

ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΧΩΡΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Παναγιωτοπούλου Αγγελική

Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: **Βαΐου Ντίνα**

Εξεταστική επιτροπή: **Καλλίτσης Φοίβος, Λυκογιάννη Ρούλη**

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών | Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

ΔΠΜΣ: Αρχιτεκτονική- Σχεδιασμός του χώρου

Κατεύθυνση Β | Πολεοδομία- Χωροταξία

Αθήνα | Οκτώβριος 2020

Οι άλλοι είναι πάντα υπερβολικά πολλοί. Οι «άλλοι» είναι εκείνοι οι τύποι που θα έπρεπε να είναι λιγότεροι. Θα ήταν καλύτερα αν δεν υπήρχαν καθόλου. Εμείς δεν είμαστε ποτέ αρκετοί. «Εμείς» είμαστε οι άνθρωποι εκείνοι που θα έπρεπε να είναι περισσότεροι.

(Bauman Z. (2005), Σπαταλημένες ζωές. Οι απόβλητοι της νεοτερικότητας, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα.)

Περίληψη

Είναι πλέον αποδεκτό ότι ο χώρος δεν είναι μόνο υλικός. Ο χώρος είναι και κοινωνικός. Κατά τον Lefebvre ο κοινωνικός χώρος είναι κοινωνικό προϊόν. Με βάση αυτή την θεώρηση του χώρου, ως ένα συστήματα πολύπλοκων και μεταβαλλόμενων κοινωνικών σχέσεων και διαδικασιών, η διπλωματική εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τις σχέσεις αυτές στο χώρο της πόλης, από την πλευρά εκείνων των υποκειμένων που δεν ορίζονται ως αναγνωρισμένες 'ταυτότητες', αλλά έχουν κατασκευαστεί ως ένα υπολειπόμενο και διαφοροποιημένο άλλο, αυτό που αποτελεί την 'ετερότητα'. Η διερεύνηση της 'ετερότητας', μέσα από όσα θα μπορούσε να περιέχει ο όρος, προσεγγίζει ζητήματα εθνότητας, φύλου και σεξουαλικότητας. Η μελέτη βασίζεται στην έμφυλη και πολιτισμική παρουσίαση και ανάλυση τεσσάρων ταινιών του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, των δυο τελευταίων δεκαετιών. Στόχο αποτελεί η ανάδειξη των έμφυλων και εθνοτικών/ πολιτισμικών χαρακτηριστικών των πρωταγωνιστών και οι σχέσεις τους με τον δημόσιο χώρο της πόλης. Εξετάζονται πιο συγκεκριμένα, οι τρόποι με τους οποίους οι ταινίες αναπαριστούν και ανατρέπουν τις κοινωνικά κατασκευασμένες ταυτότητες των υποκειμένων, που συγκροτούν την 'ετερότητα', και την διεκδίκησή τους στους δημόσιους χώρους της πόλης. Με αφορμή παραδείγματα από την σύγχρονη πόλη, ως ένα πεδίο που αναπτύσσονται και συντηρούνται έντονες έμφυλες και εθνοτικές ανισότητες, η εργασία έχει σκοπό την απόκτηση εφοδίων, που θα εμπλουτίζονται συνεχώς, για μια βαθύτερη διερεύνηση του αστικού χώρου, μέσα από μια έμφυλη και πολιτισμική σκοπιά.

Abstract

It is now accepted that space is not just material. Space is also social. For Lefebvre the social space is a social product. Thinking of place in this way, as a system of complex and changing social relations and processes, this thesis attempts to explore these relations in the space of the city, on the part of those that are not defined as recognized 'identities', but they have been constructed as a residual and differential other, what constitutes 'otherness'. Exploring 'otherness', through what the term might contain, approaches issues of ethnicity, gender and sexuality. The study is based on the gendered and cultural presentation and analysis, of four films, of contemporary Greek cinema, of the last two decades. The aim is to highlight the gendered and ethnic/ cultural characteristics of the protagonists and their relations with the public space of the city. Are examined more specifically, the ways in which the films represent and subvert the social constructed identities of the subjects that constitutes the 'otherness' and their claim in the public spaces of the city. On the occasion of examples from the contemporary city, as a field where intense gendered and ethnic inequalities are developed and maintained, this thesis is intended to obtain supplies, which will be continuously enriched, for a deeper exploration of the urban space, through gendered and cultural perspective.

Περιεχόμενα

1 Εισαγωγή	1
2 Μεθοδολογία	2
<i>2.1 Διαπλοκές ετερότητας και χώρου μέσα από τις κινηματογραφικές διαδρομές</i>	
3 Όψεις της ετερότητας στον χώρο	4
<i>3.1 Ο χώρος των κοινωνικών σχέσεων</i>	9
4 Ο χώρος μέσα από τον κινηματογράφο και την αναπαράσταση	13
<i>4.1 Ο Δρόμος προς τη Δύση</i>	18
<i>4.2 Στρέλλα</i>	28
<i>4.3 Xenia</i>	35
<i>4.4 Amerika Square</i>	43
5 Συμπεράσματα	49
Βιβλιογραφία	51

1 Εισαγωγή

Αρχικοί προβληματισμοί για αυτήν την διπλωματική εργασία ήταν το πως τα έμφυλα, σε συνδυασμό με τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά επηρεάζουν τον τρόπο που οι άνθρωποι βιώνουν τον χώρο στις σύγχρονες πόλεις, ποια εμπόδια και ποιους περιορισμούς τους δημιουργούν. Το προσωπικό ενδιαφέρον για την διερεύνηση του χώρου μέσα από την οπτική των έμφυλων και πολιτισμικών χαρακτηριστικών, παράλληλα με το ενδιαφέρον για την τέχνη του κινηματογράφου, ως ένα μέσο αναπαράστασης διαφορετικών ανθρώπων, κοινωνικών σχέσεων και χώρων, οδήγησε στην μελέτη συγκεκριμένων ταινιών, από μια έμφυλη και πολιτισμική σκοπιά. Μέσα από αυτή την οπτική θα εξετασθούν τα θέματα που αναδεικνύονται ως προς συγκεκριμένες ομάδες ατόμων, αλλά και ως προς τον αστικό χώρο, μέσα από το κινηματογραφικό έργο.

Θα αναζητηθούν ποιοι είναι αυτοί οι χώροι που ζουν και δραστηριοποιούνται, που συναντιούνται και επιβιώνουν όσοι δεν εντάσσονται στις κυρίαρχες νόρμες, στις ταυτότητες, αλλά κατασκευάζονται ως το 'άλλο', το 'ξένο', αυτό που ονομάζεται ετερότητα. Ο ίδιος ο δομημένος χώρος ενισχύει την παραγωγή συγκεκριμένων αποδεκτών ταυτοτήτων και αντίστοιχα ανεπιθύμητων ετεροτήτων. Ως έννοιες ύπαρξης όντων η φαινομένων, η ετερότητα και η ταυτότητα φαίνεται να βρίσκονται σε σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού. *«Είναι έτερο ότι δεν είναι ίδιο. Εκείνο όμως που αποκρύπτεται σε τούτη την αίσθηση εννοιολογικής διακρισιμότητας είναι η σύγκριση που υποβασιάζει την διάκριση. Η ετερότητα διακρίνεται ως ετερότητα επειδή διαφέρει από κάθε ταυτότητα. Η σύγκριση είναι που ουσιαστικά προσδένει το πρόσημο της μιας έννοιας στην άλλη»*.¹

Στην έννοια της ετερότητας, αναφέρεται η Ε. Τζιρτζιλάκη, στο βιβλίο της, *Έκ- τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις*, για να περιγράψει ακόμα τους χώρους που κατοικούνται από ομάδες ατόμων που βρίσκονται αποκλεισμένοι από πολλούς χώρους μέσα στην πόλη. Αναφέρει πως οι άνθρωποι αυτοί, *«οι σύγχρονοι νομάδες εκτοπισμένοι»*, ζουν σε κατάσταση εξαίρεσης, καθώς πολλοί στερούνται δικαιωμάτων, κατοικούν σε περιοχές και χώρους όπου υπάρχει μια έτερη κατάσταση ως προς την κατοίκηση, όπως σε εγκαταλελειμμένα σπίτια, πλατείες, σε στενάχωρα διαμερίσματα, σε συγκεκριμένες περιοχές του κέντρου της Αθήνας. Η συνθήκη στην οποία ζουν, δηλαδή οι χώροι και οι περιοχές αυτές αποτελούν ετερότητες, ρήγματα στο χώρο και στον χρόνο της πόλης.² Οι τόποι στους οποίους συγκεντρώνονται οι 'εκτοπισμένοι αστικοί νομάδες' στην Αθήνα είναι δηλαδή τα 'αστικά κενά' και ο δημόσιος χώρος του κέντρου. Η ίδια υποστηρίζει ότι οι δρόμοι και οι πλατείες έχουν ιδιαίτερη σημασία για την σύγχρονη Αθήνα, *«δημιουργούν μια α- συνέχεια, μια ρωγμή στο τοπίο της»*.³ Αποτελούν όπως αναφέρει, αντλώντας από το έργο του Φουκώ, *ετεροτοπίες*, *«διότι γεννιέται εκεί ένας 'άλλος' τόπος, που παραβιάζει την τάξη του υπάρχοντος»*.⁴

¹ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 33

² Τζιρτζιλάκη Ε. (2008), Έκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 90

³ Ο. π., σσ. 91-92

⁴ Φουκώ Μ. (1984/1967), Περί αλλοτινών χώρων, Ομιλίες και Γραπτά 1984, (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, τεύχος 50, Οκτώβριος 1984, 46- 49.

2 Μεθοδολογία

2.1 Διαπλοκές ετερότητας και χώρου μέσα από τις κινηματογραφικές διαδρομές

Στόχος είναι μέσα από την προσέγγιση των ταινιών να αναδειχτούν ζητήματα φύλου, εθνότητας, σεξουαλικότητας, καθώς και συνδυασμός αυτών, σε συνάρτηση με τον αστικό χώρο, μέσα από ένα ευρύ πλαίσιο εννοιών που περιέχει ο όρος ετερότητα. Μέσα από τα παραδείγματα θα αναζητηθεί το θέμα της πρόσβασης στο δημόσιο χώρο από διαφορετικά υποκείμενα «που δεν *εμπίπτουν* στο κανονικό πρότυπο σύμφωνα από μια σειρά από προσδιορισμούς φύλου, σεξουαλικότητας, εθνότητας, τάξης, αλλά και με συνδυασμούς αυτών των προσδιορισμών που αποσταθεροποιούν τον τρόπο σκέψης με βάση δίπολα». ⁵ Το πεδίο διερεύνησης είναι η πόλη της Αθήνας, και ειδικότερα οι δημόσιοι χώροι της, και ταυτόχρονα οι κοινωνικές ομάδες στις οποίες αναφέρεται η έννοια της ετερότητας. Όσον αφορά τη μεθοδολογία, η έρευνα θα πραγματοποιηθεί μέσω του πεδίου των αναπαραστάσεων και συγκεκριμένα του κινηματογράφου, μέσα από την περιγραφή και τη ανάλυση συγκεκριμένων ταινιών. Η εργασία θα εστιάσει σε συγκεκριμένες ταινίες του νεότερου/ σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου- χαρακτηριστικό του οποίου αποτελεί η στροφή προς σύγχρονα κοινωνικά πολιτικά ζητήματα- που προσφέρονται για την προσέγγιση των ζητημάτων που τέθηκαν παραπάνω. Η προσέγγιση των ταινιών θα γίνει σε συνδυασμό με το θεωρητικό πλαίσιο για την ανάπτυξη των εννοιών της ετερότητας, και την σχέση τους με την χρήση και εμπειρία του αστικού χώρου. Θα εξετασθούν πιο συγκεκριμένα οι τρόποι με τους οποίους οι ταινίες που επιλέχθηκαν εκφράζουν, κατασκευάζουν και ενδεχομένως ανατρέπουν τις προκαθορισμένες κοινωνικά κατασκευασμένες αντιλήψεις, για το φύλο, την φυλή, την εθνότητα των υποκειμένων και την θέση τους στον αστικό χώρο.

