

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ:



Τμήμα Ανθρωπιστικών Σπουδών

ΔΗΜΟΣΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΔΙΣ 62 ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το Προσφυγικό στον Ελληνικό Κινηματογράφο μυθοπλασίας

Ελένη Ροδοπούλου

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Πάτρα, Ιούνιος 2022

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή/της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο/η 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/της 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/της συγγραφέα/δημιουργού. Ο/Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



Το Προσφυγικό στον Ελληνικό Κινηματογράφο μυθοπλασίας

Ελένη Ροδοπούλου

Επιτροπή Κρίσης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων καθηγητής:

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Συν-Επιβλέπουσες Καθηγήτριες:

Σαλβάνου Αιμιλία,

Καβάλα Μαρία

Πάτρα, Ιούνιος 2022

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία διερευνά τη σχέση ιστορίας και κινηματογράφου με σημείο αναφοράς το Προσφυγικό στις διάφορες πτυχές του (πολιτικοί πρόσφυγες, Μικρασιάτες, Πόντιοι, παλινοστούντες, Έλληνες της Κωνσταντινούπολης) όπως αυτό οπτικοποιείται στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή τη Μεταπολεμική περίοδο μέχρι το τέλος του 20ού αιώνα επιχειρώντας μια καταγραφή των ταινιών μυθοπλασίας που αναφέρονται ευθέως στο θέμα των προσφύγων. Ο κινηματογράφος είναι μέσο που απεικονίζει και αναπαριστά την Ιστορία αλλά και παράγει ιστορική γνώση. Ως φορέας της Δημόσιας Ιστορίας διαμορφώνει ιστορική συνείδηση σε ευρύ μέρος της κοινής γνώμης. Η παρούσα μελέτη προσεγγίζει το Προσφυγικό παρουσιάζοντας τις ταινίες που αναφέρονται σε αυτό και αναζητώντας τη σχέση τους με την ιστορική πραγματικότητα και τη συμβολή τους στη συλλογική μνήμη. Η ιδιαίτερη δυναμική του κινηματογράφου προσφέρει στο κοινό εμπειρίες και συναισθήματα, βιώματα, μνήμη. Όμως είναι αναγκαία η διάκριση της ιδιαίτερης οπτικής του σκηνοθέτη/παραγωγού, της ιστορικής αλήθειας και της κινηματογραφικής εκδοχής.

Λέξεις – Κλειδιά:

Δημόσια Ιστορία, Οπτικοποίηση, Προσφυγικό

The Refugee Issue in Greek Fiction cinema

Helen Rodopoulou

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to investigate the connection between history and the film industry, with the Refugee issue used as a benchmark in all of its aspects (political refugees, Asia Minors, Pontic Greeks, repatriating refugees, Greeks of Constantinople) as it is visualized in the Greek cinema productions the postwar period until the end of the 20th century. The present project work attempts a recorded fiction films that directly refers to the issue of refugees. The cinema is a means that depicts and re-enacts history while producing historic knowledge at the same time. As a carrier of Public History it shapes the historic conscience of a large portion of the public opinion. The present study approaches the Refugee issue by displaying the movies referencing it and seeking their relevance with the historic reality as well as their contribution to the people's collective memory. The distinct dynamic of the film industry offers the audience experiences, feelings and memories. However, it's necessary to make a distinction between the director's and producer's point of view, the historical truth and the film's version.

Keywords:

public history, visualization, refugee issue

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	vi
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	7
2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	11
2.1. Μεσοπόλεμος 1922-1940.....	11
2.2. Η περίοδος 1940-1949	12
2.2.1. Πρόσφυγες από την Ελλάδα 1941-1946.....	13
2.2.2. Εσωτερικοί πρόσφυγες	13
2.3. Η περίοδος 1950-1974	14
2.4. Γ' Ελληνική Δημοκρατία (1974 - 2000).....	14
3. Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΖΗΤΗΜΑΤΟΣ. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ.	17
4. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	22
4.1. Αρχές 20 ^ο ύ αιώνα - 1949. Συνοπτική παρουσίαση.....	22
4.2. Η κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου 1950-1974.....	24
4.3. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος από το 1974 μέχρι 2000	34
5. ΕΛΛΗΝΕΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	47
5.1. Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες	47
5.2. Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες και κινηματογράφος.....	50
6. ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ	57
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	60
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	64
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	72
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	74

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Δεν μπορεί να σκεφτεί κανείς τον 20ό αιώνα χωρίς την εικόνα του πρόσφυγα»¹.

«Η προσφυγική μνήμη αποτελεί έναν από τους βασικούς “τόπους μνήμης” που αρθρώνουν τη νεοελληνική κουλτούρα και ταυτότητα»².

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με το ζήτημα των προσφύγων και την προσφυγική μνήμη. Ο όρος πρόσφυγας³ σημαίνει «το πρόσωπο που εξαναγκάζεται σε φυγή από τον μόνιμο τόπο εγκατάστασής του ή την πατρίδα του, κυρίως για να αποφύγει διωγμούς από την επίσημη εξουσία»⁴. Οι πρόσφυγες είναι άτομα που εκπατρίζονται εξαναγκαστικά και αναζητούν άσυλο και προστασία⁵. Σύμφωνα με τη Σύμβαση της Γενεύης (1951) και το Διεθνές Πρωτόκολλο (1967) της Νέας Υόρκης βασικό χαρακτηριστικό του πρόσφυγα είναι ο φόβος του διωγμού που «τον αναγκάζει να εγκαταλείψει τη χώρα του ή τον εμποδίζει να επιστρέψει σε αυτήν»⁶. Την προσφυγική ιδιότητα επικαλούνται και άτομα που για λόγους οικονομικής επιβίωσης μετακινούνται νόμιμα/παράνομα από χώρες του αποκαλούμενου τρίτου κόσμου ή του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού (οικονομικοί πρόσφυγες)⁷.

Η συγκεκριμένη προσέγγιση δεν συμπεριλαμβάνει όλες τις πληθυσμιακές μετακινήσεις από την εστία προς άλλο μέρος κατοικίας, δεν εξετάζει δηλαδή μεταναστευτικά φαινόμενα όπου ο όρος μετανάστης σημαίνει «πρόσωπο που εγκαταλείπει με τη θέλησή του την πατρίδα του για να εγκατασταθεί επί μεγάλο χρονικό διάστημα σε άλλη χώρα» ή «οικονομικός μετανάστης (που ξενιτεύεται για οικονομικούς λόγους με την προοπτική να επιστρέψει στην πατρίδα του»⁸. «Ο μετανάστης έχει τη δυνατότητα να επιστρέψει στην πατρίδα του όποτε

¹ Λιάκος, Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, Αθήνα: Πόλις, 2019, 54.

² Αντώνης Λιάκος, στο Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική*, Αθήνα: Νεφέλη, 2018, οπισθόφυλλο.

³ Βλ. Ανθούλα Καραμούζη, «Καταγραφή και χαρτογράφηση των προσφυγικών οικισμών στον ελληνικό χώρο από το 1821 έως σήμερα» στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγοπόλεις στην Ελλάδα*, επιστημονικό Συμπόσιο (11 και 12 Απριλίου 1997), Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού Και Γενικής Παιδείας, 1999, 15-57, 15.

«Ο όρος πρόσφυγας χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο για άτομα που στη διάρκεια του πολέμου εγκατέλειψαν εδάφη υπό απειλή κατάληψης ή λόγω κατάληψης, καθώς και άτομα που εκτοπίστηκαν με διαταγή των στρατιωτικών ή πολιτικών αρχών»

⁴ Μπαμπινιώτης, Δ., Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, β΄ έκδοση, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2002, 1498.

<file:///C:/Users/User/OneDrive/Υπολογιστής/Μπαμπινιώτης%20-%20Lexiko%20tis>

⁵ Λιάκος, Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, 546-547.

⁶ Ανθούλα Καραμούζη, «Καταγραφή και χαρτογράφηση», 16.

⁷ «Στο ίδιο», 33.

⁸ Μπαμπινιώτης, Δ., Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, 1084.

θελήσει»⁹. Συγκεκριμένα τους πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής η Συνθήκη της Λοζάνης τους χαρακτήριζε μετανάστες αλλά ο όρος πρόσφυγες στην Ελλάδα χρησιμοποιήθηκε για να δηλωθεί η εξαθλιωμένη πληθυσμιακή ομάδα που είχε ανάγκη την προστασία της πολιτείας¹⁰.

Καταπιάνεται, όμως, και με τους παλιννοστούντες Βορειοηπειρώτες/Ελληνες της Αλβανίας ή Ρωσοπόντιους/Ελληνοπόντιους που μετακινούνται στην Ελλάδα ή πολιτικούς πρόσφυγες μιας και «οι ιστορικοί τείνουν να αναλύουν τις διάφορες ταξινομήσεις με βάση τα συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενά τους»¹¹ και στην παρούσα εργασία οι συγκεκριμένες κατηγορίες θεωρούνται πρόσφυγες.

Στο πλαίσιο αυτό η εργασία διερευνά τον τρόπο που οι πρόσφυγες συγκρότησαν τη μνήμη της προηγούμενης ζωής τους αλλά και τη μνήμη της εγκατάστασής τους, τη διαμόρφωση της συλλογική τους μνήμης καθώς και τη θέση αυτής της προσφυγικής μνήμης στο εθνικό μας αφήγημα. Η μνήμη *ποιείται* μέσα από διαδικασίες όπως στην περίπτωση που μας απασχολεί μέσω της οπτικοποίησης και της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν διαμεσολαβητή μνήμης που συμβάλλει στη διαμόρφωση του συλλογικού προσφυγικού αφηγήματος. Η κινηματογραφική παραγωγή συνδυάζοντας εικόνα, ήχο, λόγο και αναπαραστατική δυναμική επηρεάζει το θεατή. Γι' αυτό και ο κινηματογράφος, κατά καιρούς, έχει χρησιμοποιηθεί ως προπαγανδιστικό εργαλείο από την επίσημη κρατική ιδεολογία προκειμένου να επικρατήσουν συγκεκριμένες εκδοχές του ιστορικού παρελθόντος. Όπως, επίσης, το ίδιο μέσο μπορεί να προβάλει διαφορετικές ή περιθωριοποιημένες πτυχές συμβάλλοντας στη διαχείριση τραυματικών ιστορικών γεγονότων.

Η οπτικοποίηση του παρελθόντος συνιστά μορφή δημόσιας ιστορίας αφού η αφήγηση στηρίζεται σε κώδικες οργάνωσης για επικοινωνία με μεγάλο κοινό θέτοντας ζητήματα για τα όρια της αναπαράστασης και τη σχέση της με το παρόν. Η δημόσια ιστορία αφορά παραγωγούς μηνυμάτων αλλά και αποδέκτες δηλ. το ευρύ κοινό και την πρόσληψή τους από αυτό.

Στον 20ο αιώνα ο κινηματογράφος τροφοδοτείται από τα εθνικά αφηγήματα των κρατών σε όλο τον κόσμο έτσι ώστε παράγονται πολλές ταινίες που εστιάζουν θεματικά σε ιστορικά

⁹ Ανθούλα Καραμούζη, «Καταγραφή και χαρτογράφηση», 33.

¹⁰ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική*, Αθήνα: Νεφέλη, 2018, 11-13.

¹¹ Λιάκος, Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, 547.

ορόσημα του παρελθόντος αρκετές από τις οποίες θεωρήθηκαν σταθμοί της Έβδομης Τέχνης (όπως *Το θωρηκτό Ποτέμκιν*, 1925, S. Eisenstein). Τις μεταπολεμικές δεκαετίες ο κινηματογράφος εξαπλώνεται και χρησιμοποιείται ως μέσο διάδοσης πολιτικών ή εθνικών απόψεων και ιδεών. Στις μέρες μας η διάδοση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και τα σύγχρονα μέσα ενημέρωσης έχουν περιορίσει την απήχηση της εθνικής κινηματογραφίας, δηλαδή του εθνικού τρόπου οργάνωσης της κινηματογραφικής παραγωγής αλλά και του εθνικού χαρακτήρα του περιεχομένου των ταινιών.

Την ελληνική εθνική κινηματογραφία διακρίνει για χρόνια, μέχρι και την περίοδο της Δικτατορίας (1967-1974), μια μονόπλευρη αξιοποίηση της ιστορίας που οφείλεται στη δεσπόζουσα εθνοκεντρική ιδεολογία και της οποίας η αναστροφή άρχισε την περίοδο της Μεταπολίτευσης λόγω της αλλαγής της πολιτικής κατάστασης και της παρουσίας νέων κινηματογραφιστών με διαφορετική, ευρύτερη και πιο σφαιρική οπτική στην προσέγγιση ιστορικών τραυματικών ζητημάτων του παρελθόντος.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής είναι ο λιγοστός αριθμός κινηματογραφικών αναπαραστάσεων του προσφυγικού ζητήματος, θέμα που αφορά όλες τις περιόδους της νεοελληνικής ιστορίας παρόλο που η τελευταία, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους-έθνους μέχρι και σήμερα, βρήκε προσφυγικών μετακινήσεων και ρευμάτων.

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η παρουσίαση της κινηματογραφικής αντιμετώπισης του συγκεκριμένου ζητήματος που μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα από τα πιο επίμαχα και τραυματικά στις διάφορες εκφάνσεις του σε περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Οι μυθοπλαστικές ταινίες, γιατί σε ταινίες μυθοπλασίες κι όχι ντοκιμαντέρ, στρέφεται το ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας, παρέχουν μια διαφορετική ανάγνωση και προσέγγιση του παρελθόντος συνεκτιμώντας πως «το γεγονός, η μυθοπλασία και η μνήμη - συμπεριλαμβανομένων όλων των στρεβλώσεών τους - είναι εξίσου σημαντικά στοιχεία του ιστορικού λόγου»¹².

¹² Rosenstone Robert A., «The future of the past: film and the beginning of postmodern history», στο Vivian Sobchack (επιμ.) *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York-London 1996, 201-218, 209.

Ο τρόπος διαχείρισης του παρελθόντος επηρεάζει τον βαθμό συμβολικής ενσωμάτωσης των προσφύγων στο εθνικό φαντασιακό. «Για να μετατραπεί κάτι σε αντικείμενο της ιστορίας χρειάζεται η αίσθηση, πραγματική ή απειλητική, της απώλειάς του»¹³.

«Η έννοια του τραύματος αναδείχτηκε ως μια κεντρική έννοια στην καθημερινή, αλλά και στην ιστορική κουλτούρα του 20ου αι»¹⁴ εμπεριέχοντας την εμπειρία και τη μνήμη του τραύματος ή την απόθεση της μνήμης του.

Το Προσφυγικό βιώθηκε ως τραύμα. Ως τέτοιο άλλαξε τους όρους αντίληψής μας για τον κόσμο. Ήταν κάτι που δεν μπορούσαμε να το «βολέψουμε εννοιολογικά»¹⁵ και έτσι εξηγείται η σιωπή που ακολούθησε. Χρειάστηκε να περάσουν χρόνια για να μιλήσουν στην Ελλάδα για τη Μικρασιατική Καταστροφή ως τραύμα των πληθυσμών. Χρειάζεται το τραύμα να ιστορικοποιηθεί για να γίνει πηγή ιστορικής συνείδησης που είναι το αιτούμενο. Στόχος είναι η τοποθέτηση της τραυματικής εμπειρίας στα ιστορικά της συμφραζόμενα για την κατανόηση και επούλωση των τραυμάτων.

Πρόκειται για τον τρόπο διαχείρισης τραυμάτων, όπως είναι ο ακριβέστερος όρος αντί τραύματος, εξαιτίας του διαφορετικού τρόπου βίωσης αυτών των εμπειριών ανάλογα το φύλο (άντρες-γυναίκες), την ηλικία (ενήλικες-παιδιά), την κοινωνική/οικονομική θέση (εύποροι-φτωχοί) κ.α.

Σχετικά με την μυθοπλαστική αναπαράσταση στον ελληνικό κινηματογράφο του θέματος των πολιτικών προσφύγων μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου τα τραύματα που προκλήθηκαν καλύφθηκαν από την κυρίαρχη επίσημη αφήγηση της οπτικής γωνίας των νικητών. Έτσι οι νικημένοι δεν είχαν δυνατότητα να προβάλουν δημόσια τη δική τους εκδοχή και τις δικές τους μνήμες. Χρειάστηκαν χρόνια μέχρι τη Μεταπολίτευση ή καλύτερα τη δεκαετία του 1980 με την αλλαγή της πολιτικής κατάστασης για να επιχειρηθεί κινηματογραφική παρουσίαση και αναθεώρηση της επικρατούσας κατάστασης.

Γενικά η κινηματογραφική αφήγηση για τους πρόσφυγες εμφανίζεται σε όλες τις περιόδους έως και σήμερα στενά συνδεδεμένη με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής που την παράγει.

¹³ Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Αθήνα: Πόλις, 2007, 219.

¹⁴ Στο ίδιο, 223.

¹⁵ Στο ίδιο, 225.

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται οι παραστάσεις του προσφυγικού στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους μεταπολεμικά μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα. Παρουσιάζεται το σχετικό κινηματογραφικό υλικό με ανάλυση του περιεχομένου του σε συγκεκριμένες περιόδους για την καλύτερη και πληρέστερη προσέγγισή του.

Σύμφωνα με τον Μαρκ Φερρό ο κινηματογράφος «είναι δέσμιος της εποχής του κι αυτό τον κάνει ντοκουμέντο της»¹⁶. Το ερευνητικό ενδιαφέρον δεν εξετάζει την αξιοπιστία της αναπαράστασης του παρελθόντος αλλά την οπτική γωνία υπό την οποία παρουσιάστηκε καθώς και το ιδεολογικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο της περιόδου δημιουργίας των ταινιών.

Το προσφυγικό, θέμα δύσκολο για διαπραγμάτευση από την κινηματογραφική γλώσσα, παρέμενε για χρόνια θέμα ταμπού, με ανταγωνιστικές μνήμες σε όλες τις πτυχές του ζητήματος (Αυτόχθονες-Μικρασιάτες/επαναπατριζόμενοι/πολιτικοί πρόσφυγες) μέχρι τη Μεταπολίτευση.

Αξίζει να επισημανθεί πρώτα πως μεταξύ μνήμης και δημόσιας ιστορίας υπάρχει διαφοροποίηση αλλά και επικάλυψη. Παράδειγμα η σχέση τους μέσω της κινητοποίησης του συναισθήματος για το παρελθόν. Θεάματα όπως ιστορικές ταινίες, μέσω της δύναμης εικόνας και ήχου, επηρεάζουν συναισθηματικά τον θεατή εμπλέκοντάς τον με εμπειρίες του παρελθόντος που δεν έχει βιώσει. Επίσης, μνήμη και δημόσια ιστορία παρέχουν τη δυνατότητα αμφισβήτησης των επίσημων αφηγημάτων που οι κυρίαρχες φωνές προβάλλουν παραμερίζοντας άλλες.

Η μνήμη στη νεωτερική και μετανεωτερική εποχή μετασχηματίζεται και επηρεάζεται από «τις συνθήκες μεταβίβασης της μνήμης και τις τεχνολογικές αλλαγές στη μαζική, εμπορευματοποιημένη κουλτούρα (κινηματογράφος, μουσείο, τηλεόραση), οι οποίες καθιστούν τις μνήμες παρελθόντων συμβάντων (ιδίως τραυματικών) προσβάσιμες σε όλους»¹⁷. Οι μνήμες αυτές μπορεί να μην αφορούν μόνο πρόσωπα με την ίδια τραυματική εμπειρία αλλά και πρόσωπα που κληρονομούν αυτή την εμπειρία (μεταμνήμη) ή και ολόκληρες ομάδες που ταυτίζονται μαζί της (πολιτισμικό τραύμα).

Βέβαια, η τεχνολογία και το διαδίκτυο μπορεί να ενδυναμώσουν προκαταλήψεις ή αντιθέσεις, να μη μεταφέρουν αληθινές υποκειμενικές εμπειρίες ή να μην προκαλέσουν ίδια

¹⁶Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002,17

¹⁷ Alison, Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2004, 14-18.

συναισθήματα και αντιδράσεις στους θεατές. Τίθεται το ζήτημα του βαθμού αντιστοίχισης των οπτικών αναπαραστάσεων στην ιστορική ακαδημαϊκή «αλήθεια».

Η μνημόνευση συγκεκριμένων συμβάντων από τη συλλογική μνήμη σχετίζεται με τις παροντικές απαιτήσεις της ταυτότητας. Η συλλογική μνήμη συγκεκριμένων ομάδων συσχετίζεται πάντα με τις ανάγκες τους ακόμα και αν διασταυρωθεί με ενάντιες θέσεις.

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Παγκόσμια για το μεγαλύτερο μέρος πληθυσμού τα οπτικοακουστικά μέσα όπως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, συνιστούν βασική πηγή ιστορικής γνώσης και αποτελεσματικό μέσο για τη διάπλαση της συλλογικής συνείδησης. Οι ταινίες μυθοπλασίας, τα ντοκιμαντέρ, οι τηλεοπτικές σειρές/εκπομπές που ερμηνεύουν την ιστορία, παράγουν και διαμορφώνουν τη συλλογική μνήμη¹⁸.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση κρίσιμων γεγονότων¹⁹ επηρέασε και διαμόρφωσε τις αντιλήψεις γι' αυτά αναδεικνύοντας τη δύναμη της εικόνας που εδράζεται στην πίστη πως η εικόνα αποτυπώνει την πραγματικότητα. Ο θεατής σταδιακά ταυτίζει το πραγματικό γεγονός με την φανταστική του αναπαράσταση. «Όλο και πιο συχνά, θυμάμαι δεν σημαίνει ανακαλώ μια ιστορία, αλλά μπορώ να φέρω μια εικόνα στο νου μου»²⁰.

Βέβαια ο κινηματογράφος εύκολα μπορεί να δεχτεί λογοκρισία και περιορισμούς είτε από την κρατική εξουσία, είτε από άλλους φορείς (θρησκευτικούς κ.λ.π)²¹, είτε από τη βιομηχανία του θεάματος. Αξιοσημείωτες είναι οι προσπάθειες κινηματογραφιστών να αντισταθούν αναδεικνύοντας επίμαχα θέματα και προωθώντας τη συλλογική δράση.

Ο κινηματογράφος όπως και τα σχολικά εγχειρίδια, τα μνημεία, οι επετειακές εκδηλώσεις, οι δημοσιογραφικές έρευνες, το διαδίκτυο, η τηλεόραση συνιστούν «ό,τι αποκαλείται Δημόσια Ιστορία»²². Δημόσια Ιστορία δηλαδή είναι «ό,τι τριγύρω μας αφηγείται κάτι για το παρελθόν», ό,τι επηρεάζει την κοινή γνώμη για θέματα του παρελθόντος που μπορεί να διαμορφώνει συνειδήσεις και συλλογικές ταυτότητες αλλά και δίνει τη δυνατότητα της εξέτασης της σχέσης που έχει η σύγχρονη κοινωνία με το παρελθόν. Το τελευταίο μεταβάλλεται ανάλογα με τα ερωτήματα και τις ερμηνείες που αντιμετωπίζεται εκκινώντας από το παρόν αποκαλύπτοντας μια διαλογική σχέση παρόντος-παρελθόντος²³. Η Δημόσια Ιστορία, ιδιαίτερα ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και το διαδίκτυο, σύμφωνα με έρευνες

¹⁸ Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, 25

¹⁹ Όπως: Ρωσική Επανάσταση 1917 (*Το θωρηκτό Ποτέμκιν*, 1925), Ο πόλεμος στο Βιετνάμ (*Αποκάλυψη Τώρα*, 1979), Α', Β' Παγκόσμιος Πόλεμος (*Το Ολοκαύτωμα*, 1978)

²⁰ Suzan Sontag, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Αθήνα: Scripta, 2003, 95.

²¹ Βλ. Θ. Αγγελόπουλου *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991)

²² Φλάισερ, Χάγκεν, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Αθήνα: Νεφέλη, 2012, 24-25.

²³ Στο ίδιο, 24-25.

συμβάλλει αποφασιστικά στη διαμόρφωση αξιών δημιουργώντας κατάλληλες συνθήκες για την αποδοχή και αφομοίωση της ιστορικής παιδείας²⁴.

Το ευρύ κοινό προσεγγίζει τον ιστορικό λόγο μέσα από νέα δίκτυα μαζικής ενημέρωσης που καταδεικνύουν την «ψηφιακή στροφή» του παγκόσμιου συστήματος επικοινωνίας²⁵. Έτσι η Δημόσια Ιστορία με τα μέσα αυτά προβάλλει το παρελθόν και διαμορφώνει ιστορική συνείδηση σε πλατύ κοινό. Μπορεί να αναδείξει, όμως, και φωνές που δεν έχουν προβληθεί από την επίσημη ιστορική αφήγηση αλλά και να διαχύσει την ακαδημαϊκή γνώση στο ευρύ κοινό²⁶. Συνδέει την επιστημονική γνώση με την βιωμένη εμπειρία με τη βοήθεια της νέας τεχνολογίας, ένας μεσάζων δηλαδή μεταξύ ακαδημαϊκής ιστορίας, δημόσιου χώρου και κοινού αισθήματος.

Η μελέτη παρουσίασε τις ταινίες που γυρίστηκαν την εποχή του β' μισού του 20ου αι. (- αρχές 21^{ου} με την *Πολίτικη Κουζίνα*) και πραγματεύονται ή κάνουν αναφορές ή νύξεις στο προσφυγικό στις διάφορες εκφάνσεις του. Οι ταινίες παρέχουν στοιχεία για την κατανόηση του τρόπου που η ελληνική κοινωνία θεωρούσε και αντιμετώπιζε το ζήτημα των προσφύγων. Δεν ασχολήθηκε με ιστορικές ανακρίβειες αφού η αναπαράσταση δεν ταυτίζεται με την πραγματικότητα²⁷. Όμως επιχειρήθηκε αντιπαραβολή με την ιστορική γνώση προκειμένου να αναδειχθεί η κατασκευασμένη εικόνα και οι σκοπιμότητές της. Σημασία έχει ο τρόπος αναπαράστασης του παρελθόντος. Οι ταινίες αντιμετωπίστηκαν ως ιδιαίτερος τρόπος αφήγησης του παρελθόντος και επιχειρήθηκε να διερευνηθεί η συμβολή τους στη διαμόρφωση της εικόνας που είχε ή έχει η ελληνική κοινωνία για το προσφυγικό.

Οι μεγάλες κινηματογραφικές επιτυχίες προβάλλουν εξατομικευμένες εμπειρίες (μιας οικογένειας, ενός προσώπου, ζευγαριού) για να καθηλώσουν τον θεατή και να τον κάνουν συμμετόχο, χωρίς να προβάλλουν τους κύριους υπεύθυνους, καταδεικνύοντας τον έμμεσο τρόπο αντιμετώπισης των πολιτικών προβλημάτων από τους κινηματογραφιστές. Οι περισσότερες ταινίες προβάλλουν μια μονοσήμαντη άποψη για τα γεγονότα και ορισμένες αφήνουν τα συμπεράσματα για το κοινό.

²⁴ Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Ε., Παπανδρέου Ζ., Πασχαλούδη Ε., (επιμέλεια), *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις τη ιστορίας*, Θεσσαλονίκη Επίκεντρο, 2015, 11

²⁵ Noiret Serge, «Υπάρχει τελικά Διεθνής Δημόσια Ιστορία;», στο Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Ε., Παπανδρέου Ζ., Πασχαλούδη Ε., (επιμέλεια), *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Θεσσαλονίκη Επίκεντρο, 2015, 51-64, 52.

²⁶ Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα.*, 13.

²⁷ Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν;*, 156.

Κάθε ταινία συνιστά ιστορικό τεκμήριο αφού εκφράζει την κατάσταση των πραγμάτων. Ο κινηματογράφος συνδέεται ποικιλότροπα με την ιστορία: ως παραγωγός της, με τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ώστε η ταινία να είναι αποτελεσματική και που σχετίζονται με την κοινωνία που παράγει και προσλαμβάνει την ταινία, με την κινηματογραφική ανάγνωση της ιστορίας²⁸. Η ταινία «είτε απεικονίζει την πραγματικότητα είτε όχι, ως ντοκιμαντέρ ή ως μυθοπλασία, με αληθινή ή εντελώς φανταστική πλοκή, συνιστά ιστορία»²⁹. Η κινηματογραφική ταινία αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως προϊόν με αξία για όσα μαρτυρεί αλλά και λόγω της κοινωνικο-ιστορικής προσέγγισης που επιδέχεται. Κάθε ταινία «κατακλύζεται από το περιεχόμενό της»³⁰. Εκτός από την πραγματικότητα που αναπαριστά δίνει τη δυνατότητα προσέγγισης και μιας αφανούς ιστορικής περιοχής.

Ο κινηματογράφος έχει τελεστικό χαρακτήρα³¹, προβάλλεται σε αίθουσες πολλών ατόμων επηρεάζοντας τις συνειδήσεις τους. Χαρακτηριστικό της τέλεσης είναι η μετάσταση εαυτού, δηλαδή η αλλαγή στάσης. Ο έλεγχος από την εξουσία της τελεστικής διαδικασίας σημαίνει συντήρηση των προτύπων της εξουσίας με το κοινό παθητικό δέκτη. Σε αντίθετη περίπτωση το κοινό συμμετέχει ενεργά³².

Ο κινηματογράφος είναι συστατικό της ιστορίας, λαμβάνει μέρος στη διαμόρφωσή της («υποκείμενο της ιστορίας ως ζωντανής πραγματικότητας»³³) επηρεάζοντας ευρύ κοινό. Παράλληλα συνιστά ντοκουμέντο για μελέτη και ερμηνευτική προσέγγισή της («αντικείμενο της ιστορίας ως επιστημονικής έρευνας»³⁴) προσφέροντας μαρτυρίες για την εποχή παραγωγής του και τον τρόπο σκέψης των δημιουργών του, ως τεκμήριο της κουλτούρας που τον παρήγαγε και των ιδεολογημάτων της³⁵.

Παρουσιάστηκαν ταινίες με θέμα αλλά και αναφορές ή νύξεις στο προσφυγικό ζήτημα μιας και συμβάλλουν στον τρόπο κατανόησης του παρελθόντος και στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης. Οι ταινίες μυθοπλασίας αποτελούν δευτερογενείς πηγές για τα

²⁸ Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, 23-36.

²⁹ Στο ίδιο, 46.

³⁰ Στο ίδιο, 61.

³¹ «Τέλεση: βασική κοινωνική λειτουργία μέσω της οποίας αναδιατάσσονται και εμποδώνονται στη συνείδηση οι θεσμοί, οι συλλογικές υποχρεώσεις και οι νόρμες της κουλτούρας. Δραστηριότητα παθητική που επιβάλλεται στα άτομα από την κοινωνία και λειτουργεί ολιστικά»

Βλ.: Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας, 2011, 51-52.

³² Στο ίδιο, 47-56.

³³ Στο ίδιο, 174.

³⁴ Στο ίδιο, 174.

³⁵ Στο ίδιο, 174-176.

γεγονότα που πραγματεύονται αλλά πρωτογενείς πηγές για την περίοδο που γυρίστηκαν παρέχοντας χρήσιμες πληροφορίες για αυτήν.

Η μνήμη, η ιστορία και η λήθη συμπλέκονται και «έτσι οι κοινωνίες χειρίζονται το παρελθόν τους»³⁶. Η μνημονική αναπαράσταση, όμως, διαφέρει από την ιστορική ανακατασκευή. Τα τελευταία χρόνια η μνήμη θεωρείται βασικό στοιχείο ταυτότητας. Σε περιπτώσεις μη ανάδειξης τραυματικών, κυρίως, γεγονότων, όπως το προσφυγικό, η μνήμη απαντούσε είτε με τη μαρτυρία είτε ως μη λεκτική μνήμη που εγγράφεται στο σώμα, στο έθος³⁷ όπως φαίνεται στις ταινίες με τη μουσική και τα τραγούδια (ποντιακά, μικρασιάτικα κ.α.). Ανάλογα με την χρονική περίοδο χρειάζεται να λαμβάνεται υπόψη πως «η υπερμνησία είναι εξίσου τραυματική με την αμνησία»³⁸.

Στην Ελλάδα οι λαϊκές ταινίες της δεκαετίας 1950-1960 παρουσίασαν την πραγματική κατάσταση της εποχής (φτώχεια, δυσκολίες, τρόπο ζωής). Οι αλλαγές την περίοδο της δικτατορίας και στη μεταπολίτευση ήταν φανερές. Σύμφωνα με τον Marc Ferro ο κινηματογράφος λειτουργεί ως ντοκουμέντο της εποχής του και συνιστά εικόνα ενός παρόντος που γίνεται γρήγορα παρελθόν.

Η πολλαπλή σχέση και αλληλεπίδραση ιστορίας - κινηματογράφου, αν και είχε υποτιμηθεί από τους ιστορικούς, τα τελευταία χρόνια ολοένα και περισσότερο προκαλεί το ενδιαφέρον τους³⁹.

Τελικά η μελέτη επιχειρεί να τεκμηριώσει τον ισχυρισμό του Ferro πως ο «κινηματογράφος αποτελεί σημαντικό παράγοντα της ιστορίας».

³⁶ Λιάκος, Αντώνης, *Πώς το παρελθόν* :, 275-276.

³⁷ Στο ίδιο, 275-276.

³⁸ Στο ίδιο, 278-279.

³⁹ Αποφασιστική ήταν η συμβολή του Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

2.1. Μεσοπόλεμος 1922-1940.

Τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα η Ελλάδα δέχθηκε κύματα προσφύγων εξαιτίας του ανταγωνισμού μεταξύ των Βαλκανικών κρατών με αποκορύφωμα τους πρόσφυγες της Μικρασιατικής Καταστροφής. Στην Ελλάδα όπως και στην Ευρώπη οι πρόσφυγες αντιμετωπίστηκαν ως ομάδα που έχρηζε αναμόρφωσης για την κοινωνική της ένταξη, ως «πρόβλημα» για το εθνικό κράτος υποδοχής που έπρεπε να αντιμετωπιστεί.

Τον Αύγουστο του 1922 ο ελληνικός στρατός στο μικρασιατικό μέτωπο ηττήθηκε και υποχώρησε προκαλώντας τεράστιο κύμα προσφύγων προς την Ελλάδα. Η έννοια της Μικρασιατικής Καταστροφής συγκροτήθηκε από τις προσφυγικές μαρτυρίες και από τις κινηματογραφικές σκηνές της πυρπόλησης της Σμύρνης⁴⁰. Η διακοπή της συνείδησης λόγω του τραυματικού γεγονότος τότε ήταν φανερή στο ελληνικό κράτος αφού με νόμο απαγορευόταν στα ελληνικά πλοία η μεταφορά προσφύγων άνευ «τακτικών διαβατηρίων νομίμως τεθεωρημένων»⁴¹.

Μέχρι το τέλος του 1922 περίπου 900.000 Έλληνες πρόσφυγες είχαν φτάσει στη χώρα ενώ στην απογραφή το πληθυσμού του 1928 ο αριθμός τους ανέρχεται σε 1.221.849⁴² σε μια εποχή που στην Ευρώπη το κυρίαρχο μοντέλο πολιτικής οργάνωσης ήταν το έθνος-κράτος⁴³.

Με την υπογραφή της ελληνοτουρκικής Σύμβασης ανταλλαγής των πληθυσμών Ελλάδας-Τουρκίας (30.1.1923) και της Συνθήκης ειρήνης της Λοζάνης (24.7.1923) γινόταν υποχρεωτική ανταλλαγή Ελλήνων ορθόδοξων κατοίκων της Τουρκίας και Μουσουλμάνων κατοίκων της Ελλάδας καταδεικνύοντας την επιχείρηση εθνικής ομογενοποίησης Ελλάδας-Τουρκίας⁴⁴. Αφορούσε αναδρομικά Έλληνες που μετά το 1912 μετακινήθηκαν προς την Ελλάδα από την Οθωμανική Αυτοκρατορία ενώ εξαιρέθηκαν οι Έλληνες ορθόδοξοι της Κωνσταντινούπολης, Ίμβρου, Τενέδου και οι Μουσουλμάνοι της Δ. Θράκης.

⁴⁰ Λιάκος Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος*, 94.

⁴¹ Νόμος 2870, ΦΕΚ Α 119/20 Ιουλίου 1922.

⁴² Νίκος Ανδριώτης, «Οι πρόσφυγες. Η άφιξη και τα πρώτα μέτρα περίθαλψης» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σελ. 79-88, 80.

⁴³ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση*, 39.

⁴⁴ Στο ίδιο, 44.

Η αποκατάσταση των προσφύγων ήταν αγροτική και αστική. Στην Αθήνα και τον Πειραιά από όπου ξεκίνησε η αστική στέγαση δημιουργήθηκαν 12 κύριοι και 34 μικρότεροι οικισμοί⁴⁵ (Καισαριανής, Νέας Ιωνίας, Βύρωνα, Νέας Σμύρνης, Καλλίπολης, Κοκκινιάς κ.α.) ενώ στη Θεσσαλονίκη κάποιοι μέσα στην πόλη (της Καλαμαριάς, Τούμπας, δ. Θεσσαλονίκης). Συνοικισμοί ιδρύθηκαν σχεδόν σε όλες τις μεγάλες πόλεις. Ο πληθυσμός στα αστικά κέντρα αυξήθηκε, ειδικά στην Αθήνα με την εγκατάσταση των μισών περίπου αστών προσφύγων⁴⁶. Οι εύποροι πρόσφυγες στεγάστηκαν γρήγορα νοικιάζοντας ή αγοράζοντας κατοικία ή ιδρύοντας οικισμό. Οι φτωχοί στεγάζονταν σε προσφυγικούς συνοικισμούς ενώ υπήρχαν και άποροι πρόσφυγες που έμειναν σε χαμόσπιτα, πρόχειρες αυτοσχέδιες κατασκευές ή σε παραγκουπόλεις γύρω από τους προσφυγικούς συνοικισμούς⁴⁷. Τη δεκαετία 1930 χτίστηκαν προσφυγικές πολυκατοικίες ενώ δημιουργήθηκαν οι συνοικισμοί της Λεωφόρου Αλεξάνδρας, Δρουγουτίου, Δραπετσώνας⁴⁸. Πρόκειται για τη χωρική έκφραση της προσφυγιάς και των ξεριζωμένων προσφύγων, τόπους και τοπία⁴⁹.

Η ελληνοτουρκική Συμφωνία της Άγκυρας (10.6.1930), οικονομικού χαρακτήρα, και το Σύμφωνο Φιλίας (30.10.1930) επισφράγισαν το προσφυγικό ζήτημα του 1922 απογοητεύοντας τον προσφυγικό κόσμο που αντέδρασε και απομακρύνθηκε από το κόμμα των Φιλελευθέρων που υποστήριζε μέχρι τότε⁵⁰.

2.2. Η περίοδος 1940-1949

Η Ελλάδα από τον Απρίλιο 1941 βρέθηκε υπό την κατοχή των δυνάμεων του Άξονα (σε τρεις ζώνες: γερμανική, ιταλική, βουλγαρική) με οδυνηρές συνέπειες. Συγκροτήθηκε αντιστασιακό κίνημα με την ίδρυση και δράση του ΕΑΜ ΕΛΑΣ, της ΕΚΚΑ και του ΕΔΕΣ. Μετά την Απελευθέρωση (Οκτώβριος 1944), τα «Δεκεμβριανά» και τη Συμφωνία της Βάρκιζας (Φεβρουάριος 1945) η χώρα οδηγήθηκε σε Εμφύλιο Πόλεμο (1946-1949) μεταξύ

⁴⁵ Ανθούλα Καραμούζη, «Καταγραφή και χαρτογράφηση», 26.

⁴⁶ «Στο ίδιο», 25.

⁴⁷ Έλσα, Κοντογιώργη, «Η αποκατάσταση. 1922-1930», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003,σελ. 101-118, 112-114.

⁴⁸ Ανθούλα Καραμούζη, «Καταγραφή και χαρτογράφηση », 26-27.

⁴⁹ Άννη Βρυχέα, «Για την κατοίκηση των προσφύγων: Χώροι διαφοράς και συλλογικής μνήμης», στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγοπόλεις στην Ελλάδα, επιστημονικό Συμπόσιο (11 και 12 Απριλίου 1997)*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, 127-145, 130.

⁵⁰ Γιατί θεωρούσε υπεύθυνους για την Καταστροφή και τα δεινά του τους Αντιβενιζελικούς και τον βασιλιά.

των δυνάμεων του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ (ΚΚΕ) και του κυβερνητικού στρατού (φιλομοναρχική/συντηρητική κυβέρνηση) που έληξε με την ήττα των ανταρτών του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ. Στα μετεμφυλιακά χρόνια ο αντικομμουνισμός με επιστροφή στις «ελληνοχριστιανικές παραδόσεις» θα αποτελέσει κύριο στοιχείο της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής της χώρας.

2.2.1. Πρόσφυγες από την Ελλάδα 1941-1946

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται και μian άλλη περίπτωση εκτοπισμού και προσφυγικών μετακινήσεων, τον «μεσανατολίτικο» εκτοπισμό⁵¹ που δεν έχει αναδειχθεί και η δημόσια μνήμη του παραμένει περιορισμένη. Πρόκειται για πρόσφυγες άνδρες, γυναίκες και παιδιά που μετά την κατοχή της Ελλάδας (1941), λόγω της πείνας, των διώξεων από τις κατοχικές αρχές και του πολέμου, διέφυγαν στην Τουρκία από τον Έβρο και, κυρίως, από τα νησιά του Αιγαίου (Χίο, Σάμο, Ικαρία, Δωδεκάνησα). Στέλνονταν σε προσφυγικά στρατόπεδα μέχρι την οριστική μεταφορά τους στην Μέση Ανατολή και Αίγυπτο, προκειμένου να επανδρώσουν τις ένοπλες δυνάμεις που οργανώνονταν από την εξόριστη ελληνική κυβέρνηση και να συνεχίσουν τον πόλεμο. Οι περισσότεροι από τους «μεσανατολίτες» πρόσφυγες επέστρεψαν μέχρι το 1946⁵².

2.2.2. Εσωτερικοί πρόσφυγες

Στη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949) χιλιάδες εσωτερικοί πρόσφυγες («ανταρτόπληκτοι») μετακινήθηκαν σε πόλεις όπου διαβιούσαν σε άθλιες συνθήκες⁵³ ενώ βίαιες μετακινήσεις από το στρατό με πληθυσμιακή γεωγραφική αναδιάταξη καταδεικνύουν την κρατική παρέμβαση που στόχευε «την κοινωνική απονέκρωση στις περιοχές δράσης του ΔΣΕ»⁵⁴. Σύμφωνα με τον Π. Βόγλη, οι μετακινήσεις των πληθυσμιακών ομάδων της Μικρασιατικής Καταστροφής και του Εμφυλίου αφορούν κρατικές παρεμβάσεις σχετιζόμενες με «εδαφικές πολιτικές ελέγχου του πληθυσμού και του χώρου»⁵⁵.

⁵¹ Αλέξανδρος Λάμπρου (επιμέλεια) Πρόλογος στο *Πόλεμος και προσφυγιά. Πρόσφυγες από την Ελλάδα: Τουρκία, Μέση Ανατολή, Αφρική 1941-1946*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2021, 8.

⁵² «Στο ίδιο», 57.

⁵³ Πολυμέρης Βόγλης, *Η αδύνατη επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αθήνα: αλεξάνδρεια, 85-92, 305-327.

⁵⁴ Στο ίδιο, 325-326.

⁵⁵ Στο ίδιο, 326.

2.3. Η περίοδος 1950-1974

Η μεταπολεμική και μετεμφυλιακή Ελλάδα με πολίτευμα βασιλευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία χαρακτηρίζεται από κοινωνικό και πολιτικό διχασμό και σοβαρές δυσλειτουργίες (διώξεις και εξορίες αριστερών, παρακράτος, ανάμειξη βασιλέων στην πολιτική ζωή). Πρόκειται για μια «πειθαρχημένη» ή «καχεκτική» δημοκρατία⁵⁶, στα πλαίσια του ψυχροπολεμικού κλίματος λόγω της αντιπαράθεσης Σοβιετικής Ένωσης και ΗΠΑ⁵⁷. Η Κύπρος γίνεται ανεξάρτητη το 1960. Η πολιτική κρίση οξύνθηκε το 1965 μεταξύ βασιλιά Κωνσταντίνου και πρωθυπουργού Γ. Παπανδρέου⁵⁸. Την 21η Απριλίου αξιωματικοί με επικεφαλής τον συνταγματάρχη Γ. Παπαδόπουλο εγκαθίδρυσαν δικτατορία (1967-1974) που κατέρρευσε μετά την εξέγερση του Πολυτεχνείου το 1973 και το πραξικόπημα στην Κύπρο, την τουρκική απόβαση και την κατάληψη μεγάλου μέρους του νησιού.

2.4. Γ΄ Ελληνική Δημοκρατία (1974 - 2000)

Το 1974 με την επάνοδο στη δημοκρατία και το Σύνταγμα του 1975 (Προεδρευόμενη κοινοβουλευτική αβασίλευτη δημοκρατία) άρχισε η περίοδος πολιτικής ομαλότητας. Αναγνωρίστηκε η Εθνική Αντίσταση και διευκολύνθηκε η επιστροφή των πολιτικών προσφύγων από τις λαϊκές δημοκρατίες της Αν. Ευρώπης.

Πρόκειται για τη μεταψυχροπολεμική εποχή και η Ελλάδα, εξαιτίας της πτώσης των λαϊκών δημοκρατιών, της οικονομικής κρίσης και των συνεπακόλουθων αλλαγών στο χώρο των Βαλκανίων, γίνεται χώρα υποδοχής μεταναστών/προσφύγων/παλινοστούντων με προβλήματα νομιμοποίησής και ενσωμάτωσής τους στην ελληνική κοινωνία. Στο τέλος της δεκαετίας 1980 αρχές 1990 λόγω της περεστρόικα και της συνεπακόλουθης οικονομικής κρίσης άρχισαν να καταφτάνουν ελληνικής (ποντιακής) καταγωγής μετανάστες από τη Γεωργία και το Καζακστάν (Ρωσοπόντιοι), ως «ομογενείς παλινοστούντες»⁵⁹ αλλά και πολλοί Αλβανοί ή Βορειοηπειρώτες. Τον 21ο αι. μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα προήρθε από

⁵⁶ Γ. Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016, 35-42, 36.

⁵⁷ Από το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου μέχρι το 1989, την πτώση του τείχους του Βερολίνου.

⁵⁸ πρόεδρου της Ενώσεως Κέντρου. Μεγαλύτερο κόμμα της Αριστεράς ήταν η Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔ.Α.), το Κ.Κ.Ε. ήταν εκτός νόμου. Η Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (Ε.Ρ.Ε.) με τον Κ. Καραμανλή.

⁵⁹ Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός*, 545.

χώρες της Ασίας και Αφρικής, λόγω πολέμων, επεμβάσεων, εμφυλίων, κλιματικής αλλαγής. Κοινό χαρακτηριστικό των μετακινήσεων αυτών είναι ο «εξαναγκαστικός χαρακτήρας του εκπατρισμού»⁶⁰.

Το ελληνικό κράτος αντιμετώπισε τους πρόσφυγες/μετανάστες, εκτός των ομογενών, ως απειλή για την εθνική ταυτότητα και την ασφάλεια των Ελλήνων και ακολούθησε πολιτική με στόχο την αποθάρρυνση/απόκρουση εισόδου τους στη χώρα με αποτέλεσμα χιλιάδες νεκρούς σε στεριά και θάλασσα, την πρόκληση αντιδράσεων και του διεθνούς ενδιαφέροντος. Ο ελληνικός κώδικας ιθαγένειας προβλέπει υπηκοότητα για τους ομογενείς ενώ για τους υπόλοιπους καθεστώς αβεβαιότητας. Ο όρος «λαθρομετανάστης», η ομηρία των μεταναστών/προσφύγων, η συμμετοχή τους στην άτυπη οικονομία, η ανομία, ο ρόλος των ΜΜΕ στη δημιουργία αρνητικής εικόνας δημιούργησαν αρνητικά στερεότυπα και ξеноφοβία στον ελληνικό πληθυσμό (φαινόμενα βίας, συλλήψεις, εκτοπίσεις, απελάσεις, στρατόπεδα συγκέντρωσης) που, αργότερα, συνοδεύτηκαν και από εκδηλώσεις αλληλεγγύης.

Ο μεταπολεμικός κόσμος ως αποτέλεσμα του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τα προσφυγικά/μεταναστευτικά ρεύματα: από απάτριδες, από ανεπιθύμητους στη χώρα τους, από οικονομικούς μετανάστες. Πρόκειται για μετακινήσεις που συχνά αντιμετωπίζονται «στο περιθώριο του ιστορικού αφηγήματος, σαν παρέκκλιση» αντί για «βασική παράμετρο που διαμόρφωσε τη σύγχρονη ιστορία του κόσμου και τον τρόπο που τον κατανοούμε»⁶¹. Μέρος αυτής της μεγαλύτερης ιστορίας αποτελεί και η προσφυγική μετακίνηση στην Ελλάδα που, στο τέλος του 20ου αιώνα, συνδέεται με την παγκοσμιοποίηση⁶².

Από τη δεκαετία του 1990 αναβιώνει ο εθνικισμός με τη Μακεδονία και τον Πόντο να γίνονται μετωνυμίες της Ελλάδας⁶³. Παράλληλα οι ταυτότητες αποσταθεροποιούνται και εμφανίζεται η ετερότητα, ανάγνωση που έγινε και από τον κινηματογράφο.

Η παγκόσμια κρίση, ο πόλεμος στη Συρία και αλλού προκάλεσαν και προκαλούν προσφυγικά ρεύματα προς την Ευρώπη η οποία έχει υψώσει τείχη. Οι Έλληνες θα έπρεπε να κατανοούν περισσότερο από κάθε Ευρωπαίο τη σημασία της προσφυγιάς, της μετανάστευσης, της εξορίας, του ξεριζωμού. 3.000 χρόνια πριν σε αυτή τη θάλασσα της Μεσογείου περιπλανιόνταν ο Οδυσσέας και ο Αινείας. Και ο ευρωπαϊκός πολιτισμός

⁶⁰ Στο ίδιο, 547.

⁶¹ Στο ίδιο, 543.

⁶² Στο ίδιο, 557.

⁶³ Στο ίδιο, 566.

διαμορφώθηκε με βάση την *Οδύσσεια του Ομήρου* και την *Αινειάδα του Βιργιλίου*, ιστορίες πολέμου και προσφυγιάς.

3. Η ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΖΗΤΗΜΑΤΟΣ. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ.

Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες δεν αποτελούσαν ένα ενιαίο ομοιογενές σύνολο. Είχαν διαφορές μεταξύ τους και με τους γηγενείς. Δημιουργούσαν αρνητικά στερεότυπα και δυσχέραναν την ένταξή τους στη χώρα. Μετά την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα κυρίαρχα κοινά χαρακτηριστικά του συνόλου των προσφύγων ήταν η χριστιανική θρησκεία και η κατάσταση του πρόσφυγα. Εξαρχής τους παρασχέθηκαν πλήρη πολιτικά δικαιώματα και από την πρώτη γενιά, προσπάθησαν να ενσωματωθούν στη νέα πατρίδα τους συμμετέχοντας σε όλες τις δραστηριότητες⁶⁴. Όμως για πολλά χρόνια και η δεύτερη και τρίτη γενιά αυτοαποκαλούνταν πρόσφυγες ή Μικρασιάτες «ως ιδιαίτερη κοινωνική κατηγορία»⁶⁵. Η ταυτότητα του «πρόσφυγα» ομογενοποίησε τις διαφορετικές πληθυσμιακές ομάδες και συνέβαλε στην ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία με την προβολή «συμβόλων διαφοροποίησης»⁶⁶. Η πολιτιστική τους δράση και η συμβολή τους στην εθνική ομοιογένεια συνέβαλε σταδιακά στην απαλλαγή του όρου «πρόσφυγας» από την αρνητική νοηματοδότησή του⁶⁷. Η παρουσία τους λειτούργησε ως «μοχλός για τον εκσυγχρονισμό δομών της ελληνικής κοινωνίας»⁶⁸ και συνέβαλε στη διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας⁶⁹. Οι πρόσφυγες, γενικά, στις νέες τους πατρίδες επηρέασαν καθοριστικά τη διαμόρφωση των κοινωνιών της ύστερης νεωτερικότητας⁷⁰. Η αποκατάσταση και ενσωμάτωση τους στην Ελλάδα αποδείχτηκε έργο δύσκολο και η πραγμάτωσή του θεωρήθηκε επίτευγμα του νεοελληνικού κράτους.

Αργότερα, τη δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα, η εμπειρία του γεγονότος δεν κληροδότησε ανοχή και ευαισθησία απέναντι σε μετακινούμενους πληθυσμούς αν και για την ενσωμάτωση των «ομογενών» από την πρώην Σοβιετική Ένωση που κατέφθασαν στην Ελλάδα οι

⁶⁴ Γιώργος, Γιαννακόπουλος, «Η Ελλάδα με τους πρόσφυγες. Η δύσκολη προσαρμογή στις νέες συνθήκες», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σελ. 89-100.

⁶⁵ Emine Yesim Bedlek, *Η ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923. Τραύμα και φαντασιακές κοινότητες σε Ελλάδα και Τουρκία*, επιστημονική επιμέλεια: Σπ. Γ. Πλουμίδης, μτφρ. Αικ. Χαλμούκου, Αθήνα: Gutenberg, 2022, 273.

⁶⁶ Κώστας Κατσάπης, «Το προσφυγικό ζήτημα» στο Χ. Εξερτζόγλου, Δ. Σταματοπούλου, Α. Ozil, Κ. Κατσάπης, Α-Μ. Τσέτλακα, *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Αντώνης Λιάκος επιμέλεια- εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη, 2011, 125-169, 161, 164.

⁶⁷ Έλσα, Κοντογιώργη, «Η αποκατάσταση. 1922-1930», 117-118.

⁶⁸ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση*, 62.

⁶⁹ Γιώργος, Γιαννακόπουλος, «Η Ελλάδα με τους πρόσφυγες.», 89-100.

⁷⁰ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης.*, 39.

υπεύθυνοι κρατικοί φορείς ακολούθησαν σχεδιασμό και προγράμματα της εμπειρίας του 1922⁷¹.

Χρόνια μετά η Μικρασιατική Καταστροφή δεν αφορά μόνο τους πρόσφυγες αλλά όλους τους Έλληνες ως πολιτισμικό τραύμα. Το προσφυγικό τραύμα έγινε εθνικός τόπος μνήμης, «κατεξοχήν τόπος μνήμης για τους Έλληνες» που «δεν γεννήθηκε, αλλά ποιήθηκε»⁷², το ατομικό τραύμα συλλογικό και εθνικό⁷³.

Σύμφωνα με τον M. Halbwachs η μνήμη είναι υπόθεση συλλογική και κοινωνική, αφορά την ανακατασκευή του παρελθόντος στο παρόν, επιβιώνει, διαμορφώνεται και μεταβιβάζεται στις επόμενες γενιές μέσω στοιχείων και πρακτικών της ομάδας⁷⁴. Ο Jan Assmann υποστήριξε την πολιτισμική μνήμη, μνήμη συλλογική, κοινωνική και επικοινωνιακή, την αποτελούν παραδόσεις που μεταβιβάζονται και ενισχύονται με τελετουργίες (π.χ. εορτασμοί/εκδηλώσεις) και συμβάλλει στη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας και συνείδησης⁷⁵. Ο Pierre Nora εισήγαγε τον «τόπο μνήμης» (γιορτή, μνημείο κ.α.) που σχετίζεται με το εθνικό φαντασιακό, δημιουργεί αίσθηση κοινότητας και συνδέει παρόν-παρελθόν-μέλλον⁷⁶.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η έννοια του τραύματος και η μετατροπή της ατομικής τραυματικής μνήμης σε συλλογική που κληροδοτείται στις επόμενες γενιές (μνήμη-μεταμνήμη). Το τραύμα είναι «από τα κύρια πεδία σχηματισμού ιστορικής συνείδησης»⁷⁷, δε βολεύεται εννοιολογικά και γι' αυτό το ακολουθεί σιωπή⁷⁸. Στην Ελλάδα χρειάστηκαν 40 χρόνια για να αρχίσουν να μιλάνε για τη Μικρασιατική Καταστροφή. Η ήττα στη Μ. Ασία, τραυματικό γεγονός για τις πολλαπλές επιπτώσεις της, με το πέρασμα του χρόνου έγινε τόπος μνήμης που εμπεριέχει το εθνικό τραύμα του τέλους της Μεγάλης Ιδέας και το συλλογικό προσφυγικό τραύμα - όπου το συλλογικό ταυτίστηκε με το εθνικό. Πρόκειται για

⁷¹ Έλσα, Κοντογιώργη, «Η αποκατάσταση. 1922-1930», 118.

⁷² Αντώνης Λιάκος, «Εισαγωγή. Το 1922 και εμείς» στο Χ. Εξερτζόγλου, Δ. Σταματόπουλος, Α. Ozil, Κ. Κατσάπης, Α-Μ. Τσέτλακα, *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Αντώνης Λιάκος επιμέλεια- εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη, 2011, 11-23, 11.

⁷³ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση*, 11-13.

⁷⁴ Ρίκα Μπενβενίστε, «Ο Maurice Halbwachs και το ζήτημα της μνήμης», Πρόλογος στο M. Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της Μνήμης*, Αθήνα: Νεφέλη, 2013, 9-23.

⁷⁵ Άγγελος Χανιώτης, «Παιχνίδια μνήμης», στο Jan Assmann, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μτφρ. Δ. Παναγιωτόπουλος, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021, xxι.

⁷⁶ Pierre Nora, «Between memory and history: Les lieux de memoire», *Representations* 16 (1989), 7-24.

⁷⁷ Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, 225.

⁷⁸ Στο ίδιο, 225.

«ολικό γεγονός [...] που επικαθορίζει τη συλλογική μνήμη» τόσο των προσφύγων όσο και της ελληνικής κοινωνίας⁷⁹.

Πολλά χρόνια το εθνικό αφήγημα δεν περιείχε την εμπειρία των προσφύγων, η παράδοση ήταν αντιπροσφυγική. Το κράτος εστίασε στο πολεμικό γεγονός και όχι στους εκπατρισμένους⁸⁰. Οι επίσημοι κρατικοί φορείς συγκρότησαν μνήμη για νεκρούς στρατιώτες και στρατιωτική ήττα και όχι για άμαχους και προσφυγικούς πληθυσμούς. Στην προσφυγική μνήμη κύρια θέση κατέχει η έννοια της «χαμένης πατρίδας». Η έκφρασή στο δημόσιο χώρο επικεντρώνεται στην ανάμνησή της και στις προσφυγικές συνοικίες επικρατεί η τραυματική μνήμη, καταπιεσμένη και περιθωριοποιημένη. Το επίσημο ελληνικό κράτος για πολλές δεκαετίες μετά την Καταστροφή κρατούσε στο περιθώριο την προσφυγική αυτή μνήμη λόγω της σύνδεσής της με το τέλος της Μεγάλης Ιδέας, της προσήλωσης των προσφύγων στον Βενιζέλο και το Κόμμα των Φιλελευθέρων, της Σύμβασης (30.1.1923) και της Συνθήκης ειρήνης (24.7.1923) της Λοζάνης (αποκατάσταση και αφομοίωση των προσφύγων) και της συμμαχίας με την Τουρκία στο ΝΑΤΟ.

Παράλληλα μεγάλο μέρος των γηγενών αντιμετώπισαν τους πρόσφυγες εχθρικά. Για πολλά χρόνια ο όρος «πρόσφυγας» είχε υποτιμητική σημασία, όμως η ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία, διαδικασία μακρόχρονη, τελικά, επετεύχθη. Οι ίδιοι οι πρόσφυγες και οι απόγονοί τους χωρίς να έχουν λησμονήσει τα πάτρια εδάφη τους ή τη βίαιη εκρίζωσή τους από αυτά συντήρησαν τη μνήμη και διατήρησαν τις παραδόσεις τους διαμορφώνοντας ένα πεδίο «δημόσιας κοινωνικότητας, τόσο σε εθνοτοπική όσο και σε υπερτοπική βάση»⁸¹.

Η απουσία κινηματογραφικών ταινιών μέχρι τη δεκαετία του '60 με θέμα το ποικιλόμορφο προσφυγικό ζήτημα σχετίζεται με τη διαδικασία της λήθης προκειμένου να αποτραπούν δυσάρεστα συναισθήματα από θλιβερά γεγονότα και οδυνηρές αναμνήσεις. Πρόκειται για απόθεση της τραυματικής μνήμης που συνδέεται με το πολιτικό κλίμα της χώρας και με την εξωτερική πολιτική της.

Τη δεκαετία του '80 και του '90 εμφανίστηκε το αφήγημα της γενοκτονίας. Το υποστήριξε η τρίτη γενιά Ποντίων που αυτοπροσδιορίζεται μέσω της πολιτικοποίησης της ποντιακής ταυτότητας διεκδικώντας μια ξεχωριστή θέση στην εθνική ιστορία αλλά και στο σύστημα εξουσίας⁸². Το ελληνικό κράτος και το ελληνικό κοινοβούλιο με τον ν. 2193/1994 καθιέρωσε

⁷⁹ Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και Εθνική ταυτότητα 1821-1830*, 267.

⁸⁰ Στο ίδιο, 271.

⁸¹ Εξεργάζογλου, Χάρης, *Η δημόσια ιστορία. Μια εισαγωγή*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2020, 242.

⁸² Στο ίδιο, 244-248.

ως ημέρα μνήμης της «γενοκτονίας των Ελλήνων του Πόντου» τη 19η Μαΐου και με τον ν. 2645/1998 τη 14η Σεπτεμβρίου ως ημέρα μνήμης της γενοκτονίας των Ελλήνων της Μ. Ασίας από το τουρκικό κράτος».

Από τη δεκαετία του 1990 μια σειρά παραγόντων συνέβαλαν στη διαμόρφωση κλίματος ενισχυμένης εθνικής ευαισθησίας θέτοντας παράλληλα υπό διαπραγμάτευση την ελληνική εθνική ταυτότητα και τις μέχρι τότε βεβαιότητες. Το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού προκάλεσε μεταναστευτικές ροές προς την Ελλάδα. Η εγκατάσταση αλλοδαπών στην Ελλάδα, η υποδοχή και ενσωμάτωσή τους προκάλεσε αναστοχασμό για την ελληνική εθνική ταυτότητα. Σε αυτό το σύνθετο πλαίσιο η χρήση του παρελθόντος θεωρήθηκε απαραίτητη σε κάθε μορφή λόγου για την ελληνική ταυτότητα⁸³.

Τη δεκαετία 1950 το Κυπριακό και το πογκρόμ κατά των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης προκάλεσαν το δημόσιο ενδιαφέρον για τους πρόσφυγες. Το 1962, με τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την Μικρασιατική Καταστροφή το κράτος δίστασε να αναδείξει δημόσια την προσφυγική μνήμη για λόγους εξωτερικής πολιτικής (εξομάλυνση ελληνοτουρκικών σχέσεων) ενώ το κυρίαρχο αφήγημα μέχρι τότε ήταν της ηρωικής μνήμης⁸⁴.

Τη δεκαετία του 1970 και 1980 η ακαδημαϊκή ιστοριογραφία ιστοριοποιεί το παρελθόν ενώ οι προσφυγικοί σύλλογοι διαχειρίζονται το τραύμα της μνήμης που στηρίζει την πολιτισμική τους ταυτότητα και πολιτικοποιούν την προσφυγική μεταμνήμη⁸⁵ (η τουρκική εισβολή στην Κύπρο (1974) θύμισε τη Μικρασιατική Καταστροφή επαναφέροντας στο προσκήνιο την περιθωριοποιημένη μνήμη των προσφύγων). Η τραυματική μνήμη, με την αναγνώριση της γενοκτονίας των Ποντίων και των Μικρασιατών από το ελληνικό κράτος, εντάχθηκε στο εθνικό αφήγημα βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος στον ομογενειακό ελληνισμό.

Τη δεκαετία του 1990 ιστοριογραφικές μελέτες προσεγγίζουν πολύπλευρα το προσφυγικό ζήτημα αναδεικνύοντας την πολυσυνθετότητά του. Από το 2000 κ.έ. η ακαδημαϊκή ιστοριογραφία ακολουθεί τις νέες ιστοριογραφικές τάσεις με πλούσια παραγωγή εστιάζοντας στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (διάλυση/εθνικοποίηση) και αντιμετωπίζοντας κριτικά το εθνικό αφήγημα.

Το τραύμα του 1922, 100 χρόνια μετά, είναι δημοφιλές ιστορικό θέμα όχι λόγω της αναπόλησης αλλά λόγω της γνωσιακής αναβίωσής του και χρειάζεται η καλλιέργεια της

⁸³ Στο ίδιο, 239.

⁸⁴ Τιμήθηκε η επέτειος των Βαλκανικών Πολέμων.

⁸⁵ Αιμιλία Σαλβάνου, *Η συγκρότηση*, 76.

προσφυγικής μνήμης ως μνήμη-κατανόηση κι όχι ως μνήμη-τιμωρό. Στην εποχή μας μπορεί να λειτουργήσει ως «μια “άσκηση” συνύπαρξης με τον “Άλλο”»⁸⁶ και ισότιμης αποδοχής του στο κοινωνικό σώμα.

⁸⁶ Νίκος Ανδριώτης, *Πρόσφυγες στην Ελλάδα 1821-1940: άφιξη, περίθαλψη, αποκατάσταση*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2020, 342.

4. ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

4.1. Αρχές 20^{ου} αιώνα - 1949. Συνοπτική παρουσίαση.

Η περίοδος 1901-1922 χαρακτηρίζεται ως «προϊστορία» του ελληνικού κινηματογράφου⁸⁷. Τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αι. ο κινηματογράφος γίνεται βασική ψυχαγωγία και οι κινηματογραφικές αίθουσες πολλαπλασιάζονται. Ιδιαίτερα γνωστοί είναι οι αδελφοί Μανάκια (Ιωάννης και Μιλτιάδης) που θεωρούνται οι πρώτοι κινηματογραφιστές των Βαλκανίων.

Ο κινηματογράφος από την πρώτη του εμφάνιση στην Ελλάδα ήταν προσιτή ψυχαγωγία με πρόθυμο κοινό χωρίς, όμως, υποστήριξη από τους Έλληνες κεφαλαιούχους που δεν αντιλήφθηκαν τη σημασία του⁸⁸. Στον Μεσοπόλεμο οι κινηματογράφοι εξαπλώνονται και το κοινό τους πολλαπλασιάζεται. Το 1924 οι αθηναϊκές συνοικίες και προσφυγικοί συνοικισμοί έχουν θερινό κινηματογράφο⁸⁹.

