναδείχτηκαν έννοιες όπως το «έτερο», το «Άλλο», το «ξένο», έννοιες οι οποίες συνέδραμαν στο να γίνουν κατανοητές οι αναπαραστάσεις των υποκειμένων που τίθενται στο περιθώριο της κοινωνίας και συχνά συνοδεύονται από το φαινόμενο του στιγματισμού. Οι ταινίες που αποτέλεσαν το υλικό της παρούσης ερευνητικής εργασίας, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν αποτελούν ομοιογενή ομάδα ούτε εκφράζουν την κυρίαρχη τάση στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Η προσέγγιση της εργασίας επιχείρησε να συνενώσει διαφορετικές μεταξύ τους αναπαραστάσεις προκειμένου να αναδείξει κοινωνικές πτυχές της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, όπως αυτές αναπαρίστανται μέσα από τον κινηματογράφο. Η επιλογή αυτή στερεί μεν τη δυνατότητα εξαγωγής γενικών συμπερασμάτων αλλά μέσα από μια σειρά διαπιστώσεων θέτει μία βάση για συζήτηση και μελλοντικές προσεγγίσεις ως προς τον τρόπο αναπαράστασης της ευρείας και αφηρημένης έννοιας του περιθωρίου. Κοινός παρονομαστής των υπό μελέτη υποκειμένων αποτελεί το γεγονός ότι στερούνται της απόλαυσης ενός επιπέδου συμμετοχής στην κοινωνική ζωή που θεωρείται αυτονόητο για το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας. Αυτό συμβαίνει διότι αποτελούν εκφάνσεις μιας ανεπιθύμητης ετερότητας και για αυτό το λόγο τίθενται συμβολικά ή/και χωρικά στο περιθώριο. Τα υποκείμενα που παρουσιάστηκαν μέσα από τις επιλεγμένες ταινίες κατασκευάζονται και αναγνωρίζονται ως αυτά που δεν ανήκουν στο σύνολο ή αυτά που ανήκουν μέσω μιας «ειδικής» κατάστασης που νοείται ως «ανωμαλία» ή ως «εξάιρεση». Η ανάδειξη της θεματικής δομείται πάνω στην αναπαράσταση του «ετέρου» -υπό διαφορετική προσέγγιση της ετερότητας σε κάθε ταινία- και μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση αναδεικνύεται η αναπαράσταση της αδυναμίας ουσιαστικής ένταξης στην κοινωνία, της ανάγκης των ηρώων για αποδοχή και ένταξη στο κοινωνικό σύνολο και της διαχρονικής τάσης της ελληνικής κοινωνίας να καταγγέλλει το «διαφορετικό» που εμπίπτει στις συνήθειες «ενοχοποιητικές» κατηγορίες.

Μια πιθανή εξήγηση που θα μπορούσε να δοθεί στην απόδοση των χαρακτηριστικών για τον Εαυτό και τον Άλλον από τα υποκείμενα της έρευνας είναι ότι, επειδή ο εκάστοτε «Άλλος» έρχεται «απ' έξω» ή τουλάχιστον συνιστά μια διαφορετική κατηγορία της κοινωνίας - και επομένως δεν αποτελεί μέρος της ομάδας

του Εαυτού και της κυρίαρχης νόρμας-, αυτό τον τοποθετεί σε μια απόσταση η οποία καθορίζει εξαρχής το είδος της σχέσης μεταξύ τους. Οι ήρωες των επιλεχθέντων ταινιών παρουσιάζουν χαρακτηριστικά ενός αντι- ήρωα με την έννοια ότι είναι αυτός που βρίσκεται έξω από τα όρια μιας κανονικότητας που ορίζεται από μια σειρά κοινωνικών στερεοτύπων και αντιλήψεων για την έννοια του φυσιολογικού βίου και του ηθικά αποδεκτού.

