



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Δημόσια Ιστορία

Πτυχιακή / Διπλωματική Εργασία

«Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις ετερότητας και επισφάλειας
στη μετανεωτερική εποχή: από την αποδόμηση της μεσαίας τάξης
στην εμφάνιση του gig worker. »

Ευδοκία Τσιόφα

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Έλλη Λεμονίδου

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Ευδοκίας Τσιόφα που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Κινηματογραφικές αναπαραστάσεις ετερότητας και επισφάλειας
στη μετανεωτερική εποχή: από την αποδόμηση της μεσαίας τάξης
στην εμφάνιση του gig worker.»

Ευδοκία Τσιόφα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Λεμονίδου Έλλη
Καθηγήτρια – Πανεπιστήμιο Πατρών

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Ευχαριστώ την κ. Λεμονίδου Έλλη για τη στήριξή της σ’
αυτό το πόνημα.

Ευχαριστώ την οικογένειά μου για την πίστη τους σε μένα.

Περίληψη

Τι συμβαίνει όταν η υπόσχεση για μια σταθερή ζωή καταρρέει και η καθημερινότητα μετατρέπεται σε έναν διαρκή αγώνα επιβίωσης; Η παρούσα εργασία μάς προσκαλεί σε ένα κινηματογραφικό ταξίδι στις ρωγμές της μετανεωτερικής εποχής, εκεί όπου η παραδοσιακή μεσαία τάξη αποδομείται και στο προσκήνιο αναδύεται ένα νέο, αόρατο κοινωνικό υποκείμενο: ο *gig worker* της ευέλικτης εργασίας. Μέσα από τον φακό της Δημόσιας Ιστορίας, το σινεμά παύει να είναι ένας απλός καθρέφτης της πραγματικότητας και μετατρέπεται σε ένα ζωντανό εργαστήριο συλλογικής μνήμης και συναισθημάτων. Στο επίκεντρο της έρευνας τίθενται τέσσερις σύγχρονες, εμβληματικές ταινίες: το *Nomadland*, το *Sorry We Missed You*, το *Two Days, One Night* και η *Πλατεία Αμερικής*. Κάθε ιστορία και μια διαφορετική γεωγραφική πληγή —από τους σύγχρονους νομάδες της αμερικανικής ερήμου και την εξαντλητική πίεση των αλγορίθμων στη Βρετανία, μέχρι το ηθικό δράμα μιας απόλυσης στο Βέλγιο και τον κοινωνικό μικροπόλεμο στους δρόμους της Αθήνας. Αναλύοντας αυτές τις αφηγήσεις, η εργασία εξερευνά πώς η επισφάλεια και η ετερότητα εγγράφονται βαθιά στο χρόνο, στο χώρο και στο ίδιο το ανθρώπινο σώμα και πώς εγγράφεται στη συλλογική μνήμη το παρόν. Πρόκειται για μια μελέτη που μας προκαλεί να κοιτάξουμε πέρα από τους ψυχρούς οικονομικούς δείκτες. Μας ωθεί να αναρωτηθούμε ποιος τελικά έχει δικαίωμα στην ορατότητα, την αξιοπρέπεια και το «ανήκειν» σε έναν κόσμο που αλλάζει.

Λέξεις – Κλειδιά

Δημόσια Ιστορία, Κινηματογράφος, Επισφάλεια, Μετανεωτερικότητα, Πολιτισμική Μνήμη

«Cinematic representations of precarity & otherness in the postmodern era: from the deconstruction of the middle class to the rise of the gig worker»

Evdokia Tsiofa

Abstract

This thesis invites us on a cinematic journey through the fractures of the postmodern era, where the traditional middle class is eroding, and a new, often invisible social subject comes to light: the flexible gig worker. Seen through the lens of Public History, cinema ceases to be a mere mirror of reality; it becomes a dynamic framework for collective memory and shared emotion. At the heart of this study lie four powerful films: “Nomadland”, “Sorry We Missed You”, “Two Days, One Night”, and “Amerika Square”. Each narrative uncovers a distinct geographical wound—ranging from the modern-day nomads of the American West and the algorithmic pressure of courier deliveries in the UK, to the agonizing moral dilemma of a layoff in Belgium and the micro-conflicts over space and displacement in Athens. By exploring these cinematic texts, this research examines how precarity and otherness are deeply engraved onto time, space, and the human body itself but also how present becomes historical & how it shapes our collective memory. Moving far beyond cold economic indicators, this study challenges us to question who is granted the right to visibility, dignity, and belonging in a dizzyingly changing world. Ultimately, it proves that these films do not just capture the crisis; they shape the way we remember and understand it.

Keywords

Public History, Cinema, Precarity, Transcultural Memory, Postmodernity

Περιεχόμενα

Περίληψη	vi
Abstract	
viii	
Περιεχόμενα	ixi
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	
xi	
Περίληψη	1
Εισαγωγή	3
1. Δημόσια Ιστορία, Κινηματογράφος και δυναμικές της μνήμης	14
1.1 Ιστορία και μνήμη στον Κινηματογράφο	
1.2 Ο Κινηματογράφος ως παραγωγός και ως πηγή δημόσιας ιστορίας	19
2. Από την αποδόμηση της μεσαίας τάξης στην ανάδυση του <i>gig worker</i>	22
2.1 Η μεσαία τάξη ως ιστορικό φαινόμενο και ως αναλυτική, κοινωνιολογική κατηγορία	22
2.2 Η εδραίωση του καπιταλισμού και η έλευση των συνθηκών επισφάλειας	24
2.3 Επισφαλής εργασία, σύγχρονες μορφές ετερότητας και κοινωνικής τρωτότητας	26
3. Κριμινική ανάλυση των ταινιών: <i>Nomadland</i> , <i>Sorry We missed You</i> , <i>Πλατεία Αμερικής</i> , <i>Two days One night</i>	29
Επίλογος - Συμπεράσματα	54
Βιβλιογραφία	62

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

ΔΙΣ Δημόσια Ιστορία

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να εξετάσει τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ετερότητας και της επισφάλειας στη μετανεωτερική εποχή, εστιάζοντας στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές μετατοπίσεις που συνδέονται με την αποδόμηση της μεσαίας τάξης και την ανάδυση του gig worker¹ ως νέου κοινωνικού υποκειμένου. Αφετηρία της μελέτης αποτελεί η διαπίστωση ότι ο σύγχρονος κινηματογράφος λειτουργεί ως μέσο παραγωγής πολλαπλών νοημάτων για τη σύγχρονη ζωή και μπορεί να παράγει δημόσιο προβληματισμό. Υπερβαίνοντας την απλή λειτουργία του ως καθρέφτη της κοινωνικής πραγματικότητας μπορεί να συγκροτεί λειτουργίες μνήμης γύρω από τις μορφές ζωής που διαμορφώνονται μέσα σε συνθήκες κρίσης, αβεβαιότητας και διαρκούς εργασιακής μεταβολής.

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η εργασία φιλοδοξεί να προσεγγίσει επιγραμματικά αλλά ουσιαστικά τις σύγχρονες θεωρίες της μνήμης, δίνοντας έμφαση στη συζήτηση γύρω από τη συλλογική και την πολιτισμική μνήμη, καθώς και στην επίδρασή τους στο ιστοριογραφικό πεδίο. Οι θεωρητικές αυτές προσεγγίσεις αξιοποιούνται ως βασικό ερμηνευτικό πλαίσιο για την ανάλυση των κινηματογραφικών έργων από την οπτική της Δημόσιας Ιστορίας αλλά και ως ένα αναγνωστικό παράθυρο για τις διανοητικές τάσεις της εποχής μας. Σ' αυτή την κατεύθυνση, ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται ως ένας δυναμικός φορέας ιστορικής αναπαράστασης, ο οποίος συμβάλλει στη συγκρότηση κοινωνικών αφηγήσεων για το παρόν και, ταυτόχρονα, στην αποτύπωση εμπειριών που συχνά παραμένουν περιθωριοποιημένες στο δημόσιο λόγο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες αποτυπώνουν την εμπειρία της κρίσης όχι μόνο ως δημοσιονομικό γεγονός, αλλά ως συνολική αναδιάταξη

¹ Ο ορισμός gig worker (gig = μια μουσική, θεατρική, τηλεοπτική εμφάνιση αλλά εδώ ως κάτι περιστασιακό) είναι μια ανεπίσημη έννοια που όμως καθίσταται απαραίτητη για το συγκεκριμένο πόνημα. Βασίζεται στον ορισμό ενός υποκειμένου που συμμετέχει στο σύστημα της gig economy. Ουσιαστικά αφορά εκ περιτροπής εργασίες χαμηλής ειδίκευσης που όμως εδώ τείνουν να γίνονται μόνιμη απασχόληση με αυτοασφάλιση. Έτσι, εισάγουμε αυτόν τον όρο, για να μπορούμε εν συντομία να ορίζουμε τους ανθρώπους που βρίσκονται μέσα στο σύγχρονο φαινόμενο της οικονομίας της πλατφόρμας και έχουν να διαχειριστούν τις ιδιαίτερες αυτές συνθήκες εργασίας ως τρόπο ζωής. Επιπλέον, είναι δύσκολο να βρούμε έναν ελληνικό ορισμό της «πλατφορμικής εργασίας», διότι, αφενός η παρούσα προσπάθεια δεν αφορά αποκλειστικά αυτό, αφετέρου δεν υπάρχει ένας δόκιμος ορισμός. Τέλος, η αντιμετώπισή του ως νέο κοινωνικό υποκείμενο αφορά την παραδοχή ότι οι gig workers είναι μια μεγάλη εργασιακή ομάδα σε πλήθος, η οποία έχει αρχίσει να χτίζει μια ταυτότητα μέσα από την εργασία και σε μεγάλο βαθμό έχει οργανωθεί με παραδοσιακούς συνδικαλιστικούς όρους.

σχέσεων, προσδοκιών και ταυτοτήτων. Η επισφάλεια προσεγγίζεται, επομένως, ως ιστορική και πολιτισμική συνθήκη που επηρεάζει την εργασία ως θεσμό, την κατοικία ως χώρο ασφάλειας, την οικογένεια ως πυρήνα ζωής, το σώμα ως σύνορο και την αίσθηση του ανήκειν ως γνώρισμα των ανθρώπων στις σύγχρονες κοινωνίες. Παράλληλα, η ετερότητα προσεγγίζεται πέρα από τους στενούς όρους της εθνικής ή πολιτισμικής διαφοράς, ως ευρύτερη κατάσταση κοινωνικής έκθεσης, αποκλεισμού και αμφίβολης ορατότητας².

Ο στόχος της εργασίας είναι διττός. Αφενός, επιδιώκεται να αναδειχθεί ένα κρίσιμο τμήμα της καλλιτεχνικής απεικόνισης της εργασιακής και κοινωνικής κρίσης. Πώς αυτή βιώνεται από υποκείμενα που κινούνται στα όρια της οικονομικής ασφάλειας, της κοινωνικής αναγνώρισης και της θεσμικής προστασίας αλλά και κατά πόσο υπάρχει σήμερα αυτή η διαχωριστική γραμμή. Αφετέρου, η εργασία αποσκοπεί να φωτίσει τον ρόλο του κινηματογράφου ως εργαλείου Δημόσιας Ιστορίας, το οποίο υπερβαίνει την απλή καταγραφή κοινωνικών φαινομένων και συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση συλλογικής μνήμης, κοινωνικής συνείδησης και πολιτισμικής κατανόησης. Υπό αυτή την έννοια, οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της επισφάλειας και της ετερότητας εξετάζονται ως μορφές δημόσιας αφήγησης που καθιστούν ορατές τις αντιφάσεις, τις ρωγμές και τις νέες ταυτότητες της μετανεωτερικής εποχής.

Σε κειμενικό επίπεδο, οι τέσσερις ταινίες που θα αναλυθούν είναι: *Nomadland* (Chloe Zhao, 2020), *Sorry, we missed you* (Kel Loach, 2019), *Two days one night* (J.P. Dardenne – L. Dardenne 2014) και *Πλατεία Αμερικής* (Γιάννης Σακαρίδης, 2016)³

² Προσπαθώντας να προσεγγίσουμε εδώ την έννοια της ετερότητας συναντάμε –όπως συχνά συμβαίνει στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες– γλωσσικές ιδιαιτερότητες που έχουν να κάνουν κυρίως με το νόημα αυτού που η λέξη εκπροσωπεί. Για παράδειγμα, στην ελληνική γλώσσα η προέλευση του όρου είναι φιλοσοφική/πολιτική, και σε επιστημονικό επίπεδο αφορά σήμερα την κοινωνιολογική ανάλυση με κυρίως αρνητική χροιά. Ωστόσο, στην αγγλική γλώσσα έχουμε δύο περισσότερο περιγραφικούς όρους: *otherness* & *alterity* (γαλλ. *Alterite*). Καθώς η *alterity* ενέχει μια αξιολογική σημασία, θα κλίνουμε προς την *otherness*. Εφαρμόζουμε, λοιπόν, την ετερότητα ως μια προσωρινή και μη προκαθορισμένη αναλυτική κατηγορία που αφορά τους ήρωες των ταινιών μας και τους καθιστά έτερους υπό συγκεκριμένη σκοπιά.

³ https://www.imdb.com/title/tt9770150/?ref=nm_sr_srsrg_2_tt_7_nm_1_in_0_q_nomad
https://www.imdb.com/title/tt8359816/?ref=nm_sr_srsrg_0_tt_3_nm_0_in_0_q_sorry%20we%20mis
https://www.imdb.com/title/tt2737050/?ref=nm_sr_srsrg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_two%20days%20one
https://www.imdb.com/title/tt6151714/?ref=nm_sr_srsrg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_amerika%20sq

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

Η δημόσια ιστορία (Public History) μελετά, μεταξύ άλλων, τον τρόπο με τον οποίο το παρελθόν αναβιώνει και μετασχηματίζεται στη δημόσια σφαίρα. Αποτελεί ένα δυναμικό πεδίο συστηματικής επεξεργασίας του παρελθόντος ως ολότητα που έρχεται σε οργανική επαφή με το παρόν και δημιουργεί πολλαπλά νοήματα που κάθε φορά απορρέουν από τις νοοτροπίες και τις αναπαραστάσεις μας. Ως ένας δυναμικός οργανισμός που ζει έξω από το καθορισμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον, η δημόσια ιστορία αξιοποιεί μια πληθώρα εργαλείων και οχημάτων για να μπορέσει να μεταδώσει τα ολοένα πιο καινοφανή της μηνύματα. Διέπεται από την επιστημονική μεθοδολογία της ιστοριογραφίας, αλλά την ίδια στιγμή κομίζει τρόπους και μεθόδους που προέρχονται από την καθημερινή, ανθρώπινη δράση. Έτσι, άλλοτε θεσμοθετημένα και επίσημα και άλλοτε αθέατα, καθημερινά και ανεπίσημα, υλικά και άυλα, όλα τα παραπάνω στοιχεία της συγκλίνουν σε ένα τόπο δράσης: τη μνήμη και γενικότερα τις επιδράσεις της σε λαϊκό και ακαδημαϊκό επίπεδο. Από τα αναλογικά και ψηφιακά μέσα, τα σχολικά εγχειρίδια, τα μνημεία και τις ίδιες τις πλατείες και τις οδούς μέχρι τα ιδιωτικά αρχεία, φωτογραφίες και λευκώματα, προφορικές μαρτυρίες, μικρά και μεγάλα κατάλοιπα της καθημερινής ζωής, τους ανοιχτούς και κλειστούς χώρους του παρελθόντος που επιζούν στο παρόν η μνήμη βρίσκεται εκεί – διάχυτη και εύπλαστη, με μια ασύλληπτη ικανότητα να μας διδάσκει συνεχώς πως να δούμε τους εαυτούς μας μέσα στον κόσμο (Ανδρέου et al. , 2015, 9-12. Εξερτζόγλου, 2020, 13-15).

Ο Κινηματογράφος έρχεται να συγκεντρώσει και να συμπυκνώσει σ' ένα μέσο αναφοράς πολλές από τις δυνατότητες των άλλων οπτικοακουστικών και πολιτισμικών μέσων αφού αποτελεί συγχρόνως καλλιτεχνική, αφηγηματική και εμπορική δημιουργία βασισμένη σε μια ιστορία, μια ιδέα, μια ανάγκη επικοινωνίας. Η ίδια η κινούμενη και ομιλούσα εικόνα έχει πολλαπλάσια δύναμη από εκείνη των λέξεων στο χαρτί, όπως πολλαπλάσια δύναμη έχει και μια αφήγηση ζωής. Εν γένει, μια ταινία μυθοπλασίας ή τεκμηρίωσης ξεκινά την ύπαρξή της επί σκοπού και θέλει κάτι να πει στον κόσμο. Πρωτίστως με την αδιαμφισβήτητη δυναμική της εικόνας και της αφήγησης, έπειτα με την ευρηματικότητα και την εισροή φαντασίας και αναπαραστάσεων των συντελεστών όπως και με την τοποθέτηση σε πολιτική, χρόνο και χώρο η κάθε ταινία είναι μια δήλωση απολύτως διαθέσιμη σε νοηματική και μνημονική επεξεργασία.

Στην εργασία αυτή, που μιλά για τον Κινηματογράφο ως φορέα Δημόσιας Ιστορίας, υπάρχει ένα σημείο συνάντησης των μηνυμάτων και των αναλύσεών τους. Ως αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής/συλλογικής εμπειρίας, ο χώρος έχει ιδιαίτερη σημασία για τη διακίνηση και αναπαραγωγή της μνήμης. Ο υλικός χώρος επιβιώνει με φυσικό τρόπο έστω και σε ερείπια ή θραύσματα, ο άυλος χώρος υπάρχει μόνο με την ανάκληση της ύπαρξής μας σ' αυτόν, σε μια καθορισμένη χρονική στιγμή και συχνά με καθορισμένο ρόλο που έχει πάψει να υπάρχει ή έχει αποδυναμωθεί. Από την άλλη πλευρά, καθώς οι γενιές των ανθρώπων προχωρούν, υπάρχουν υλικοί και άυλοι χώροι που ενέχουν επικαλύψεις μνήμης, καθώς συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται ή επανέρχονται σε χρήση με διαφορετικό τρόπο. Πολλές από τις σύγχρονες ταινίες περιέχουν αναφορές σε τέτοιους χώρους ή υλοποιούνται μέσα και γύρω τους εξολοκλήρου ή και τμηματικά. Σ' αυτή την κατηγορία ταινιών του μετανεωτερικού κινηματογράφου εμπίπτουν και οι ταινίες που επιλέχθηκαν εδώ και η ανάλυση θα βασιστεί μεταξύ άλλων στο ζήτημα του χώρου ως άξονα περιορισμού ή απελευθέρωσης στο σύγχρονο κόσμο της εργασίας. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν δεν έχουν καθαρή, ιστορική χροιά, αφού είναι πρόσφατες και διαπραγματεύονται σύγχρονά τους ζητήματα με μια ηθογραφική ματιά. Αυτό έφερε στο προσκήνιο και μια μεθοδολογική πρόκληση για την εν λόγω έρευνα: πώς να καταδειχθεί η ιστορικότητα των θεμάτων που εξετάζουμε χωρίς να ρέπει όλο το έργο προς την κοινωνιολογική σκοπιά.

Επανερχόμενοι όμως στο χώρο ως αναλυτική κατηγορία, έχει ιδιαίτερη σημασία να πούμε ότι, εκτός από τον οριοθετημένο, φυσικό χώρο της ανθρώπινης δραστηριότητας αποτελούν και συμβολικούς τόπους και όχι τόσο χωρικά καθορισμένους όλα εκείνα τα πολιτισμικά τεκμήρια που μπορούν να φιλοξενούν τη συλλογική μνήμη αλλά και να μας επιτρέπουν με επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις να την επεξεργαζόμαστε. Σύμφωνα με τον Pierre Nora, οι «τόποι μνήμης» (*lieux de mémoire*) υπερβαίνουν τη στενή έννοια του φυσικού ή θεσμικού χώρου και λειτουργούν ως πολιτισμικές επιφάνειες όπου η συλλογική μνήμη επαναπροσδιορίζεται με τη διαμεσολάβηση των μέσων και των αφηγήσεων που τη μεταφέρουν.⁴

⁴ Nora, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*, (26), 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520> Στο έργο του ο Πιέρ Νορά υποστηρίζει ότι η μνήμη μπορεί να υπάρχει σε υλικές και άυλες μορφές, σε «τόπους μνήμης» κάθε μορφής. Εκεί διατηρείται το βιωμένο παρελθόν και προσλαμβάνεται σύμφωνα με την εκάστοτε κοινωνική συγκυρία. Έτσι, η μνήμη μπορεί να προσλάβει πολλές μορφές απορροφώντας τις ανησυχίες και απαντώντας στα νέα ερωτήματα των ομάδων και των

Ο κινηματογράφος συνιστά έναν τέτοιο τόπο καθώς με την οπτική και συναισθηματική του γλώσσα επιτρέπει την πρόσβαση σε συλλογικές εμπειρίες, ενοποιεί φαντασιακές κοινότητες και παράγει ιστορικό νόημα. Την ίδια στιγμή όμως μπορεί να αποτελέσει πρωταρχικό φορέα αμφισβήτησης των κυρίαρχων αφηγήσεων για το παρελθόν ή και να στρέψει το συλλογικό μας βλέμμα σε αθέατες έως εκείνη τη στιγμή όψεις του παρελθόντος. Άρα, οι ίδιες οι ταινίες αυτής της εργασίας αποτελούν νοητούς χώρους που τηρούν τη μνήμη στο ιστορικό της πλαίσιο αλλά της επιτρέπουν να πλάθεται ξανά και ξανά με τη βοήθεια του παρόντος.

Ένα καίριο κομμάτι της προσπάθειας αυτής αλλά και των ιδίων των σπουδών μας αποτελεί η συστηματική μελέτη του πεδίου που σήμερα αποκαλούμε σπουδές μνήμης και περικλείει το ρόλο της μνήμης ως φορέα ενοποίησης συλλογικών ταυτοτήτων αλλά και ανάδυσης νέων. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τη γενεαλογική εξέλιξη και τον τρόπο με τον οποίον διαφοροποιούνται νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις έως σήμερα. Πρώτα όμως θα δούμε εν συντομία το θεωρητικό υπόβαθρο αυτής της συστηματικής επεξεργασίας του κινηματογραφικού γίνεσθαι διαχρονικά και της σχέσης του με την Ιστορία.

Στο ιστοριογραφικό πεδίο, ιδίως από το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα και έπειτα, η διεύρυνση της έννοιας της ιστορικής πηγής συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση νέων τρόπων κατανόησης του κινηματογράφου. Η εικόνα, η αφήγηση, το μοντάζ, η σκηνοθεσία του χώρου και η ίδια η κυκλοφορία των ταινιών στη δημόσια σφαίρα άρχισαν να αντιμετωπίζονται όχι ως δευτερεύοντα ή συμπληρωματικά υλικά της ιστορικής γνώσης, αλλά ως πεδία όπου εγγράφονται κοινωνικές αντιλήψεις, ιδεολογικές εντάσεις και μορφές συλλογικής αυτοκατανόησης.

Στο πλαίσιο αυτό, η συμβολή του Marc Ferro υπήρξε καθοριστική, καθώς υπέδειξε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως ιστορικό τεκμήριο με δική του λογική, ξεπερνώντας τον προφανή ψυχαγωγικό και αφηγηματικό του ρόλο. Έτσι, έχει τη δυνατότητα να συμπληρώσει ή και να ανανεώσει την προϋπάρχουσα ιστορική αφήγηση. Για τον Ferro, το φιλμ επιτρέπει στον ιστορικό να προσεγγίσει όχι μόνο όσα μια κοινωνία δηλώνει ρητά για τον εαυτό της, αλλά και όσα διαφεύγουν, αποσιωπώνται ή εμφανίζονται

κοινωνιών κάθε φορά. Επιπλέον, τονίζει την ανάγκη για σύγχρονους τρόπους μνήμης που να μπορεί να συσχετιστεί μαζί τους το μη επιστημονικό κοινό και να καλύπτουν την ανάγκη για σύνδεση σε μια εποχή ιστορικής σχετικοποίησης.

έμμεσα, με τη βοήθεια της αναπαράστασης. Άλλωστε στο επίπεδο ανάγνωσης μιας ταινίας ως τεκμήριο δεν αναζητάμε μια ρητή ιστορική αλήθεια αλλά πολλαπλά ερεθίσματα προς διερεύνηση.

Η ταινία, επομένως, μπορεί να αποκαλύψει ιδεολογικές σταθερές, κοινωνικές ρωγμές, κυρίαρχες φαντασιώσεις και συλλογικές φοβίες, που δεν καταγράφονται πάντοτε με την ίδια καθαρότητα στα επίσημα τεκμήρια (Ferro, 2002, 46). Η προσέγγιση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τη Δημόσια Ιστορία, καθώς μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ιστορία ως αποκλειστικά γραπτή και ακαδημαϊκά ελεγχόμενη αφήγηση προς τις μορφές μέσα από τις οποίες το παρελθόν και το κοινωνικό παρόν γίνονται ορατά, κατανοητά και διαπραγματεύσιμα από ευρύτερα κοινά. Ο κινηματογράφος, με την έντονη οπτική και συναισθηματική του δύναμη, δεν καταγράφει απλώς ιστορικές ή κοινωνικές συνθήκες· συμμετέχει στη διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνίες θυμούνται, φαντάζονται και ερμηνεύουν τον εαυτό τους.

Στην ίδια προβληματική εγγράφεται και η σκέψη του Pierre Sorlin (Sorlin, 2006, 9-17). Βλέπουμε ότι αντιμετωπίζει το φιλμ πιο αναλυτικά, ως κοινωνικό και πολιτισμικό τεκμήριο της εποχής του που έχει πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης. Η σημασία της δικής του προσέγγισης βρίσκεται στην έμφαση που αποδίδει στους μηχανισμούς της κινηματογραφικής αναπαράστασης όπως ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες οργανώνουν τον χώρο και τον χρόνο, κατανέμουν ρόλους, ιεραρχούν πρόσωπα, κατασκευάζουν μορφές κανονικότητας αλλά και μορφές ετερότητας. Το κινηματογραφικό έργο, κατά συνέπεια, ενδιαφέρει τόσο για το θέμα που αφηγείται όσο και για τον τρόπο με τον οποίο συγκροτεί ένα ορατό κοινωνικό σύμπαν. Οι επιλογές της κάμερας, η διάταξη των σωμάτων στον χώρο, η γλώσσα, η κινησιολογία, τα σκηνικά, οι σιωπές και οι αφηγηματικές ελλείψεις λειτουργούν ως ενδείξεις του τρόπου με τον οποίο μια κοινωνία αντιλαμβάνεται τα όριά της: ποιοι εντάσσονται, ποιοι αποκλείονται, ποιοι εμφανίζονται ως φορείς κανονικότητας και ποιοι ως απειλή, βάρος ή πλεόνασμα. Επιπλέον, εισάγει μια περισσότερο κοινωνιολογική ανάλυση εξετάζοντας με σχολαστικότητα τη συμπεριφορά των κοινωνιών διαχρονικά απέναντι στις ταινίες – την πρόσληψή τους και τι μας μαρτυρά αυτή για τις νοοτροπίες κάθε εποχής. Η ίδια η φιλική βιομηχανία έχει, άλλωστε , προοδεύσει τόσο πολύ σε είδη και διανομή που αυτό από μόνο του καταδεικνύει τη διανοητική εξέλιξη των κοινωνιών τα τελευταία 80 χρόνια. Δεν παραλείπει να μας συστήσει στο θέμα της διανομής των έργων. Έτσι, βάζει στο κάδρο της δημόσιας ιστορίας και το ζήτημα της παραγωγής και πρόθεσης πίσω απ' αυτή και αυτό μας βάζει σε μια

διαδρομή σκέψης για τον κινηματογράφο ως κοινωνιολογική οντότητα (Sorlin, 2006, 141-142).

