ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]

Vol 4, No 1 (2023)

afimec, main issue

Χιόνι ... στην πόλη, αναπαραστάσεις μεταναστών στον ελληνικό κινηματογράφο

Παρασκευή Δαμάλα

doi: 10.12681/afiinmec.34153

To cite this article:

Δαμάλα Π. (2023). Χιόνι ... στην πόλη, αναπαραστάσεις μεταναστών στον ελληνικό κινηματογράφο. *Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]*, *4*(1). https://doi.org/10.12681/afiinmec.34153

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 09/09/2026 16:30:59

Χιόνι … στην πόλη, αναπαραστάσεις μεταναστών στον ελληνικό κινηματογράφο

Παρασκευή Δαμάλα
Κοινωνιολόγος, Θεατρολόγος, M.Ed., Ερευνήτρια,
damalapar@gmail.com

Abstract

This paper attempts to document the representation in Greek cinema of the phenomenon of immigration. It first discusses the way in which world cinema deals with the phenomenon and then describes the way in which Greek cinema has approached it. Finally, two films of the new Greek cinema that depict stories of immigrants in Greece are analyzed.

Key words: migration in cinema, migration, Greek cinema, *From the snow, From the edge of the city*.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να καταγράψει την αναπαράσταση στον ελληνικό κινηματογράφο του φαινομένου της μετανάστευσης. Αρχικά αναφέρει τον τρόπο με τον οποίο ο παγκόσμιος κινηματογράφος ασχολείται με το φαινόμενο και στη συνέχεια περιγράφει τον τρόπο που ο ελληνικός κινηματογράφος το προσέγγισε. Τέλος, αναλύονται δυο ταινίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου που περιγράφουν ιστορίες μεταναστών στην Ελλάδα.

Λέξεις κλειδιά: μετανάστευση στον κινηματογράφο, μετανάστευση, ελληνικός κινηματογράφος, *Απ' το χιόνι, Από την άκρη της πόλης*.

1. Εισαγωγή

Τα τελευταία 40 χρόνια, περίπου, η Ελλάδα έχει υπάρξει χώρα εισόδου μεταναστών και προσφύγων και πολλοί επιστήμονες μελετούν και καταγράφουν το ζήτημα της μετανάστευσης στη σύγχρονη πραγματικότητα, μελετώντας και προβάλλοντας τις συνθήκες τις οποίες αντιμετωπίζουν και ζουν οι μετανάστες, τις στάσεις των ημεδαπών απέναντί τους, την έλλειψη μεταναστευτικής πολιτικής, τις συνθήκες εργασίας, τη θέση της γυναίκας κ.α.

Παράλληλα, με τους κοινωνικούς επιστήμονες, οι καλλιτέχνες μέσω της τέχνης αναπαριστούν το φαινόμενο της μετανάστευσης. Συγκεκριμένα, ο κινηματογράφος, ως μορφή τέχνης αλλά και ως μέσο μαζικής ενημέρωσης έχει ασχοληθεί με το ζήτημα, εδώ και πολλά χρόνια, αναπαριστώντας τον Έλληνα μετανάστη - πρόσφυγα της μικρασιατικής καταστροφής αλλά και τον οικονομικό μετανάστη των δεκαετιών του 1950 – 1960. Τα τελευταία χρόνια ο ήρωας μετανάστης είναι αυτός που έρχεται στην Ελλάδα από τις βαλκανικές χώρες, την Ασία ή την Αφρική και είναι ο ξένος, είναι ο άνθρωπος που προσπαθεί να ξεφύγει από τον πόλεμο, τη φτώχεια και αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη χώρα του για να δημιουργήσει ένα καλύτερο μέλλον.

Ο κινηματογράφος, απευθυνόμενος στο ευρύ κοινό έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει στάσεις και απόψεις, για ένα φαινόμενο ιστορικό και κοινωνικό. Στην παρούσα εργασία μελετώνται δύο ταινίες με ήρωες «ξένους», με ήρωες που έρχονται στην Ελλάδα για ένα καλύτερο αύριο, για να χτίσουν μία καλύτερη ζωή. Επιλέχθηκαν δυο ταινίες, οι οποίες αναπαριστούν με νατουραλιστικό τρόπο το ταξίδι στην Ελλάδα και τις συνθήκες διαβίωσης, με ήρωες Βορειοηπειρώτες, Αλβανούς και Ρωσοπόντιους.

2. Κινηματογράφος και κοινωνία

Η τέχνη σχετίζεται πάντα με τις συνθήκες δημιουργίας της και οι κοινωνικοί επιστήμονες, στην προσπάθειά τους να κατανοήσουν τον κόσμο, πρέπει να εξετάσουν και τις καλλιτεχνικές δημιουργίες, καθώς ο δημιουργός - καλλιτέχνης αντλεί το υλικό του από την κοινωνία στην οποία ζει, εκφράζει την άποψή του με τη δημιουργία του και επηρεάζει το κοινό (Marcuse, 1998, 28-29). Ο κινηματογράφος βρίσκει ανταπόκριση σε ευρύ κοινό και οι κινηματογραφικές ταινίες γίνονται μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας, επηρεάζουν, διαμορφώνουν απόψεις, ενοχλούν. Σύμφωνα με τον Ferro, ο κινηματογράφος ορισμένες φορές τρομοκρατεί και ανησυχεί τη δημόσια εξουσία και την ιδιωτική δύναμη καθώς αντιλαμβάνονται τη δύναμη που έχει και έχει δεχθεί λογοκρισία, η οποία έχει ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία για τις κοινωνικές επιστήμες. Η κινηματογραφική ταινία, ακόμα και υπό περιορισμούς και έλεγχο, καθίσταται σημαντική μαρτυρία με ιδιαίτερη αξία και μοναδικά μηνύματα (Ferro, 2002, 25).

Οι κινηματογραφικές ταινίες αποτέλεσαν πεδίο μελέτης από τους κοινωνικούς επιστήμονες, κοινωνιολόγους, ψυχολόγους, ανθρωπολόγους, εγκληματολόγους, περίπου από τη δεκαετία του 1960. Αυτά που μελετούν και απασχολούν τους μελετητές είναι η μορφή και το περιεχόμενο της ταινίας, η κινηματογραφική γλώσσα, η επίδραση του περιεχομένου στους θεατές, η επίδραση της κοινωνικής πραγματικότητας στον δημιουργό, οι συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργείται η ταινία, η σχέση της ταινίας με την πραγματικότητα, η ανταπόκριση του κοινού, η τυποποίηση των χαρακτήρων της ταινίας, τα στερεότυπα συμπεριφοράς τους κ.α. (Κολοβός, 1999, 15-26· Carroll, 1996, 291-335).

Ο κινηματογράφος είναι ένα πολιτισμικό προϊόν και ως προϊόν δύναται να αποτελέσει τεκμήριο και μέσο μελέτης των κοινωνιών και της πραγματικότητας. Ο δημιουργός εκφράζει τις σκέψεις και ιδέες του στην ταινία και αυτές μεταφέρονται στο κοινό, όπως αντίστοιχα ο δημιουργός επηρεάζεται από το κοινωνικό σύνολο και εκφράζει ιδέες και σκέψεις του συνόλου στην ταινία. Και όπως χαρακτηριστικά λέει η Λυδάκη «στο λόγο του δημιουργού συνυπάρχουν το ατομικό και το συλλογικό στοιχείο, το ψυχικό και το κοινωνικό» (Λυδάκη, 2012, 24).

Ο δημιουργός της ταινίας, μαζί με τους υπόλοιπους συντελεστές, επιλέγουν τα στοιχεία του πραγματικού κόσμου που θα προβάλουν, τα συνθέτουν και στο τέλος δημιουργείται κάτι διαφορετικό. Η ταινία δεν παρουσιάζει την κοινωνική πραγματικότητα, όπως είναι, αλλά ξεκινά με αφορμή αυτήν και μέσα από την επιλογή στοιχείων, την ανασύνθεση αυτών και την παρέμβαση του ανθρώπινου παράγοντα δημιουργείται μία φανταστική προβολή (Ραφαηλίδης, 1996, 62). «Η τέχνη (κινηματογράφος) βγαίνει από τη ζωή και αφορά τη ζωή αλλά ζωή δεν είναι» (Ραφαηλίδης, 1996, 48).

Ο Σάντας αναφέρει ότι για τη σωστή μελέτη των ταινιών πρέπει να εξεταστούν και οι συνθήκες μέσα στις οποίες αυτές, δημιουργήθηκαν, πρέπει να εξεταστούν τα κοινωνικοπολιτικά και οικονομικά γεγονότα της περιόδου, καθώς αυτά εκφράζονται μέσα στις ταινίες, αλλά και έχουν αξία στην ερμηνεία των διάφορων στοιχείων τους (Σάντας, 2006, 130).

3. Κινηματογράφος και μετανάστευση

Το θέμα της μετανάστευσης, ανέκαθεν απασχόλησε τον κινηματογράφο, η πρώτη ταινία με θέμα τη μετανάστευση ήταν η σατιρική κωμωδία *Ο μετανάστης* (1917), με τον Τσάρλι Τσάπλιν, όπου ο Σαρλώ φτάνει στη Νέα Υόρκη και μαζί με άλλους μετανάστες, προσπαθεί να επιβιώσει (Μικελίδης, 2004, 77). Μέχρι και σήμερα, υπάρχουν πολλές ταινίες με την ίδια θεματική, ενώ τις τελευταίες δεκαετίες ο κινηματογράφος καθορίζεται από πολυπολιτισμικές και πολυεθνικές παρουσίες και θεματικές και χαρακτηρίζεται ως υπερεθνικός, με το ενδιαφέρον να μετατοπίζεται από το εθνικό στο παγκόσμιο, ως διαπολιτισμικός ή διασπορικός, που αφορά κυρίως την ταυτότητα των δημιουργών και τη θεματική των ταινιών (Σηφάκη, 2008, 244-245).