Στο πλαίσιο αυτό δεν υπάρχει ουσιαστικός χώρος για να μπορέσει κανείς να γνωρίσει πραγματικά τον «ξένο». Εκείνος που ορίζεται ως «Άλλος» είναι εύκολο να μπει στις κατηγορίες που είναι ήδη φτιαγμένες για αυτόν από τα ΜΜΕ, φτιάχνοντας του μία ακόμη θέση στο περιθώριο της ελληνικής κοινωνίας. Σε αντίθεση ως προς αυτές τις θέσεις έρχονται να λειτουργήσουν οι ταινίες που μελετήθηκαν στην εργασία. Γενικότερα, ο κινηματογράφος αποτελεί μια εναλλακτική οπτική που συχνά δεν είναι επαρκώς παρούσα στο δημόσιο διάλογο. Στην προκειμένη περίπτωση, οι ταινίες δίνουν χώρο για την γνωριμία και παρουσίαση του ανεπιθύμητου «Άλλου» μέσα από τη δική τους οπτική, και ακόμη περισσότερο δίνουν την δυνατότητα να σχολιαστούν άμεσα ή έμμεσα κοινωνικές πρακτικές που εντοπίζονται μέχρι σήμερα. Παρόλο που εντοπίζονται στερεοτυπικές αντιλήψεις στον τρόπο απεικόνισης των ηρώων, δίνεται έμφαση στον ίδιο το λόγο των πρωταγωνιστών, φιλοδοξώντας τη δημιουργία ενός κλίματος συμπόνιας. Μέσα από τις τέσσερις ταινίες που παρουσιάστηκαν εξετάστηκε πώς αναπαρίσταται η έννοια της ετερότητας, ποια είναι η «εικόνα» που διαμορφώνεται για τον εκάστοτε «περιθωριακό» ήρωα, ποιος είναι ο λόγος που εμπίπτει στο πεδίο της έρευνας, ποια είναι η στάση του κοινωνικού περίγυρου και πώς αναδεικνύονται ζητήματα αποδοχής και απόρριψης. Συνδυάζοντας τον προβληματισμό για καίρια κοινωνικά ζητήματα της ελληνικής πραγματικότητας με την κινηματογράφιση της προσωπικής αναζήτησης του κάθε υποκειμένου, οι αφηγήσεις των ταινιών κατέστησαν ορατές ιδεολογίες και πεποιθήσεις για κοινωνικές ομάδες που βρίσκονται στο «ημίφως».

Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών αποτελεί το γεγονός ότι οι δημιουργοί στρέφουν το βλέμμα τους με ευαισθησία, συμπάθεια και θέρμη στους ήρωές τους. Παρά τα όποια στερεότυπα που μπορεί να υποβόσκουν στην αφήγηση, εκεί που δίνεται η προσοχή είναι η καθημερινότητα, η στάση και ο τρόπος ζωής των ηρώων μέσα από μια στάση διεκδίκησης. Ενώ παρουσιάζονται, δηλαδή, οι δυσκολίες που βιώνουν ως κομμάτι του «αρνητικού» πόλου του κοινωνικού συστήματος, μέσα από την αφήγηση παρουσιάζεται επίσης και η διεκδίκηση του χώρου, της ταυτότητας και της ύπαρξης,

χωρίς απαραίτητα αυτό να σημαίνει ότι η κατάληξη είναι πάντα θετική. Η προσέγγιση της θεματικής προσεγγίζεται σε κάθε ταινία από διαφορετικό είδος κινηματογραφικής αφήγησης, γεγονός που βεβαίως επηρεάζει και το περιεχόμενο και τον τρόπο ανάδειξης των αναπαραστάσεων. Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών *ο Βασιλιάς*, *το Γάλα* και *Park* αποτελεί το γεγονός ότι η καταγραφή της δράσης είναι λιτή και το σκηνοθετικό ύφος δίνει έμφαση και προτεραιότητα στην εικόνα και ερμηνεία των ηθοποιών. Ιδιαίτερα στον *Βασιλιά* και *το Γάλα*, η κινηματογράφηση εστιάζει στα κοντινά πλάνα αποτυπώνοντας λεπτομερώς τη συναισθηματική φόρτιση των ηρώων. Στο *Park*, το *Xenia* και τον *Βασιλιά*, ο χώρος αναδεικνύεται σε δομικό παράγοντα της αφήγησης, ενώ η κάμερα στο χέρι προσδίδει στην αφήγηση ζωντάνια και αμεσότητα.