Ο Robert Rosenstone, από την πλευρά του, προχώρησε τη συζήτηση προς την κατεύθυνση της αναγνώρισης του κινηματογράφου ως ιδιαίτερης μορφής ιστορικής γραφής. Στη δική του θεωρητική οπτική, η αξία του κινηματογράφου υπερβαίνει το κριτήριο της ακρίβειας όπως αυτό ορίζεται στη γραπτή ιστοριογραφία. Η κινηματογραφική ιστορία λειτουργεί με διαφορετικούς κανόνες: συμπυκνώνει γεγονότα, προσωποποιεί δομές, μετατρέπει αφηρημένες ιστορικές διεργασίες σε εμπειρίες σώματος, βλέμματος, χώρου και συναισθήματος. Η δραματοποίηση, ο ρυθμός, η εικόνα και η αφηγηματική οικονομία συνιστούν αισθητικές επιλογές που λειτουργούν ταυτόχρονα ως τρόποι παραγωγής ιστορικού νοήματος.⁵ Υπό αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος διευρύνει το πεδίο της ιστοριογραφίας χωρίς να την αντικαθιστά, θέτοντας εκ νέου το ερώτημα με ποια μέσα και μέσα από ποιες μορφές μπορεί μια κοινωνία να κατανοήσει ιστορικά τον εαυτό της. Εφόσον επιδιώκουμε να εκδημοκρατίσουμε την ιστορία και να την καταστήσουμε επεξεργάσιμη από τα ευρύτερα στρώματα της κοινωνίας, ο Κινηματογράφος μοιάζει ως ένας ιδανικός τρόπος να το πετύχουμε (Rosenstone, 2023, σ. 4-10).

Οι τρεις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις συγκροτούν ένα γόνιμο υπόβαθρο για την παρούσα εργασία. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της επισφάλειας και της ετερότητας στη μετανεωτερική εποχή προσεγγίζονται ως μορφές παραγωγής ιστορικού νοήματος και όχι ως απλές θεματικές απεικονίσεις κοινωνικών φαινομένων. Η αποδόμηση της μεσαίας τάξης, η ανάδυση του gig worker, η κρίση της κατοίκησης, η μετακίνηση, η εργασιακή εξάντληση και η αμφίβολη κοινωνική αναγνώριση αντιμετωπίζονται ως κοινωνιολογικές κατηγορίες που αποκτούν, μέσα από τον κινηματογράφο, μορφή εικόνας, αφήγησης και δημόσιας μνήμης. Μεθοδολογικά, επομένως, η ανάλυση που ακολουθεί κινείται στο επίπεδο της αφήγησης και της αισθητικής μορφής, της ιστορικής λειτουργίας και των ιδεολογικών ρηγμάτων, καθώς και των κοινωνικών κωδίκων που ενεργοποιούνται μέσα στο φιλμικό σύμπαν.

⁵ Από το περιεχόμενο και με βάση τη βιβλιογραφία του Rosenstone στο *Η ιστορία στον Κινηματογράφο. Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία* βλέπουμε ότι έχει καταπιαστεί σε μεγάλο βαθμό με αναλύσεις των ειδών των ταινιών (genres) και με την επίδρασή τους στο δυτικό κόσμο.

Σε συνέχεια της προηγούμενης θεωρητικής τεκμηρίωσης, η παρούσα ερευνητική προσπάθεια στρέφει το ερμηνευτικό της βλέμμα και προς τις νεότερες σπουδές μνήμης. Η διεύρυνση αυτή αποσκοπεί να ενισχύσει την ιστοριογραφική διάσταση του Κινηματογράφου, να αναδείξει την ολοένα αυξανόμενη ανάγκη για μελέτη των σύγχρονων πολιτισμικών έργων της ανθρωπότητας ως μνημονική πρακτική.

Εφόσον οι ταινίες ξαναγράφουν την ιστορία με τους δικούς τους κανόνες, κρίσιμο είναι να κατανοήσουμε πώς αυτή η ιστορική γραφή κυκλοφορεί κοινωνικά, εγκαθίσταται στο συλλογικό φαντασιακό και μετατρέπεται σε πολιτισμική μνήμη. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται, επομένως, από το περιεχόμενο των μηνυμάτων στους τρόπους με τους οποίους αυτά εκπέμπονται, διαδίδονται και προσλαμβάνονται. Η προβληματική αυτή διασταυρώνεται, χωρίς να ταυτίζεται, με την ευρύτερη θεωρητική διαδρομή των σπουδών μνήμης που είχε ξεκινήσει κατά το Μεσοπόλεμο και φτάνει έως τις μέρες μας. Αφετηρία της αποτελεί η θεμελιώδης διαπίστωση του Maurice Halbwachs ότι η μνήμη δεν λειτουργεί ως ατομική αποθήκη, αλλά συγκροτείται και οργανώνεται μέσα σε κοινωνικά πλαίσια (Halbwachs, 2013).

Αυτήν την κοινωνιολογική βάση μετέφερε αργότερα, κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980, ο ιστορικός Jacques Le Goff στο πεδίο της ιστοριογραφίας. Ο Le Goff, υπογραμμίζοντας την αξία της υποκειμενικότητάς της, ανέδειξε τη μνήμη ως μια ζωντανή, δυναμική πρώτη ύλη της Ιστορίας, η οποία μπορεί να προσφέρει πολλαπλές ευκαιρίες ανάγνωσης του παρελθόντος. Μέσα απ' αυτό ακριβώς το διακύβευμα είδε ότι όπως ακριβώς το ευρύτερο πεδίο της μνήμης δεν είναι στατικό έτσι και το παρελθόν δεν είναι μόνο ένα, δεν είναι ενιαίο. Αναγνώρισε την ίδια στιγμή ότι η μνήμη –στα σύγχρονα κρατικά συστήματα– αποτελεί μέσο εξουσίας και πεδίο διεκδίκησης για τον έλεγχο του παρελθόντος (Le Goff, 1998, 139-142). Επιπλέον, οι σύγχρονες προσεγγίσεις τονίζουν ότι τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης συγκροτούνται μέσω θεσμών και ομάδων, καθώς και μέσω πολιτισμικών μορφών και με τη μεσολάβηση της καθημερινής κουλτούρας –υλικής και ψηφιακής–, που ανασυνθέτει κατ' επανάληψη την έννοια του παρελθόντος. Σε συνέχεια αυτής της διαδρομής, από τις αρχές του 21ου αιώνα, πλήθος θεωρητικών συμβάλλουν σε μια ανανέωση του πεδίου, η οποία συχνά περιγράφεται ως στροφή προς την πολιτισμική υπόσταση της μνήμης και την επανεξέταση της έννοιας των γεωγραφικών

και πολιτισμικών συνόρων όταν μελετάμε τους τρόπους κυκλοφορίας και μετασχηματισμού της μνήμης.⁶

Στο πλαίσιο αυτό, και με τη δεδομένη πια ψηφιακή επίδραση σε κάθε έκφανση της ζωής, η μνήμη προσεγγίζεται ως δυναμικό πεδίο παραγωγής και κυκλοφορίας αναπαραστάσεων, πέρα από την αντίληψη ενός κλειστού και στατικού αποθέματος γεγονότων, όπου αφηγήσεις, σύμβολα και εικόνες συγκρούονται, επαναχρησιμοποιούνται και επανοηματοδοτούνται μέσα στον χρόνο.

Οι ερευνητικές τάσεις των τελευταίων ετών –ενισχυμένες και από την εμπειρία της πανδημίας– δείχνουν την ανάγκη για μια διευρυμένη τοποθέτηση του πεδίου της μνήμης σε περισσότερο οικουμενικό επίπεδο. Ενώ οι σπουδές μνήμης θεσμοθετούνται πιο εντατικά σε επίπεδο δημοσιεύσεων και ακαδημαϊκών οργανισμών του δυτικού κόσμου, την ίδια στιγμή έρχονται να διατυπώσουν ανανεωμένα μηνύματα μέσα στο πεδίο και νεότεροι επιστήμονες. Μια νέα, πλουραλιστική τάση οικολογίας της μνήμης δείχνει το δρόμο στο παρόν των πολλαπλών κρίσεων – κλιματικών, κυβερνητικών, ψηφιακών – και η πιθανή εφαρμογή που αναγνωρίζεται στην παρούσα προσπάθεια βρίσκεται στους τρόπους με τους οποίους «διαβάζουμε» τις μεταναστεύσεις ή αθρόες μετακινήσεις της τελευταίας δεκαετίας και τις μακροπρόθεσμες επιδράσεις αυτής της πραγματικότητας στον τρόπο που αντιμετωπίζαμε έως σήμερα την έννοια των συνόρων, των εθνοτήτων και του ίδιου του χώρου.⁷

Με αυτή τη θεωρητική οπτική, η εργασία προσεγγίζει τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ετερότητας και της επισφάλειας στη μετανεωτερική εποχή ως μνημονικές πρακτικές που ανάγουν την εμπειρία του παρόντος σε ιστορική. Η αποδόμηση της μεσαίας τάξης και η ανάδυση του gig worker ως νέου κοινωνικού υποκειμένου συγκροτούνται μέσω αφηγηματικών και αισθητικών επιλογών που καθορίζουν ποιος γίνεται ορατός, ποιος αναγνωρίζεται, ποιος περιθωριοποιείται και ποια μορφή λαμβάνει η κοινωνική ευαλωτότητα / τρωτότητα. Επιπλέον, επανεξετάζεται ο χώρος ως ερμηνευτικός

⁶ Βλ. ενδεικτικά: Olick, J. K., Sierp, A., & Wüstenberg, J. (2023). «Introduction: Taking stock of memory studies». *Memory Studies*, 16(6), 1399-1406. <https://doi.org/10.1177/17506980231207934>
Craps, S. Roundtable on Moving Memory, with Stef Craps, Astrid Erll, Paula McFetridge, Ann Rigney and Dominic Thorpe. Convened by Charlotte McIvor and Emilie Pine. <https://doi.org/10.3366/IUR.2017.0263>.

⁷ Ένα συλλογικό έργο που φιλοξενεί πολύ ενδιαφέρουσες τοποθετήσεις γύρω απ' το ρόλο και τη σημασία της διαπολιτισμικής μνήμης σήμερα – με έμφαση στην κινητικότητα και τις τομές των κλιματικών και υγειονομικών κρίσεων. https://cehum.elach.uminho.pt/cehum/static/publications/Transcultural_Mobilities_Memories.pdf

πόλος και ερχόμαστε σε επαφή με το ίδιο το φυσικό περιβάλλον και τις εγκαταστάσεις της ανθρώπινης υλικότητας (η πολυκατοικία, το εργοστάσιο, η έρημος με τα βαν και χωρίς αυτά). Επομένως, η ανάλυση των ταινιών θα εστιάσει τόσο στο περιεχόμενο όσο και στους τρόπους με τους οποίους η κινηματογραφική απεικόνιση μετασχηματίζει κοινωνικές εμπειρίες σε πολιτισμικά διαθέσιμες αναμνήσεις, συμβάλλοντας στη συγκρότηση συλλογικών αντιλήψεων για το σύγχρονο κόσμο της εργασίας, την αξιοπρέπεια, την αβεβαιότητα και το «ανήκειν» στη μετανεωτερική συνθήκη.

Στην παρούσα εργασία, η κοινωνιολογική οπτική της ύστερης νεωτερικότητας αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς το αντικείμενο της ανάλυσης δεν περιορίζεται στους οικονομικούς και εργασιακούς μετασχηματισμούς, αλλά περιλαμβάνει τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις τους και, ειδικότερα, τις κινηματογραφικές αφηγήσεις του βίου. Οι ταινίες του εξεταζόμενου corpus παρουσιάζουν υποκείμενα τα οποία καλούνται να νοηματοδοτήσουν την προσωπική τους διαδρομή μέσα σε συνθήκες αποσταθεροποίησης της εργασίας, εξασθένησης των συλλογικών ταυτοτήτων και περιορισμού των παραδοσιακών δυνατοτήτων κοινωνικής ανέλιξης. Η οικονομική και πολιτισμική παγκοσμιοποίηση, η τεχνολογική μεσολάβηση της καθημερινότητας και η υποχώρηση της προβλέψιμης επαγγελματικής σταδιοδρομίας συγκροτούν ένα περιβάλλον στο οποίο η ατομική βιογραφία εμφανίζεται λιγότερο ως γραμμική και συνεκτική πορεία και περισσότερο ως αντικείμενο διαρκούς αναθεώρησης, προσαρμογής και επαναδιαπραγμάτευσης.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις που αξιοποιούνται για την κατανόηση αυτής της συνθήκης δεν συγκροτούν ένα ενιαίο ερμηνευτικό σχήμα ούτε αναπτύχθηκαν στην ίδια ιστορική συγκυρία. Μπορούν, ωστόσο, να τεθούν σε διάλογο, καθώς φωτίζουν διαφορετικές διαστάσεις της αποσταθεροποίησης που χαρακτηρίζει τις τελευταίες δεκαετίες. Ο David Harvey προσεγγίζει τους μετασχηματισμούς αυτούς από την πλευρά της πολιτικής οικονομίας, συνδέοντας την πολιτισμική συνθήκη της μετανεωτερικότητας με την κρίση του φορντικού-κεϋνσιανού καθεστώτος και τη μετάβαση προς την ευέλικτη συσσώρευση. Η αναδιοργάνωση της παραγωγής, η αυξημένη κινητικότητα του κεφαλαίου και η επέκταση των ευέλικτων μορφών απασχόλησης αποσταθεροποίησαν τις θεσμικές εγγυήσεις της μεταπολεμικής εργασίας και μετέφεραν σημαντικό μέρος του οικονομικού κινδύνου προς τους εργαζομένους (Harvey, 1990).

Ο Richard Sennett μεταφέρει την ανάλυση από τις δομές της παραγωγής στις επιπτώσεις τους πάνω στην προσωπική και επαγγελματική διαδρομή. Στον νέο καπιταλισμό, η

απαίτηση ευελιξίας, κινητικότητας και διαρκούς επανεκκίνησης περιορίζει τη δυνατότητα μακροπρόθεσμου σχεδιασμού και δυσχεραίνει τη συγκρότηση μιας συνεκτικής αφήγησης του βίου. Η εργασία παύει, για αυξανόμενα τμήματα του εργατικού δυναμικού, να προσφέρει μια σχετικά προβλέψιμη ακολουθία εμπειριών, δεσμεύσεων και προσδοκιών και μετατρέπεται σε σειρά βραχυπρόθεσμων μεταβάσεων, μέσα στις οποίες το άτομο καλείται να ανακατασκευάζει διαρκώς την επαγγελματική του ταυτότητα (Sennett, 2010). Σε ένα ευρύτερο κοινωνιολογικό επίπεδο, στις αρχές του 21^{ου} αιώνα ο Zygmunt Bauman είχε περιγράψει τη «ρευστή νεωτερικότητα» ως συνθήκη κατά την οποία οι θεσμοί, οι κοινωνικοί δεσμοί, οι ταυτότητες και οι σταθερές προσδοκίες χάνουν σημαντικό μέρος της διάρκειας και της προβλεψιμότητάς τους. Η ρευστότητα δεν συνεπάγεται μόνο τη διεύρυνση των ατομικών επιλογών, αλλά και τη μεταφορά της ευθύνης για κοινωνικά παραγόμενους κινδύνους προς το ίδιο το άτομο. Η αυτονομία συνυπάρχει έτσι με την αβεβαιότητα, ενώ η διαρκής προσαρμοστικότητα αναδεικνύεται σε βασική απαίτηση της κοινωνικής και επαγγελματικής ζωής (Bauman, 2024).⁸

Από διαφορετική θεωρητική αφετηρία, η Judith Butler στρέφει την προσοχή στη σωματική τρωτότητα, στην κοινωνική αναγνώριση και στην άνιση κατανομή της προστασίας. Η επισφάλεια της ζωής συνδέεται με τη θεμελιώδη εξάρτηση των ανθρώπινων σωμάτων από κοινωνικές σχέσεις, θεσμούς και δίκτυα φροντίδας. Η κοινή αυτή τρωτότητα, ωστόσο, δεν αναγνωρίζεται ούτε προστατεύεται ισότιμα: ορισμένες ζωές καθίστανται περισσότερο ορατές, προστατεύσιμες και άξιες δημόσιου πένθους, ενώ άλλες παραμένουν περισσότερο εκτεθειμένες στη βία, στην εγκατάλειψη και στην κοινωνική αορατότητα (Butler, 2004). Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για την ανάλυση της ετερότητας, καθώς επιτρέπει να εξεταστεί όχι μόνο η υλική θέση των κινηματογραφικών υποκειμένων, αλλά και ο βαθμός στον οποίο αυτά αναγνωρίζονται ως πλήρη κοινωνικά και πολιτικά πρόσωπα.

Παρά τις διαφορές τους, οι παραπάνω θεωρητικές διαγνώσεις επιτρέπουν τη σύνδεση διαφορετικών επιπέδων της σύγχρονης επισφάλειας. Ο Harvey αναδεικνύει τις πολιτικοοικονομικές διαδικασίες μέσω των οποίων παράγεται η εργασιακή αστάθεια, ο

⁸ Η «ρευστή νεωτερικότητα» (liquid modernity) ως θεωρία είχε συστηματοποιηθεί από τον Bauman στο βιβλίο του *Liquid Modernity* (2000) οριοθετώντας σ' ένα έργο μια σειρά από αναφορές καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990. Στη διάθεσή μας για την εργασία αυτή είχαμε το πρόσφατο *Theory & Society* (2024) όπου βρίσκονται συναφή δικά του αδημοσίευτα ή δυσεύρετα κείμενα μεταξύ των οποίων και οι προεργασίες του όρου.

Sennett τις συνέπειές της στη βιογραφική συνέχεια και στην επαγγελματική ταυτότητα, ο Bauman τη γενικότερη ρευστοποίηση των θεσμών και των κοινωνικών δεσμών και η Butler την άνιση εγγραφή της τρωτότητας στα σώματα και στις ζωές. Η επισφάλεια μπορεί έτσι να προσεγγιστεί ταυτόχρονα ως υλική συνθήκη, ως βιωμένη εμπειρία και ως κανονιστική απαίτηση.

Οι κοινωνικές και βιωματικές αυτές διαγνώσεις εγγράφονται σε μια ευρύτερη πολιτική και θεωρητική συζήτηση σχετικά με την κατεύθυνση της νεωτερικότητας και της ιστορικής εξέλιξης μετά την υποχώρηση του κρατικού σοσιαλισμού, όπως αυτή αποτυπώθηκε στις διαφορετικές προσεγγίσεις των Fukuyama, Callinicos και Giddens.

Με αφετηρία την αποδυνάμωση του σοβιετικού συστήματος και την υποχώρηση του μαρξισμού-λενινισμού ως ανταγωνιστικού πολιτικού προτύπου, ο Francis Fukuyama υποστήριξε ότι η ανθρωπότητα ενδεχομένως προσέγγιζε το «τέλος της Ιστορίας». Με τον όρο αυτό δεν εννοούσε την παύση των γεγονότων, των πολέμων ή των κοινωνικών συγκρούσεων, αλλά το τελικό σημείο της ιδεολογικής εξέλιξης, όπου η καθολική επικράτηση της δυτικής φιλελεύθερης δημοκρατίας εκπροσωπεί την έσχατη μορφή πολιτικής οργάνωσης. Η νίκη του φιλελευθερισμού παρουσιαζόταν αρχικά ως νίκη στο πεδίο των ιδεών, η οποία, παρά την ατελή εφαρμογή της στον πραγματικό κόσμο, θα εξακολουθούσε να καθορίζει τη μελλοντική του κατεύθυνση.

Η θέση αυτή δεν σηματοδοτούσε τόσο την εξαφάνιση των μεγάλων αφηγήσεων όσο την αντικατάσταση μιας επαναστατικής και σοσιαλιστικής τελεολογίας από μια φιλελεύθερη τελεολογία της προόδου. Απέναντι σε αυτή, ο Alex Callinicos απέρριψε την ταύτιση του μαρξισμού με τον σταλινισμό και υποστήριξε ότι η κατάρρευση των καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης δεν ακύρωνε ούτε την αναλυτική σημασία του ιστορικού υλισμού ούτε την πραγματικότητα των ταξικών αντιθέσεων. Από αυτή την οπτική, η επικράτηση του καπιταλισμού δεν συνιστούσε οριστική επίλυση των κοινωνικών συγκρούσεων, καθώς οι σχέσεις εκμετάλλευσης, η κοινωνική ανισότητα και οι αντιστάσεις που αυτές γεννούσαν εξακολουθούσαν να αποτελούν ενεργά στοιχεία της ιστορικής διαδικασίας. Έτσι, η δεκαετία του 1990 μπορεί να προσεγγιστεί πέρα από μια περίοδο απλής κατάρρευσης των ιδεολογιών ως μια στιγμή αναδιάταξης και επαναδιαπραγμάτευσης των ανταγωνιστικών ερμηνειών της νεωτερικότητας.

Η προσέγγιση του Anthony Giddens διαφοροποιείται τόσο από την εξαγγελία του τέλους της Ιστορίας όσο και από την αντίληψη μιας ολοκληρωτικής ρήξης με τη νεωτερικότητα. Η σύγχρονη συνθήκη δεν συνιστά, σύμφωνα με αυτή την οπτική, ένα καθαρά

«μετανεωτερικό» στάδιο, αλλά μια ριζοσπαστικοποίηση των ίδιων των θεσμών και των αντιφάσεων της νεωτερικότητας. Η παγκοσμιοποίηση διευρύνει την αλληλεξάρτηση κοινωνιών και ατόμων, ενώ η επιστήμη και η τεχνολογία, αντί να εξαλείφουν την αβεβαιότητα, παράγουν νέους κινδύνους και νέα πεδία αναστοχασμού. Παράλληλα, ο Giddens ασκεί κριτική στον παραγωγισμό που χαρακτήρισε τόσο τον καπιταλισμό όσο και τις κυρίαρχες εκδοχές του σοσιαλισμού. Η απεριόριστη οικονομική μεγέθυνση δεν μπορεί πλέον να αντιμετωπίζεται ως αυτονόητος σκοπός, καθώς οι οικολογικοί κίνδυνοι, οι παγκόσμιες ανισότητες και η μεταβολή των κοινωνικών κινημάτων επιβάλλουν την επανεξέταση των ίδιων των εννοιών της προόδου και της χειραφέτησης. Για τον λόγο αυτό προτείνει έναν «ουτοπικό ρεαλισμό» - μια διατύπωση δυνατοτήτων απαγκίστρωσης οι οποίες δεν στηρίζονται σε έναν εγγυημένο ιστορικό προορισμό, αλλά παραμένουν συνδεδεμένες με υπαρκτές κοινωνικές δυνάμεις, ενεργούς θεσμούς και δυνατότητες συνεχούς μετασχηματισμού (Held, 2003, 77-96).

Στο πλαίσιο αυτό, η αυξημένη δημόσια παρουσία του παρελθόντος δεν πρέπει να ερμηνεύεται αποκλειστικά ως φυγή από ένα ασταθές παρόν. Το παρελθόν κυκλοφορεί μέσα από την οικογενειακή μνήμη, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τα μουσεία, τις δημόσιες τελετές και τα ψηφιακά μέσα, συμμετέχοντας στη διαμόρφωση της ιστορικής κουλτούρας των υποκειμένων. Όπως σημειώνει η Σαλβάνου, η σχέση με την Ιστορία δεν συγκροτείται μόνο μέσα από την τυπική εκπαίδευση, αλλά και μέσω καθημερινών, πολιτισμικών και δημόσιων πρακτικών, μέσα από τις οποίες τα άτομα μαθαίνουν να αντιλαμβάνονται, να αξιολογούν και να χρησιμοποιούν το παρελθόν. Υπό το πρίσμα αυτό, η στροφή προς ιστορικές αφηγήσεις μπορεί να λειτουργήσει ως αναζήτηση συνέχειας και νοήματος, χωρίς να συνεπάγεται κατ' ανάγκην εξιδανίκευση μιας πιο παραδοσιακής ή υποτιθέμενα σταθερής κοινωνίας (Σαλβάνου, 2021, 20-24). Ο κινηματογράφος αποτελεί προνομιακό πεδίο αυτής της διαδικασίας, καθώς οργανώνει την κοινωνική εμπειρία σε αφηγηματικές μορφές και καθιστά ορατές τις εντάσεις ανάμεσα στην ατομική βιογραφία και στους ευρύτερους ιστορικούς μετασχηματισμούς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Δημόσια ιστορία, κινηματογράφος και δυναμικές της μνήμης

1.1 Ιστορία και Μνήμη στον Κινηματογράφο

Η σχέση ανάμεσα στη δημόσια ιστορία, στον κινηματογράφο και στη μνήμη συγκροτεί ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο για τη μελέτη των τρόπων με τους οποίους οι σύγχρονες κοινωνίες παράγουν, διακινούν και επαναδιαπραγματεύονται νοήματα για το παρελθόν. Η δημόσια ιστορία αναπτύσσεται στο ευρύ κοινωνικό πεδίο όπου συναντώνται η ακαδημαϊκή ιστοριογραφία, οι κρατικοί και πολιτισμικοί θεσμοί, τα μέσα επικοινωνίας, οι κοινωνικές ομάδες και τα διαφορετικά κοινά. Η ιστορική γνώση κυκλοφορεί μέσα από μουσεία, μνημεία, επετείους, οικογενειακές αφηγήσεις, κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, ψηφιακά αρχεία και διαδικτυακές κοινότητες, αποκτώντας διαφορετικές μορφές και χρήσεις ανάλογα με τους φορείς που τη διαχειρίζονται και τα περιβάλλοντα στα οποία προσλαμβάνεται (Ανδρέου et al., 2015· Εξερτζόγλου, 2020· Σαλβάνου, 2021).

Η ανάπτυξη της δημόσιας ιστορίας και των σπουδών μνήμης συνδέθηκε με τους βαθύτερους κοινωνικούς και πολιτισμικούς μετασχηματισμούς του 20ού αιώνα. Οι παγκόσμιοι πόλεμοι, οι γενοκτονίες και οι αναγκαστικές μετακινήσεις πληθυσμών, η αποαποικιοποίηση, η ανάδυση νέων κοινωνικών κινημάτων, η διεύρυνση της δημόσιας παρουσίας ομάδων που είχαν παραμείνει στο περιθώριο των επίσημων αφηγήσεων και η εξάπλωση της μαζικής κουλτούρας ενίσχυσαν την ανάγκη επανεξέτασης της σχέσης των κοινωνιών με το παρελθόν. Η ψηφιακή επικοινωνία πρόσθεσε κατά τις τελευταίες δεκαετίες νέες δυνατότητες καταγραφής, αναπαραγωγής και αναπλαισίωσης της ιστορικής εμπειρίας. Η μνήμη αναδείχθηκε έτσι σε κεντρικό πεδίο κοινωνικής διαπραγμάτευσης, στο οποίο η ιστοριογραφία συναντά την πολιτική, την ταυτότητα, το συναίσθημα και τις πολιτισμικές πρακτικές (Olick et al., 2023). Το ευρύτερο επιστημολογικό πλαίσιο αυτής της μεταβολής συνδέεται και με την αμφισβήτηση των καθολικών ερμηνευτικών σχημάτων. Η σκέψη του Jean-François Lyotard για τη δυσπιστία απέναντι στις μεγάλες αφηγήσεις προσφέρει μια χρήσιμη αφετηρία για την κατανόηση της πολλαπλότητας των λόγων γύρω από το παρελθόν. Η υποχώρηση των ενιαίων τελεολογικών αφηγήσεων δεν οδηγεί στην εξαφάνιση της ιστορικής νοηματοδότησης. Δημιουργεί ένα πιο σύνθετο

πεδίο, όπου διαφορετικές ομάδες διεκδικούν δημόσια ορατότητα, προβάλλουν ανταγωνιστικές μνήμες και αμφισβητούν τις ιεραρχίες που καθόριζαν ποια εμπειρία μπορούσε να αναγνωριστεί ως ιστορικά σημαντική. Ο Lyotard λειτουργεί εδώ ως θεωρητικό πλαίσιο της μετανεωτερικής συνθήκης και της πολυφωνίας των ιστορικών λόγων, ενώ η ειδικότερη μελέτη της μνήμης συγκροτείται μέσα από διαφορετική και μακρότερη θεωρητική γενεαλογία.