Στις ταινίες αυτές η πατρίδα αναπαρίσταται ως κρίση, η εθνική ταυτότητα των πρωταγωνιστών αποτελεί «στήριγμα μιας εξιδανικευμένης πολιτιστικής μνήμης και μιας φανταστικής κοινωνικής ασφάλειας» (Σηφάκη, 2008, 245). Η νοσταλγία της πατρίδας γίνεται καταφύγιο από τις συνθήκες τις οποίες ζει και τους περιορισμούς της χώρας υποδοχής. Παράδειγμα, στην ταινία *Bend it like Beckham* (2002), οι μετανάστες στη Μεγάλη Βρετανία προσπαθούν να επιβάλλουν στα παιδιά τους, την αγάπη και την υποταγή στις αξίες και τις αρχές της γενέθλιας πατρίδας τους, που για τα παιδιά είναι ασήμαντες σε σχέση με την πραγματικότητα που βιώνουν (Σηφάκη, 2008, 245).

Ο Naficy (2001, 11) χαρακτηρίζει τις ταινίες αυτές «accented cinema» και η Σηφάκη (2008, 245) μεταφράζει τον όρο ως «κινηματογράφος με προφορά», ταινίες, συνήθως δίγλωσσες, από σκηνοθέτες και παραγωγούς μετανάστες, που ζουν και εργάζονται σε άλλη χώρα, με αισθητικά και υφολογικά στοιχεία από τις κινηματογραφικές παραδόσεις της χώρας τους.

4. Αναπαραστάσεις της μετανάστευσης στον ελληνικό κινηματογράφο

Η θεματική της μετανάστευσης και το ταξίδι προς τη «Γη της επαγγελίας», οι συνθήκες διαβίωσης, η προσπάθεια απόκτησης μιας καλύτερης ζωής, έχει απασχολήσει και τον ελληνικό κινηματογράφο.

Στον κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970, σε κωμωδίες και μελοδράματα, το θέμα της μετανάστευσης και της διασποράς, αντιμετωπίζεται με επιφανειακό τρόπο (Ξανθόπουλος, 2004, 27). Ο μετανάστης είναι ο Έλληνας, που έχει φύγει είτε στο εξωτερικό είτε στην Αθήνα. Έτσι, έχουμε δύο διαφορετικούς ήρωες, από τη μία, τον Έλληνα μετανάστη στο εξωτερικό, συνήθως Αμερική, που επιστρέφει στην πατρίδα, μιλώντας ελληνοαμερικάνικα, μοιράζοντας δολάρια, λειτουργώντας ως από μηχανής Θεός και λύνοντας προβλήματα των φτωχών συγγενών του, έχοντας ξεχάσει τις παραδοσιακές αξίες και κουβαλώντας τα ήθη της νέας πατρίδας. Από την άλλη, έχουμε τον εσωτερικό μετανάστη, το «βλάχο», με το ταγάρι και τις κότες παραμάσχαλα, που πηγαίνει στην Αθήνα, να αναζητήσει μία καλύτερη εργασία, μία καλύτερη ζωή, ή τη νεαρή κοπέλα, που εργάζεται ως υπηρέτρια σε σπίτια πλουσίων, κουβαλώντας και οι δύο τα ήθη, τη ντοπιολαλιά και το ντύσιμο της ιδιαίτερης πατρίδας τους και δυσκολευόμενοι να προσαρμοστούν στη ζωή της Αθήνας (Λυδάκη, 2008, 86). Παραδείγματα ταινιών είναι *Η θεία από το Σικάγο* (Σακελλάριος, 1957), *Δολάρια και όνειρα* (Νταϊφάς, 1956), *Ο Θύμιος τα έκανε θάλασσα* (Σακελλάριος, 1959).

Την ίδια περίπου περίοδο προβάλλονται και ταινίες που αναφέρονται στην προσφυγιά και στην ανταλλαγή πληθυσμών μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ταινίες συνήθως, με πρωταγωνιστή το Νίκο Ξανθόπουλο, *Ξεριζωμένη γενιά* (Τεγόπουλος, 1968) και *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου* (Τεγόπουλος, 1969), όπου προσπαθεί να ενώσει την οικογένεια, επιστρέφοντας στη Σμύρνη και αντιμετωπίζοντας διάφορα εμπόδια. Σε αυτές τις ταινίες ο ξένος, είναι ο ίδιος ο Έλληνας, όχι κάποιος εισβολέας, είναι μέρος της ελληνικής κοινωνίας (Βαμβακάς, 2004, 41-62).

Όταν κάνει την εμφάνισή του ο νέος ελληνικός κινηματογράφος (μέσα δεκαετίας 1960) η θεματική της μετανάστευσης, εξακολουθεί να απασχολεί τους δημιουργούς, περιγράφοντας την πορεία του μετανάστη από το χωριό του έως το πλοίο που θα τον μεταφέρει στη Γη της Επαγγελίας, με την ταινία *Μέχρι το πλοίο* (Δαμιανός, 1966), περιγράφοντας τις συνέπειες της μετανάστευσης στην επαρχία με την *Αναπαράσταση* (Αγγελόπουλος, 1970), εστιάζοντας στον πρόσφυγα και στην επιστροφή με το *1922* (Κούνδουρος, 1978) και το *Καλή πατρίδα, σύντροφε* (Ξανθόπουλος, 1986).

Το 1965 δημιουργείται το πρώτο ντοκιμαντέρ με θέμα τη μετανάστευση, που ερευνά τις συνθήκες εργασίας και διαβίωσης των Ελλήνων στα ανθρακωρυχεία του Βελγίου. Το ντοκιμαντέρ *Γράμμα από το Σαρλερουά* (Λιαρόπουλος, 1965) αποτελεί «μία ελεγεία για τις χαμένες ζωές, ένα λυρικό ποίημα για τον πόθο επιστροφής στην πατρίδα, το νόστο» (Ξανθόπουλος, 2004, 28).

Από τη δεκαετία του 1990 και μετά, το βλέμμα και η προσοχή του κινηματογραφιστή στρέφεται στο μετανάστη που έρχεται στην Ελλάδα, καθώς τότε ήταν που η Ελλάδα έγινε χώρα υποδοχής οικονομικών μεταναστών και προσφύγων από τη Βόρεια Ήπειρο, την Αλβανία, τη Ρωσία και τα υπόλοιπα Βαλκάνια. Ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ δημιουργούνται για να περιγράψουν τις συνθήκες της πατρίδας τους, τον πόλεμο, τη φτώχεια, το διωγμό και το πέρασμα στην Ελλάδα, με την ελπίδα μιας καλύτερης ζωής και τις συνθήκες που τελικά αντιμετωπίζουν. Οι Έλληνες δημιουργοί διαχειρίζονται τους ήρωες και τις ιστορίες τους με ευαισθησία και ενσυναίσθηση, προβάλλοντας την πραγματικότητα και τον κοινωνικό αποκλεισμό τον

οποίο βιώνουν (Λυδάκη, 2008, 87). Παραδείγματα τέτοιων ταινιών είναι: *Απ' το χιόνι* (Γκορίτσας, 1993), *Ισμαήλ* (Ζαφείρης, 1994), *Από την άκρη της πόλης* (Γιάνναρης, 1998), *Ο δρόμος προς τη Δύση* (Κατζουράκης, 2003), *Όμηρος* (Γιάνναρης, 2005), *Λιούμπη* (Γιούργου, 2005), *Ακαδημία Πλάτωνος* (Τσίτος, 2009).

Παράλληλα, οι Έλληνες μετανάστες, εξακολουθούν να απασχολούν τους δημιουργούς, οι οποίοι επαναφέρουν το θέμα της μετανάστευσης ή της προσφυγιάς, με τις ταινίες *Νύφες* (Βούλγαρης, 2004), *Πολίτικη κουζίνα* (Μπουλμέτης, 2003), *Η Ρόζα της Σμύρνης* (Κορδέλλας, 2016).

Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος διαπραγματεύεται ζητήματα διαφορετικότητας, εμπλέκεται δυναμικά και φωτίζει ζητήματα κοινωνικού στιγματισμού, παίρνοντας θέση εναντίον της περιθωριοποίησης, εναντίον της κατασκευής εχθρών. Πρωταγωνιστές γίνονται οι ίδιοι οι μετανάστες και το θέμα της μετανάστευσης και των προβλημάτων που ακολουθούν θίγονται άμεσα (Βαμβακάς, 2004, 52).

Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτών των ταινιών, είναι η θετική εικόνα του μετανάστη, η κατανόηση της συμπεριφοράς του, η προβολή της ιστορίας από τη δική του πλευρά. Ακόμα και η παραβατική συμπεριφορά τους, πλαισιώνεται από μια συμπάθεια, από μια δικαιολογητική στάση. Οι κινηματογραφιστές προβάλλουν το ανθρώπινο πρόσωπο των μεταναστών, πέρα από τα στερεότυπα που τους ακολουθούν, προβάλλοντας παράλληλα και την άδικη αντιμετώπισή τους από τους ημεδαπούς (Σηφάκη, 2008, 245). Σύμφωνα με τον Βαμβακά (2004, 54), η μετανάστευση «τοποθετείται με θετικό τρόπο στο ιστορικό και πολιτικό προσκήνιο» μέσα από ορισμένους κινηματογραφικούς κώδικες.