Στην ταινία του Π. Κούτρα, *Xenia*, ο Ντάνυ ως ομοφυλόφιλος Αλβανός διεκδικεί δυναμικά την έξοδό του στο δημόσιο χώρο, διεκδικεί την ορατότητά του και προβάλλει σθεναρά την αντιπαράθεσή του με τις κυρίαρχες νόρμες. Η στάση και η συμπεριφορά του Ντάνυ αντιπαρατίθεται στην έκφραση των ξενοφοβικών και ομοφοβικών αντανάκλαστικών της κοινωνίας. Ο Κούτρας αφήνοντας περιθώρια για λόγο, δράση, διαχείριση της ζωής, του σώματος και της επιθυμίας στον Ντάνυ, προτείνει έναν πιο αισιόδοξο τρόπο απεικόνισης των ατόμων που μπορεί να βιώνουν κοινωνική περιθωριοποίηση εξαιτίας της εθνικής ή/και σεξουαλικής τους ταυτότητας. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι ανήκει στη νέα γενιά της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας η οποία εκφράζει έναν εναλλακτικό κοινωνικού ενδιαφέροντος «ομοφυλόφιλο λόγο» μέσα από τις φιλικές αφηγήσεις. Η αφήγησή του είναι μη απολογητική γύρω από την αποδοχή ή τα τμήματα της κοινοποίησης της ταυτότητας σε μη φιλικά περιβάλλοντα. Παράλληλα, όμως, μέσα από την καθ' όλα ευχάριστη κινηματογραφική αφήγησή του, φέρνει στην επιφάνεια στοιχεία μια ζέουσας επικαιρότητας που επανέρχονται ως πεδία αναφοράς της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Η βία στο δημόσιο χώρο, η εκδίωξη ορισμένων κοινωνικών στοιχείων, η δράση και η παρουσία φασιστικών ιδεολογιών, παραμένουν διαχρονικές προβληματικές της ελληνικής κοινωνίας και ήταν ιδιαίτερα έντονες την περίοδο κατά την οποία δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη ταινία. Επίσης, μέσα από την αφήγηση ο Κούτρας εκθέτει στερεοτυπικές αντιλήψεις της κοινωνίας και αναπαριστά τα περιθωριακά στοιχεία της κοινωνίας ως «ξένα σώματα» που διώκονται, δείχνοντας ευφυώς πώς δομείται το δίπολο «εμείς»-«αυτοί» μέσα στην ελληνική κοινωνία.

Στον *Βασιλιά* του Ν. Γραμματικού, ο Βαγγέλης υπομένει με σθένος το ρατσισμό των ντόπιων, διεκδικεί το χώρο του και αντιδρά στις αδικίες που γίνονται εις

βάρος του. Ο Γραμματικός σκηνοθετεί στο πρόσωπο του Βαγγέλη έναν άνθρωπο που προσπαθεί να ορίσει τη ζωή του από το μηδέν, επιδιώκοντας να ζήσει με αξιοπρέπεια, τιμιότητα και ειλικρίνεια. Αυτό που προκύπτει από την ταινία του είναι το γεγονός ότι το άτομο που συμπεριφέρεται αλλιώτικα, συνθλίβεται από το ομογενοποιημένο σύνολο είτε εξαιτίας του φόβου και της απειλής είτε εξαιτίας της πρόφασης του στίγματος. Η φύσει διαφορετικότητα μπορεί να οδηγήσει σε οριακές καταστάσεις. Μέσα από την λιτή και ρεαλιστική κινηματογράφηση του, ο Γραμματικός εκθέτει την κυρίαρχη ομάδα των «εμείς» και όλες τις πτυχές που τη συνθέτουν, ενώ παράλληλα αντιστρέφει το κλισέ ότι μόνο οι άνθρωποι που έχουν υπάρξει στη φυλακή είναι επικίνδυνοι και συνιστούν απειλή για την κοινωνία. Σύμφωνα με τον ίδιο «τα σημαντικά πράγματα στην ανθρώπινη ιστορία γίνονται πάντα με βίαιο τρόπο. Η κοινωνία έχει ανάγκη να εκτονώσει τη βία της, να βρει εξιλαστήρια θύματα»¹⁰.