Στο θεμέλιο αυτής της γενεαλογίας βρίσκεται η συμβολή του Maurice Halbwachs. Η μνήμη, σύμφωνα με τη βασική του διαπίστωση, συγκροτείται μέσα σε κοινωνικά πλαίσια. Ακόμη και οι αναμνήσεις που βιώνονται ως αυστηρά προσωπικές ανακαλούνται και ανασυντίθενται με τη βοήθεια κατηγοριών, γλωσσών και σημείων αναφοράς που προσφέρουν οι ομάδες στις οποίες συμμετέχει το άτομο. Η οικογένεια, η κοινωνική τάξη, η θρησκευτική κοινότητα και οι άλλες μορφές συλλογικής ένταξης παρέχουν τα πλαίσια μέσα στα οποία το παρελθόν αποκτά συνοχή και σημασία. Η συλλογική μνήμη δεν αποτελεί ενιαίο απόθεμα κοινό για ολόκληρη την κοινωνία. Διαφορετικές ομάδες συγκροτούν διαφορετικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος, οι οποίες μεταβάλλονται σύμφωνα με τις ανάγκες, τις αξίες και τις προσδοκίες του εκάστοτε παρόντος (Halbwachs, 2013).

Η παροντική ανασύνθεση της μνήμης έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη του κινηματογράφου. Μια ταινία που αναφέρεται στο παρελθόν έχει την ιδιότητα να μορφοποιεί την ιστορική πραγματικότητα. Τη μορφοποιεί μέσα από τις κοινωνικές κατηγορίες, τις ιδεολογικές συγκρούσεις και τις αισθητικές συμβάσεις της περιόδου παραγωγής της. Η πρόσληψή της μεταβάλλεται επίσης, καθώς νέα κοινά την εντάσσουν σε διαφορετικά μνημονικά και ιστορικά πλαίσια. Η σκέψη του Halbwachs προσφέρει, συνεπώς, τη βάση για την κατανόηση της μνήμης ως κοινωνικά οργανωμένης σχέσης με το παρελθόν.

Ο Pierre Nora μεταφέρει τη συζήτηση στην ένταση ανάμεσα στη μνήμη και στην ιστορία. Η μνήμη περιγράφεται ως ζωντανή, επιλεκτική και δεμένη με ομάδες, τόπους και τελετουργίες, ενώ η ιστορία συνδέεται με την αναλυτική ανακατασκευή εκείνου που έχει απομακρυνθεί από την άμεση εμπειρία. Η «επιτάχυνση της ιστορίας» και η εξασθένηση των βιωμένων περιβαλλόντων μνήμης ενισχύουν, κατά τον Nora, την ανάγκη δημιουργίας τόπων μνήμης: υλικών, συμβολικών ή λειτουργικών σημείων στα οποία μια κοινωνία επενδύει την επιθυμία διατήρησης και αναγνώρισης του παρελθόντος της (Nora, 1989, pp.

13-21). Οι τόποι μνήμης περιλαμβάνουν μνημεία, αρχεία, εθνικά σύμβολα, επετείους, τελετουργίες και πολιτισμικά έργα, εφόσον αυτά αποκτήσουν διάρκεια και συλλογική συμβολική λειτουργία. Μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να λειτουργήσει ως μνημονικός τόπος όταν επανέρχεται στον δημόσιο λόγο, συνδέεται με συγκεκριμένες ιστορικές εμπειρίες και προσλαμβάνεται από διαδοχικά κοινά ως προνομιακή αναπαράστασή τους. Η ιδιότητα αυτή δεν απορρέει αυτόματα από το θέμα της ταινίας. Διαμορφώνεται μέσα από την κυκλοφορία, την επανάληψη, την πρόσληψη και τις επαναχρήσεις της.

Η θεωρητική διαδρομή μας διευρύνεται με τη διάκριση του Jan Assmann ανάμεσα στην επικοινωνιακή και στην πολιτισμική μνήμη. Η επικοινωνιακή μνήμη αναπτύσσεται στην καθημερινή επικοινωνία και διατηρείται εντός του χρονικού ορίζοντα της ζωντανής γενεακής εμπειρίας. Η πολιτισμική μνήμη αποκτά μεγαλύτερη διάρκεια, καθώς σταθεροποιείται μέσα από κείμενα, εικόνες, τελετουργίες, σύμβολα και θεσμούς. Επιλεγμένες αναπαραστάσεις του παρελθόντος αποσπώνται από την άμεση εμπειρία, οργανώνονται σε επισκέψιμες μορφές και εντάσσονται στους μακροχρόνιους μηχανισμούς συγκρότησης της συλλογικής ταυτότητας (Assmann, 1995, 125-133).

Η διάκριση αυτή καθιστά ιδιαίτερα σαφή τη μνημονική λειτουργία των οπτικοακουστικών μέσων. Ο κινηματογράφος μπορεί να μεταφέρει προσωπικές μαρτυρίες και βιωμένες εμπειρίες σε μια πολιτισμικά διαθέσιμη μορφή που υπερβαίνει τη διάρκεια της άμεσης γενιάς. Η εικόνα, ο ήχος, η αφήγηση και η δυνατότητα επανάληψης δημιουργούν όρους χρονικής επιβίωσης και ευρείας κοινωνικής διάδοσης. Η σταθεροποίηση, ωστόσο, δεν συνεπάγεται ακινησία. Κάθε επανεμφάνιση μιας ταινίας σε διαφορετικό ιστορικό περιβάλλον μπορεί να ενεργοποιήσει νέες ερμηνείες και διαφορετικές σχέσεις με το παρελθόν. Η σύγχρονη αποτίμηση των σπουδών μνήμης μεταφέρει την προσοχή στις συγκεκριμένες πρακτικές, στους φορείς και στα πολιτισμικά προϊόντα μέσω των οποίων πραγματοποιείται η μνημονική εργασία. Οι Olick κ.ά. (2023) παρουσιάζουν το πεδίο ως διεπιστημονικό και θεωρητικά πολυφωνικό, με διαφορετικές κλίμακες ανάλυσης. Η μνήμη μελετάται μέσα από τους θεσμούς που την οργανώνουν, τις κοινωνικές ομάδες που τη διεκδικούν, τις τελετουργίες που την επαναλαμβάνουν, τα μέσα που τη διαμορφώνουν και τα κοινά που την προσλαμβάνουν. Η προσέγγιση αυτή περιορίζει τη χρήση αφηρημένων διατυπώσεων σύμφωνα με τις οποίες «η κοινωνία θυμάται» και στρέφει το

ενδιαφέρον στους συγκεκριμένους μηχανισμούς παραγωγής δημόσιων εκδοχών του παρελθόντος.

Η Astrid Erll⁹ τοποθετεί στο κέντρο της ανάλυσης την ικανότητα διαμεσολάβησης της πολιτισμικής μνήμης. Τα μέσα συμμετέχουν ενεργά στη συγκρότηση του μνημονικού περιεχομένου. Η λογοτεχνία, ο κινηματογράφος και οι άλλες μορφές πολιτισμικής έκφρασης επιλέγουν οπτικές γωνίες, οργανώνουν χρονικές ακολουθίες, δημιουργούν χαρακτήρες και επενδύουν τις ιστορικές εμπειρίες με συναισθηματικές και αισθητηριακές ποιότητες. Η αφηγηματική μορφή, το είδος, η εστίαση, το μοντάζ, ο ήχος και η οπτική σύνθεση αποτελούν συστατικά στοιχεία της μνημονικής κατασκευής (Erll, 2008, 389-398). Η έννοια της διαμεσολάβησης επιτρέπει να εξεταστεί η ταινία ως ενεργός τρόπος οργάνωσης της σχέσης με το παρελθόν. Το ιστορικό ή κοινωνικό περιεχόμενο δεν προηγείται ως πλήρως συγκροτημένο νόημα που μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη. Αναδιαμορφώνεται μέσα στις δυνατότητες και στους περιορισμούς της κινηματογραφικής γλώσσας. Η συναισθηματική εγγύτητα ενός προσώπου, η επανάληψη ενός συμβόλου, η σύνδεση εικόνας και μουσικής ή η αποσιώπηση συγκεκριμένων εμπειριών κατευθύνουν τους τρόπους με τους οποίους το κοινό καλείται να αντιληφθεί και να θυμηθεί.

Η Ann Rigney στρέφεται στη δημόσια κυκλοφορία της πολιτισμικής μνήμης. Οι κοινωνίες διαθέτουν μια πληθώρα αφηγήσεων, εικόνων και τεκμηρίων, από την οποία μόνο ορισμένες αναπαραστάσεις αποκτούν διάρκεια και επανέρχονται στον δημόσιο χώρο. Η μνημονική ισχύς διαμορφώνεται μέσα από την επιλογή, την επανάληψη, την προσαρμογή και τη μεταφορά από ένα μέσο ή κοινωνικό περιβάλλον σε άλλο. Μια αφήγηση παραμένει ενεργή όταν επαναχρησιμοποιείται, επανερμηνεύεται και συνδέεται με νέα ερωτήματα του παρόντος (Rigney, 2005, 11-28).

Η κυκλοφορία αυτή είναι καθοριστική για την κινηματογραφική μνήμη. Η προβολή, η διανομή, η κριτική πρόσληψη μιας ταινίας, η ένταξη σε εκπαιδευτικά και επετειακά περιβάλλοντα, η επαναπροβολή και η μεταφορά εικόνων της σε άλλα μέσα καθορίζουν τη δημόσια διαδρομή της. Η μνήμη αποκτά κοινωνική διάρκεια μέσα από την κίνηση, τη χρήση και τη νοηματική επεξεργασία. Η έννοια της κινούμενης μνήμης διευρύνει αυτή την οπτική. Στη συζήτηση των Craps κ.ά. (2017), οι μνημονικές αφηγήσεις μετακινούνται ανάμεσα σε ανθρώπους, γενιές, τόπους, καλλιτεχνικές μορφές και κοινωνικά

⁹ Mediality

περιβάλλοντα. Η μετακίνηση συνεπάγεται μετασχηματισμό: οι αναπαραστάσεις αποκτούν νέες λειτουργίες, συνδέονται με διαφορετικές εμπειρίες και μπορούν να δημιουργήσουν απρόβλεπτες μνημονικές συγγένειες. Η σχεσιακή και διαπολιτισμική προσέγγιση της Erll μετακινεί περαιτέρω το ενδιαφέρον από τις κλειστές εθνικές κοινότητες προς τα δίκτυα μέσα στα οποία παράγεται η μνήμη. Άνθρωποι, τόποι, μέσα, υλικά αντικείμενα και ιστορικές αφηγήσεις αλληλεπιδρούν, ενώ η σημασία τους μεταβάλλεται μέσα από τις μεταξύ τους σχέσεις. Η πολιτισμική μνήμη συγκροτείται σε διαρκή κίνηση, διασταύρωση και αναπλαισίωση, χωρίς να περιορίζεται σε έναν εθνικό ή πολιτισμικό χώρο. Η διεθνής κυκλοφορία των ταινιών διευρύνει ακόμη περισσότερο αυτή τη διαδικασία. Κινηματογραφικές αφηγήσεις που παράγονται μέσα σε συγκεκριμένα εθνικά και κοινωνικά περιβάλλοντα ταξιδεύουν μέσω φεστιβάλ, εμπορικών δικτύων, ψηφιακών πλατφορμών και εκπαιδευτικών χρήσεων. Οι εμπειρίες που αναπαριστούν εντάσσονται σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα και συνδέονται με διαφορετικές ιστορικές μνήμες. Η διαπολιτισμική οπτική επιτρέπει να αναλυθεί αυτή η κίνηση χωρίς να θεωρείται ότι οι τοπικές εμπειρίες χάνουν την ιστορική τους ιδιαιτερότητα (Erll, 2023, 35-55· Erll, 2024, 1-19).

Η παραπάνω οπτική είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη συγκριτική μελέτη κινηματογραφικών έργων που προέρχονται από διαφορετικά εθνικά περιβάλλοντα. Οι αναπαραστάσεις της μετανάστευσης, της εργασιακής επισφάλειας, της απώλειας κατοικίας και της κοινωνικής περιθωριοποίησης κυκλοφορούν διεθνώς και δημιουργούν σημεία αναγνώρισης ανάμεσα σε διαφορετικά κοινά. Η μετακίνησή τους δεν εξαλείφει τις τοπικές ιστορικές συνθήκες. Επιτρέπει να μελετηθούν οι σχέσεις, οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις μέσα από τις οποίες ορισμένες εμπειρίες αποκτούν διαπολιτισμική ορατότητα.

Μια ειδική μορφή διαμεσολαβημένης σχέσης με το παρελθόν περιγράφεται από την Alison Landsberg με την έννοια της «προσθετικής μνήμης». Οι σύγχρονες τεχνολογίες μαζικής κουλτούρας μπορούν να προσφέρουν στα υποκείμενα βιωματικά και συναισθηματικά ισχυρές σχέσεις με γεγονότα που δεν έζησαν προσωπικά και δεν κληρονόμησαν μέσα από οικογενειακές ή κοινοτικές γραμμές. Ο κινηματογράφος, τα μουσεία και άλλες αισθητηριακές μορφές αναπαραστάσης δημιουργούν δυνατότητες ταύτισης, ενσυναίσθησης και ηθικής εμπλοκής πέρα από τα όρια της άμεσης εμπειρίας και της καταγωγής (Landsberg, 2004, 24-48). Η προσθετική μνήμη διακρίνεται από τη συλλογική μνήμη του Halbwachs, καθώς δεν προϋποθέτει ένταξη του υποκειμένου στην

ομάδα που βίωσε το γεγονός. Αναπτύσσεται μέσα στη συνάντηση του θεατή με μια πολιτισμικά διαμεσολαβημένη εμπειρία. Η συναισθηματική εμπλοκή μπορεί να διευρύνει τον ορίζοντα της ιστορικής ευαισθησίας, χωρίς να εγγυάται από μόνη της ιστορική κατανόηση. Η αισθητική εμπειρία μπορεί επίσης να απλοποιήσει, να εξωραΐσει ή να αποπολιτικοποιήσει το ιστορικό τραύμα. Η προσθετική μνήμη αποτελεί, επομένως, δυνατότητα ηθικής και πολιτικής σύνδεσης, η οποία χρειάζεται να εξετάζεται σε σχέση με τη μορφή της αναπαράστασης και τις συνθήκες πρόσληψής της.

Η εξέλιξη των σπουδών μνήμης μπορεί να αποδοθεί ως σταδιακή διεύρυνση του ερευνητικού ερωτήματος. Από τα κοινωνικά πλαίσια της ανάμνησης περνά στη χρονική και θεσμική σταθεροποίηση, στις δημόσιες μνημονικές πρακτικές, στη λειτουργία των μέσων, στην κυκλοφορία και στη διαπολιτισμική μετακίνηση των αφηγήσεων. Οι διαφορετικές θεωρίες διατηρούν τις ιδιαίτερες αφετηρίες τους και προσφέρουν συμπληρωματικές κλίμακες ανάλυσης. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, συγκροτούν ένα θεωρητικό υπόβαθρο για τη μελέτη του κινηματογράφου ως μέσου που επιλέγει, μορφοποιεί και κυκλοφορεί ιστορικές και κοινωνικές εμπειρίες, συμμετέχοντας στη δυναμική μετατροπή τους σε πολιτισμική μνήμη.

1.2 Ο Κινηματογράφος ως ιστορική πηγή και ως παραγωγός δημόσιας ιστορίας

Όπως αναλύει ο Pierre Sorlin (2004), η κινηματογραφική πραγματικότητα αποτελεί παγιωμένο γεγονός για τους ανθρώπους, την καθημερινή και υλική κουλτούρα τον τελευταίο αιώνα. Μελετώντας τη συμπεριφορά των ανθρώπων διαχρονικά γύρω απ' τον τρόπο που αντιμετωπίσαν τον κινηματογράφο μπορούμε να διαβάσουμε τις κοινωνίες σε πολλαπλά επίπεδα. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, αποτελεί ιστοριογραφικό μέσο στον βαθμό που οργανώνει το ιστορικό και κοινωνικό υλικό σε μια συνεκτική ερμηνευτική πρόταση. Μέσα από το μοντάζ, την οπτική εστίαση, τη συμπύκνωση του χρόνου, τη δραματοποίηση, τη σύνδεση εικόνας και ήχου και τη σωματική παρουσία των προσώπων, επιλέγει σχέσεις αιτιότητας, αποδίδει βαρύτητα σε συγκεκριμένες εμπειρίες και διαμορφώνει έναν ιδιαίτερο τρόπο κατανόησης της ιστορικής πραγματικότητας. Η ιστορική γραφή του κινηματογράφου ακολουθεί τις συμβάσεις της οπτικοακουστικής αφήγησης και παράγει νοήματα που δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν με τον ίδιο τρόπο στον γραπτό ιστοριογραφικό λόγο. Η πραγματολογική ακρίβεια παραμένει σημαντική, η

αξιολόγηση όμως μιας ταινίας ως ιστορικής αφήγησης περιλαμβάνει επίσης το συνολικό ερμηνευτικό σχήμα της, τις χρονικές και κοινωνικές σχέσεις που συγκροτεί, καθώς και τις μορφές ιστορικής εμπειρίας που καθιστά ορατές και κατανοητές..

Κάθε κινηματογραφικό έργο αφηγείται ταυτόχρονα δύο χρόνους: τον χρόνο στον οποίο τοποθετείται η δράση του και τον χρόνο από τον οποίο η δράση αυτή αναπαρίσταται. Ακόμη και όταν στρέφεται σε ένα μακρινό παρελθόν, η ταινία φέρει τα ίχνη της εποχής παραγωγής της. Το παρόν εγγράφεται στην επιλογή του θέματος, στους κοινωνικούς τύπους που τοποθετούνται στο κέντρο ή στην περιφέρεια της αφήγησης, στις σχέσεις φύλου και εξουσίας, στις μορφές εργασίας και οικογένειας, στις εκδοχές της κανονικότητας και της ετερότητας, στους φόβους, στις προσδοκίες και στις αποσιωπήσεις που οργανώνουν τον κινηματογραφικό κόσμο. Εγγράφεται ακόμη στην αισθητική, στη γλώσσα, στις τεχνολογικές δυνατότητες, στους θεσμούς χρηματοδότησης και παραγωγής, στα δίκτυα διανομής και στην εικόνα του κοινού προς το οποίο απευθύνεται το έργο. Η ταινία αποτελεί έτσι τεκμήριο των κοινωνικών και ιδεολογικών συνθηκών που την παρήγαγαν και μπορεί να λειτουργήσει ως κριτική «αντι-ανάλυση» της κοινωνίας της, αποκαλύπτοντας αντιφάσεις και εντάσεις που υπερβαίνουν ακόμη και τις συνειδητές προθέσεις των δημιουργών της (Ferro, 2002).

Η λειτουργία αυτή γίνεται ακόμη εντονότερη στις ταινίες που στρέφονται στο άμεσο κοινωνικό τους παρόν. Η μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στην εμπειρία και στην αναπαράστασή της επιτρέπει στον κινηματογράφο να καταγράφει μετασχηματισμούς ενώ αυτοί βρίσκονται ακόμη σε εξέλιξη και δεν έχουν αποκτήσει σταθερή ιστοριογραφική ονομασία. Οι ταινίες αυτής της κατηγορίας παράγουν μια πρώτη αφηγηματική οργάνωση της εποχής τους: αναγνωρίζουν κοινωνικούς τύπους υπό διαμόρφωση, συνδέουν αποσπασματικές ατομικές εμπειρίες με ευρύτερες ιστορικές μεταβολές και αποδίδουν ορατή μορφή σε συνθήκες που βιώνονται πριν ακόμη ερμηνευθούν πλήρως. Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της επισφάλειας, της μετακίνησης, της απώλειας κατοικίας, της εργασιακής εξάντλησης και της κοινωνικής αορατότητας μπορούν επομένως να μελετηθούν ως πρώιμες ιστοριογραφικές αφηγήσεις του παρόντος. Μέσα από αυτές, η εποχή παρατηρεί, οργανώνει και αφηγείται τον εαυτό της. Ιδιαίτερα σε περιόδους έντονης κοινωνικής πίεσης όπως αυτή της παρούσας συνθήκης οι λαοί αναζητούν συχνά τρόπους και μέσα άντλησης δύναμης αλλά και δόξας από το συλλογικό

παρελθόν. Έτσι, οι ταινίες ιστορικού περιεχομένου ενδύονται συχνά το ρόλο αυτό της συντήρησης του συλλογικού φαντασιακού (Rosenstone, 2017, 190 -192).

Οι ταινίες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη μεθοδολογική περίπτωση. Δεν αναφέρονται κυρίως σε ένα χρονικά απομακρυσμένο παρελθόν ούτε ανακατασκευάζουν ένα κοινό, σαφώς οριοθετημένο ιστορικό γεγονός. Αφηγούνται εμπειρίες του πρόσφατου κοινωνικού παρόντος: την εργασιακή επισφάλεια, την αποδυνάμωση της κοινωνικής προστασίας, τη μετανάστευση, την απώλεια σταθερής κατοικίας και τη διάρρηξη της βιογραφικής συνέχειας. Η χρονική εγγύτητα δεν επιτρέπει να θεωρηθούν ήδη παγιωμένοι τόποι συλλογικής μνήμης. Τις καθιστά, ωστόσο, πολιτισμικούς κόμβους μέσα από τους οποίους το παρόν αποκτά αφηγηματική μορφή, δημόσια ορατότητα και δυνατότητα μελλοντικής μνημονικής επανενεργοποίησης. Συνεπώς, η ανάλυση που ακολουθεί εστιάζει τόσο σε όσα αναπαριστούν όσο και στους κινηματογραφικούς τρόπους μέσω των οποίων τα καθιστούν ορατά και αφηγήσιμα. Οι χαρακτήρες, οι χώροι, τα σώματα, οι εργασιακές σχέσεις, η χρήση του χρόνου, η οπτική γωνία και οι αισθητικές επιλογές εξετάζονται ως στοιχεία μιας πολιτισμικής επεξεργασίας του ιστορικού παρόντος. Οι ταινίες αντιμετωπίζονται ως προϊόντα των κοινωνιών που τις δημιούργησαν, ως ερμηνευτικές παρεμβάσεις πάνω στις αντιφάσεις τους και ως δυνητικοί φορείς μνήμης για εμπειρίες των οποίων η ιστορική σημασία παραμένει ακόμη υπό διαμόρφωση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Από την αποδόμηση της μεσαίας τάξης στην ανάδυση του gig worker

2.1 Η μεσαία τάξη ως ιστορικό φαινόμενο και ως αναλυτική, κοινωνιολογική κατηγορία

Το ζήτημα της αποδόμησης της μεσαίας τάξης αποτελεί έναν από τους βασικούς αναλυτικούς άξονες της παρούσας εργασίας, καθώς επιτρέπει την κατανόηση μιας βαθιάς κοινωνικής και ιστορικής μεταβολής που δεν εξαντλείται σε οικονομικούς δείκτες ή σε αλλαγές της αγοράς εργασίας. Αντιθέτως, αφορά τη διάρρηξη ενός ολόκληρου συστήματος προσδοκιών, μέσα από το οποίο οι δυτικές κοινωνίες είχαν συγκροτήσει, ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την εικόνα της προόδου, της σταθερότητας και της διαγενεακής ανόδου. Η μεσαία τάξη αποτέλεσε, κυρίως, έναν τρόπο οργάνωσης του κοινωνικού προσδοκώμενου: η πεποίθηση ότι η εργασία, η εκπαίδευση, η ιδιοκατοίκηση, η κοινωνική προστασία και ο μακροπρόθεσμος σχεδιασμός μπορούσαν να συγκροτήσουν έναν σταθερό και προβλέψιμο βίο.

Η ιστορική διαμόρφωση της ευρωπαϊκής και αμερικανικής μεσαίας τάξης συνδέεται με μακρές διαδικασίες που ξεκινούν από την εκβιομηχάνιση, την επέκταση του καπιταλισμού, τη γιγάντωση του κρατικού μηχανισμού και τη σταδιακή ανάδυση νέων επαγγελματικών κατηγοριών ανάμεσα στην παραδοσιακή ολιγαρχία του κληροδοτημένου πλούτου και στο βιομηχανικό προλεταριάτο. Ωστόσο, το απόγειο της εδραίωσής της σημειώθηκε στις τρεις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, κατά την περίοδο 1945-1975. Τότε, η οικονομική ανάπτυξη, η αστικοποίηση, η συνδικαλιστική εκπροσώπηση, η προοδευτική φορολογία και η θεσμοθέτηση του κράτους πρόνοιας δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για μια άνευ προηγουμένου κοινωνική κινητικότητα. Η μεσαία τάξη, υπό αυτή την έννοια, μετατράπηκε στον κύριο φορέα της πολιτικής σταθερότητας και της δημοκρατικής ομαλότητας στη Δύση. Υπήρξε κοινωνικό στρώμα και, συγχρόνως, εγγύηση μιας ευρύτερης ισορροπίας. Η ύπαρξή της στήριζε την ιδέα ότι το καπιταλιστικό κράτος μπορούσε να παράγει όχι μόνο πλούτο, αλλά και κοινωνική συνοχή. Αυτή ακριβώς η υπόσχεση είναι που, από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και έπειτα, άρχισε σταδιακά να διαρρηγνύεται (Judt, 2005, 361-363).

Το φορντικό-κεϋνσιανό¹⁰ καθεστώς συσσώρευσης, το οποίο εδραιώθηκε στις ανεπτυγμένες δυτικές οικονομίες κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, βασίστηκε στον συνδυασμό της μαζικής, τυποποιημένης παραγωγής με την κρατική ρύθμιση της οικονομίας και τη διεύρυνση του κοινωνικού κράτους. Η σχετικά σταθερή μισθωτή εργασία πλήρους απασχόλησης, οι συλλογικές συμβάσεις και η σύνδεση της αύξησης της παραγωγικότητας με τη βελτίωση των μισθών ενίσχυσαν τη μαζική κατανάλωση και προσέφεραν σε σημαντικά τμήματα της εργατικής τάξης ένα πρωτοφανές επίπεδο υλικής και κοινωνικής ασφάλειας. Χωρίς να μεταβληθεί αναγκαστικά η θέση τους στις παραγωγικές σχέσεις, πολλοί εργαζόμενοι απέκτησαν τρόπους ζωής, καταναλωτικές δυνατότητες και προσδοκίες κοινωνικής ανόδου που συνδέονταν έως τότε κυρίως με τα μεσαία στρώματα. Παράλληλα, η διεύρυνση της πρόσβασης στην εκπαίδευση, στην υγειονομική περίθαλψη, στην κοινωνική ασφάλιση, στη σύνταξη και η βελτίωση των στεγαστικών συνθηκών συγκρότησαν έναν ιστορικό συμβιβασμό ανάμεσα στο κράτος, στο κεφάλαιο και στην οργανωμένη εργασία. Στο πλαίσιο αυτού του μεταπολεμικού κοινωνικού συμβολαίου, η εργασιακή πειθαρχία και η ένταξη στους θεσμούς της μισθωτής απασχόλησης αντισταθμίζονταν από την προσδοκία σταθερότητας, κοινωνικής αναγνώρισης και διαγενεακής προόδου. Η υπόσχεση ήταν ότι η συνεπής συμμετοχή στην παραγωγή θα εξασφάλιζε όχι μόνο εισόδημα, αλλά και μια συνεκτική επαγγελματική και κοινωνική ταυτότητα, καθώς και τη δυνατότητα μιας ζωής καλύτερης από εκείνη της προηγούμενης γενιάς. Η προστασία αυτή, ωστόσο, δεν υπήρξε καθολική, καθώς το κυρίαρχο πρότυπο ευνοούσε κυρίως τον άνδρα, πλήρως απασχολούμενο εργαζόμενο, αφήνοντας άλλες κατηγορίες εργασίας σε περισσότερο περιφερειακές και επισφαλείς θέσεις (Harvey, 1990, 134-139). Η αποδυνάμωση των υλικών και θεσμικών βάσεων που είχαν στηρίξει τη μεταπολεμική κοινωνική σταθερότητα των κατώτερων και μεσαίων στρωμάτων ήταν μια μακρόχρονη και άνιση ιστορική διαδικασία. Η κρίση του φορντικού μοντέλου από τη δεκαετία του 1970, η σταδιακή επικράτηση νεοφιλελεύθερων οικονομικών στρατηγικών, η απορρύθμιση των αγορών εργασίας και η αποδυνάμωση των συλλογικών μηχανισμών προστασίας συνέπεσαν με ευρύτερους μετασχηματισμούς στην οργάνωση της παραγωγής. Η σχετική υποχώρηση της μεταποίησης σε πολλές δυτικές οικονομίες συνοδεύτηκε από την επέκταση των υπηρεσιών, της πληροφορίας και της εξειδικευμένης γνώσης, καθώς και από την υιοθέτηση περισσότερο ευέλικτων

¹⁰ Fordist – Keynesian accumulation.