Οι ταινίες του νέου κινηματογράφου εστιάζουν στον ψυχικό κόσμο του μετανάστη, ο οποίος πρωταγωνιστεί. Η διαφορετικότητα αναδεικνύεται τόσο μέσα από την εξομολόγηση του ίδιου, όσο και από την επιλογή του σκηνοθέτη να κινεί την κάμερα σχολιαστικά και να προβάλλει πρόσωπα και πράγμα που απασχολούν τον ήρωα ή τον βλέπουν. Οι δημιουργοί επιλέγουν να προβάλλουν θέματα και χαρακτήρες που κινούνται στο κοινωνικό περιθώριο, επιλέγουν να επισημάνουν την εγκαταλειμμένη ελληνική επαρχία, τις δυσκολίες προσαρμογής των μεταναστών, τη ρατσιστική αντιμετώπισή τους, την περιθωριοποίησή τους, ως μέρος ενός σοβαρού κοινωνικού προβλήματος. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρούν να αναπτύξουν έναν έντονο υπαρξιακό σκεπτικισμό για την «πρέπουσα ελληνική ταυτότητα», για τις δεοντολογικές θέσεις και αντιλήψεις των Ελλήνων, αλλά και να αποκαλύψουν τον εαυτό και τη συμπεριφορά των ανθρώπων που υποδέχονται τους μετανάστες (Βαμβακάς, 2004, 54 – 55).

Η μετανάστευση χρησιμοποιείται από τον νέο ελληνικό κινηματογράφο σαν «μια αναπαραστασιακή πηγή γνησιότητας, μέσω ή στο όνομα της οποίας καθίσταται δυνατή η επεξεργασία κοινωνικών και ηθικών προβλημάτων του σύγχρονου κόσμου: οικογένεια, καπιταλισμός, ιμπεριαλισμός, φιλία, πατρίδα, μικροαστισμός, κέντρο-περιφέρεια» (Βαμβακάς, 2004, 57). Αυτός είναι ένας από τους λόγους, όπου στις ταινίες αυτές δε χρησιμοποιείται το κωμικό στοιχείο, όπως στις ταινίες της δεκαετίας 60-70. Αντιθέτως ο πόνος δραματοποιείται και σε πολλές από τις ταινίες, υπάρχει θάνατος ενός από τους πρωταγωνιστές, ώστε να ενισχυθεί η δυστυχία και η αποξένωση των μεταναστών (Βαμβακάς, 2004, 58).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, θα αναλυθούν δύο ταινίες, οι οποίες παρουσιάζουν την ιστορία από την πλευρά του «ξένου», του μετανάστη στην Ελλάδα, την ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα, *Απ' το χιόνι* (1993) και την ταινία του Κωνσταντίνου

Γιάνναρη *Από την άκρη της πόλης* (1998). Για την ανάλυση των ταινιών χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς αυτό που ενδιαφέρει είναι το θέμα της μετανάστευσης και πως αποτυπώνεται η ετερότητα και ο «ξένος» (Κυριαζή, 2000, 51-55). Σύμφωνα με τη Λυδάκη, οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας, οι οποίες βασίζονται στην «ερμηνευτική προσέγγιση της πραγματικότητας, σκοπεύουν στην κατανόηση και την ερμηνεία των φαινομένων, σε μια σε βάθος ανάλυση συγκεκριμένων περιπτώσεων». Μέσα από την ανάλυση των δύο ταινιών επιχειρείται ένας διάλογος μεταξύ των ιδεών και των στοιχείων τους προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος που η κινηματογραφική αφήγηση αναπαριστά το θέμα της μετανάστευσης (Λυδάκη, 2008, 92).

Οι δύο ταινίες επιλέχθηκαν καθώς αφορούν καταγραφές κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας, δεν παρουσιάζουν ωραιοποιημένες εικόνες και καταστάσεις και δεν παρουσιάζουν τον Έλληνα ως απόγονο του ξένιου Δία. Η πρώτη ταινία αφορά την οικονομικό μετανάστη από την Αλβανία και η δεύτερη τον παλιννοστούντα Πόντιο, που όμως αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο και αντιμετωπίζουν σημαντικά προβλήματα.

5. Ανάλυση ταινιών

5.1.Απ' το χιόνι (1993)

Που πηγαίνουμε; Στην πατρίδα λέω εγώ.

Στο χαμό λέει ο Θωμάς και γελάει.

5.1.1. Περίληψη υπόθεσης

Ο Θωμάς, ο Αχιλλέας και ο μικρός Νίκος, τρεις Βορειοηπειρώτες φεύγουν από την Κορυτσά με σκοπό να βρουν μία καλύτερη ζωή στην Ελλάδα. Καταφθάνουν στα Ιωάννινα, όπου και εργάζονται στα χωράφια. Εκεί βιώνουν μία κλοπή από τους ομοεθνείς τους και μία αδικία από τον Έλληνα εργοδότη τους, όπου τους δίνει λιγότερα χρήματα. Αποφασίζουν να πάνε στην Αθήνα, όπου ο Θωμάς έχει κάποιον γνωστό και θα τους βοηθήσει να βρουν μια καλύτερη δουλειά, όμως ο Νίκος, που δεν μπορεί να εργαστεί, αποτελεί εμπόδιο. Αποφασίζουν να τον δώσουν σε μια ελληνική οικογένεια για υιοθεσία. Οι δύο ήρωες ξεκινούν την πορεία τους για την Αθήνα, αλλά από την αρχή χωρίζονται, καθώς πέφτοντας στο ποτάμι για να ξεφύγουν από τους αστυνομικούς που τους κυνηγούν, ο Θωμάς μένει πίσω. Ο Αχιλλέας προχωρά μόνος του, πηγαίνοντας πρώτα στο Αγρίνιο για να βρει το Νίκο και να τον πάρει μαζί του. Καταλήγουν στην Αθήνα, όπου και διαμένουν αρχικά σε ένα ξενοδοχείο προσπαθώντας να βρουν δουλειά. Παράλληλα, προσπαθούν να εντοπίσουν και τον Θωμά. Στην προσπάθεια αυτή, τους βοηθά μία υπάλληλος του υπουργείου, δίνοντας τους τη διεύθυνση του Θωμά. Οι τρεις ήρωες ενώνονται και καταλήγουν χωρίς χρήματα, να κοιμούνται στο υπόγειο της Ομόνοιας, μαζί με άλλους μετανάστες. Όταν μετά από εισβολή της αστυνομίας φεύγουν, βρίσκουν καταφύγιο, φαγητό και ζεστά ρούχα, στο σπίτι ενός ομοφυλόφιλου που προσπαθεί να εκμεταλλευτεί την κατάσταση και να κοιμηθεί με τον Θωμά. Ο Θωμάς θέλει χρήματα για αυτό κι όταν ο άλλος αντιδρά, φεύγουν και πηγαίνουν σε μία υπό κατασκευή πολυκατοικία για να κοιμηθούν. Εκεί παίζεται και η τελευταία πράξη του δράματος, καθώς ο Θωμάς ζαλίζεται και σκοτώνεται και οι άλλοι δύο επιστρέφουν στην Αλβανία.

Η ιδέα για την ταινία δόθηκε από το διήγημα του Σωτήρη Δημητρίου (2005), *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, όπου στο τρίτο μέρος του σπονδυλωτού διηγήματος τρεις Βορειοηπειρώτες προσπαθούν να περάσουν παράνομα στην Ελλάδα.

5.1.2. Διακρίσεις ταινίας

Η ταινία βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Καννών («Δεκαπενθήμερο Σκηνοθετών»), στο Φεστιβάλ Αμιέν – Α' Καλύτερη ταινία (Licorne d' Or), στο Φεστιβάλ Τρόιας – Α' Καλύτερη Σκηνοθεσία, στο Φεστιβάλ Μανχάιμ – Τιμητική Διάκριση, στο Ελληνικό τμήμα του Φεστιβάλ Θεσαλονίκης μα τα βραβεία: Α' Καλύτερης ταινίας, Σεναρίου, Φωτογραφίας, Fipresci και ΕΤΕΚΤ και με το πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας του περιοδικού ΣΙΝΕΜΑ.

5.1.3. Ο τόπος - ο χρόνος - οι πρωταγωνιστές

Βασικός τόπος της ταινίας είναι η Αθήνα, το όνειρο και των τριών, η ελπίδα για μία καλύτερη ζωή. Είναι η πολύβουη και αφιλόξενη Αθήνα. Οι πρωταγωνιστές επιθυμούν να βρεθούν στην Αθήνα, στη διαδρομή όμως, αντιλαμβάνονται ότι εκεί δεν είναι ο παράδεισος που περίμεναν και ότι οι ελπίδες και τα όνειρά τους, δε θα εκπληρωθούν. Η Αθήνα γίνεται πόλη θανάτου και διάψευσης (Μπράμος, 2004, 65). Οι χώροι που κινούνται οι πρωταγωνιστές αποτελούν χώροι στιγματισμού τους, η πλατεία όπου αναμένουν την επιλογή από τους εργοδότες τους, οι χώροι στους οποίους συναθροίζονται, οι υπόγειοι χώροι και τα εγκαταλειμμένα κτίρια που προσφέρουν ασφάλεια για να διανυκτερεύσουν, τα φτηνά ξενοδοχεία που μπορούν να πληρώσουν.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στις αρχές της δεκαετίας του 1990, όπου και στην πραγματικότητα, οι πρώτοι μετανάστες, από την Αλβανία και τη Βόρειο Ήπειρο, ήρθαν στην Ελλάδα.