Οι ταινίες εξελίσσουν ολόκληρο ή το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησή τους στην Αθήνα. Η πόλη και ιδιαίτερα το κέντρο της, είναι ο τόπος άτυπης συνάντησης και πολλαπλής, έμμεσης επικοινωνίας τόσο των κατοίκων της πόλης, όσο και των επισκεπτών της. Ο τόπος όπου τα μέλη της κοινότητας μπορούν να διατυπώσουν τις πολιτικές ή άλλες πεποιθήσεις και διεκδικήσεις τους και να συμμαχήσουν ή να συγκρουστούν με τους άλλους. ⁶ Οι ταινίες επιλέχθηκαν με σκοπό να αναδείξουν σύγχρονα φαινόμενα κοινωνικού αποκλεισμού, ξενοφοβίας, ομοφοβίας και ρατσισμού. Μέσα από αυτές θα διερευνηθεί τόσο ο χώρος και ιδιαίτερα οι τόποι που συνθέτουν τον δημόσιο χώρο της πόλης, όσο και οι διαφορετικές ταυτότητες που συνθέτουν τους χαρακτήρες της κάθε ταινίας. Θα αναδειχθούν ποιες είναι οι *ταυτότητες* που συμφωνούν με τις κυρίαρχες κατηγορίες της δυτικής κουλτούρας, αυτοί που δεν χρειάζεται ποτέ να ορίσουν τον εαυτό τους, τα πρότυπα, βάσει των οποίων οι άλλες κατηγορίες πρέπει να σταθμίσουν τις διαφορές τους. Σκοπός είναι να καταγραφούν, μέσα από την επαφή με τους χαρακτήρες, οι εμπειρίες από την κινητικότητα και την χωροθέτηση των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, όπως οι μετανάστες και πρόσφυγες, η γυναίκες και οι ομοφυλόφιλοι. Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών που επιλέχθηκαν ως το πεδίο της έρευνας, είναι η αναπαράσταση του μετανάστη, του πρόσφυγα, του ομοφυλόφιλου, της τρανς γυναίκας, ως όψεις της ετερότητας στην πόλη. Εδώ ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με τον δημόσιο λόγο που παρουσιάζει τους ανθρώπους αυτούς ως το απειλητικό και επικίνδυνο *άλλο*, που κινδυνεύει να διαταράξει την *κανονική* ζωή στην πόλη,

⁵ Βαΐου Ν., Καλαντίδης Α. (2009), Πόλεις των *«άλλων»*. Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου, στο Σπυριδάκης Μ. (επιμ.), Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις, εκδόσεις νήσος, Αθήνα., σελ. 32

⁶ Μαντουβάλου Μ. (1996), Κέντρο πόλης, κοινωνική ανισότητα και πολιτισμική ετερότητα: Προκλήσεις για την πολεοδομική σκέψη, εισήγηση στο Προς τη Νέα Χάρτα της Αθήνας: Από την *«οργανική πόλη»* στην πόλη των πολιτών, Αθήνα.

προσπαθεί να καταρρίψει τι κυρίαρχες ταυτότητες που κατασκευάζονται και δημιουργούν τους όρους για περαιτέρω κοινωνικό αποκλεισμό.

Μέσα από την επιλογή των ταινιών σκοπός είναι να αναδειχτεί πως ορισμένες ομάδες ατόμων, στις οποίες έχει καθιερωθεί να αποδίδονται ενιαία και σαφώς καθορισμένα χαρακτηριστικά ενέχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις, ενώ τα όρια που τις χωρίζουν είναι θολά και αλληλοκαλύπτονται. Μια από αυτές τις γενικές ομάδες που θα εξετασθούν είναι οι γυναίκες. Όμως η 'κατηγορία' γυναίκες δεν είναι ούτε ομοιογενής ούτε απόλυτα ορισμένη. Σε αυτή την κατεύθυνση έχουν συμβάλει οι προσεγγίσεις των φεμινιστικών κινημάτων, και ειδικότερο του λεγόμενου 'δεύτερου κύματος' του φεμινισμού. Οι νέες προσεγγίσεις έχουν στόχο να εξερευνήσουν τις διαπλοκές, τις αλληλοτομίες, τις διαθλάσεις και τις διασταυρώσεις μεταξύ των πολλαπλών συστημάτων εξουσίας αλλά και την αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφορετικών αναλυτικών κατηγοριών όπως αυτές της φυλής, του έθνους, του φύλου, της σεξουαλικότητας της τάξης ή της κουλτούρας.⁷ Όσον αφορά τους μετανάστες, ο δημόσιος χώρος εδώ αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Οι αντίξοες συνθήκες κατοίκησης, η στενότητα χώρων, τα προβλήματα φωτισμού, αερισμού, κ.λπ. του/τις αναγκάζουν να περνούν πολλές ώρες στους δημόσιους χώρους της πόλης, σε πάρκα, πλατείες, δρόμους. Γίνονται οι κατεξοχήν χρήστες του δημόσιου χώρου της Αθήνας, όπως θα φανεί μέσα από τις ταινίες, σε διαφορετικές στιγμές του μεταναστευτικού κύματος.

Όλες οι ταινίες που ακολουθούν πραγματεύονται μεταξύ άλλων το αίσθημα του φόβου, της ανασφάλειας στον αστικό χώρο, της περιθωριοποίησης και του «μη ανήκειν» αλλά παράλληλα, μέσα από την δράση των χαρακτήρων, που σε κάποιες στιγμές ξεπερνούν τα όρια του φύλου, της εθνότητας και της τάξης τους, συμβάλλουν στην δημιουργία ρωγμών μέσα σε ένα εκ πρώτης όψεως άκαμπτο σύστημα, δημιουργώντας τελικά ευκαιρίες αποδοχής και ενσωμάτωσης.

Η μεθοδολογία που ακολουθείται διακρίνεται σε δύο βασικά μέρη, που θα καθορίσουν και την δομή του κειμένου. Στο πρώτο μέρος εξετάζονται, μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο, έννοιες της ετερότητας, που σχετίζονται με ό,τι ορίζεται ως το 'ξένο', με τις έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες καθώς και η αμφίδρομη σχέση τους με τον αστικό χώρο. Το δεύτερο μέρος αφορά την ανάλυση των τεσσάρων ταινιών, ως μελέτες περίπτωσης που βασίστηκαν στο παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο. Η μελέτη των ταινιών εστιάζει σε αποσπάσματα που αναδεικνύουν κοινωνικά κατασκευασμένα χαρακτηριστικά των έμφυλων και πολιτισμικών ταυτοτήτων, μέσα στην σύγχρονη πόλη που χαρακτηρίζεται από ασυνέχειες και χωρικούς περιορισμούς που επιβάλλονται στα υποκείμενα με βάση κυρίαρχες 'ταυτότητες' και 'πρότυπα'.

⁷ Μακρυγιάννη Β. (2015), Εμφύλ(ι)ες συγκρούσεις σε κρίσιμους χώρους: Η κοινοτοπία του σεξισμού στους δημόσιους χώρους της Αθήνας, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρου Χ.(επιμ.), Urban Conflicts, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη., σελ. 154

3 Όψεις της ετερότητας στον χώρο

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή *‘είναι έτερο ό,τι δεν είναι ίδιο’*, ότι δεν ανήκει στις κυρίαρχες κατασκευασμένες *‘ταυτότητες’*. Ο Ε. Παπαταξιάρχης, στο βιβλίο *‘Περιπέτειες της ετερότητας’* αναφέρεται στο *‘τμηματικό μοντέλο’* συγκρότησης της συλλογικής ταυτότητας, όπου ο εαυτός συσχετίζεται με ένα σημαίνοντα *‘άλλο’*, που ανήκει σε επίπεδο ομόλογο με αυτό στο οποίο προσδιορίζεται η ταυτότητα του εαυτού, με ένα γείτονα, ένα μέλος της διπλανής κοινότητας. Ωστόσο η αναφορά στο *‘άλλο’* δεν γίνεται με όρους ταυτοποίησης αλλά διαφοροποίησης, και ειδικότερα μέσα από τη ρητορική υπερβολή της ετερότητας, η οποία νοείται με όρους δυαδικής αντίστιξης ως το λογικό αντίθετο της ταυτότητας. Ως ανεστραμμένο είδωλο της ταυτότητας, η ετερότητα περιέχει αρνητικά αξιολογικά γνωρίσματα που καθιστούν το *‘άλλο’* υποδεέστερο.⁸

Στο βιβλίο της Ε. Βαρίκα *‘Οι απόβλητοι του κόσμου. Μορφές του παρία’* χρησιμοποιείται η έννοια *‘παρίας’*, που με καταγωγή από την Ινδία, εισέρχεται στον δυτικό πολιτισμό για να περιγράψει διαχρονικά πλήθος κοινωνικών ομάδων. Με την είσοδο της έννοιας αυτής στη Δύση *«επινοούνται οι λέξεις, οι ιστορίες, οι εικόνες και τα νεύματα που συνθέτουν το φαντασιακό του παρία. Φαντασιακό από το οποίο θα αντλήσει τη δύναμή του, την πολυσημία και την πρωτεύική του ικανότητα να ενδύεται τις πιο διαφορετικές μορφές υποκειμενικότητας, να ονομάζει τις πιο ποικίλες σχέσεις καταπίεσης, ανισότητας και αποκλεισμού»*.⁹ Στην μορφή του παρία συναντώνται η πολιτική και κοινωνική διάσταση της ετερότητας, που υπογραμμίζει και καταγγέλλει τις διαδικασίες αποκλεισμού του άλλου, στο όνομα της αρχής της ενότητας του ανθρώπινου είδους, και μια ρομαντική διάσταση, εξίσου πολιτική, της ατομικής ταυτότητας ως αναπαράσταση του εξεγερμένου υποκειμένου, το οποίο περιγράφει και καταγγέλλει την ισοπέδωση ή την καταστολή των πιο αυθεντικών ορμών του ατόμου.¹⁰ Από την ανάγνωση του έργου της Ε. Βαρίκα, φαίνεται πως μέσα στα χρόνια, και με την συμβολή λογοτεχνικών και άλλων έργων, η *‘λίστα’* για το τι σημαίνει παρίας μεγάλωσε, και περιλαμβάνει πλέον ένα ευρύ φάσμα ομάδων και ατόμων που ξεφεύγουν από το *‘οικουμενικό’* και τις νόρμες που έχει διαμορφώσει. Η μορφή του παρία, *«μια υπαρξιακή σχέση εντός – εκτός»*, παραπέμπει σε μια αντικειμενική κοινωνική κατάσταση, η οποία συνδυάζει τον αποκλεισμό ή την περιθωριοποίηση από μία κοινωνία ή μια κοινότητα με όλη την περιφρόνηση, την απόρριψη ή το όνειδος που αυτά συνεπάγονται.¹¹

Παράλληλα η S. Ahmed, στο βιβλίο της *Strange Encounters, Embodied others in post- coloniality*, πραγματεύεται την έννοια του *‘ξένου’* και τις έννοιες που περιλαμβάνει. Αμφισβητεί την υπόθεση ότι ο *‘ξένος’* είναι απλά οποιοσδήποτε δεν αναγνωρίζουμε, αλλά αντίθετα, προτείνει ότι κάποια σώματα έχουν ήδη αναγνωριστεί ως ξένα, σε σχέση με άλλα.¹² Υποστηρίζει πως υπάρχουν τεχνικές που επιτρέπουν να διακρίνουμε ανάμεσα σε αυτούς που είναι *‘ξένοι’* και σε αυτούς που ανήκουν σε ένα δεδομένο χώρο. Χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Τέτοιες τεχνικές περιλαμβάνουν τρόπους για να διαβάζουμε τα σώματα των άλλων που ερχόμαστε αντιμέτωποι. ‘Ξένοι’ δεν είναι απλά αυτοί που δεν είναι γνωστοί σε αυτόν τον χώρο, αλλά αυτοί που έχουν ήδη αναγνωριστεί πως δεν ανήκουν, που είναι εκτός τόπου»*.¹³ Χωρίς να αμφισβητεί την υπόθεση της Lofland, ότι ο αστικός χώρος και οι πόλεις

⁸ Παπαταξιάρχης Ε. (2006), *Περιπέτειες της ετερότητας*. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σσ. 28- 29

⁹ Βαρίκα Ε. (2013), *Οι απόβλητοι του κόσμου, μορφές του παρία*. Εκδόσεις Πλέθρον., σελ. 41

¹⁰ Ο. π., σελ. 84

¹¹ Ο. π., σελ. 104

¹² Ahmed S. (2000), *Strange Encounters. Embodied Others in Post – Coloniality*, Routledge: London., σελ. 22

¹³ Ο. π.