τεχνολογιών και μορφών εργασιακής οργάνωσης. Η μετάβαση αυτή, ωστόσο, δεν υπήρξε ούτε καθολική ούτε γραμμική, καθώς διαφορετικά παραγωγικά και εργασιακά καθεστώτα εξακολούθησαν να συνυπάρχουν, ενώ η έκταση και ο ρυθμός των αλλαγών διέφεραν μεταξύ χωρών, κλάδων και κοινωνικών ομάδων (Allen, 2010, 271–275). Παράλληλα, η διεθνοποίηση της παραγωγής επέτρεψε τη γεωγραφική μεταφορά τυποποιημένων δραστηριοτήτων σε περιοχές χαμηλότερου εργατικού κόστους, συμβάλλοντας στην αποβιομηχάνιση ορισμένων δυτικών οικονομιών και στη συρρίκνωση πολλών από τις σταθερές θέσεις απασχόλησης που είχαν στηρίξει την κοινωνική άνοδο των προηγούμενων δεκαετιών. Η αυξημένη κινητικότητα του κεφαλαίου, η ανάπτυξη νέων χρηματοπιστωτικών δικτύων, η αυτοματοποίηση και η επέκταση των ευέλικτων μορφών απασχόλησης περιόρισαν περαιτέρω τη δυνατότητα μακροπρόθεσμου εργασιακού και βιογραφικού σχεδιασμού. Για αυξανόμενα τμήματα του εργατικού δυναμικού, η εργασία έτεινε πλέον να οργανώνεται λιγότερο ως σταθερή και προβλέψιμη σταδιοδρομία και περισσότερο ως ακολουθία μεταβάσεων, βραχυπρόθεσμων έργων και διαρκών επαναπροσδιορισμών. Έτσι, υπονομεύτηκε τόσο η επαγγελματική ασφάλεια αλλά και η δυνατότητα συγκρότησης μιας συνεκτικής αφήγησης του βίου (Sennett, 2010, 33).

2.2 Η εδραίωση του καπιταλισμού και η έλευση των συνθηκών επισφάλειας

Η αποδυνάμωση των υλικών και θεσμικών όρων που είχαν στηρίξει τη μεταπολεμική κοινωνική σταθερότητα δεν συνέβη σε μια στιγμή. Οι απαρχές της εντοπίζονται ήδη στη δεκαετία του 1970, όταν η επιβράδυνση της οικονομικής ανάπτυξης, ο πληθωρισμός, η αύξηση της ανεργίας και η αμφισβήτηση της κρατικής παρέμβασης άρχισαν να υπονομεύουν τον μεταπολεμικό ευρωπαϊκό συμβιβασμό. Όπως αναδεικνύει ο Judt, η προηγούμενη επέκταση του κοινωνικού κράτους είχε καταστήσει την απασχόληση, την εκπαίδευση, την υγεία, την κοινωνική ασφάλιση και τη σύνταξη βασικές προϋποθέσεις της ευρωπαϊκής κοινωνικής σταθερότητας. Η σταδιακή αποδιάρθρωση αυτού του πλαισίου επηρέασε, επομένως, όχι μόνο τις οικονομικές συνθήκες, αλλά και τις κοινωνικές προσδοκίες που είχαν συγκροτηθεί γύρω από την εργασία και τη δυνατότητα διαγενεακής προόδου (Judt, 2005).

Από την πλευρά της πολιτικής οικονομίας, ο Harvey συνδέει τη μεταβολή αυτή με την κρίση του φορντικού-κεϋνσιανού καθεστώτος και την ανάδυση περισσότερο ευέλικτων

μορφών καπιταλιστικής συσσώρευσης. Η αναδιοργάνωση της παραγωγής, η αυξημένη κινητικότητα του κεφαλαίου, η διεθνοποίηση των οικονομικών δραστηριοτήτων και η επέκταση μεταβαλλόμενων μορφών απασχόλησης αποσταθεροποίησαν τις εργασιακές εγγυήσεις που είχαν συνδεθεί με τη μεταπολεμική πλήρη απασχόληση. Η ευελιξία λειτούργησε ως μέσο προσαρμογής των επιχειρήσεων στις διακυμάνσεις της αγοράς, μεταφέροντας παράλληλα αυξανόμενο μέρος του οικονομικού κινδύνου προς τους εργαζομένους (Harvey, 1990). Η μετάβαση αυτή δεν υπήρξε καθολική ή ομοιόμορφη. Όπως επισημαίνεται και στη συζήτηση για τον μεταφορντισμό, παλαιότερες και νεότερες μορφές παραγωγής και εργασίας εξακολούθησαν να συνυπάρχουν, με διαφορετικές εκφάνσεις ανά χώρα, κλάδο και κοινωνική ομάδα (Allen, 2003).

Η πτώση του Τείχους του Βερολίνου το 1989 και η συνακόλουθη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης προσέδωσαν στις εξελίξεις αυτές μια νέα πολιτική και συμβολική πυκνότητα. Δεν αποτέλεσαν την αφετηρία της νεοφιλελεύθερης αναδιάρθρωσης, αποδυνάμωσαν όμως την παρουσία ενός ορατού ανταγωνιστικού μοντέλου απέναντι στον καπιταλισμό της αγοράς. Το τέλος του Ψυχρού Πολέμου μετέβαλε έτσι τον ορίζοντα μέσα στον οποίο οι δυτικές κοινωνίες αντιλαμβάνονταν τις πολιτικές αντιπαραθέσεις, τη συλλογική προστασία και τις δυνατότητες κοινωνικού μετασχηματισμού. Έτσι, το 1989 μπορεί να αντιμετωπιστεί ως κομβική στιγμή στην ιστορία του πολιτικού φαντασιακού και των κοινωνικών προσδοκιών. Η εικόνα της πτώσης του Τείχους συμπύκνωσε την υπόσχεση της ελευθερίας, της κινητικότητας και της ένταξης σε έναν περισσότερο ενιαίο κόσμο. Παράλληλα, η μεταψυχροπολεμική επικράτηση της αγοράς, της ανταγωνιστικότητας, της ατομικής ευθύνης και της προσαρμοστικότητας περιόρισε τη νομιμοποίηση των συλλογικών εγγυήσεων που είχαν χαρακτηρίσει τις προηγούμενες δεκαετίες. Οι θεσμοί κοινωνικής προστασίας άρχισαν να παρουσιάζονται συχνότερα ως δυσκαμψίες ενός παλαιότερου οικονομικού μοντέλου, ενώ η ευθύνη για την επαγγελματική επιβίωση μετατοπιζόταν σταδιακά προς το άτομο.

Η χρηματοπιστωτική κρίση του 2008 λειτουργεί στην παρούσα μελέτη ως ένας δεύτερος ιστορικός κόμβος. Δεν δημιούργησε εκ του μηδενός τις συνθήκες επισφάλειας, αλλά τις ενέτεινε και τις κατέστησε περισσότερο ορατές. Η κρίση ανέδειξε τα όρια της προηγούμενης υπόσχεσης ότι η εκπαίδευση, η συνεπής εργασία και η κοινωνική ένταξη θα οδηγούσαν σε σταθερότητα και ανοδική κινητικότητα. Απέκτησε επομένως σημασία όχι μόνο ως οικονομικό γεγονός, αλλά και ως κρίση του κοινωνικού ορίζοντα: της

δυνατότητας σχεδιασμού του μέλλοντος, της προσδοκίας σταθερής επαγγελματικής εξέλιξης και της πεποίθησης ότι κάθε γενιά θα μπορούσε να ζήσει καλύτερα από την προηγούμενη. Η ανασφάλεια ως προς την εργασία, το εισόδημα, την κατοικία και την επιβίωση δεν αποτελεί βέβαια αποκλειστικό γνώρισμα της ύστερης νεωτερικότητας. Υπήρξε διαχρονική εμπειρία των κατώτερων τάξεων και ομάδων που βρίσκονταν έξω από τους κυρίαρχους μηχανισμούς κοινωνικής προστασίας. Η ιστορική ιδιαιτερότητα των τελευταίων δεκαετιών εντοπίζεται περισσότερο στη διεύρυνση και στην κανονικοποίησή της.

2.3 Επισφαλής εργασία, σύγχρονες μορφές ετερότητας και κοινωνικής τρωτότητας. Η ιστορικότητα του παρόντος.

Μέσα σε αυτό το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο αναδύεται ο gig worker ως εμβληματική μορφή του σύγχρονου επισφαλούς εργασιακού υποκειμένου. Στην παρούσα εργασία, ο όρος δεν χρησιμοποιείται αποκλειστικά με τη στενή έννοια του εργαζομένου σε ψηφιακή πλατφόρμα ούτε ως σαφώς οριοθετημένη επαγγελματική κατηγορία. Αξιοποιείται ως ιδεοτυπική και συμβολική μορφή, η οποία προκύπτει από τη συγκριτική ανάγνωση των επιλεγμένων κινηματογραφικών αφηγήσεων και συμπυκνώνει ευρύτερους μετασχηματισμούς της εργασίας και της διαβίωσης στην ύστερη καπιταλιστική οικονομία.

Ο Ferro έχει επισημάνει ότι η συσσώρευση πληροφοριών και αναλύσεων δεν εξασφαλίζει από μόνη της την κατανόηση ενός ιστορικού μετασχηματισμού. Οι κοινωνίες συχνά εξακολουθούν να ερμηνεύουν μια μεταβαλλόμενη πραγματικότητα μέσα από έννοιες και προσδοκίες που διαμορφώθηκαν σε προηγούμενες συνθήκες, με αποτέλεσμα το νέο να καθίσταται ορατό μόνο όταν έχει ήδη παγιωθεί ή εκδηλωθεί ως κρίση (Ferro, 2017, 219). Η εξακολούθηση της χρήσης όρων όπως σταδιοδρομία, αυτοαπασχόληση, ευελιξία και επαγγελματική ανεξαρτησία μπορεί, υπό αυτή την έννοια, να αποκρύπτει την έκταση της εξάρτησης και της ανασφάλειας που χαρακτηρίζει τις νέες εργασιακές διαδρομές.

Ο gig worker συμπυκνώνει εδώ το υποκείμενο του οποίου η ζωή δεν οργανώνεται πλέον γύρω από μία σταθερή και μακροχρόνια εργασιακή σχέση, αλλά μέσα από διαδοχικές αναθέσεις, εποχικές ή προσωρινές απασχολήσεις, ασταθές εισόδημα, κατ' όνομα αυτοαπασχόληση και μεταβαλλόμενες μορφές εξάρτησης. Η ψηφιακή διαμεσολάβηση μπορεί να αποτελεί μία από τις εκδοχές αυτής της συνθήκης, χωρίς να συνιστά το

μοναδικό ή αναγκαίο γνώρισμά της. Το καθοριστικό στοιχείο είναι η αποσύνδεση της εργασίας από τις προηγούμενες εγγυήσεις κοινωνικής ένταξης, επαγγελματικής συνέχειας και μακροπρόθεσμου σχεδιασμού. Έχουμε μια δομική μεταβολή της ταυτότητας του εργαζόμενου στο παγκοσμιοποιημένο σύστημα του ύστερου καπιταλισμού όπου το ρολόι δεν παύει να λειτουργεί – κάθε ώρα είναι δυνητικά χρόνος εργασίας αρκεί να μπορείς. Όπως έχει προσδιορίσει ο Giddens –εφόσον υπάρχει μια «οικουμενική διασύνδεση»– τα μεγέθη των σύγχρονων κοινωνικών μεταβολών είναι ακαθόριστα στη μετανεωτερικότητα. Ο gig worker εκπροσωπεί εδώ, σε μια πολύ μικρή κλίμακα θεωρητικής προσέγγισης, τις ρευστές αυτές ταυτότητες του σύγχρονου γίνεσθαι (Hall, 2010, 405-408).

Η περιστασιακή εργασία, η ασταθής απασχόληση και η έλλειψη κοινωνικής προστασίας δεν αποτελούν καινούργια ιστορικά φαινόμενα. Το νέο στοιχείο εντοπίζεται στην έκταση, στην κανονικοποίηση και στην ιδεολογική επανομηματοδότηση της αστάθειας. Η προσωρινότητα παρουσιάζεται ως ευελιξία, η απουσία σταθερού εργοδότη ως αυτονομία και η μεταφορά του οικονομικού κινδύνου προς τον εργαζόμενο ως προσωπική επιχειρηματικότητα. Το υποκείμενο καλείται να αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως διαρκώς ανανεούμενο επαγγελματικό σχέδιο, αναλαμβάνοντας ατομικά τη διατήρηση των δεξιοτήτων του, την επαγγελματική του συνέχεια, την ασφάλεια του εισοδήματος και την προσαρμογή στις απαιτήσεις της αγοράς. Ο gig worker ενσαρκώνει, επομένως, τη βαθιά αμφισημία της σύγχρονης ευελιξίας. Η δυνατότητα μετακίνησης ανάμεσα σε διαφορετικές εργασίες μπορεί να εμφανίζεται ως ελευθερία επιλογής, ενώ ταυτόχρονα υποκρύπτει την απουσία ενός σταθερού πλαισίου προστασίας. Η αυτονομία μπορεί να συνυπάρχει με την οικονομική εξάρτηση, η αυτοαπασχόληση με τον αυστηρό έλεγχο και η ελευθερία του χρόνου με τη διαρκή διαθεσιμότητα. Η ανάγκη επιβίωσης περιορίζει συχνά τη δυνατότητα άρνησης, ανάπαυσης ή αποχώρησης, μετατρέποντας τη φαινομενική επιλογή σε καθημερινή υποχρέωση. Η κινηματογραφική αναπαράσταση αποκτά ιδιαίτερη σημασία ακριβώς σε αυτό το σημείο. Ο κινηματογράφος μπορεί να καταστήσει ορατές κοινωνικές μεταβολές πριν αυτές αποκτήσουν σταθερή θέση στην ιστοριογραφία ή παγιωμένη ονομασία στον δημόσιο λόγο. Η ελληνική συζήτηση γύρω από τη δημόσια ιστορία έχει αναδείξει ότι η ιστορική εμπειρία δεν διαμορφώνεται αποκλειστικά μέσα από την ακαδημαϊκή παραγωγή, αλλά και μέσω πολιτισμικών αναπαραστάσεων που επιλέγουν, οργανώνουν και μεταδίδουν εικόνες του παρελθόντος και του ιστορικού παρόντος (Λεμονίδου, 2013, 51-54). Η μεθοδολογική αυτή θέση αξιοποιείται εδώ χωρίς να

εξισώνονται οι διαφορετικές ιστορικές εμπειρίες (Shoah – Κρίση) καθώς το ενδιαφέρον βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος συμμετέχει στην αναγνώριση και στη δημόσια νοηματοδότηση κοινωνικών μεταβολών αλλά κυρίως στην επεξεργασία των γεγονότων μεταγενέστερα.

Επιπλέον, ιδιαίτερη σημασία έχει σ' αυτό το σημείο η θεωρητική τοποθέτηση της Butler για τις επιπτώσεις της 9/11 σε επίπεδο διαχείρισης της δημόσιας ζωής και του κρατικού λόγου. Η κατάσταση έκτακτης ανάγκης αποκτά κεντρική θέση στο αφήγημα ζωής μιας γενιάς ενώ οι πολεμικές ρητορικές και ένας νέος ηθικός σχετικισμός έρχονται στο προσκήνιο ως εργαλείο διαμόρφωσης της συλλογικής αυτοεικόνας (Butler, 2004, 1-5). Είναι σημαντικό να αναγνωρίζεται η αξία του παρελθόντος όταν αυτό βιώνεται σε μια συλλογική, υπόκωφη, παγκοσμιοποιημένη συνθήκη έκτακτης ανάγκης . Χρήσιμη είναι και η συνεισφορά του Walter Benjamin καθώς είχε θέσει τις θεωρητικές βάσεις για πολλές από τις κοινωνικές θεωρίες που αξιοποιούνται εδώ αλλά κυρίως είχε μιλήσει για την ιστορικότητα του παρόντος¹¹. Με την εργασία αυτή θα θέλαμε να τεθεί μια σημαντική θεωρητική οπτική προς επεξεργασία που είναι ο ρόλος του Κινηματογράφου ως πλαίσιο ανάκλησης του παρελθόντος στο παρόν και σύνδεσης μαζί του σ' ένα πιο ρεαλιστικό αφηγηματικό πλαίσιο και πέρα απ' τις εντόνως τραυματικές ή εξόχως ηρωικές αναπαραστάσεις (Benjamin, 2019,708-713).

¹¹ Η χωροχρονική συμπίεση του Harvey και η ρευστοποίηση των κοινωνικών μορφών στον Bauman μπορούν να συνδεθούν με τη σύλληψη του ιστορικού χρόνου από τον Walter Benjamin. Στο *Για την έννοια της Ιστορίας*, ο Benjamin αντιπαραθέτει στον γραμμικό, «ομοιογενή και κενό χρόνο» το ιστορικά φορτισμένο παρόν, το *Jetztzeit*, μέσα στο οποίο οι αντιφάσεις μιας εποχής καθίστανται αναγνώσιμες. Έτσι, με βάση αυτή την προσέγγιση, οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της επισφάλειας αποτυπώνουν την πραγματικότητα, αλλά μπορούν να συλλάβουν τις ίδιες τις κοινωνικές μεταβολές κατά τη διαδικασία της διαμόρφωσής τους. Ο κινηματογράφος καθιστά έτσι ορατή την ιστορία εν τη γενέσει της, καθώς συμπυκνώνει τις εντάσεις ανάμεσα στις παλαιότερες μορφές κοινωνικής σταθερότητας και στις αναδυόμενες συνθήκες ρευστότητας, κινητικότητας και επισφάλειας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο :

Ανάλυση περιεχομένου των ταινιών και μια απόπειρα σύγκρισης – παραλληλισμού:

Έχοντας σκιαγραφήσει, στα δύο προηγούμενα κεφάλαια, το θεωρητικό πλαίσιο της δημόσιας ιστορίας, της πολιτισμικής μνήμης και των κύριων θεωριών για την ύστερη νεωτερικότητα, θα επιχειρήσουμε να εστιάσουμε στο κινηματογραφικό corpus το οποίο αποτελεί καθαυτό πεδίο εφαρμογής των παραπάνω εννοιών. Οι ταινίες που εξετάζονται εδώ συνιστούν χαρακτηριστικά παραδείγματα μέσα από τα οποία γίνεται ορατή η μετάβαση «από την αποδόμηση της μεσαίας τάξης στην ανάδυση του gig worker» και των νέων μορφών που λαμβάνει η επισφάλεια στον ύστερο καπιταλισμό ευρύτερα. Κοινό τους χαρακτηριστικό είναι η συγχρονία της παραγωγής με το κοινωνικό-ιστορικό γίνεσθαι και η συνομιλία των ηρώων με το παρόν των συνεπειών της χρηματοπιστωτικής κρίσης ως απόρροια της αποδόμησης των σταθερών δομών εργασίας και πρόνοιας. Η επιλογή των ταινιών ενέχει επίσης μια γεωγραφική οπτική, καθώς, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, διαφέρει δραστικά η ελληνική, η αμερικανική και η ευρωπαϊκή περίπτωση – τόσο στην εδραίωση και την πορεία της μεσαίας τάξης ιστορικά όσο και στην εξέλιξη του φαινομένου της κρίσης. Επιπλέον, στο πλαίσιο της επεξεργασίας της έννοιας της μετακίνησης επιλέγεται να αναδειχθεί παράλληλα μια σημαντική οπτική – αυτή της πρόσφατης και εν εξελίξει ιστορίας των προσφύγων από τη Μεσόγειο. Εμπεριέχεται εδώ όχι μόνο η αποτύπωση της διαδικασίας των μετακινήσεων για ένα πιο ελπιδοφόρο μέλλον στην Ευρώπη αλλά και ο ίδιος ο μετασχηματισμός του αθηναϊκού, δημόσιου χώρου κάτω απ' αυτή την επιρροή μαζί με μια αφήγηση για την ετερότητα.

Το κεφάλαιο αυτό λοιπόν επιχειρεί μια περιεκτική κειμενική ανάλυση τεσσάρων ταινιών που εγγράφονται, με διαφορετικούς τρόπους, στην ιστορική συγκυρία της ύστερης νεωτερικότητας φέροντας το πολιτισμικό της αποτύπωμα. Οι ταινίες είναι οι εξής: *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020), *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019), *Two Days One Night* (Dardenne J.-P. & Dardenne L., 2014) και *Πλατεία Αμερικής* (Γιάννης Σακαρίδης, 2016). Η επιλογή των παραπάνω ταινιών αποσκοπεί να υπηρετήσει μια λογική σύνθεσης ενός corpus αποκαλυπτικών περιπτώσεων, όπου κάθε έργο συμπυκνώνει έναν ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο η κρίση κεφαλαίου και η αποδόμηση της μεσαίας τάξης μεταφράζονται σε βιωμένη εμπειρία. Λειτουργούν ως δημιουργοί δημόσιας ιστορίας μέσω

της αφήγησης και σ' ένα συγκεκριμένο ρεαλιστικό, αισθητικό εύρος το οποίο τις καθιστά απτές και προσιτές για το σύγχρονο θεατή.

Πρόκειται για έργα που αντλούν από διαφορετικά εθνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, αλλά συνομιλούν μεταξύ τους στο επίπεδο των κεντρικών θεματικών οι οποίες συνοψίζονται στην αποδιάρθρωση του κοινωνικού συμβολαίου, τη διάχυση της αβεβαιότητας, την αποσταθεροποίηση της ταυτότητας, την επισφαλή εργασία και τις ανισότητες πρόσβασης στην αναγνώριση και στη μνήμη. Μέσα από τις αφηγήσεις τους, οι ταινίες αυτές καθιστούν ορατές όχι μόνο τις υλικές πτυχές της επισφάλειας όπως χρέος, ανεργία, άτυπη ή επισφαλής εργασία, κατακερματισμένος εργασιακός χρόνος αλλά και τις συναισθηματικές και μνημονικές της διαστάσεις όπως ντροπή, φόβος, θυμός, εξάντληση, απογοήτευση, αλλά και στιγμές συλλογικότητας, αλληλεγγύης ή άρνησης αυτής. Στο πλαίσιο της δημόσιας ιστορίας, οι ταινίες αυτές μπορούν να ιδωθούν ως παρεμβάσεις στον δημόσιο λόγο γύρω από την κρίση, την εργασία και την κοινωνική δικαιοσύνη, καθώς επίσης και ως μια εισαγωγή στο σύγχρονο κόσμο της εργασίας.

Οι ταινίες που επιλέξαμε, εκκινώντας από συγκεκριμένες ιστορίες χαρακτήρων, διαπραγματεύονται ευρύτερα ερωτήματα: ποιες όψεις έχει η αίσθηση ασφάλειας σήμερα και τι διακυβεύεται για την κατάκτησή της, πώς βιώνεται η κατάρρευση των βεβαιοτήτων που είχε εδραιώσει μια ευημερούσα, μεταπολεμική κοινωνία στα μέσα του περασμένου αιώνα , πώς μορφοποιείται το υποκείμενο της επισφάλειας χωρίς σταθερά ή καθορισμένα ποσοτικά κριτήρια, τι είδους επισφάλειες έχει επιφέρει η ελαστικοποίηση της ζωής, με ποιους τρόπους αποτυπώνεται κινηματογραφικά ο χρόνος και ο χώρος της ευέλικτης εργασίας αλλά και ποιος έχει σήμερα δικαίωμα στο δημόσιο χώρο ως ελεύθερος άνθρωπος και ποια είναι η μορφή της ετερότητας μέσα στις σύγχρονες πόλεις και κοινωνίες.

Η επιλογή τους αντανακλά επίσης τη βούληση να συνδεθεί το θεωρητικό σχήμα που αναπτύχθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο με συγκεκριμένες πολιτισμικές αναπαραστάσεις. Οι τέσσερις ταινίες είτε εστιάζουν ρητά σε μορφές gig εργασίας και πλατφορμικού καπιταλισμού, είτε φωτίζουν πτυχές της αποδόμησης της μεσαίας τάξης και της γενικευμένης επισφάλειας που είχαν προετοιμάσει το έδαφος για την ανάδυση αυτού του υποκειμένου. Επιπλέον, επεξεργάζονται τη βιωματική οπτική διαφορετικών ηλικιακών ομάδων και προβάλλουν διαφορετικό τύπο οικογένειας ή συστήματος η καθεμιά. Σε κάθε περίπτωση, η κεντρική υπόθεση είναι ότι ο κινηματογράφος αποτυπώνει τις ατομικές και

συλλογικές κοινωνικές μορφές της εποχής του σχηματοποιώντας και διαμορφώνοντας τις αναπαραστάσεις που θα καθορίσουν το αφήγημα γύρω απ' αυτές.

Στο επίκεντρο αυτών των επιλογών βρίσκεται το διττό σχήμα επισφάλειας/ετερότητας σε μια προσπάθεια να τεκμηριωθεί όσο το δυνατόν πιο πιστά η υπόθεση εργασίας μας αλλά και το φιλικό περιεχόμενο να ανταποκρίνεται στον τίτλο της. Η επισφάλεια προσεγγίζεται ως δομικό καθεστώς που τείνει να γενικευθεί, ξεχνώντας τη βεβαιότητα των πρώτων ετών της κρίσης ότι θα υπάρξει μια παρέκκλιση από μια κανονικότητα που θα επανέλθει σύντομα. Καθώς αυτός ο εκτροχιασμός εγκαθίσταται στη συλλογική συνείδηση μετασχηματίζει και τη σχέση με τον χρόνο (κατακερματισμένος χρόνος, διάχυτη επιτάχυνση, διαρκής αναβολή της ίδιας της ζωής), με τον χώρο (κινητικότητα, εκτοπισμός, αποβιομηχάνιση), με την εργασία (ευελιξία ως πειθαρχία, μετακύλιση ρίσκου), και με τους θεσμούς (υποχώρηση προστασίας, ιδιωτικοποίηση της φθοράς).

Η ετερότητα, αντίστοιχα, υπερβαίνει την εθνική ή πολιτισμική διάσταση, γίνεται οικουμενική και λειτουργεί ως μηχανισμός άνισης και απρόβλεπτης κατανομής κινδύνων, ορατότητας και δικαιωμάτων. Μπαίνουμε σε μια αφήγηση που μας προκαλεί να αναρωτηθούμε για το ποιος/ποια προστατεύεται, ποιος/ποια γίνεται αντικαταστάσιμος/η, ποιος/ποια λογίζεται ως «άξιος/α» φροντίδας ή συμπόνιας, ποιος/ποια μετατρέπεται σε εξιλαστήριο σώμα όταν καταρρέουν οι βεβαιότητες. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η κρίση της μεσαίας τάξης δεν είναι απλώς οικονομική απώλεια· είναι και συμβολικός, συλλογικός κλονισμός που επιφέρει διάρρηξη κύρους σε άτομα και ομάδες, απώλεια νοήματος μιας βιογραφικής διαδρομής, αμφισβήτηση της υπόσχεσης προόδου. Η διατλαντική διάσταση του corpus είναι κομβική. Η *Nomadland* ανοίγει την ανάλυση προς την αμερικανική εμπειρία της μετα-2008 πραγματικότητας, αναδεικνύοντας την επισφάλεια ως χωροχρονικό καθεστώς ζωής και ως αντίκτυπο της μετα-βιομηχανικής εγκατάλειψης. Το έργο του Loach, από την άλλη, χαρτογραφεί την ευρωπαϊκή/βρετανική συνθήκη –η κρίση εμφανίζεται ως μηχανισμός εργασιακής πειθαρχίας και φθοράς του πυρήνα των κοινωνιών– της οικογένειας. Η Marion Cotillard στο *Two days One night* είναι η νεαρή μητέρα της διπλανής πόρτας σε μια συνθήκη ραγδαίων μεταβολών και ψυχοσωματικής εξάντλησης με φόντο μια ηγετική ευρωπαϊκή χώρα, παραδοσιακά σοσιαλιστική και με βιομηχανικό υπόβαθρο. Τέλος, η *Πλατεία Αμερικής* μας χτυπάει την πόρτα της αυτογνωσίας σε πολλαπλά επίπεδα θίγοντας σε 100' όλα τα βιώματα της

ελληνικής κοινωνίας πριν και από την ψυχοκοινωνική επιβάρυνση που επέφερε η εμπειρία της πανδημίας.