Όσον αφορά την αναπαράσταση του Λευτέρη στην ταινία *το Γάλα*, λαμβάνοντας υπόψη τόσο ότι ο Γιώργος Σιούγας προέρχεται από μια πορεία περισσότερο συμβατικής καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και το γεγονός ότι η ταινία αυτή αποτελεί μεταφορά θεατρικού έργου, γίνεται αντιληπτό ότι οι αναπαραστάσεις των ηρώων είναι πιο στατικές και δισδιάστατες, με αποτέλεσμα να υποκύπτει σε στερεοτυπικές αντιλήψεις. Έχοντας σκοπό να αποτυπώσει τις δυναμικές και τις εσωτερικές συγκρούσεις που βιώνουν οι ήρωες εξαιτίας της παρουσίας της ψυχικής ασθένειας, καταλήγει να βασίσει την αναπαράσταση του Λευτέρη σε στερεοτυπικά μοτίβα, μην καταφέρνοντας με αυτό τον τρόπο να αρθρώσει ένα ουσιαστικά εναλλακτικό λόγο. Η προσπάθεια μιας ευαίσθητης προσέγγισης του Λευτέρη, μέσα από την αποτύπωση των συναισθημάτων του, υποκύπτει τελικά στην επιβεβαίωση τόσο της διαφορετικότητάς του όσο και της δυσκολίας αποδοχής της από τους υπολοίπους. Μέσα από τον τρόπο της κινηματογράφησης διαφαίνονται αντιλήψεις για τον πάσχοντα, σχετικές με το απρόβλεπτο της συμπεριφοράς του, την επικινδυνότητα, την κοινωνική και ερωτική δυσλειτουργικότητα, την ανικανότητα ανταπόκρισής σε καταστάσεις. Η αναπαράσταση του Λευτέρη γίνεται με τρόπο που εν τέλει αποκαλύπτει συνιστώσες των στιγματιστικών τάσεων, βάσει των οποίων πραγματοποιείται η περιθωριοποίηση των ατόμων με ψυχικές διαταραχές. Ταυτόχρονα, αξιοποιώντας ως συμπληρωματικό στοιχείο τη μεταναστευτική τους ταυτότητα, αποτυπώνει την περιθωριοποίηση που προκύπτει από αυτή, εκθέτοντας παράλληλα στερεοτυπικές αντιλήψεις σχετικά με τους μετανάστες.

10. Συνέντευξη του Νίκου Γραμματικού, ΤΑ ΝΕΑ, 27-2-2003

Στο Park της Σ. Εξάρχου, ο Δημήτρης προσπαθεί να διεκδικήσει την ορατότητά του και την «είσοδό» του στην κοινωνία. Η κινηματογραφική αφήγηση της Εξάρχου, αφήνοντας στην άκρη τη διάδραση των ηρώων με το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο, εστιάζει στην απομόνωση που βιώνουν και τα συναισθήματα που αυτή προκαλεί στις αντιδράσεις τους και την εσωτερική ψυχολογική τους κατάσταση. Μέσα από την επιλογή του χώρου και τη σκηνοθεσία των αντιδράσεων των παιδιών μέσα και έξω από αυτόν, δημιουργείται ένα πλαίσιο κατανόησης του κοινωνικού «εγκλεισμού», της απομόνωσης και της περιθωριοποίησης που βιώνουν μερίδες της κοινωνίας, ιδίως όταν προέρχονται από κοινωνικά στρώματα, των οποίων η είσοδος στο κοινωνικό σύνολο θεωρείται μια *de facto* πρόκληση.