Ο Αχιλλέας είναι Έλληνας από την Βόρειο Ήπειρο και ο δεσμός με την πατρίδα-Ελλάδα είναι ισχυρός. Είναι περήφανος για την καταγωγή του αρχικά, ενώ στην πορεία προσπαθεί να το κρύψει. Επιδεικνύει με περηφάνια το διαβατήριό του, που γράφει «Greque» και το ελληνικό όνομά του. Η άρνησή του να μείνει στο χωριό της αδερφής της γιαγιάς του, προαναγγέλλει την αδυναμία της Ελλάδας να τον κρατήσει. Ο Αχιλλέας δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες της Αθήνας και επιστρέφει ως Αλβανός στην Αλβανία.

Ο Θωμάς είναι ο άνθρωπος που δε φοβάται, που θέλει να κατακτήσει όσα μπορεί, δε φοβάται να αλλάξει τις συνθήκες ζωής του, επιλέγει να πάει στην Αθήνα για να αποκτήσει κάτι καλύτερο. Δε διστάζει να κανονίσει την υιοθεσία του μικρού Νίκου, χωρίς τύψεις και ενοχές, καθώς η ύπαρξή του αποτελεί εμπόδιο για αυτόν. Επίσης, δε διστάζει να προτρέψει τον Αχιλλέα να τον εγκαταλείψει και να προχωρήσει μόνος του, καθώς αυτός εγκλωβίζεται στο ποτάμι και δε μπορεί να βγει. Ο Θωμάς είναι ένας άνθρωπος που προσαρμόζεται εύκολα στις νέες συνθήκες, κατανοεί τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να βγάλει εύκολα χρήματα και αντιλαμβάνεται ότι ο άνθρωπος που τους έδωσε καταφύγιο, έχει κάτι άλλο στο μυαλό του.

Ο Νίκος, το ανήλικο ορφανό παιδί, είναι διστακτικός και φοβισμένος, εμπιστεύεται μόνο τον Αχιλλέα, ο οποίος στην ουσία αναλαμβάνει να τον προσέξει. Στην πορεία της ιστορίας φαίνεται ότι δε φοβάται τις αλλαγές και δε έχει άγχος για το μέλλον ή για το πώς θα ζήσουν στην Αθήνα χωρίς χρήματα και εργασία. Η απάντηση

στην ερώτηση του Αχιλλέα για το τι θα κάνουν τώρα που τελείωσαν τα χρήματα είναι «Θα φύγουμε». Έτσι απλά.

Η Κατερίνα είναι η μοναδική Ελληνίδα που φέρεται όμορφα στους πρωταγωνιστές, χωρίς ανταλλάγματα, όχι όμως και σε όλους τους μετανάστες. Εργάζεται στο δήμο και παραδίδει τα γράμματα σε αυτούς, όπου βλέπουμε ότι έχει μια αποστασιοποιημένη και ίσως σκληρή στάση απέναντι σε αυτούς που βιάζονται και φωνάζουν. Δείχνει το ευαίσθητο πρόσωπό της στον Αχιλλέα, τον βοηθά να περάσει το μπλόκο της αστυνομίας στο σταθμό λεωφορείων και τον βοηθά να βρει τον Θωμά. Στο πρόσωπο της Κατερίνας αντικατοπτρίζονται όλοι αυτοί που δέχτηκαν τους Αλβανούς μετανάστες και τους βοήθησαν να βρουν δουλειά και να ενταχθούν στην ελληνική κοινωνία.

Οι δύο πρωταγωνιστές, ο Αχιλλέας και ο Θωμάς, φέρουν διπλή ταυτότητα είναι τόσο Αλβανοί όσο και Έλληνες. Η απόφαση να πάνε στην Ελλάδα σημαίνει επιστροφή στην πατρογονική γη, η οποία διαχωρίστηκε από τη χάραξη των συνόρων. Η είσοδός τους, όμως στην Ελλάδα, δεν είναι εύκολη, καθώς πλέον δεν είναι Έλληνες, αλλά Αλβανοί, «Πάνω μας λέγανε Έλληνες, εδώ μας λένε Αλβανούς». Ο Αχιλλέας αποδέχεται το ρόλο του Αλβανού στην Ελλάδα, βιώνοντας την ίδια κατάσταση που βίωνε ως Έλληνας στην Αλβανία. Η μόνη διέξοδος είναι η επιστροφή στην Αλβανία και η ελπίδα να ζήσει εκεί ως Αλβανός.

5.1.4. Θεματική ανάλυση

Βασική θεματική της ταινίας αποτελεί η μετανάστευση των τριών ηρώων, από την Αλβανία εξαιτίας του πολέμου και της φτώχειας. Η ταινία, μας μεταφέρει από την πλευρά του Αχιλλέα, την ιστορία του, ξεκινώντας από την απόφαση να περάσει τα σύνορα μαζί με τον Θωμά και το δεκάχρονο Νίκο. Η δύσκολη πορεία έως την Αθήνα, η αδυναμία εύρεσης δουλειάς, ο ρατσισμός που βιώνουν, οι συνθήκες στις οποίες ζουν, η απογοήτευση και η τελική απόφαση της επιστροφής στην Αλβανία στην ασφάλεια, είναι τα βασικά θέματα που διαπραγματεύεται η ταινία του Σ. Γκορίτσα.

Στην ταινία θίγεται και η τραυματική εμπειρία των παιδιών, που έζησαν το θάνατο των γονιών τους στην Αλβανία και ορφανά πλέον, διέσχισαν τα σύνορα, μαζί με άλλους συντοπίτες τους και ήρθαν στην Ελλάδα. Παράλληλα, θίγεται και το ζήτημα της παιδικής εργασίας και εκμετάλλευσης, καθώς ο Νίκος, στην προσπάθειά του να βοηθήσει οικονομικά τον Αχιλλέα, πουλάει χαρτομάντηλα στα φανάρια.

Το μοτίβο της οικονομικής εκμετάλλευσης των μεταναστών και της επιλογής των «γερών» αντρών για εργασία τονίζεται στην ταινία. Ο εργοδότης στα Ιωάννινα αποφασίζει μόνος του να μειώσει τα χρήματα για την εργασία που παρείχαν, ενώ ένας άλλος εργοδότης στην Αθήνα, επιλέγει ανάμεσα στους μετανάστες, αυτούς που θεωρεί ότι του κάνουν για την εργασία του, ενώ αποκλείει το Νίκο γιατί μικρός και ανίκανος για εργασία. Οι μετανάστες επίσης, υπόκεινται και σεξουαλική εκμετάλλευση και ο Θωμάς πιστεύει ότι μέσω αυτού του τρόπου θα βγάλουν χρήματα.

Σε όλη την ταινία κυριαρχεί η καχυποψία των Ελλήνων απέναντι στους μετανάστες, η αστυνομική βία και γενικότερα μία αρνητική διάθεση ότι δεν είναι καλοδεχούμενοι. Το μόνο πρόσωπο που είναι θετικά διακείμενο απέναντι στους ήρωες, είναι η υπάλληλος του δήμου, που βοηθά τον Αχιλλέα να περάσουν το μπλόκο των αστυνομικών στην Αθήνα και να βρει το φίλο του. Όμως η παρουσία της δεν κατορθώνει να εξισορροπήσει το γενικό αρνητικό κλίμα.

Οι συνθήκες διαβίωσης των μεταναστών, στην Αθήνα της ελπίδας, είναι άθλιες. Οι μετανάστες διανυκτερεύουν σε παρακμιακά μοτέλ, σε υπόγειους σταθμούς, σε υπόγειες γέφυρες, σε εγκαταλειμμένα κτίρια. Μένουν όλοι μαζί και κοιμούνται ο ένας δίπλα στον άλλο, τραγουδούν τραγούδια της πατρίδας τους και αντιμετωπίζουν ενωμένοι την περιθωριοποίηση.

5.1.5. Δομή της αφήγησης

Η αφήγηση της ταινίας είναι γραμμική, τα γεγονότα παρουσιάζονται με χρονολογική σειρά, με ρεαλιστικά στοιχεία, με γρήγορο ρυθμό και γρήγορες εναλλαγές, με το μοντάζ να επιτρέπει την ελλειπτική αφήγηση και την αφαίρεση φλύαρων σκηνών. Οι πρώτες σκηνές της ταινίας δίνουν έμφαση στην κίνηση των προσώπων και των αντικειμένων, με κοντινά πλάνα και χαμηλό φωτισμό, υποβάλλοντας το θεατή σε μία ατμόσφαιρα καταδίωξης και εισάγοντάς τον στα βασικά θέματα της ταινίας, τη ρευστότητα των συνόρων και την αναζήτηση εθνικής ταυτότητας (Μίγγα, 2020).