περιλαμβάνουν συγκεκριμένα είδη κοινωνικών και χωρικών συναντήσεων, ενδιαφέρεται για το πώς αυτές οι συναντήσεις που πραγματοποιούνται μεταξύ των άλλων, περιλαμβάνουν τον σχηματισμό τόσο πολιτισμικών όσο και χωρικών ορίων, δηλαδή το πώς η 'λάθος αναγνώριση' (misrecognition) των άλλων ως ξένων, είναι αυτό που επιτρέπει την οριοθέτηση δεδομένων χώρων μέσα στη δημόσια σφαίρα.¹⁴

Το ξένο, όπως υποστηρίζει «παράγεται ως κατηγορία, μέσω της γνώσης, παρά δημιουργείται σε απουσία της γνώσης. Οι συνέπειες αυτής της αναθεώρησης της σχέσης μεταξύ γνώσης και των 'ξένων' είναι εκτεταμένες: προτείνει ότι η γνώση είναι συνδεδεμένη με τον σχηματισμό μια κοινότητας, όπου με τον σχηματισμό του 'εμείς' αναγνωρίζει 'το ξένο'»¹⁵. Ωστόσο η έννοια του 'ξένου' μπορεί να λάβει διαφορετικές μορφές, ανάλογα με τα πλαίσια στα οποία εξετάζεται. Μπορεί δηλαδή να συσχετιστεί με ζητήματα που αφορούν το φύλο, την εθνότητα, τη φυλή. Η Ahmed αναφερόμενη συγκεκριμένα στους μετανάστες γράφει πως συχνά κατασκευάζονται ως 'ξένοι'. «Σε μια τέτοια κατασκευή, οι 'ξένοι' είναι αυτοί, που αφήνοντας το σπίτι της χώρας τους, είναι τα σώματα εκτός τόπου, στον καθημερινό κόσμο που κατοικούν, και στις κοινότητες μέσα στις οποίες έρχονται να ζήσουν. Εδώ η συνθήκη του να είσαι 'ξένος' καθορίζεται από το γεγονός ότι εγκαταλείπεις το σπίτι».¹⁶

Στα πλαίσια των σύγχρονων κρίσεων και αναδιαρθρώσεων του παγκόσμιου καπιταλισμού, οι Αθανασίου Α. και Τσιμουρής Γ., εξετάζοντας την σημασία των ορίων, των συνόρων και των αποκλεισμών, αναφέρονται στο 'ξένο' και στην συγκρότηση των υποκειμένων ως 'ξένα σώματα'. Οι νόρμες της μεταναστευτικής και της έμφυλης ιδιότητας, σε αδιάρρηκτη σχέση με την οικονομική, ταξική και γεωπολιτική θέση, επιστρατεύονται ως τεχνικές χάραξης ορίων και συνόρων, και ταυτόχρονα ως τεχνικές ελέγχου και αστυνόμευσης.¹⁷ Οι αναγκαστικές μετακινήσεις που προέκυψαν, συνοδεύτηκαν με την ενίσχυση και την εμπέδωση των ελέγχων, όχι μόνο στα επίσημα κρατικά σύνορα, και τις πύλες εισόδου, αλλά και στα κέντρα των μεγαλουπόλεων. Καθήκον των 'συνοριοφυλάκων' είναι ο εντοπισμός των 'εθνικά άλλων', που πάντα σύμφωνα με τις προτεραιότητες 'της κοινωνίας τους ελέγχου' απειλούν την ευημερία και την ασφάλεια των ντόπιων.¹⁸ Οι Αθανασίου και Τσιμουρής, ακόμα υποστηρίζουν πως σε αυτά τα πλαίσια, «συγκεκριμένα καθεστώτα λόγου και εξουσίας, όπως αυτά που εμπλέκονται στις οντολογίες του έμφυλου ετεροκανονικού διπολισμού και εθνικής συνάφειας, καθιστούν την ζωή αντικείμενο συστηματικής πολιτικής χειραγώγησης και οριοθετούν τις επικράτειες του ανθρώπινου και του πολιτικού».¹⁹ Στις ταινίες που ακολουθούν η έννοια του συνόρου - ορίου μεταφέρεται στον αστικό χώρο, μέσα από την παρουσίαση των συναντήσεων και της καθημερινής ζωής των προσφύγων, των μεταναστών, και άλλων έμφυλων υποκειμένων που κατασκευάζονται ως άλλοι 'ξένοι'. Τα σύνορα αναπαράγονται, ενσωματώνονται, επιτελούνται, αλλά και υποσκάπτονται και αμφισβητούνται στους χώρους και στους χρόνους της καθημερινότητας.²⁰

¹⁴ Ο. π., σελ. 32

¹⁵ Ο. π., σελ. 55

¹⁶ Ο. π., σελ. 78

¹⁷ Αθανασίου, Α., & Τσιμουρής, Γ. (2013), Χαρτογραφώντας τη βιοπολιτική των συνόρων: Σώματα, τόποι, απεδαφοποιήσεις. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 140(140-141), 3-37. doi:https://doi.org/10.12681/grsr.54, σελ. 4

¹⁸ Ο. π., σελ. 16

¹⁹ Ο. π., σελ. 5

²⁰ Λαφαζάνη Ο. (2015), Συναντώντας τον 'ξένο': μετανάστευση-σύνορα-αστικός χώρος, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρογλου Χ. (επιμ.), Urban Conflicts, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη., σελ. 334

Ειδικότερα όσον αφορά την αναπαράσταση του 'ξένου', του πρόσφυγα και μετανάστη, από τον κυρίαρχο και δημόσιο λόγο, έχει υποστηριχθεί πως συνήθως μας παρουσιάζει δύο ερμηνευτικές επιλογές: τον μετανάστη είτε ως θύμα είτε ως εγκληματία. Μια σημαντική κριτική που έχει ασκηθεί πάνω σε αυτού του είδους την αναπαράσταση και ιδιαίτερα σχετικά με την θυματοποίηση, είναι ότι αρνείται την ικανότητα να δράσουν, την ικανότητα αυτενέργειας, μετατρέποντας ένα ανθρώπινο όν ή μια ομάδα ατόμων σε παθητικά θύματα, ενώ παράλληλα θολώνει και συσκοτίζει τα πολιτικά αίτια της κατάστασης.²¹

Μέσα στο πεδίο των ταυτοτήτων – ετεροτήτων θα εξεταστούν και οι έμφυλες ταυτότητες, ως ταυτότητες παραγόμενες μέσα από κοινωνικές σχέσεις και διαδικασίες, καθώς και η σχέση τους με τον χώρο της πόλης. Η Butler στα ερωτήματα που θέτει για το τι είναι 'ταυτότητα' και για το κατά το πόσο η έννοια αυτή πρέπει να αναζητείται σε σχέση με την έμφυλη ταυτότητα σχολιάζει πως δεδομένου ότι η 'ταυτότητα' διασφαλίζεται μέσω των σταθεροποιητικών αντιλήψεων του βιολογικού φύλου, του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας, η ίδια έννοια του 'προσώπου' τίθεται υπό αμφισβήτηση από την πολιτισμική ανάδυση εκείνων των 'ασαφών' ή 'ασυνεχών' έμφυλων όντων που φαίνεται να μην είναι πρόσωπα αλλά αποτυγχάνουν να συμμορφωθούν στους έμφυλους κανόνες πολιτισμικής διανοητότητας βάση των οποίων ορίζονται τα πρόσωπα.²²

Έχει υποστηριχθεί ότι οι έμφυλες ταυτότητες αρθρώνονται μέσα από την ανάδειξη σημαδεμένων ως προς το φύλο δράσεων οι οποίες χαρακτηρίζουν εκείνους και εκείνες που τις τελούν. Οι σημαδεμένες δράσεις είναι ουσιαστικά δράσεις τις οποίες μπορεί κανείς να επαναλάβει, να αναλάβει ως χαρακτηριστικές. Οι σημαδεμένες δράσεις χαρακτηρίζονται επειδή είναι επαναλήψιμες.²³ Αυτές οι έμφυλες δράσεις διαμορφώνουν και τις κυρίαρχες αντιλήψεις για το σώμα των υποκειμένων. Η εγγάραξη τέτοιων δεξιοτήτων στο σώμα κατασκευάζει κοινωνικά νοηματοδοτημένες δυνατότητες σύμφωνα με τις οποίες το σώμα εμφανίζεται με αναμενόμενους τρόπους. Το σημαδεμένο από τέτοιες δράσεις σώμα, μπορεί να εκδηλώνει πολύ διαφορετικά γνωρίσματα, να συμμορφώνεται με τρόπους που χαρακτηρίζουν ή και να αποκλίνει με τρόπους που επίσης χαρακτηρίζουν.²⁴

Ανάμεσα στις μορφές καταπίεσης που δέχονται τα έμφυλα υποκείμενα, και θα εξεταστούν μέσα από τα συγκεκριμένα παραδείγματα, είναι και η αποτυχία να τηρηθεί η κοινωνικά επιβεβλημένη συνοχή βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας. Στην εισαγωγή της στο βιβλίο 'Αναταραχή φύλου', η Β. Καντοά σημειώνει πως «η Butler διατυπώνει ως κεντρικό επιχείρημα τη θέση ότι η θεωρούμενη συνοχή βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας δεν οφείλεται παρά μόνο στην επαναλαμβανόμενη στιλιστική επιτέλεση συγκεκριμένων πράξεων μέσα στο χρόνο, οι οποίες αποκτούν το νόημα τους σε ένα πλαίσιο ετεροκανονικότητας».²⁵ Μέσα από ορισμένα παραδείγματα των ταινιών που θα εξεταστούν, παρουσιάζονται οι ασυνέχειες σε αυτή την ακολουθία, η 'αποτυχία' στην επιτέλεση συγκεκριμένων πράξεων και την μίμηση ενός πρωτότυπου. Όμως, στο ίδιο πλαίσιο, η αποτυχημένη μίμηση, η αποτυχημένη εκτέλεση της εντολής «να είσαι ένα δεδομένο φύλο» μπορεί να αναταράξει τις κατηγορίες του φύλου, να δημιουργήσει ρήγματα που θα επιτρέπουν την ανασήμανσή του.²⁶

²¹ Crisis – scape (2014), Strange Encounters, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), Crisis- Scapes: Athens and Beyond, Athens: Synthesi., σελ. 51

²² Butler J. (2009), Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ.43

²³ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 199

²⁴ Ο. π., σελ. 200

²⁵ Καντοά Β., (2009), Οικείες έννοιες σε ανοίκειους συνδυασμούς: ο φεμινισμός, το φύλο, η σεξουαλικότητα και το ανατρεπτικό γέλιο. Εισαγωγή στο Butler J., Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. x