Κεντρική υπόθεση εργασίας είναι ότι οι ταινίες λειτουργούν ως πολιτισμικές μορφές που οργανώνουν ερμηνευτικά τον κόσμο, υπερβαίνοντας τον ρόλο του παθητικού καθρέφτη της πραγματικότητας: καθιστούν ορατές ορισμένες όψεις της κρίσης, αποκρύπτουν ή σιωπούν άλλες, προτείνουν αιτιότητες, εγκαθιστούν συγκινησιακές οικονομίες (οίκτος, θυμός, ντροπή, αλληλεγγύη), και τελικά συμμετέχουν στη συγκρότηση μιας συλλογικής μνήμης της κρίσης. Κοινός τους παρονομαστής είναι ότι μεταφράζουν σε κινηματογραφική μορφή δύο αλληλένδετες συνθήκες της μετα-2008 περιόδου: την επισφάλεια (εργασιακή, οικονομική, υπαρξιακή) και την ετερότητα (φυλετική, εθνοτική, ταξική, έμφυλη, θεσμική). Οι ταινίες αντιμετωπίζουν αυτά τα φαινόμενα ως εμπειρίες που εγγράφονται στο σώμα, στον χώρο και στον χρόνο, πέρα από την αφηρημένη κοινωνιολογική τους διάσταση· ως καθημερινές πρακτικές επιβίωσης και ως συγκρούσεις για το δικαίωμα του ανήκειν.

Το ενδιαφέρον, ωστόσο, μετατοπίζεται από το συγκείμενο και το μήνυμα των ταινιών προς τον τρόπο με τον οποίο αυτές επιδιώκουν να το επικοινωνήσουν. Επεξεργαζόμαστε τις ταινίες ως τεκμήρια δημόσιας ιστορίας τα οποία λειτουργούν ως μηχανισμοί συγκρότησης μνήμης, συναισθήματος και οπτικής/ηθικής στάσης απέναντι στο παρόν. Με άλλα λόγια, η φιλική αφήγηση γίνεται πεδίο όπου ο θεατής προσκαλείται να δει, να νιώσει, να κρίνει, να θυμηθεί και να τοποθετηθεί. Υπάρχει πολιτική διάσταση από τη στιγμή της σύλληψης της ιδέας να δημιουργηθεί μια ταινία για το υπόρρητα τραυματικό παρόν έως και την κάθε επαναλαμβανόμενη στιγμή προβολής της, σε κάθε μεμονωμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Η επισφάλεια αναδύεται στις τέσσερις ταινίες ως η κανονικότητα ενός κόσμου που έχει μετατοπιστεί από τη ζωή με γνώριμες, σταθερές δομές όπως συλλογική εργασία σε σταθερές κοινότητες, κοινωνική πρόνοια και ασφάλιση προς ένα καθεστώς διαρκούς αβεβαιότητας με προσωρινές συμβάσεις, αυτοαπασχόληση χωρίς προστασία, μετακύλιση ρίσκου στο άτομο και διάβρωση των συλλογικών δεσμών. Παράλληλα, η ετερότητα εμφανίζεται ως ζήτημα διαφορετικών πολιτισμών και, συγχρόνως, ως παράγωγο της αβεβαιότητας. Μια διαχωριστική γραμμή που χαράσσεται μέσα στην κοινωνία για να ξεχωρίσει ποιος πηγαίνει από τη μια της πλευρά και ποιος από την άλλη, ποιος αξίζει φροντίδα και ποιος διακινείται ως πρόβλημα. Σ' αυτό το σχήμα, η επισφάλεια συχνά

τρέφει την ετερότητα, αφού ο φόβος της κοινωνικοοικονομικής πτώσης ευνοεί την αναζήτηση αποδιοπομπαίων τράγων. Αντίστροφα, η ετερότητα γίνεται εργαλείο με το οποίο ιεραρχούνται ζωές, δίδονται ή αφαιρούνται δικαιώματα και μπορεί να καθιστά ορισμένα σώματα περισσότερο ευάλωτα από άλλα.

Η απόπειρα ανάλυσης που ακολουθεί κινείται σε τέσσερις άξονες, οι οποίοι διατρέχουν τις ταινίες ως αφηγηματικά σύνολα με σκοπό να τις συνδέσουν, να τις συγκρίνουν και να συμβάλουν στη διαμόρφωση μιας συνεκτικής αφήγησης, μιας χαρτογράφησης του τρόπου με τον οποίο ο κινηματογράφος της μετα-2008 εποχής –αμερικανικός, βρετανικός, ευρωπαϊκός και ελληνικός– συλλαμβάνει την καθημερινότητα, το συναίσθημα της επισφάλειας, καθώς και τις πολιτικές της. Ο πρώτος άξονας βασίζεται στην έννοια του φυσικού χώρου ως τόπου κατοίκησης και ριζώματος ή εκτοπισμού και περιπλάνησης: από την έρημο και τους αυτοσχέδιους καταυλισμούς, στην αυτοματοποίηση της εφοδιαστικής αλυσίδας και της αποτελεσματικής μετρήσιμης διανομής, μέχρι την αθηναϊκή ή την βελγική γειτονιά που από χώρος οικειότητας παίρνει μια μορφή τόπου αγωνίας, οριακού και αμφίσημου. Έπειτα, κινούμαστε στο νευραλγικό άξονα της εργασίας ως βάση κατάτμησης του ανθρώπινου χρόνου και ως ύψιστο δεδομένο καταξίωσης για τα μέλη των αστικών κοινωνιών. Πόσος χρόνος μένει για την ελεύθερη διάθεση του σώματος – αυτού του φυσικού συνόρου μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής; Πόση ζωή απορροφά σήμερα η εργασία; Μήπως η εργασία ως θεσμός τείνει να γίνει η ίδια ένας μηχανισμός που υποστηρίζει μέχρι τέλους τη διάχυτη έννοια της ατομικής ευθύνης; Στη συνέχεια, προσεγγίζουμε την κινητικότητα, την έννοια των συνόρων και την υπόκωφη βία. Άνθρωποι φαινομενικά ίσοι εναλλάσσονται διαρκώς σε μικροεξουσίες που είτε δίνονται από το σύστημα της gig οικονομίας είτε τις λαμβάνει το άτομο με δική του πρωτοβουλία στη διαδικασία επιβίωσής του. Ηθική και αλληλεγγύη εμφανίζονται συχνά και στις τέσσερις ταινίες με διαφορετικές αφορμές περνώντας μέσα από ποικίλες εκφάνσεις εντός των μετανεωτερικών κοινοτήτων. Με τα αναλυτικά αυτά εργαλεία ερχόμαστε στον τελευταίο άξονα που αφορά τις ανθρώπινες σχέσεις, τον ανθρώπινο παράγοντα εν γένει υπό το πρίσμα της ετερότητας όπως προαναγγέλλει και ο τίτλος της εργασίας.

Nomadland: Η περιπλάνηση ως νέα συνθήκη ζωής

Η ταινία *Nomadland* τοποθετείται στην Αμερική της μετα-χρηματοπιστωτικής κρίσης και παρακολουθεί τη Fern, μια γυναίκα γύρω στα εξήντα, η οποία βλέπει τη ζωή της να ανατρέπεται όταν κλείνει το εργοστάσιο της U.S. Gypsum στην Empire της Νεβάδα, την company town στην οποία είχε ζήσει και εργαστεί επί χρόνια. Η κατάρρευση της τοπικής οικονομίας είναι στην περίπτωση αυτή μια πολύ συγκεκριμένη τραυματική εμπειρία. Στην πραγματική Empire χάθηκαν 95 από τις 99 θέσεις εργασίας το 2011, ενώ η πόλη αποδιοργανώθηκε βαθιά ως κοινωνικός χώρος, με το ταχυδρομείο της να διακόπτεται αργότερα την ίδια χρονιά.¹² Με αυτή την αφετηρία, η ταινία –βασισμένη στο δημοσιογραφικό βιβλίο της Jessica Bruder για τους σύγχρονους νομάδες της αμερικανικής κρίσης– μετατρέπει μια συλλογική εμπειρία επισφάλειας σε προσωπική διαδρομή πένθους, επιβίωσης και ανασύνταξης.¹³

Η Fern, μετά τον θάνατο του συζύγου της και την απώλεια της εργασιακής και οικιστικής σταθερότητας, αποφασίζει να ζήσει σε ένα βαν και να διασχίσει τη Δύση αναζητώντας προσωρινά μεροκάματα, όπως συμβαίνει και με τους πραγματικούς νομάδες που κατέγραψε η Bruder στο βιβλίο της. Η επιλογή αυτή παρουσιάζεται ως αναγκαστική κινητικότητα και απομακρύνεται από την ιδέα της ρομαντικής απόδρασης μέσα σε μια αγορά εργασίας που έχει πάψει να εγγυάται μόνιμη κατοικία, ασφαλές εισόδημα ή αξιοπρεπή γήρανση. Τα πρόσωπα που περιγράφει το βιβλίο της Bruder και επανεμφανίζονται στην ταινία είναι συχνά μεγαλύτεροι σε ηλικία άνθρωποι που ζουν σε βαν ή τροχόσπιτα και ακολουθούν εποχικές δουλειές χαμηλής ασφάλειας, ακόμη και σε αλυσίδες εφοδιασμού όπως η Amazon, επειδή η ευελιξία και η διαρκής μετακίνηση έχουν μετατραπεί σε όρο επιβίωσης. Έτσι, η Fern δεν ταξιδεύει σαν τουρίστρια ούτε ενσαρκώνει μια εύκολη ελευθερία· αντιθέτως, η διαδρομή της φωτίζει μια αόρατη συχνά πλευρά της αποδόμησης της αμερικανικής μεσαίας τάξης – εκείνη των ανθρώπων που είχαν ενταχθεί σε ένα κλασικό βιομηχανικό και οικιακό υπόδειγμα και βρέθηκαν ξαφνικά χωρίς σπίτι και περιπλανώμενοι όχι επειδή επέλεξαν απλώς έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής, αλλά επειδή οι παλιές εγγυήσεις κατέρρευσαν. Η ηλικία της πρωταγωνίστριας έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς βρίσκεται στο κατώφλι αυτής της φάσης ζωής που οι άνθρωποι αποζητούν να χαρούν τους καρπούς των κόπων τους. Στο κομμάτι αυτό εστιάζει και η κριτική του Peter

¹² <https://www.reviewjournal.com/news/empire-the-death-of-a-nevada-company-town/>

¹³ Zhao, C. (Director). (2020). *Nomadland* [Film]. Highwayman Films; Hear/Say Productions; Cor Cordium Productions.
<https://www.norton.com/books/9780393356311>

Bradshaw, ο οποίος βλέπει την ταύτιση με τη δημογραφική ομάδα που βρισκόταν σε μια μεγαλύτερη ηλικία το 2008.¹⁴

Η Zhao προσεγγίζει αυτή την εμπειρία με μια αισθητική που ισορροπεί ανάμεσα στη μυθοπλασία και στο ντοκιμαντέρ. Η Searchlight επισημαίνει ότι η Linda May, η Swankie και ο Bob Wells –πραγματικά πρόσωπα του νομαδικού κόσμου– εμφανίζονται στην ταινία ως συνοδοιπόροι της Fern, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση υλικής αλήθειας και όχι απλώς αναπαράστασης. Η κάμερα επιμένει σε μεγάλα τοπία, αργούς ρυθμούς, πρόσωπα που μοιάζουν να ενσωματώνονται σχεδόν φυσικά στο περιβάλλον και αυτοσχέδιους χώρους ζωής όπου η κατοίκηση είναι προσωρινή, φορητή και πάντοτε επισφαλής. Όπως έχουν παρατηρήσει τόσο ο Brian Tallerico όσο και η μεταγενέστερη ακαδημαϊκή συζήτηση, το *Nomadland* επιτυγχάνει να αποδώσει τη Fern όχι μόνο ως θύμα μιας διαλυμένης οικονομίας αλλά και ως υποκείμενο που, μέσα στους περιορισμούς της επισφάλειας, επινοεί μορφές κοινότητας, αλληλεγγύης και προσωρινού τόπου. Το βαν λειτουργεί έτσι ταυτόχρονα ως καταφύγιο και ως μόνιμη υπενθύμιση της απώλειας, αφού είναι το ελάχιστο υλικό περίβλημα μιας ζωής που συνεχίζεται χωρίς κέντρο, χωρίς σταθερό σπίτι, χωρίς μακροπρόθεσμο σχέδιο, αλλά όχι χωρίς αξιοπρέπεια.¹⁵ Τη μεταφέρει απ' άκρη σ' άκρη των ΗΠΑ αναλόγως τις καιρικές συνθήκες και τις εποχές φτιάχνοντας εκ νέου τα νοητά σύνορα μιας κατακερματισμένης ζωής. Παρακολουθώντας την ιστορία της Fern και έχοντας στο νου ότι προέρχεται από μια αληθινή συνθήκη, διαπιστώνουμε τον ευτελισμό της εργασίας στην παρούσα ιστορική συγκυρία, την απώλεια της καταξίωσης που επέφερε για το ίδιο το άτομο τις προηγούμενες δεκαετίες και τη μετατροπή της σε όρο επιβίωσης.

Αυτή ακριβώς η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στην ευαλωτότητα και την ανθεκτικότητα εξηγεί σε μεγάλο βαθμό και την αποδοχή της ταινίας από το κοινό. Το *Nomadland* έτυχε ευρύτατου εγκωμιασμού. Στο Rotten Tomatoes διατηρεί 93% από 440 κριτικές, ενώ στο Metacritic έχει 87/100, ένδειξη σχεδόν καθολικής αναγνώρισης. Πολλοί κριτικοί είδαν στην ταινία μια ποιητική αλλά όχι εξιδανικευτική μελέτη χαρακτήρα, με κορυφαία την ερμηνεία της Frances McDormand και με μια σκηνοθεσία που κατορθώνει να μετατρέψει τη σιωπή, την κούραση και την περιπλάνηση σε κινηματογραφικό γεγονός.

¹⁴ <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/11/nomadland-review-frances-mcdormand-chloe-zhao>

¹⁵ <https://www.rogerebert.com/reviews/nomadland-movie-review-2020>

Ωστόσο, την ίδια στιγμή, υπήρξαν και σημαντικές επιφυλάξεις όπως αυτή του Richard Brody στο *New Yorker* που επισημαίνει ότι η ταινία μερικές φορές υποχωρεί από μια άμεση ανάλυση των δομικών αιτίων της φτώχειας, του εργασιακού μετασχηματισμού και των φυλετικών ανισοτήτων, προτιμώντας μια πιο λυρική και υπαρξιακή οπτική. Το άρθρο θίγει την πιθανή αισθητικοποίηση της φτώχειας και διακρίνει μια πολιτική στάση της σκηνοθέτριας όπου δεν εμβαθύνει στα προβλήματα και την πραγματική θέση της εργατικής τάξης μετά την Κρίση. Αυτή η διπλή πρόσληψη δεν μειώνει τη σημασία του έργου· αντίθετα, δείχνει ότι το *Nomadland* λειτούργησε όχι μόνο ως αισθητικό επίτευγμα αλλά και ως πεδίο συζήτησης για τα όρια της κοινωνικής αναπαράστασης στον σύγχρονο αμερικανικό κινηματογράφο. Επίσης, η δημόσια διαμάχη για την απεικόνιση των συνθηκών εργασίας στην Amazon έχει ιδιαίτερη σημασία¹⁶.

Παρά το γεγονός ότι κυκλοφόρησε σε μία από τις δυσκολότερες περιόδους για τις αίθουσες —με το βορειοαμερικανικό box office του 2020 να έχει υποχωρήσει κατά 80% λόγω της πανδημίας— το *Nomadland* σημείωσε παγκόσμιες εισπράξεις 39.458.207 δολαρίων, αξιοσημείωτη επίδοση για ένα στοχαστικό δράμα με ταυτόχρονη διάθεση ντοκιμαντέρ . Ακόμη σημαντικότερη υπήρξε η θεσμική του αναγνώριση αφού κέρδισε τον Χρυσό Λέοντα στη Βενετία, το People's Choice Award στο Τορόντο, δύο Χρυσές Σφαίρες, τέσσερα BAFTA και τρία Όσκαρ — Καλύτερης Ταινίας, Σκηνοθεσίας και Α΄ Γυναικείου Ρόλου. Η νίκη της Chloé Zhao στην κατηγορία σκηνοθεσίας είχε ιστορική διάσταση, καθώς έγινε η πρώτη Ασιάτισσα και μόλις η δεύτερη γυναίκα που κέρδισε ποτέ το συγκεκριμένο Όσκαρ. Έτσι, το *Nomadland* αναδείχθηκε σε ένα από τα πιο πολυσυζητημένα φιλμ της μετα-2008 Αμερικής και σε ένα έργο που κατέγραψε με ιδιαίτερη ευαισθησία την εμπειρία της απώλειας του σπιτιού, της διάλυσης των σταθερών κοινοτήτων και της αναγκαστικής προσαρμογής σε έναν καπιταλισμό όπου η κινητικότητα συχνά δεν είναι προνόμιο παρά μόνο όρος επιβίωσης.

Sorry we missed you: Η ευελιξία του νεοφιλελευθερισμού ως υπόδειγμα πειθαρχίας

¹⁶ <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/nomadland-reviewed-chloe-zhaos-nostalgic-portrait-of-itinerant-america>

Για τη δημόσια διαμάχη γύρω απ' την οπτική της ταινίας για την Amazon:

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/mar/23/amazon-nomadland-film-jeff-bezos-disaster-workers>

Το *Sorry We Missed You* εστιάζει σε μια εργατική οικογένεια στο Νιούκαστλ, στη Βρετανία, η οποία προσπαθεί να σταθεί όρθια μετά την κρίση του 2008. Ο Ricky, πρώην οικοδόμος, προσλαμβάνεται ως αυτοαπασχολούμενος οδηγός διανομών σε εταιρεία courier, με καθεστώς franchise όπου πληρώνει ο ίδιος το βαν, τις ασφάλειες και γενικά όλα τα έξοδα ενώ στην πράξη υπόκειται σε ασφυκτικό έλεγχο και πίεση χρόνου από την εταιρεία. Η σύζυγός του, Abby, εργάζεται σε κατ' οίκον φροντίδα ηλικιωμένων και ασθενών, με χρόνο διαδρομών απλήρωτο, υψηλή συναισθηματική επιβάρυνση και ελάχιστη θεσμική αναγνώριση. Τα δύο παιδιά τους βιώνουν τις συνέπειες της διαρκούς εργασιακής έντασης των γονιών τους, καθώς το οικογενειακό περιβάλλον φθείρεται από χρέη, κούραση και συγκρούσεις. Η ταινία αποτελεί μια από τις πιο αιχμηρές κινηματογραφικές κριτικές της gig economy και των zero-hours συμβάσεων στη Βρετανία.

Ο Loach δείχνει πώς η ρητορική της ευελιξίας και της αυτοαπασχόλησης αποκρύπτει στην πράξη σχέσεις βαθιάς εξάρτησης, όπου το ρίσκο μεταφέρεται ολοκληρωτικά στον εργαζόμενο, ενώ η εταιρεία αποφεύγει κάθε ευθύνη για τις συνθήκες εργασίας. Ταυτόχρονα, το φιλμ αναδεικνύει την αόρατη εργασία φροντίδας της Abby, η οποία βρίσκεται ανάμεσα στην επισφαλή αμειβόμενη εργασία και στη συναισθηματικά φορτισμένη φροντίδα, τόσο προς τους ηλικιωμένους ασθενείς της όσο και προς τα μέλη της οικογένειάς της. Στο πλαίσιο της εργασίας, το *Sorry We Missed You* είναι μια παραδειγματική περίπτωση ταινίας για την ανάδυση του gig worker. Επιτρέπει να τεθούν στο επίκεντρο οι έννοιες της επισφάλειας και της τρωτότητας όπως διαμορφώνονται στην καθημερινότητα. Ο θρυμματισμένος χρόνος, η έλλειψη ορίων ανάμεσα σε εργάσιμο και μη εργάσιμο χρόνο, η σωματική και ψυχική εξάντληση καθώς και η συνακόλουθη διάλυση της οικογενειακής ζωής βρίσκονται στο επίκεντρο.

Επιπλέον, η ταινία προσφέρει γόνιμο έδαφος για να αξιοποιηθούν οι θεωρίες της Butler για την πενησιμότητα και την αξία των ζωών: ο κίνδυνος ατυχήματος ή κατάρρευσης του Ricky ή της Abby αντιμετωπίζεται ως ατομικό ζήτημα, ενώ η δημόσια διάστασή του αποσιωπάται – στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης ρητορικής περί ατομικής ευθύνης ανθρώπων και συλλογικοτήτων που μπορούν να αντικατασταθούν ανά πάσα στιγμή. Το *Sorry We Missed You* μετατοπίζει το ζήτημα της κατοίκησης από τον εκτοπισμό προς τη διάβρωση του σπιτιού εκ των έσω. Ο χώρος στο φιλικό αυτό παράδειγμα έχει υποδειγματική χρήση. Η οικογένεια Turner έχει σπίτι, όμως ο χώρος αυτός χάνει τη

λειτουργία του καταφυγίου και μετατρέπεται στο σημείο όπου καταλήγουν οι συνέπειες του εργασιακού καθεστώτος. Η κάμερα του Loach, λιτή και «σχεδόν αόρατη», παραμένει κοντά στα σώματα, στους διαδρόμους, στα στενά δωμάτια, στις κουζίνες όπου οι οικογενειακές σχέσεις δοκιμάζονται από την εξάντληση.

Το *Sorry We Missed You* συνάντησε ιδιαίτερα θετική κριτική υποδοχή, με τους περισσότερους κριτικούς να αναγνωρίζουν την επικαιρότητα, τη συναισθηματική δύναμη και τον κοινωνικό επείγοντα χαρακτήρα του. Η ταινία συγκέντρωσε βαθμολογία 82/100 στο Metacritic, με την υποδοχή της να χαρακτηρίζεται ως «καθολική αναγνώριση», ενώ ο Peter Bradshaw την αντιμετώπισε ως μια οργισμένη και άμεση καταγγελία της επισφαλούς εργασίας στη σύγχρονη Βρετανία. Αντίστοιχα, ο Geoff Andrew υποστήριξε ότι οι φυσικές ερμηνείες, η προσοχή στην καθημερινή λεπτομέρεια και η απουσία ενός απλουστευτικά «κακού» προσώπου επιτρέπουν στην ταινία να λειτουργήσει ως πειστικό οικογενειακό δράμα και όχι απλώς ως πολιτικό κήρυγμα¹⁷. Η θετική αυτή πρόσληψη συνοδεύτηκε, ωστόσο, από μια ευρύτερη διαμάχη γύρω από τον διδακτισμό του κινηματογράφου του Ken Loach. Ορισμένοι κριτικοί θεώρησαν ότι η συσσώρευση ατυχιών που πλήττουν την οικογένεια Turner μετατρέπει σταδιακά τους χαρακτήρες σε φορείς μιας προδιαγεγραμμένης πολιτικής θέσης. Ο Richard Brody υποστήριξε ότι η δραματουργία οργανώνεται σύμφωνα με τη λογική του «νόμου του Murphy», αφαιρώντας από τους ήρωες την πολιτική σκέψη, τις κοινωνικές σχέσεις και την πολυπλοκότητά τους και περιορίζοντάς τους στον ρόλο των παθητικών θυμάτων. Παρόμοια, ο Eric Kohn επισήμανε ότι η αφήγηση εγκλωβίζει τελικά τους χαρακτήρες σε ένα υπερβολικά διδακτικό σχήμα, στο οποίο κάθε επεισόδιο φαίνεται να επιβεβαιώνει την αρχική καταγγελία της ταινίας αλλά καταλήγει ότι η φωνή του Loach στα κοινωνικά ζητήματα καθίσταται «πιο απαραίτητη από ποτέ»¹⁸. Επομένως, η διαφωνία δεν αφορά τόσο το αν οι συνθήκες που παρουσιάζονται είναι δυνατόν να υπάρξουν, όσο το αν η συγκέντρωσή τους

¹⁷<https://www.metacritic.com/movie/sorry-we-missed-you/>
<https://www.theguardian.com/film/2019/may/16/sorry-we-missed-you-review-ken-loach>
<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/sorry-we-missed-you-first-look-ken-loach-delivers-stirring-drama-gig-economy>

¹⁸ <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-way-back-and-sorry-we-missed-you-reviewed-two-oblivious-depictions-of-the-working-class>
<https://www.indiewire.com/features/general/sorry-we-missed-you-review-ken-loach-cannes-2019-1202141882/>

στην ιστορία μίας οικογένειας ενισχύει την κοινωνική αλήθεια της ταινίας ή μετατρέπει τον ρεαλισμό της σε δραματουργικό καταναγκασμό.

Στο επίκεντρο της πρόσληψης της ταινίας βρίσκεται, επομένως, μια παραγωγική αντίφαση: για τους υποστηρικτές της, η ευθύτητα και η δραματουργική της σκληρότητα αποτελούν αναγκαία μέσα αποκάλυψης ενός συστήματος που κρύβει την εκμετάλλευση πίσω από τη γλώσσα της αυτοαπασχόλησης και της ευελιξίας· για τους επικριτές της, η ίδια αυτή ευθύτητα περιορίζει την αυτονομία των χαρακτήρων και μετατρέπει την κοινωνική ανάλυση σε προκαθορισμένο ηθικό συμπέρασμα. Το ανοιχτό και εξαιρετικά απαισιόδοξο τέλος συμπυκνώνει αυτή τη διαμάχη: μπορεί να διαβαστεί είτε ως ισχυρή αναπαράσταση ενός συστήματος από το οποίο δεν υπάρχει ατομική έξοδος είτε ως ντετερμινιστική επιλογή που δεν αφήνει χώρο στην αντίσταση, στη συλλογικότητα ή στην πολιτική δράση.

Η ταινία έκανε την πρεμιέρα της στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Καννών το 2019, όπου διεκδίκησε τον Χρυσό Φοίνικα, γεγονός που προσέδωσε εξ αρχής στο έργο διεθνή θεσμική ορατότητα. Η επιλογή του φιλμ στις Κάννες είναι σημαντική, διότι το εντάσσει σε ένα πλαίσιο κινηματογραφικής αναγνώρισης όπου η κοινωνική καταγγελία εκλαμβάνεται ως αισθητική και αφηγηματική πρόταση, πέρα από την απλή πολιτική τοποθέτηση. Πέρα από τη συμμετοχή της στις Κάννες, προτάθηκε για BAFTA στην κατηγορία Καλύτερης Βρετανικής Ταινίας, ενώ τιμήθηκε στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν με το βραβείο κοινού για Καλύτερη Ευρωπαϊκή Ταινία. Επιπλέον, διακρίθηκε σε ευρωπαϊκά βραβεία όπως τα Magritte, όπου αναγνωρίστηκε ως καλύτερη ξένη ταινία συμπαραγωγής. Οι διακρίσεις αυτές επιβεβαιώνουν ότι λειτούργησε όχι μόνο ως καταγγελία της gig economy, αλλά και ως κινηματογραφικό τεκμήριο μιας ευρύτερης ευρωπαϊκής αγωνίας για την αποσύνθεση της εργασιακής ασφάλειας, της οικογενειακής συνοχής και της ίδιας της δυνατότητας αξιοπρεπούς κατοίκησης μέσα στον ύστερο καπιταλισμό .

Σε επίπεδο εμπορικής απήχησης, το *Sorry We Missed You* δεν αποτέλεσε ένα μαζικό box office φαινόμενο, κάτι αναμενόμενο για ένα κοινωνικό δράμα χαμηλών τόνων, χωρίς star και χωρίς τις συμβάσεις ενός ευρύτερα εμπορικού θεάματος. Παρ' όλα αυτά, κατέγραψε αξιοσημείωτη διεθνή κυκλοφορία και εισπράξεις που ξεπέρασαν τα δέκα εκατομμύρια δολάρια παγκοσμίως, με το μεγαλύτερο μέρος της απήχησης του να προέρχεται από τις ευρωπαϊκές αγορές. Η περιορισμένη αμερικανική του διανομή δείχνει

και τα όρια πρόσληψης ενός έργου βαθιά ριζωμένου στο βρετανικό κοινωνικό κράτος και στη μετα-θατσερική εργασιακή πραγματικότητα· ταυτόχρονα, όμως, η διεθνής του κυκλοφορία αποδεικνύει ότι η εμπειρία του ψευδο-αυτοαπασχολούμενου εργαζομένου και της αόρατης φροντίδας υπερβαίνει το εθνικό/τοπικό πλαίσιο.