Αφηγητής της ταινίας είναι ο Αχιλλέας, όπου από την αρχή της ταινίας παρακολουθούμε τον ήρωα και παράλληλα ακούμε τη φωνή του. Η χρήση του voice off, της φωνής δηλαδή που δεν ταυτίζεται με την εικόνα, ενισχύει την εντύπωση μιας αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο. Έτσι δημιουργείται ένα πλαίσιο εσωτερικής εστίασης, μέσα στο οποίο εντάσσεται ολόκληρη η ταινία. Όλη η ταινία αποτελεί αφήγηση του πρωταγωνιστή, με την κάμερα να είναι το βλέμμα του ή να εστιάζει στο βλέμμα του και στις κινήσεις του (Μίγγα, 2020).

Ο τραγικός θάνατος του Θωμά, λειτουργεί ως σημείο καμπής στην αφήγηση και ωθεί τον Αχιλλέα να επιστρέψει στην πατρίδα του, επιβεβαιώνοντας έτσι μία φράση από τα πρώτα λόγια της ταινίας. «Που πηγαίνουμε; Στην πατρίδα λέω εγώ. Στο χαμό λέει ο Θωμάς και γελάει». Με το θάνατο του Θωμά, χάνεται οριστικά και η πατρίδα Ελλάδα.

5.1.6. Αισθητικό ρεύμα

Ο τρόπος αφήγησης είναι ρεαλιστικός, πρόκειται για μια ρεαλιστική ταινία, αποφεύγει τους συναισθηματισμούς, τις συγκινήσεις και την εκδήλωση κάποιας μορφής εθνικής νοσταλγίας ή εθνικιστικού ρομαντισμού, την εκδήλωση συμπάθειας προς τους πρωταγωνιστές, εξαιρώντας την περίπτωση του θανάτου του Θωμά (Βαμβακάς, 2006, 94). Κάποια μορφή συναισθηματικής φόρτισης και συγκίνησης δημιουργεί, ίσως, η ύπαρξη του ανήλικου και ορφανού μετανάστη αλλά και οι σκηνές όπου υπάρχει εργατική και σεξουαλική εκμετάλλευση των μεταναστών ή γενικότερα υποτιμητική συμπεριφορά (Μίγγα, 2020).

Ο Γκορίτσας καταγράφει τα γεγονότα κρατώντας ουδέτερη στάση και απόσταση από αυτά καταγράφοντας το σβήσιμο της ελπίδας για μια καλύτερη ζωή στην Ελλάδα (Βαμβακάς, 2006. 94). Με ύφος ντοκιμαντέρ, δίνει βάθος στο δράμα των πρωταγωνιστών χωρίς να καταγγέλλει ανοικτά την αντιμετώπιση από την ελληνική κοινωνία (Μπράμος, 2004, 65).

5.1.7. Αισθητική, φιλοσοφική, ιδεολογική, πολιτική θέση

Η ταινία του Γκορίτσα αποτελεί την πρώτη προσπάθεια να καταγραφεί το φαινόμενο της «εισαγωγής» μεταναστών από τα Βαλκάνια στον ελληνικό κινηματογράφο, τρία

χρόνια περίπου μετά την εμφάνισή του. Αποτελεί καταγραφή της αλβανικής μετανάστευσης που καθόρισε την Ελλάδα ως χώρα υποδοχής μεταναστών τη δεκαετία του 1990 (Βαμβακάς, 2006, 94).

Είναι γεμάτη σχόλια για την πολιτική, ιδεολογική και κοινωνική θέση των Ελλήνων απέναντι στους μετανάστες. Η αστυνομία τους αντιμετωπίζει όλους ως εγκληματίες, αρνείται να τους εξυπηρετήσει όταν καταγγέλλουν την κλοπή των χρημάτων τους και τους φέρεται σκληρά και απότομα όταν πρέπει να τους ελέγξει. Η στάση των πολιτών είναι είτε αδιάφορη, είτε εχθρική, με ένα κλίμα ξενοφοβίας να κυριαρχεί. Η ελληνική επαρχία μοιάζει έτοιμη να κακομεταχειριστεί και να εκμεταλλευτεί τους μετανάστες (Μπράμος, 2004, 65).

Με αμεσότητα και μετωπικότητα και αφοπλιστική απλότητα καταγράφει τα προβλήματα ένταξης των μεταναστών στην Ελλάδα (Μπράμος, 2004, 67) χωρίς να τα κατονομάζει ή να τα διατυμπανίζει, αλλά μας προτρέπει να προσέξουμε τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των μεταναστών που προκαλούν το στιγματισμό και την περιθωριοποίηση τους. Δεν προσπαθεί να δικαιολογήσει τις πράξεις τους ή τη συμπεριφορά τους, αλλά ούτε και να τους δικαιώσει, καταγράφεται απλώς η μετανάστευση «μέσα στην επώδυνη πεζότητά της» (Βαμβακάς, 2006, 94).

5.2.Από την άκρη της πόλης **(1998)**

5.2.1. Περίληψη υπόθεσης

Ο δεκαοκτάχρονος Σάσια και οι μικρότεροι σε ηλικία φίλοι του Κοτσιάν και Παναγιώτης βρίσκονται στο επίκεντρο μιας παρέας Ρωσοπόντιων μεταναστών από το Καζακστάν, που ζουν στο Μενίδι και ονειρεύονται να κατακτήσουν τον κόσμο. Ο Σάσια βρίσκεται σε διαρκή σύγκρουση με τον πατέρα του, σταματά τη δουλειά που απεχθάνεται –σε οικοδομή–, και σπρώχνει τον Παναγιώτη στην αγκαλιά ενός πλούσιου νεαρού Έλληνα ομοφυλόφιλου, του Νίκου.

Όταν ένας σωματέμπορος, ο Γιώργος, του ζητάει να φυλάξει την πόρνη Νατάσα ώσπου να βρει να την πουλήσει, αυτός την ερωτεύεται και την πηγαίνει σπίτι του. Ο πατέρας του όμως τους πετάει χωρίς δισταγμό στο δρόμο.

Στο μεταξύ, ένας φίλος του, ο Ανέστης πεθαίνει από νοθευμένη ηρωίνη αλλά και ο Παναγιώτης θα έχει την ίδια τύχη, καθώς προσπαθεί να δραπετεύσει από το διαμέρισμα του Νίκου, όπου έχει μπει για να κλέψει.

Ο Σάσια ζητάει από τον Κοτσιάν να τον βοηθήσει να φύγει από την πόλη, μαζί με τη Νατάσα, αλλά εκείνος χωρίς να το καταλάβει τον προδίδει στον Γιώργο και τον πηγαίνει στο σημείο που βρίσκεται ο Σάσια. Στη συμπλοκή που ακολουθεί, ο Σάσια σκοτώνει το Γιώργο και συλλαμβάνεται από την αστυνομία, ενώ τη Νατάσα αναλαμβάνουν οι νέοι σωματέμποροι.

5.2.2. Διακρίσεις ταινίας

Καλύτερη Σκηνοθεσία, στο Φεστιβάλ Μανχάιμ – Τιμητική Διάκριση, στο Ελληνικό

Η ταινία έλαβε το δεύτερο κρατικό βραβείο σκηνοθεσίας το 1998 και το βραβείο καλύτερης ταινίας από τα κρατικά βραβεία ποιότητας ΥΠΠΟ. Επίσης, ήταν η πρόταση της Ελλάδας για την καλύτερη ξενόγλωσση ταινία στα 72α Βραβεία Όσκαρ, ωστόσο δεν επελέγη.

5.2.3. Ο τόπος - ο χρόνος - οι πρωταγωνιστές

Ο σκηνικός τόπος είναι η πόλη, η Αθήνα, συγκεκριμένα η γειτονιά του Μενιδίου, τόπος διαμονής των νεαρών Ρωσοπόντιων και τα βόρεια ή νότια προάστια των ανθρώπων που επισκέπτονται.

Ο χώρος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην ταινία, πρωταγωνιστώντας ακόμα και στον τίτλο. Απουσιάζουν τα χαρακτηριστικά σημεία της πόλης των Αθηνών, οι τουριστικές περιοχές, καθώς προβάλλονται τα πραγματικά σημεία συνάντησης των μεταναστών στην πόλη. Κάπως έτσι, ο χώρος θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε σύγχρονη μεγάλη πόλη της δύσης. Η σχέση των πρωταγωνιστών με την πόλη είναι σαφής από τα πρώτα λεπτά όπου εισβάλλουν με τα ρόλερς τους στους δρόμους του κέντρου.

Οι πρωταγωνιστές κινούνται στην πόλη, κυρίως νύχτα. Τα σημαντικά για αυτούς συμβαίνουν τη νύχτα, βόλτες, διασκέδαση, σεξ, ναρκωτικά, σε μία πόλη που δεν κοιμάται ποτέ. Τα εγκλήματα, όμως, γίνονται την ημέρα, ο Σάσια σκοτώνει τον Γιώργο και ο Ανέστης αφήνεται στη θάλασσα νεκρός στο φως της ημέρας.

Ο Σάσια κατοικεί στο Μενίδι, σε ένα μικρό σπίτι με τους γονείς του και τη μικρή του αδερφή. Το Μενίδι φαίνεται αραιοκατοικημένο, με χωματόδρομους και σε ύψωμα με θέα την υπόλοιπη πόλη. Οι σκηνές εντός του σπιτιού είναι ελάχιστες και σε όλες πρωταγωνιστεί η βίαιη συμπεριφορά του πατέρα προς τον Σάσια, η αδυναμία αντίδρασης της μητέρας και η ανύπαρκτη φωνή της μικρής αδερφής. Ο Σάσια πηγαίνει στο σπίτι του μόνο για να κοιμηθεί, τις υπόλοιπες ώρες είτε εργάζεται είτε περιπλανιέται με τους φίλους του στην πόλη, βρίσκεται συνεχώς σε κίνηση. Οι χώροι εναλλάσσονται γρήγορα, από την οικοδομή που εργάζεται και εγκαταλείπει, στην πλατεία Ομόνοιας, σε οίκους ανοχής, σε πιάτσες ομοφυλόφιλων, σε αίθουσα μπιλιάρδου, σε αίθουσα γυμναστηρίου, σε ανοικτούς δημόσιους χώρους όπου χορεύει break dance και δοκιμάζει ναρκωτικά.