²⁶ Ο. π., σελ. xi

Αυτή η θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου εισάγεται από την J. Butler, κατά την οποία το φύλο νοείται ατελές και συνεχώς υπό κατασκευή. Γράφει χαρακτηριστικά ότι «*πράξεις, χειρονομίες και επιθυμίες παράγουν την εντύπωση ενός εσωτερικού πυρήνα ή ουσίας, αλλά την παράγουν στην επιφάνεια του σώματος, μέσω του παιχνιδιού των σημαινουσών απουσιών που υποδηλώνουν, χωρίς να αποκαλύπτουν ποτέ την οργανωτική αρχή της ταυτότητας ως αιτία. Τέτοιες πράξεις, χειρονομίες, παραστάσεις, είναι επιτελεστικές, αφού η ουσία ή η ταυτότητα την οποία υποτίθεται ότι εκφράζουν είναι κατασκευάσματα που επινοούνται και συντηρούνται με σωματικά σημεία και άλλα λογοθετικά μέσα*».²⁷ Εξηγεί πως «*οι πράξεις και χειρονομίες, αρθρωμένες και υλοποιημένες επιθυμίες, δημιουργούν την ψευδαίσθηση ενός εσωτερικού και οργανικού έμφυλου πυρήνα, ψευδαίσθηση που συντηρείται λογοθετικά για τους σκοπούς της ρύθμισης της σεξουαλικότητας εντός του υποχρεωτικού πλαισίου της αναπαραγωγικής ετεροφυλοφιλίας*».²⁸ Έτσι αν οι έμφυλες ταυτότητες παράγονται μέσα στην πολυσύνθετη τέλεση έμφυλων δρώμενων, τότε ο χώρος και ο χρόνος της τέλεσης δεν αποτελούν εξωτερικές συνθήκες της ταυτότητας αλλά κατασκευαστικά τους στοιχεία. Ο χώρος λειτουργεί ως πεδίο εκφραστικής συγκρισιμότητας. Στην κατοίκηση του χώρου οι έμφυλες δράσεις αρθρώνονται, διαφοροποιούνται κι εκτίθενται, παρουσιάζονται και ταυτόχρονα καθίστανται ευάλωτες.²⁹

Παράλληλα μέσα από την δουλειά των φεμινιστριών γεωγράφων (όπως για παράδειγμα η D. Massey, μεταξύ πολλών άλλων) ξεκίνησε να ανοίγει σε ακαδημαϊκό επίπεδο η συζήτηση για την σχέση μεταξύ του χώρου και του φύλου, των σχέσεων εξουσίας που την καθορίζουν, ενώ η αναζήτηση και διερεύνηση της σχέσης αυτής συνεχίζεται μέχρι σήμερα, παρά τις διαφορές που εντοπίζονται τόσο χρονολογικά όσο και στα διάφορα ρεύματα του φεμινιστικού κινήματος. Η D. Massey έχει υποστηρίξει ότι πολλοί τρόποι με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε τον χώρο και τον τόπο, είναι δεμένοι, τόσο άμεσα όσο και έμμεσα, με συγκεκριμένες κοινωνικές κατασκευές του κοινωνικού φύλου (gender). Για την αμφισβήτηση συγκεκριμένων τρόπων σύμφωνα με τους οποίους ο χώρος και ο τόπος θεωρητικοποιούνται, στην πραγματικότητα απαιτεί και την αμφισβήτηση της τρέχουσας κυρίαρχης μορφής των ορισμών του φύλου και των σχέσεων φύλου.³⁰ Ο Σταυρίδης, παραθέτοντας τα λόγια της φεμινίστριας φιλόσοφου E. Grosz, υποστηρίζει ότι η οργάνωση, η αναπαράσταση και η θεωρία του αστικού, διαμορφώνεται και λειτουργεί για να διαμορφώνει, ευρύτερους κοινωνικό-πολιτικούς σχηματισμούς, με άλλα λόγια οι πόλεις μπορούν να 'διαβαστούν' σαν χώροι και δίκτυα εξουσίας, και κυρίως ότι αυτά μετατοπίζονται και αλλάζουν σε διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια.³¹ Πολλοί θεωρητικοί έχουν υποστηρίξει την σημασία των διαφορετικά βιωμένων εμπειριών του αστικού, που έχουν τα υποκείμενα, στην μετα-μοντέρνα πόλη. Σε αυτά τα πλαίσια των διαφορετικών εμπειριών τίθεται το ερώτημα για το αν αυτό παράγει διαφορετικούς σχηματισμούς του αστικού χώρου στην θεωρία και την μυθοπλασία και κυρίως για το αν αμφισβητεί ή θέτει υπό πίεση τις συμβατικές αφηγήσεις των σεξουαλικών διαφορών, όπως καταγράφονται στο αστικό τοπίο.³² Η συσχέτιση του συστήματος των δύο φύλων, της σεξουαλικότητας και του αστικού χώρου, δεν είναι μια σχέση εξωτερική, δεν πρόκειται δηλαδή για μια σχέση ανάμεσα σε δύο ήδη διαμορφωμένα πράγματα ή καταστάσεις, αλλά μάλλον είναι μια σχέση αλληλεπίδρασης και

²⁷ Butler J. (2009), Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 177

²⁸ Ο. π., σελ. 178

²⁹ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 210

³⁰ Massey D. (1994), Space, place and gender, University of Minnesota Press, Minneapolis., σελ. 2

³¹ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

³² Mahoney E. (1997), The people in parentheses: Space under pressure in the postmodern city, In Clarke D. (ed.), The cinematic city, Routledge, London., σελ. 170

συνδιαμόρφωσης, πάντοτε μέσα σε ένα ευρύτερο πλέγμα συσχετίσεων και μεσολαβήσεων όπου εμπλέκονται η δύναμη των ιδεών και η ανθρώπινη επιθυμία για την απόδοση νοήματος.³³

Στις κοινωνίες της Δύσης, στις διαδικασίες ανάλυσης του χώρου, έχουν κυριαρχήσει μια σειρά από δίπολα, έννοιες που αποτελούνται από δύο αντιθετικούς και αμοιβαία αποκλειόμενους πόλους. Τέτοια δίπολα μπορεί να αποτελούν ο πολιτισμός/ φύση, λογικός νους /προ- λογικό σώμα και παράλογα συναισθήματα, η αντικειμενικότητα/υποκειμενικότητα, το ιδιωτικό/δημόσιο. Οι άνδρες και η αρρενωπότητα έχουν συνδεθεί με τα πρώτα, ενώ οι γυναίκες και η θηλυκότητα, με τα δεύτερα, του κάθε δίπολου, δομώντας έτσι έμφυλους συμβολισμούς και έμφυλες ταυτότητες.³⁴ Ο Σταυρίδης αναφέρει ότι, κατά τον Μπουρντιέ, οι αντιστοιχίες των δίπολων αυτών είναι το υλικό με το οποίο όχι μόνο κατασκευάζεται η κοινωνική κατανομή των δραστηριοτήτων των φύλων αλλά κυρίως φυσικοποιείται, που σημαίνει ότι αναγνωρίζεται ως δεδομένη. Έτσι η θεμελιώδης ανισότητα των πόλων που εγκαθιδρύεται ταυτόχρονα με μια τέτοια διπολική στοίχιση παραγνωρίζεται από τα δρώντα υποκείμενα ως φυσική συνθήκη, ενώ αποτελεί κατεξοχήν πολιτισμική κοινωνική κατασκευή.³⁵ Με βάση αυτά ο χώρος φαίνεται να τοποθετεί συγκεκριμένες έμφυλες ταυτότητες, να τις καθιστά αναγνωρίσιμες, και ταυτόχρονα να τις συσχετίζει και να τις συγκρίνει με άλλες. Τις τελευταίες δεκαετίες, η δουλειά των φεμινιστριών έχει επιχειρήσει να αποσταθεροποιήσει τα όρια της αποδοχής και της απόρριψης συγκεκριμένων έμφυλων συμπεριφορών, σε συγκεκριμένους χώρους, αλλά και να σπάσει τη διχοτομία της δημόσιας –ιδιωτικής σφαιράς, ενώ οι ίδιες οι δράσεις των υποκειμένων στο χώρο δείχνουν πως η σκληρή διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού είναι αμφιλεγόμενη.

Μέσα στα πλαίσια αυτού του χωρικού δίπολου, στη συζήτηση για το φύλο και την σεξουαλικότητα παρατηρείται η μεταφορά της προβληματικής στον ιδιωτικό/ προσωπικό χώρο καθώς αυτό που φαινομενικά ενοχλεί είναι η παρουσία μη ετεροκανονικών συμπεριφορών στο δημόσιο. Στην λογική των δίπολων έχει κατασκευαστεί και η έννοια του ‘παρία’ στην δυτική κοινωνία, καθώς ο «*παρίας παραμένει δέσμιος ενός ιεραρχικού δίπολου*» και έτσι όσοι ανήκουν σε αυτό «*δεν μπορούν να γίνουν αποδεκτοί όπως είναι αλλά μόνο ως εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα της κατωτερότητας της ομάδας τους*». ³⁶

Όσον αφορά την πόλη, μια τέτοια διπολική θεώρηση της, συγκροτεί τόσο τον κανόνα, δηλαδή τα υποκείμενα που έχουν δικαίωμα πρόσβασης και δικαιώματα στον δημόσιο χώρο, όσο κι αυτά που είναι ‘εκτός τόπου’, τους ‘άλλους’, τους ‘outsiders’, τους ‘ξένους’. ³⁷ Με βάση την θεώρηση της S. Ahmed για τον ‘ξένο’, οι Βαϊου και Καλαντίδης γράφουν, πως ο ξένος ως έννοια κατασκευασμένη, «*πλησιάζει την έννοια του ‘outsider’, που μπορεί να την σκεφτεί κανείς με όρους ηγεμονίας και με πιο έντονες χωρικές συνδηλώσεις. Στον/στην outsider, ως την πιο αδύναμη πλευρά ενός δίπολου, αποδίδεται ο χώρος του/της και δεν αποτελεί απειλή όσο παραμένει κλεισμένος/η εκεί. Όμως όταν διασχίζονται τα όρια, όταν ο outsider είναι παρών μεταξύ μας και διεκδικεί την διαφορά του/της, τότε γίνεται ο ‘άλλος/η’. Η ενσώματη παρουσία γίνεται απειλή στην καθιερωμένη τάξη, οι καθημερινές*

³³ Λαδά Σ. (2009), Τόποι και τοπία της επιθυμίας: Φύλο(α) και σεξουαλικότητα(ες) στον αστικό χώρο, στο Λαδά Σ. (επιμ.), Μετά – τοπίσεις. Φύλο, διαφορά και χώρος, εκδόσεις futura, Αθήνα., σελ. 153

³⁴ Βαϊου, D. (1992), Gender Divisions in Urban Space: Beyond the Rigidity of Dualist Classifications, Antipode, 24(4), pp. 247-262, σελ. 247

³⁵ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 203

³⁶ Βαρίκα Ε. (2013), Οι απόβλητοι του κόσμου, μορφές του παρία. Εκδόσεις Πλέθρον., σελ. 148

³⁷ Βαϊου Ν., Καλαντίδης Α. (2009), Πόλεις των «άλλων». Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου, στο Σπυριδάκης Μ. (επιμ.), Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις, εκδόσεις νήσος, Αθήνα., σελ. 24.

πρακτικές πρώην αόρατων 'άλλων' διεκδικούν πρόσβαση, ενώ ο δημόσιος λόγος τους αμφισβητεί τις καθιερωμένες ιεραρχίες».³⁸

3.1 Ο χώρος των κοινωνικών σχέσεων

Ο Η. Lefebvre μέσα από βιβλίο *'The production of space'*, το 1974, είχε υποστηρίξει ότι «ο (κοινωνικός) χώρος είναι ένα (κοινωνικό) προϊόν».³⁹ Για μια τέτοια θεώρηση αναφέρει πως πρέπει να εισάγουμε καταρχήν την ιδέα της ποικιλομορφίας και οι πολλαπλότητας των χώρων, αρκετά διαφορετική όμως από την πολλαπλότητα που προκύπτει από τον κομματιασμένο και διαχωρισμένο χώρο στο άπειρο.⁴⁰ Για τον Lefebvre και την Massey, όπως και για πολλούς ερευνητές, ο χώρος αποτελεί ένα πολύπλοκο σύστημα κοινωνικών και οικονομικών διαδικασιών και σχέσεων, που αλληλεπιδρούν, δημιουργούν συγκρούσεις και διεκδικήσεις. Έτσι φαίνεται ότι «ο κοινωνικός χώρος δεν αποτελείται ούτε από μια συλλογή πραγμάτων ή ένα άθροισμα (αισθητηριακών) δεδομένων, ούτε από ένα κενό που καλύπτεται, όπως ένα πακέτο με διαφορετικά περιεχόμενα, και δεν μπορεί να απλουστευθεί σε μια 'μορφή' επιβεβλημένη πάνω σε φαινόμενα, πάνω σε πράγματα, πάνω στην φυσική υλική υπόσταση»⁴¹.