Πλατεία Αμερικής: Η πλατεία ως σύνορο, μια πόλη διαφορετική για τον καθένα

Στη συνέχεια, η ταινία *Πλατεία Αμερικής* φέρνει την κατοίκηση στο κέντρο της ελληνικής αστικής κρίσης: πολυκατοικίες, διαμερίσματα, κοινόχρηστοι χώροι, μικρά καταστήματα, δρόμοι και πλατείες της αθηναϊκής καθημερινότητας. Σε αντίθεση με το *Nomadland*, όπου η απώλεια της κατοικίας οδηγεί σε γεωγραφική περιπλάνηση, ή με το *Sorry, We Missed You*, όπου το σπίτι διαβρώνεται από τον χρόνο της εργασίας, εδώ η κατοίκηση συνδέεται με τη συμπίκνωση της κρίσης μέσα στον αστικό χώρο. Ο εκτοπισμός δεν χρειάζεται χώρους μεγάλης κλίμακας· συμβαίνει μέσα σε λίγα τετραγωνικά, στο εσωτερικό της πολυκατοικίας, στο βλέμμα του γείτονα, στην καθημερινή τριβή, στον κοινωνικό μικροπόλεμο που παράγει η συνύπαρξη χωρίς αλληλεγγύη. Η πλατεία, ως δημόσιος χώρος, γίνεται πεδίο συνάντησης και ταυτόχρονα οριοθέτησης. Εκεί, οι μετανάστες είναι ορατοί, με μια ορατότητα που δεν ισοδυναμεί με αποδοχή. Αντιθέτως, μπορεί να ισοδυναμεί με επιτήρηση, υποψία, εχθρότητα, με την αίσθηση ότι τα πράγματα αλλάζουν και ότι αυτή η αλλαγή βιώνεται από ένα μέρος της κοινωνίας ως απειλή.

Η ταινία του Γιάννη Σακαρίδη οργανώνεται γύρω από τρεις διασταυρούμενες αφηγήσεις: τον Νάκο, έναν άνεργο και κοινωνικά καθηλωμένο Έλληνα, ο οποίος μετατρέπει την προσωπική του αποτυχία σε ρατσιστική επιθετικότητα· τον Billy, tattoo artist, ο οποίος κινείται σε έναν περισσότερο κοσμοπολίτικο και πολιτισμικά υβριδικό χώρο· και τον Τάρεκ, Σύρο πρόσφυγα και γιατρό, που προσπαθεί να εγκαταλείψει την Ελλάδα μαζί με την κόρη του. Η *Πλατεία Αμερικής* λειτουργεί ως σκηνικό, αλλά, και πέρα από αυτό, λειτουργεί και ως μικρογραφία της Αθήνας της κρίσης. Είναι ένας τόπος όπου συναντώνται η οικονομική καθίζηση της ελληνικής μικρομεσαίας τάξης, οι προσφυγικές και μεταναστευτικές διαδρομές, η αδυναμία του κράτους να εγγυηθεί αξιοπρεπείς συνθήκες διαβίωσης, αλλά και η άνοδος ξενοφοβικών και ακροδεξιών αντανakλαστικών. Η κατοίκηση εδώ είναι βαθιά ταξικό και πολιτικό αποτύπωμα. Το ερώτημα αφορά τόσο το ποιος έχει σπίτι όσο και το ποιος έχει δικαίωμα να ανήκει στον χώρο. Η πολυκατοικία,

βασικό κύτταρο της μεταπολεμικής αστικής ανάπτυξης της Αθήνας, εμφανίζεται πλέον ως χώρος έντασης και όχι ως υπόσχεση κοινωνικής ανόδου. Το διαμέρισμα, που στο παρελθόν συνδέθηκε με το μικροαστικό όνειρο της σταθερότητας, γίνεται χώρος εγκλωβισμού, φόβου και παρακμής.

Ο Νάκος δεν είναι άστεγος, ούτε πλήρως αποκλεισμένος από την υλική κατοίκηση· ωστόσο βιώνει την ύπαρξή μέσω της απώλειας κοινωνικής θέσης. Παραμένει στο σπίτι, έναν χώρο που έχει χάσει τη λειτουργία του ως τόπος ασφάλειας ή αυτονομίας. Αντίθετα, σηματοδοτεί την ακινησία του, την αδυναμία ενηλικίωσης, την αίσθηση ότι ο ίδιος έχει μείνει πίσω σε μια πόλη που αλλάζει χωρίς να τον περιμένει. Τίθεται το ερώτημα αν ο Νάκος ή ο Τάρεκ είναι εκείνος που έχει εγκλωβιστεί και έχει απωλέσει την ουσιαστική του ελευθερία. Αυτό το ερώτημα είναι που μπορεί να συγκλονίσει το σύγχρονο θεατή, να τον ξεβολέψει και είτε να τον παρακινήσει να δει τη ζωή του κατάματα είτε να τον ωθήσει σε μια ρατσιστική, βίαιη εκδοχή του εαυτού του. Από αυτή την άποψη, ο ρατσισμός του Νάκου παρουσιάζεται ως σύμπτωμα μιας βαθύτερης κοινωνικής αποδιοργάνωσης και όχι ως απλή ατομική παρέκκλιση. Η παρουσία των μεταναστών και των προσφύγων λειτουργεί για εκείνον ως επιφάνεια προβολής του δικού του άγχους. Ο «άλλος» γίνεται ορατός όχι ως άνθρωπος με ιστορία, ανάγκες και επιθυμίες, αλλά ως απειλή για έναν χώρο που ο Νάκος αισθάνεται ότι χάνει.

Η ταινία, χωρίς να δικαιολογεί αυτή τη βία, δείχνει πώς η επισφάλεια μπορεί να μετασχηματιστεί σε μνησικακία, πώς η κοινωνική πτώση μπορεί να παραγάγει ανάγκη για ιεραρχίες, αποκλεισμούς και φαντασιακή ανάκτηση ελέγχου. Έτσι, η *Πλατεία Αμερικής* συνδέει την κρίση της κατοίκησης με την κρίση της πολιτικής κοινότητας. ποιος μπορεί να εμφανίζεται στον δημόσιο χώρο δίχως να αντιμετωπίζεται ως παρείσακτος; ποιος δικαιούται να θεωρείται κάτοικος και όχι απλώς προσωρινό σώμα προς ανοχή ή απομάκρυνση; Η έννοια της ετερότητας βρίσκει έδαφος για ανάλυση και προβληματισμό στη σύγχρονη, μετανεωτερική κοινωνία. Στον αντίποδα, ο Τάρεκ ενσαρκώνει μια άλλη εκδοχή εκτοπισμού. Για εκείνον η Αθήνα είναι ο ενδιάμεσος σταθμός· ένας χώρος αναμονής, καθυστέρησης και παγίδευσης. Η Ελλάδα της ταινίας εμφανίζεται ως μεταβατική ζώνη και όχι ως ασφαλές καταφύγιο, όπου οι πρόσφυγες προσπαθούν να επιβιώσουν μέχρι να μπορέσουν να κινηθούν προς έναν άλλο ευρωπαϊκό προορισμό. Η κατοίκηση του πρόσφυγα είναι προσωρινή, επισφαλής, διαρκώς υπό αίρεση. Θεμελιώνεται σε ευκαιριακές διευθετήσεις και όχι σε δικαιώματα, σε διαδρομές φυγής, σε

συναλλαγές, σε δίκτυα που κινούνται στα όρια της νομιμότητας. Το σώμα του πρόσφυγα υπάρχει μέσα στην πόλη χωρίς να αναγνωρίζεται πλήρως ως μέρος της. Αυτή η συνθήκη καθιστά την ορατότητα αμφίσημη: ο πρόσφυγας φαίνεται, αλλά συχνά φαίνεται ως πρόβλημα.

Η ταινία αποτυπώνει τη γειτονιά ως τόπο όπου η ιστορική μνήμη της Αθήνας μετατρέπεται σε παρόν διαψεύσεων. Η Πλατεία Αμερικής, όπως και άλλες κεντρικές αθηναϊκές περιοχές, φέρει ίχνη παλαιότερων μετακινήσεων, εσωτερικής μετανάστευσης, μικροαστικών προσδοκιών και μεταπολεμικής κοινωνικής ανόδου. Στο παρόν της κρίσης, όμως, αυτές οι μνήμες δεν λειτουργούν ενοποιητικά. Αντίθετα, αναδύονται μέσα από τη συγκρουσιακή φυσιογνωμία μιας πόλης που κάποτε υποσχόταν ένταξη, εργασία και κοινωνική βελτίωση. Αυτή η ίδια πόλη και οι γειτονιές της μετατρέπονται σε χώρο ανασφάλειας, ανταγωνισμού και διάχυτης καχυποψίας. Η πλατεία μετατρέπεται πλέον σε χώρο όπου δοκιμάζεται το όριο της ανεκτικότητας, της κοινωνικής συνοχής και της δημοκρατικής συμβίωσης.

Σε επίπεδο αισθητικής, η *Πλατεία Αμερικής* αξιοποιεί έναν αστικό ρεαλισμό που αποφεύγει τον εξωραϊσμό της πόλης. Η Αθήνα κινηματογραφείται ως καθημερινός, φθαρμένος και πυκνός χώρος αφήνοντας στο περιθώριο το μνημειακό χαρακτήρα, τη μυθική διάσταση. Η κάμερα παρακολουθεί πρόσωπα που κινούνται σε στενούς δρόμους, εσωτερικούς χώρους, διαμερίσματα, καφέ, πεζοδρόμια και πλατείες, αναδεικνύοντας την πόλη ως πλέγμα σχέσεων εξουσίας. Η κλίμακα παραμένει μικρή, σχεδόν ασφυκτική, και ακριβώς γι' αυτό πολιτικά έντονη. Η βία δεν χρειάζεται θεαματική μορφή για να γίνει αισθητή· εκδηλώνεται ως βλέμμα, ως σχόλιο, ως παρακολούθηση, ως μικρή καθημερινή πράξη αποκλεισμού.

Η *Πλατεία Αμερικής* έτυχε θεσμικής και κριτικής αναγνώρισης, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Η ταινία τιμήθηκε με το βραβείο FIPRESCI στο 57ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ψηφίστηκε ως η καλύτερη ελληνική ταινία του 2017 από την Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου και επιλέχθηκε ως η επίσημη ελληνική πρόταση για το Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας. Μέρος της κριτικής εξήρε την ικανότητά της να συμπυκνώνει στον μικρόκοσμο μιας αθηναϊκής γειτονιάς την οικονομική κρίση, την προσφυγική μετακίνηση, την ξеноφοβία και την αλληλεγγύη. Ο Θοδωρής Κουτσογιαννόπουλος τη χαρακτήρισε μοντέρνα ηθογραφία με σαφές πολιτικό φορτίο, θεωρώντας ότι αποφεύγει την απλοϊκή ηθικολογία, ενώ θετικά αποτιμήθηκαν

επίσης η αφηγηματική ταχύτητα, το παράλληλο μοντάζ, η νουάρ ατμόσφαιρα και κυρίως η συγκρότηση του Τάρεκ ως τραγικού και σύνθετου προσώπου¹⁹.

Η υποδοχή, ωστόσο, δεν υπήρξε ομόφωνα θετική. Ένα σημαντικό μέρος της ελληνικής και διεθνούς κριτικής αναγνώρισε την πολιτική επικαιρότητα της ταινίας, αλλά αμφισβήτησε την κινηματογραφική αποτελεσματικότητα με την οποία αυτή μετασχηματίζεται σε αφήγηση. Ο Μανώλης Κρανάκης επαίνεσε την κινηματογράφηση της μεταβαλλόμενης Αθήνας, θεώρησε όμως το voice-over του Νάκου περιττό και καταχρηστικό, καθώς εξηγεί ένα πολιτικό νόημα που έχει ήδη γίνει σαφές μέσα από τις εικόνες και τη δράση. Κατά την ίδια κριτική, ορισμένες σεναριακές λύσεις είναι προφανείς, εύκολες και υπερβολικά γνώριμες.²⁰ Αντίστοιχα, ο Νεκτάριος Σάκκας επισήμανε ότι η προσπάθεια για ένα καλό νουάρ και το αιχμηρό χιούμορ της ταινίας σκοντάφτουν στον διδακτισμό, ενώ ο Jay Weissberg τη χαρακτήρισε καλοπροαίρετη αλλά απλουστευτική πολυπρόσωπη αφήγηση και αμφισβήτησε κατά πόσο η επιλογή της για τα Όσκαρ βασίστηκε περισσότερο στη θεματική της επικαιρότητα παρά στην κινηματογραφική της αρτιότητα²¹.

Η αντιπαράθεση γύρω από τον διδακτισμό συνδέεται με τη δυαδική οργάνωση της αφήγησης. Ο Νάκος και ο Μπίλι, δύο άνδρες με παρόμοια κοινωνική αφετηρία, ενσαρκώνουν δύο αντίθετες αντιδράσεις απέναντι στη μεταναστευτική παρουσία: από τη μία πλευρά το τυφλό μίσος και από την άλλη την αλληλεγγύη. Ο ίδιος ο Σακαρίδης έχει δηλώσει ότι οι δύο χαρακτήρες σχεδιάστηκαν ώστε να εκφράζουν τη σύγκρουση ανάμεσα στην ξеноφοβία και την αλληλεγγύη, ενώ το παράλληλο μοντάζ οργανώνει αντιστικτικά τις επιλογές τους. Η σαφήνεια αυτής της αντίθεσης ενισχύει την πολιτική αναγνωσιμότητα της ταινίας, συγχρόνως όμως περιορίζει την αμφισημία της: ο ρατσιστής μετατρέπεται σε ευδιάκριτο αρνητικό πόλο και ο αλληλέγγυος Έλληνας σε φορέα της ηθικής λύσης, αφήνοντας λιγότερο χώρο για την εξέταση των κοινωνικών, θεσμικών και πολιτικών μηχανισμών που παράγουν τη ρατσιστική βία.²²

¹⁹ <https://www.lifo.gr/guide/cinema/amerika-square>

²⁰ <https://flix.gr/cinema/amerika-square-review.html>

²¹ https://www.cinemamagazine.gr/paizontai_tora/arthro/plateia_amerikis-130887656/
<https://variety.com/2017/film/reviews/amerika-square-review>

²² <https://www.greeknewsagenda.gr/amerika-square-director-yannis-sakaridis-on-making-a-successful-film-despite-budget-limits/>

Η εμπορική απήχηση της ταινίας δεν μπορεί να συγκριθεί με μαζικές παραγωγές ή με πιο δημοφιλείς ελληνικές ταινίες ευρείας διανομής. Η σημασία της βρίσκεται κυρίως στη φεστιβαλική και κριτική της κυκλοφορία, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε ως πολιτισμικός φορέας ορατότητας για ζητήματα που συχνά παραμένουν εγκλωβισμένα στον δημοσιογραφικό λόγο ή στην πολιτική αντιπαράθεση. Η ταινία *Πλατεία Αμερικής* μεταφέρει την προσφυγική και μεταναστευτική εμπειρία από το επίπεδο του αριθμού και της «κρίσης» στο επίπεδο του χώρου, του σώματος και της καθημερινότητας. Γι' αυτό και στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας είναι ιδιαίτερα γόνιμο αφού δείχνει ότι η ετερότητα αποκτά τη μορφή χωρικής σχέσης και όχι αφηρημένης αναλυτικής κατηγορίας. Παράγεται και αναπαράγεται μέσα στην πολυκατοικία, στην πλατεία, στο βλέμμα του γείτονα, στη δυνατότητα ή αδυναμία κάποιου να υπάρξει χωρίς φόβο μέσα στην πόλη. Η κατοίκηση, επομένως, δεν είναι απλώς υλική εγκατάσταση· είναι δικαίωμα παρουσίας, αναγνώρισης και αξιοπρέπειας.

Two days One night : Αναζητώντας την αλληλεγγύη ; Η μετακύλιση ρίσκου στα καλύτερά της

Στο *Two days One night* η πρωταγωνίστρια Sandra, μητέρα δύο μικρών παιδιών και μονογονέας, εξαναγκάζεται μέσα σ' ένα σαββατοκύριακο να ζητήσει από τους άλλους να θυσιάσουν ένα μέρος της δικής τους οικονομικής ασφάλειας για χάρη της, ενώ εκείνοι καλούνται να αντιμετωπίσουν το ηθικό βάρος μιας επιλογής που δεν δημιουργήσαν οι ίδιοι. Εκείνη, αντιμετωπίζοντας ορισμένα ζητήματα ψυχικής υγείας, έχει χρειαστεί να λείψει από την εργασία της στο εργοστάσιο, στη μικρή βελγική πόλη και η εργοδοσία – μη μπορώντας να την απολύσει – μετακυλά την ευθύνη στους συναδέλφους και στην ίδια. Παλεύοντας με την αβεβαιότητα και προσπαθώντας να εκπληρώσει το ρόλο της ενεργής μητέρας βιώνει πολλαπλά και αλληλοεπικαλυπτόμενα επίπεδα σύγκρουσης, τα οποία καθιστούν την επισφάλειά της όχι απλώς οικονομική, αλλά υπαρξιακή, οικογενειακή και κοινοτική.

Πρώτα απ' όλα, η σύγκρουση εκδηλώνεται στο εσωτερικό της ίδιας της υποκειμενικότητάς της. Η ευάλωτη ψυχική της υγεία, η πρόσφατη κατάθλιψη, η κόπωση και η διαρκής αίσθηση προσωπικής ανεπάρκειας λειτουργούν ως βασικές διαστάσεις της επισφαλούς συνθήκης, υπερβαίνοντας τον ρόλο δευτερευόντων ψυχολογικών στοιχείων.

Η Sandra δεν καλείται απλώς να υπερασπιστεί τη θέση εργασίας της· καλείται να αποδείξει ξανά ότι αξίζει να υπάρχει μέσα σε έναν εργασιακό και κοινωνικό κόσμο που την έχει ήδη θέσει υπό αμφισβήτηση. Παράλληλα, η σύγκρουση μεταφέρεται στο οικογενειακό πεδίο. Τα ανήλικα παιδιά της την αποζητούν ως ενεργό, παρούσα και συναισθηματικά διαθέσιμη μητέρα, ενώ η ίδια προσπαθεί να ανταποκριθεί στον μητρικό της ρόλο μέσα σε συνθήκες ψυχικής κατάρρευσης και οικονομικής απειλής. Η μητρότητα εδώ παρουσιάζεται ως ένας ακόμη χώρος στον οποίο εγγράφονται οι συνέπειες της εργασιακής ανασφάλειας, αντί για προστατευμένο ιδιωτικό πεδίο. Η πιθανότητα απώλειας της δουλειάς δεν απειλεί μόνο το εισόδημα της οικογένειας· απειλεί την ίδια τη δυνατότητα της Sandra να σταθεί απέναντι στα παιδιά της ως σταθερός άξονας. Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, η διάσταση της συντροφικότητας και της οικογενειακής στήριξης. Παρότι η Sandra δεν είναι εντελώς μόνη, η πίεση που δέχεται έχει έντονα στοιχεία μοναχικής δοκιμασίας. Η οικονομική εξάρτηση της οικογένειας από τον μισθό της, ο φόβος της ανεργίας και η επιστροφή της στον δημόσιο χώρο της εργασιακής διεκδίκησης την υποχρεώνουν να υπερβεί τα όρια της προσωπικής της αντοχής. Η επισφάλεια, επομένως, διαπερνά ολόκληρη την καθημερινή οργάνωση της οικογενειακής ζωής και δεν εξαντλείται στην απώλεια ενός επαγγελματικού ρόλου.

Το πιο οδυνηρό, ωστόσο, στοιχείο της ταινίας είναι ότι η Sandra καλείται να αντιπαρατεθεί με τους ίδιους της τους συναδέλφους, ενώ ο ορατός εργοδότης και ο απρόσωπος μηχανισμός εξουσίας αποσύρονται από το προσκήνιο. Η εργοδοτική απόφαση οργανώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε η ευθύνη να μεταφερθεί στην εργατική κοινότητα: οι συνάδελφοί της πρέπει να επιλέξουν ανάμεσα στο δικό τους μόνον και στη διατήρηση της δικής της θέσης εργασίας. Έτσι, η σύγκρουση εξατομικεύεται και η συλλογική αλληλεγγύη διαβρώνεται εκ των έσω.

Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία αναδεικνύει μια από τις πιο σκληρές όψεις της νεοφιλελεύθερης εργασιακής συνθήκης που δεν είναι άλλη από τη μετατροπή της επισφάλειας σε ανταγωνιστική συνθήκη μεταξύ των ίδιων των εργαζομένων. Η κοινότητα, ενώ δεν καταργείται με ξαφνικό και θεαματικό τρόπο, φθείρεται μέσα από μικρές ατομικές αποφάσεις, από φόβους, ανάγκες, ενοχές και συμβιβασμούς. Η Sandra βρίσκεται απέναντι σε ανθρώπους εξίσου ευάλωτους μ' εκείνη οι οποίοι προσπαθούν να προστατεύσουν το δικό τους εύθραυστο επίπεδο διαβίωσης. Γι' αυτό και η ταινία δεν κατασκευάζει εύκολες ηθικές διαιρέσεις. Αντίθετα, δείχνει ότι σε συνθήκες γενικευμένης

επισφάλειας ακόμη και η αλληλεγγύη καθίσταται δύσκολη, επίπονη και οικονομικά κοστολογημένη.

Η κριτική πρόσληψη του *Two Days, One Night* υπήρξε εξαιρετικά θετική και επιβεβαίωσε τη διαρκή θέση των αδελφών Dardenne στο πεδίο του ευρωπαϊκού κοινωνικού ρεαλισμού. Η ταινία συμμετείχε στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ Καννών το 2014, διεκδικώντας τον Χρυσό Φοίνικα, γεγονός που την τοποθέτησε εξαρχής στο επίκεντρο της διεθνούς κινηματογραφικής συζήτησης. Το *Two Days, One Night* γνώρισε σχεδόν καθολική κριτική αποδοχή, με το Metacritic να καταγράφει βαθμολογία 89/100, βάσει 38 κριτικών. Στο επίκεντρο των περισσότερων αποτιμήσεων βρέθηκε η ερμηνεία της Marion Cotillard. Οι κριτικοί εξήραν την ικανότητά της να ενσαρκώσει τη σωματική και ψυχική εξάντληση της Sandra χωρίς μελοδραματικές εξάρσεις, αποδίδοντας συγχρόνως την κατάθλιψη, την ταπείνωση της επαναλαμβανόμενης παράκλησης και τη σταδιακή επανάκτηση της αξιοπρέπειάς της. Ο Peter Bradshaw αντιμετώπισε την ταινία ως ένα έντονα συγκινητικό και δραματικά αποτελεσματικό έργο για τον σύγχρονο εργασιακό κόσμο, ενώ ο Scott Foundas υπογράμμισε ότι η παρουσία μιας διεθνούς σταρ δεν διαταράσσει τον παρατηρητικό ρεαλισμό των Dardenne, αλλά εντάσσεται οργανικά σε αυτόν.²³

Η υποδοχή δεν υπήρξε, ωστόσο, απαλλαγμένη από επιφυλάξεις. Η Christy Lemire θεώρησε την αρχική επιλογή που επιβάλλεται στους εργαζομένους υπερβολικά σαδιστική και εμφανώς κατασκευασμένη, μολοντί αναγνώρισε ότι η συσσώρευση των επιμέρους συναντήσεων αποκτά τελικά ισχυρή συναισθηματική δυναμική. Ο Anthony Lane χαρακτήρισε την ταινία περισσότερο επίμονη και προγραμματική από προηγούμενα έργα των Dardenne, χωρίς όμως να αμφισβητεί τη νηφαλιότητα και τον ανθρωπισμό της. Αιχμηρότερη υπήρξε η κριτική του Budd Wilkins, σύμφωνα με την οποία πρόκειται για ένα από τα λιγότερο ηθικά αμφίσημα έργα των σκηνοθετών: πίσω από τη νεορεαλιστική αισθητική διακρίνει μια συμβατική ταινία κοινωνικού προβλήματος, της οποίας η τελική κατάφαση στην προσωπική αξιοπρέπεια και την αλληλεγγύη διατυπώνεται υπερβολικά καθαρά και καθησυχαστικά.²⁴

²³ <https://www.theguardian.com/film/2014/aug/21/two-days-one-night-review-marion-cotillard-dardenne>
<https://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-marion-cotillard-shines-in-two-days-one-night>

²⁴ <https://www.rogerebert.com/reviews/two-days-one-night-2014>
<https://www.newyorker.com/magazine/2015/01/05/good-fights-4>

Η κριτική πρόσληψη του *Two Days, One Night* συγκροτείται, επομένως, γύρω από μια βασική ένταση. Για τους περισσότερους κριτικούς, η λιτότητα, η επαναληπτικότητα και η εστίαση στις καθημερινές συναντήσεις επιτρέπουν στους Dardenne να μετατρέψουν την εργασιακή επισφάλεια σε άμεση ηθική εμπειρία, χωρίς να αφαιρούν από τους χαρακτήρες την πολυπλοκότητά τους. Για τους πιο επιφυλακτικούς, όμως, η κατασκευασμένη αφετηρία και η τελική επικράτηση της προσωπικής αξιοπρέπειας απλοποιούν μια δομική κοινωνική σύγκρουση και μεταφέρουν το βάρος από τη συλλογική πολιτική δράση στην ηθική αντοχή του ατόμου. Ακριβώς αυτή η αμφισημία εξηγεί και τη δύναμη της ταινίας: το κοινωνικό πρόβλημα παρουσιάζεται ως σειρά προσωπικών αποφάσεων, στις οποίες η ανάγκη του ενός τοποθετείται βίαια απέναντι στην ανάγκη του άλλου.

Έτσι, η κριτική και εμπορική αποτίμηση του *Two Days, One Night* ενισχύει την κεντρική του σημασία για την παρούσα εργασία. Η ταινία αναγνωρίστηκε επειδή κατορθώνει να μετατρέψει την εργασιακή ανασφάλεια σε εμπειρία σώματος, χρόνου, οικογένειας και κοινότητας, πέρα από την ευθεία κοινωνική καταγγελία. Η Sandra δεν είναι μόνο μια εργαζόμενη που κινδυνεύει να απολυθεί· είναι ένα πρόσωπο που υποχρεώνεται να διαπραγματευτεί δημόσια την ίδια του την αξία. Αυτός ακριβώς ο μηχανισμός καθιστά την ταινία μία από τις πιο διεισδυτικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της επισφάλειας στην ευρωπαϊκή πραγματικότητα των 2010s.

Διατρέχοντας τις ιστορίες των παραπάνω ταινιών, στην καρδιά της επισφαλούς συνθήκης, βρίσκεται η μετατόπιση της εργασίας από θεσμό ένταξης σε μηχανισμό εξάντλησης. Οι ταινίες μας βάζουν για τα καλά στο κλίμα της οικονομικής κρίσης με ελληνικό, ευρωπαϊκό και αμερικανικό φόντο, με διαφορετικές πληθυσμιακές ή ηλικιακές ομάδες και διαφορετικά αλλά κοινά διακυβεύματα γύρω από την πραγματικότητα και την επιβίωση μέσα σ' αυτή.

Πιο αναλυτικά, στο *Sorry We Missed You*, η εργασία οργανώνεται έτσι ώστε καταλαμβάνει κάθε δευτερόλεπτο και απορροφά πλήρως την ίδια τη ζωή. Ο Ricky παύει να είναι εργαζόμενος που διεκδικεί δικαιώματα και ζει οργανωμένα γύρω από αυτό και μετατρέπεται πάση θυσία σε «αυτοαπασχολούμενο» που έχει πειστεί ότι η ελευθερία είναι ισοδύναμη με το να αναλαμβάνει ο ίδιος όλο το ρίσκο. Ο χρόνος κατακερματίζεται σε

<https://www.slantmagazine.com/film/cannes-film-festival-2014-two-days-one-night-review/>

παραδόσεις, σε χάρτες, σε σκανάρισμα δεμάτων· ο πόνος και η κούραση λειτουργούν ως αναγκαία προϋπόθεση και όχι ως παρενέργειες για μια επιτυχία που ανάγεται στο συλλογικό στόχο ολόκληρης της οικογένειας. Η κάμερα, παραμένοντας κοντά στο σώμα και στη διαδρομή, δείχνει πως ο Ricky κυκλοφορεί στην πόλη ως γρανάζι διανομής και όχι ως πολίτης. Η πόλη σαν ένα παγωμένο σκηνικό όπου ο ήρωας κινείται απελπισμένα μέσα της, γίνεται δίκτυο στάσεων και η κοινωνική σχέση αντικαθίσταται από συναλλαγή. Το πιο δραματικό στοιχείο δεν είναι απλώς η οικονομική ένδεια· είναι η διάλυση της οικογενειακής συνοχής, επειδή ο χρόνος της εργασίας καταπίνει τον χρόνο της φροντίδας.