Η παλαιότερη ελληνική ταινία μυθοπλασίας, ανολοκλήρωτη, που σώθηκε ή «μυθιστοριοποιημένο ντοκιμαντέρ 2000 μέτρων»⁹⁰ είναι *Το Ελληνικόν Θαύμα* (1921) του Δημήτρη Γαζιάδη, Dag Film, με χρηματοδότηση του Υπουργείου Εξωτερικών και αναφορά στη Μικρασιατική Εκστρατεία.

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, το είδος που κυριάρχησε ήταν τα Επίκαιρα με σημαντικά ιστορικά τεκμήρια. Ο Αχιλλέας Μαδράς παρουσίασε στην Αμερική τη βωβή ταινία του *Πρόσφυγες του Πολέμου* (Έξοδος των Προσφύγων/Επιστροφή των Αιχμαλώτων), (1921) μοντάροντας διάφορα επίκαιρα από τη μικρασιατική εκστρατεία και την καταστροφή. Σημαντική επιτυχία σημείωσε η ταινία *Μπόρα* (1929) του Δ. Γαζιάδη.

⁸⁷ Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα, «1901-1922. Κινηματογράφος» στο επιστημονική επιμέλεια *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. 1900-1922. Οι απαρχές*, Χρ. Χατζηιωσήφ, τ. Α2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003, 389.

⁸⁸ Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα, «1901-1922. Κινηματογράφος», 398.

⁸⁹ Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα, «Κινηματογράφος» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. 1922-1940. Ο Μεσοπόλεμος*, επιστημονική επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, τ. Β2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003, 367.

⁹⁰ Μητροπούλου, Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2006, 59.

Η εικόνα του στρατού αποτέλεσε κυρίαρχο στοιχείο του κινηματογραφικού υλικού του Μεσοπολέμου⁹¹. Σύμφωνα με τον Φ. Λαμπρινό την εποχή αυτή ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται συνειδητά με σκοπό να επηρεάζει την κοινή γνώμη⁹².

Η Μικρασιατική Καταστροφή επηρέασε ιδεολογικά και οδήγησε στην αναζήτηση της ελληνικότητας ή της ταυτότητας. Αυτό στον κινηματογράφο μεταφέρθηκε με ταινίες εμπνευσμένες από την ελληνική ύπαιθρο με αφήγηση στο κοινό, ταινίες φουστάνελας, από το 1929 μέχρι τη δεκαετία 1950. Η οικονομική ύφεση (1929) και ο ομιλών κινηματογράφος καθήλωσαν την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή. Η κωμωδία είναι το είδος που κέρδιζε συνεχώς έδαφος.

Ξεχωρίζει η ταινία *Η κοινωνική σαπίλα* (1932) του Στέλιου Τατασόπουλου, ταινία επικαιρότητας του βωβού κινηματογράφου, από τις πρωτοπόρες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Προσφυγικές συνοικίες όπως η Κοκκινιά την είχαν υποδεχτεί με ενθουσιασμό. Το 1938 γυρίστηκε η Ελληνοαιγυπτιακής παραγωγής ταινία *Η Προσφυγοπούλα* με μεγάλη εμπορική επιτυχία.

Η πολιτεία αντιμετώπισε φοροεισπρακτικά και λογοκριτικά τον κινηματογράφο ενώ το μεταξικό κράτος επιχείρησε να τον χρησιμοποιήσει προπαγανδιστικά.

Γενικά παρατηρούμε πως μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή οι Έλληνες κινηματογραφιστές απέφυγαν το τραυματικό γεγονός και το θέμα του ξεριζωμού μέχρι τη δεκαετία του '60 οπότε ασχολήθηκαν με τους πρόσφυγες.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής η κινηματογραφική παραγωγή περιορίστηκε σε ελάχιστες ταινίες και ο κινηματογράφος ήταν «κατοχικός», «της επι-κυριαρχίας», ταυτιζόμενος με τις δυνάμεις επιβολής και αντανakλώντας την πολιτική προπαγάνδας τους⁹³. Σημαντική ήταν η ταινία *Η φωνή της καρδιάς* του Δ. Ιωαννόπουλου (1943) ενώ το 1948 γυρίστηκε η ταινία *Η αλήθεια για τα παιδιά της Ελλάδας* από συνεργείο του ΔΣΕ για το «παιδομάζωμα».

Μετά την Απελευθέρωση η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή άρχισε να αναπτύσσεται μέχρι τη δεκαετία του 1960, οπότε σημειώνει ποσοτική «έκρηξη».

⁹¹ Φώτος Λαμπρινός, «Ο Κινηματογράφος, Μεσοπόλεμος 1922-1940», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 277-278.

⁹² «Στο ίδιο», 279.

⁹³ Λαμπρινός, Φώτος, «Κινηματογράφος 1940-1950», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 8, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 331-340, 331.

4.2. Η κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου 1950-1974

Τις δεκαετίες 1950 και 1960 σημειώνεται η «πλήρης οικονομική, ποσοτική και αισθητική ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου». Την περίοδο αυτή, όπως και την προηγούμενη, ο κινηματογράφος αντιμετωπίστηκε με αδιαφορία από την κυρίαρχη ελίτ και αποτέλεσε το κατ' εξοχήν είδος λαϊκής διασκέδασης, με χαρακτήρα λαϊκού θεάματος και καταναλωτικού μαζικού προϊόντος. Εξοβελίστηκε από τη ρητορική του έθνους-κράτους και από τη δημιουργία της σύμφωνης με την κυρίαρχη ιδεολογία ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Το κράτος στάθηκε απέναντί του νομοθετικά και οικονομικά. Όμως, και έτσι, ο κινηματογράφος της περιόδου αυτής εκφράζει μια εθνική ταυτότητα η οποία «δεν συμπίπτει αναγκαία με την επίσημη και ιστορικά μεταβαλλόμενη ταυτότητα»⁹⁴. Δημιούργησε μια εικόνα για τον νεοέλληνα και την ελληνική πραγματικότητα της εποχής του παράγοντας και αναπαράγοντας στερεότυπα, ιδεολογία, στάσεις κοινωνικές. Παράλληλα πρόβαλε και την υπάρχουσα κατάσταση των περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων που, με τις τραυματικές τους εμπειρίες, επιδίωκαν τη θέση τους στην ελληνική κοινωνία και κατέδειξε πως η συλλογική μνήμη βρίσκει τρόπους αντίστασης σε συνθήκες ανομοιογένειας.

Η δεκαετία 1960 είναι η «“χρυσή” εποχή του λαϊκού κινηματογράφου» με μεγάλη αποδοχή από το κοινό, μαζική παραγωγή και έλεγχο του χώρου από τους παραγωγούς⁹⁵. Η ανάγκη των λαϊκών στρωμάτων να προσαρμοστούν στις συνθήκες της μετεμφυλιακής Ελλάδας και με ισχυρή τη λογοκρισία ευνόησαν τη λειτουργία αυτή. Πρόκειται κυρίως για «μελοδραματική εκμετάλλευση»⁹⁶ των προβλημάτων που είχαν οι μεσαίες και κατώτερες κοινωνικές τάξεις στην καθημερινή προσπάθεια επιβίωσής τους, για «ρητορική καταγγελία της “κοινωνικής αδικίας”»⁹⁷.

Στις μεταπολεμικές αυτές δεκαετίες μέχρι τη Δικτατορία ο κινηματογράφος έχει περιθωριοποιήσει τα ιστορικά θέματα και τα έχει αντιμετωπίσει σαν μελοδραματικές περιπέτειες. Τη Μικρασιατική Καταστροφή την πραγματεύεται «μέσα από τον φακό των προσφύγων και των δυσκολιών που αντιμετώπισαν»⁹⁸. Οι ταινίες αναπαράγουν το θέμα της

⁹⁴ Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1974). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του λαϊκού πολιτισμού», 268, <http://arts.uoi.gr/PAGES/cdermen/eterotites.pdf>

⁹⁵ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», Ουτοπία, 90, Μάιος-Ιούνιος 2019, 2010, 141-153, 144.

⁹⁶ Λαμπρινός, Φώτος, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 217-238, 217.

⁹⁷ «Στο ίδιο», 217.

⁹⁸ Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση*, 109.

επανενώσης των οικογενειών που χάθηκαν στην Καταστροφή ενώ περιορίζονται στην περιγραφή προβλημάτων της καθημερινότητας που αντιμετωπίζουν οι πρόσφυγες στην Ελλάδα χωρίς, όμως, αναζήτηση αιτιών ή τρόπου επίλυσής τους. Τα κοινωνικά προβλήματα και οι δυσκολίες ανθρώπων όπως των προσφύγων, οι συνθήκες ζωής τους και οι προσπάθειες ένταξής τους στο κοινωνικό σύνολο παρουσιάζονται με τρόπο απλοϊκό, με αποσιώπηση της ουσίας, με το σενάριο να επικεντρώνεται σπάνια σε αυτές.

Επικρατεί προληπτική⁹⁹ λογοκρισία στον κινηματογράφο χωρίς η κατάσταση την περίοδο της Δικτατορίας, όπως έγραψε ο Γρ. Γρηγορίου, να γίνεται χειρότερη από την προ υπάρχουσα¹⁰⁰. Η περίοδος 1936-1974 χαρακτηρίζεται από την πατερναλιστική συμπεριφορά του κράτους-πανεπόπτη¹⁰¹. «[...]Οι λογοκριτικές απαγορεύσεις αποκλείουν ένα μέγιστο κύκλο θεμάτων από τον κινηματογράφο μας. Καθετί που έχει σχέση με την πρόσφατη ιστορία μας, την Αντίσταση, το Κράτος, τα σώματα ασφαλείας, την Εκκλησία, την κοινωνική κατάσταση και τα προβλήματα του τόπου έχει διαγραφεί από τα επιτρεπόμενα του κινηματογράφου μας, [...]»¹⁰².

Η ταινία *Μαγική Πόλις* του Ν. Κούνδουρου (1954) με σκηνές δυστυχίας και εξαθλίωσης θεωρήθηκε ακατάλληλη για το εξωτερικό. Οτιδήποτε παρουσίαζε τη φτωχική όψη της ελληνικής κοινωνίας θεωρούνταν δυσφημιστικό για τη χώρα και ερχόταν σε αντίθεση με την δημιουργική και ευημερούσα εικόνα που προπαγάνδιζε η Δικτατορία. Επίσης για το μετεμφυλιακό κράτος και τη Δικτατορία ο κινηματογράφος αποτελούσε αρνητικό τρόπο ψυχαγωγίας για τη νεολαία¹⁰³.

Διαμορφώθηκαν τα κινηματογραφικά είδη με κυρίαρχα το μελό και την κωμωδία αλλά και μιούζικαλ, κοινωνικό δράμα, ορεινή, πολεμική περιπέτεια. Τα περισσότερα απευθύνονταν σε χαμηλά ή μεσαία κοινωνικά στρώματα δίνοντας θέση στο λαϊκό τραγούδι (βλ. Ν. Ξανθόπουλος, «το παιδί του λαού»). Τα είδη αυτά, προβάλλοντας την ατομική προσπάθεια κοινωνικής ανόδου και αστικής επιτυχίας, «συμβάλλουν στη διαγραφή της συλλογικής

⁹⁹ Γκλαβίνας, Γιάννης, «Εφ' όπλου ... “ψαλίδι”»: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών» στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016, 167-176, 168.

¹⁰⁰ Γρ. Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 114.

¹⁰¹ Γκλαβίνας, Γιάννης, «Εφ' όπλου ... “ψαλίδι”», 172-173.

¹⁰² Μάριος Πλωρίτης, «Τι γίνεται με τον ελληνικό κινηματογράφο; Το κράτος ο μεγάλος ένοχος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 121, Ιανουάριος 1965.

¹⁰³ Γκλαβίνας, Γιάννης, «Εφ' όπλου ... “ψαλίδι”», 175.

μνήμης της τραγικής περιόδου 1941-1949»¹⁰⁴ αλλά και της τραυματικής μνήμης ευρύτερα όπως της προσφυγικής.

Το ελληνικό μελό αναφέρεται σε θέματα προσφυγιάς και απευθύνεται σε πρόσφυγες ή οικονομικούς μετανάστες ενώ κυριαρχείται από το τυχαίο και τη μοίρα με έμφαση στο συναίσθημα. Παράλληλα προβάλλει τον μικροαστικό ατομισμό της πόλης και λειτουργεί παρηγορητικά στους πολλούς για τις ευκαιρίες κοινωνικής κινητικότητας, αποδοχής και ενσωμάτωσής τους στην ελληνική κοινωνία. Προβάλλεται το όνειρο της αντιπαροχής ενώ απουσιάζουν χαμόσπιτα - εκτός της ταινίας *Συνοικία το όνειρο* (1961).

Την περίοδο 1967-1973 πολλαπλασιάζονται οι πολεμικές ταινίες, «πατριωτικές», που πρόβαλαν τον στρατό και τον ρόλο του στους αγώνες του έθνους¹⁰⁵. Ο κινηματογράφος ασχολείται με την πρόσφατη ιστορία στο πλαίσιο της επίσημης αφήγησης.

Το θέμα της εύρεσης των χαμένων παιδιών και της επανένωσης της οικογένειας αξιοποιείται και συγκινεί το λαϊκό κοινό. Αξιοσημείωτο είναι πως ακόμα και τη δεκαετία του '80 η εκπομπή του Ερυθρού Σταυρού με αναζητήσεις χαμένων προσώπων από τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον Β' Παγκόσμιο εξακολουθούσε να μεταδίδεται¹⁰⁶.

Στις αρχές της δεκαετίας 1970 η εισβολή της τηλεόρασης με τη συνακόλουθη σταδιακή παρακμή του εμπορικού κινηματογράφου και η παρουσία μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών με σπουδές και εμπειρίες στο εξωτερικό συνέβαλαν στην εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με αλλαγές στη φόρμα και το περιεχόμενο¹⁰⁷.

Τη δεκαετία του '50 ο γιος του Άγγελου Προκοπίου δίνει το υλικό του πατέρα του στον οπερατέρ-σκηνοθέτη Βασίλη Μάρο που δημιουργεί την ταινία *Η τραγωδία του Αιγαίου*, (1961), 75', ένα «χρονικό της νεοελληνικής ιστορίας από τους βαλκανικούς πολέμους μέχρι τα Δεκεμβριανά, με ιδιαίτερη έμφαση στη Μικρασιατική καταστροφή και τα επακόλουθά της»¹⁰⁸, με επίκαιρα της περιόδου 1912-1945¹⁰⁹. Στο τέλος της ταινίας προβάλλεται η Σμύρνη που καίγεται, ο κόσμος που προσπαθεί να επιβιβαστεί στα πλοία για

¹⁰⁴ Δημητρίου, Σ., «Η φυσιογνωμία της εθνικής ταυτότητας του ελληνικού κινηματογράφου», 7, ανακοίνωση στο συνέδριο «Η εθνική ταυτότητα μιας κινηματογραφίας: Ελλάδα-προβλήματα και προοπτικές», Π.Ε.Κ.Κ., Αθήνα, 1999.

¹⁰⁵ Γιώργος Ανδρίτσος, *Κινηματογράφος και ιστορία. Η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, Αθήνα: ΚΨΜ, 2020, 165.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, 168.

¹⁰⁷ Λεμονίδου, Έλλη, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Αθήνα: Ταξιδευτής, 2017, 209.

¹⁰⁸ <https://www.filmfestival.gr/el/movie/movie/807>

¹⁰⁹ Μητροπούλου, Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2006, 62.

να σωθεί, η φράση «Η Ελληνική Μικρασία κηδεύεται» και εικόνες με τους πρώτους πρόσφυγες που καταφθάνουν στην Ελλάδα. Η τελευταία σκηνή της ταινίας παρουσιάζει τον εορτασμό της Ανάστασης στη μητρόπολη της Αθήνας, ως ένδειξη ελπίδας και αισιοδοξίας για το μέλλον.

Η ταινία «μπορεί να θεωρηθεί η πρώτη ιστορική και πολιτική ταινία του ελληνικού κινηματογράφου»¹¹⁰. Αν και προβάλλει το επίσημο εθνικό αφήγημα η λογοκρισία της εποχής είχε προσπαθήσει ν' απαγορέψει την προβολή της στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1961 εξαιτίας σκηνών που θεωρήθηκε πως πρόσβαλαν το δημόσιο αίσθημα και μπορούσαν να προκαλέσουν «έξαψη των παθών»¹¹¹. Τελικά χάρη στην επέμβαση της κριτικής επιτροπής, η ταινία προβλήθηκε χωρίς περικοπές¹¹². Γνώρισε πολλές διακρίσεις. Θεωρείται πως αποτελεί «πρόδρομο της ταινίας 1922 του Ν. Κούνδουρου»¹¹³.

Στην ταινία *Στέγνωσαν τα Δάκρυσά μας* (1961) επιχειρείται η σύνδεση της Μικρασιατικής Καταστροφής και του πολέμου του '40, προβάλλοντας επίκαιρα και ξυπνώντας μνήμες στους θεατές ενώ στην ταινία *Περιφρόνα με γλυκειά μου* (1965) του Απόστολου Τεγόπουλου γίνεται μικρή αναφορά στο προσφυγικό παρελθόν ενός ηλικιωμένου καλοκάγαθου ταβερνιάρη που ζει μόνος.

Την πενταετία 1964-1969 προβλήθηκαν οι ταινίες: *Ο διωγμός* (1964) του Γρηγόρη Γρηγορίου, *Ξεριζωμένη γενιά* (1968) και *Η οδύσσεια ενός ξεριζωμένου* (1969) του Απόστολου Τεγόπουλου, *Ο πρόσφυγας* (1969) του Νίκου Κυριακόπουλου με θέμα την πολύχρονη αναζήτηση χαμένων κατά τη Μικρασιατική Καταστροφή οικογενειακών μελών. Εστιάζουν στο προσωπικό τραύμα ενώ παράλληλα, παρουσιάζονται οι προσφυγικές πατρίδες (Μ. Ασία) ως «νοερός τόπος καταγωγής του ελληνισμού»¹¹⁴.

Η ταινία *Διωγμός* (1964) «Δραματική κοινωνική περιπέτεια με εθνικές μνήμες πολέμου»¹¹⁵, «πολεμικό δράμα»¹¹⁶ αντλεί το θέμα του από την Ιστορία, «ένα αληθινό περιστατικό, από τα τόσα της τραγωδίας του Ελληνισμού στην Μικρά Ασία δίνει στον *Διωγμό* την υπόθεση:

¹¹⁰ Καλούδη, Σ., Κωστούλα, *Η μικρασιατική καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα-Γιάννινα: Εκδόσεις «Δωδώνη», 2001, 73.

¹¹¹ Χάλκου, Μαρία, «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, επιμέλεια Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης, 2017, 82-99, 87.

¹¹² <https://www.cine.gr/film.asp?id=708568&page=5>

¹¹³ Καλούδη, Σ., Κωστούλα, *Η μικρασιατική καταστροφή*, 71.

¹¹⁴ Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση*, 109.

¹¹⁵ Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, «Ο ανθρωπισμός του Γρηγόρη Γρηγορίου», στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 31-33, 32.

¹¹⁶ <https://popcorn.gr/movies/2280-%CE%94%CE%B9%CF%89%CE%B3%CE%BC%CF%8C%CF%82-1964>

συγκινητική η ιστορία της και οι εικόνες των επαναπατρισμένων στις δύο αυτές πολεμικές περιόδους»¹¹⁷. Πρόκειται για θέμα ανεκμετάλλευτο από τον ελληνικό κινηματογράφο που είναι αφοσιωμένος «στην Τρούμπα και τη φτηνή εμπορική υπόθεση»¹¹⁸. Ο *Διωγμός* συνδέει την καταστροφή του 1922 με την αντίσταση του 1942 εστιάζοντας μονάχα στην ατομική περιπέτεια¹¹⁹, «θέμα εθνικό, που αναφέρεται στις ταλαιπωρίες του ελληνικού λαού από τον διωγμό του 1922 ως το ξεκλήρισμα του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και, περνώντας από την αντιστασιακή εποποιία, απλώνει τις προεκτάσεις του μέχρι σήμερα»¹²⁰ ενώ το κέντρο βάρους του θέματος είναι ο μύθος έτσι ώστε «η εθνική πάλη κινδυνεύει να φανή σαν φόντο»¹²¹. Η ταινία «κομίζει κάτι στον ελληνικό κινηματογράφο: Μιαν ενασχόληση με τα δεινά της φυλής στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο και μια εθνική οπτική»¹²², απλώνεται στα δύο δράματα του ελληνισμού, τη μικρασιατική καταστροφή και τη γερμανοφασιστική κατοχή»¹²³, η ιστορία μιας μάνας «που την αρχίζει σαν παρένθεσι που ανοίγει μια εθνική κι ανθρώπινη συμφορά και την κλείνει μια δεύτερη»¹²⁴. «Οασις μέσα στην εκτεταμένη έρημο της εγχώριας παραγωγής»¹²⁵, ταινία στην οποία υπάρχουν «οι ρίζες» του εθνικού κινηματογράφου¹²⁶.

Σύμφωνα με τον Μάριο Πλωρίτη «Ελλειψη δυνατότητας γι' αναπαράσταση περασμένων εποχών, αλλά και φόβος του ψαλιδιού της λογοκρισίας, δεν επιτρέπει στον ελληνικό κινηματογράφο τις αναδρομές σε κάποιο "ιστορικό" παρελθόν. Αλλά, κι όταν καμιά φορά το επιχειρεί, περιορίζεται σε συναισθηματικές ιστορίες που δε σκοπεύουν παρά (λίγο ή πολύ εύκολη) "συγκίνηση"»¹²⁷. Όμως η μελοδραματική αυτή ταινία, ο *Διωγμός*, κατάφερε μέσα από το ατομικό δράμα να αναφερθεί σε δραματικές στιγμές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Ο σκηνοθέτης της ταινίας, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, επιχείρησε πρώτος να παρουσιάσει το τραυματικό γεγονός του διωγμού του 1922 και του προσφυγικού προβλήματος, όταν για πολλά χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή το συγκεκριμένο θέμα αποτελούσε ταμπού για τον ελληνικό κινηματογράφο.

¹¹⁷ Μαρία Παπαδοπούλου, εφ. *Έθνος*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 119.

¹¹⁸ Μητροπούλου, Αγλαΐα, εφ. *Ακρόπολις*, 14 Οκτ. 1964 στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 125.

¹¹⁹ Μάριος Πλωρίτης, εφ. *Ελευθερία*, 14 Οκτ. 1964 στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 120.

¹²⁰ Τώνια Μαρκετάκη, εφ. *Προοδευτική Αλλαγή*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 120.

¹²¹ «Στο ίδιο», 120.

¹²² Κώστας Σταματίου, εφ. *Τα Νέα*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 119.

¹²³ Αντώνης Μοσχοβάκης, εφ. *Αυγή*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 121.

¹²⁴ Ειρήνη Καλκάνη, εφ. *Ακρόπολις*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 120.

¹²⁵ Κυριακόπουλος Αντώνης, εφ. *Ημέρα*, 14 Οκτ. 1964 στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 124.

¹²⁶ Νέστορας Μάτσας, εφ. *Βραδυνή*, 14 Οκτ. 1964, στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 124.

¹²⁷ Μάριος Πλωρίτης, εφ. *Ελευθερία*, 14 Οκτ. 1964 στο *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 119.

Η ταινία τοποθετείται είκοσι χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και προβάλλει τον «μεσανατολίτικο εκτοπισμό». Παρουσιάζει τη φυγή αντιστασιακών της κατοχικής περιόδου από την Ελλάδα και τα νησιά προς τα τουρκικά παράλια με τον προσφυγικό καταυλισμό στην Τουρκία μέχρι την οριστική μεταφορά των «φυγάδων» στην Αίγυπτο. Από τις ελάχιστες ή η μοναδική που καταπιάνεται με το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός.

Η ταινία *Ξεριζωμένη γενιά* (1968) αποτελεί το πρώτο μέρος μιας διλογίας με θέμα τις περιπέτειες του τραγουδιστή Βασίλη Καρατζόγλου, ενός πρόσφυγα που αναζητά τα χαμένα μέλη της οικογένειάς του. Και τα δύο έργα είναι διάρκειας τριών ωρών περίπου το καθένα. Παρουσιάζει την ιστορία ενός πρόσφυγα που προκειμένου να βρει τα αγαπημένα του πρόσωπα γυρνάει από πόλη σε πόλη τραγουδώντας τους καημούς της φτώχειας και της προσφυγιάς.

Πρόκειται για την πιο πετυχημένη εμπορικά ταινία του Νίκου Ξανθόπουλου. «ταινία που θα την δουν όλοι εκείνοι που έχουν σχέση με την προσφυγιά, για να θυμούνται», «ένα είδος “κιβωτού” των καημών του Ελληνισμού [...] Η απόσταση ανάμεσα στο αίτιο και το αποτέλεσμα εκμηδενίζεται. Τα ακατάπαυστα τραγούδια είναι κυριολεκτικά δραματικοί παράγοντες, μέσα σ’ ένα ατελείωτο συναισθηματικό ποτάμι, δημιουργώντας σχεδόν ένα είδος πρωτόγονης όπερας»¹²⁸. Στη διάρκειά της ακούγονται 36 λαϊκά τραγούδια.

Το βάρος δίνεται στις συνέπειες της καταστροφής, κυρίως στην επιτυχημένη προσπάθεια των προσφύγων να ενσωματωθούν στην ελληνική κοινωνία. Τόσο ο ήρωας όσο και οι άλλοι πρόσφυγες της ταινίας κατορθώνουν να βελτιώσουν τις συνθήκες ζωής τους στην Ελλάδα και κάποιοι να γίνουν καταξιωμένα και αναγνωρίσιμα πρόσωπα. Παράλληλα προβάλλονται οι φτωχικές προσφυγικές συνοικίες με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους δηλωτικά του υποβαθμισμένου τρόπου ζωής σε αυτές.

Η ταινία *Η οδύσσεια ενός ξεριζωμένου* (1969) συνιστά το δεύτερο μέρος της διλογίας με θέμα τις περιπέτειες του τραγουδιστή Βασίλη Καρατζόγλου. Ο ήρωας διασχίζει την Τουρκία, πόλεις που ήταν ελληνικές στο παρελθόν, αναζητώντας τον χαμένο στην καταστροφή της Σμύρνης πατέρα του. Οι περιπέτειες του ήρωα και οι περιπλανήσεις του δικαιολογούν και τον τίτλο δίνοντας στην ταινία χαρακτήρα «Οδύσσειας».

¹²⁸ Γράφει ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος στο: Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Β, Αθήνα: Αιγόκερως, 1999, Η' έκδοση, 14.

Η ταινία θεωρήθηκε από τους κριτικούς ως «λαϊκή όπερα» και κατατάσσεται σε μια ειδική ομάδα ταινιών που, επειδή ακούγονταν σε αυτές περισσότερα από 4 τραγούδια, ονομάστηκαν «μουσικές ταινίες».

Στο τέλος των τίτλων η παραγωγός εταιρία αναφέρει: «Η Κλακ Φιλμ πιστή στην πορεία που χάραξε δίνει σήμερα μια ταινία μνημείο στις παραδόσεις του Ελληνικού λαού!».

Πρόκειται για μονομερή παρουσίαση του προσφυγικού προβλήματος αφού στην ταινία η προσφυγική κατοικία είναι διαμέρισμα πολυκατοικίας, το κυρίαρχο σκηνικό των ταινιών του εμπορικού κινηματογράφου της εποχής (δεκαετία 1960).

Οι τρεις αυτές ταινίες είναι χαρακτηριστικές των μελοδραματικών μιούζικαλ της δεκαετίας του '60.

Στον *Διωγμό* και την *Οδύσσεια ενός Ξεριζωμένου* οι κεντρικοί ήρωες επιστρέφουν στη χαμένη πατρίδα τους αλλά μόνο στη δεύτερη η Μικρά Ασία μετατρέπεται σε ουσιαστικό πρωταγωνιστή. Η Μικρά Ασία παρουσιάζεται ως συλλογικός νοερός τόπος αναφοράς, ως η «ιστορική πατρίδα του ελληνισμού». Ο ήρωας απαντάει στη μητέρα του που προσπαθεί να τον αποτρέψει πως «Ο τόπος που πηγαίνω δεν είναι ξένος τόπος. Είναι μέρη δικά μας που αφήσαμε κάποτε». Ο καθηγητής Άντερσον που συνοδεύει τον πρωταγωνιστή σε συζήτηση επαναλαμβάνει τη φράση «Ήταν όμορφες μέρες, ζούσαμε ωραία». Προβάλλεται ο κοινός τόπος ενός χαμένου παράδεισου χωρίς αναφορές στις κοινωνικές ανισότητες μεταξύ των Ελληνικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας, μια εξιδανικευμένη εικόνα, με τις ελληνικές κοινότητες και την πρωτοβουλία των εύπορων να διαχειρίζονται τα κοινά και να υποστηρίζουν τα πιο αδύναμα από τα μέλη τους. Παράλληλα παρουσιάζεται η σύγχρονη Τουρκία με όλα τα οριενταλιστικά στερεότυπα της αμετάβλητης και λάγνας Ανατολής, κάτι που ξαναβρίσκουμε στην εισαγωγική σκηνή της νεότερης *Πολίτικης κουζίνας*. Η Τουρκία, μέσα από τα κοστούμια και το σκηνικό, παρουσιάζεται ως ανατολίτικη φαντασίωση ενώ οι φωτογραφίες που κατατοπίζουν κάθε φορά για την πόλη που επισκέπτεται ο ήρωας ενισχύουν μια εικόνα της Μικράς Ασίας ως αμετάβλητου χώρου.

Ο Μικρασιατικός Πόλεμος στην ταινία *Οδύσσεια ενός Ξεριζωμένου* προκάλεσε κοινά βάσανα. Για έναν Τούρκο, επίσης πρόσφυγα από ένα νησί του Αιγαίου, «και για μας ξεριζωμός ήταν. Και μείς αφήσαμε χωράφια αθέριστα κι ατρύγητα αμπέλια πλάι στους τάφους των προγόνων μας. Σας πολεμήσαμε, μας πολεμήσατε, σκοτώσαμε, σκοτώσατε.

Δένονται οι μοίρες μας σ' αυτές τις στεριές και τις θάλασσες»¹²⁹. Έτσι, σε αντίθεση με την κυρίαρχη εθνικιστική αφήγηση, στην ταινία διαφαίνονται τα βάσανα και των δύο λαών με υπαινικτικές αναφορές στα όσα υπέστησαν οι μουσουλμάνοι άμαχοι στη Μικρά Ασία.

Η ταινία γυρίστηκε την περίοδο της Δικτατορίας όταν η Χούντα είχε κλείσει πολλά μικρασιατικά σωματεία¹³⁰. Προβλήθηκε την περίοδο 1968-1969 και ήρθε στη 12η θέση ανάμεσα σε 108 ταινίες. Φαίνεται πως άγγιξε τις ευαισθησίες των προσφύγων αλλά και το τραύμα των διακρίσεων που δέχτηκαν στην Ελλάδα εξαιτίας των πολιτισμικών και οικονομικών διαφορών αλλά και των πολιτικών πεποιθήσεων. Ο πρωταγωνιστής, Ν. Ξανθόπουλος ήταν δημοφιλής Πόντιος ηθοποιός κι αυτό διευκόλυνε το προσφυγικό κοινό να ταυτιστεί με την προσωπική περιπέτεια του ήρωα της ταινίας. Σύμφωνα με τον ίδιο στα ποντιακά χωριά της Μακεδονίας ακόμη και οι μεταμεσονύχτιες προβολές της ταινίας ήταν γεμάτες¹³¹. Η ταινία παρέμεινε δημοφιλής και στις επόμενες γενιές των απογόνων των προσφύγων.

Η ταινία *Ο πρόσφυγας* (1969) του Χρ. Κυριακόπουλου πραγματεύεται την αναζήτηση και ανεύρεση από έναν πρόσφυγα τραγουδιστή του χαμένου στη Μικρασιατική Καταστροφή αδερφού του με απρόβλεπτη εξέλιξη. Δίνεται έμφαση, όπως και στη μεταγενέστερη *1922 του Ν. Κούνδουρου*, στην καταστροφή της Σμύρνης από τους Τούρκους και αναδεικνύεται η ελληνική μικρασιατική κουλτούρα σε αντίθεση με την ταινία *Οδύσσεια ενός Ξεριζωμένου* που αναφέρεται στη συνύπαρξη και συμβίωση χριστιανών και μουσουλμάνων.

Οι συγκεκριμένες ταινίες παρουσιάζουν δύο διαφορετικές ιστορικές αφηγήσεις: *Ο Πρόσφυγας* εστιάζει στην ελληνική Μικρά Ασία ενώ η *Οδύσσεια ενός Ξεριζωμένου* στους Έλληνες στη Μικρά Ασία. Η διαφορά αυτή φαίνεται και από την επιλογή των τραγουδιών που επενδύουν μουσικά τις ταινίες. Εξάλλου η μουσική αποτελούσε στοιχείο διάκρισης μεταξύ Μικρασιατών και γηγενών κατοίκων του νεοελληνικού κράτους ενώ «το τραγούδι όπως και άλλες μορφές ενσώματης επιτελεστικής επικοινωνίας είναι εξαιρετικά αποτελεσματικά μέσα σφυρηλάτησης κοινωνικής μνήμης και συγκρότησης συλλογικοτήτων»¹³².

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=CvoBWieDqnQ&t=40s>

¹³⁰ Μαρία Κ. Βεργέτη, *Από τον Πόντο στην Ελλάδα, Διαδικασίες Διαμόρφωσης μιας Εθνοτοπικής Ταυτότητας*, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 1994, 307.