Η Massey, μέσα από την δουλειά τις έχει υποστηρίξει την ιδέα να σκεφτόμαστε τον χώρο όχι ως μια απόλυτη, ανεξάρτητη διάσταση, αλλά όπως κατασκευάζεται από τις κοινωνικές σχέσεις, οι οποίες όμως δεν είναι ποτέ σταθερές ή ακίνητες αλλά εκ φύσεως δυναμικές.⁴² Υποστηρίζει ότι υπάρχει «ένας τρόπος να σκεφτούμε τον χώρο ως συγκεκριμένες στιγμές σε τέτοιες διασταυρούμενες κοινωνικές σχέσεις, δίκτυα των οποίων έχουν κατασκευαστεί με τον χρόνο, έχουν καθιερωθεί, αλληλοεπιδράσει, έχουν αποσυντεθεί και ανανεωθεί».⁴³ Στα πλαίσια της συζήτησης για τις ταυτότητες του κάθε χώρου ως μη-σταθερές, αμφισβητούμενες, πολλαπλές και πάντα σε συνάρτηση με τον χρόνο, αναφέρει ότι τέτοιες θεωρήσεις του χώρου και του τόπου είναι επίσης δεμένες με το φύλο, με την ριζική πόλωση ανάμεσα σε δύο κοινωνικά φύλα, που είναι συνήθως ηγεμονικά στις δυτικές κοινωνίες σήμερα και με το 'πακέτο' των χαρακτηριστικών που τυπικά τους αποδίδονται.⁴⁴ Στο βιβλίο της *Space, place and gender*, όπου ένα από τα ζητήματα που πραγματεύεται αφορά την κατασκευή και απόδοση ταυτοτήτων σε συγκεκριμένους τόπους, που συνεπάγεται την αποδοχή ή των αποκλεισμό συγκεκριμένων ατόμων, αναφέρει πως το να διακρίνεις το 'μέσα' από το 'έξω' ενός τόπου, γίνεται όλο και πιο δύσκολο, και στην πραγματικότητα «είναι ακριβώς, εν μέρει, η παρουσία του 'έξω' που βοηθά στην κατασκευή της ιδιαιτερότητας του 'τόπου'», ενώ υποστηρίζει ότι πρέπει να τεθεί η ερώτηση, σε ποιο βαθμό αυτό είναι ένα ζήτημα που συνδέεται με το φύλο.⁴⁵

Η ίδια, μαζί με άλλες γεωγράφους και φεμινίστριες, άρχισαν να εισάγουν την ιδέα ότι «ο χώρος είναι έμφυλος και ότι ο χώρος έχει σεξουαλικά χαρακτηριστικά». Παράλληλα οι D. Bell και J. Binnie, υποστηρίζουν πως η δουλειά πάνω σε αυτό που ονομάζουμε λεσβιακούς και γκέι χώρους έχει καταστήσει εξίσου εμφανή την έννοια της αμοιβαίας σχέσης ανάμεσα στο χώρο και την ταυτότητα. Έχει δείξει ότι η σεξουαλική ταυτότητα έχει αντίκτυπο πάνω στην χρήση και την ανάγνωση του

³⁸ Ο. π., σσ. 41- 45, εδώ για την έννοια του 'outsider' οι Βαϊόν και Καλαντίδης γράφουν: «ο όρος 'outsider' δεν έχει άμεση μετάφραση στα ελληνικά. Η απόδοση ως 'εκτός τόπου', 'περιθωριακός', 'αποκλεισμένος' έχει διαφορετικές συνδηλώσεις και λιγότερο άμεση χωρική αναφορά».

³⁹ Lefebvre H. (1991/1974), *The production of space*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, Cambridge, σελ. 26

⁴⁰ Ο. π., σελ. 28

⁴¹ Ο. π., σελ. 28

⁴² Massey D. (1994), *Space, place and gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis., σσ. 2- 3

⁴³ Ο. π., σελ. 120

⁴⁴ Ο. π., σελ. 6

⁴⁵ Ο. π., σελ. 170

χώρου, και πως ο κοινωνικά και πολιτισμικά και κωδικοποιημένος χαρακτήρας του χώρου επηρεάζει την υπόθεση και την δράση των σεξουαλικών ταυτοτήτων.⁴⁶ Ακόμα εξετάζοντας την σχέση των χωρικών σχηματισμών και των σεξουαλικών πρακτικών στις πόλεις σχολιάζουν πως «οι πόλεις όλο και περισσότερο αντιμετωπίζονται ως βασικοί τόποι όπου η διαφορά συναντάται».⁴⁷ Οι ίδιοι υποστηρίζουν ακόμα πως σε μερικά κείμενα για τον αστικό κοσμοπολιτισμό, οι πιθανότητες της συνάντησης με την διαφορά στην πόλεις ρομαντικοποιείται, για παράδειγμα βλέπουν την επαφή των ξένων ως μια καθοριστική μορφή του αστικού κοσμοπολιτισμού, γράφοντας πως ο 'ερωτισμός' βρίσκεται μέσα στην κατανάλωση της διαφοράς. Όμως μερικές μορφές της διαφοράς είναι αναπόφευκτα αποκλεισμένες από αυτόν τον 'κοσμοπολιτισμό' επειδή είναι πολύ διαφορετικοί, πολύ ξένοι.⁴⁸

Για την αναπαράσταση των σχέσεων που σχετίζονται με το φύλο, την σεξουαλικότητα και τον χώρο, ο Lefebvre υποστηρίζει ότι ο κοινωνικός χώρος περιλαμβάνει και συγκεκριμένες αναπαραστάσεις της αλληλεπίδρασης των κοινωνικών σχέσεων. Συγκεκριμένα για την αναπαράσταση των σχέσεων αναπαραγωγής γράφει: « οι αναπαραστάσεις των σχέσεων αναπαραγωγής είναι σεξουαλικά σύμβολα, σύμβολα αρσενικού και θηλυκού. Αυτός είναι ένας συμβολισμός που καλύπτει παρά αποκαλύπτει. Τόσο περισσότερο δεδομένου ότι οι σχέσεις αναπαραγωγής είναι διαχωρισμένες σε δημόσιες, φανερές/ορατές και ως εκ τούτου κωδικοποιημένες- σχέσεις από τη μία πλευρά, κι από την άλλη κρυφές και καταπιεσμένες σχέσεις οι οποίες, επειδή ακριβώς είναι καταπιεσμένες, χαρακτηρίζουν παραβάσεις/αμαρτίες που δεν σχετίζονται τόσο με το σεξ καθ' αυτό όσο με την σεξουαλική ευχαρίστηση, τις προϋποθέσεις και τις επιπτώσεις».⁴⁹ Τίθενται έτσι η αναθεώρηση αυτών των σχέσεων που αναφέρονται ως καταπιεσμένες και κρυφές από το δημόσιο χώρο, και κατ' επέκταση οι δυνατότητες για την ορατότητα και αποδοχή σχέσεων στον δημόσιο χώρο της πόλης, που ξεφεύγουν από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις.

Τα τελευταία χρόνια έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι οι δημόσιοι χώροι της πόλης δεν είναι χώροι δημοκρατίας που μια που μια ποικιλία ανθρώπων και δραστηριοτήτων αποδέχονται και γίνονται ανεκτοί, αντίθετα έχουν γίνει κέντρα εμπορίου, κατανάλωσης και τόποι πολιτικής παρακολούθησης. Οι δημόσιοι χώροι είναι ταυτόχρονα μια έκφραση κοινωνικής δύναμης αλλά και μια δύναμη, κι οι ίδιοι, που βοηθά να σχηματιστούν οι κοινωνικές σχέσεις.⁵⁰ Μερικά από τα διαφορετικά νοήματα που περιγράφουν τον δημόσιο χώρο περιλαμβάνουν το εύρος των κοινωνικών τοποθεσιών που προσφέρονται από το δρόμο, την πλατεία, τα μέσα επικοινωνίας, τα καταστήματα, τις εθνικές κυβερνήσεις και τις τοπικές γειτονίες. Οι διαστάσεις και τα πλαίσια της δημοσιότητάς του είναι έντονα διαφοροποιημένες από περίπτωση σε περίπτωση. Παράλληλα για την ερμηνεία του δημόσιου χώρου, γίνεται συχνά αναφορά στην έννοια του ιδιωτικού. Ο δημόσιος χώρος παραδοσιακά διαφοροποιείται από τον ιδιωτικό χώρο όσον αφορά τους κανόνες πρόσβασης, το είδος και την φύση του ελέγχου πάνω στην είσοδο σε έναν χώρο, τις εγκεκριμένες ατομικές και συλλογικές συμπεριφορές σε ένα χώρο και τους κανόνες χρήσεις. Έτσι εκεί που ο ιδιωτικός χώρος προστατεύεται από τους κανονισμούς ιδιοκτησίας, ο δημόσιος χώρος, πολύ μακριά από το να είναι ελεύθερος από περιορισμούς, θεωρείται γενικότερα ανοιχτός σε περισσότερη ή λιγότερη δημόσια συμμετοχή.⁵¹ Σήμερα η μάχη για τον δημόσιο έχει να κάνει με τις σύγχρονες συζητήσεις φέρνουν το δημόσιο να

⁴⁶ Bell D., Binnie J., Cream J., Valentine G. (1994), All hyped up and no place to go, Gender, Place and Culture, Vol. 1, No. 1, 1994, σελ. 32

⁴⁷ Bell, D., Binnie, J. (2004), Authenticating Queer Space: Citizenship, Urbanism and Governance, Urban Studies, Vol. 41, No. 9, σ. σ. 1807 – 1820, σελ. 1808

⁴⁸ Ο. π. , σελ. 1812

⁴⁹ Lefebvre H. (1991/1974), The production of space, Basil Blackwell Ltd, Oxford, Cambridge., σ. σ 32-33

⁵⁰ Low S., Smith N. (2006), The politics of public space, New York: Routledge

⁵¹ Low S., Smith, N., (2006), Introduction: The imperative of public space, In Low S., Smith, N. (ed.), The politics of Public Space, London, Routledge., σσ. 3- 4

ανταγωνιστεί εναντίον του ιδιωτικού και αντίστροφα, έχει όμως να κάνει και με την υπόθεση των δικαιωμάτων στην βάση της δημόσιας σφαίρας, τα οποία υποτίθεται πως ήταν καθολικά, ενώ στην πραγματικότητα περιορίζονται έντονα από την τάξη, την φυλή, την εθνότητα, το φύλο και την εθνική υπηκοότητα.⁵²

Προσεγγίζοντας τον συσχετισμό των κοινωνικών σχέσεων με την αρχιτεκτονική και τον χώρο, ο Φουκώ, αναφέρει πως για τον ίδιο «η αρχιτεκτονική θεωρείται μόνο ως ένα στοιχείο υποστήριξης, που εξασφαλίζει μια ορισμένη διάταξη των ανθρώπων στον χώρο, το 'καναλιζάρισμα' της κίνησής τους κι ακόμα την κωδικοποίηση των μεταξύ τους σχέσεων», που εμπλέκεται ενεργά με το πεδίο των κοινωνικών σχέσεων.⁵³ Η αρχιτεκτονική μοιάζει να πραγματοποιεί μια 'εμπράγματη' αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων με τον τρόπο που συμβάλει στην οργάνωση των ανθρώπων στο χώρο. Αυτό το πραγματοποιεί και συμβολικά, μέσω της φανταστικής αναπαράστασης και της 'καταλληλόλητας του τόπου' για μια συγκεκριμένη δραστηριότητα και στην πραγματικότητα μεταχειριζόμενη τα όρια και τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των δραστηριοτήτων. Η αρχιτεκτονική δουλεύει μαζί με άλλες πλευρές των κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων για να βάλουν τους ανθρώπου στη 'θέση' τους και για να περιγράψει συμβολικά ποια είναι η θέση αυτή.⁵⁴ Οι άνθρωποι δεν βρίσκουν απλώς στο χώρο τη θέση τους που τους ανήκει εξαιτίας της κοινωνικής τους ταυτότητας αλλά κατοικώντας επιβεβαιώνουν, αρθρώνουν και τροποποιούν ταυτότητες που ορίζουν τα άτομα ακριβώς ως υποκείμενα μιας πρακτικής κατοίκησης.⁵⁵