Η Abby, ως εργαζόμενη φροντίδας, βιώνει μια άλλη μορφή εκμετάλλευσης παρέχοντας συναισθηματική εργασία, αναλώνόμενη μέσα σε μετακινήσεις, φέροντας αόρατη κόπωση. Έτσι, η ταινία αναδεικνύει ότι το καθεστώς επισφάλειας είναι και έμφυλο και περνά το μήνυμα ότι η φροντίδα παραμένει κοινωνικά αναγκαία, αλλά οικονομικά υποτιμημένη. Το *Nomadland* παρουσιάζει την εργασία με διαφορετικό τόνο, αλλά εξίσου αποκαλυπτικό. Η Fern εισέρχεται σε έναν κύκλο εποχικής εργασίας (αποθήκες, τουριστικές υπηρεσίες, συγκομιδές), όπου η εργασία παίρνει τη μορφή στάσης σε μια διαρκή μετακίνηση, χάνοντας τον χαρακτήρα της σταθερής ταυτότητας. Η Zhao δεν «καταγγέλλει» με τον τρόπο του κοινωνικού ρεαλισμού του Loach· αντίθετα, αφήνει την πραγματικότητα να αναδυθεί μέσα από μικρές χειρονομίες εστιάζοντας τα χέρια που πακετάρουν, τα σώματα που πονούν, τις βάρδιες που μοιάζουν με τελετουργία επιβίωσης και κάπου εκεί ανάμεσα μικρές ανάσες από σκόρπιες βλεμματικές επαφές ως ελπίδα εξανθρωπισμού.

Ενώ το *Sorry We Missed You* επιμένει στη σύγκρουση, το *Nomadland* επιμένει στην επιμονή: στη δυνατότητα των ανθρώπων να δημιουργήσουν κοινότητες, έστω προσωρινές, μέσα στο κενό. Ωστόσο, αυτή η «κοινότητα» δεν αναιρεί την κοινωνική συνθήκη· τη φωτίζει. Η επιλογή του βαν ως κατοίκησης παρουσιάζεται με μια αισθητική ελευθερίας, αλλά η αφήγηση υπονομεύει διαρκώς την αυταπάτη αφού η Fern είναι κινητή όχι γιατί το επιθυμεί ρομαντικά, αλλά γιατί η οικονομία της αφαίρεσε άλλες επιλογές. Η επιβίωση γίνεται νέο πεδίο εκπαίδευσης σαν άλλος προσκοπισμός για το πώς μονώνεις, πώς επισκευάζεις, πώς αντέχεις. Η μια Πρωτοχρονιά διαδέχεται την άλλη μέσα σε απόλυτη σιωπή, με φόντο το αχανές φυσικό περιβάλλον του άλλοτε αμερικανικού ονείρου. Η εργασία, εδώ, δεν υπόσχεται άνοδο—υπόσχεται αναβολή της κατάρρευσης.

Η *Πλατεία Αμερικής* κάνει ένα βήμα ακόμη δείχνοντας την εργασία και την ανεργία ως μήτρα της εχθρότητας. Ο Νάκος, ως φιγούρα κοινωνικής πτώσης, μετατρέπει την

οικονομική ματαίωση σε πολιτισμικό μίσος. Η ανεργία δεν είναι απλώς έλλειψη εισοδήματος· είναι διάλυση ταυτότητας, αίσθηση μη-χρησιμότητας, ανάγκη να βρεθεί «κάποιος» που φταίει. Ο Μπίλι, αντιθέτως, ενσαρκώνει το μικροαστικό όνειρο διαφυγής διατηρώντας τη βάση του σ'ένα μαγαζί, μια σχέση, ένα σχέδιο διαφυγής. Η ταινία αποκαλύπτει πως ακόμη και όταν υπάρχει εργασία, υπάρχει επισφάλεια που μπορεί να κρύβεται στις σχέσεις εξάρτησης, την οικονομική στενότητα, το αίσθημα ότι «εδώ δεν έχει μέλλον». Σ' αυτό το πλαίσιο, οι μετανάστες παρουσιάζονται ως κοινωνικοί εχθροί σε κάθε έκφανσή τους, ως άνθρωποι που κουβαλούν μια άλλη μορφή επισφάλειας — θεσμική, υπαρξιακή, επικίνδυνη.

Στο *Two Days One Night* ενώ η ηρωίδα Σάντρα έχει μια σταθερή θέση εργασίας με ωράριο και κοινωνικές παροχές κινδυνεύει να τη χάσει από την ύπαρξη ευέλικτων κανόνων που στόχο έχουν να προστατεύσουν την παραγωγή και τα κέρδη μια εταιρείας από την ευαλωτότητα του υποκειμένου. Η προσωρινή αδυναμία της να εργαστεί λόγω υγείας, μια άδεια που κράτησε λίγο περισσότερο και η ζωή με δύο μικρά παιδιά στη μεγάλη πόλη είναι αρκετά για να τη φέρουν τόσο σε κατάσταση κρίσιμης ευαλωτότητας όσο και στην άλλη άκρη της ετερότητας. Τρέχοντας να προλάβει το χρόνο που κυλάει μέσα σ' ένα σαββατοκύριακο βρίσκει τον εαυτό της να δοκιμάζεται ψυχικά και να αμφιβάλει για τον κάθε συνάδελφο και την κάθε συναδέλφισσα.

Συνολικά, οι ταινίες συγκροτούν μια ενιαία εικόνα του μετα-2008 καθεστώτος. Η εργασία ως θεσμός παύει να εγγυάται πλέον κοινωνική ένταξη και γίνεται μηχανισμός διαχείρισης της ζωής σ' ένα στίβο για σκληρούς παίκτες. Από τον αλγοριθμικό χρόνο της διανομής (*Sorry We Missed You*) έως τον εποχικό χρόνο της επιβίωσης (*Nomadland*), κι από το συμπίεσμένο χωροχρόνο των ανθρώπων της διπλανής πόρτας (*Two days one night*) έως την ανεργία που παράγει μίσος (*Πλατεία Αμερικής*), η επισφάλεια εμφανίζεται ως ορίζοντας που αναδομεί συναισθήματα, οικογένειες, κοινότητες.

Η κινητικότητα είναι κεντρικό μοτίβο και στις τέσσερις ταινίες, αλλά ποτέ ουδέτερο. Στο *Nomadland* η Fern κινείται μέσα στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά η ελευθερία της γεννιέται από την απώλεια όσων θα μπορούσαν ακόμη να την κρατούν. Η ταινία αποδίδει την αμερικανική γεωγραφία ως χώρο όπου η εθνική υπόσχεση (η ιδέα ότι υπάρχει πάντα μια δεύτερη ευκαιρία) έχει μετατραπεί σε ατομική επιβίωση. Οι δρόμοι, οι απέραντοι ορίζοντες και οι προσωρινοί καταυλισμοί διαμορφώνουν μια άτυπη κοινωνία νομάδων μιας συγκεκριμένης ηλικιακής ομάδας που μοιάζει με παράπλευρη συνέπεια της

καπιταλιστικής αναδιάρθρωσης. Η κινητικότητα, εδώ, είναι ένας τρόπος να μην καταρρεύσεις εκεί που θα μείνεις – να προσαρμοστείς στο ότι η σταθερότητα έγινε πολυτέλεια. Στην περίπτωση της Fern είναι ακόμη πιο δυσβάσταχτο, διότι η εκκωφαντική ησυχία της μοναχικότητάς της αποτελεί αναγκαστική συνθήκη συνέχισης της ζωής και όχι μιας απόφασης να σπάσει δεσμά που την κρατούσαν πίσω. Έχει χάσει τον άντρα της, την εργασία της καθώς και ολόκληρη την κοινότητά της με το κλείσιμο του εργοστασίου μέσα στο οποίο πέρασε σχεδόν ολόκληρη την ενήλικη ζωή της.

Στο *Sorry We Missed You* η κινητικότητα είναι η ίδια η εργασία. Ο Ricky κινείται ασταμάτητα· η μετακίνησή του έχει χαρακτήρα εκτέλεσης και όχι ταξιδιού. Ο δρόμος μετατρέπεται από πιθανός χώρος ελευθερίας σε χώρο παραγωγικότητας. Η κίνηση ελέγχεται από χρονοδιαγράμματα, από επιβλέψεις, από ποινές. Το βαν γίνεται προέκταση του σώματος, εργαλείο και φυλακή μαζί. Η ίδια η πόλη αναπαρίσταται ως μηχανή παράδοσης: ο χώρος χάνει τις ποιότητές του και οργανώνεται ως σύνολο διαδρομών. Η θεσμική βία δεν εμφανίζεται ως αστυνομική καταστολή· εμφανίζεται ως συμβάσεις της ελεύθερης αγοράς, ως εταιρική πειθαρχία που μετατρέπει τον εργαζόμενο σε υπεύθυνο για την ίδια του την εξόντωση. Έτσι, το σύνορο είναι εργασιακό παρά γεωγραφικό δηλαδή το ίδιο το όριο του σώματος που αντέχει.

Η *Πλατεία Αμερικής* προσφέρει την πιο αιχμηρή (και ίσως πιο «μικρο-ιστορική») εκδοχή του συνόρου: όχι ως γραμμή στο χάρτη, αλλά ως καθημερινή πρακτική αποκλεισμού. Ο Τάρεκ και η κόρη του δεν βρίσκονται απλώς σε ένα ταξίδι· βρίσκονται σε μια διαρκή κατάσταση κινδύνου, όπου η μετακίνηση εξαρτάται από κυκλώματα, από τυχαίες συναντήσεις, από το αν κάποιος θα σε βοηθήσει ή θα σε εκμεταλλευτεί. Ταυτόχρονα, ο Νάκος κινείται ελάχιστα – και η ακινησία του μετατρέπεται σε μίσος. Έτσι, η ταινία συνδέει την κινητικότητα του πρόσφυγα με την ακινησία του αποκλεισμένου ντόπιου. Ενώ και οι δύο είναι μορφές επισφάλειας, ο Νάκος δείχνει να βρίσκεται σε χειρότερη θέση από τον απελπισμένο πρόσφυγα. Αυτές τις δύο οριακές καταστάσεις η εκάστοτε εποχή και κοινωνία τις ερμηνεύει διαφορετικά. Πιθανότατα για ένα κομμάτι σύγχρονων θεατών πρόσφυγας γίνεται εισβολέας, ο ντόπιος γίνεται θύμα αλλά για ένα διαφορετικό χώρο και χρόνο μπορεί να κυριαρχήσει η αναπαράσταση της ελπίδας και της ζοφερότητας. Στην αντιστροφή αυτή των όρων τα πρόσωπα και οι ιστορίες των ηρώων μπορεί να έχουν εντελώς διαφορετική απήχηση. Έτσι, η ταινία καταδεικνύει ότι οι αιτίες είναι δομικές και όχι προσωποποιημένες: οικονομική κατάρρευση, ανισότητες, θεσμική

εγκατάλειψη. Σ' αυτό το αφηγηματικό μοντέλο η έννοια της ετερότητας μπορεί να ερμηνευθεί με πολλαπλούς τρόπους.

Στο *Two Days, One Night* η κινητικότητα απογυμνώνεται από κάθε γεωγραφικό μεγαλείο και παίρνει τη μορφή μιας αστικής περιπλάνησης χαμηλής έντασης: διαδρομές με λεωφορείο, μικρές μετακινήσεις, κουδούνια σε πόρτες, σκαλιά πολυκατοικιών, ενδιάμεσοι χώροι. Η Σάντρα δεν κινείται για να εργαστεί όπως ο Ricky, ούτε για να επιβιώσει σε μια ανοιχτή επικράτεια όπως η Fern, ούτε για να διασχίσει ένα επικίνδυνο σύνορο όπως ο Ταρέκ. Κινείται για να διαπραγματευτεί την ίδια τη δυνατότητα να παραμείνει. Η κίνησή της είναι ένα είδος κοινωνικής αναμέτρησης με κάθε επίσκεψη είναι μια μικρή «ψηφοφορία» πάνω στη ζωή της, όπου η εργασιακή επισφάλεια μετασχηματίζεται σε ηθικό δίλημμα για τους άλλους κι εκείνη δεν έχει δικαίωμα ψήφου. Ακριβώς γι' αυτό, η κινητικότητα λειτουργεί εδώ ως δείκτης μικρο-εξουσίας: η εταιρική απόφαση εμφανίζεται ως μηχανισμός που μεταφέρει την ευθύνη στους εργαζόμενους, αντί για άμεση καταστολή, μετατρέποντας την αλληλεγγύη σε κόστος και το κόστος σε προσωπική επιλογή. Η Σάντρα αναγκάζεται να κινείται για να ζητήσει κάτι που κανονικά θα έπρεπε να είναι θεσμικά κατοχυρωμένο. Ζητά δικαίωμα στην εργασία και, κατ' επέκταση, δικαίωμα στη σταθερότητα, όχι χάρη. Η ταινία, με τη ρεαλιστική κάμερα των Νταρντέν, επιμένει στο σώμα που κουβαλά την αγωνία της απόρριψης και την εύθραυστη ψυχική αντοχή. Η κίνηση μετατρέπεται από απλή μετατόπιση στον χώρο σε δοκιμασία αξιοπρέπειας. Έτσι, ενώ στις άλλες ταινίες η κινητικότητα παράγεται από δομές μεγάλης κλίμακας (βιομηχανική κατάρρευση, πλατφόρμες εργασίας, μεταναστευτικά καθεστώτα), εδώ συμπυκνώνεται στο πεδίο της καθημερινής κοινωνικότητας: στα σπίτια των συναδέλφων, στις οικογενειακές τους πιέσεις, στα δικά τους χρέη και φόβους. Το αποτέλεσμα είναι μια μορφή κινητικότητας που διαχωρίζει εκείνους που μπορούν να αντέξουν μια απώλεια, όπως η παραίτηση από το μπόνους, από εκείνους για τους οποίους η ίδια απώλεια γίνεται υπαρξιακή, πέρα από την απλή αντίθεση «κινητών» και «ακίνητων». Και ακριβώς μέσα από αυτή τη λεπτή κλίμακα, η ταινία αποκαλύπτει ότι η επισφάλεια πέρα από οικονομική είναι σχέση, είναι τρόπος οργάνωσης του κοινωνικού δεσμού, όπου η μετακίνηση της ηρωίδας γίνεται ορατό σύμπτωμα μιας κοινωνίας που μαθαίνει να αποφασίζει για τις ζωές των άλλων με όρους νεοφιλελεύθερης αγοράς.

Αν οι ταινίες ιδωθούν ως σύνολο, αποκαλύπτεται ότι η ετερότητα έχει δύο μεγάλες μορφές στη μετα-2008 εποχή: Από τη μια η ετερότητα του αποκλεισμού (πρόσφυγες,

μετανάστες, “παράνομοι”, «ξένοι»), από την άλλη η ετερότητα της πτώσης (εργαζόμενοι χωρίς προστασία, ηλικιωμένοι/απόμαχοι, οικογένειες σε χρέος, άνθρωποι που γίνονται «περίσσευμα»). Αυτές οι δύο μορφές δεν είναι απολύτως διαχωρισμένες. Αντίθετα, συγκροτούν ένα ενιαίο πεδίο όπου η επισφάλεια λειτουργεί ως διπλός παράγοντας: μπορεί να γεννήσει ξеноφοβία, αλλά μπορεί και να γεννήσει κοινότητες. Στο *Nomadland* βλέπουμε την κοινότητα ως απάντηση στην αποδιάρθρωση, ενώ Στο *Two Days, One Night* βλέπουμε τη δυνατότητα της αλληλεγγύης ως στιγμιαία αναγνώριση κοινής τρωτότητας. Στην *Πλατεία Αμερικής* αναδύεται το σκοτεινό αντίστροφο σε μια επισφάλεια που μετασχηματίζεται σε μίσος, σε βία, σε ανάγκη επιβολής πάνω στον αδύναμο. Και στο *Sorry We Missed You* βλέπουμε την επισφάλεια ως καθεστώς που απομονώνει, γιατί δεν αφήνει χρόνο και χώρο για δεσμό αφού η αλληλεγγύη φθείρεται όταν η ζωή γίνεται αγώνας μετρήσιμων λεπτών. Ο Κινηματογράφος καταγράφει ακριβώς αυτό το αμφίσημο πεδίο που βρίσκεται ανάμεσα στον κίνδυνο αποξένωσης και στην ελπίδα αναγνώρισης. Η ετερότητα αναδεικνύεται ως διατρέχον μοτίβο στο corpus των ταινιών και —το σημαντικότερο— ως δυναμική διαδικασία και όχι ως στατική ταυτότητα. Κατασκευάζεται ως υπόρρητο μήνυμα μέσα από το βλέμμα και τη γλώσσα, μέσω στερεοτύπων και θεσμών. Το καίριο ερώτημα εδώ είναι να μάθουμε τους τρόπους με τους οποίους μια προσωπικότητα – εν προκειμένω μια κινηματογραφική περσόνα – πληροί τις προϋποθέσεις της κάθε χωρικής, χρονικής και κοινωνικής συγκυρίας, ώστε να κατηγοριοποιηθεί ως έτερη.

Στο *Nomadland* η ετερότητα λειτουργεί κυρίως στο ζήτημα της κοινωνικής μη ορατότητας. Οι νομάδες είναι πολίτες, αλλά παραμένουν στο περιθώριο του αμερικανικού ονείρου. Η Fern βιώνει την αργή εξαφάνιση από τις βεβαιότητες του κοινωνικού συμβολαίου, σε διαφορετική κλίμακα από τον ρατσισμό που υφίσταται ένας πρόσφυγας στην Ευρώπη. Η ταινία κάνει τους «αόρατους» ορατούς μέσα από την ήρεμη παρουσία προσώπων με ρυτίδες, με ιστορίες, με απώλειες. Η κοινότητα των νομάδων δεν παρουσιάζεται ως εξωτική παρέκκλιση· παρουσιάζεται ως νέα κοινωνική κατηγορία που γεννήθηκε από την αποδιάρθρωση. Η ετερότητα, εδώ, είναι ταξική και ηλικιακή: οι άνθρωποι αυτοί έγιναν «άλλοι» επειδή το σύστημα δεν τους χωρά πλέον.

Στο *Sorry We Missed You* η ετερότητα παίρνει τη μορφή ταξικής πειθάρχησης: ο εργαζόμενος αντιμετωπίζεται ως αναλώσιμος, ως νούμερο, ως αντικαταστάσιμος φορέας παραγωγικότητας. Η απανθρωποποίηση δεν συμβαίνει με ρητορική μίσους· συμβαίνει με

διαδικασίες. Ο Ricky δεν μισείται· αξιολογείται. Ποινικοποιείται επειδή δεν πέτυχε στόχους, με την ηθική του αξία να υποκαθίσταται από τη μετρήσιμη απόδοση. Αυτή η μορφή ετερότητας είναι ιδιαίτερα σύγχρονη και συσχετίσιμη αφού ο Άλλος είναι αυτός που «δεν αποδίδει», που «δεν προσαρμόζεται», που «δεν είναι αρκετά ευέλικτος». Ο Loach δείχνει ότι η κοινωνική βία έχει γίνει γραφειοκρατική—και γι’ αυτό είναι πια τόσο δύσκολο να την πολεμήσεις. Χωρίς να έχει πρόσωπο, έχει εταιρικό πρωτόκολλο κι αυτό θέλει ανάλογους μηχανικούς τρόπους αντιμετώπισης.

Η *Πλατεία Αμερικής* προχωρά πιο σκληρά αφού περιλαμβάνει το ζήτημα του προσφυγικού και με αυτό δείχνει πώς η ετερότητα κατασκευάζεται μέσα από τον μηχανισμό του αποδιοπομπαίου τράγου. Ο Νάκος ξεδιπλώνεται σταδιακά ως ρατσιστής της διπλανής πόρτας σε μια τυπική αθηναϊκή, νεωτερική γειτονιά. Είναι προϊόν μιας κοινωνίας που παράγει μатаιωμένους άνδρες, υποσκάπτει τη δυνατότητα αξιοπρέπειας και μετά προσφέρει τη βία ως υποκατάστατο ταυτότητας. Η ταινία ανατέμνει τη μετάβαση από την προσωπική αποτυχία στη συλλογική εχθρότητα: όταν δεν έχεις έλεγχο στη ζωή σου, αναζητάς έλεγχο πάνω σε κάποιον πιο αδύναμο. Ο πρόσφυγας γίνεται το σώμα πάνω στο οποίο μπορεί να γραφτεί η ψευδαίσθηση ισχύος. Παράλληλα, η ταινία αποφεύγει την αγιοποίηση ή την εξιδανίκευση και δείχνει την εκμετάλλευση μέσα στις σχέσεις, τα κυκλώματα και τις μικρές προδοσίες. Έτσι, η ετερότητα δεν είναι απλώς ηθικό δίδαγμα· είναι ο τρόπος για να διαβάσουμε λεπτομερώς μια ακτινογραφία της ελληνικής μικρό-κοινωνίας.

Στο *Two Days, One Night* η ετερότητα δεν προκύπτει μέσα από εθνικά ή φυλετικά σύνορα, ούτε καν από μια εμφανή ταξική ταυτότητα. Παράγεται στο εσωτερικό του ίδιου του εργασιακού σώματος ως στίγμα ευαλωτότητας. Η Σάντρα γίνεται «άλλη» επειδή έχει καταρρεύσει, επειδή πέρασε κατάθλιψη, επειδή χρειάστηκε άδεια, επειδή —με όρους αγοράς— δεν υπήρξε συνεχώς διαθέσιμη. Η ταινία δείχνει πώς η ψυχική τρωτότητα μεταφράζεται σε εργασιακή ανεπάρκεια και πώς αυτή η μετάφραση παράγει μια μορφή κοινωνικής απομάκρυνσης που δεν χρειάζεται ρατσιστική ρητορική για να λειτουργήσει. Ο Άλλος εδώ είναι ο «αδύναμος» συνάδελφος, όχι ο ξένος· ο ανεπιθύμητος δεν ορίζεται από την καταγωγή του, αλλά από την απειλή που θεωρείται ότι προκαλεί στην ομαλή ροή της παραγωγικότητας, εκείνος που καταρρέει στο διπλανό πόστο που θα μπορούσε να ήμασταν εμείς. Το πιο αιχμηρό εύρημα των Νταρντέν είναι ότι η ετερότητα συγκροτείται μέσα από έναν μηχανισμό μεταβίβασης ευθύνης. Η εταιρεία τηρεί τους νόμους, αποφεύγει

την άμεση απόλυση και ζητά από τους εργαζόμενους να αποφασίσουν αν θα κρατήσουν το μπόνους ή αν θα κρατήσουν τη Σάντρα. Έτσι, η Σάντρα εκτός από λιγότερο χρήσιμη αντιμετωπίζεται ως ηθικό πρόβλημα για τους άλλους, ως η παρουσία που αναγκάζει τον καθένα να επιλέξει ανάμεσα στο ιδιωτικό του συμφέρον και σε μια στοιχειώδη μορφή αλληλεγγύης. Η ετερότητα, λοιπόν, συγκροτείται ως συνθήκη σχέσης, πέρα από την κοινωνική κατηγορία: ο τρόπος που οι άλλοι την κοιτάζουν, οι υπεκφυγές, οι αμήχανες παύσεις, η «λογική» της ανάγκης («έχω κι εγώ παιδιά») χαράσσουν πάνω της την ταυτότητα εκείνης που κοστίζει ακριβά. Ταυτόχρονα, η ταινία αποτυπώνει πώς η ετερότητα γίνεται εσωτερικευμένη ενοχή. Η Σάντρα δεν διεκδικεί απλώς τη θέση της· ζητά σχεδόν συγγνώμη που υπάρχει ως αίτημα. Αυτό το φορτίο την καθιστά διπλά έτερη: αφενός απέναντι στους συναδέλφους της, αφετέρου απέναντι στον ίδιο της τον εαυτό, καθώς η αξία της τίθεται υπό διαρκή αξιολόγηση. Όμως εδώ ανοίγει και μια κρίσιμη ρωγή: σε ορισμένες συναντήσεις η απόφαση υπέρ της Σάντρα προκύπτει από την αναγνώριση μιας κοινής επισφάλειας περισσότερο παρά από ηρωισμό — μιας αλήθειας ότι «θα μπορούσα να είμαι εγώ». Η ετερότητα, έτσι, δεν καταλήγει μόνο σε αποκλεισμό· μπορεί, στιγμιαία, να μετατραπεί σε κοινό τόπο τρωτότητας που ανασυνθέτει τον κοινωνικό δεσμό. Και αυτή ακριβώς η αμφισημία —η δυνατότητα να μεταπέσει η κοινωνική απόσταση είτε σε εγκατάλειψη είτε σε αλληλεγγύη— είναι που καθιστά το *Two Days, One Night* κομβικό για την κατανόηση της ετερότητας ως μια διαδικασία ζύμωσης των ομάδων και συνεπώς των κοινωνιών.

Επίλογος – Συμπεράσματα:

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να εξετάσει τον κινηματογράφο ως προνομιακό πεδίο αναπαράστασης, επεξεργασίας και δημόσιας διαπραγμάτευσης της επισφάλειας και της ετερότητας στη μετανεωτερική εποχή. Αντί να αντιμετωπίσει τις ταινίες ως απλή αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας ή ως δευτερογενή εικονογράφιση ήδη διαμορφωμένων ιστορικών αφηγήσεων, προσπάθησε να τις προσεγγίσει ως πολιτισμικά τεκμήρια που παράγουν μορφές ιστορικής κατανόησης. Όπως είδαμε, ο κινηματογράφος συγκροτεί εικόνες μνήμης, οργανώνει συναισθηματικές σχέσεις με το παρελθόν και το παρόν και καθιστά ορατές εμπειρίες που συχνά παραμένουν στο περιθώριο της θεσμικής ιστοριογραφίας ή του κυρίαρχου δημόσιου λόγου. Στο πλαίσιο αυτό, οι ταινίες που εξετάστηκαν λειτουργούν ως μαρτυρίες μιας εποχής στην οποία η εργασία, η κατοίκηση, η οικογένεια, η κοινότητα και η ίδια η αξία της ανθρώπινης ζωής επαναπροσδιορίζονται υπό το βάρος της οικονομικής κρίσης, της αποδιάρθρωσης του κοινωνικού κράτους και της γενικευμένης αβεβαιότητας.

Η ανάλυση των ταινιών *Nomadland*, *Sorry We Missed You*, *Πλατεία Αμερικής* και *Two Days, One Night* ανέδειξε ότι η επισφάλεια, ως συνθήκη διαβίωσης, έχει τόσο υλικές όσο και συναισθηματικές συνέπειες. Πηγάζει από την εργασιακή αβεβαιότητα, την οικονομική δυσπραγία και την απορρύθμιση των κοινωνικών εγγυήσεων, ενώ ταυτόχρονα διαπερνά το σώμα, τον χρόνο, τον χώρο, την οικογένεια, τις σχέσεις αλληλεγγύης και την αίσθηση του ανήκειν. Οι ήρωες και οι ηρωίδες των ταινιών βιώνουν την απειλή απώλειας εισοδήματος, την κατάρρευση του μακροπρόθεσμου σχεδίου, τη διάβρωση της κοινωνικής αναγνώρισης και τη δυσκολία να κατοικήσουν τον κόσμο με όρους ασφάλειας και αξιοπρέπειας. Μία από τις θεμελιώδεις εγγυήσεις των μεταπολεμικών δημοκρατικών κοινωνιών υπήρξε η δυνατότητα δημιουργίας συνθηκών ευζωίας, προστασίας και προσδοκώμενης βελτίωσης. Στις ταινίες του corpus, η κρίση εμφανίζεται ως μηχανισμός που αναδιοργανώνει ριζικά την καθημερινότητα και μεταβάλλει τους όρους με τους οποίους τα υποκείμενα εργάζονται, κατοικούν, σχετίζονται και αναγνωρίζονται.