¹³¹ Νίκος Ξανθόπουλος, *Όσα θυμάμαι κι όσα αγάπησα*, Αθήνα: Λιβάνης, 2005, 101.

¹³² Γιώργος Τσιμουρής, «Τραγούδια μνήμης, διαμαρτυρίας και κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των Ρεϊσντεριανών Μικρασιατών προσφύγων», στο *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, επ. Ρίκα Μπενβενίστε και Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1999, 219.

Την ίδια χρονιά (1969) προβλήθηκε η *Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα* του Αντώνη Κατσιμητσούλια με τον έρωτα μιας προσφυγοπούλας και την αναζήτηση του χαμένου της πατέρα και η κωμωδία *Η Σμυρνιά* του Νίκου Αβραμέα με μια Μικρασιάτισσα γεροντοκόρη-προξενήτρα σε αθηναϊκή φτωχοσυνουκία. Η δεύτερη απηχεί τον τύπο της γυναίκας-πρόσφυγα με τη διαφορετική νοοτροπία και της κοσμοπολίτισσας καπάτσας Σμυρνιάς, στερεότυπο της εποχής.

Οι τρεις τελευταίες ταινίες (*Ο Πρόσφυγας*, *Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα*, *Η Σμυρνιά*) προσεγγίζουν επιφανειακά το προσφυγικό ζήτημα, ανώδυνα, με έμφαση σε ένα ευοίωνο για τους πρόσφυγες παρόν στην Ελλάδα.

Οι ταινίες της περιόδου 1964-1969 καταδεικνύουν τη θέληση της καταπιεσμένης στο παρελθόν κοινωνικής ομάδας των προσφύγων να διεκδικήσει τη θέση της στον δημόσιο χώρο όταν απέκτησε κατά μεγάλο βαθμό κοινωνική αποδοχή. Προβάλλουν την παρουσία και τη θέση των Μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα αναδεικνύοντας το συλλογικό τους τραύμα και την πετυχημένη τους προσπάθεια να ενσωματωθούν στη νέα τους πατρίδα. Οι ήρωες αντιμετωπίζουν τις χαμένες τους πατρίδες ως τόπους μνήμης και ως τεκμήριο ελληνικότητας και υψηλού πολιτιστικού επιπέδου.

Οι ταινίες που αντλούν τα θέματά τους από το παρελθόν μαρτυρούν όχι μόνο για την εποχή στην οποία αναφέρονται αλλά και για την εποχή στην οποία γυρίστηκαν.

Στις ταινίες αυτές η μικρασιατική ταυτότητα των προσφύγων διαμορφώνεται με βάση την αποδοχή της από την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής και την καταπιεστική πολιτική κατάσταση. Σε εποχή δικτατορίας γίνονταν αποδεκτά τα αστικά σμυρναϊκά τραγούδια και η παραδοσιακή μουσική των ταινιών αλλά όχι τα ρεμπέτικα που είναι ανύπαρκτα και θεωρούνταν του περιθωρίου. Στις προσφυγικές φτωχογειτονίες οι κάτοικοι είναι υπάκουοι πολίτες, σκληρά εργαζόμενοι που υποστηρίζουν αξίες σύμφωνες με του καθεστώτος. Οι προβαλλόμενες αξίες, αγάπη για την πατρίδα και την οικογένεια, θρησκευτική πίστη, αντανακλούν το σύνθημα της δικτατορίας «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια»¹³³. Οι ταινίες του Απ. Τεγόπουλου χαρακτηρίζονταν ως ταινίες «για όλη την ελληνική οικογένεια»¹³⁴ γιατί «υμνούν τη θριαμβεύουσα ελληνική οικογένεια ως θεσμό, οι ήρωες εναποθέτουν τις ελπίδες τους στον Θεό και δοξάζουν την πατρίδα»¹³⁵. Και οι δύο ταινίες του έχουν αίσιο τέλος σα να

¹³³ Καλούδη, Σ., Κωστούλα, *Η μικρασιατική καταστροφή*, 92.

¹³⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Β, Αθήνα: Αιγόκερως, 1999, 29.

¹³⁵ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. 1900-1967*, τ. Α', Αθήνα: Αιγόκερως, 2002, 203

επουλώνονται οι πληγές», προβάλλουν «μια παλιά υπόθεση, που πλέον έχει τακτοποιηθεί»¹³⁶ ενώ χρησιμοποιούνται και στις δύο μελοδραματικά στοιχεία που αποκλείουν κάθε πολιτική αναφορά¹³⁷. Παράλληλα το κεντρικό πρόσωπο στην ταινία «Ο πρόσφυγας», 1969, υποστηρίζει πως «Όσοι χάθηκαν, χάθηκαν. Εμείς όμως οι άλλοι πρέπει να ξεχάσουμε και να ζήσουμε».

Ιδιαίτερη μνεία χρήζουν οι ταινίες *Μαγική Πόλη* (1954) του Νίκου Κούνδουρου και *Συνοικία το όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη.

Στην ταινία του Ν. Κούνδουρου υπάρχει το Magic City, μέρος λαϊκής διασκέδασης στο κέντρο της Αθήνας, χώρος μαγικός, κοντά στον οποίο υπάρχει το Δουργούτι, φτωχή συνοικία με στοιβαγμένες προσφυγικές οικογένειες της Μικρασιατικής Καταστροφής που αγωνίζονται για την επιβίωση και τη βελτίωση των συνθηκών της ζωής τους. Ο Ν. Κούνδουρος επισκέφτηκε το Δουργούτι, τη «μαγική» ντενεκεδούπολη. Η ταινία προβάλλει την «ανθρώπινη και ρεαλιστική υπόσταση των προσώπων»¹³⁸ εστιάζοντας στη φτωχογειτονιά με τις παράγκες και τον καημό της προσφυγιάς για μια καλύτερη ζωή. Η τελευταία σκηνή που όλοι συνεισφέρουν για τη σωτηρία του φορτηγού από την κατάσχεση λειτουργεί σαν πολιτική πράξη της κοινότητας έναντι των εκμεταλλευτών της¹³⁹. Η κάμερα καταγράφει τον χώρο (ιταλικός νεορεαλισμός) αποκαλύπτοντας πληγές που αναδεικνύονται σε κύριο σημείο αναφοράς.

Η ταινία *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη επικεντρώνεται σε μια φτωχογειτονιά της Αθήνας, τον Ασύρματο, μια παραγκούπολη όπου οι άνθρωποι προσπαθούν να επιβιώσουν με πολλές δυσκολίες και να ξεφύγουν από τη φτώχεια, κάνοντας όνειρα για καλύτερο μέλλον. Μεγάλο μέρος της γυρίστηκε σε πρόχειρο οικισμό Μικρασιατών προσφύγων ενώ οι ίδιοι οι κάτοικοι έπαιξαν ως κομπάρσοι στην ταινία. Η ταινία συνάντησε πολλά προβλήματα κατά τα γυρίσματα, λογοκρίθηκε, προκάλεσε πολλές αντιδράσεις ενώ αρχικά απαγορεύτηκε η προβολή της, γιατί οι σκηνές φτώχειας και εξαθλίωσης, η κοινωνική ανισότητα, η διαφοροποίηση και η δυσκολία ενσωμάτωσής τους στον κοινωνικό ιστό, ήταν ενοχλητικές και αμαύρωναν τη θετική εικόνα της Ελλάδας στο εξωτερικό.

¹³⁶ Καλούδη, Σ., Κωστούλα, *Η μικρασιατική καταστροφή*, 91.

¹³⁷ Στο ίδιο, 92-93.

¹³⁸ Λαμπρινός, Φώτος, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης», 221.

¹³⁹ Σολδάτος, Γιάννης, «Ο ιταλικός και τα πρώτα χρόνια του “ελληνικού ρεαλισμού”», στο, *Νεορεαλισμός*, Αθήνα, ΠΕΚΚ, 43.

Συμπερασματικά στις κινηματογραφικές ταινίες της περιόδου κεντρικός άξονας στον τρόπο συγκρότησης της εικόνας και της μνήμης των προσφύγων είναι ο χρόνος και ο τόπος. Η μνήμη συνδέεται με τον χρόνο και τον χώρο αποκτώντας νόημα εντασσόμενη σε συγκεκριμένα χρονικά και χωρικά πλαίσια. Ο ξένος τόπος γίνεται πατρίδα, χώρος οικείος μέσω των βιωμένων σχέσεων, της μνήμης. Δηλαδή ο χώρος και ο χρόνος «εντάχθηκαν σε μια διαδικασία ποιητικής της ιστορίας μέσω των πολιτισμικών πρακτικών»¹⁴⁰.

Επιπλέον, ιδιαίτερα ο χώρος λειτουργεί συνδηλωτικά τόσο της ταυτότητας των προσφύγων όσο και του τρόπου που αντιμετωπίζουν το συνανήκειν. Είτε πρόκειται για την χαμένη πια πατρίδα είτε για τον προσφυγικό συνοικισμό ο χώρος σε φαντασιακό επίπεδο λειτουργεί διαμορφωτικά και συνδηλωτικά της ιδιαίτερης ταυτότητας των προσφύγων. Συμβάλλει στην κατανόηση της απώλειας και της ταλαιπωρίας των προσφυγικών πληθυσμών στην Ελλάδα συγκεκριμενοποιώντας παράλληλα την ιδιαιτερότητα της πολιτισμικής τους ταυτότητας.

4.3. Ο Ελληνικός Κινηματογράφος από το 1974 μέχρι 2000

Ο ΝΕΚ, κινηματογράφος του δημιουργού (cinema d' auteur) από το 1974 κ.ε. επικεντρώνεται στην καλλιτεχνική πλευρά και το πολιτικό περιεχόμενο των ταινιών θίγοντας θέματα του τραυματικού παρελθόντος όπως ο Εμφύλιος, η εξορία, οι πολιτικοί πρόσφυγες. Η ταινία θεωρείται καλλιτεχνικό προϊόν με τον σκηνοθέτη απόλυτο κυρίαρχο πάνω σε αυτό. Πατέρας του ΝΕΚ θεωρείται ο Νίκος Κούνδουρος¹⁴¹ ενώ κεντρικό πρόσωπο είναι ο Θ. Αγγελόπουλος που φέρνει στο προσκήνιο συλλογικές μνήμες και τις «αποστασιοποιεί στο α-χρονικό», μετατρέπει τον χρόνο σε χώρο, το ιστορικό γεγονός σε τοπίο¹⁴². Η κινηματογραφική παραγωγή του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελεί, από μόνη της, ειδική κατηγορία. Σκηνοθέτης με στοχαστικό βλέμμα στην κοινωνία, την Ιστορία, την ανθρώπινη περιπέτεια καταξιώθηκε ως κορυφαίος δημιουργός του παγκόσμιου κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον ίδιο, «η ατομική ιστορία, του καθενός μας, επηρεάζει εμάς και τον κόσμο»

¹⁴⁰ Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση*, 110.

¹⁴¹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, 10.

¹⁴² Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, 46.

και «η μεγάλη Ιστορία επεμβαίνει πάνω στη μικρή. Δεν την αλλάζει τελείως, αλλά την οροθετεί»¹⁴³.

Την περίοδο μετά την πτώση της Δικτατορίας (1974-1981) άρχισαν να προβάλλονται οι περιθωριοποιημένες και καταπιεσμένες μνήμες, να επανεξετάζεται το παρελθόν με κυρίαρχη τάση τη σύνδεση δομικών στοιχείων της ελληνικής κοινωνίας με την πρόσφατη ιστορία (Μεσοπόλεμος-Μεταπολίτευση)¹⁴⁴. Ο διάλογος με την ιστορία ήταν θέμα πολλών ταινιών μετά το 1974. Μέχρι τότε «το θέμα του Εμφυλίου» και των συνεπειών του στους ηττημένους στον ελληνικό κινηματογράφο παρέμενε «επίμονα αποσιωπούμενο, άφαντο στοιχείο»¹⁴⁵ εξαιτίας της λογοκρισίας και των απαγορεύσεων. Ο κινηματογράφος της Μεταπολίτευσης καταπιάνεται με αυτή την τραυματική μνήμη αναδεικνύοντας το θέμα των πολιτικών προσφύγων ή πολιτικών κρατούμενων (*Χάπυ Νταίη*, 1976, του Παντελή Βούλγαρη) από μια νέα γενιά σκηνοθετών, οι περισσότεροι από την Αριστερά.

Από το 1990 και μετά ο μεγάλος αριθμός προσφύγων/μεταναστών από τις πρώην κομμουνιστικές χώρες και η προκληθείσα δημογραφική μεταβολή επηρέασαν τον ελληνικό κινηματογράφο που θεματικά ασχολήθηκε με επίκαιρα ζητήματα.

Ταινίες όπως του Θόδωρου Αγγελόπουλου [*Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), *Μία αιωνιότητα και μία μέρα* (1998)], *Από την άκρη της πόλης* (1998) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, *Βαλκανιζατέρ* (1997) του Σωτήρη Γκορίτσα, *Η Πολίτικη κουζίνα* (2003) του Τάσου Μπουλμέτη, *Νύφες* (2004) του Παντελή Βούλγαρη.

Το 1978 η ταινία *1922* του Νίκου Κούνδουρου εστίασε στην ελληνική Μ. Ασία και στις βιαιοπραγίες που υπέστησαν οι Μικρασιάτες τις ημέρες μετά την αποχώρηση του ελληνικού στρατού.

Η ταινία (σε σενάριο του σκηνοθέτη και του Στρατή Καρρά - διασκευή του μυθιστορήματος του Ηλία Βενέζη *Το νούμερο 31328*) περιγράφει τις εμπειρίες της γυναίκας ενός εμπόρου, ενός δασκάλου και ενός δεκαεπτάχρονου νεαρού που αγωνίζονται να επιβιώσουν μεταξύ των εκτοπισμένων που οδηγούσαν οι Τούρκοι στο εσωτερικό της Μικράς Ασίας το 1922. Ο τουρκικός στρατός και συμμορίες φανατικών μουσουλμάνων στράφηκαν με αγριότητα κατά

¹⁴³ Μαρία Κατσουνάκη, «Από τον Αγγελόπουλο στον Λάνθιμο και αντίστροφα», εφ. *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 24.05.2015.

<https://www.kathimerini.gr/opinion/816219/apo-ton-aggelopoulos-ston-lanthimo-kai-antistrofa/>

¹⁴⁴ Λαμπρινός, Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ου αιώνα», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 201-226, 203.

¹⁴⁵ Αθανασάτου, Γιάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα: Finatesc, 2001, 382.

των Ελλήνων. Ενάμιση εκατομμύριο κυνηγημένοι Έλληνες κατέφυγαν στα κοντινά νησιά του Αιγαίου ή στα μεγάλα λιμάνια. Όσοι δεν μπόρεσαν να διαφύγουν με πλοία οδηγήθηκαν αναγκαστικά στο εσωτερικό της Ανατολίας υπό άθλιες συνθήκες.

Ταινία αμφιλεγόμενη. Η κριτική της καταλογίζει βία, σωβινισμό και μανιχαϊσμό. Οι Έλληνες-κάτοικοι παρουσιάζονται ως θύματα των προαιώνιων εχθρών του ελληνισμού, των Τούρκων (οριενταλιστική προσέγγιση).

Γυρίστηκε το 1978 αλλά η προβολή της στις αίθουσες παρεμποδίστηκε μέχρι το 1982. Επίσης είχε απαγορευτεί το ντοκιμαντέρ του Γ. Προκοπίου από το Μικρασιατικό μέτωπο και η *Τραγωδία του Αιγαίου* του Μάρου¹⁴⁶.

Τη δεκαετία του 1970 ο κινηματογράφος αναδεικνύει το τραυματικό παρελθόν με τρόπο συγκρατημένο και εσωστρεφή. Όμως στην περίπτωση του Ν. Κούνδουρου ο ρεαλισμός και το έντονο πάθος συμπλέκονται με το εθνικό ιστορικό αφήγημα και την κρατική πολιτική. «Σκέφτηκα, τώρα που οι μειονότητες σ' ολόκληρο τον κόσμο ξεσηκώνονται και διεκδικούν ελευθερία, και η Ανατολή έχει γίνει το φλεγόμενο καζάνι της Μεσογείου, να κάνω ταινία ένα κομμάτι της Ιστορίας μας. Όχι για να ξεσκαλίσω περασμένες δυστυχίες, αλλά [...] για να κάνω νοητό στο θεατή πως το 1922 [...] (είναι) μια ανοιχτή πληγή για τους λαούς όλου του κόσμου»¹⁴⁷ ενώ καταγράφεται ο ρόλος των Μεγάλων Δυνάμεων.

Πρόκειται για καινούργια κινηματογραφική ματιά του ιστορικού γεγονότος¹⁴⁸. Η ταινία προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στην κριτική και το κράτος. Σύμφωνα με τον Γιάννη Σολδάτο καταγράφει ένα τραγικό γεγονός ξεπερνώντας τα όρια της εθνικής υπόθεσης¹⁴⁹. Ο Κούνδουρος συμπορεύτηκε με τη λαϊκή άποψη σύμφωνα με την οποία «ο Τούρκος δεν είναι ο φουκαράς ο μεμέτης, αλλά το σύμβολο του Κακού»¹⁵⁰ εστιάζοντας στον τουρκικό επεκτατισμό με την υποστήριξη δυνάμεων της Δύσης.

Η ταινία στρέφεται ενάντια στην ελληνοτουρκική προσέγγιση συμβαδίζοντας με την τάση της εποχής της μεταπολίτευσης να απορρίπτει την αποκατάσταση του οθωμανικού παρελθόντος. Έτσι υποβαθμίζει τη μακραίωνη συνύπαρξη των λαών στη Μικρά Ασία όπως και τις δυσκολίες προσαρμογής και ενσωμάτωσης των προσφύγων στην Ελλάδα μετά την

¹⁴⁶ Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2006, 199.

¹⁴⁷ Ν. Κούνδουρος, Βλ. : Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ. 2, 1967-1990, Αθήνα: Αιγόκερως, Η' έκδοση, 1999, 172.

¹⁴⁸ Στο ίδιο, 173.

¹⁴⁹ Στο ίδιο

¹⁵⁰ Στο ίδιο, 174.

Καταστροφή και προβάλλει τον τουρκικό ρόλο στη γενοκτονία των Ποντίων και των Μικρασιατών. Η αναγνώριση της γενοκτονίας θα χρησιμοποιηθεί από τους Πόντιους για την απόκτηση πολιτικής δύναμης στα τέλη του 1980 και δεκαετία 1990.

Τη δεκαετία του 1980 με την αλλαγή της πολιτικής κατάστασης - άνοδο στην εξουσία του ΠΑΣΟΚ (Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος) - παράγονται ταινίες που πραγματεύονται «μελοδραματικά την ιστορία και τη μνήμη της Αριστεράς για τη δεκαετία του 1940»¹⁵¹. Ταινίες όπως *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) του Νίκου Τζίμα ή τα *Πέτρινα χρόνια* (1985) του Παντελή Βούλγαρη προκάλεσαν αίσθηση, είχαν μεγάλη εμπορική επιτυχία και απέσπασαν πολλά βραβεία και διακρίσεις προβάλλοντας μια «αριστερή κινηματογραφική εκδοχή της ιστορίας της δεκαετίας του 1940»¹⁵².

Την περίοδο αυτή ο κινηματογράφος εμφανίζει μια αναστοχαστική οπτική με αναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος και της τραυματικής μνήμης (*Τα παιδιά της Χελιδόνας*, 1987, του Κώστα Βρεττάκου) με το κινηματογραφικό ενδιαφέρον να στρέφεται και στο θέμα των πολιτικών προσφύγων, τον επαναπατρισμό τους, τις δυσκολίες τους και την προσπάθεια ένταξής τους στην ελληνική κοινωνία όπως στην ταινία *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (*Beloianisz*), (1986), του Λευτέρη Ξανθόπουλου. Οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα προσεγγίζοντας το θέμα της ετερότητας στις ποικίλες εκδοχές του. Η «ρητορική της ελληνικότητας» όπως εκφράστηκε στο παρελθόν με τις ταινίες του Ν. Ξανθόπουλου («παιδί του λαού») αντικαταστάθηκε από την αναζήτηση μιας αυθεντικής εικόνας από μια νέα γλώσσα¹⁵³.

Από τη δεκαετία 1990 και μετά η παραγωγή ταινιών (*Ψυχή βαθιά*, 2009 και *Το τελευταίο σημείωμα*, 2017, του Παντελή Βούλγαρη) ή ντοκιμαντέρ (*Ζωή στους βράχους*, 2009 και *Τα κορίτσια της βροχής*, 2011, της Αλίντας Δημητρίου) που αναφέρονται στο παρελθόν ή στον Εμφύλιο, σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των θεατών για σχετικά κινηματογραφικά αφιερώματα καταδεικνύει, εκ μέρους του κοινού και των κινηματογραφιστών, διάθεση αντιμετώπισης, διαχείρισης και υπέρβασης της τραυματικής μνήμης. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η κινηματογραφική παραγωγή που αναφέρεται στο προσφυγικό και τη μετανάστευση.

¹⁵¹ Λεμονίδου, Έλλη, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Αθήνα: Ταξιδευτής, 2017, 198.

¹⁵² Στο ίδιο, 198.

¹⁵³ Λαμπρινός, Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος», 208.

Η δεκαετία του 1990 χαρακτηρίζεται από την αποσταθεροποίηση των ταυτοτήτων και την εμφάνιση της ετερότητας¹⁵⁴. Ενώ οι διακρίσεις προς τους μετανάστες βαθαίνουν και τα ΜΜΕ και οι πολιτικοί χρησιμοποιούν εθνικό λόγο εμφανίστηκε στην λογοτεχνία αλλά και στον κινηματογράφο μια τάση που ασκούσε κριτική στον εθνικισμό και αναδείκνυε το πολυεθνικό παρελθόν της Ελλάδας.

Η κατάρρευση των καθεστώτων του λεγόμενου υπαρκτού σοσιαλισμού στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης με τις συνακόλουθες αλλαγές επηρέασε τον Ελλαδικό χώρο μετατρέποντάς τον σε χώρο υποδοχής προσφύγων και μεταναστών. Ο κινηματογράφος «ήταν εκείνος που αντέδρασε αμέσως στις νέες καταστάσεις»¹⁵⁵ και προσέγγισε το θέμα με μια σειρά ταινιών όπως: *Από το χιόνι* (1993) του Σωτήρη Γκορίτσα, *Μιρουπάφισμ* (1997) των Γιώργου Κόρρα και Χρήστου Βούπουρα, *Από την άκρη της πόλης* (1998) και *Όμηρος* (2004) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη, *Eduart* (2006) της Αγγελικής Αντωνίου, *Διόρθωση* (2007) του Θάνου Αναστόπουλου, *Ακαδημία Πλάτωνος* (2009) του Φίλιππου Τσίτου, *Man at sea*, (2011) του Κωνσταντίνου Γιάνναρη. Πρόκειται για ταινίες που προσπαθούν να διαγράψουν τον ανθρώπινο τύπο του ομογενούς πρόσφυγα ή αλλοεθνούς μετανάστη, των συνθηκών ζωής και την αντιμετώπισή του στην Ελλάδα μέσα από διάφορες οπτικές.

Την ίδια εποχή γυρίστηκαν οι μικρού μήκους ταινίες *Ισμαήλ* (1994) του Γιώργου Ζαφείρη, *Ένας λαμπερός ήλιος* (1999) του Βασίλη Λουλέ, *Εσωτερικό σπιτιού με γυναίκα που καθαρίζει μήλα* (2002) του Έκτορα Λυγίζου. Ιδιαίτερη εντύπωση προξένησε η ταινία *Ο δρόμος προς τη Δύση* (2003) του Κυριάκου Κατζουράκη, συνδυασμός ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, που καταγράφει πραγματικές ιστορίες και εξομολογήσεις μεταναστών στην Αθήνα στην αναζήτηση καλύτερου μέλλοντος στη Δύση και αναδεικνύει το ξερίζωμα χιλιάδων ανθρώπων από τις εστίες τους ως μια διαρκώς επαναλαμβανόμενη ιστορία.

Οι σχετικές με το θέμα μας ταινίες, ανεξάρτητα των διακρίσεων ή της αποδοχής που είχαν από κοινό και κριτική, συνέβαλαν η καθεμιά με τη δική της οπτική στην προβολή του προσφυγικού-μεταναστευτικού ζητήματος, σε μια εποχή που η επικρατούσα ιδεολογία και κρατική πολιτική δεν ήταν ευνοϊκή. Ασκούσαν κριτική στα κυρίαρχα ελληνικά στερεότυπα και σε συμπεριφορές αποκλεισμού και περιθωριοποίησης των προσφύγων. Παρουσίαζαν τις προκληθείσες από τη μετανάστευση ή το προσφυγικό αλλαγές κοινωνικών ρόλων

¹⁵⁴ Λιάκος, Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, 572.

¹⁵⁵ Στο ίδιο, 573.

επιδιώκοντας τον επαναπροσδιορισμό της κοινωνικής σύνθεσης στην Ελλάδα και πρότειναν μια διαφορετική από τη δεσπύζουσα οπτική της κατάστασης.

Οι ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Τριλογία της Σιωπής* [*Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), *Ο Μελισσοκόμος* (1986), *Τοπίο στην ομίχλη* (1988)], *Τριλογία των Συνόρων* [*Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995), *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998)], *Τριλογία της Μοντέρνας Ελλάδας* [*Το λιβάδι που δακρύζει* (2004), *Η σκόνη του χρόνου* (2008), *Η άλλη θάλασσα* (ανολοκλήρωτη, 2012)], πρόβαλαν με το δικό τους συμβολικό τρόπο πτυχές του πολύπλευρου θέματος.

Η αφηγηματική του Αγγελόπουλου δεν περιορίζεται στη Μεσογειακή Λεκάνη. Οι ταινίες του τοποθετούνται στα Βαλκάνια, ειδικά στα «ταραγμένα» βόρεια ελληνικά σύνορα¹⁵⁶. Οι βασικοί χαρακτήρες του «εντοπίζονται σε όχθη λίμνης ή ποταμού», συνήθως μεθοριακής, ετοιμάζονται για το ταξίδι τους προς την πατρίδα ή την εξορία και έχουν γύρω τους στρατιωτικούς ή αστυνομικούς του τμήματος αλλοδαπών¹⁵⁷. Η έννοια της εξορίας κυριαρχεί στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου, κινηματογράφο του «τραύματος της ανοιχτής πληγής» που προκλήθηκε από τη ματαίωση της επαναστατικής ελπίδας του σκηνοθέτη¹⁵⁸. Τα σύνορα στο έργο του Αγγελόπουλου είναι τα φυσικά, πραγματικά, που λειτουργούν ως «φράγμα» (*Μετεώρο βήμα του πελαργού*) και ο ου-τόπος, το ψυχανέμισμα της πατρίδας (*Τοπίο στην ομίχλη*).

Οι ήρωές του «εξορίστηκαν από την κοινωνία τους ή αυτοεξορίστηκαν» εξαιτίας πολιτικο/οικονομικών συνθηκών. Κατέφυγαν είτε μέσα στην Ελλάδα (*Το μετέωρο βήμα του πελαργού*) είτε στο εξωτερικό (*Τοπίο στην ομίχλη*) και στερήθηκαν το κοινωνικό περιβάλλον τους και την πολιτιστική τους ταυτότητα. Το μοτίβο του Νόστου υπάρχει σε παραλλαγές, προσωρινό σμίξιμο στην παραμεθόρια γέφυρα (*Μετεώρο βήμα του πελαργού*), το ηλικιωμένο ζευγάρι μαζί σε σχεδία στη θάλασσα (*Ταξίδι στα Κύθηρα*), ή στη φαντασία των ηρώων ως ανοιχτό φινάλε (*Τοπίο στην ομίχλη*)¹⁵⁹. Ο κινηματογράφος του αναζητά την ταυτότητα (ατομική/συλλογική) και γίνεται ουτοπικός γυρεύοντας την ποθητή επιστροφή από κάθε εξορία.

¹⁵⁶ Letoublon Françoise, Eades Caroline, «Από τη φιλική ανάλυση στην προφορική-τυπολογική θεωρία», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 145-155, 146.

¹⁵⁷ «Στο ίδιο», 147.

¹⁵⁸ Sylvie Rollet, «Το θέατρο έναντι της εικόνας» στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 43-51, 44.

¹⁵⁹ Letoublon Françoise, Eades Caroline, «Από τη φιλική ανάλυση στην προφορική-τυπολογική θεωρία», 147.

Η παγκοσμιοποίηση και η συνακόλουθη αλλαγή μεγεθών επιδρά στις μορφικές δυνατότητες των έργων τέχνης. Στις ταινίες μετά το 1984 ο Αγγελόπουλος μετατοπίζεται χωρικά σε μεθοριακές περιοχές, τόπους προσφύγων, προσμονής, ελπίδας, εξορίας και ορίων. «Μια γεωγραφία των ορίων»¹⁶⁰. Τα σύνορα αποπνέουν απογοήτευση και μελαγχολία ενώ γίνονται σύμβολα μιας γενικότερης ανθρώπινης μοίρας. Έτσι οι ταινίες από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και εξής προσανατολίζονται σε μια απροσδιόριστη υπερ-εθνική πραγματικότητα¹⁶¹ προκαλώντας τον θεατή να στοχαστεί τη νέα διεθνή κατάσταση.

Η Ελλάδα γίνεται η χαμένη πατρίδα στην ταινία του *Τοπίο στην ομίχλη*, (1988).

Δυο μικρά αδέρφια φεύγουν κρυφά από το σπίτι τους και διασχίζουν την Ελλάδα προς τα βόρεια για να βρουν τον πατέρα τους στη Γερμανία. Το ταξίδι δε φαίνεται να πραγματοποιείται, «καθυστερούν» σε διάφορους σταθμούς και εμπλέκονται διαρκώς σε αντιπαράθεση με την πραγματικότητα. Τελικά φτάνουν στο σύνορο πέρα από το οποίο θεωρούν πως υπάρχει ο πατέρας και η ελπίδα. Το σύνορο είναι ένα ποτάμι και με μια μικρή βάρκα επιχειρούν να το διασχίσουν. Οι συνοριοφύλακες τυροβολούν, ένα δέντρο ξεχωρίζει στην ομίχλη και τα παιδιά τρέχουν και το αγκαλιάζουν.

«Τι είναι τα σύνορα;» ρωτά το αγόρι. Τα παιδιά τολμούν να φύγουν ξεπερνώντας το φόβο για το άγνωστο χάρη στην πίστη στον σκοπό τους. Είναι δύσκολο ταξίδι. «Δε θα τελειώσει ποτέ το παραμύθι. Πάντα κάποιος έρχεται και μας κόβει» λέει το αγόρι. «Οι ήρωες στις ταινίες του Αγγελόπουλου συνεχώς ταξιδεύουν» «σύγχρονοι σ' έναν κόσμο ιδεατό»¹⁶². Η πραγματικότητα χρειάζεται αλλαγή και οι άνθρωποι που πηγαινοέρχονται χρειάζεται να βρουν το δρόμο τους. Ένα χέρι αναδύεται από τη θάλασσα πάνω από την πόλη χωρίς το δάκτυλο-δείκτη που μπορούσε να υποδεικνύει την κατεύθυνση. Το πέρασμα των συνόρων είναι «ένας τόπος στοχασμού» με αισθητό τον φόβο και τον κίνδυνο¹⁶³. Ο σκηνοθέτης αφήνει τους ήρωές του στα σύνορα στοχεύοντας σε «μια οριστική και άχρονη σαγήνη»¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Albero Pere, «Οι δρόμοι για την εξορία», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 107-114, 107.

¹⁶¹ Fredric Jameson, «Το παρελθόν ως Ιστορία, το μέλλον ως φόρμα», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 65-80, 76-78.

¹⁶² Walter Ruggie, «Αποστασιοποίηση από το παρελθόν», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 297-301, 297.

¹⁶³ Frederic Strauss, «Η επικράτεια του στοχασμού», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 296-297, 296.

¹⁶⁴ «Στο ίδιο», 297.

Ο Αγγελόπουλος τοποθετεί χωρικά την ταινία του στο Βαλκανικό γεωπολιτικό πλαίσιο, τόπο σημαδεμένο από τη διάλυση της ομοσπονδιακής Γιουγκοσλαβίας, την αναδιανομή εδαφών, την αμφισβήτηση των συνόρων και από συνεχείς πληθυσμιακές μετακινήσεις (πρόσφυγες του 1914-1918, Μικρασιάτες του 1922, πρόσφυγες του 1939-1945, του 1995 λόγω γιουγκοσλαβικού, Αλβανοί μετανάστες κ.α.).

Η προβληματική του στην ταινία αυτή και σε επόμενες αφορά την ιστορική μνήμη και καταπιάνεται με θέματα των ορίων και συνόρων, του ταξιδιού, του no man's land και της ουτοπίας¹⁶⁵.

Το θέμα των συνόρων «ως χαμένης ταυτότητας και ως μη τόπου»¹⁶⁶ προβάλλει επίσης και στην ταινία *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), το πρώτο μέρος της *Τριλογίας των συνόρων*.