Οι κοινωνικές αυτές σχέσεις, που εμπεριέχουν μέσα τους μορφές εξουσίας, δημιουργούν μια σειρά επιτρεπόμενων και ελεγχόμενων προσβάσεων και κινήσεων σε συγκεκριμένους τόπους και χώρους. Η Ρ. Doan, στο κείμενό της για την τυραννία των έμφυλων χώρων, *The tyranny of gendered spaces*, αναφέρεται στην άσκηση εξουσίας που αποδίδεται με σκληρό τρόπο, και περιλαμβάνει μια μορφή καταπίεσης, από αυτούς που κατέχουν την οικονομική εξουσία και κοινωνική επιρροή που τους επιτρέπει να εδραιώνουν πρότυπες αποδεκτές πολιτικές και κοινωνικές συμπεριφορές. Συγκεκριμένα αναφερόμενη στους τρανς και στα άτομα που διαφοροποιούνται ως προς το φύλο (gender variant people), υποστηρίζει πως βιώνουν την κατά φύλο διαίρεση του χώρου ως μια ειδική μορφή τυραννίας - την τυραννία του φύλου- που προκύπτει όταν τα άτομα τολμούν να αμφισβητήσουν τις ηγεμονικές προσδοκίες για κατάλληλη συμπεριφορά σύμφωνα με το φύλο, στις δυτικές κοινωνίες.⁵⁶

Όλες οι παραπάνω κατασκευές, δημιουργούν τα πλαίσια για το ποιος μπορεί να υπάρχει και να κινείται μέσα σε ορισμένους τόπους. Μέσα από αυτές τις κατασκευές προκύπτει μια σειρά από ηγεμονικούς τόπους, που διατρέχονται από σχέσεις εξουσίας. Για αυτούς τους χώρους η Massey αναφέρει πως: «οι ηγεμονικοί χώροι και τόποι, που αντικρίζουμε σήμερα δεν είναι μόνο προϊόντα μορφών της οικονομικής οργάνωσης αλλά αντανακλούν πίσω σε εμάς επίσης, και στην πορεία ενισχύουν, άλλα χαρακτηριστικά των κοινωνικών σχέσεων, μεταξύ αυτών και του φύλου».⁵⁷ Στον αστικό χώρο της ελληνικής επικράτειας, φαίνεται να αναδύονται τέτοιοι χώροι. Σε αυτούς τους χώρους, στον απόηχο της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης είναι χαραγμένα τα σημάδια ρατσιστικών, σεξιστικών και ομοφοβικών επιθέσεων.

⁵² Ο. π., σελ. 14

⁵³ Φουκώ Μ. (1984), Χώρος, γνώση και εξουσία, συζήτηση του φιλόσοφου Michel Foucault με τον ανθρωπολόγο Paul Rabinow, οικό τ.3, αναδημοσιευμένη από το περιοδικό 'Skyline', Μάρτιος 1982.

⁵⁴ Boys J. (2006/1984), Υπάρχει μια φεμινιστική ανάλυση της αρχιτεκτονικής; Built environment Vol. 10 No. 1, στο Βαΐου Ν., Μαρνελάκης Γ. (επιμ.), Φύλο και Χώρος. Ταυτότητα, διαφορετικότητα, χώρος. Τεύχος σημειώσεων, Ειδικά θέματα φύλου και χώρου, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα.

⁵⁵ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 198

⁵⁶ Doan Petra L. (2010), The tyranny of gendered spaces – reflections from beyond the gender dichotomy, in Gender, Place & Culture: A Journal of feminist geography, Volume 17, Number 5, σελ. 635

⁵⁷ Massey D. (1994), Space, place and gender, University of Minnesota Press, Minneapolis., σελ. 183

Μέσα από τις ταινίες που επιλέχθηκαν, ειδικότερα αυτές που είναι γυρισμένες από το 2009 και έπειτα, αναδεικνύεται μια ακόμα διάσταση της κρίσης που αφορά τις έμφυλες και πολιτισμικές συγκρούσεις στους πιο ορατούς χώρους της πόλης, τους δημόσιους. Ο D. Bell, εξετάζοντας αυτό που αποκαλεί 'χώρους της σεξουαλικής ιδιότητας του πολίτη' (spaces of sexual citizenship), αναφέρεται σε αυτούς τους τόπους, όπου αυτή η ιδιότητα που συνιστάται μέσα από την σεξουαλικότητα του πολίτη, μπορεί να εκφραστεί και να ερμηνευθεί, και επίσης σε αυτούς στους οποίους δεν μπορεί. Εξετάζει τα όρια αυτών των χώρων, τα σύνορά τους, τα περιθώριά τους και το πώς οι 'αντιφρονούντες' πολίτες- με βάση της εδραιωμένες σεξουαλικές αντιλήψεις- μπορούν να εκθέσουν αυτά τα όρια, με το να δείξουν πως οι ίδιοι μπορούν και όντως πηγαίνουν εναντίον αυτών των ρυθμίσεων, των περιοριστικών ορίων, που τους επιβάλλονται σε αυτούς τους χώρους.⁵⁸ Για τον ίδιο η κατασκευή του ιδιωτικού και δημόσιου χώρου και η διάκριση τους με έμφυλα κριτήρια, είναι προβληματική και αναζητά την τοποθέτηση των 'διστραμμένων πολιτών' (*citizen- pervert*) στην τομή/ όρια αυτού του δίπολου, που δεν μπορούν να περιοριστούν σε κανένα από τους δύο τομείς. Στα παραδείγματα των ταινιών που ακολουθούν, οι χαρακτήρες, αυτοί 'οι διστραμμένοι πολίτες', κατοικώντας το χώρο μεταξύ του δημοσίου και του ιδιωτικού, απειλούν την κατάρρευση των δύο τομέων, με τη δημιουργία «ενός χώρου ταλάντευσης, που πάντα κινείται και επανακαθορίζεται».⁵⁹ Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, εξετάζονται αρχικά ποιες είναι αυτές οι καταπιεσμένες και περιθωριοποιημένες ομάδες που ζουν στην πόλη «οι οποίες δεν έχουν κανένα τόπο, καμία φωνή και κανένα δικαίωμα στην δημόσια σφαίρα»⁶⁰ και αναδεικνύονται τόσο τόποι αποκλεισμού, όσο και τόποι όπου διαφορετικές ταυτότητες, έμφυλες, σεξουαλικές, και όχι μόνο, συνυπάρχουν, αλληλεπιδρούν και τελικά διεκδικούν.

⁵⁸ Bell, D. (1995), Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship, *Political Geography*, Vol. 14, No. 2, σελ. 139

⁵⁹ Ο. π., σελ. 147

⁶⁰ Ο. π., σελ. 140.

4 Ο χώρος μέσα από τον κινηματογράφο και την αναπαράσταση

Η σχέση της πόλης και του κινηματογράφου, μέσα από μια σειρά επιστημονικών έργων της δεκαετίας του '80, εξετάστηκε υπό το πρίσμα της αναπαράστασης πόλεων σε συγκεκριμένες ταινίες, είδη ή ρεύματα, μέσα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η κατασκευασμένη σε στούντιο πόλη, οι χώροι του αμερικανικού μοντερνισμού στο φιλμ νουάρ, η πόλη ως αφηγηματικό πλαίσιο της ρομαντικής κομεντί, η καταγραφή της μεταπολεμικής αστικής καθημερινότητας του ιταλικού νεορεαλισμού κ. α, είναι κάποιες από τις θεματικές που εστιάζουν στο θέμα της αναπαράστασης.⁶¹ Γίνεται εμφανές ότι η πόλη διατηρεί μια προνομιακή σχέση με τον κινηματογράφο ήδη από τις απαρχές τις έβδομης τέχνης, είτε σε πρώτο πλάνο, ως πρωταγωνίστρια, είτε ως θεματικό πλαίσιο, ως αναπαράσταση του κοινωνικού χώρου ή ως πολιτικό σύμβολο.⁶² Στο βιβλίο *‘Πόλη και Κινηματογράφος’* οι Σηφάκη, Πούπου, Νικολαΐδου, κάνοντας αναφορά στο έργο και τις ιδέες του S. Kracauer γράφουν: «ο κινηματογράφος είναι το μέσο που μπορεί να συλλάβει τη μεγαλούπολη, να καταγράψει την ανώνυμη συλλογική ζωή της, να εκφράσει την ιδιάζουσα χρονικότητά της, να αιχμαλωτίσει τα βουβά, φευγαλέα, ασυνείδητα φαινόμενα».⁶³ Οι κινηματογραφιστές, γοητευμένοι και απωθούμενοι ταυτόχρονα από την πόλη, δημιούργησαν νέες εικόνες- συμβολισμούς. Οι πόλεις ήταν συνήθως κλειστές, υπερβολικά πυκνοκατοικημένες, θορυβώδεις και γεμάτες ένταση, με το μεγαλύτερο μέρος των κινηματογραφιστών να τοποθετούν τις ιστορίες τους, ιστορίες εγκλήματος, πάθους και ίντριγκας, μέσα σε πόλεις πολωμένες από τεράστιες αντιθέσεις στις συνθήκες διαβίωσης, που χαρακτηρίζονται από μια κακόφημη ‘υπόγεια ζωή’ έτοιμη να ανέβει στην επιφάνεια.⁶⁴

Η επαφή με την χωρική διάσταση είναι πιο έντονη στις ταινίες από ό,τι σε άλλες μορφές αναπαράστασης, καθώς τα συναισθήματα και οι σκέψεις ή το κοινωνικό πλαίσιο δεν περιγράφονται αλλά γίνονται αντιληπτά μέσω οπτικών ή ακουστικών ερεθισμάτων και κυρίως μέσω των χωρικών αναπαραστάσεων.⁶⁵ Οι κινηματογραφικές παραγωγές και μαγνητοσκοπήσεις, πέρα από τα δρώμενα στην ταινία περιγράφουν σκηνικά από πόλεις, κτίρια και συνοικίες.⁶⁶ Ίσως ο κινηματογράφος να μπορεί, εξαιτίας της κινούμενης εικόνας που διαχειρίζεται να συλλάβει την αστική ζωή, στην δυναμική της εκδίπλωση. Να μπορεί να την δείξει, να την αποκαλύψει, να την εξερευνήσει, με τρόπους που ως την έλευσή του δεν διαθέταμε.⁶⁷ Σε μια συζήτηση με τον Γερμανό αρχιτέκτονα, Hanks Kollhoff, ο Wim Wenders, χαρακτηριστικά αναφέρει πως «οι πόλεις είναι τόσο πολύ δεμένες με εικόνες, εκφράζονται τόσο πολύ μέσα από αυτές, που οι λέξεις δεν επαρκούν... Συνήθως δεν μπορούμε

⁶¹ Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (2011), Εισαγωγή, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σσ. 12- 13

⁶² Ο. π., σελ 13

⁶³ Περιβολαροπούλου Ν. (2011), Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 29

⁶⁴ Gold J., Ward S. (1997), Of plans and planners: Documentary film and the challenge of the urban future, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London., σελ. 63

⁶⁵ Βενετσιάνου Ο., Μλαζαίου Ν. (2005), Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53- περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005, σελ. 52

⁶⁶ Τζουβαδάκης Ι. (2005), Η καταγραφή του αστικού τοπίου, στο Κάλμπαρη Χ., Ντάφλος Κ. (επιμ.), *Η μετάβαση της Αθήνας*, εκδόσεις futura, Αθήνα., σελ. 31