Αυτή η πλευρά της πόλης έρχεται σε αντίθεση με την άλλη πλευρά, τα νότια και τα βόρεια προάστια, τα οποία επισκέπτονται οι πρωταγωνιστές. Το σπίτι δίπλα στη θάλασσα του πλούσιου Νίκου, που αγοράζει τις ερωτικές υπηρεσίες του Σάσια και ορισμένων άλλων Ρωσοπόντιων, είναι μεγάλο, όμορφα διακοσμημένο, σε όροφο με θέα τη θάλασσα. Στα βόρεια προάστια, σε πλούσια περιοχή, βρίσκεται το άνετο διαμέρισμα της πλούσιας κοπέλας που συνευρίσκεται ερωτικά και κάνει χρήση ναρκωτικών με ορισμένους μετανάστες.

Οι χώροι εναλλάσσονται γρήγορα, χωρίς ο σκηνοθέτης να εμμένει σε αυτούς, χωρίς να μπορούν να αναγνωριστούν άμεσα, δίνοντας, έτσι, τη δυνατότητα της ανάπτυξης των προσωπικοτήτων των χαρακτήρων (Νικολαΐδου, 2012, 361).

Ο Σάσια είναι ένας νέος, που δεν του αρέσουν τα γράμματα, όπως λέει, δε θέλει να εργάζεται στην οικοδομή, καθώς είναι δουλειά για Αλβανούς, του αρέσει να γυμνάζεται και να χορεύει. Προσφέρει ερωτικές υπηρεσίες σε άνδρες και γυναίκες και κερδίζει χρήματα. Κάποια στιγμή, ένας φίλος του, του αναθέτει να προσέχει μία πόρνη τη Νατάσα, την οποία όμως ερωτεύεται, αν και ο ίδιος αναφέρει ότι «τα εύκολα λεφτά ερωτεύεσαι». Ο Σάσια βιώνει καταπίεση στο σπίτι του, με τον πατέρα του να τον κακοποιεί και να του επιβάλλει τα πρέπει της «σωστής» ζωής. Η μητέρα του αδυνατεί να αντιδράσει στη βία αν και φαίνεται ότι είναι με το μέρος του. Ο Σάσια

αυτοσαρκάζεται μπροστά την κάμερα και συστήνεται ως «Πόντ, Ρωσοπόντ», αντιμετωπίζει τη ζωή του ριψοκίνδυνα και με χιούμορ (Σολδάτος, 2000, 192).

Και οι υπόλοιποι Ρωσοπόντιοι, μέλη της παρέας του Σάσια, έχουν περίπου τα ίδια χαρακτηριστικά με αυτόν, ορισμένοι είναι πολύ ευαίσθητοι, άλλοι λιγότερο, όλοι όμως κινούνται συνεχώς σε διάφορα μέρη της μεγάλης πόλης.

Ο Νίκος, ο πλούσιος Έλληνας, που αγοράζει τις ερωτικές υπηρεσίες των πρωταγωνιστών, εμφανίζεται μόνο στο διαμέρισμά του και στο νυχτερινό μαγαζί, δεν κινείται στην πόλη. Είναι κυνικός και καθόλου ευαίσθητος. Τη μοναδική φορά που δείχνει την ευαισθησία του, είναι όταν συνοδεύει το νεκρό πλέον Παναγιώτη στο ασθενοφόρο, ο οποίος έπεσε από το μπαλκόνι. Η Ελληνίδα πλούσια κινείται και αυτή σε συγκεκριμένους χώρους, στο διαμέρισμά της και στο νυχτερινό μαγαζί. Είναι ιδιαίτερα κυνική και συμφεροντολόγα. Όταν συλλαμβάνεται, δε διστάζει να τηλεφωνήσει για βοήθεια τον πατέρα της, με τον οποίο έχουν πολύ καιρό να επικοινωνήσουν.

Ο Γιάνναρης χωρίζει τους δύο αυτούς κόσμους, τους μετανάστες και τους πλούσιους Αθηναίους, μέσα από τη σχέση τους με το χώρο. Οι πρώτοι κινούνται συνεχώς μέσα στην πόλη και εναλλάσσονται διάφοροι χώροι, ενώ οι δεύτεροι κινούνται σε συγκεκριμένους χώρους (Νικολαΐδου, 2012, 361).

Οι ήρωες Γιάνναρη δεν έχουν μέλλον, «έχει ήδη διαψευσθεί το παρόν τους» (Μπράμος, 2004, 67), είναι Ρωσοπόντιοι, έναν χαρακτηρισμό που απέκτησαν στην Ελλάδα, που αυτόματα τους ενέταξε στους υπόπτους, τους τοποθέτησε στο περιθώριο, καθώς δε μπόρεσε να τους αποδεχτεί πλήρως. Είναι τα παιδιά μιας σκληρής εποχής που δεν αφήνει περιθώριο για όνειρα, πίστη και ελπίδα (Μπράμος, 2004, 67).

5.2.4. Θεματική ανάλυση

Ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί τη ζωή νεαρών Ρωσοπόντιων μεταναστών που κατοικούν στην άκρη της πόλης, στο Μενίδι, και συναντιούνται στο κέντρο για να διασκεδάσουν ή επισκέπτονται τα «πλούσια» προάστια για να κυνηγήσουν το όνειρό τους είτε με νόμιμους τρόπους, είτε με παράνομους. Προσπαθούν να ενσωματωθούν στο κοινωνικό σύστημα και στη ζωή της πόλης των Αθηνών και περιγράφονται οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Μιλούν ελληνικά και ρωσικά. Σκιαγραφούνται τα αδιέξοδα που συναντούν στις σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους και μεταξύ των Ελλήνων.

Ο Βαμβακάς (2006, 96), υποστηρίζει ότι η ταινία *Από την άκρη της πόλης* σχολιάζει όχι μόνο τη γεωγραφική μετανάστευση αλλά και την παράλληλη κοινωνική μετανάστευση. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι η καταγραφή της πραγματικότητας μιας παρέας αγοριών προσφύγων και όχι όλης της εθνοτικής ομάδας των Ρωσοπόντιων (Τσάβαλος, 1999).

Η ταινία *Από την άκρη της πόλης* θίγει σημαντικά ζητήματα, όπως ο κοινωνικός αποκλεισμός, η διαπραγμάτευση των ταυτοτήτων, η διαδραστικότητα αυτής της ομάδας με άλλες ομάδες μεταναστών και το trafficking. Οι πρωταγωνιστές αναζητούν τις ταυτότητές του, αναζητούν την ένταξη τους σε μία ομάδα, αναζητούν την ελληνικότητα τους. Οι ίδιοι φαίνεται ότι είναι συμβιβασμένοι με την ιδέα ότι δεν είναι πλήρως αποδεκτοί από της γηγενείς αν και ο τρόπος που αντιμετωπίζουν την περιθωριοποίηση αυτή είναι ιδιαίτερος. Συχνά νοσταλγούν την πατρίδα τους και φέρνουν στο μυαλό του εικόνες ηρεμίας, ξενοιασιάς, έρωτα, φιλίας.

Οι πρωταγωνιστές αναζητούν την ταυτότητά τους είναι Ρωσοπόντιοι πρόσφυγες[1], ομογενείς[2] ή μετανάστες; Χαρακτηριστικός είναι ο διάλογος μεταξύ Ανέστη και Σάσια:

> «*Ανέστης*: Ούτε ελληνικά δεν μιλάω. Εγώ! Που είμαι Έλληνας...
>
> *Σάσια*: Ανέστη, ξεκόλλα. Έλληνες είμαστε.
>
> *Ανέστης*: Έλληνες; Γι' αυτούς είμαστε απλώς Ρωσοπόντιοι. Και έχουν και δίκιο. Πως μπορείς να είσαι κάτι όταν δεν μιλάς την γλώσσα; Για ποιο λόγο μας φέραν οι γονείς μας εδώ, μου λες; Καλά δεν ήμασταν στη Ρωσία;
>
> *Σάσια*: Τί θυμάσαι; Πάει καιρός από τότε...
>
> *Ανέστης*: Θυμάμαι, πίστεψέ με...» (Γιάνναρης, 1998, 00:37:54 - 00:38:33).

Ο Ανέστης δε θα μπορέσει να κάνει τη μετάβαση από την πατρίδα του στη νέα πατρίδα καθώς θα πεθάνει από υπερβολική δόση ναρκωτικών και το νερό της θάλασσας θα δεχτεί το άψυχο σώμα του.