Ένας νέος ρεπόρτερ στη διάρκεια ενός ρεπορτάζ στα σύνορα, ανακαλύπτει μια πόλη, ένα πρόσωπο και μια εικόνα. Η πόλη, μια μικρή συνοριακή πόλη έχει χαρακτήρα «άκρης του κόσμου». Οι ντόπιοι την ονομάζουν «αίθουσα αναμονής», γιατί την κατοικούν πρόσφυγες από άλλες χώρες που κάποτε πέρασαν κρυφά τα σύνορα και ζουν εκεί σε γκέτο, με το όνειρο να φύγουν, να ξαναφτιάξουν τη ζωή τους «αλλού». Το πρόσωπο είναι ένας ηλικιωμένος πρόσφυγας που ζει εκεί καλλιεργώντας ένα χωράφι αλλά που ο νεαρός ρεπόρτερ είναι σίγουρος πως είναι το ίδιο πρόσωπο με μια προσωπικότητα της Ελληνικής πολιτικής ζωής που εξαφανίστηκε πριν μερικά χρόνια, αφήνοντας ερωτηματικά γύρω από την εξαφάνισή του. Η εικόνα τέλος, είναι ο εαυτός του πάνω στην γέφυρα -από κάτω περνάει ένα ποτάμι- που χωρίζει τη χώρα του με τις άλλες, με το ένα πόδι σηκωμένο στον αέρα σαν πελαργός¹⁶⁷

Ο χώρος στο πρώτο πλάνο της ταινίας είναι θάλασσα χωρίς όρια, χωρίς «βάθος», στο κέντρο πνιγμένοι, γύρω τους οι λιμενικοί. Τα σύνορα διαγράφονται μεταξύ του κόσμου των ανθρώπων και της άμορφης μάζας των νεκρών¹⁶⁸. Οι ήρωες είτε ζωντανοί είτε φαντάσματα, είναι ταλαιπωρημένοι από εξορία και αποξενωμένοι από τους άλλους και από τον εαυτό τους. Ένας πολιτικός χάνεται για να γίνει πρόσφυγας στα σύνορα της χώρας του: «Τίποτα δε μου ανήκει πια». Ένας δημοσιογράφος υποστηρίζει στο τέλος της ταινίας: «Το μόνο που

¹⁶⁵ Θόδωρου Σούμα, «Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», Σινεφίλια

<http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/767-agelopoulos-soumas>

¹⁶⁶ Francois Niney, «Πέρα από τα όρια», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 303-304, 303.

¹⁶⁷ www.filmfestival.gr/el/movie/movie/141

¹⁶⁸ Sylvie Rollet, «Ο καθρέφτης και το άγαλμα», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 302-303, 302.

ήξερα να κάνω, ήταν να μαγνητοσκοπώ τους άλλους, χωρίς να νοιάζομαι για τα συναισθήματά τους. Δεν καταλάβαινα». Στο τελευταίο πλάνο προβάλλουν άνθρωποι ακίνητοι, «παγωμένοι» μεταξύ γης και ουρανού¹⁶⁹.

Ταινία για τα σύνορα φυσικά, εθνικά, συμβολικά, σύνορα ασαφή εξαιτίας πολέμων και εμφυλίων συγκρούσεων. Ένα προσωρινό μέρος διέλευσης μετατρέπεται σε μόνιμο χώρο «στασιμότητας και αποκλεισμού. Εξόριστοι. Μετανάστες. Πρόσφυγες»¹⁷⁰. Πρόκειται για έναν ου-τόπο. Τα σύνορα ενώνουν αλλά και διαχωρίζουν τους ανθρώπους, τη ζωή, το θάνατο. Αντιμετωπίζονται ως τόπος μεταβατικός και ως τέρμα¹⁷¹. Τόπος no man's land όπου χιλιάδες πρόσφυγες από διάφορα μέρη συγκεντρώνονται μαζικά και ανώνυμα επιχειρώντας να περάσουν στη Γη της Επαγγελίας. Παράλληλα βαγόνια σιδηρόδρομου που αποσύρονται σηματοδοτούν την ακινησία των προσφύγων, θυμάτων άσχημων συνθηκών ζωής και αποτυχημένων καθεστώτων. Στην ταινία στα βόρεια σύνορα της χώρας παρουσιάζονται πρόσφυγες χωρίς προοπτική. Ο πρωταγωνιστής δημοσιογράφος λέει: «Πόσα σύνορα πρέπει να περάσουμε για να φτάσουμε στην πατρίδα;» εκφράζοντας τη διάψευση των προσδοκιών, τα εξωτερικά αδιέξοδα για τα οποία δεν υπάρχει δυνατότητα αντίδρασης.

Τη δεκαετία του 1990 η Ελλάδα γίνεται χώρα υποδοχής μεταναστών και προσφύγων με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης και τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας.

Η ταινία προκάλεσε σοβαρές αντιδράσεις από τον μητροπολίτη Φλώρινας Αυγουστίνο Καντιώτη που τη θεώρησε προσβλητική για το έθνος και τον Χριστιανισμό, αποδεικνύοντας τη λειτουργία ενός ανεπίσημου λογοκριτικού δικτύου από συλλόγους, φορείς, παράγοντες ή «αγανακτισμένους», που αντιδρά κατά καιρούς σε ταινίες, παραστάσεις, βιβλία, επικαλούμενο την υπεράσπιση του εθνικού συμφέροντος¹⁷².

Στην τελευταία *Τριλογία της Μοντέρνας Ελλάδας* κοινός άξονας είναι η ανθρώπινη περιπέτεια και ο κυνηγημένος έρωτας με φόντο την Ιστορία του 20ου αιώνα. Η ταινία *Το λιβάδι που δακρύζει* (2004) αναφέρεται στην περίοδο 1919 –1949 με μια γυναίκα που φεύγει από την Οδησό με τη φυγή των Ελλήνων το 1919 και φτάνει στη Θεσσαλονίκη. Η ταινία *Η σκόνη του χρόνου* (2008) καταπιάνεται με την περίοδο 1953 - 1974, ιστορία σε ιστορικό περίγυρο στον αιώνα της Ρωσικής Επανάστασης, της ήττας της, της ουτοπίας, της

¹⁶⁹ «Στο ίδιο», 303.

¹⁷⁰ Francois Niney, «Πέρα από τα όρια», 303.

¹⁷¹ Angel Quintana «Οι αποτυχίες της Ιστορίας» στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 304-307, 306.

¹⁷² Γκλαβίνας, Γιάννης, «Εφ' όπλου ... “ψαλίδι”..», 176.

κατάρρευσης του υπαρκτού σοσιαλισμού. Το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του Θ. Αγγελόπουλου με διάχυτη την απαισιοδοξία για το μέλλον.

Τη δεκαετία του 1990, μετακινήθηκαν στην Ελλάδα «παλιννοστούντες»¹⁷³ αφενός με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης, την οικονομική και πολιτική κατάσταση, τον εθνικισμό, περισσότεροι από 100.000 Έλληνες¹⁷⁴, αφετέρου με το άνοιγμα των συνόρων ομογενείς της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία.

Μετανάστες από Αλβανία, ομογενείς.

Η ταινία *Απ' το χιόνι* (1993) του Σωτήρη Γκορίτσα αφορά το θέμα της «επιστροφής» τριών Βορειοηπειρωτών στην πατρίδα τους. Περνούν πεζοί τα ελληνοαλβανικά σύνορα και έρχονται στην Ελλάδα με ελπίδες και με τη βεβαιότητα πως θα βρουν ελευθερία και σεβασμό. Στην Αθήνα αντιμετωπίζουν τη δυσπιστία και εχθρικότητα της σύγχρονης νεοελληνικής κοινωνίας που δεν τους αποδέχεται. Θεωρούνται παντού ξένοι, και στην Ελλάδα και στην Αλβανία. Μένουν μετέωροι, χωρίς τόπο να μείνουν. Ένας τους σκοτώνεται ενώ οι άλλοι δύο αποφασίζουν να επιστρέψουν στο χωριό τους στην Αλβανία.

«Πολυβραβευμένη, χαμηλόφωνη, ευαίσθητη, λιτή, χωρίς μελοδραματισμούς», «μια άρτια, μια εξαιρετική ταινία δρόμου»¹⁷⁵, «από τα πιο “πλούσια” δημιουργήματα του νέου ελληνικού κινηματογράφου»¹⁷⁶.

Πρόκειται για την πρώτη προσπάθεια κινηματογραφικής αφήγησης της μετανάστευσης προς την Ελλάδα της περιόδου αυτής (αρχές δεκαετίας 1990) όταν η χώρα μετατρέπεται σε χώρα υποδοχής Βαλκάνιων μεταναστών (κυρίως από την Αλβανία) και ο δημόσιος λόγος καταφέρεται εναντίον της συκοφαντώντας την.

Ο αφηγηματικός της τρόπος θεωρήθηκε «πρωτόγνωρα ρεαλιστικός» χωρίς νοσταλγία ή εθνικιστικό ρομαντισμό¹⁷⁷. Η περιπλάνηση των νεαρών Βορειοηπειρωτών στην Ελλάδα

¹⁷³ Το ελληνικό κράτος τους θεώρησε «παλιννοστούντες» ενώ τους πολιτικούς πρόσφυγες (1980) «επαναπατριζόμενους»

Βλ.: Ανδριώτης, Νίκος, *Πρόσφυγες στην Ελλάδα 1821-1940: άφιξη, περίθαλψη, αποκατάσταση*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2020, 344-345.

¹⁷⁴ Στο ίδιο, 344-345.

¹⁷⁵ <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1881662>

¹⁷⁶ <https://www.cine.gr/film.asp?id=2369&page=4>

¹⁷⁷ Βασίλη Βαμβακά, «Η αδικαίωτη μεταναστευτική ταυτότητα», στο *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο. Immigration in Greek Cinema, 1956-2006*, Αθηνά Καρτάλου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, 94-96, 94.

προβάλλεται με «σχεδόν ουδέτερο τρόπο»¹⁷⁸ αποτυπώνοντας τους μηχανισμούς περιθωριοποίησής τους και ματαίωσης των προσδοκιών τους. Στην Αλβανία εξαιτίας της ελληνικής τους καταγωγή εντάσσονται στη μειονότητα ενώ στην Ελλάδα λόγω της Αλβανικής τους προέλευσης αντιμετωπίζονται υποτιμητικά, ως υποδεέστεροι, ως ξένοι. Η ταινία αφηγείται κινηματογραφικά την «αναγκαστική» μετανάστευση μέσα στην επώδυνη πεζότητά της»¹⁷⁹.

Μετανάστες από Ρωσία, ομογενείς.

Η ταινία *Από την άκρη της πόλης* (1998) του Κ. Γιάνναρη παρακολουθεί την προσπάθεια μιας ομάδας νεαρών Ελλήνων από την πρώην Σοβιετική Ένωση να ενσωματωθούν στην ελληνική κοινωνία που δεν τους αποδέχεται διατηρώντας την ταυτότητά τους.

Έφηβοι Ρωσοπόντιοι από το Μενίδι, πρόσφυγες από το Καζακστάν, νιώθουν αποκλεισμένοι στη νέα τους πατρίδα. Άνεργοι, με σπασμένα ελληνικά, στο περιθώριο της ζωής, με διάθεση για περιπέτεια χρησιμοποιούν κάθε μέσο (κλοπές, οίκους ανοχής) προκειμένου να κατακτήσουν την πόλη. Οι αξίες τους καταρρέουν, εμπλέκονται σε βίαια περιστατικά, γίνονται θύματα οικονομικής και σεξουαλικής εκμετάλλευσης. «Ανέστιοι παρατάνε την οικοδομή για να ψωνιστούν στην Ομόνοια»¹⁸⁰. Το περιβάλλον όπου κινούνται είναι περιθωριακό. Διαμένουν στα περίχωρα «της κυρίαρχης κουλτούρας της χώρας υποδοχής»¹⁸¹ επιδιώκοντας αναγνώριση της ταυτότητάς τους. Οι σχέσεις που οι νεαροί δημιουργούν μεταξύ τους και με τους Έλληνες είναι αδιέξοδες. Διάλογοι επιθετικοί τονίζουν το κέντρο βάρους της ταινίας. Το κεντρικό πρόσωπο, που υποδύεται ερασιτέχνης ηθοποιός και Ρωσοπόντιος ο ίδιος, δηλώνει σαρκάζοντας: «Μποντ, Ρώσο Ποντ» συναισθανόμενος την αιτία των περιπετειών τους. Οι ήρωες που, αν και έχουν αίμα ελληνικό, μιλάνε μια γλώσσα ξένη έχουν συνειδητοποιήσει πως δεν πρόκειται να αντιμετωπιστούν στην Ελλάδα «ως ισότιμοι συμπατριώτες»¹⁸².

«Ταινία-γροθιά που ανέτρεψε τις μέχρι τότε “ισορροπίες” στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου»¹⁸³, χαρακτηρίστηκε «ως τομή» στην ιστορία του¹⁸⁴, «χωρίς συμβιβασμούς

¹⁷⁸ «Στο ίδιο», 94.

¹⁷⁹ «Στο ίδιο», 94.

¹⁸⁰ Κώστα Τερζή, «Πόθος και ελευθερία στο πρόσωπο του άλλου; Το σινεμά του Κωνσταντίνου Γιάνναρη», στο *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*, Γιώργος Κρασσακόπουλος (επιμ. έκδοσης), Μαίρη Κιτρορέφ (επιμ. κειμένων), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2011, 8.

¹⁸¹ Σοφία Φωκά, «Θαυματοποιός» στο *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*, Γιώργος Κρασσακόπουλος (επιμ. έκδοσης), Μαίρη Κιτρορέφ (επιμ. κειμένων), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2011, 18, 18.

¹⁸² Βασίλη Βαμβακά, «Η αδικαίωτη μεταναστευτική ταυτότητα», 96.

¹⁸³ Κώστα Τερζή, «Πόθος και ελευθερία στο πρόσωπο του άλλου; », 8.

και κλισέ, οδήγησε το νεανικό κοινό στις αίθουσες»¹⁸⁵ και σηματοδοτώντας «ένα κομβικό σημείο ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο» με διεθνή αναγνώριση¹⁸⁶.

Και στις δύο παραπάνω ταινίες τίθεται το ζήτημα της διάκρισης Έλληνα και μη Έλληνα ομογενούς από τα Βαλκάνια και την Ανατολική Ευρώπη. Παράλληλα προβάλλεται ο αρνητικός τρόπος αντιμετώπισης και η αναγκαστική περιθωριοποίηση που υφίστανται στην Ελλάδα οι ομογενείς πρόσφυγες/μετανάστες την περίοδο εκείνη. Δηλωτικός του τόπου προέλευσής τους και των συνθηκών που τους οδηγούν στην ελπίδα και αναζήτηση της καλύτερης ζωής στην Ελλάδα είναι ο τίτλος με τον εμπρόθετο προσδιορισμό «Από», *Από το χιόνι της Αλβανίας* και *Από την Άκρη της πόλης* της Αθήνας.

Και οι δύο ταινίες διερευνούν τις σχέσεις ταυτότητας-ετερότητας και εκθέτουν στο επίκεντρό τους την κρίση (κοινωνική, προσωπικού αδιέξοδου, διαπροσωπικών σχέσεων) όπου ο Άλλος λειτουργεί ως καταλύτης της. Ο Άλλος ως ξένος, ως διαφορετικός, ως παρείσακτος αλλά και ως ο άγνωστος Εαυτός μας. Ακολουθώντας τους πρόσφυγες/μετανάστες στις ταινίες αυτές ακολουθούμε την τραγική κατάσταση μιας κοινωνίας μετέωρης και κατακερματισμένης που βρίσκεται σε μια διαρκή μετάβαση. Οι αυταπάτες των προσφύγων αντανακλούν τις δικές μας αυταπάτες, των *αυτοχθόνων* κατοίκων της Ευρωπαϊκής ηπείρου. Εξάλλου η εμπειρία της Ελλάδας, σε μια γεωγραφική θέση μεταξύ Ανατολής και Δύσης, χώρα αποστολής και σήμερα υποδοχής προσφυγικών ροών καταδεικνύει τη βαθιά κρίση που διέρχεται ο ευρωπαϊκός πολιτισμός.

Η οπτική του κινηματογράφου επιδρά στο κοινωνικό σώμα. Οι ταινίες αντιμετώπισαν κριτικά τα δεσπόζοντα στερεότυπα και συμπεριφορές της ελληνικής κοινωνίας, παρουσίασαν τις αλλαγές που είχε επιφέρει η μετανάστευση/προσφυγιά στους κοινωνικούς ρόλους, επιζητούσαν τον επαναπροσδιορισμό της ελληνικής κοινωνίας προβάλλοντας μια διαφορετική από την κυρίαρχη ματιά.

Τη δεκαετία του 2000 οι κινηματογραφικές ταινίες περισσότερο αποτυπώνουν νοσταλγικά μια «περίοδο που έχει οριστικά παρέλθει και της οποίας η μνήμη δε διεκδικείται ως δικαίωση, παρά μόνο ως άξονας της πολιτισμικής ταυτότητας»¹⁸⁷. Τον 21ο αιώνα ο

¹⁸⁴ Stephane Sawas, «Η ματιά του άλλου» στο *Κωνσταντίνος Γιάνναρης*, Γιώργος Κρασσακόπουλος (επιμ. έκδοσης), Μαίρη Κιτρορέφ (επιμ. κειμένων), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2011, 11-12, 11.

¹⁸⁵ Λαμπρινός, Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος.», 214.

¹⁸⁶ Σοφία Φωκά, «Θαυματοποιός», 18.

¹⁸⁷ Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση*, 110.

ελληνικός κινηματογράφος έχει ως κατεξοχήν θέμα την κρίση της ελληνικής οικογένειας που γίνεται «πολιτισμικός τόπος»¹⁸⁸ αλλά και το προσφυγικό/μεταναστευτικό.

¹⁸⁸ Λιάκος, Αντώνης, Ο ελληνικός 20ος αιώνας, 614.

5. ΕΛΛΗΝΕΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

5.1. Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες¹⁸⁹

Το ζήτημα των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων και της μαζικής εξόδου τους από την Ελλάδα συνδέεται με το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949) ενώ η αναγκαστική παραμονή τους σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης συναρτάται με τις ψυχροπολεμικές αντιπαλότητες και τις διαφορές Δύσης-Ανατολής.

Η ήττα του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ) το 1949 οδήγησε στην απομάκρυνσή του από τη χώρα μαζί με πληθυσμούς της ελληνικής μεθορίου που τον υποστήριζαν. Επρόκειτο για μια μαζική έξοδο περίπου 120.000 Ελλήνων¹⁹⁰ από τα ελληνικά σύνορα με χαρακτήρα αναγκαστικής διαφυγής και λόγω των επικείμενων αντεκδικήσεων (στρατοδικεία, θανατικές καταδίκες, εξορίες) από το ελληνικό κράτος. Οι ίδιοι οι εκπατρισμένοι την αντιμετώπιζαν ως κατάσταση προσωρινή που, όμως, τελικά διήρκεσε για την πλειονότητα περισσότερο από εικοσιπενταετία και για κάμποσους ολόκληρη ζωή.

Οι ελληνικοί αυτοί πληθυσμοί¹⁹¹ εγκαταστάθηκαν στη Σοβιετική Ένωση και σε λαϊκές δημοκρατίες της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης: Τσεχοσλοβακία, Ρουμανία, Ουγγαρία, Πολωνία, Βουλγαρία, Αν. Γερμανία, Αλβανία, Ουζμπεκιστάν λόγω των συμμαχιών και των ιδεολογικών συγγενειών τους με τα καθεστάτα των χωρών αυτών. Η διασπορά αυτή αποτέλεσε ένα ιδιόμορφο κοινωνικό φαινόμενο πολιτικών διαστάσεων.

¹⁸⁹ Ο όρος αφορά στην ελληνική βιβλιογραφία Έλληνες που την εποχή του Εμφυλίου μετακινήθηκαν και έζησαν πάνω από 30 χρόνια σε διάφορα κομμουνιστικά καθεστάτα. Ως πρόσφυγες δεν αναγνωρίστηκαν από Ο.Η.Ε., ελληνικό κράτος, χώρες υποδοχής χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν τους χαρακτηρίζει το ευρύτερο καθεστώς του πρόσφυγα.

Βλ.: Κατερίνα Τσέκου, *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη 1945-1989*, Αθήνα: αλεξάνδρεια, 2013, 18-19.

¹⁹⁰ Πασχαλούδη, Ελένη-Δορδανάς, Ν., Στράτος, «Οι πολιτικοί πρόσφυγες και η ελληνική πολιτεία, 1946-1989: από τη στέρηση της ιθαγένειας στον επαναπατρισμό και την αποκατάσταση», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη, Πρακτικά Ημερίδας*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 53-79, 53.

¹⁹¹ Κατερίνα Τσέκου, *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες*, 17-18.

Στις λαϊκές δημοκρατίες οι πρόσφυγες εντάχθηκαν στην παραγωγική διαδικασία κάθε χώρας, της «μητριας πατρίδας»¹⁹² «με μοναδική ίσως εξαίρεση το Χωριό Ν. Μπελογιάννης»¹⁹³, με την ελληνικότητα να παραμένει το βασικό στοιχείο της ταυτότητάς τους.

Στο ελληνικό κράτος τη λήξη του Εμφυλίου και την αναχώρηση των ηττημένων για την υπερорία ακολούθησαν σειρά νομοθετημάτων που τους αφαιρούσαν την ελληνική ιθαγένεια (και την περιουσία τους), παρεμπόδιζαν τον επαναπατρισμό τους ως «εθνικά επικίνδυνων» και «αντεθνικώς δρώντων»¹⁹⁴ διατηρώντας τους σε καθεστώς «εθνικής αποξενώσεως»¹⁹⁵. Έτσι, για πολλά χρόνια οι πολιτικοί πρόσφυγες, αποκομμένοι χωρικά και εννοιολογικά από την πατρίδα τους, συνιστούσαν ένα σύνολο ανθρώπων αντιπροσωπευτικό της προβληματικής αντιμετώπισης του Εμφυλίου εκ μέρους της ελληνικής πολιτείας και της επικρατούσας εθνοφοροσύνης.

Κατά τη μεταπολίτευση η εδραίωση της δημοκρατίας και η νομιμοποίηση του Κ.Κ.Ε. έδωσε τη δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσης του ζητήματος των πολιτικών προσφύγων. Από το 1975 το θέμα ανακινήθηκε από τα κόμματα της αντιπολίτευσης (δύο ΚΚΕ, ΠΑΣΟΚ) που στις σχετικές συζητήσεις στο Κοινοβούλιο ταύτιζαν στο λόγο τους τη δραστηριότητα των πολιτικών προσφύγων με την αντίσταση 1941-1944 συνδέοντάς τους στο «ενοποιητικό αφήγημα της Εθνικής Αντίστασης»¹⁹⁶ σύμφωνα με το οποίο σε «έναν εμφύλιο πόλεμο ολόκληρος ο λαός είναι ο ηττημένος»¹⁹⁷.

Τον Δεκέμβριο του 1982 με τον νόμο 1266/1982¹⁹⁸ και εντός του κλίματος «εθνικής συμφιλίωσης και ομοψυχίας» αποφασίστηκε ο ελεύθερος επαναπατρισμός όλων «των Ελλήνων το γένος που κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου και λόγω αυτού, κατέφυγαν στην Αλλοδαπή ως Πολιτικοί Πρόσφυγες»¹⁹⁹.

Μέχρι το 1990 επαναπατρίστηκαν κάπου 34.000 άτομα, πρόσφυγες πρώτης γενιάς που ζούσαν ακόμη αλλά και δεύτερης και τρίτης που ανατράφηκαν με το όνειρο της επιστροφής

¹⁹² Παπαθανασίου, Ιωάννα, «Πρόσφυγες στις “νέες πατρίδες”: η ελληνική διασπορά στις χώρες του “υπαρκτού σοσιαλισμού”», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη, Πρακτικά Ημερίδας*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 22.

¹⁹³ «Στο ίδιο», 21.

¹⁹⁴ Πασχαλούδη, Ελένη-Δορδανάς, Ν., Στράτος, «Οι πολιτικοί πρόσφυγες και η ελληνική πολιτεία», 57-58.

¹⁹⁵ «Στο ίδιο», 62.

¹⁹⁶ «Στο ίδιο», 67.

¹⁹⁷ «Στο ίδιο», παραπομπή 36, σελ. 78.

¹⁹⁸ Απόφαση 106841/29-12-1982, «Ελεύθερος επαναπατρισμός και απόδοση της Ελληνικής Ιθαγένειας στους πολιτικούς πρόσφυγες»,

Παπαθανασίου, Ιωάννα, «Πρόσφυγες στις “νέες πατρίδες”: », 26.

¹⁹⁹ «Στο ίδιο», 14.

τους στην πατρίδα-Ελλάδα (Η ευχή τους «καλή πατρίδα, σύντροφε») και της ένταξής τους στην ελληνική κοινωνία. Η τελευταία αποδείχτηκε δύσκολη γιατί βρήκαν μια χώρα διαφορετική από εκείνη που είχαν αφήσει και την οποία είχαν φανταστεί διαφορετικά.

Με νομοσχέδιο το 1985²⁰⁰ ρυθμίστηκε το θέμα των περιουσιών τους και του ασφαλιστικού καθεστώτος ενώ με νόμο του 1989 από την κυβέρνηση συνεργασίας Νέας Δημοκρατίας-Συνασπισμού της Αριστεράς «αίρονται οι οποιεσδήποτε συνέπειες από καταδίκες αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης κι όσων έλαβαν μέρος στον εμφύλιο πόλεμο [...] από την απελευθέρωση και μέχρι 24 Ιουλίου 1974, οι δε ποινές διαγράφονται από τα δελτία του ποινικού μητρώου»²⁰¹ και αποκαθίστανται υλικά και ηθικά οι νικημένοι. Οι μόνοι που εξαιρέθηκαν και για τους οποίους δεν προνόησαν μέχρι σήμερα το κράτος και οι πολιτικές δυνάμεις ήταν οι «μη Έλληνες το γένος»²⁰².

Από το 1989 και εξής το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στους «παλινοστούντες»²⁰³ στην Ελλάδα από χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού μετά την κατάρρευσή του.

Δύο περιοχές εγκατάστασης πολιτικών προσφύγων απασχόλησαν τη συγκεκριμένη μελέτη: η Τασκένδη, πρωτεύουσα του Ουζμπεκιστάν στην κεντρική Ασία και το Χωριό Ν. Μπελογιάννης στην Ουγγαρία.

Στην Τασκένδη έφτασαν το 1949 περίπου δεκαπέντε χιλιάδες Έλληνες, το «έως πρόσφατα μάχιμο τμήμα του ΔΣΕ»²⁰⁴ έπειτα από πολυήμερο ταξίδι σε αμπάρια πλοίων και τρένα²⁰⁵ και μοιράστηκαν σε δεκατέσσερεις «Ελληνικές Πολιτείες»²⁰⁶ περιμαντρωμένες, σαν στρατόπεδα²⁰⁷.

²⁰⁰ Πασχαλούδη, Ελένη - Δορδανάς, Ν., Στράτος, «Οι πολιτικοί πρόσφυγες και η ελληνική πολιτεία, 1946-1989:», παραπομπή 56, σελ. 79.

²⁰¹ «Στο ίδιο», παραπομπή 60, σελ. 79.

²⁰² «Στο ίδιο», 76.

²⁰³ Παλινοστούντες: άτομα που επιστρέφουν στη χώρα προέλευσής τους - μετανάστες, πολιτικοί πρόσφυγες. Για τους τελευταίους χρησιμοποιείται και ο όρος: Επαναπατρισμός.

Ειδική κατηγορία θεωρούνται οι Ελληνοπόντιοι από την πρώην Σοβιετική Ένωση που μετακινήθηκαν στην Ελλάδα για διάφορους λόγους.

Καραμούζη, Ανθούλα, «Καταγραφή και χαρτογράφηση», 33.

²⁰⁴ Παπαθανασίου, Ιωάννα, «Πρόσφυγες στις “νέες πατρίδες”», 17.

²⁰⁵ Ζέη, Άλκη, «Αναμνήσεις από την Τασκένδη», στο Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 137-142, 137.

²⁰⁶ Ζαφειροπούλου, Σιμόνη, «Οι Έλληνες της Τασκένδης», στο Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 143-146, 144

²⁰⁷ Ζέη, Άλκη, «Αναμνήσεις από την Τασκένδη», 138.

Στην Ουγγαρία οι πρόσφυγες από το 1950 με κρατική βοήθεια έφτιαξαν σε απόσταση 60 χλμ. από τη Βουδαπέστη το «χωριό των Ελλήνων»²⁰⁸ που μετονομάστηκε σε Χωριό Ν. Μπελογιάννης, μια μοναδική αμιγώς προσφυγική ελληνική εγκατάσταση που διαμορφώθηκε και κατοικήθηκε από Έλληνες εκπατρισμένους και μέχρι σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς του ελληνισμού στην Ουγγαρία.

Για πολλά χρόνια οι Έλληνες ιστορικοί δεν ασχολήθηκαν με το θέμα των πολιτικών προσφύγων εξαιτίας της έλλειψης πηγών αλλά και λόγω της τραυματικής εμπειρίας του Εμφυλίου Πολέμου. Οι πολιτικές συνθήκες ήταν ιδεολογικά φορτισμένες αποτρέποντας την επιστημονική κοινότητα από τη σχετική έρευνα και μελέτη. Τη δεκαετία του 1990 σημειώθηκε έντονο ενδιαφέρον για το ζήτημα με μαρτυρίες των ίδιων των πολιτικών προσφύγων και πολλές μελέτες για τη ζωή τους²⁰⁹.

5.2. Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες και κινηματογράφος

Σύμφωνα με τα προηγούμενα γίνεται αντιληπτή η απουσία κινηματογραφικού ενδιαφέροντος για το συγκεκριμένο ζήτημα, μέχρι το 1984 όταν ο Θόδωρος Αγγελόπουλος με την ταινία του *Ταξίδι στα Κύθηρα* πραγματεύτηκε το θέμα της επιστροφής των πολιτικών προσφύγων (από την Τασκένδη) και λίγο αργότερα, το 1986, όταν ο Λευτέρης Ξανθόπουλος αποφάσισε το γύρισμα της ταινίας του *Καλή πατρίδα, σύντροφε (Beloianisz)*, με κέντρο αναφοράς έναν άλλο τόπο εκτοπισμού, το χωριό Μπελογιάννης στην Ουγγαρία και την επιστροφή των κατοίκων του στην Ελλάδα.

Ταξίδι στα Κύθηρα (1984)

Είναι η πρώτη ταινία από την *Τριλογία της Σιωπής (Μελισσοκόμος, 1986 και Τοπίο στην Ομίχλη, 1988)*. Παρουσιάζει, μέσα από το πρίσμα ενός σκηνοθέτη και γιου που φαντάζεται την επόμενη ταινία του, τις περιπέτειες ενός ηλικιωμένου πολιτικού πρόσφυγα εξόριστου στην Τασκένδη για 32 χρόνια (από το 1949), πρώην κομμουνιστή, αντάρτη του Δημοκρατικού στρατού, όταν επιστρέφει στην πατρίδα και αντιμετωπίζει τις συνθήκες της μετεμφυλιακής εποχής και μια πραγματικότητα τελείως διαφορετική από αυτή που άφησε. Διαπιστώνει το ξεπούλημα της γης και των ιδεών και προσπαθεί μάταια να το αποτρέψει.

²⁰⁸ Κατερίνα Τσέκου, *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες*, 68.

²⁰⁹ Πασχαλούδη, Ελένη-Δορδανός, Ν., Στράτος, «Οι πολιτικοί πρόσφυγες και η ελληνική πολιτεία, », 54.

Αδυνατώντας να επικοινωνήσει με τα παιδιά του και τους συγχωριανούς του, χωρίς ιθαγένεια, με προσωρινή άδεια παραμονής, απομονώνεται. Μόνο η γυναίκα του, πιστή και υπομονετική τού συμπαραστέκεται και τον ακολουθεί μέχρι το τελευταίο του ταξίδι πάνω σε μια σχεδία στα διεθνή χωρικά ύδατα. Αξιομνημόνευτη είναι η σκηνή της βουβής παρουσίας του σφιχταγκαλιασμένου ηλικιωμένου ζευγαριού, όρθιου, μόνου μέσα στη θάλασσα, που δεν ανήκει πουθενά, σε μια Ελλάδα μη αναγνωρίσιμη.

«Το Ταξίδι στα Κύθηρα του Αγγελόπουλου σε καλεί σε μια κάθοδο στον Άδη της Ελληνικής Ιστορίας, όπου βρίσκονται ενταφιασμένα όλα τα «ελληνικά ιδανικά»²¹⁰ με την παρουσία της Ιστορίας, όμως, να γίνεται όχι με παράθεση γεγονότων αλλά ως στοχασμός πάνω σε αυτά που «για τις ανάγκες της μυθοπλασίας έχουν γίνει μυθικά»²¹¹, ένα ταξίδι «στην πίσω μεριά της ελληνικής Ιστορίας»²¹².

Προβάλλεται η παλιννόστηση ενός εξόριστου, πολιτικού πρόσφυγα (μη Έλληνα επίσημα) που προσπαθεί μάταια να επανασυνδεθεί με τον τόπο και τους ανθρώπους του. Αναζητά την ταυτότητά του, διατηρεί την πίστη του στα οράματά του και εξακολουθεί να αντιστέκεται. «Είσαι ένα απολίθωμα, δεν υπάρχουν» του λέει ένας συγχωριανός του. «Ποτέ δε σκέφτηκες τους άλλους» λέει η κόρη του ενώ κάποιοι τον ρωτάνε «Γιατί γύρισες;». Οι συνεκτικοί δεσμοί έχουν διαρραγεί. Η γενέθλια γη υπάρχει μόνο στην ψυχή του. Στο διάστημα της απουσίας του πολιτικο - ιστορικά γεγονότα έχουν μεσολαβήσει. «Είμαι επισκέπτης./Το καθετί που αγγίζω/με πονάει πραγματικά/κι έπειτα δεν μου ανήκει.»