Όσον αφορά στην κοινωνική στάση απέναντι στα περιθωριακά υποκείμενα, αυτό που αναδεικνύεται εντονότερα είναι η τάση για καταγγελία, κριτική, αποδοκιμασία, επίθεση και απόρριψη. Αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές στις ταινίες *Xenia* και *Βασιλιάς*, στις οποίες αρθρώνεται καθαρά ο ρατσιστικός και ξενοφοβικός λόγος της κυρίαρχης πλειοψηφίας, ενώ στο *Park* και το *Γάλα*, οι κοινωνικές αντιλήψεις γίνονται αντιληπτές με ένα πιο υποδόριο τρόπο αφήγησης.

Αναδεικνύεται μέσα από το υλικό υπό μελέτη ότι ο ελληνικός κινηματογράφος της σύγχρονης περιόδου αρθρώνει ένα λόγο υπέρ των υποκειμένων αυτών, με μια διάθεση να προσεγγιστεί η δική τους οπτική και το δικό τους βίωμα και ταυτόχρονα να αναδειχτεί η πρακτική και η νοοτροπία της κοινωνίας απέναντι στα υποκείμενα που νοούνται ως «Άλλοι», «ξένοι» και «ανεπιθύμητοι». Ο τρόπος προσέγγισης του Άλλου, με αυτόν τον τρόπο θυμίζει μία εκ των έσω προσπάθεια κατανόησης και γνωριμίας των γνωρισμάτων και χαρακτηριστικών του και έρχεται σε αντίθεση με τα ΜΜΕ τα οποία καλλιεργούν περισσότερο τη φοβία και το ρατσισμό. Στο πλαίσιο αυτό οι «ετερότητες» παρουσιάζονται κυρίως ως απειλή από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης και δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα σε τυχόν παραβατικές και εγκληματικές πράξεις τους. Οι επιλεχθείσες ταινίες, σε αντιπαράβολή με αυτήν τη οπτική των μέσων και των κυρίαρχων κοινωνικών αναπαραστάσεων, εστιάζουν σε μια προσέγγιση κατανόησης και σε μια προσπάθεια αποτύπωσης του ψυχικού κόσμου των ηρώων που έχουν τεθεί στο περιθώριο και βιώνουν απορριπτικές ή και εχθρικές συμπεριφορές. Οι αναπαραστάσεις αυτές επικεντρώνονται στο να παρουσιάσουν μια κοινωνική πραγματικότητα, απογυμνωμένη από ωραιοποιήσεις ή αποκρύψεις κοινωνικών φαινομένων που υπάρχουν στην ελληνική κοινωνία. Μέσα από την απεικόνιση της απλότητας της καθημερινότητας, προβάλλεται αφενός μια οπτική που αναγνωρίζει τις

κοινωνικές προβληματικές και παθογένειες που αντιμετωπίζουν κοινωνικά ευάλωτα υποκείμενα όταν έρχονται αντιμέτωπα με τις κυρίαρχες πεποιθήσεις και αφετέρου μια οπτική που θέτει τις βάσεις για την κατανόηση και τον προβληματισμό σχετικά με τη συμπεριφορά απέναντι σε αυτά τα υποκείμενα. Εκείνο που είναι σημαντικό σε κάθε αφήγηση είναι η ανίχνευση του γενικού στο ειδικό. Οι ταινίες που μελετήθηκαν επιχείρησαν μέσω της εστίασης στα πρόσωπα των ηρώων, να διεισδύσουν στην πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνικής κατάστασης και να προκαλέσουν συλλογισμούς σχετικά με την πρακτική της περιθωριοποίησης αλλά και την έννοια της ετερότητας όπως αυτή συνεχίζει να υπάρχει στο συλλογικό υποσυνείδητο. Όπως σημειώνουν οι Kolker και Beicken (1997, όπως αναφέρεται στη Σταματοπούλου, 2010, σ. 154),

Όταν το μάτι του θεατή αντιλαμβάνεται τους χαρακτήρες, αυτοί έχουν καταλάβει έναν τόπο και τον έχουν μετατρέψει σε συνειδητότητα. [...]. Το αισθανόμενο μάτι ανακαλύπτει και εκφράζει τις σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα και τις ανθρώπινες μορφές, τον χώρο και το εγώ, εδραιώνοντας τον δεσμό του συναισθήματος μέσα από την πράξη του βλέπειν.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Πηγές

Βαμβακάς, Β. Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010): <https://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010> (πρόσβαση στις 21/3/2022).