Κοινός, νοηματικός άξονας των ταινιών είναι η ιστορική αποδυνάμωση της μεταπολεμικής υπόσχεσης ότι η εργασία, η κοινωνική προστασία και η συμμετοχή στους θεσμούς μπορούν να εξασφαλίσουν μια σχετικά σταθερή βιογραφική πορεία. Η υπόσχεση

αυτή ξεπερνούσε την υλική, εισοδηματική διάσταση. Συνδεόταν με τη δυνατότητα σχεδιασμού του μέλλοντος, με την προσδοκία κοινωνικής βελτίωσης και με την πεποίθηση ότι η ατομική προσπάθεια εντάσσεται σε ένα συλλογικό πλαίσιο εγγυήσεων. Στο κινηματογραφικό corpus η διάψευση αυτή συνδέεται με μια βαθύτερη μεταβολή που είναι η υποχώρηση του κοινωνικού κράτους, η απορρύθμιση της εργασίας ως σύστημα και ως κουλτούρα, η αποβιομηχάνιση που αφήνει οργανωμένες ομάδες ανθρώπων χωρίς σημείο αναφοράς, η μετακύλιση του κινδύνου στα άτομα και η παρεπόμενη αποδυνάμωση των μορφών συλλογικής εκπροσώπησης. Η κρίση λειτουργεί, επομένως, λιγότερο ως έκτακτο γεγονός και περισσότερο ως μηχανισμός αποκάλυψης ενός νέου κοινωνικού καθεστώτος, στο οποίο η ασφάλεια παύει να θεωρείται δικαίωμα και μετατρέπεται σε ατομικό επίτευγμα, εξίσου όμως επισφαλές και άνισα κατανομημένο.

Από αυτή την άποψη, η επισφάλεια δεν μπορεί να περιοριστεί στην ανεργία, στη χαμηλή αμοιβή ή στην προσωρινή απασχόληση. Αποτελεί ευρύτερη αρχή οργάνωσης της κοινωνικής εμπειρίας, επειδή επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους, τις δυνατότητές τους και τη θέση τους μέσα στην κοινωνία. Το ουσιώδες εύρημα της ανάλυσης είναι ότι η επισφάλεια αποκτά ιστορική βαρύτητα όταν παύει να βιώνεται ως προσωρινή απόκλιση και εγκαθίσταται ως μόνιμος ορίζοντας. Η αβεβαιότητα για την εργασία, την κατοικία, τη φροντίδα ή την κοινωνική ένταξη δεν αφορά πλέον μόνο συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες· διαχέεται σε ευρύτερα στρώματα, χωρίς βέβαια να κατανέμεται ισότιμα. Η διάχυση αυτή δεν εξαλείφει τις ταξικές, έμφυλες, φυλετικές ή ηλικιακές διαφορές. Αντίθετα, τις ανασυνθέτει, δημιουργώντας νέες βαθμίδες έκθεσης στον κίνδυνο. Η έννοια της επισφάλειας επιτρέπει έτσι να αναγνωστεί η κρίση όχι απλώς ως απώλεια πόρων, αλλά ως μεταβολή των όρων υπό τους οποίους μια ζωή μπορεί να θεωρείται βιώσιμη, προβλέψιμη και κοινωνικά αναγνωρίσιμη. Είναι μια καινοφανής στιγμή στην ιστορία των καπιταλιστικών κρατών όπου για πρώτη φορά μετά τις ιστορικές κατακτήσεις του εργατικού κόσμου βιώνουμε αβεβαιότητες που εγγράφονται σε μια ειρηνική συνθήκη ζωής και όχι σε κάποια πολεμική κατάσταση εξαίρεσης.

Καθοριστικό στοιχείο αυτής της μεταβολής είναι η νέα κατανομή της ευθύνης. Οι θεσμικοί και οικονομικοί μηχανισμοί που παράγουν την ανασφάλεια τείνουν να αποσύρονται από το ορατό πεδίο, ενώ το άτομο καλείται να διαχειριστεί τις συνέπειές τους ως προσωπικό πρόβλημα. Η απώλεια εργασίας, η εξάντληση, η αδυναμία

ανταπόκρισης, η ψυχική φθορά ή η δυσκολία ένταξης ερμηνεύονται με τη γλώσσα της ανεπαρκούς προσαρμοστικότητας. Η κοινωνική αποτυχία μεταφράζεται σε ατομική ανεπάρκεια και η προστασία αντικαθίσταται από την απαίτηση της διαρκούς αυτοδιαχείρισης. Σε αυτό το σημείο συναντώνται οι θεωρίες της ρευστότητας, της τρωτότητας και της πενθησιμότητας: δείχνουν ότι η έκθεση στον κίνδυνο είναι καθολική ως ανθρώπινη δυνατότητα, αλλά πολιτικά και κοινωνικά άνιση ως πραγματική συνθήκη. Ορισμένες ζωές διαθέτουν περισσότερους μηχανισμούς απορρόφησης της απώλειας, ενώ άλλες μπορούν πολύ ευκολότερα να χαρακτηριστούν μη παραγωγικές, υπερβολικά δαπανηρές, ξένες ή αντικαταστάσιμες. Η επισφάλεια, συνεπώς, δεν δηλώνει μόνο έλλειψη σταθερότητας· περιγράφει και μια ιεραρχία ζωών.

Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, η αναδιοργάνωση του χρόνου και του χώρου ως βασικών διαστάσεων της επισφαλούς εμπειρίας. Ο χρόνος παύει να λειτουργεί ως γραμμική πορεία προς μια αναμενόμενη βελτίωση και μετατρέπεται σε διαρκές παρόν διαχείρισης επειγόντων αναγκών. Η αναμονή, η επιτάχυνση, η προσωρινότητα και η αδυναμία μακροπρόθεσμου σχεδιασμού αποτελούν διαφορετικές εκφράσεις της ίδιας απώλειας ελέγχου. Αντίστοιχα, ο χώρος δεν είναι ουδέτερο σκηνικό, αλλά πεδίο όπου κατανέμονται η ασφάλεια, η κινητικότητα και το δικαίωμα παρουσίας. Η κατοίκηση, η μετακίνηση και η πρόσβαση στον δημόσιο χώρο αποκτούν πολιτική σημασία, επειδή αποκαλύπτουν ποιος μπορεί να ριζώσει, ποιος υποχρεώνεται να μετακινείται και ποιος παραμένει ορατός χωρίς να αναγνωρίζεται ως ισότιμο μέλος της κοινότητας. Η κινηματογραφική μορφή επιτρέπει να συλληφθούν αυτές οι μεταβολές όχι μόνο ως κοινωνικές έννοιες, αλλά ως ρυθμός, απόσταση, επανάληψη, περιορισμός και αίσθηση διάρκειας. Με αυτόν τον τρόπο, η επισφάλεια αναδεικνύεται ως αναδιάταξη της σχέσης των υποκειμένων με τον κόσμο: με το πού μπορούν να βρίσκονται, για πόσο μπορούν να παραμένουν και σε ποιον βαθμό μπορούν να θεωρούν τον χρόνο και τον χώρο της ζωής τους πραγματικά δικούς τους

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ετερότητα αναδεικνύεται ως διαδικασία κοινωνικής κατάταξης και όχι ως έμφυτη ή αμετάβλητη ιδιότητα. Ο «άλλος» δεν προϋπάρχει των σχέσεων που τον ορίζουν ως τέτοιο· παράγεται μέσα από θεσμούς, λόγους, οικονομικές πρακτικές, μορφές ορατότητας και καθεστώτα δικαιωμάτων. Η ανάλυση έδειξε ότι η ετερότητα μπορεί να είναι εθνική ή πολιτισμική, αλλά εξίσου ταξική, εργασιακή, έμφυλη, ηλικιακή ή ψυχοκοινωνική. Το κοινό στοιχείο αυτών των μορφών είναι η άνιση πρόσβαση στην προστασία, στην αναγνώριση και στη δυνατότητα συμμετοχής. Η κρίση δεν

δημιουργεί από μόνη της τον αποκλεισμό, αλλά εντείνει τους μηχανισμούς μέσω των οποίων οι κοινωνίες αναζητούν διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε εκείνους που θεωρούνται μέλη της κοινότητας και σε εκείνους που αντιμετωπίζονται ως βάρος ή απειλή. Έτσι, η επισφάλεια και η ετερότητα δεν αποτελούν δύο ανεξάρτητες θεματικές της εργασίας. Η πρώτη μπορεί να παράγει τη δεύτερη, καθώς η απώλεια κύρους, ασφάλειας και προοπτικής ευνοεί την αναζήτηση αποδιοπομπαίων σωμάτων· ταυτόχρονα, η ήδη θεσμοποιημένη ετερότητα καθιστά ορισμένα υποκείμενα περισσότερο εκτεθειμένα στην επισφάλεια.

Ένα σημαντικό συμπέρασμα αφορά, επομένως, τη σχέση ανάμεσα στην κοινωνική τρωτότητα και την αλληλεγγύη. Οι ταινίες δεν παρουσιάζουν την αλληλεγγύη ως αυτονόητη ηθική αρετή ούτε ως απλή ατομική επιλογή καλών ανθρώπων. Τη δείχνουν ως δύσκολη κοινωνική πρακτική, η οποία εξαρτάται από τον χρόνο, τους πόρους, τους θεσμούς και το κόστος που καλείται να αναλάβει κάθε υποκείμενο. Όταν οι άνθρωποι τοποθετούνται σε καθεστώς μόνιμου ανταγωνισμού, η αναγνώριση της κοινής τρωτότητας καθίσταται δυσκολότερη. Η ανάγκη του ενός μπορεί να εμφανιστεί ως απειλή για την περιορισμένη ασφάλεια του άλλου, ενώ η συλλογική ευθύνη διασπάται σε ατομικές αποφάσεις. Η σημασία της αλληλεγγύης στο corpus βρίσκεται ακριβώς σε αυτή την αμφισημία: μπορεί να ανακόψει προσωρινά τη λογική του αποκλεισμού, αλλά δεν αρκεί από μόνη της για να αναιρέσει τις δομές που τον παράγουν. Η κινηματογραφική της αποτύπωση δεν προσφέρει εύκολη λύση. Αναδεικνύει, όμως, ότι η κοινωνική συνοχή δεν διατηρείται μόνο με ηθικές προθέσεις· απαιτεί θεσμούς που δεν μετατρέπουν διαρκώς την επιβίωση του ενός σε κόστος για τον άλλο.

Η συμβολή του κινηματογράφου στην κατανόηση αυτών των διαδικασιών δεν έγκειται στο ότι παρέχει μια πιστή ή εξαντλητική κοινωνιολογική καταγραφή. Η σημασία του βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζει αφηρημένες ιστορικές έννοιες σε μορφές εμπειρίας, οργανώνοντας την προσοχή, τη συγκίνηση και την ηθική τοποθέτηση του θεατή. Οι ταινίες επιλέγουν ποια πρόσωπα θα γίνουν ορατά, ποιες αιτίες θα τονιστούν, ποιες σιωπές θα παραμείνουν και ποια συναισθήματα θα συνδεθούν με την κρίση. Παράγουν ερμηνείες και συμμετέχουν στη διαμόρφωση των σχημάτων μέσα από τα οποία το παρόν θα γίνει αργότερα μνήμη. Η αισθητική μορφή, η αφήγηση, ο ρυθμός, η χρήση του χώρου και η συγκρότηση των χαρακτήρων διανθίζουν μεν την αφήγηση αλλά

αποτελούν ταυτόχρονα τους ίδιους τους μηχανισμούς μέσω των οποίων το ιστορικό νόημα αποκτά δημόσια κυκλοφορία.

Ακριβώς γι' αυτό, η προσέγγιση των ταινιών ως πεδίων Δημόσιας Ιστορίας απαιτεί να εξεταστεί η απόσταση ανάμεσα στο ιστορικό βίωμα και στην πολιτισμική του μορφοποίηση. Η κινηματογραφική εικόνα μπορεί να καταστήσει ορατή την κοινωνική οδύνη, μπορεί όμως και να την αισθητικοποιήσει, να την εξατομικεύσει ή να την αποσυνδέσει από τις δομικές της αιτίες. Η συγκινησιακή δύναμη μιας ταινίας δεν εγγυάται αυτομάτως πολιτική ή ιστορική κατανόηση. Μπορεί να προκαλέσει ενσυναίσθηση, χωρίς να μεταβάλλει τις κατηγορίες μέσα από τις οποίες ο θεατής ερμηνεύει την ανισότητα. Μπορεί, επίσης, να επικεντρωθεί στην αξιοπρέπεια και στην ανθεκτικότητα των υποκειμένων, υποβαθμίζοντας άθελά της την ευθύνη των θεσμών. Η κριτική πρόσληψη των έργων επιβεβαίωσε αυτή την ένταση, καθώς η ίδια αισθητική επιλογή μπορούσε να διαβαστεί είτε ως ουσιαστική αναγνώριση της ανθρώπινης πολυπλοκότητας είτε ως εξομάλυνση της πολιτικής σύγκρουσης. Η ένταση αυτή δεν ακυρώνει την αξία του κινηματογράφου· αποτελεί μέρος της ιστορικής του λειτουργίας.

Στο επίπεδο της μνήμης, οι ταινίες συμβάλλουν στη συγκρότηση ενός πολιτισμικού αρχείου της μετα-2008 εποχής. Δεν αποθηκεύουν απλώς γεγονότα, αλλά διαμορφώνουν τις εικόνες και τα συναισθήματα με τα οποία η περίοδος θα αναγνωρίζεται δημόσια. Η επισφάλεια μπορεί έτσι να αποκτήσει μνημονική μορφή πριν ακόμη πάψει να αποτελεί ενεργό παρόν. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για εμπειρίες όπως είναι η σταδιακή εξοικείωση με την αβεβαιότητα που δεν εγγράφονται εύκολα σε επίσημες μορφές . Ο κινηματογράφος συγκρατεί τις συναισθηματικές και ηθικές ποιότητες αυτών των εμπειριών, επιτρέποντας τη μεταφορά τους πέρα από το άμεσο πλαίσιο παραγωγής τους. Ταυτόχρονα, όμως, η δημόσια μνήμη που παράγει παραμένει επιλεκτική. Ορισμένες εμπειρίες αποκτούν ισχυρή αναπαραστατική παρουσία, ενώ άλλες απουσιάζουν ή εμφανίζονται περιφερειακά. Η μελέτη τους οφείλει, επομένως, να εξετάζει τόσο όσα καθίστανται ορατά όσο και τα όρια αυτής της ορατότητας.

Η εργασία υποστηρίζει τελικά ότι η κρίση της μετανεωτερικής εποχής δεν εξαντλείται σε μια σειρά οικονομικών μεταβολών. Αποτελεί μετασχηματισμό των όρων της κοινωνικής ένταξης, της αναγνώρισης και της προσδοκίας. Η εργασία δεν εγγυάται κατ' ανάγκην συμμετοχή, η κατοικία δεν εξασφαλίζει πάντοτε προστασία, η κοινότητα δεν λειτουργεί αυτονόητα ως πεδίο αλληλεγγύης και η ατομική προσπάθεια δεν μεταφράζεται

αναγκαστικά σε βελτίωση. Η επισφάλεια μετατρέπεται έτσι σε πολιτισμικό και ιστορικό καθεστώς: διαμορφώνει όχι μόνο το τι μπορούν να κάνουν οι άνθρωποι, αλλά και το τι μπορούν να προσδοκούν, να θυμούνται και να θεωρούν δίκαιο. Η ετερότητα, από την πλευρά της, αποκαλύπτει τα μεταβαλλόμενα όρια αυτής της κοινότητας, καθώς δείχνει ποια υποκείμενα αναγνωρίζονται ως άξια προστασίας και ποια υποχρεώνονται να αποδεικνύουν διαρκώς τη χρησιμότητα ή τη νομιμότητα της παρουσίας τους.

Μέσα από τη σύνδεση της Δημόσιας Ιστορίας, της πολιτισμικής μνήμης και των θεωριών της ύστερης νεωτερικότητας, η παρούσα εργασία προτείνει την επισφάλεια ως κεντρική κατηγορία ερμηνείας του σύγχρονου κινηματογραφικού παρόντος. Η συμβολή της βρίσκεται όχι στην εξαγωγή ενός ενιαίου μηνύματος από τις ταινίες, αλλά στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο διαφορετικές κινηματογραφικές μορφές οργανώνουν δημόσια τις αντιφάσεις της κρίσης. Οι παραπάνω ταινίες δεν προσφέρουν εδώ μία κοινή λύση ούτε συγκροτούν μια ομοιογενή πολιτική θέση. Συγκλίνουν, όμως, στην αποκάλυψη μιας ιστορικής μετατόπισης από ένα κοινωνικό φαντασιακό που συνέδεε τη συμμετοχή με την προστασία και την προσπάθεια με την πρόοδο, σε ένα καθεστώς όπου η ασφάλεια είναι προσωρινή, η ευθύνη εξατομικεύεται και η αβεβαιότητα γίνεται καθημερινός τρόπος ζωής. Αυτή η μετατόπιση δεν πρέπει να ιδωθεί ως αναπόφευκτη κατάληξη της νεωτερικότητας, αλλά ως ιστορικά παραγόμενη συνθήκη, η οποία μπορεί να αναλυθεί, να αμφισβητηθεί και να επανεγγραφεί στη δημόσια συζήτηση.

Υπό αυτή την έννοια, η εργασία συνομιλεί και με τη θεωρητική θέση των Jo Guldi και David Armitage για την ανάγκη επαναφοράς της μακράς διάρκειας στην ιστορική σκέψη. Στο *The History Manifesto*, η *longue durée* προτείνεται ως τρόπος ανάκτησης της κριτικής και δημόσιας λειτουργίας της ιστορίας, χωρίς νοσταλγική επιστροφή σε ολοκληρωτικές, σαρωτικές ή γραμμικές και μονοδιάστατες αφηγήσεις. Απέναντι στη βραχυπρόθεσμη σκέψη, στην αποσπασματικότητα της εξειδίκευσης και στην αδυναμία των σύγχρονων κοινωνιών να κατανοήσουν τα μεγάλα προβλήματα μέσα στη χρονική τους έκταση, οι Guldi και Armitage υποστηρίζουν μια ιστοριογραφία ικανή να συνδέει το άμεσο με το δομικό, το παρόν με τις μακρές διαδικασίες που το παράγουν και την επιμέρους εμπειρία με ευρύτερους μετασχηματισμούς. Η επισφάλεια που αναδεικνύεται στις ταινίες της παρούσας προσπάθειας μπορεί, επομένως, να ιδωθεί ως ένα θέμα πέρα από το συγκυριακό αποτέλεσμα της κρίσης του 2008, αλλά ως καμπή προς μεγαλύτερες ιστορικές διεργασίες: της μεταπολεμικής συγκρότησης και σταδιακής αποδυνάμωσης του

κοινωνικού κράτους, της νεοφιλελεύθερης αναδιάρθρωσης, της αποβιομηχάνισης, της παγκοσμιοποίησης της παραγωγής, της μεταβολής των εργασιακών σχέσεων και της αλλαγής των όρων κατοίκησης και κοινωνικής ένταξης. Η νέα μακρά διάρκεια, όπως αξιοποιείται εδώ, επιτρέπει να διαβαστεί το παρόν χωρίς να αποσπαστεί από το ιστορικό του βάθος, αλλά και χωρίς να χαθεί η βιωμένη εμπειρία των υποκειμένων που το κατοικούν. Έτσι, ο κινηματογράφος αναδεικνύεται ως πεδίο όπου η ταχύτητα της σύγχρονης ζωής συναντά τις αργές μεταβολές της ιστορίας: οι εικόνες της εργασιακής εξάντλησης, της απώλειας κατοικίας, της μετακίνησης και της κοινωνικής αορατότητας λειτουργούν ως σημεία συμπίκνωσης ιστορικών διαδικασιών μεγαλύτερης διάρκειας.

Ο επίλογος αυτός αφήνει ανοιχτή την ανάγκη για περαιτέρω μελέτη των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της εργασίας, της κατοίκησης, των μετακινήσεων και των μορφών που λαμβάνει η ετερότητα σε μια εποχή όπου η επισφάλεια εδραιώνεται. Η κλιματική κρίση, οι νέες τεχνολογίες επιτήρησης, οι πλατφόρμες εργασίας, οι μεταναστευτικές πολιτικές και οι μεταβολές στη δομή της οικογένειας δημιουργούν νέα πεδία κινηματογραφικής και ιστορικής διερεύνησης. Ωστόσο, οι ταινίες που εξετάστηκαν προσφέρουν ήδη ένα ισχυρό συμπέρασμα: η επισφάλεια βρίσκεται στο κέντρο της σύγχρονης κοινωνίας. Ακριβώς γι' αυτό, ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως κρίσιμο μέσο δημόσιας κατανόησης, υπενθυμίζοντας ότι πίσω από τους δείκτες, τις πολιτικές αποφάσεις και τις οικονομικές αφαιρέσεις υπάρχουν σώματα που κουράζονται, σπίτια που χάνονται ή αδειάζουν, οικογένειες που δοκιμάζονται, κοινότητες που διαρρηγνύονται και άνθρωποι που εξακολουθούν να διεκδικούν αξιοπρέπεια. Επιπλέον, οι τρόποι με τους οποίους πλάθεται η μνήμη μέσω των πολιτισμικών τεκμηρίων δύναται να λειτουργήσει ως ανάχωμα στη μονοδιάστατη διαχείρισή της ως ουσιοκρατική, επικοινωνιακή έννοια στον ευρύτερο δημόσιο λόγο²⁵

Τελικά, η κινηματογραφική αναπαράσταση της επισφάλειας και της ετερότητας δείχνει πώς οι σύγχρονες κοινωνίες ξεχωρίζουν το κανονικό από το παρεκκλίνον, αυτό που αξίζει προστασία από αυτό που θεωρείται αναλώσιμο, το οικείο από το ξένο. Το επιλεγμένο σώμα ταινιών φανερώνει ότι η ετερότητα λειτουργεί ως καθρέφτης των ορίων της

²⁵ Η κατά περίπτωση βολική και μονόπλευρη χρήση του ζητήματος της μνήμης – ακόμη και ως απλή πλαισίωση σε ομιλίες και κυβερνητικό έργο που έχει να κάνει με το παρελθόν – έχει σημειωθεί και αναπτυχθεί εκτενώς από πλήθος θεωρητικών που βρίσκονται και στη βιβλιογραφία της εργασίας. Ενδεικτικά : Le Goff, Halbwachs, Landsberg, Ανδρέου κ.α.

κοινότητας που τη δημιουργεί, ενώ η επισφάλεια αποτελεί μια ιστορική συνθήκη άνισης κατανομής κινδύνων και ευκαιριών. Μέσα από αυτή την οπτική, ο κινηματογράφος αναδεικνύεται σε συμβολικό χώρο όπου η Δημόσια Ιστορία αναλαμβάνει να θέσει ερωτήματα για το ποιες ζωές αναγνωρίστηκαν και ποιες παραμερίστηκαν, και να δώσει χώρο σε όσες εξακολουθούν να αναζητούν τη θέση τους μέσα στην κοινή αφήγηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

- Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Έ., Παπανδρέου, Ζ., & Πασχαλούδη, Ε. (Επιμ.). (2015). *Η δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και καταχρήσεις της Ιστορίας*. Επίκεντρο.
- Εξερτζόγλου, Χ. (2020). *Η δημόσια ιστορία: Μια εισαγωγή*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Λε Γκοφ, Ζ. (1998) *Ιστορία και Μνήμη* (Κουμπουρλής, Γ., Μετ.), Νεφέλη
- Λεμονίδου, Έ. (2013). «Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος: ιστοριογραφία, δημόσια ιστορία και εκπαίδευση», στο Α. Παληκίδης (Επιμ.), *Κριτικές προσεγγίσεις του ναζιστικού φαινομένου* Επίκεντρο.
- Σαλβάνου, Αι. (2021). *Πώς μαθαίνουμε ιστορία χωρίς να τη διδαχθούμε; Ιστορική κουλτούρα, δημόσια ιστορία, ιστορική εκπαίδευση*. Ασίνη
- Alen, J. (2003). «Μεταβιομηχανισμός και Μεταφορντισμός», στο Hall, S., Held, D., McGrew, A. (επιμ.) *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός* (Τσακίρης Θ., Τσακίρης Β. Μετ.), Σαββάλας
- Assmann, J. (1995). «Collective memory and cultural identity». *New German Critique*, 65, 125–133. <https://doi.org/10.2307/488538>
- Bauman, Z. (2024). *Theory and Society. Selected writings vol. 3* (Campbell, T., Brzezinski, D., Davis, M., Palmer, J. with Bartoszynska, K., Trans) Polity Press.
- Benjamin, W. (2019). *Κείμενα 1934-1940 επιλογή*, Άγρα
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Justice*. Verso
- Craps, S. «Roundtable on Moving Memory», with Stef Craps, Astrid Erll, Paula McFetridge, Ann Rigney and Dominic Thorpe. Convened by Charlotte McIvor and Emilie Pine. <https://doi.org/10.3366/IUR.2017.0263>
- Erll, A., (2008) «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory» in Erll, A., and Nunning, A., (eds) (2008) *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. De Gruyter (pp.389-398)

- Erll, A., (2023) «Relational Dynamics: Transcultural Studies and Memory Studies» in M. Matos & J. Paisana (ed.) *Transcultural Mobilities & Memories*, Humus (pp.35-55)
- Erll, A. (2024). «Transculturality and the eco-logic of memory». *Memory Studies Review*, 1(1), pp.1–19
- Ferro, M., (2002) *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Μεταίχμιο
- Ferro, M. (2017) *Τύφλωση*, Μεταίχμιο
- Guldi, J., & Armitage, D. (2019) *The History Manifesto*, Cambridge University Press
- Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη* (Πλυτά Τ., Μετ., Μαντόγλου Α., Επιμ.). Παπαζήσης.
- Held, D. (2003) «Φιλελευθερισμός, Μαρξισμός και Δημοκρατία» στο Hall, S., Held, D., McGrew, A. (επιμ.) *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός* (Τσακίρης Θ., Τσακίρης Β. Μετ.), Σαββάλας
- Hall, S., Held, D., McGrew, A. (2003) *Η Νεωτερικότητα Σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός* (Τσακίρης Θ., Τσακίρης Β. Μετ.), Σαββάλας
- Harvey, D. (1990) *The condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell
- Judt, T. (2005) *Η Ευρώπη Μετά τον Πόλεμο* (Σταματάκης Ν., Μετ. Α' κ Β' μέρους, Αστερίου Ε., Επιμ. Α' κ Β' μέρους και Μετ. Γ' κ Δ'), Αλεξάνδρεια
- Landsberg, A. (2004). «Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture». Columbia University Press. (pp.24-48)
- Nora, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*, (26), 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olick, J. K., Sierp, A., & Wüstenberg, J. (2023). «Introduction: Taking stock of memory studies». In *The Routledge Handbook of Memory Studies* (pp. 1–16), Routledge. <https://doi.org/10.1177/17506980231207934>
- Rigney, A. (2005). «Plenitude, scarcity, and the circulation of cultural memory». *Journal of European Studies*, 35(1), 11–28

Rosenstone, R. (2017) *Η Ιστορία στον Κινηματογράφο. Ο Κινηματογράφος στην Ιστορία* (Ντόνας – Αθανασιάδης , Μ. , Μετ.) (Δερμεντζόπουλος, Χ., Επιστ. Επιμ.) , Μωβ

Sennett, R., (2010) *Ο Ελαστικοποιημένος Άνθρωπος. Οι συνέπειες του μετασχηματισμού της εργασίας στο νέο καπιταλισμό.* (Αστερίου Ε., Μετ., Πατινιώτης Ν., Επιστ. Επιμ.), Πεδίο

Sorlin, P. (2004). *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές Κοινωνίες 1939–1990.* Νεφέλη (σ. 11-31 & 132-175)

Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου* (Δερμεντζόπουλος, Χ., Επιστ. Επιμ.), Μεταίχμιο (σ. 9-17 & 133 – 168)

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.