Οι ήρωες της ταινίας, αν και χαρακτηρίζονται ως Έλληνες, δε νοιώθουν Έλληνες, νοιώθουν περισσότερο Πόντιοι ή Ρώσοι, παραμένουν συνδεδεμένοι με τη γη που γεννήθηκαν και πολλές φορές την αναπολούν. Παρότι οι ως Πόντιοι έχουν κοινά ιστορικά και πολιτιστικά στοιχεία με τους Έλληνες, δυσκολεύονται να προσαρμοστούν στη χώρα, όσο και οι υπόλοιποι μετανάστες (Καραχάλιος, 2006, 102). Βέβαια, αντιμετωπίζονται με καχυποψία από την ελληνική κοινωνία, παρότι τους αποδέχεται πιο εύκολα σε σχέση με τους άλλους μετανάστες, καθώς γνωρίζουν τα στοιχεία που τους ενώνουν. Οι ίδιοι οι ομογενείς απογοητεύονται από τη δυσκολία ένταξης και πολλές φορές αναγκάζονται να καταφύγουν στο έγκλημα ή στην αυτοκτονία για να ανταπεξέλθουν στις νέες συνθήκες.

Ο Σάσια, αν και δε νοιώθει ενταγμένος πλήρως στην ελληνική κοινωνία, διατυμπανίζει την ανωτερότητά τους σε σχέση με τους Αλβανούς μετανάστες.

> «*Γιώργος*: Άκουσα ότι έφυγες από τον οικοδομή. Έξυπνη κίνηση...
> *Σάσια*: Αυτό το σκατό είναι μόνο για τα κορόιδα ... και τους Αλβανούς» (Γιάνναρης, 2008, 00:20:01 - 00:20:06).

Και παρακάτω τους αποκαλεί «χωριό», ότι εγκατέλειψαν τα σπίτια και τις οικογένειές τους, σε αντίθεση με τους Ρωσοπόντιους που μετανάστευσαν μαζί με τις οικογένειές τους. «Είναι διαφορετικοί. Αλβανοί. Έφυγαν από τα σπίτια τους, τη χώρα τους, χάθηκαν. Δεν είμαστε σαν αυτούς» (Γιάνναρης, 2008, 00: 36: 58-00:37:12).

Η Zacharia (2008, 340) αναφέρει ότι σε μία χώρα υποδοχής η ιεραρχία μεταξύ των μεταναστών είναι γεγονός. Ορισμένοι μετανάστες νοιώθουν ανώτεροι από τους άλλους και σε αυτό βοηθά το σύστημα, αλλά γνωρίζουν ότι δεν είναι πλήρως αποδεχτοί από τους γηγενείς. Κι ενώ θα περίμενε κανείς μία αλληλεγγύη ανάμεσα στους μετανάστες, φαίνεται ότι η ανάγκη να ανήκουν στην πλειοψηφία και να ενταχθούν στο σύνολο είναι μεγαλύτερη. Οι ήρωες της ταινίας είναι μπερδεμένοι στο αν είναι ή όχι Έλληνες και κατά πόσο τους αποδέχονται.

---

[1] Ρωσοπόντιος είναι ο Πόντιος που έχει έρθει στην Ελλάδα από περιοχή της πρώην Σοβιετικής Ένωσης (Γεώργιος Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1559).

[2] Ομογενής είναι αυτός που κατάγεται από το ίδιο γένος, την ίδια φυλή, που ανήκει στην ίδια εθνότητα, (Μπαμπινιώτης, 2002, σ. 1252).

Η βία κυριαρχεί στην ταινία, όλοι οι ήρωες προβάλλουν την εικόνα του σκληρού άντρα, που είναι ευερέθιστος και έτοιμος να χρησιμοποιήσει βία. Σύμφωνα με τον Παπανδρέου (2009, 412), η ταυτότητα του σκληρού άνδρα είναι απαραίτητη για τους ήρωες καθώς δεν πρέπει να χαρακτηριστούν ως ομοφυλόφιλοι, παρότι διατηρούν σχέσεις με άντρες, αλλά και δεν πρέπει να περιθωριοποιηθούν εξαιτίας αυτών. Η παρέα των νεαρών Ρωσοπόντιων προβαίνει σε παραβατικές συμπεριφορές, εμπλέκεται με ναρκωτικά, με πορνεία, με μαστροπεία και τέλος με φόνο. Γύρω από τη βία, οι ήρωες οργανώνουν και διαμορφώνουν την ανδρική τους ταυτότητα.

Εκτός από την εθνική και ανδρική ταυτότητα, η ταινία διαπραγματεύεται και την αναζήτηση της σεξουαλικής ταυτότητας και το πόσο ρευστή είναι. Σύμφωνα με τον Papanikolaou (2009, 263) η ταινία είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα queer σινεμά, μια προσπάθεια επανεξέτασης θεμάτων σεξουαλικότητας, πολιτικής και ταυτοτήτων και του τρόπου που διασταυρώνονται. Οι σχέσεις εξουσίας διαμορφώνονται ανάλογα με το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Η σεξουαλικότητα σχετίζεται με το φύλο, τη φυλή, την κοινωνική τάξη, την ηλικία. Δεν υπάρχει σταθερότητα στις εθνικές και φυλετικές ταυτότητες, αλλά ούτε και στην ταυτότητα των φύλων. Ο Γιάνναρης χρησιμοποιεί αυτήν την queer ταυτότητα των νεαρών σε σχέση με την εθνική – μεταναστευτική τους ταυτότητα, ώστε να καταδείξει ότι δεν είναι σταθερές, ότι συνεχώς αλλάζουν και ότι βρίσκονται συνεχώς υπό διαπραγμάτευση και υπό αμφισβήτηση (Papanikolaou, 2008, 183).

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι «Για μένα το queer σινεμά, τελείωσε ουσιαστικά με την Άκρη της πόλης. Ό,τι είχα να πω για αυτό το θέμα και πως μπορούσα να το παντρέψω με άλλα κοινωνικά θέματα, όπως κοινωνική, εθνοτική, εθνική ταυτότητα, ερωτισμός μέσα σε αυτό, που ήταν ουσιαστικά η θεματολογία της ταινίας» (Κρανάκης, 2011, 09:25 – 09:50).

Άλλο σημαντικό ζήτημα που θίγεται στην ταινία, είναι το trafficking, η σεξουαλική εκμετάλλευση των μεταναστών/στριών ως σχέση εξουσίας. Η Ρωσίδα Νατάσα είναι πόρνη και βρίσκεται υπό την προστασία ομοεθνών της προαγωγών. Σε αυτό το πλαίσιο θίγεται το κύκλωμα πορνείας των μεταναστριών από την ανατολική Ευρώπη, που ελέγχουν οι Ρώσοι και συνεργάζονται με ημεδαπούς μαστροπούς. «Η ρευστότητα των ορίων μεταξύ κοινωνικής επιτυχίας και καταστροφής σε αυτό το περιθωριακό περιβάλλον που στηρίζεται στην εμπορευματοποίηση της σεξουαλικότητας είναι μεγάλη και ο πρωταγωνιστής πέφτει εύκολα θύμα της, όταν [ίσως] ερωτεύεται μια πόρνη και σκοτώνει τον καλύτερο φίλο του, που ήταν ο προαγωγός της» (Βαμβακάς, 2006, 96).

Οι ήρωες της ταινίας του Γιάνναρη, δεν εργάζονται. Ο Σάσια παραιτείται από την οικοδομή και κερδίζει χρήματα από την πορνεία και αργότερα από την προώθηση της Νατάσας. Η Νατάσα είναι η μόνη που εργάζεται. Βρίσκεται μόνη της στην Ελλάδα, αποκομμένη από οικογένεια, φίλους και μεταναστευτικά δίκτυα, που θα μπορούσαν να την βοηθήσουν. Κάνει παρέα με τον προαγωγό της και τους φίλους του. αυτή θα μπορούσε να είναι μία πραγματική ιστορία, αφού πολλές κοπέλες από την Ανατολική Ευρώπη πέφτουν θύματα σεξουαλικής εκμετάλλευσης. Η Νατάσα χρησιμοποιείται ως αντικείμενο που αποφέρει χρήματα και ευνοεί την κοινωνική άνοδο, τόσο από το φίλο της, όσο και από τον Σάσια στη συνέχεια (Ψημμένος, 2001, 118).

5.2.5. Δομή της αφήγησης

Ο Γιάνναρης δε χρησιμοποιεί τη γραμμική αφήγηση για να διηγηθεί τις ιστορίες των νεαρών Ρωσοπόντιων. Όπως λέει ο ίδιος: «Θέλω ανατροπές είτε με το μοντάζ είτε με τον τρόπο αφήγησης. Ναι αυτό με ενδιαφέρει πιο πολύ: η οικονομία και η πυκνότητα, να παρουσιάσω μια στιγμή από τη ζωή των χαρακτήρων μου με ένα μόνο κάδρο ή μια ατάκα» (Σολδάτος, 2000, 429).

Βασικός ήρωας είναι ο Σάσια και μέσα από τα δικά του μάτια βλέπουμε την ιστορία. Παράλληλα, η συνέντευξη που δίνει διακόπτει τη ροή της ιστορίας, μαθαίνοντας περισσότερες λεπτομέρειες για τη ζωή του. Οι σκηνές είναι γρήγορες και μικρές, οι χώροι και τα πρόσωπα εναλλάσσονται, παρουσιάζοντας τις ζωές όλων των μελών της παρέας. Παράλληλα, τα flashback των ηρώων σε γεγονότα και φανταστικές ιστορίες στην πατρίδα τους, διακόπτει τη σκληρή πραγματικότητα και μεταφέρει το θεατή στην ευαίσθητη πλευρά των «σκληρών» αντρών.