Χωρίς θέση στον κόσμο, χωρίς δικαιώματα ούτε και στον θάνατο και χωρίς ο ίδιος να μπορεί να ορίσει τη ζωή του ο πολιτικός πρόσφυγας απομακρύνεται προς έναν ου-τόπο ²¹³. Πορτρέτο δυνατό, σκληραγωγημένος από τις συγκρούσεις, με ισχυρό χαρακτήρα από την εξορία και τον ξεριζωμό, ο ρυτιδωμένος γέρος αντιμετωπίζει με βλοσυρή ψυχρότητα την κατάσταση παραμένοντας εν κινήσει, αν και τελικά, έχει αποκοπεί από τη ζωή και έχει περιθωριοποιηθεί. Τελικά «Τα Κύθηρα δεν είναι νησί, αλλά το ίδιο το ταξίδι»²¹⁴, ένα ταξίδι κατά το οποίο το παρελθόν ζωντανεύει στο παρόν μέσω του γέρου πολιτικού πρόσφυγα που επιστρέφει, βρίσκει χαμένα τα ίχνη του και καθιλώνει τον χρόνο. Άπατρις, εν κινήσει, ο

²¹⁰ Βασίλη Ραφαηλίδη, «Ταξίδι στον Άδη», *Κινηματογραφικά Θέματα*, τόμος 2, Αθήνα: Αιγόκερως, 1985.

²¹¹ «Στο ίδιο»

²¹² «Στο ίδιο»

²¹³ <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/767-angelopoulos-soumas#>

²¹⁴ Yvette Biro, «Τα Κύθηρα δεν είναι νησί», στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, επιλογή κειμένων, επιμέλεια έκδοσης: Ειρήνη Στάθη, Επιμέλεια Κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 272-277, 277.

Γέρος ταξιδεύει στον χωροχρόνο. Μαζί με τη γριά γυναίκα του χάνεται στην ομίχλη καταδεικνύοντας τον «μη-τόπο, το α-νόητο αυτού του ορίου»²¹⁵.

Καλή πατρίδα, σύντροφε (Beloianisz), 1986

Η ταινία με πρωταγωνιστές τους ίδιους τους κατοίκους καταγράφει την ζωή τους στο ελληνικό χωριό Μπελογιάννης της Ουγγαρίας κοντά στη Βουδαπέστη και περιγράφει την προετοιμασία της επιστροφής στην πατρίδα έπειτα από 35 χρόνια αναγκαστικής προσφυγιάς εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου. Μαζί τους επιστρέφει και το φέρετρο ενός παλιού συντρόφου – καλή πατρίδα, σύντροφε. Το χωριό αδειάζει σιγά σιγά. Η ελληνική κυβέρνηση (ΠΑΣΟΚ) χορηγεί διαβατήρια στους πολιτικούς πρόσφυγες τερματίζοντας την πολύχρονη εξορία τους.

«Μία από τις πιο σημαντικές στιγμές του ελληνικού κινηματογράφου»²¹⁶. Το 2014 «ψηφίστηκε από το κοινό ως μια από τις είκοσι καλύτερες ταινίες μιας λίστας με διακόσιες»²¹⁷.

Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος παντρεύει την Ιστορία με τη μυθοπλασία, χαρακτηριστικό στοιχείο του κινηματογραφικού του έργου²¹⁸. Πρώτο πλάνο της ταινίας ένα αληθινό κινηματογραφημένο ντοκουμέντο με την πορεία των ηττημένων ανταρτών μέσα στο χιόνι προς τις χώρες της Αν. Ευρώπης, «Τρεις μέρες και τρεις νύχτες να βγούμε έξω απ' τα σύνορα. Να μη μείνει κανένας-μέχρι τα μεσάνυχτα» διηγείται η γριά αντάρτισσα²¹⁹.

Πρόκειται για μια ταινία «της προσφυγιάς, του ξεριζωμού, της νοσταλγίας, του αγώνα για τη διατήρηση της γλώσσας και της μνήμης»²²⁰. Είναι όμως και ταινία που, με την επιστροφή των πολιτικών προσφύγων, αναφέρεται στην Ελλάδα που ξεπερνά το τραύμα του Εμφυλίου. Σύμφωνα με τον Β. Ραφαηλίδη ο Λ. Ξανθόπουλος «κρατιέται σε απόσταση απ' αυτό το ιστορικό δράμα, του οποίου παρακολουθεί ψύχραιμα την τελευταία σπαραχτική πράξη: την

²¹⁵ Fabrice Revault d' Allonnes, «Ο ελληνικός κύκλος» στο *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Επιλογή κειμένων, Επιμέλεια έκδοσης: Ειρήνη Στάθη, Επιμέλεια Κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, 277-278, 278.

²¹⁶ Βένα Γεωργακοπούλου, « Το χωριό Μπελογιάννης ερημώνει», εφ. «efsyn», 12.07.2018.

https://www.efsyn.gr/tehnesh/sinema/157238_horio-mpelogiannis-erimonei

²¹⁷ «Στο ίδιο»

²¹⁸ Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, «Εισαγωγικό Σημείωμα», στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 9-14, 11.

²¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

²²⁰ Βένα Γεωργακοπούλου, « Το χωριό Μπελογιάννης ερημώνει»

από τη φύση της αντιρωϊκή διάλυση μιας κοινότητας πρώην ηρώων, που επαναπατρίζονται με τρόπο κάθε άλλο παρά ηρωικό»²²¹.

Το σενάριο στηρίχτηκε σε πρωτογενή εξαντλητική έρευνα και προετοιμασία πέντε χρόνων. Οι ιστορίες των κατοίκων του χωριού Μπελογιάννης, ιστορίες ζωής, προβάλλουν τα υποκείμενα της ιστορίας προκειμένου «να σκιαγραφήσουν τελικά και να ολοκληρώσουν το ιδιαίτερος φορτισμένο σε έννοιες και μνήμες καλλιτεχνικό αποτέλεσμα»²²². Οι μονόλογοι της ταινίας αναδεικνύουν όχι μόνο τα δραματικά γεγονότα αλλά και την αυθεντικότητα της προσωπικής εμπειρίας («Όλες οι ιστορίες που υπάρχουν στην ταινία είναι ιστορίες πραγματικές»²²³) δημιουργώντας ένα σύνολο προσωπικών στιγμών σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο. Οι κάτοικοι του χωριού, όμως, «δεν "έπαιξαν" τους εαυτούς τους. "Έπαιξαν" ρόλους που γράφτηκαν γι' αυτούς, τους διδάχτηκαν και τους μάθανε απέξω»²²⁴ αφού «πίστεψαν στην αναγκαιότητα μιας ταινίας για τη ζωή τους»²²⁵.

Η ταινία γυρίστηκε στα αυθεντικά μέρη του χωριού Μπελογιάννης και οι κάτοικοί του διατηρούσαν συνήθειες, ήθη κι έθιμα αλλά και γλωσσικά ιδιώματα της εποχής που ηττημένοι εγκατέλειψαν την Ελλάδα²²⁶. Αναπαριστά μια μυθική Ελλάδα της δεκαετίας του '40, τη χώρα που γνώριζαν και αναγκάστηκαν να αφήσουν οι πολιτικοί πρόσφυγες-κάτοικοι του χωριού. Η πίστη στο δίκαιο των επιλογών τους τους οδήγησε σε ένα διαρκή αγώνα επιβίωσης σε μια χώρα ξένη. «Πολεμήσαμε για την πατρίδα», «Δύσκολα αλλά καλά χρόνια»²²⁷ και «Στο βουνό πέρασα τα πιο ωραία μου χρόνια, δεν το μετανιώνω»²²⁸, ισχυρίζονται πρόσωπα της ταινίας ως απόδειξη της ιδεολογικής τους συνέπειας.

Στην ταινία το ατομικό ενσωματώνεται στο συλλογικό, το υπαρξιακό αλληλοεπιδρά με το κοινωνικό, η προσωπική μαρτυρία με την επινοημένη μυθοπλασία, οι ανθρώπινες ιστορίες με την Ιστορία που τις καθόρισε. Γραφή αποσπασματική χαρτογραφεί τις συνθήκες ζωής μιας συγκεκριμένης κατηγορίας ανθρώπων.

²²¹ «Στο ίδιο»

²²² Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Από την κριτική κινηματογράφου στο Καλή Πατρίδα, Σύντροφε», ο αναγνώστης.

<https://www.oanagnostis.gr/apo-tin-kritiki-kinimatografoy-sto-kali-patrida-syntrofe-tis-chrysanthis-sotiropoyloy/>

²²³ Ξανθόπουλος, Λευτέρης, «Στους πολιτικούς πρόσφυγες έψαχνα τον ηττημένο πατέρα μου», συνέντευξη στη Β. Γεωργακοπούλου, εφ. «efsyn», 14.07.2018.

²²⁴ «Στο ίδιο»

²²⁵ «Στο ίδιο»

²²⁶ «Στο ίδιο»

²²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

²²⁸ Στο ίδιο

Προβάλλει μια πραγματικότητα στηριγμένη σε μνήμες, δισταγμό, φόβο, ελπίδες αλλά και συναισθηματικές πιέσεις. Πρόσωπα με μνήμες απόντων και προσωπικές προσδοκίες κινούνται εγκλωβισμένα σε συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Άνθρωποι που αγωνίζονται στην καθημερινότητα προσπαθούν να ενσωματωθούν στην κάθε πατρίδα (γενέθλια/χώρα φιλοξενίας). Οι κάθε είδους ταλαιπωρίες και οι ιδεολογικές διαψεύσεις δεν τους εμποδίζουν να διατηρήσουν αξιοπρέπεια, αξίες, μνήμες αλλά και πίστη σε μια συμβολική επιστροφή. «Καλή πατρίδα»²²⁹ είναι η μεταξύ τους ευχή. «Η χαμένη πατρίδα, που στοιχειώνει την μνήμη της πρώτης γενιάς των προσφύγων αποτελεί την εν δυνάμει αρχή του μύθου για την επόμενη, την δεύτερη γενιά»²³⁰. Ο σκηνοθέτης μιλά για τη νεότερη γενιά, για αυτούς που γεννήθηκαν στο χωριό χωρίς να νιώθουν ούτε Ούγγροι αφού δεν αφομοιώθηκαν ούτε και Έλληνες γιατί την Ελλάδα την γνώρισαν μόνο μέσω των καθημερινών διηγήσεων.

Η ταινία αναδεύει μνήμες μιας αποφασιστικής περιόδου της νεότερης ιστορίας και θέτει πολλαπλών διαστάσεων ερωτήματα.

Πρόκειται για αναπαράσταση της βιωμένης μνήμης όπου το παρελθόν των ηττημένων αγωνιστών του Δημοκρατικού Στρατού χρειάζεται να επαναβιωθεί, ως δικαίωση των ματαιωμένων ελπίδων και επιθυμιών τους, στο παρόν. Προβάλλει η θέληση να δικαιωθεί το παρελθόν και οι επαγγελίες των νικημένων παράλληλα με το θέμα της αμφίσημης ταυτότητας του πολιτικού πρόσφυγα και της συγκρότησης ενός λαού με διαφορετικές/αντιθετικές ιδεολογικά θέσεις.

Η ταινία καταγράφει την ήττα και τον ξεριζωμό της προσφυγιάς καθώς και το στοιχείο του «ανήκειν» σε μια ευρεία ομάδα αγωνιστών. Όμως, η ταυτότητα των πολιτικών προσφύγων παρουσιάζεται διχαστική αφού συγκροτείται μέσα από ζεύγη αντιθέτων, γνήσιος πατριώτης/στερημένος από τα πολιτικά δικαιώματα στην πατρίδα του, πρόσφυγας/ξένος με δικαιώματα στη χώρα υποδοχής²³¹. Διχασμός ανάμεσα σε δύο ταυτότητες κυρίως για τα παιδιά των προσφύγων, τη δεύτερη και τρίτη γενιά, που ζει μια μετέωρη κατάσταση. «Εμείς τα παιδιά που γεννηθήκαμε εδώ είμαστε η χαμένη γενιά»²³². ««Στην Ουγγαρία μας λένε

²²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

²³⁰ Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, «Από την κριτική κινηματογράφου»

²³¹ Κομνηνού, Μαρία, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: Η περιπλάνηση και ο νόστος του πολιτικού πρόσφυγα. Μια προσέγγιση από τη σκοπιά των πολιτισμικών σπουδών» στο Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου, επιμ. Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 85-91, 88.

²³² <https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

Έλληνες και στην Ελλάδα Ουγγαρέζους' παντού ξένοι. Αυτή η ηλικία που γεννήθηκε εδώ δεν θα βρει πουθενά πατρίδα», «μεγαλώσαμε με την Ελλάδα που μας έδωξε», «Εγώ εδώ γεννήθηκα. Φοβάμαι να γυρίσω στην Ελλάδα. Δεν ξέρω καλά ούτε τη γλώσσα»²³³.

Πρόκειται για μια ταινία που μιλάει για τον «ξένο», «αυτόν δηλαδή που δεν ανήκει εκεί που τον βρίσκουμε, δεν ανήκει ούτε στον τόπο που άφησε πίσω του· δεν μπορεί να ταυτιστεί με τον κόσμο γύρω του, παραμένει πάντα στο περιθώριο της ζωής, που τρέχει χωρίς να τον ρωτάει»²³⁴. Η διαπίστωση ταυτότητας/ετερότητας οδηγεί στη συνειδητοποίηση των σύγχρονων αδιεξόδων.

Οι πολιτικοί πρόσφυγες της ταινίας θα μπορούσαν να ιδωθούν ως «ένα είδος απρόθυμης πρωτοπορίας»²³⁵, δηλαδή ως υποκείμενα που «βιώνουν την ειρωνεία της ιστορίας, ως καθημερινή εμπειρία»²³⁶ όπως καταδεικνύεται μέσα από τις ιστορίες των προσώπων, τις διαψεύσεις και τις ματαιωμένες τους προσδοκίες.

Η ταινία με τις σιωπές και τις παύσεις, τον χορό και το τραγούδι σχηματίζει το πονεμένο πρόσωπο του πολιτικού πρόσφυγα. Ταινία ποιητική «για το τέλος ενός ιστορικού τοπίου»²³⁷.

Η χρονολογία παραγωγής της ταινίας (1986) δηλώνει την αλλαγή των πολιτικών συνθηκών αλλά παράλληλα και τις δυσκολίες του επαναπατρισμού των πολιτικών προσφύγων στην Ελλάδα. «Ο Μητρόπουλος γύρισε με τη γυναίκα του και δεν βρήκε τίποτα. Του τα πήραν όλα. Το σπίτι, τα χωράφια. Τι να διεκδικήσει και από ποιον;»²³⁸.

Σήμερα η ταινία αποτελεί πολύτιμο τεκμήριο του παρελθόντος μιας και το ουγγρικό χωριό Μπελογιάννης δεν έχει παρά ελάχιστους Έλληνες. Παράλληλα εισάγεται μέσω της κινηματογραφικής ταινίας η προφορική ιστορία και παρέχεται διδακτικό υλικό για τα θέματα της υποκειμενικότητας, της μνήμης και των ταυτοτήτων.

Στις κινηματογραφικές ταινίες μυθοπλασίας των δεκαετιών 1950-1960 απουσιάζουν τα γεγονότα του Εμφυλίου Πολέμου και των συνέπειών του. Επικρατεί αποσιώπηση. Η Ιστορία

²³³ Στο ίδιο

²³⁴ Ξανθόπουλος, Λευτέρης, «Στους πολιτικούς πρόσφυγες έψαχνα», εφ. «efsyn», 14.07.2018.

²³⁵ Κομνηνού, Μαρία, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: », 89.

²³⁶ «Στο ίδιο», 89.

²³⁷ Λευτέρη Ξανθόπουλου, «Η Ελληνική Διασπορά στον κινηματογράφο» στο *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, επιμέλεια Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Αθήνα: Παπαζήσης, 2004, 25-40, 37.

²³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

απωθείται. Η επίσημη μνήμη των νικητών, του κράτους και της εθνικοφροσύνης έχει επιβάλλει τον κώδικα της λήθης μέχρι και την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974).

Την περίοδο της μεταπολίτευσης στις κινηματογραφικές ταινίες η Ιστορία «επέστρεψε κυρίως σαν Μύθος»²³⁹. Όμως, στην ταινία του Λευτέρη Ξανθόπουλου *Καλή πατρίδα, σύντροφε (Beloianisz)*, (1986), η Ιστορία διακριβώνεται μέσα από τα προσωπικά βιώματα των ανθρώπων, μέσα από τον τρόπο και τον βαθμό που επηρέασε τη ζωή τους. Οι μαρτυρίες των πολιτικών προσφύγων, ο λόγος και η σιωπή τους καταδεικνύουν την πραγματικότητα, «είναι η ζώσα Ιστορία»²⁴⁰ των ίδιων των υποκειμένων.

²³⁹ Αθανασάτου, Γιάννα, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: Η επιστροφή της Ιστορίας», στο Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου, επιμ. Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 101-109, 107.

²⁴⁰ «Στο ίδιο», 108.

6. ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΟΥΖΙΝΑ

Σύμφωνα με την ελληνοτουρκική Σύμβαση της Λοζάνης (30 Ιανουαρίου 1923) για την υποχρεωτική ανταλλαγή Ελλήνων ορθόδοξων κατοίκων της Τουρκίας και Μουσουλμάνων κατοίκων της Ελλάδας εξαιρέθηκαν οι Έλληνες ορθόδοξοι της Κωνσταντινούπολης (περίπου 125.000), της Ίμβρου και της Τενέδου και οι Μουσουλμάνοι της Δυτικής Θράκης (περίπου 118.000).

Τον Σεπτέμβριο του 1955 εξαπολύθηκε πογκρόμ εναντίον των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης και το 1964, με αφορμή την κρίση στην Κύπρο, έγιναν απελάσεις περίπου 12.000 Ελλήνων μη Τούρκων υπηκόων. Στις δεκαετίες του 1950 και 1960 περίπου 50.000 Έλληνες κάτοικοι της Κωνσταντινούπολης, Ίμβρου και Τενέδου κατευθύνθηκαν στην Ελλάδα.

Στο γεγονός αυτό αναφέρεται η ταινία *Πολίτικη Κουζίνα* (Touch Of Spice) (2003) του Γ. Μπουλμέτη. Από τις εμπορικότερες ελληνικές ταινίες όλων των εποχών με πάνω από 1.650.000 εισιτήρια²⁴¹ λόγω όχι μόνο της αισθητικής και τεχνολογικής της αρτιότητας αλλά και της πολιτικής και κοινωνικής συγκυρίας της εποχής και της αφηγηματικής της κατασκευής με τη συγκεκριμένη θεματική²⁴². Πρόκειται για μια νοσταλγική ιστορία «αναγκαστικής μετανάστευσης-εκπατρισμού»²⁴³ διαφορετικής από την μη ελκυστική ή εξειδικευμένη θεματική ταινιών του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου.

Η ταινία καταπιάνεται με το ζήτημα των απελάσεων που υπέστησαν από τις τουρκικές αρχές οι Έλληνες της Πόλης το 1964 και τα προβλήματα προσαρμογής που αντιμετώπισαν οι πρόσφυγες στην Ελλάδα ενώ «διαλογίζεται πάνω στην ελληνική πολιτισμική ταυτότητα»²⁴⁴. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης υποστηρίζει πως έπρεπε να μιλήσει για τη δικιά του «βιωματική

²⁴¹ http://www.thecolumnist.gr/2016/01/600000-2016_21.html

²⁴² Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολίτικη κουζίνα*, Πάτρα: OPFORTUNA, 2015, 113-126.

²⁴³ Στο ίδιο, 115.

²⁴⁴ Dan Georgakas, «Η εικόνα του μετανάστη στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο» στο *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο. Immigration in Greek Cinema, 1956-2006*, Αθηνά Καρτάλου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, 24-27, 26.

περιπέτεια και τον διωγμό από την Πόλη»²⁴⁵. Η ταινία «φτιαγμένη από ανθρώπους που άφησαν το φαί τους στην μέση, κάπου αλλού...»²⁴⁶ ανέδειξε «μια κοινότητα ανθρώπων, η οποία ήταν δίπλα στους Ελλαδίτες. [...] και την αγνοούσαν και την αντιμετώπισαν σαν μια μειονότητα, ενώ ήταν μια ολόκληρη κοινότητα που έχει τα δικά της πολιτισμικά χαρακτηριστικά»²⁴⁷.

Ο ήρωας της ταινίας, Έλληνας της Κωνσταντινούπολης, βιώνει την τραυματική εμπειρία του αποχωρισμού της γενέθλιας πόλης και των αγαπημένων του προσώπων αλλά και των δυσκολιών αποδοχής και ενσωμάτωσης στην Ελλάδα. «Η Ελλάδα ήταν ωραία όταν την σκεφτόμασταν στην Πόλη. Πιο ωραία από αυτό που βρήκαμε εδώ» υποστηρίζει ο πατέρας του ήρωα. Ειδικά την περίοδο της Δικτατορίας οι βασικοί θεσμοί, εκπαίδευση-εκκλησία-αστυνομία, με την επικράτηση του ελληνοχριστιανικού δόγματος, επιτείνουν την άρνηση αποδοχής. Η Κωνσταντινούπολη κατέχει ξεχωριστή θέση στο εθνικό αφήγημα ενώ η θρησκεία ανέκαθεν παρουσιαζόταν ως «η ειδοποιός διαφορά με τους Τούρκους»²⁴⁸ έτσι ώστε να υποστηρίζεται ο εθνικός λόγος του «Εμείς είμαστε διαφορετικοί και καλύτεροι από τους Άλλους»²⁴⁹.

Η ταινία αναδεικνύει τη μνήμη των προσφύγων που αποκομμένοι από τον τόπο καταγωγής τους την προβάλλουν στις νέες συνθήκες καταλογίζοντας ευθύνες στην εθνικιστική οπτική, ελληνική και τουρκική. «Οι Τούρκοι μας έδωξαν σαν Έλληνες και οι Έλληνες μας υποδέχτηκαν σαν Τούρκους» λέει ο ήρωας αφηγητής. Οι άνθρωποι παρουσιάζονται ως έρμια των καταστάσεων.

Η προσωπική μνήμη συναντά τη συλλογική μνήμη της ελληνικής κοινότητας από την οποία προέρχεται και είναι μνήμη των ζώντων υποκειμένων σε αντίθεση με την επίσημη κατασκευασμένη εθνική μνήμη που αφορά την επίσημη ιστορία. Η παιδική μνήμη του ήρωα είναι τόπος συνεύρεσης της συλλογικής μνήμης της κοινότητας. Στην ταινία η ελληνική μειονότητα συγκροτεί τη δική της μνήμη με βάση το ευτυχισμένο παρελθόν, τη βιωμένη

²⁴⁵ Συνέντευξη του Τ. Μπουλμέτη στην Κατερίνα Αλεξοπούλου, «Ο ΤΑΣΟΣ ΜΠΟΥΛΜΕΤΗΣ μιλά αποκλειστικά στο “πατρινόραμα” Δεκεμβρίου: «Η επιστροφή στην Πόλη με στιγμάτισε»», PATRINORAMA, 20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2021.

<https://www.patrinatorama.com.gr/tasos-mpoylmetis-i-epistrofi-stin-poli-me-stigmatise/>

²⁴⁶ <https://www.boulmetis.gr/el/films/a-touch-of-spice>

²⁴⁷ Συνέντευξη του Τ. Μπουλμέτη στην Κατερίνα Αλεξοπούλου, «Ο ΤΑΣΟΣ ΜΠΟΥΛΜΕΤΗΣ μιλά αποκλειστικά στο “πατρινόραμα” Δεκεμβρίου: «Η επιστροφή στην Πόλη με στιγμάτισε»», PATRINORAMA, 20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2021.

²⁴⁸ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επινόηση του τόπου.*, 127.

²⁴⁹ Hobsbawm, J. Eric, *Για την ιστορία*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1998, 22.

μνήμη που συνεχίζεται μέσω της πολιτισμικής μνήμης ή μεταμνήμης. Το παρελθόν αυτό διαταράσσει την πρόσληψη εθνικιστικών αφηγήσεων και λειτουργεί ως αντι-μνήμη²⁵⁰.

Το κοινό ταυτίζεται με τον ήρωα και την προσωπική του περιπέτεια, παρακολουθεί και μετέχει στην ιστορία αποδίδοντάς της κάτι που το αφορά προσωπικά²⁵¹, νιώθει άνετα σε μια «οικεία τοπογραφία»²⁵², οδηγείται σε εναλλακτικά πλαίσια μνήμης, δημιουργεί συναισθήματα. Πρόκειται για τη σχέση μνήμης - ταυτότητας και για την κινηματογραφική ταινία ως μέσο δημόσιας ιστορίας.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είχε καταπιαστεί άλλη φορά με το συγκεκριμένο ιστορικό θέμα ενώ τα γεγονότα σχετικά με τη φθίνουσα πορεία της ελληνικής παρουσίας στην Κωνσταντινούπολη είναι ελάχιστα γνωστά στο κοινό. Πρόκειται για εποχή ανάδειξης και επούλωσης τραυμάτων, περίοδος που οι διάφορες μειονότητες προβάλλουν τη δική τους οπτική στην επίσημη ιστορία.

²⁵⁰ Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Η επιπόηση του τόπου.*, 106-107.

²⁵¹ Sorlin, Pierre, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, (εισαγωγή, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006, 156.

²⁵² Στο ίδιο, 87.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η συγκεκριμένη εργασία ασχολήθηκε με το προσφυγικό στον ελληνικό κινηματογράφο μυθοπλασίας εξετάζοντας την κινηματογραφική αναπαράσταση και τη σχέση της με την ιστορία ή τις κοινωνικές/πολιτικές συνθήκες που τη δημιούργησαν. Η σχέση προσφυγικού και ελληνικού κινηματογράφου δεν μπορεί να θεωρηθεί αντανακλαστική. Οι ταινίες δεν προσφέρονται για ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τα προσφυγικά ρεύματα που κατά περιόδους δέχθηκε η Ελλάδα. Μπορούν όμως να καταδείξουν το βαθμό επίδρασης του κινηματογράφου στη διαμόρφωση της εικόνας του πρόσφυγα, την αναπαράστασή του, την αφήγηση για το προσφυγικό που σχετίζεται με τη συγκρότηση της ταυτότητας, τη σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με την ελληνική πραγματικότητα.

Οι περισσότερες ταινίες της περιόδου 1950-1974 έχουν ως θέμα τους την αναζήτηση χαμένων μελών προσφυγικών οικογενειών από κάποιο επιζών μέλος στην Ελλάδα (αναζήτηση του πατέρα: *Στέγνωσαν τα δάκρμά μας*, *Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα*, *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου*)/ της αδερφής, του αδερφού, της μάνας: *Ξεριζωμένη Γενιά*, *Ο Πρόσφυγας*/ του παιδιού: *Ο Διωγμός*, *Στέγνωσαν τα δάκρμά μας*). Η αναζήτηση αυτή έχει αίσιο τέλος, δηλαδή ο σκοπός, η ανεύρεση και αναγνώριση, επιτυγχάνεται καταδεικνύοντας έτσι την αποκατάσταση μιας «παλιάς υπόθεσης». Προβάλλουν την οικογένεια, την πατρίδα και το θρησκευτικό στοιχείο, διάχυτο στη συντηρητική ιδεολογία της εποχής που γυρίστηκαν: το σταυρουδάκι ως στοιχείο αναγνωρίσεως, πρόσφυγες ψάλλουν «Τη Υπερμάχω» όταν φτάνουν σώοι σε ελληνικό νησί (*Διωγμός*), «Η πίστη κάνει θαύματα» λέει ο ήρωας στην ταινία *«Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου»*. Χρησιμοποιούν τον όρο «ξεριζωμός» και τα συμφραζόμενά του στα λόγια των ηρώων ή στον τίτλο. Ακόμη αναδεικνύουν την προσπάθεια ένταξης και ενσωμάτωσης των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία, τονίζουν την εργατικότητα και την τιμιότητά τους που τελικά επιβραβεύονται. Οι περισσότεροι ήρωες-πρόσφυγες καταξιώνονται ως λαϊκοί τραγουδιστές/τριες. Ειδικά οι ταινίες του Απ. Τεγόπουλου και *Η Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα* προβάλλουν τη θέση πως όποιος έχει θέληση, επιμονή, ήθος, ταλέντο, αυτά θα λάμψουν σε κάθε περίπτωση κι αν είναι πρόσφυγας. Οι ταινίες πλαισιώνονται με μουσική και τραγούδι αγγίζοντας το λαϊκό συναίσθημα και λειτουργώντας και ως φορέας πολιτισμικής μνήμης.

Διαφοροποιούνται οι δύο ταινίες *Μαγική πόλις* (1955) και *Συνοικία το όνειρο* (1961) που στα πλαίσια του νεορεαλισμού αποτυπώνουν την κοινωνική πραγματικότητα με πιο ρεαλιστική

ματιά, απεικονίζοντας τις προσφυγικές φτωχογειτονιές, την ανέχεια, την εξαθλίωση, το όνειρο και τον αγώνα των κατοίκων τους για μια καλύτερη ζωή.

Την εποχή μετά τη Δικτατορία αρχίζουν να προβάλλονται τραυματικές, περιθωριοποιημένες και καταπιεσμένες μνήμες όπως η προσφυγική στις διάφορες εκφάνσεις της.

Το 1978 η ταινία *1922* του Ν. Κούνδουρου υποβαθμίζει τη μακραίωνη συνύπαρξη των λαών στη Μ. Ασία τονίζοντας τον τουρκικό ρόλο, σε μια εποχή μετά την τουρκική απόβαση στην Κύπρο.

Η κινηματογραφική παραγωγή του Θ. Αγγελόπουλου, μια ειδική κατηγορία από μόνη της, προσεγγίζει το θέμα της ετερότητας στις ποικίλες εκδοχές του. Αναδεικνύει το θέμα των συνόρων, ως τόπους προσφύγων, ελπίδας και ορίων, με τις ταινίες *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988) και *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991).

Δύο ταινίες της δεκαετίας του 1980 - εποχή που αποφασίστηκε ο επαναπατρισμός και η ρύθμιση των περιουσιών των πολιτικών προσφύγων – *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) του Θ. Αγγελόπουλου και *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (1986) του Ν. Ξανθόπουλου καταπιάνονται με το θέμα των πολιτικών προσφύγων. Θέτουν το ζήτημα ταυτότητας-ετερότητας και αναδεικνύουν το πρόσωπο του πολιτικού πρόσφυγα ως ξένο και στην πατρίδα-Ελλάδα και στη χώρα της αναγκαστικής εξορίας. Τη δεκαετία του 1990 δύο άλλες ταινίες, *Απ' το χιόνι* (1993) του Σ. Γκορίτσα και *Από την άκρη της πόλης* (1998) του Κ. Γιάνναρη πραγματεύονται το θέμα με τους παλιννοστούντες, ομογενείς από Αλβανία και Ρωσία. Σε μια περίοδο που βαθαίνουν οι διακρίσεις σε βάρος προσφύγων/μεταναστών και ο δημόσιος λόγος καταφέρεται εναντίον τους οι συγκεκριμένες ταινίες θέτουν, επίσης, το θέμα της διάκρισης Έλληνα-μη Έλληνα (κι ας είναι Έλληνας στην καταγωγή), του Άλλου ως ξένου, διαφορετικού, παρείσακτου, αναδεικνύοντας τον κόσμο της έλλειψης, του αναπόδραστου από μια ζωή εξαθλιωμένη και την απέλπιδα προσπάθεια του ομογενούς Βορειοηπειρώτη ή Ρωσοπόντιου να ενσωματωθεί ισότιμα στην ελληνική κοινωνία. Τέλος η ταινία *Πολίτικη Κουζίνα* (2003) του Τ. Μπουλμέτη παρουσιάζει, επίσης, προβλήματα προσαρμογής στην Ελλάδα προσφύγων απελαθέντων από την Κωνσταντινούπολη, που κι αυτοί ως ξένοι αντιμετωπίζονται παντού. Άνθρωποι, έρμαια των καταστάσεων, βρισκόμενοι σε νέο τόπο, «συγκροτούν και προβάλλουν τη μνήμη τους μέσω αισθήσεων, μυρωδιών, καταγωγικών

εικόνων»²⁵³. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τις ταινίες του '60 για τους Μικρασιάτες πρόσφυγες ή και με την ταινία *Από την άκρη της πόλης*, μέσω του τραγουδιού.

Η εργασία αντιμετώπισε τις ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους ως μαρτυρίες για την εποχή δημιουργίας τους, ως αντικείμενα και τεκμήρια της ιστορίας. Επιχειρήθηκε η ανίχνευση της σχέσης της εξέλιξης του κινηματογραφικού λόγου για το προσφυγικό με τις αλλαγές στην ελληνική κοινωνία.

Η αναπαράσταση του προσφυγικού στις διάφορες πτυχές του επηρεάστηκε από τις γενικότερες εξελίξεις. Τα τραυματικά γεγονότα απωθούνται και κινηματογραφικά και μόνο μετά τη Μεταπολίτευση άρχισαν να γίνονται θέματα κινηματογραφικής αναπαράστασης και πάντα ακολουθώντας τις ευρύτερες εξελίξεις που ήδη έχουν παρουσιαστεί.