Cinobo. Αφιέρωμα. Η Εξάρχου θυμάται το Park:

https://www.youtube.com/watch?v=EmqW4eC8iBM&t=3s&ab_channel=Cinobo

(πρόσβαση στις 17/4/2022)

HuffPost Greece. Η Σοφία Εξάρχου για το «Park»: Ήθελα να κάνω μια ταινία που θα μιλά για νέους και εγκαταλειμμένους:

https://www.huffingtonpost.gr/2017/03/06/culture-sofia-exarchou-park-synenteyksi_n_15180470.html (πρόσβαση στις 06/04/2022)

Συνέντευξη του Νίκου Γραμματικού, ΤΑ ΝΕΑ, 27-2-2003. Ανάκτηση από

Αλοσκόφης, Ο. Η κοινωνική κατασκευή εξιλαστήριων θυμάτων: ο αποφυλακισμένος στην ταινία "Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ" του Νίκου Γραμματικού. <https://t.ly/OGlf> (πρόσβαση 29/3/2022)

Ελληνόγλωσση

Βαρίκα, Ε. (2013). *Οι απόβλητοι του κόσμου, μορφές του παρία*. Αθήνα: Πλέθρον

Βεργιώτη, Ε. (2019). *Όψεις της αναπηρίας σε δύο εκδοχές κινηματογραφικής*

αφήγησης: ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ και η δυνατότητα αξιοποίησής

τους στη διδακτική πράξη από τη σκοπιά των κοινωνικών προσεγγίσεων της

αναπηρίας. Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο

Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε από:

<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/46554?locale=e>

Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη* (μτφ. Δ. Κουρτόβικ). Αθήνα: Κάλβος.

Δαμάλα Π. Π. (2021). Το έγκλημα στον κινηματογράφο. Μια γκανγκστερική ταινία

Ο μικρός Καίσαρας. *Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture*, 2(1). <https://doi.org/10.12681/afinmec.25711>

Διαμαντόπουλος, Β. (2011). *Κοινωνική και κινηματογραφική πραγματικότητα (1950-*

1974). Ρόλοι και κώδικες στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο: φαρσοκωμωδία

- ομοφυλοφιλία. Διδακτορική Διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα. Ανακτήθηκε από:
<https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/25976>
- Διαμαντοπούλου, Ν. (2016). *Η ψυχική διαταραχή στον κινηματογράφο. Αναπαράστάσεις και προεκτάσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ζαραφωνίτου, Χ. (2006). Ο ρόλος των κοινωνικών αντιλήψεων στη διαμόρφωση πολιτικών για την αντιμετώπιση σημαντικών κοινωνικών προβλημάτων. *Εξαρτήσεις*, 10, 79-90.
- Giddens, A. (2002). *Κοινωνιολογία* (μτφ. Δ.Γ. Τσαούσης). Αθήνα: Gutenberg.
- Goffman, E. (2001). *Στίγμα. Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μτφ. Δ. Μακρυνιώτη). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1963).
- Becker, H-S. (2000). *Οι Περιθωριοποιημένοι. Μελέτες στην κοινωνιολογία της παρέκκλισης* (μτφ. Α. Κουτζόγλου & Β. Γ.Ι Μπουρλιάσκος). Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2003). *Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.
- Κερκινός, Δ. (2007). Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122, 23–52.
<https://doi.org/10.12681/grsr.122>
- Κόκκαλη Α. (1997). Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 92, 127–150.
<https://doi.org/10.12681/grsr.708>
- Κυριάκος, Κ. (2016). *Επιθυμίες και Πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κωνσταντοπούλου Χρ., Εισαγωγή: Αναφορά στην Έννοια και στις Όψεις των Σύγχρονων αποκλεισμών. Στο Χρ.Κωνσταντοπούλου, Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, Δ. Γερμανός, Θ. Οικονόμου (Επιμ.) (2000). «Εμείς» και οι «Άλλοι» Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα (σ. 11-12). Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Λαμπρίδης, Ε. (2004). *Στερεότυπο-προκατάληψη-κοινωνική ταυτότητα: Μελετώντας τις δυναμικές της κοινωνικής αναπαράστασης για τους τσιγγάνους*. Αθήνα: Gutenberg.
- Λεξικό Κοινωνικών Επιστημών, εκδ. Unesco (στα Ελληνικά έκδ. Ελληνική Παιδεία, επιμ. Παναγιώτης Λαμπριάς) 1972, τομ. 2, σ. 699-700.

- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα : Καστανιώτη.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Λυδάκη, Α. (2016). Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 126, 81–111. <https://doi.org/10.12681/grsr.9891>
- Μαράτου, Χρ., Αλιμπράντη, Λ., Γερμανός, Δ., & Οικονόμου, Θ. (2000). «Εμείς» και οι «Άλλοι» Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Μάτσα, Κ. (2006). Κοινωνικός αποκλεισμός και τοξικομανία: Όψεις της βιοπολιτικής της εξουσίας. *Κοινωνία και Ψυχική Υγεία*. Επιτροπή Ερευνών Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, σ. 66-77.
- Μητσέλου, Χ-Σ. (2018). *Ο φόβος ως μέσο στιγματισμού του χώρου και του “άλλου” η περίπτωση της Ομόνοιας*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα. Ανακτήθηκε από:
<https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/4923>
- Μπότσιου Μ., & Παπαβασιλείου Ι. (2011). Το κοινωνικό στίγμα και η επίδρασή του στην επαγγελματική ένταξη των ατόμων με ψυχικές διαταραχές. Στο Π. Γιαβρίμης, Ε. Παπάνης, & Α. Βίκη (Επιμ.), *Ερευνα Εκπαιδευτική Πολιτική και Πράξη στην Ειδική Αγωγή* (σ. 173-185), Τόμος Β, Επιλεγμένες Εργασίες, Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη.
- Νασιάκου, Μ. (1982). *Η ψυχολογία σήμερα. Γενική Ψυχολογία*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Ναυρίδη, Κλ., & Χρηστάκη, Ν. (Επιμ.). (1997). *Ταυτότητες. Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Νικολακοπούλου, Ε. (2019). *Όψεις ενσωμάτωσης μεταναστών στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*. Διπλωματική Εργασία. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Κόρινθος. Ανακτήθηκε από:
<https://amitos.library.uop.gr/xmlui/handle/123456789/5594>
- Οικονόμου, Μ. (2008). Ψυχική ασθένεια και κοινωνικό στίγμα: Διαχρονικές και σύγχρονες προκλήσεις. *Τετράδια Ψυχιατρικής*, 102, 19-26.
- Οικονόμου, Μ., Γραμανδάνη, Χ., Λουκή Ε., Γιώτης, Λ., Στεφανής, Κ. (2006). Στίγμα και ψυχική διαταραχή: Ο δρόμος προς τον αποστιγματισμό (Πρόγραμμα κατά του στίγματος της σχιζοφρένειας του Ερευνητικού Πανεπιστημιακού Ινστιτούτου Ψυχικής Υγιεινής). *Ψυχολογία*, 13 (3), 28-43.