Οι πρωταγωνιστές της ταινίας δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί, αλλά ερασιτέχνες, Ρωσοπόντιοι μετανάστες. Η χρησιμοποίηση πραγματικών Ρωσοπόντιων μεταναστών, και η τεχνική της συνέντευξης του Σάσια, διακόπτοντας τη ροή, ταιριάζει στην παράδοση του νεορεαλιστικού κινηματογράφου, παράλληλα όμως υπογραμμίζεται το μυθοπλαστικό στοιχείο των ίδιων των χαρακτήρων (Βαμβακάς, 2006, 96). Ο Σολδάτος (2000, 192) υποστηρίζει ότι παρά το γεγονός ότι η ταινία είναι μυθοπλασία, οι πρωταγωνιστές, ως πραγματικοί Ρωσοπόντιοι, πρέπει λίγο ή πολύ να υποδύονται τον εαυτό τους. Ο Γιάνναρης αναφέρει ότι δεν ακολουθεί το συγκεκριμένο είδος κινηματογράφησης, παρότι έχει επηρεαστεί από τον Παζολίνι, σχετικά με τη χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών. Μέσα στην ταινία του κυριαρχούν διαχρονικά στοιχεία, όπως η ιδιαίτερη αναπαράσταση του ανθρώπινου σώματος- της σάρκας, ο έρωτας- ερωτισμός, το sex και η αλλοτρίωση μέσα σε αυτό (Τσάβαλος, 1999). Γενικά η ταινία βρίσκεται ανάμεσα στο ρεαλισμό και σουρεαλισμό, αλλά είναι τόσο αληθινή σαν ντοκιμαντέρ.

5.2.6. Αισθητική, φιλοσοφική, ιδεολογική, πολιτική θέση

Ο Γιάνναρης χαρακτηρίζει την ταινία του ηθική και προτρέπει τους θεατές να μην ακολουθήσουν το παράδειγμα των ηρώων του, την επιθυμία για εύκολο πλουτισμό, αλλά να κυνηγήσουν τα όνειρα και τα ταλέντα τους. Στο τέλος της ταινίας, ο Κότσια (φίλος του Σάσια) μας προκαλεί οίκτο, καθώς αντιλαμβάνεται ότι η πράξη του προκάλεσε θάνατο και προδοσία, αμέσως όμως, με τη βοήθεια της μουσικής το ίδιο άτομο μοιάζει σκληρό. Ο σκηνοθέτης δε μας λέει τι θα απογίνει, αν θα συνεχίσει τον ίδιο δρόμο ή όχι, δε δίνει απαντήσεις, απλά εξιστορεί τα γεγονότα. Δεν υπάρχει συγκίνηση (Τσάβαλος, 1999).

6. Επίλογος

Και οι δυο ταινίες που αναλύθηκαν παρουσιάζουν το φαινόμενο του μετανάστη στην Ελλάδα, του «ξένου» που αναζητά ένα καλύτερο μέλλον στη χώρα μας. Παρουσιάζουν την ωμή αλήθεια, χωρίς υπερβολές, χωρίς να χαρίζονται στο μύθο περί ελληνικής φιλοξενίας, στα «κούφια λόγια περί αδελφών μας Ποντίων, Βορειοηπειρωτών και άλλων κυνηγημένων της ιστορίας» (Μπράμος, 2004, 67). Λένε τις ιστορίες τους από την πλευρά των ξένων, των μεταναστών και στην πορεία βρίσκονται Έλληνες που τους κακομεταχειρίζονται αλλά και Έλληνες που τους φέρονται με συμπάθεια.

Περιγράφουν τις συνθήκες και τις καταστάσεις που βιώνουν, φανερώνουν τα συναισθήματά τους και ταυτόχρονα ασκούν κριτική στον τρόπο που τους υποδέχθηκαν και τους φέρθηκαν οι Έλληνες, ανεξάρτητα τον τόπο καταγωγής και τον λόγο της μετανάστευσης.

Η εικόνα του μετανάστη στις ταινίες του νέου ελληνικού κινηματογράφου, είναι σε γενικές γραμμές θετική και με κατανόηση απέναντι στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν. Οι σκηνοθέτες προσπαθούν να αναδείξουν την αλήθεια αυτών των ανθρώπων, πέρα από στερεότυπα και προκαταλήψεις, πέρα από τα όρια που έχουμε βάλει. Επιπλέον, εκτός από το φαινόμενο της μετανάστευσης και της προσαρμογής στη νέα πατρίδα, αναπαρίστανται και άλλα θέματα, ιστορικά και κοινωνικά που απασχολούν την κοινωνία, όπως κοινωνικού αποκλεισμού και της οικονομικής και σωματικής εκμετάλλευσης.

Βιβλιογραφία

Βαμβακάς, Β., (2004). Η μετανάστευση του ελληνικού κινηματογράφου από το εμπορικό στο πολιτικό στίγμα, στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Παπαζήση, σσ.41-62.

Βαμβακάς, Β., (2006). Η αδικαίωτη μεταναστευτική ταυτότητα, στο Α. Καρταλού, Α. Νικολαΐδου & Θ. Αναστόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο. 1956-2006*, Αθήνα: Αιγόκερως, σσ.94-97.

Γιάνναρης, Κ., (1998). *Από την άκρη της πόλης*, [κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Μύθος, Rosebud και Hot Shot Productions.

Carroll, N., (1996). *Theorizing the moving image*. USA: Cambridge University Press.

Δημητρίου, Σ., (2005). *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, Αθήνα: Πατάκης.

Ferro, M., (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Καραχάλιος, Χ., (2006). Χωρικά μοτίβα στις σύγχρονες ελληνικές ταινίες για τη μετανάστευση, στο Α. Καρτάλου, Α. Νικολαίδου & Θ . Αναστόπουλος (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006,* Αθήνα: Αιγόκερως.

Κολοβός, Ν., (1999). *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Κρανάκης, Μ., (2011). Ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης μιλάει για το έργο του, Flix, Ανακτήθηκε στις 23/5/2022 από τη διεύθυνση: https://flix.gr/articles/o-kwnstantinos-giannarhs-milaei-gia-to-ergo-toy.html

Κυριαζή, Ν., (2000). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Λυδάκη, Ά., (2012). *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και πραγματικότητα*, Αθήνα: Παπαζήση.

Λυδάκη, Ά., (2008). *Ο Δρόμος προς τη Δύση*, Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 126*(Β), 81-111. 10.12681/grsr.9891

Marcuse, H., (1998). *Η αισθητική διάσταση*, μτφρ. Σπύρος Χρύσανθος, Αθήνα: Καθρέφτης.

Μίγγα, Ν., (2020). Σωτήρης Δημητρίου, Σωτήρης Γκορίτσας: από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση, *Φρέαρ στο διαδίκτυο*, 2020, [Ηλεκτρονικό περιοδικό]. Ανακτήθηκε από το https://frear.gr/?p=26932

Μικελίδης, Ν.Φ., (2004). Η Ευρώπη των μεταναστών, στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Παπαζήση, 77-84.

Μπαμπινιώτης, Γ., (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Μπράμος, Γ., (2004). *Απ' το χιόνι, Μιρουπάφσιμ, Από την άκρη της πόλης*: Η Ελλάδα από χώρα αποστολή σε χώρα υποδοχής μεταναστών, στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Παπαζήση, 63-68.

Naficy, H., (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton.

Νικολαΐδου, Α., (2012). *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Ξανθόπουλος, Λ., (2004). Η ελληνική διασπορά στον κινηματογράφο, στο Φ. Τομαή-Κωνσταντοπούλου (επιμ.), *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Παπαζήση, 25-40.

Παπανδρέου, Π., (2009). Βία και δεύτερη γενιά μεταναστών, στο Μ. Παύλου, Α. Σκουλαρίκη, (επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 397-423.

Papanikolaou, D., (2009). Repatriation on screen: National culture and the immigrant other since the 1990s, in Tziovas D. (ed.), *Greek Diaspora and Migration since 1700*, Ashgate: Aldershot, 257-272.

Papanikolaou, D., (2008). New queer Greece: thinking identity through Constantine Giannaris's *From the edge of the city* and Ana Kokkinos's *Head o*n, *New cinemas, 6*(3), 183-196, doi: 10.1386/ncin.6.3.183/1

Ραφαηλίδης, Β., (1996). *Φιλμοκατασκευή, μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Σάντας, Κ., (2006). *Πως βλέπω μια ταινία*, Αθήνα: Γρηγόρη.

Σηφάκη, Ε., (2008). Όψεις των διασπορικών ταυτοτήτων στον ελληνικό κινηματογράφο, Στο Μ. Δαμανάκης (επιμ.) (2008), *Παγκοσμιοποίηση και Ελληνική Διασπορά*, τ.Ι, Πρακτικά Συνεδρίου, Ρέθυμνο, 241-252.

Σολδάτος, Γ., (2000). *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Γ' Τόμος (1990-2000)*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Τσάβαλος, Α., (1999). Ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Γιάνναρης, *Παρασκήνιο*, ΕΡΤ Α.Ε., Διαθέσιμο στο: https://archive.ert.gr/6721/

Ψημμένος, Ι., (2001). Νέα εργασία και ανεπίσημοι μετανάστες στη μητροπολιτική Αθήνα, στο Α. Μαρβάκης, Δ. Παρσάνογλου & Μ. Παύλου, (επιμ), *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 95-126.

Zacharia, K., (2008). Reel Hellenisms: Perceptions of Greece in Greek Cinema στο: K. Zacharia (επιμ.), *Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Aldershot: Ashgate, 321-353.