⁶⁷ Σταυρίδης Σ. (2005), Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53- περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005, σελ. 60

να συλλάβουμε την περιγραφή μιας πόλης, γιατί είναι άπειρα αυτά που αντιλαμβανόμαστε με την όσφρηση, την ακοή, την όραση, με την εν γένει παρουσία μας – πάνω απ' όλα, όμως, με την όραση».⁶⁸

Σύμφωνα με τον J. Hay, στο βιβλίο *'The cinematic city'*, αυτό που είναι απαραίτητο, είναι να συζητάμε για τον κινηματογράφο, ως μια κοινωνική πρακτική που ξεκινά θεωρώντας πως οι κοινωνικές σχέσεις οργανώνονται χωρικά – μέσα σε τόπους παραγωγής και κατανάλωσης – και πως το φιλμ εξασκείται από και σε συγκεκριμένους τόπους και πάντα σε συσχετισμό με άλλους τόπους. Από αυτή την άποψη, ο κινηματογράφος δεν θεωρείται ως μια διχοτομική σχέση με το κοινωνικό, αλλά ως διάχυτος μέσα σε ένα περιβάλλον από τόπους που ορίζουν, με χωρικούς όρους, τα νοήματα, τις χρήσεις και την περιοχή του 'κινηματογραφικού'.⁶⁹ Τα κοινωνικά υποκείμενα σχηματίζουν χωρικά πλαίσια αναφοράς για τους κόσμους τους, αλλά μόνο ως συνέπεια και ως βάση για την περιήγηση και την εμπλοκή αυτών των τόπων. Για την θεώρηση ενός κοινωνικού θέματος 'εντός' του κινηματογράφου, ο J. Hay προτείνει ότι η έμφαση μετατοπίζεται από τον σχηματισμό της ταυτότητας και της ιδεολογίας στο πως τα άτομα και οι κοινωνικές ομάδες έχουν πρόσβαση και μετακινούνται από και προς τα μέρη που εμπλέκουν το φιλμ με την καθημερινή τους ζωή.⁷⁰

Η σχέση της πόλης και το κινηματογράφου θα μπορούσε να ιδωθεί και από την αντίστροφη πλευρά, ως μια σχέση αμφίδρομη, καθώς δημιουργεί, κατασκευάζει για εμάς, εικόνες που έχουμε για τις πόλεις, αυτές μέσα στις οποίες ζούμε, αλλά και αυτές που δεν έχουμε επισκεφτεί. Ο κινηματογράφος συνδιαλέγεται με όλες τις εκφάνσεις του αστικού τοπίου και αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των εικόνων και αντιλήψεων που ο σημερινός χρήστης της πόλης έχει για τον αστικό χώρο που τον περιβάλλει.⁷¹ Μέσα από την θέαση του κινηματογραφικού έργου δεν γινόμαστε μόνο μάρτυρες μιας αντικειμενικής 'καταγραφής' του χώρου, αλλά επαναπροσδιορίζεται και η σχέση μας με αυτόν. Σύμφωνα μάλιστα με τον Σταυρίδη «ο κινηματογράφος, η τέχνη του τεμαχισμού και της σύνθεσης ταυτόχρονα, καθιστά τη διαδοχή των πλάνων μια δυνητική ανακατασκευή της σχέσης μας με τον χώρο και το χρόνο».⁷² Στην ίδια λογική ο J. Hay γράφει για τον τρόπο που οι κινηματογράφος μπορεί να μετασχηματίσει συγκεκριμένους χώρους: «Πρέπει να σκεφτούμε για το πώς μια κινηματογραφική σύνδεση με συγκεκριμένους τόπους, μεταμορφώνει τους ίδιους τους τόπους, τις σχέσεις τους, και την σχέση των κοινωνικών υποκειμένων με αυτούς (όχι μόνο την αντίληψη και την σύλληψη αυτών των τόπων, αλλά επίσης και την πρόσβασή τους και την κίνησή τους μέσα σε αυτούς). Εν μέρει αυτή είναι μια στρατηγική που ενδιαφέρεται για το τι ο κινηματογράφος φέρνει σε πρώτο πλάνο σε σχέση με την οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων μέσα στις πόλεις και για το τι ο αστικός χώρος φέρνει σε πρώτο πλάνο, ως ένα περιβάλλον όπου το 'κινηματογραφικό' έχει οργανωθεί με συγκεκριμένους τρόπους, με συγκεκριμένα είδη εφέ».⁷³ Τελικά καταλήγει πως αυτός ο τρόπος «βλέπει τον κινηματογράφο ως ένα σχηματισμό που έχει μεσολαβήσει στην πόλη (ως η υλική δομή του εδάφους) και στην 'πόλη' (σύμφωνα με τους όρους του Lefebvre 'το αστικό' – η κοινωνική πραγματικότητα, η εικόνα, η ιδέα, ο μύθος, η χαρτογράφηση της πόλης ως τόπος)».⁷⁴

⁶⁸ Wenders W., Kollhoff H. (1993), Μια συζήτηση για την πόλη, Ανεπίκαιρες εκδόσεις, Αθήνα., σελ. 41

⁶⁹ Hay J. (1997), Piecing together what remains of the cinematic city, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London., σελ. 218

⁷⁰ Ο. π.

⁷¹ Πούπου Α. (2011), Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ), Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 65

⁷² Σταυρίδης Σ. (2005), Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53-περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005, σελ. 61

⁷³ Hay J. (1997), Piecing together what remains of the cinematic city, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London., σελ. 224

⁷⁴ Ο. π., σσ. 224- 225

Τα τελευταία χρόνια ο νεότερος ελληνικός κινηματογράφος ασχολείται με την αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων, με την πόλη πολλές φορές να παίζει κυρίαρχο ρόλο στην αφήγηση και την εξέλιξη των ιστοριών. Τα θέματα που τον απασχολούν, έντονα κοινωνικά, έχουν σκοπό να φωτίσουν κοινωνικές ομάδες, σχέσεις και χώρους, που στο παρελθόν είχαν αγνοηθεί, ή είχαν παρουσιαστεί μέσα από το πρίσμα των κυρίαρχων κατασκευασμένων ηγεμονικών ταυτοτήτων και μέσα από την περιοριστική οπτική των δίπολων. Από το πλήθος των ζητημάτων που καταπιάνεται, αυτά που εξετάζονται στα πλαίσια αυτής της εργασίας, αφορούν κυρίως την μετανάστευση/ προσφυγιά, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, τις έμφυλες ταυτότητες και την σεξουαλικότητα.

Όσον αφορά την μετανάστευση, ο ελληνικός κινηματογράφος από την δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα ασχολείται με τις μετακινήσεις πληθυσμών. Παλαιότερα εστίαζε στην εσωτερική μετανάστευση από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα και την μετανάστευση των Ελλήνων στην Αμερική και σε χώρες της Βόρειας Ευρώπης, ενώ τα τελευταία χρόνια εστιάζει στους μετανάστες που έρχονται στην χώρα μας.⁷⁵ Ο ελληνικός κινηματογράφος σήμερα, παρέχει σημαντικές μαρτυρίες για τις κοινωνικές συνθήκες ταύτισης του 'άλλου' με το 'ξένο' μετά το 1974 και κυρίως κατά τη δεκαετία του 1990. Μια σειρά από ταινίες (*Απ' το χιόνι, 1994, Το βλέμμα του Οδυσσέα, 1995, Μιρουπάφσιμ, 1995, Από την άκρη της πόλη, 1998*) θίγουν άμεσα το μεταναστευτικό πρόβλημα, δίνοντάς του κεντρικές διαστάσεις και θεματοποιώντας το ως ζήτημα κοινωνικής ετερότητας.⁷⁶ Η συζήτηση για την μετανάστευση και τον κινηματογράφο, έχει ανοίξει πιο έντονα τα τελευταία χρόνια. Το 2006 το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης πραγματοποιεί αφιέρωμα με τίτλο «Σε ξένο τόπο: 50 χρόνια μετανάστευσης στον ελληνικό κινηματογράφο», με προβολές ταινιών μεγάλου και μικρού μήκους, μυθολογίας και ντοκιμαντέρ. Το αφιέρωμα αποπειράται να δώσει αντιπροσωπευτική εικόνα της διαχρονικής προσέγγισης του θέματος από τους Έλληνες κινηματογραφιστές. Η μέχρι στιγμής πορεία είναι από τις αφηγήσεις για τον πλούσιο Έλληνα μετανάστη που επιστρέφει από την Αμερική, στον λεγόμενο παλιό ελληνικό κινηματογράφο, σε αυτές για τον μετανάστη-«ξένο» που προσπαθεί να ενταχθεί στην σύγχρονη ελληνική κοινωνία, στις πιο πρόσφατες παραγωγές.⁷⁷ Τις δύο τελευταίες δεκαετίες, μέσα στα πλαίσια της σταδιακής εμπέδωσης και φυσικοποίησης του ρατσιστικού τρόπου σκέψης και των φοβικών τάσεων απέναντι σε φαινόμενα κινητικότητας, φαίνεται να αναπτύσσεται παρεμβατικά ο σύγχρονος κινηματογράφος της μετανάστευσης.⁷⁸

Μια άλλη όψη της ετερότητας μέσα στον κινηματογράφο, αποτελούν οι έμφυλες ταυτότητες των υποκειμένων και τα ζητήματα της σεξουαλικότητας. Με αυτά τα θέματα έχει καταπιαστεί αυτό που τα τελευταία χρόνια αποκαλείται ως *queer κινηματογράφος*. Αν και είναι δύσκολο να εντοπιστούν, οι απαρχές του όρου 'queer' μπορεί να θεωρηθεί ότι βρίσκονται, μεταξύ άλλων, στην 'παιχνιδιάρικη' αποσταθεροποίηση όλων των προηγούμενων κατασκευών για την σεξουαλικότητα, ειδικότερα των άκαμπτων δίπολων όπως ομοφυλόφιλος- ετεροφυλόφιλος, στο να τιμά την περιθωριακότητα, την διαφορά, την ετερότητα.⁷⁹ Απέναντι σε μια αντίληψη περί ανθρώπινης σεξουαλικότητας αυστηρά χωρισμένη σε φυσιολογικούς ετεροφυλόφιλους και παρεκκλίνοντες ομοφυλόφιλους, η queer θεωρία

⁷⁵ Λυδάκη Α. (2016), Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 126(126), 81-111. doi:https://doi.org/10.12681/grsr.9891

⁷⁶ Αθανασάτου Ι. (2006), Γυναικεία μετανάστευση: η περίπτωση της ταινίας Ένας λαμπερός ήλιος, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 88

⁷⁷ Μουζάκη Δ. (2006), Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο: ένας ανοιχτός κύκλος, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 6

⁷⁸ Λαλιώτου Ι. (2006), Ξένοι, μετανάστες, πρόσφυγες: ο κινηματογράφος της μετανάστευσης ως πολιτισμική πρακτική, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 66

⁷⁹ Bell, D. (1995), *Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship*, *Political Geography*, Vol. 14, No. 2, σελ. 143

επιμένει ότι υφίσταται μια γενική επικάλυψη ανάμεσα σε όλα τα είδη της σεξουαλικότητας και ότι αυτά διαμορφώνονται με βάση τις λέξεις και τις εικόνες που χρησιμοποιούμε για να τα περιγράψουμε. Το αποτέλεσμα των προσεγγίσεων της queer θεωρίας είναι η αναγνώριση της απελευθερωτικής αλλά και της περιοριστικής δύναμης των κατηγοριών ταυτότητας και επιπλέον, η κατάρρευση των κανονιστικών καθεστώτων της σεξουαλικότητας και η διεύρυνση των πιθανών επιθυμιών και πρακτικών.⁸⁰ Στην μελέτη των queer ταινιών, ο όρος queer αναφέρεται στα σημεία όπου η ετεροσεξουαλικότητα απειλείται, υφίσταται κριτική, παρακάμπτεται ή παρουσιάζεται με ασαφή 'θεατρική' ταυτότητα.⁸¹ Με βάση αυτήν την θεώρηση, η Στρέλλα, του Π. Κούτρα, όπως θα εξεταστεί στη συνέχεια, φαίνεται να αποτελεί μια υποδειγματική ταινία αφηγηματικής τόλμης που εντάσσεται προγραμματικά το ρεύμα υπονόμησης των ετεροσεξουαλικών δομών.⁸² Ακόμα ο όρος 'queer' έχει αμφισβητήσει τον διαχωρισμό δημοσίου- ιδιωτικού για την σεξουαλική ιδιότητα του πολίτη.⁸³