Οι κινηματογραφικές ταινίες δεν αποτελούν τη μόνη πηγή δημιουργίας συλλογικής μνήμης. Για τη διαμόρφωση πλήρους εικόνας χρειάζεται ο συνυπολογισμός και ενδελεχής έρευνα των υπόλοιπων παραγόντων που επηρέασαν τη συλλογική μνήμη, προσπάθεια που υπερβαίνει την παρούσα μελέτη. Η μεγάλη ανάπτυξη της δημόσιας ιστορίας, πτυχή της οποίας είναι ο κινηματογράφος, τα τελευταία χρόνια καταδεικνύει μια γενικότερη τάση του πλατιού κοινού να προσεγγίζει το παρελθόν σε απόσταση από την επίσημη, συνήθως εθνικιστική/εθνική ιστορία.

Η διαχείριση του προσφυγικού από τον ελληνικό κινηματογράφο μυθοπλασίας αποτελεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πτυχή της σχέσης που έχει η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών με το παρελθόν και το παρόν. Εξάλλου ένας τρόπος να αναμετρηθεί με τραυματικές εμπειρίες, ακραία γεγονότα είναι «να χρησιμοποιήσεις μεταφορικά μέση φωνή και υβριδικές μορφές ιστορίας, μνήμης και λογοτεχνίας που έχουν χαρακτήρα αναπαράστασης»²⁵⁴.

Η μνήμη των προσφύγων μέσω του κινηματογράφου αλλά και της λογοτεχνίας μετατρέπεται σε πολιτισμική μνήμη η οποία αφορά όλους τους Έλληνες.

Σαφώς η εργασία δεν παρουσίασε εξαντλητικά ούτε κατέγραψε όλες τις ταινίες μυθοπλασίας όπου το θέμα των προσφύγων παρουσιαζόταν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο ούτε συμπεριέλαβε, ίσως, όλες τις πτυχές, χρονικά, των προσφυγικών ροών. Κινήθηκε με την επιλογή ενός ευρέως σώματος κινηματογραφικών ταινιών λόγω του περιορισμένου χώρου αλλά και εξαιτίας του πολύπτυχου του θέματος. Ουσιαστικά πρόκειται για επιλογή που

²⁵³ Δερμεντζόπουλος Χρήστος, *Η επινόηση του τόπου*, 93.

²⁵⁴ Λιάκος, Αντώνης, *Πώς το παρελθόν*, 226-227.

αναδεικνύει διαδρομές και κατευθύνσεις φιλοδοξώντας να αναδείξει ένα επίμαχο, τραυματικό και επίκαιρο στις μέρες μας θέμα.

Σήμερα η Ελλάδα έχει μετατραπεί σε χώρα υποδοχής προσφύγων και μεταναστών. Η εθνική μας κινηματογραφία απασχολείται όλο και περισσότερο με τα αντίστοιχα θέματα. «Δικαιοσύνη προς τα θύματα του παρελθόντος σημαίνει δικαιοσύνη προς τα θύματα του παρόντος»²⁵⁵. Η ανάμνηση των προσφύγων παρελθόντων εποχών επιβάλλεται προκειμένου να επηρεάζει και τη στάση μας απέναντι στους σημερινούς πρόσφυγες από όπου κι αν προέρχονται. Ο τρόπος προσέγγισης της μνήμης έχει σημασία. όχι μόνο το τι αλλά και το πώς. Όπως εύστοχα σημειώνει η Parwana Amiri: «Η θάλασσα ανάμεσα στην Τουρκία και την Ελλάδα είναι μια θάλασσα μαύρη, γεμάτη νεκρούς και άψυχα κορμιά»²⁵⁶.

²⁵⁵ Στο ίδιο, 281.

²⁵⁶ Parwana Amiri, *Η πένα μου δεν σπάει, τα σύνορα είναι που θα σπάσουν. Γράμματα στον κόσμο από τη Μόρια*, Θεσσαλονίκη: Ακυβέρνητες Πολιτείες, 2021, 16.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελόπουλος, Θόδωρος, 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

Αθανασάτου, Γιάννα, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: Η επιστροφή της Ιστορίας», στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, επιμ. Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 101-109.

Αθανασάτου, Γιάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα: Finatec, 2001.

Amiri, Parwana, *Η πένα μου δεν σπάει, τα σύνορα είναι που θα σπάσουν. Γράμματα στον κόσμο από τη Μόρια*, Θεσσαλονίκη: Ακυβέρνητες Πολιτείες, 2021.

Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Ε., Παπανδρέου Ζ., Πασχαλούδη Ε., (επιμέλεια), *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας*, Θεσσαλονίκη Επίκεντρο, 2015.

Ανδρίτσος, Γιώργος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016, 35-42.

Ανδρίτσος, Γιώργος, *Κινηματογράφος και ιστορία. Η Κατοχή και η Αντίσταση στις ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981*, Αθήνα: ΚΨΜ, 2020.

Ανδριώτης, Νίκος, *Πρόσφυγες στην Ελλάδα 1821-1940: άφιξη, περίθαλψη, αποκατάσταση*, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2020.

Ανδριώτης, Νίκος, «Οι πρόσφυγες. Η άφιξη και τα πρώτα μέτρα περίθαλψης», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 79-88.

Assmann, Jan, *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μτφρ. Δ. Παναγιωτόπουλος, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2021.

Βαλούκος, Στάθης, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981). Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011.

Βαλούκος, Στάθης, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914-2007)*, Αθήνα: Αιγόκερως, 3η έκδοση, 2007.

Bedlek, Yesim, Emine, *Η ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923. Τραύμα και φαντασιακές κοινότητες σε Ελλάδα και Τουρκία*, επιστημονική επιμέλεια Σπ. Γ. Πλουμίδης, μετάφραση Αικ. Χαλμούκου, Αθήνα: Gutenberg, 2022.

Βεργέτη, Κ. Μαρία, *Από τον Πόντο στην Ελλάδα, Διαδικασίες Διαμόρφωσης μιας Εθνοτοπικής Ταυτότητας*, Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 1994.

Βόγλης, Πολυμέρης, *Η αδύνατη επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του εμφυλίου πολέμου*, Αθήνα: αλεξάνδρεια, 2014.

Βρυχέα, Άννη, «Για την κατοίκηση των προσφύγων: Χώροι διαφοράς και συλλογικής μνήμης», στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγούπολεις στην Ελλάδα*, επιστημονικό Συμπόσιο (11 και 12 Απριλίου 1997), Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, 127-145.

Γεωργακοπούλου, Βένα, «Το χωριό Μπελογιάννης ερημώνει», εφ. «efsyn», 12.07.2018.

https://www.efsyn.gr/tehnesh/sinema/157238_horio-mpelogiannis-erimonei

(Ημερομηνία πρόσβασης 10/12/2021)

Γιαννακόπουλος, Γιώργος, «Η Ελλάδα με τους πρόσφυγες. Η δύσκολη προσαρμογή στις νέες συνθήκες», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 89-100.

Γκλαβίνας, Γιάννης, «Εφ' όπλου ... “ψαλίδι”: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών» στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016, 167-176.

Γρηγόρης Γρηγορίου, Αχιλλέας Κυριακίδης (επιμέλεια κειμένων), Γιάννης Σολδάτος (επιμέλεια έκδοσης), 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πανελλήνια ένωση κριτικών κινηματογράφου, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996.

Δελβερούδη, Ελίζα - Άννα, «Κινηματογράφος» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. 1922-1940. Ο Μεσοπόλεμος*, επιστημονική επιμέλεια Χρ. Χατζηιωσήφ, τ. Β2, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003, 367-377.

Δερμεντζόπουλος, Α., Χρήστος, «"Ταινίες για όλη την οικογένεια". Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», στο *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, επιμέλεια Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Γιάννης Παπαθεοδώρου, Πάτρα: Opportuna, 2021, 433-480.

Δερμεντζόπουλος, Α., Χρήστος, «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)», *Ουτοπία*, 90, Μάιος-Ιούνιος 2019, 2010, 141-153.

Δερμεντζόπουλος, Α., Χρήστος, *Η επινόηση του τόπου. Νοσταλγία και μνήμη στην Πολίτικη κουζίνα*, Πάτρα: OPPORTUNA, 2015.

Δερμεντζόπουλος, Α., Χρήστος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία*, 47, Τίτλος αφιερώματος: *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα*, (επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Ανδρέας Παγουλάτος), 2001.

Δερμεντζόπουλος Χρήστος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1974). Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του λαϊκού πολιτισμού», 268, <http://arts.uoi.gr/PAGES/cdermen/eterotites.pdf>

Δημητρίου, Σωτήρης, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειωτικές διαστάσεις*, Αθήνα: Σαββάλας, 2011.

Δημητρίου, Σωτήρης, «Η φυσιογνωμία της εθνικής ταυτότητας του ελληνικού κινηματογράφου», 7, ανακοίνωση στο συνέδριο *Η εθνική ταυτότητα μιας κινηματογραφίας: Ελλάδα-προβλήματα και προοπτικές*, Π.Ε.Κ.Κ., Αθήνα, 1999.

Εξερτζόγλου, Χάρης, *Η δημόσια ιστορία. Μια εισαγωγή*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2020.

Ζαφειροπούλου, Σιμόνη, «Οι Έλληνες της Τασκένδης», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 143-146.

Ζέη, Άλκη, «Αναμνήσεις από την Τασκένδη», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 137-142.

Georgakas, Dan, «Η εικόνα του μετανάστη στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο» στο *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο. Immigration in Greek Cinema*,

1956-2006, Αθηνά Καρτάλου, Αφροδίτη Νικολαΐδου, Θάνος Αναστόπουλος (επιμ.), Αθήνα: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης-Εκδόσεις Αιγόκερως, 2006, 24-27.

Halbwachs, M., *Τα κοινωνικά πλαίσια της Μνήμης*, Αθήνα: Νεφέλη, 2013.

Hobsbawm, J. Eric, *Για την ιστορία*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1998.

Καλούδη, Σ., Κωστούλα, *Η μικρασιατική καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα-Γιάννινα: Εκδόσεις «Δωδώνη», 2001.

Καραβίδας, Κώστας, «Πεζογραφικές αφηγήσεις του 1922 ως ιδεολογικές χειρονομίες», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 19-20 Μαρτίου 2022, Νησίδες, 12-13.

Καραμούζη, Ανθούλα, «Καταγραφή και χαρτογράφηση των προσφυγικών οικισμών στον ελληνικό χώρο από το 1821 έως σήμερα» στο *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγοπόλεις στην Ελλάδα*, επιστημονικό Συμπόσιο (11 και 12 Απριλίου 1997), Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, 15-57.

Κατσάπης, Κώστας, «Το προσφυγικό ζήτημα» στο Χ. Εξερτζόγλου, Δ. Σταματόπουλος, Α. Ozil, Κ. Κατσάπης, Α-Μ. Τσέτλακα, *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Αντώνης Λιάκος επιμέλεια- εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη, 2011, 125-169.

Κατσουνάκη Μαρία, «Από τον Αγγελόπουλο στον Λάνθιμο και αντίστροφα», εφ. *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 24.05.2015.

<https://www.kathimerini.gr/opinion/816219/apo-ton-aggelopoylo-ston-lanthimo-kai-antistrofa/>

Κομνηνού, Μαρία, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: Η περιπλάνηση και ο νόστος του πολιτικού πρόσφυγα. Μια προσέγγιση από τη σκοπιά των πολιτισμικών σπουδών» στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, επιμ. Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 85-91.

Κοντογιώργη, Έλσα, «Η αποκατάσταση. 1922-1930», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 101-118.

Κουλούρη, Χριστίνα, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και Εθνική ταυτότητα 1821-1830*, Αθήνα: αλεξάνδρεια, 2020.

Κυριακός Κωνσταντίνος, «Εικόνες της ετερότητας», στο *Ανιχνεύοντας τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο* (επιμέλεια Διαμάντης Λεβεντάκος), Αθήνα: Οπτικοακουστική κουλτούρα-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών/Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 2002, 117-141.

Λαμπρινός, Φώτος, «Ο Κινηματογράφος. Μεσοπόλεμος 1922-1940», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 7, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 277-286.

Λαμπρινός, Φώτος, «Κινηματογράφος 1940-1950», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 8, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 331-340.

Λαμπρινός, Φώτος, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 217-238.

Λαμπρινός, Φώτος, «Ελληνικός κινηματογράφος. Από τη μεταπολίτευση στο τέλος του 20ου αιώνα», στο, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού. 1770-2000*, τ. 10, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, 201-226.

Λάμπρου, Αλέξανδρος (επιμέλεια), *Πόλεμος και προσφυγιά. Πρόσφυγες από την Ελλάδα; Τουρκία, Μέση Ανατολή, Αφρική 1941-1946*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2021.

Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2004.

Λεμονίδου, Έλλη, *Η Ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*, Αθήνα: Ταξιδευτής, 2017.

Λιάκος, Αντώνης, *Ο ελληνικός 20ος αιώνας*, Αθήνα: Πόλις, 2019.

Λιάκος, Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Αθήνα: Πόλις, 2007.

Λιάκος Αντώνης, «Εισαγωγή. Το 1922 και εμείς» στο Χ. Εξερτζόγλου, Δ. Σταματόπουλος, Α. Ozil, Κ. Κατσάπης, Α-Μ. Τσέτλακα, *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Αντώνης Λιάκος επιμέλεια- εισαγωγή, Αθήνα: Νεφέλη, 2011, 11-23.

Μητροπούλου, Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2006.

Μπαμπινιώτης, Δ., *Γεώργιος, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, β' έκδοση, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2002.

Noiret Serge, «Υπάρχει τελικά Διεθνής Δημόσια Ιστορία;», στο Ανδρέου Α., Κακουριώτης Σ., Κόκκινος Γ., Λεμονίδου Ε., Παπανδρέου Ζ., Πασχαλούδη Ε., (επιμέλεια), *Η Δημόσια*

Ιστορία στην Ελλάδα. Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας, Θεσσαλονίκη Επίκεντρο, 2015, 51-64.

Nora, Pierre, «Between memory and history: Les lieux de memoire», *Representations* 16 (1989), 7-24.

Ξανθόπουλος, Λευτέρης «Η Ελληνική Διασπορά στον κινηματογράφο» στο *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, επιμέλεια Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Αθήνα: Παπαζήσης, 2004, 25-40.

Ξανθόπουλος, Νίκος, *Όσα θυμάμαι κι όσα αγάπησα*, Αθήνα: Λιβάνης, 2005.

Ξανθόπουλος, Νίκος, «Στους πολιτικούς πρόσφυγες έψαχνα τον ηττημένο πατέρα μου», συνέντευξη στη Β. Γεωργακοπούλου, εφ. *Εφσυν*, 14.07.2018.

Ξανθόπουλος, Νίκος, «Αυτοί που τόλμησαν μας πήγαν μπροστά...», συνέντευξη στην Κυριακή Μπεϊόγλου, εφ. *Εφσυν*.,14.01.2018.

Πανελλήνια ένωση κριτικών κινηματογράφου, Αθήνα: Αιγόκερως, 1996, 40.

Παπαθανασίου, Ιωάννα, «Πρόσφυγες στις “νέες πατρίδες”: η ελληνική διασπορά στις χώρες του “υπαρκτού σοσιαλισμού”», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 11-27.

Πασχαλούδη, Ελένη-Δορδανάς, Ν., Στράτος, «Οι πολιτικοί πρόσφυγες και η ελληνική πολιτεία, 1946-1989: από τη στέρηση της ιθαγένειας στον επαναπατρισμό και την αποκατάσταση», στο *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη*, Πρακτικά Ημερίδας, Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2017, 53-79.

Ραφαηλίδης, Βασίλης, «Ταξίδι στον Άδη», *Κινηματογραφικά Θέματα*, τ. 2, Αθήνα: Αιγόκερως, 1985.

Rosenstone, Robert A., «The future of the past: film and the beginning of postmodern history», στο Vivian Sobchack (επιμ.) *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York-London 1996, 201-218.

Σαλβάνου, Αιμιλία, *Η συγκρότηση της προσφυγικής μνήμης. Το παρελθόν ως ιστορία και πρακτική*, Αθήνα: Νεφέλη, 2018.

Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ. Α', Β', Αθήνα: Αιγόκερως, 2020.

Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ. Α΄, (1900-1967), τ. Β΄ (1967-1990)*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1999.

Σολδάτος, Γιάννης, «Ο ιταλικός και τα πρώτα χρόνια του “ελληνικού ρεαλισμού”», στο, *Νεορεαλισμός*, Αθήνα, ΠΕΚΚ, 43.

Sontag, Suzan, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Αθήνα: Scripta, 2003.

Sorlin, Pierre, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου* (εισαγωγή, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη «Από την κριτική κινηματογράφου στο Καλή Πατρίδα, Σύντροφε», ο αναγνώστης.

<https://www.oanagnostis.gr/apo-tin-kritiki-kinimatografoy-sto-kali-patrida-syntrofe-tis-chrysanthis-sotiropoyloy/>

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, «Καλή πατρίδα, σύντροφε: από την προσδοκία στη διάψευση. Στοιχεία ιστορικής μνήμης μέσα από τους μονολόγους των πολιτικών προσφύγων», στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, επιμ. Φωτεινή Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 93-99.

Τομαή-Κωνσταντοπούλου, Φωτεινή, «Εισαγωγικό Σημείωμα», στο *Πραγματικότητα και μύθος στο καλλιτεχνικό έργο του Λευτέρη Ξανθόπουλου*, Υπουργείο Εξωτερικών. Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου. Κινηματογραφικό Αρχείο, Πρακτικά Ημερίδας, 22 Φεβρουαρίου 2002, Αθήνα: Παπαζήσης, 2003, 9-14.

Τσέκου, Κατερίνα, *Έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη 1945-1989*, Αθήνα: αλεξάνδρεια, 2013.

Τσιμουρής, Γιώργος, «Τραγούδια μνήμης, διαμαρτυρίας και κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των Ρεϊσντερειανών Μικρασιατών προσφύγων», στο *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, επ. Ρίκα Μπενβενίστε και Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1999.

Φερρό, Μαρκ, *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002.

Φερρό, Μαρκ, *Η Ιστορία υπό επιτήρηση*, Αθήνα: Νησίδες, 1999.

Φλάισερ, Χάγκεν, *Οι πόλεμοι της μνήμης. Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος στη Δημόσια Ιστορία*, Αθήνα: Νεφέλη, 2012

Χάλκου, Μαρία, «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, επιμέλεια Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος, Αθήνα: Καστανιώτης, 2017, 82-99.

Η λογοκρισία στην Ελλάδα, επιμέλεια Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, 2016, 27-34.

Η ελληνική ματιά. Ένας αιώνας κινηματογράφου. 80 ταινίες. 80 σκηνοθέτες. 40 χρόνια φεστιβάλ, επιλογή κειμένων: Μπάμπης Ακτσόγλου, επιμέλεια: Αχιλλέας Κυριακίδης, Υπουργείο Πολιτισμού, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1999.

Κωνσταντίνος Γιάνναρης, Γιώργος Κρασσακόπουλος (επιμ. έκδοσης), Μαίρη Κιτρορέφ (επιμ. κειμένων), Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2011

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

www.tainiothiki.gr (Η επίσημη ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδας)

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Πρόσφυγες (1920 – 1921) του Αχιλλέα Μαδρά

Μπόρα (1929) του Δ. Γαζιάδη.

Προσφυγοπούλα (φωνοταινία) (1938), του Togo Mizrahi.

Αγνή του λιμανιού (1952), του Γιώργου Τζαβέλα.

Μαγική Πόλη (1954) του Νίκου Κούνδουρου

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ (1961), του Βασίλη Μάρου

Στέγνωσαν τα Δάκρμά μας (1961) του Γιώργου Παπακώστα

Συνοικία το όνειρο (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη

Διωγμός (1964), του Γρηγόρη Γρηγορίου

Ξεριζωμένη Γενιά (1968), του Απόστολου Τεγόπουλου.

Στα σύνορα της προδοσίας (1968), του Ντίμη Δαδήρα

Η Οδύσσεια Ενός Ξεριζωμένου (1969), του Απόστολου Τεγόπουλου

Ο Πρόσφυγας (1969), του Χρήστου Κυριακόπουλου.

Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα (1969), του Ανδρέα Κατσιμητσούλια.

Σμυρνιά (1969), του Νίκου Αβραμέα.

1922 (1978), του Νίκου Κούνδουρου.

Ταξίδι στα Κύθηρα (1984) του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Καλή πατρίδα, σύντροφε, (Beloianisz), (1986) του Λευτέρη Ξανθόπουλου

<https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4>

Τοπίο στην ομίχλη (1988) του Θ. Αγγελόπουλου.

Το μετέωρο βήμα του πελαργού (1991) του Θόδωρου Αγγελόπουλου

Απ' το χιόνι (1993) του Σωτήρη Γκορίτσα

<https://www.facebook.com/himara1/videos/%CE%B1%CF%80-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CE%B9%CF%8C%CE%BD%CE%B9/1740185696011501/>

Από την άκρη της πόλης (1998), του Κ. Γιάνναρη

Πολίτικη Κουζίνα (Touch Of Spice) (2003) του Μπουλμέτη

Το λιβάδι που δακρύζει (2004) του Θ. Αγγελόπουλου

Γλυκιά μνήμη (2005) του Κυριάκου Κατζουράκη

Η σκόνη του χρόνου (2008) του Θ. Αγγελόπουλου

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΑΜ ΕΛΛΑΣ: Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο - Εθνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός.

ΕΚΚΑ: Εθνική και Κοινωνική Απελευθέρωση.

ΕΔΕΣ: Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος.

Μπόρα (1929): Σενάριο: Δημήτρης Γαζιάδης, Παύλος Νιρβάνας. Φωτογραφία: Μιχάλης Γαζιάδης. Παραγωγός: Dag Film. Ηθοποιοί: Εδμόνδος Φυρστ, Αλίκη Ιερωνύμου, Γεώργιος Χριστοφορίδης, Περικλής Χριστοφορίδης, Dita Parlo, Δημήτρης Τσακίρης.

http://protestainies.blogspot.com/2016/02/blog-post_33.html

(Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

Πρόσφυγες (1920 – 1921) του Αχιλλέα Μαδρά

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%87%CE%B9%CE%BB%CE%BB%CE%AD%CE%B1%CF%82_%CE%9C%CE%B1%CE%B4%CF%81%CE%AC%CF%82#cite_note-5

(Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

Κοινωνική Σαπίλα (1932). Σενάριο-Σκηνοθεσία: Στέλιος Τατασόπουλος, Διεύθυνση φωτογραφίας: Μιχάλης Γαζιάδης, Σκηνογραφία: Κώστας Λογαριαστάκης. Ηθοποιοί: Στέλιος Τατασόπουλος, Δ. Γρίζου, Τ. Κεφαλάς, Τζ. Γαρμπή, Κ. Οικονόμου, Παραγωγή: Φύζιο Φιλμ.

Η Προσφυγοπούλα (1938): 106'. Δραματική. Σκηνοθεσία: Togo Mizrahi. Σενάριο: Togo Mizrahi, Δημήτρης Μπόγρης. Φωτογραφία: Abdelhalim Nasr. Μουσική σύνθεση: Κώστας Γιαννίδης. Παραγωγός: Togo Mizrahi. Ηθοποιοί: Σοφία Βέμπο, Μάνος Φιλιππίδης, Αλίκη Βέμπο, Τάκης Μιζατζής, Τούλα Ανζή, Νέλλη Μαζλουμίδη, Μαρίκα Αγγελουπούλου, Γιάννης Σαμαρτζής, Καλογερόπουλος, Βασιλόπουλος, Σταύρος Πλέσσας.

Η τραγωδία του Αιγαίου (1961): Διάρκεια:75'. Ντοκιμαντέρ. Σκηνοθεσία: Βασίλης Μάρος. Σενάριο: Άγγελος Προκοπίου. Φωτογραφία: Joseph Herr, Γιάννης Δριμαρόπουλος, Γεράσιμος Δριμαρόπουλος, Μουσική σύνθεση: Γιάννης Μαρκόπουλος. Ηθοποιοί: Βασίλης Ζώχος (αφηγητής), Winston Churchill (από αρχειακό υλικό), Adolf Hitler (από αρχειακό υλικό), King George VI (από αρχειακό υλικό), Ιωάννης Μεταξάς (από αρχειακό υλικό), Benito Mussolini (από αρχειακό υλικό), Ελευθέριος Βενιζέλος (από αρχειακό υλικό)

<https://www.filmfestival.gr/el/movie/movie/807> (Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%97%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B4%CE%AF%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%91%CE%B9%CE%B3%CE%B1%CE%AF%CE%BF%CF%85> (Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

<https://www.cine.gr/film.asp?id=708568&page=5> (Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

Στέγνωσαν τα Δάκρυά μας (1961): Διάρκεια:91'. Είδος: Μελόδραμα. Σκηνοθεσία/Σενάριο: Παπακόστας Γιώργος. Φωτογραφία: Ν. Μήλας. Μουσική: Χρ. Μουραμπάς. Ηθοποιοί: Βλάχος Ανέστης, Παπαδόπουλος Γιάννης, Βλαχάκης Μανώλης, Τσαχιδής Νίκος, Γκιωνάκης Γιάννης, Κακκαβάς Κώστας, Παναγιωτοπούλου Σεβάσμια, Οικονόμου Γιώργος, Μπινιάρης Γκίκας, Τορνές Σταύρος, Νεοφώτιστος Λιάκος, Σαχτούρης Γιώργος, Σύλβα Χριστίνα, Προβελέγγιος Άλκης.

Υπόθεση: Η κήρυξη του πολέμου αναβάλλει τον γάμο δύο νέων και τους χωρίζει. Ο άνδρας θα πολεμήσει στο μέτωπο και μετά στην Αντίσταση. Η αποκάλυψη πως ο υπαρχηγός της αντιστασιακής οργάνωσης είναι ο πατέρας της νεαρής αγαπημένης του που την αναζητούσε χρόνια, θα προκαλέσει οδύνη στο ζευγάρι. Όταν ο πόλεμος τελειώσει οι δύο νέοι θα μπορέσουν να ζήσουν μαζί ευτυχισμένοι.

Περιφρόνα με γλυκειά μου (1965): Διάρκεια:100'. Είδος: Δραματική. Σκηνοθεσία: Απόστολος Τεγόπουλος. Βοηθός Σκηνοθεσίας: Νίκος Παναγιωτόπουλος. Σενάριο: Γιώργος Ολύμπιος. Φωτογραφία: Δημήτρης Καράμπελας. Μουσική σύνθεση: Απόστολος Καλδάρης. Εταιρία παραγωγής: Κλακ Φιλμ. Ηθοποιοί: Νίκος Ξανθόπουλος, Μάρθα Βούρτση, Κώστας Κακκαβάς, Κώστας Καζάκος, Ρένα Γαλάνη, Θόδωρος Έξαρχος, Γιώργος Βελέντζας, Νότα Παρούση, Βαγγέλης Σάκαινας, Ελένη Ζαφειρίου, Βασίλης Καΐλας, Παντελής Ζερβός, Μιχάλης Μενιδιάτης (τραγούδι), Πάνος Γαβαλάς (τραγούδι), Ρία Κούρτη (τραγούδι), Πόλυ Πάνου (τραγούδι), Καίτη Γκρέυ (τραγούδι), Μανώλης Αγγελόπουλος (τραγούδι), Αννούλα (τραγούδι). Μουσική Εποπτεία: Χρήστος Μουραμπάς.

Υπόθεση: Ο Μιχάλης εργάζεται ως αχθοφόρος στο λιμάνι του Πειραιά προσπαθώντας να συντηρήσει τη μητέρα και την αδελφή του. Ένας φτωχός νεαρός ερωτεύεται την αδερφή του που, όμως, είναι αρραβωνιασμένη με έναν άλλο άντρα ο οποίος αποβλέπει στα χρήματα που η κοπέλα θα πάρει από ένα συγγενή. Η κοπέλα τυφλώνεται σε ατύχημα και ο αρραβωνιαστικός της εξαφανίζεται. Κοντά της παραμένει ο νέος που την αγαπά πραγματικά. Ο τελευταίος πουλάει το καφενείο που έχει από φίλο του και έτσι κατορθώνει να την θεραπεύσει στην Αμερική.

Η ταινία προβλήθηκε την περίοδο 1965-1966 με 257.556 εισιτήρια. Ήρθε στην 19η θέση σε 101 ταινίες.

Διωγμός (1964): Διάρκεια: 95'. Ελλάδα: Τζέιμς Πάρις. Σκηνοθεσία: Γρηγόρης Γρηγορίου. Παραγωγή: Τζέιμς Πάρις. Σενάριο: Πάνος Κοντέλης. Τραγούδι: Μαρία Δαλάκου. Στίχοι: Δημήτρης Χριστοδούλου. Φωτογραφία: Γρηγόρης Δανάλης. Μοντάζ: Αριστείδης Καρύδης-Φουκς. Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος. Σκηνογραφία: Τάσος Ζωγράφος (και ενδυματολόγος). Εταιρεία παραγωγής: Ballard Films. Πρώτη προβολή: 12 Οκτωβρίου 1964 (Ελλάδα). Ηθοποιοί: Βούλα Ζουμπουλάκη, Πέτρος Φυσσούν, Λάκης Σκέλας, Βαγγέλης Καζάν, Φαίδων Γεωργίτσης, Μάνος Κατράκης, Ανέστης Βλάχος, Βύρων Πάλλης, Χρυσή Κοζίρη, Μάκης Ρευματάς, Νίκος Μεντής.

Η ταινία κατατάχθηκε στην 10η θέση ανάμεσα σε 93 ταινίες τη σεζόν 1964-1965 με 340.042 εισιτήρια. Βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1964: καλύτερης ταινίας, καλύτερης σκηνοθεσίας, καλύτερου σεναρίου

Υπόθεση: 1942. Σε ένα νησί απέναντι από τα Μικρασιατικά παράλια ακούγονται πυροβολισμοί και η Κατερίνα Αποστόλου βρίσκει έξω από την πόρτα του σπιτιού της έναν νεαρό τραυματία. Πρόκειται για στέλεχος της εθνικής αντίστασης με το ψευδώνυμο Κανάρης που προσπαθούσε να διαφύγει από τους Γερμανούς και να περάσει στην Τουρκία. Τον περιθάλλει ενώ παράλληλα έρχεται στο προσκήνιο η προσωπική της ιστορία όταν φεύγοντας το 1922 από το χωριό της με την καταστροφή έχασε τον μικρό γιο της, Κωνσταντίνο, και από τότε ζει, πρόσφυγας στο ελληνικό νησί, με την ανάμνηση του παρελθόντος και την ελπίδα να γυρίσει στη χαμένη πατρίδα και να τον βρει. Περνάνε και οι δύο με βάρκα στις τουρκικές ακτές όπου συλλαμβάνονται και κρατούνται σε στρατόπεδο φυγάδων διοικητής του οποίου είναι ο ανθυπολοχαγός Οσέν. Μετά από δραματικά περιστατικά αποκαλύπτεται η αλήθεια χωρίς αίσιο τέλος. Ο Κανάρης ελευθερώνεται αλλά η Κατερίνα σκοτώνεται από Τούρκους στρατιώτες και ξεψυχά στην αγκαλιά του Τούρκου διοικητή που είναι ο χαμένος της γιος.

[Διωγμός». www.karagiannis-karatzopoulos.com](http://www.karagiannis-karatzopoulos.com)

(Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

[«Διωγμός - retroDB». www.retrodb.gr](http://www.retrodb.gr) (Ημερομηνία πρόσβασης 23/11/2021)

<https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%94%CE%B9%CF%89%CE%B3%CE%BC%CF%8C%CF%82>

Ξεριζωμένη γενιά (1968): Διάρκεια: 163'. Είδος: Δραματική. Ελλάδα: Κλακ Φιλμ. Σκηνοθεσία: Απόστολος Τεγόπουλος. Σενάριο: Μιχάλης Γρηγορίου. Φωτογραφία: Δημήτρης Καραμπελας. Μουσική σύνθεση: Απόστολος Καλδάρας, Λούλα Καλδάρα. Παραγωγός: Απόστολος Τεγόπουλος. Ηθοποιοί: Νίκος Ξανθόπουλος, Γιώτα Σοϊμοίρη, Άντζελα Ζήλεια, Βασίλης Καΐλας, Μάνος Κατράκης, Λαυρέντης Διανέλλος, Παντελής Ζερβός, Ελένη Ζαφειρίου, Σπεράντζα Βρανά, Περικλής Χριστοφορίδης, Μαρία Φωκά, Θάνος Κανέλλης, Γιώργος Βελέντζας, Γιώργος Λουκάκης, Στάθης Χατζηπαυλής, Αλέκα Παραμερίτου, Σπύρος Καμπάνης Χριστόφορος Ζήκας, Φρόσω Κοκκόλα, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Λάμπρος Κοτσιρης, Σόνια Δήμου, Γιάννης Χειμωνίδα, Νάσος Κεδράκας, Βασίλης Καΐλας, Νάνσυ Μάνδρου.

Υπόθεση: Ένας πρόσφυγας της Σμύρνης, ο μικρός Βασίλης, ζει σε ένα άθλιο προσφυγικό συνοικισμό στη Μακεδονία. Κάποτε φεύγει για την Αθήνα όπου γνωρίζεται με τον μπάριμπα Σταύρο, γέρο πρόσφυγα μουσικό που έχει χάσει κι αυτός την οικογένειά του και ο οποίος του μαθαίνει μπουζούκι (τραγούδια της χαμένης πατρίδας). Πιάνει δουλειά σε μια ταβέρνα. Όταν αρχίζει ο πόλεμος πηγαίνει στο μέτωπο. Κατά την περίοδο της Κατοχής δουλεύει στην ταβέρνα σαν λαϊκός τραγουδιστής. Μετά την απελευθέρωση γίνεται πολύ γνωστός και τα τραγούδια του αγαπητά στο λαό. Αναζητάει την αδερφή και τη μάνα του που έχασε στην Καταστροφή, κάτι που, μετά από πολλές περιπέτειες, το κατορθώνει. Βρίσκει την αδερφή του σε έναν οίκο ανοχής στις Σέρρες ενώ τη μάνα του από ένα παιδικό τραγούδι που είχε ηχογραφήσει. Μαθαίνει πως λέγεται Καρατζόγλου και πως οι μόνοι που σώθηκαν ήταν μόνο η μητέρα του και η αδελφή του. Η οικογένεια ενώνεται πάλι και ζει ευτυχισμένη.