- Ορφανάκη, Κ. (2016). *Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των ενηλίκων κρατουμένων μαθητών γύρω από το εγκληματικό φαινόμενο: η περίπτωση του Σχολείου Δεύτερης Ευκαιρίας των φυλακών Κορυδαλλού*. Διδακτορική Διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Αθήνα. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/38452>
- Πάλλα, Μ. (1992). Η ανάλυση περιεχομένου. *Φιλολόγος*, 67, 45-54.
- Παναγιωτοπούλου, Α. (2020). *Αναπαραστάσεις Ετερότητας στο δημόσιο χώρο της Αθήνας*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα. Ανακτήθηκε από: <https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/51931>
- Παπαθεοδώρου, Ι. (2006). Το τρίτο «διάστημα»: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος . Στο Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου & Θ. Αναστόπουλος (Επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006* (σ. 78 -83). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Παπαστάμου, Στ., & Μαντόγλου, Α. (Επιμ.) (1995). *Κοινωνικές Αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (2006). *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παραδείση, Μ. (2006). *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Ραφαηλίδης, Β. (1996). *12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο: Μία μέθοδος ανάγνωσης του Φίλμ*. Αθήνα : Αιγόκερως.
- Ρήγα Α.-Β. (1991). Από τις στάσεις στις κοινωνικές αναπαραστάσεις: μια ανασκόπηση της πρόσφατης βιβλιογραφίας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 80, 156–165. <https://doi.org/10.12681/grsr.630>
- Ρήγα Α.-Β., & Δαιμονάκου Σ. (2002). Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των Ελλήνων για τον εαυτό και τον άλλο (τον Τσιγγάνο). *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 108, 257–283. <https://doi.org/10.12681/grsr.9072>
- Σακκά, Κική. (2007). Η Ιστορία στην εποχή του οπτικού πολιτισμού: Κινηματογράφος και διδασκαλία της Ιστορίας. *Νέα Παιδεία*, 122, 127-149.
- Σταματοπούλου, Ε. (2010). *Ο ρομαντικός ήρωας στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία* (μτφ. Μαρκέτου. Π). Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Thompson, K., & Bordwell, D. (2017). *Η ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή* (μτφ. Ν. Λέρος & Ρ. Κολαΐτη). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2003).
- Φουκώ, Μ. (2004). *Η ιστορία της τρέλας* (μτφ. Φρ. Αμπατζοπούλου). Αθήνα: Ηριδανός. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1961).

Ξενόγλωσση

- Beddington, J. (2013). *Future identities changing identities in the UK: the next 10 years*. London: Government office for Science.
- Bell, D. (1995). Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship. *Political Geography*, 14(2), 139–153. [https://doi.org/10.1016/0962-6298\(95\)91661-M](https://doi.org/10.1016/0962-6298(95)91661-M)
- Corrigan, P.W., & Watson, A.C. (2006). The Paradox of Self-Stigma and Mental Illness. *Clinical Psychology-science and Practice*, 9, 35-53. <https://doi.org/10.1093/clipsy.9.1.35>
- Curtis, R. C., & Miller, K. (1986). Believing another likes or dislikes you: Behaviors making the beliefs come true. *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(2), 284–290. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.51.2.284>
- Dovidio, J. F., Gaertner, S. L., Niemann, Y. F., & Snider, K. (2001). Racial, ethnic, and cultural differences in responding to distinctiveness and discrimination on campus: Stigma and common group identity. *Journal of Social Issues*, 57(1), 167–188. <https://doi.org/10.1111/0022-4537.00207>
- Hilton, J. & von Hippel, W. (1996). Stereotypes. *Annual Review of Psychology*, 47, 237-271. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.47.1.237>
- Jenkins, R., (2008). *Social identity*. Oxon: Routledge.
- Kleck, R. E., & Strenta, A. (1980). Perceptions of the impact of negatively valued physical characteristics on social interaction. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(5), 861–873. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.39.5.861>
- McDonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, London: Palgrave.

- Mendoza-Denton, R., Downey, G., Purdie, V. J., Davis, A., & Pietrzak, J. (2002). Sensitivity to status-based rejection: Implications for African American students' college experience. *Journal of Personality and Social Psychology*, 83(4), 896–918. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.83.4.896>
- Link B. G., Phelan J. C. (2001) Conceptualizing Stigma. In Cook. K. S. Hagan J. (2001) *Annual Review of Sociology*, Vol. 27, *Annual Reviews*, 363-386. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.363>
- Pinel, E. C., Warner, L. R., & Chua, P.-P. (2005). Getting There is Only Half the Battle: Stigma Consciousness and Maintaining Diversity in Higher Education. *Journal of Social Issues*, 61(3), 481–506. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.2005.00417.x>
- Siegfried Kracauer (1997), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press, Princeton. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1960)
- Zhang, Y. & Wildemuth, B. M. (2009). Qualitative analysis of content. In Wildemuth (Ed.), *Applications of Social Research Methods to Questions in Information and Library Science* (pp. 308-319). Westport, CT: Libraries Unlimited.