[EPT3 - ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ "ΞΕΡΙΖΩΜΕΝΗ ΓΕΝΙΑ" \(trailer\)](#) (Ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2021)

Η οδύσσεια ενός ξεριζωμένου (1969): Διάρκεια: 185'. Ελλάδα: Κλακ Φιλμ. Σκηνοθεσία: Απόστολος Τεγόπουλος. Σενάριο: Πάνος Κοντέλης. Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής. Μοντάζ: Αντώνης Τέμπος. Σκηνογραφία: Τάσος Ζωγράφος (και ενδυματολόγος). Μουσική: Γιώργος και Δημήτρης Μανισάλης. Τραγούδι: Νίκος Ξανθόπουλος, Άντζελα Ζήλεια. Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής. Ηθοποιοί: Νίκος Ξανθόπουλος, Άντζελα Ζήλεια, Μιράντα Κουνελάκη, Κατερίνα Βασιλάκου, Λυκούργος Καλλέργης, Ελένη Ζαφειρίου, Θόδωρος Μορίδης, Μήτσος Λυγίζος, Μαρί Πανταζή, Θόδωρος Έξαρχος, Ρένα Γαλάνη, Κία Μπόζου, Βαγγέλης Καζάν, Δημήτρης Μπισλάνης, Δήμος Σταρένιος, Αλέκος Ουδινότης, Κώστας Μπαλαδήμας, Νίκος Πασχαλίδης, Γιώργος Κωβαίος, Ιάκωβος Ψαρράς, Τάσος Δάριος, Νίκος

Νεογέννης, Γιάννης Αλεξανδρίδης, Νίκος Θηβαίος, Χαράλαμπος Πισιμίσης, Γιάννης Τότσικας, Γιώργος Πάλλης, Μάριος Μαρκόπουλος, Γιώργος Γρηγορίου, Αντώνης Κασάρης, Δημήτρης Φωτιάδης, Γιώργος Οικονόμου, Γιώργος Γιουβανέλης, Στέλιος Βόκοβιτς.

Ο Ν. Ξανθόπουλος ερμηνεύει δύο ρόλους, του χαμένου πατέρα και του γιου που τον αναζητά.

Υπόθεση: Ένας λαϊκός τραγουδιστής, ο Βασίλης Καρατζόγλου που συντηρεί τη μητέρα του, Φανή και την αδελφή του, την Άννα, προσπαθεί να βρει και φέρει πίσω στην οικογένειά του τον πατέρα του, που χάθηκε στην καταστροφή της Σμύρνης. Από έναν γέρο στον Βόλο μαθαίνει ότι ο πατέρας του δεν πέθανε αλλά συνελήφθη από τους Τούρκους μετά την καταστροφή της Σμύρνης. Αποφασίζει να ακολουθήσει την επιστημονική αποστολή του καθηγητή Τζον Άντερσον στην Τουρκία, και εκεί ψάχνει να βρει τα ίχνη του πατέρα του σε διάφορες πόλεις. Διασχίζει όλη την Τουρκία, πηγαίνει σε πόλεις που ήταν ελληνικές στο παρελθόν, παίζοντας μπουζούκι. Τελικά, σε ένα φανταστικό ελληνικό χωριό κοντά στην Αμάσεια, στον Πόντο, ανακαλύπτει έναν άντρα, τον οποίο οι Τούρκοι φωνάζουν Γκιαούρ Ντοκτόρ. Γίνεται η αναγνώριση και ο Βασίλης καταφέρνει να φέρει τον πατέρα του πίσω στην Ελλάδα. Έτσι η οικογένεια ξαναβρίσκεται και γίνεται ευτυχισμένη.

https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/%CE%97_%CE%9F%CE%B4%CF%8D%CF%83%CF%83%CE%B5%CE%B9%CE%B1_%CE%B5%CE%BD%CF%8C%CF%82_%CE%BE%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%B6%CF%89%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CE%BF%CF%85

(Ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2021)

<https://ellinikoskinimatografos.gr/i-tainia-ton-trion-oron/>

(Ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2021)

Ο πρόσφυγας (1969): Δραματική. Διάρκεια: 95'. Εταιρία παραγωγής: Αφοι Κυριακόπουλοι. Σκηνοθεσία: Χρήστος Κυριακόπουλος. Σενάριο: Νίκος Φώσκολος. Φωτογραφία: Παύλος Φιλίππου. Μουσική σύνθεση: Κώστας Καπνίσης. Ηθοποιοί: Γιώργος Φούντας, Καίτη Παπανίκα, Μάνος Κατράκης, Ελένη Ζαφειρίου, Βάσος Ανδρονίδης, Γιώργος Βελέντζας, Νάσος Κεδράκας, Λάζος Τερζάς, Σωτήρης Φούντας, Κώστας Παπαχρήστος, Ντόρα Δούμα, Χάρης Ζωίδης, Γιώργος Κωβαίος, Λευτέρης Καραγεωργόπουλος, Γιάννης Παπαδόπουλος, Γιάννης Κωστής, Νίκος Νεογέννης, Αμαλία Λαχανά, Ζαννίνο. Λίτσα Διαμάντη (τραγούδι), Μάνος Παπαδάκης (τραγούδι).

Υπόθεση: Ο θετός γιος ενός δικηγόρου, πρόσφυγας τραγουδιστής που έχει χάσει τη μνήμη του όταν τον χτύπησε ένας τούρκος στρατιώτης στη Σμύρνη, με τη βοήθεια μιας κοπέλας που τον αγαπά, θεραπεύεται από την αμνησία του. Θυμάται ότι έχει ένα δίδυμο αδερφό χαμένο από τον καιρό της Μικρασιατικής Καταστροφής που αναζητά και βρίσκει. Όμως ο αδελφός του, πετυχημένος δικηγόρος, όχι μόνο τον κατηγορεί για κατάχρηση περιουσίας που δεν του ανήκε οδηγώντας τον στα δικαστήρια αλλά και παντρεύεται την αγαπημένη του. Στη δίκη παρουσιάζεται η φυσική τους μητέρα, η οποία αποκαλύπτει την κακία του ενός γιου (του δικηγόρου) και την αθωότητα του άλλου. Ο κακόβουλος γιος βρίσκει τραγικό θάνατο χτυπημένος από διερχόμενο αυτοκίνητο. Λίγο πριν πεθάνει μετανιώνει για τις πράξεις του.

Προβλήθηκε την περίοδο 1968-1969 με 180.612 εισιτήρια. Ήρθε στην 39η θέση σε 108 ταινίες.

<https://press.ert.gr/tv/ert1-o-prosfygas-22-08-2016/>

(Ημερομηνία πρόσβασης 22/11/2021)

Κυνηγημένη Προσφυγοπούλα (1969): Διάρκεια: 90'. Είδος: Δραματική. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Κατσιμητσούλιας. Σενάριο: Νέστορας Μάτσας. Φωτογραφία: Νίκος Μήλας. Μουσική σύνθεση: Στέφανος Μπούρας. Παραγωγός: Ανδρέας Κατσιμητσούλιας. Ηθοποιοί: Έλντα Αθανασάκη, Μάνος Κατράκης, Ερρίκος Μπριόλας, Θόδωρος Μορίδης, Λυκούργος Καλλέργης, Θάνος Μαρτίνος, Τασσώ Καββαδία, Λαυρέντης Διανέλλος, Νικήτας Πλατής, Κώστας Μπαλαδήμας, Χρήστος Νάτσιος, Μαργαρίτα Γεράρδου, Στάθης Χατζηπαυλής.

Υπόθεση: Η Ελένη, μετά το θάνατο του πατριού της που είναι πρόσφυγας από τον Πόντο, πηγαίνει στην Αθήνα αναζητώντας τον πραγματικό της πατέρα που χάθηκε στην Μικρασιατική Καταστροφή και το ξερίζωμα των Ποντίων. Στο ταξίδι γνωρίζει τον Αργύρη, ξεπεσμένο μουσικό που παίζει σε πανηγύρια, που της προσφέρει στέγη και δουλειά. Η καλή της φωνή της προσελκύει την προσοχή του ιδιοκτήτη μιας εταιρείας δίσκων του οποίου ο γιος την ερωτεύεται. Στο τέλος η Ελένη βρίσκει όχι μόνο την προσωπική της ευτυχία αλλά με τη βοήθεια του ιδιοκτήτη ενός κέντρου διασκέδασης και τον χαμένο πατέρα της σ' ένα χωριό της Κρήτης.

Η Σμυρνιά (1969): Διάρκεια: 95'. Είδος: Κωμωδία. Σκηνοθέτης: Νίκος Αβραμέας. Σεναριογράφος: Κώστας Ασημακόπουλος. Παραγωγή: Νίκος Αβραμέας. Ηθοποιοί: Άννα Καλουτά, Γεωργία Βασιλειάδου, Τάκης Μηλιάδης, Νικήτας Πλατής, Κία Μπόζου, Ελένη Κριτή, Μπέμπα Μπλανς, Αλέκα Στρατηγού, Αθηνά Μερτύρη, Τούλα Δράκου, Μιχάλης

Μπαλλής, Σοφία Ντάβου, Αλέκα Παραμερίτου, Καίτη Πατητή, Νίκος Νεογένης, Γιάννης Μεντώνης, Γιάννης Λιακάκος, Σώτος Δαμιανός, Κώστας Φατούρος, Σόφη Ζαννίνου (τραγούδι).

Υπόθεση: Μια γυναίκα σμυρναϊκής καταγωγής, γεροντοκόρη, η κυρα-Ευθαλία, ζει σε μια φτωχοσυνοικία της Αθήνας με βασικές ασχολίες τη μαγειρική, το κουτσομπολιό και τα συνοικέσια. Φροντίζει να αποκαταστήσει κάθε διαλυμένο ζευγάρι και κάθε ανύπαντρο άτομο της γειτονιάς. Δεν πτοείται καθόλου όταν η δόξα της απειλείται από τον ερχομό μιας άλλης Σμυρνιας, πιο κοσμοπολίτισσας και πιο καπάτσας και στο τέλος ενδίδει στον έρωτα του ζαχαροπλάστη που την φλερτάρει.

Στα σύνορα της προδοσίας (1968): Έγχρωμη ελληνική ταινία κατασκοπείας. Διάρκεια: 115'. Σκηνοθεσία: Ντίμη Δαδήρα. Σενάριο: Σταμάτη Φιλιπούλη. Παραγωγή: Τζέιμς Πάρις. Μουσική: Νίκος Ιγνατιάδης. Φωτογραφία: Δημήτρης Παπακωνσταντής. Μοντάζ: Γεράσιμος Παπαδάτος. Σκηνογραφία: Πέτρος Καπουράλης. Διανομή: Καραγιάννης - Καρατζόπουλος (DVD). Ηθοποιοί: Ανδρέας Μπάρκουλης, Καίτη Παπανίκα, Κώστας Πρέκας, Έλσα Λιβυκού, Στέφανος Στρατηγός, Λιάκος Χριστογιαννόπουλος, Βέρα Κρούσκα, Δημήτρης Μπισλάνης, Γιώργος Βελέντζας, Μανώλης Δεστούνης, Κώστας Παπαχρήστος.

Δραπέτες του Μπούλγκες, (1969), 105'. Περιπέτεια. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Παπασταματάκης. Σενάριο: Κώστας Μουράτογλου. Φωτογραφία: Ανδρέας Παπασταματάκης. Παραγωγός: Σταμάτης Γκίκας. Εταιρία παραγωγής: Περισσός Φιλμ. Ηθοποιοί: Θάνος Μαρτίνος, Έλσα Λιβυκού, Ζώρας Τσάπελης, Σταμάτης Γκίκας, Κώστας Παπαχρήστος, Μιχάλης Νικολόπουλος, Θέμος Τσουροπάνος, Λαυρέντης Διανέλλος, Γιώργος Γιαννακόπουλος, Ηλίας Καπετανίδης, Θανάσης Παπαχρήστος, Καίτη Πατητή, Νανά Λάκκα, Βάσω Νικολακοπούλου, Δήμητρα Κατερινάκη, Χρύσα Κοζίρη, Γιάννα Βαλέντη, Γιώργος Τζιφός.

Υπόθεση: Η ταινία αναφέρεται στην προσπάθεια μιας ομάδας Ελλήνων να αποδράσουν από το στρατόπεδο του Μπούλγκες, για Έλληνες πρόσφυγες του Εμφυλίου Πολέμου, και να επιστρέψουν στην Ελλάδα εστιάζοντας στον πολιτικό εμπαιγμό των ανταρτών από τα μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος και τον εθνοσωτήριο ρόλο των κυβερνώντων την Ελλάδα.

Γράμμος, (1971), 113'. Σκηνοθεσία: Μαχαίρας Ηλίας, Σενάριο: Δετζώρτζη Καίτη. Ηθοποιοί: Λιβυκού Έλσα, Φέρμας Νίκος, Πλατής Νικήτας, Ζήκας Χριστόφορος, Ρωή Διονυσία, Πασχαλίδης Νίκος, Κοζύρη Χρύσα, Οικονόμου Γιώργος, Μπακάλης Κώστας, Λιώτσης Αντώνης, Τζελέπης Σταμάτης, Γυφτόπουλος Λευτέρης, Γεωργιάδης Άγγελος, Τσουμπρής

Γιάννης, Λαχανά Αμαλία, Διακάτου Σούλα, Αρβανιτάκης Μάριος, Τραϊκός Παναγιώτης, Παπούλια Μαρλέν, Ιωαννίδου Ράνια κ.α.

Υπόθεση: Δύο αδέρφια σε αντίπαλα στρατόπεδα (ΕΛΑΣ- κυβερνητικό στρατό) βιώνουν τα γεγονότα του Εμφυλίου Πολέμου.

Δώστε τα χέρια, (1971): 86'. Περιπέτεια. Σκηνοθεσία: Ερρίκος Ανδρέου. Συγγραφέας: Άννα Παπαγεωργίου. Σενάριο: Βασίλης Μανουσάκης. Φωτογραφία: Δημήτρης Παπακωνσταντής. Μουσική σύνθεση: Γιώργος Κατσαρός. Παραγωγός: Τζέιμς Πάρις. Εταιρία παραγωγής: Αρτ Φιλμ. Ηθοποιοί: Χρήστος Πολίτης, Βέρα Κρούσκα, Χρήστος Νέγκας, Ελένη Θεοφίλου, Κώστας Μποζώνης, Δημήτρης Μπισλάνης, Γρηγόρης Βαφιάς, Νικήτας Πλατής, Βασίλης Μητσάκης, Δημήτρης Ιωακειμίδης, Γιώργος Ζαϊφίδης, Γιώργος Βουτσίνος, Γρηγόρης Μασσαλάς, Γιάννης Λιακάκος, Γιώργος Κοπελούσης, Γιώργος Κόκκαλης, Γιώργος Γρηγορίου, Γιώργος Παπαδόπουλος, Στέφανος Κυριακίδης, Θωμάς Κωνσταντινίδης, Τάκης Μποκαλάς, Θέμος Τσουροπάνος, Π. Γιαννακουλάκης, Δημήτρης Νικολαΐδης.

Υπόθεση: Δύο ερωτευμένοι νέοι έχουν πάρει μέρος στην Αντίσταση και πολεμούν τον κατακτητή. Η κοπέλα συλλαμβάνεται και πεθαίνει από τα βασανιστήρια. Μετά την Απελευθέρωση ο νέος (αντάρτης) και ο αδερφός της κοπέλας (αξιωματικός του ελληνικού στρατού) βρίσκονται αντίπαλοι.

Μαγική πόλις (1954): 54'. Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος. Σενάριο: Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Διεύθυνση φωτογραφίας: Κώστας Θεοδορίδης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις. Μοντάζ: Γιώργος Τσαούλης. Σκηνικά-κοστούμια: Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Νίκος Νικολαΐδης. Ελλάδα: Αθηναϊκή Κινηματογραφική Εταιρία. Ηθοποιοί: Γιώργος Φούντας, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Στέφανος Στρατηγός, Μάνος Κατράκης, Θανάσης Βέγγος, Μίμης Φωτόπουλος, Ανέστης Βλάχος, Ανδρέας Ντούζος, Εύα Μπρίκα, Χάρης Γρηγορίου, Ευτυχία Παυλογιάννη, Τάσος Κατραπάς, Φάνης Καμπάνης, Νατάσα Καλπίδου, Νίκος Τσαχιρίδης.

Συνοικία το όνειρο (1961): 95'. Σκηνοθεσία: Αλέκος Αλεξανδράκης. Παραγωγή: Ελληνική. Σενάριο: Τάσος Λειβαδίτης, Κώστας Κοτζιάς. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Τραγούδι: Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Φωτογραφία: Δήμος Σακελλαρίου. Μοντάζ: Αντώνης Δημητράς. Σκηνογραφία: Τάσος Ζωγράφος. Διανομή: New Star. Ηθοποιοί: Αλέκος Αλεξανδράκης, Μάνος Κατράκης, Αλίκη Γεωργούλη, Ηλέκτρα Καλαμίδα, Σαφώ Νοταρά, Θανάσης

Μυλωνά, Γιώργος Τζώρτζης, Αλέκος Πέτσο, Γρηγόρης Μπιθικώτση, Βάσος Ανδρονίδης, Αθανασία Μουστάκα, Αλέκα Παΐζη, Εύα Ευαγγελίδου.

<https://exploringgreece.tv/athina/synoikia-to-oneiro-i-geitonia-poy-gyristike-i-perifimi-tainia-se-moysiki-miki-theodoraki/39447/> (Ημερομηνία πρόσβασης 21/11/2021)

1922 (1978): 135'. Ιστορική, δραματική. Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος. Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Σενάριο: Νίκος Κούνδουρος, Στρατής Καρράς. Βασισμένο στο μυθιστόρημα του Ηλία Βενέζη Το Νούμερο 31328. Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης. Μοντάζ: Πάνος Παπακυριακόπουλος. Πρώτη προβολή: 1978. Προέλευση: Ελλάδα. Γλώσσα: Ελληνικά. Ηθοποιοί: Ζαχαρίας Ρόχας, Βασίλης Κολοβός, Κατερίνα Γώγου, Μηνάς Χατζησάββας, Όλγα Τουρνάκη, Αντιγόνη Αμανίτου, Νίκος Κάππιος, Βασίλης Λάγγος, Μπέττυ Βαλάσση, Βάσος Ανδρονίδης, Ελεονώρα Σταθοπούλου. Βραβεία: Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1978: Καλύτερης Ταινίας Μεγάλου Μήκους, Καλύτερης Σκηνοθεσίας, Καλύτερου Σεναρίου, Καλύτερης Φωτογραφίας, Καλύτερης Σκηνογραφίας, Καλύτερης Ερμηνείας Α' Γυναικείου Ρόλου, Καλύτερης Ερμηνείας Α' Ανδρικού Ρόλου, Τιμητική Διάκριση για το Μακιγιάζ, Τιμητική Διάκριση Ερμηνείας. Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Κέιπ Τάουν 1982: Καλύτερης Ταινίας, Καλύτερης Σκηνοθεσίας.

Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο (1980), σε σκηνοθεσία του Νίκου Τζίμα, σενάριο του ίδιου και του δημοσιογράφου Πότη Παρασκευόπουλου, με πολλούς ηθοποιούς από τον χώρο της Αριστεράς (Κώστας Καζάκος, Αλέκος Αλεξανδράκης, Μάνος Κατράκης, Αντώνης Αντωνίου), παρουσιάζει τη δράση και την εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη, αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης, ηγετικού στελέχους του ΚΚΕ.

Πέτρινα χρόνια (1985), σενάριο-σκηνοθεσία: Παντελή Βούλγαρη, ελληνική δραματική ταινία του σε σενάριο και σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη παρουσιάζει τη ζωή ενός ζευγαριού κομμουνιστών, τη χρονική περίοδο 1954-1974 και είναι εμπνευσμένη από αληθινά γεγονότα.

Ταξίδι στα Κύθηρα (1984): 137'. Δραματική. Σκηνοθεσία, Παραγωγή, Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Συνεργασία στο σενάριο: Tonino Gyerla, Θανάσης Βαλτινός. Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου. Τραγούδι: Γιώργος Νταλάρας. Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. Μοντάζ: Γιώργος Τριανταφύλλου. Σκηνογραφία: Μικές Καραπιπέρης. Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας. Ήχος: Θανάσης Αρβανίτης, Ντίνος Κίττου, Νίκος Αχλάδης. Εταιρεία παραγωγής:

EPT, Ελληνική Κέντρο Κινηματογράφου, Channel 4, RAI, ZDF. Διανομή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Πρώτη προβολή: 21 Απριλίου 1984 (Ελλάδα).

Ηθοποιοί: Μάνος Κατράκης, Μαίρη Χρονοπούλου, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Ντόρα Βολανάκη. Giulio Brogi, Γιώργος Νέζος, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Μιχάλης Γιαννάτος, Άκης Καρέγλης, Βασίλης Τσάγκλος, Δέσποινα Γερουλάνου.

Βραβεία: Βραβείο σεναρίου και Βραβείο Firpesci στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Καννών 1984. Κρατικό βραβείο καλύτερης ταινίας, σεναρίου, Α΄ ανδρικού ρόλου, Α΄ γυναικείου ρόλου, σκηνογραφίας. Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ Ρίο ντε Τζανέιρο.

«Τα χρόνια περνούν, τα τραγούδια ταξιδεύουν: "Ταξίδι στα Κύθηρα"», 22-12-2020.

<http://www.katioua.gr/politismos/mousiki/ta-chronia-pernoun-ta-tragoudia-taksidivoun-taksidi-sta-ky> (Ημερομηνία πρόσβασης 28/11/2021)

Ρούσσο, Γιώργος, «Θόδωρος Αγγελόπουλος και Μάνος Κατράκης στο "Ταξίδι στα Κύθηρα"», 18 Μάιος 2016

<https://tvxs.gr/news/sinema/thodoros-aggelopoulos-kai-manos-katrakis-sto-taksidi-sta-kythira> (Ημερομηνία πρόσβασης 28/11/2021)

Καλή πατρίδα, σύντροφε (Beloiannis) (1986): 82'. Δραματική ταινία με στοιχεία ντοκιμαντέρ (δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ/«docudrama»). Σκηνοθεσία: Λευτέρης Ξανθόπουλος. Σενάριο: Λευτέρης Ξανθόπουλος, Θανάσης Σκρούμπελος, Γιώργος Μπράμος. Διεύθυνση φωτογραφίας: Ανδρέας Σινάνος. Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου. Ελλάδα: Λευτέρης Ξανθόπουλος, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου Α.Β.Ε.Ε. Ηθοποιοί: Αθηνά Παπαδημητρίου, Peter Trokan, Πολυχρόνης Ζεφτερίδης, Νίκος Πανζακίδης, Καλλιόπη Παπαδοπούλου, Δημήτρης Σταμάτης, Ελένη Σταμάτη, Γιώργος Λάζος, Σπύρος Βλάχος, Αλεξάνδρα Βλάχου, Μάριος Τάγαρης, Μαρία Γαλάνη, Γιώργος Λακάκης, Νίκος Παζνακίδης, Σταυρούλα Φουλίνα, Πολυχρόνης Ζεφτερίδης, Γιαννούλα Γούλα, Ηλίας Κουνέλας (αγόρι (2ης ηλικίας)), Γιάννης Κουνέλας, Atila Benzik, Ferenc Zlatnik, Γιαννούλα Βραχά.

Η ταινία διακρίθηκε με Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου Σκηνοθέτη και Καλύτερης Μουσικής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1986, Ειδική Μνεία Κριτικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο 1986 και Διάκριση ποιότητας στα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας ΥΠΠΟ το 1987.

EPT2: «Καλή πατρίδα, σύντροφε» – Αφιέρωμα στη μνήμη του Λευτέρη Ξανθόπουλου

<https://www.ertnews.gr/ert-protaseis/ert2-kali-patrida-syntrofe-afieroma-sti-mnimi-toy-leyteri-xanthopoyloy/> (Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=tELYHSaVbP4> (Ημερομηνία πρόσβασης 29/11/2021)

Τοπίο στην ομίχλη (1988): 127'. Σκηνοθεσία-Παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Θανάσης Βαλτινός, Τονίνο Γκουέρα. Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου. Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος. Σκηνογραφία: Μικές Καραπιπελής. Εταιρεία παραγωγής: Paradis Film, EPT, Basic Cinematografica. Διανομή: New Yorker Films (ΗΠΑ). Προέλευση: Ελλάδα, Ιταλία, Γαλλία. Γλώσσα: Ελληνική. Έγχρωμη. Ηθοποιοί: Μιχάλης Ζέκε, Τάνια Παλαιολόγου, Στράτος Τζώρτζογλου, Χριστόφορος Νέζε, Εύα Κοταμανίδου, Αλίκη Γεωργούλ, Βαγγέλης Καζάν. Βραβεία και διακρίσεις: Βραβείο νέου κινηματογράφου Interfilm στο Φεστιβάλ Βερολίνου, Βραβείο Silver Hugo στο φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σικάγο, Βραβείο «Ταινία της Χρονιάς» στα Βραβεία Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου. Τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Βενετίας (Αργυρό Λέοντα, Βραβείο C.I.C.A.E., Βραβείο των φοιτητών του πανεπιστημίου 'La Sapienza'). ψηφοφορία του περιοδικού Times την συμπεριέλαβε στις 200 καλύτερες όλων των εποχών στην 24η θέση.

Το μετέωρο βήμα του πελαργού (1991): 144'. Δραματική. Σκηνοθεσία-Παραγωγή: Θεόδωρος Αγγελόπουλος. Σενάριο: Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Δημήτρης Νόλλας, Tonino Guerra. Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου, Τραγούδι: Χάρις Αλεξίου. Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης. Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος. Σκηνογραφία: Μικές Καραπιπελής. Εταιρεία παραγωγής: Arena Films, Vega Films, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Προέλευση: Ελλάδα, Γαλλία, Ιταλία, Ελβετία. Γλώσσα: ελληνική, γαλλική, αγγλική. Έγχρωμη. Ηθοποιοί: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Γρηγόρης Πατρικαρέας, Ηλίας Λογοθέτης, Δώρα Χρυσικού, Ηλίας Λογοθέτης, Δημήτρης Πουλικάκος, Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Αθηνόδωρος Προύσαλης, Χριστόφορος Νέζερ.

www.filmfestival.gr/el/movie/movie/141 (Ημερομηνία πρόσβασης 29/11/2021)

Απ' το χιόνι (1993): 90'. Κοινωνική. Σκηνοθεσία: Σωτήρης Γκορίτσας. Παραγωγή: Πάνος Παπαχατζής, Σωτήρης Γκορίτσας. Σενάριο: Σωτήρης Γκορίτσας βασισμένο στο διήγημα Στο χιόνι του Σωτήρη Δημητρίου. Μουσική: Νίκος Κυπουργός. Φωτογραφία: Σταμάτης Γιαννούλης. Μοντάζ: Τάκης Κουμουνδούρος. Σκηνογραφία: Γιούλα Ζωϊοπούλου. Εταιρεία παραγωγής: Υπερίων Α.Ε., Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Σωτήρης Γκορίτσας.

Προέλευση: Ελλάδα. Γλώσσα: ελληνικά, αλβανικά. Ηθοποιοί: Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Βάσια Ελευθεριάδη, Αντώνης Μανωλάς, Μάνια Παπαδημητρίου, Λάζαρος Ανδρέου, Μενέλαος Ντάφλος, Παύλος Φολτίδης, Έκτορας Καλούδης, Βασίλης Καμίτσης, Βασιλεία Καβούκα, Μαρία Κυριάκη, Αλέκος Μάνδηλας, Δημήτρης Μαυρόπουλος, Ανδρέας Νάτσιος, Σοφία Ολυμπίου. Βραβεία-Διακρίσεις: Χρυσός Αλέξανδρος (βραβείο καλύτερης ταινίας), βραβείο σεναρίου, βραβείο φωτογραφίας, Firresci στο ελληνικό τμήμα του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Βραβείο καλύτερης ταινίας του Περιοδικού Σινεμά. Βραβείο καλύτερης ταινίας (Licorne d' Or) στο Φεστιβάλ Αμιέν. Βραβείο καλύτερης σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Τρόιας. Quinzaine des Realisateurs στο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Κανών. Τιμητική διάκριση στο Φεστιβάλ Μανχάιμ.

<https://www.cine.gr/film.asp?id=2369&page=4>

«Τα «παιδιά» απ' τη χώρα του χιονιού», <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1881662>

Από την άκρη της πόλης (1993): 94'. Κοινωνική. Σκηνοθεσία-Σενάριο: Κωνσταντίνος Γιάνναρης. Διεύθυνση φωτογραφίας: Γιώργος Αργυροηλιόπουλος. Μοντάζ: Ιωάννα Σπηλιοπούλου. Ήχος: Ντίνος Κίττου. Μουσική: Μουσική: Άκης Δαούτης. Σκηνικά: Μιχάλης Σαμιώτης. Έγχρωμη. Χώρα Παραγωγής: Ελλάδα. Κοστούμια: Sanny Alberti. Παραγωγή: Mythos Ltd, Rosebud, Hot Shot. Ηθοποιοί: Στάθης Παπαδόπουλος, Κώστας Κοτσιανίδης, Παναγιώτης Χαρτοματζίδης, Ανέστης Πολυχρονίδης, Δημήτρης Παπουλίδης, Θεοδώρα Τζήμου, Νίκος Καμόντος, Στέλιος Τσεμπογλίδης, Γιώργος Μαυρίδης, Παναγιώτα Βλαχσοωτήρου, Σύλβια Βενιζελέα, Αιμίλιος Χειλάκης, Βάσιας Ελευθεριάδης, Εύρη Σωφρονιάδου, Γιάννης Κοντραφούρης, Τάσος Νούσιας, Ελένη Φίλιππα, Κώστας Γώγος, Αργύρης Ξάφης. Βραβεία-Διακρίσεις: Β' κρατικό βραβείο σκηνοθεσίας (1998), βραβείο καλύτερης ταινίας από τα κρατικά βραβεία ποιότητας ΥΠΠΟ. Η πρόταση της Ελλάδας για την καλύτερη ξενόγλωσση ταινία στα 72α Βραβεία Όσκαρ, ωστόσο δεν επελέγη.

Πολίτικη Κουζίνα (Touch Of Spice) (2003): 108' Κοινωνική. Σκηνοθεσία/Σενάριο: Τάσος Μπουλμέτης. Μουσική: Ευανθία Ρεμπούτσικα. Φωτογραφία: Τάκης Ζερβουλάκος. Σκηνογραφία: Όλγα Λεοντιάδου. Μοντάζ: Γιώργος Μαυροσαρίδης. Παραγωγή: Village Roadshow Productions, Smallridge Επενδύσεις ΜΕΠΕ, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Filmnet, Cinegram SA, Π. Παπάζογλου ΑΕ, Τάσος Μπουλμέτης, ANS International, MC2 Productions. Διανομή: Village Films. Προέλευση: Ελλάδα, Τουρκία Γλώσσα: Ελληνική, Τουρκική, Αγγλική.

Ηθοποιοί: Γιώργος Χωραφάς, Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Ρένια Λουιζίδου, Τάσος Μπαντής, Στέλιος Μάινας, Tamer Karadagli, Basak Koklukaya, Οδυσσέας Παπασπηλιόπουλος, Μάρκος Οσσέ, Θόδωρος Έξαρχος, Κάκια Παναγιώτου, Ντίνα Μιχαηλίδου, Θέμης Πάνου, Ερση Μαλικένζου, Μαρίνα Καλογήρου, Μιχάλης Γιαννάτος, Ηλίας Ζερβός, Αθηνόδωρος Προύσαλης.

Βραβεία-Διακρίσεις: Δέκα βραβεία στο 44ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, οκτώ κρατικά βραβεία ποιότητας και συμμετείχε σε πολλά διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου. Το 2005 ήταν η επίσημη Ελληνική πρόταση στα Όσκαρ Καλύτερης Ξένης ταινίας.

Κατερίνα Αλεξοπούλου, συνέντευξη του Τ. Μπουλμέτη, «Ο ΤΑΣΟΣ ΜΠΟΥΛΜΕΤΗΣ μιλά αποκλειστικά στο “πατρινόραμα” Δεκεμβρίου: «Η επιστροφή στην Πόλη με στιγματίσει»», PATRINORAMA, 20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 2021.

<https://www.patrinatorama.com.gr/tasos-mpoulmetis-i-epistrofi-stin-poli-me-stigmatise/>

Υπόθεση: Ο ήρωας της ταινίας, καθηγητής αστροφυσικής στην Αθήνα, περιμένει τον παππού του από την Κωνσταντινούπολη που έχει να δει από παιδί. Προσκαλεί τους Πολίτες φίλους του για να τον υποδεχτούν. Ο παππούς όμως λόγω ξαφνικής αρρώστιας δεν έρχεται. Ο καθηγητής αποφασίζει τότε και πηγαίνει εκείνος μετά από τριάντα χρόνια στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί αντιμετωπίζει το παρελθόν του. Θυμάται την παιδική του ηλικία συνδεδεμένη με τα μυστικά της κουζίνας, τον πρώτο έρωτά του αλλά και την απέλασή τους από την Πόλη.

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.