Για το ζήτημα της αναπαράστασης που είναι κεντρικό στη συζήτηση για τον κινηματογράφο, ο S. Hall, στο βιβλίο *Το έργο της αναπαράστασης*, γράφει πως «η αναπαράσταση είναι ένα θεμελιώδες τμήμα της διαδικασίας παραγωγής και ανταλλαγής νοήματος. Πράγματι περιλαμβάνει την χρήση της γλώσσας, των συμβόλων και των εικόνων που σημαίνουν ή αναπαριστούν κάτι».⁸⁴ Παραθέτοντας δύο νοήματα (από το Shorter Oxford English Dictionary) η λέξη αναπαριστώ (represent) σημαίνει (1) περιγράφω κάτι ή το απεικονίζω, το ανακαλώ μέσω περιγραφής, απεικόνισης ή φαντασίας, τοποθετώ στη θέση του κάτι όμοιο του στο νου ή στις αισθήσεις ή (2) συμβολίζω, σηματοδοτώ, υποκαθιστώ ή αντιπροσωπεύω κάτι.⁸⁵ Όπως προκύπτει από την ανάγνωση του Hall, η αναπαράσταση δεν πρόκειται απλά για μια αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας, ούτε για μια στείρα περιγραφή κοινωνικών φαινομένων.

Για τον Hall, από τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί γύρω από την αναπαράσταση αυτή που κινείται σε αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να είναι η λεγόμενη 'κονστρουξιονιστική θεωρία' (constructionism)⁸⁶. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία αναγνωρίζεται ο δημόσιος και κοινωνικός χαρακτήρας της γλώσσας. Ο Hall υποστηρίζει πως «δεν θα πρέπει να συγχέουμε τον υλικό κόσμο, εκεί που υπάρχουν οι άνθρωποι και τα αντικείμενα, με τις συμβολικές πρακτικές και διαδικασίες μέσω των οποίων δρουν η αναπαράσταση, το νόημα και η γλώσσα. Οι κονστρουξιονιστές δεν αρνούνται την ύπαρξη του υλικού κόσμου. Ωστόσο δεν είναι ο υλικός κόσμος που αυτός που αποδίδει νόημα: είναι το γλωσσικό σύστημα ή το οποιοδήποτε σύστημα χρησιμοποιούμε για να αναπαραστήσουμε τις έννοιές μας». Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «τα πράγματα, αντικείμενα, άνθρωποι, γεγονότα στον κόσμο, δεν έχουν καθαυτά κάποιο προσδιορισμένο, οριστικό ή αληθινό νόημα. Είμαστε εμείς στην κοινωνία, στα πλαίσια των ανθρώπινων πολιτισμών, που κάνουμε τα πράγματα να σημαίνουν, που σημασιοδοτούμε».⁸⁷ Η αναπαράσταση είναι αναπόφευκτα μια πολιτική πράξη, που κατασκευάζει και δημιουργεί μια συγκεκριμένη πραγματικότητα, μέσα από την χρήση ιδεών, εικόνων, των

⁸⁰ Κυριάκος Κ. (2017), *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924- 2016)*, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 269

⁸¹ Ο. π., σελ. 11

⁸² Ο. π., σελ. 266

⁸³ Bell, D. (1995), *Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship*, Political Geography, Vol. 14, No. 2, σελ. 143

⁸⁴ Hall S. (2017), *Το έργο της αναπαράστασης*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα., σελ. 9

⁸⁵ Ο. π., σελ.11

⁸⁶ Ο. π., σελ. 10, Ο Hall, στο βιβλίο του *Το έργο της αναπαράστασης*, γράφει για τον όρο 'constructionism': «προσεγγίσεις που θεωρούν ότι η πραγματικότητα νοηματοδοτείται μέσα από διαδικασίες κοινωνικής κατασκευής. Υποστηρίζουν ότι η γνώση δεν αποτελεί απλώς ανάκλαση της πραγματικότητας αλλά είναι προϊόν της αντίληψής μας και της διαμεσολάβησης του Λόγου, και ότι υπάρχουν συστήματα Λόγων τα οποία επενδύουν σε συγκεκριμένα αντικείμενα ή υποκείμενα, άρα κατασκευάζουν την αντίληψή μας σχετικά με την πραγματικότητα».

⁸⁷ Ο. π., σελ. 26

ταξινομήσεων και της τοποθέτησης σε εννοιολογικά πλαίσια, δεν είναι μόνο μια ρεαλιστική αντανάκλαση μιας ορισμένης προϋπάρχουσας πραγματικότητας.⁸⁸

Ως ένα μέσο αναπαράστασης, ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως μια σύνθεση ήχων και εικόνων, για να μας δώσει πληροφορίες για την πόλη, τα στοιχεία και τα υποκείμενα που βρίσκονται μέσα της, και τις μεταξύ τους σχέσεις. Όμως «τα οπτικά σημεία και οι εικόνες, ακόμα και όταν μοιάζουν πολύ στα πράγματα στα οποία αναφέρονται, παραμένουν σημεία: φέρουν νόημα και επομένως πρέπει να ερμηνευτούν».⁸⁹ Ο Φ. Καλλίτσης, στη διδακτορική του διατριβή *‘Ο φόβος για την πόλη και η αμφίδρομη σχέση της με τον κινηματογράφο’*, αναφέρεται στην σημασία της αναπαράστασης της πόλης μέσα από τον κινηματογράφο. Κάνοντας αναφορά στον Eisenstein και τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές, υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος δεν είναι μια απλή αναπαράσταση, ούτε ένα μέσο καταγραφής. Οι κινηματογραφικές εικόνες καταγράφουν υπαρκτά στοιχεία αλλά μέσα από το μοντάζ δημιουργούν μια νέα πραγματικότητα.⁹⁰ Έτσι όσο περιγραφικές κι αν μοιάζουν πολλές σκηνές, η επιλογή του τρόπου κινηματογράφησης του αστικού τοπίου μέσα από την σκηνοθεσία, τις κινήσεις της κάμερας, το μοντάζ, την χρήση του ήχου και της μουσικής, αποτελεί μια συγκεκριμένη πρόταση για την εικόνα της πόλης και εκφράζει ένα λόγο σχετικά με τη φυσιογνωμία, την ταυτότητα ή τις εξελίξεις που υφίσταται ο αστικός χώρος.⁹¹

Η επιλογή των ταινιών

Για την επιλογή των ταινιών που αποτέλεσαν το πεδίο της έρευνας, οι βασικοί παράμετροι που εξετάστηκαν ήταν να καλύπτουν μια ευρεία θεματική ως προς την ετερότητα, με βάση τις θεωρητικές έννοιες που εξετάστηκαν στο τρίτο κεφάλαιο καθώς και σημαντικό μέρος της αφήγησής τους να εξελίσσεται στο δημόσιο χώρο της σύγχρονης μεγαλούπολης. Μέσα από ένα πλούσιο έργο του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου των δυο τελευταίων δεκαετιών, που καταπιάνεται με κρίσιμα κοινωνικά ζητήματα, οι ταινίες που επιλέχθηκαν, αφενός αναπαριστούν ένα πλήθος ζητημάτων από όσα θα μπορούσε να περιλαμβάνει ο όρος ετερότητας, καθώς και συνδυασμούς αυτών, αφετέρου ο τρόπος που είναι οργανωμένη η πόλη και οι δημόσιοι χώροι της, επηρεάζοντας και περιορίζοντας την δράση και τις εμπειρίες των πρωταγωνιστών, είναι αναπόσπαστος από την αφήγηση. Κοινός παρονομαστής και στις τέσσερις ταινίες είναι τόσο τα κοινωνικά και χωρικά όρια που καλούνται να υπερβούν οι πρωταγωνιστές, όσο και ο φιλικός χώρος της ταινίας, που αποτελείται κυρίως από δημόσιους και ημι-δημόσιους χώρους του κέντρου της Αθήνας. Ο χώρος της πόλης αποτελεί ένα πεδίο εξερεύνησης της δυναμικής σχέσης μεταξύ ταυτότητας και χώρου, ιδιαίτερα σε μια εποχή διαρκούς αναπροσδιορισμού των συνόρων και των παγκοσμίων ροών, ενώ παράλληλα διατηρούνται και εντείνονται οι ανισότητες και οι διακρίσεις⁹² Τα υπό-κεφάλαια παρακάτω, αρθρώνονται με βάση τις ταινίες, ενώ μέσα από τη θεματολογία τους γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν κάθε φορά τα επί μέρους ζητήματα της ετερότητας και η σχέση τους με τον αστικό χώρο.

⁸⁸ Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A.(ed.). (2014), *Crisis- Scapes: Athens and Beyond*, Athens: Synthesi.

⁸⁹ Hall S. (2017), *Το έργο της αναπαράστασης*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα., σελ. 17

⁹⁰ Καλλίτσης Φ. (2018), *Ο φόβος για την πόλη και η αμφίδρομη σχέση με τον κινηματογράφο: η αστική αναγέννηση μέσα από τις ταινίες τρόμου και τα θρίλερ*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Πολεοδομίας- Χωροταξίας., σελ. 4

⁹¹ Πούπου Α. (2011), *Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία*, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 85

⁹² Καλλίτσης Φ. (2018), *Ο φόβος για την πόλη και η αμφίδρομη σχέση με τον κινηματογράφο: η αστική αναγέννηση μέσα από τις ταινίες τρόμου και τα θρίλερ*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Πολεοδομίας- Χωροταξίας., σελ. 7



Ο Δρόμος προς τη Δύση

χώρα παραγωγής: Ελλάδα

έτος παραγωγής: 2003

σκηνοθεσία: Κυριάκος Κατζουράκης

σενάριο: Κυριάκος Κατζουράκης

ηθοποιοί: Κάτια Γέρου, Μαρία Εγγλεζάκη,
Θεόδωρος Γράμψας, Βάσιας
Ελευθεριάδης, Νίκος Αραβανίτης

ΣΥΝΟΨΗ

Η ταινία αποτελεί συνδυασμό μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Στο κέντρο της αφήγησής βρίσκεται η Ιρίνα, μια μετανάστρια από την πρώην Σοβιετική Ένωση, που έρχεται στην Ελλάδα αναζητώντας εργασία και οικονομική ανεξαρτησία. Όμως στην πραγματικότητα, η ίδια και οι υπόλοιπες κοπέλες που ταξίδευαν μαζί της, πέφτουν θύματα trafficking, αφού πρώτα τους πάρουν τα χαρτιά. Έτσι η Ιρίνα βρίσκεται κλειδωμένη σε ένα δωμάτιο για πολύ καιρό. Κάποια στιγμή καταφέρνει να δραπετεύσει και βγαίνει έξω στην πόλη. Στους δρόμους της Αθήνας, περπατά, παρατηρεί την καθημερινή ζωή της πόλης και αναζητά την φίλη της που έχασε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού. Στη αναζήτησή της αφηγείται την ιστορία της, μέσα από τις προσωπικές εξομολογήσεις και τα flash back. Η ιστορία της συνδέεται με τις πραγματικές ιστορίες μεταναστών και προσφύγων από διαφορετικές χώρες, συνήθως χωρίς χαρτιά, που διηγούνται στην κάμερα τις δυσκολίες του ταξιδιού και την καθημερινή ανασφάλεια στην χώρα ‘υποδοχής’. Η ιστορία της Ιρίνα παρεμβάλλεται συνεχώς στις πραγματικές ιστορίες των μεταναστών. Στο τέλος της ταινίας, χωρίς να διευκρινίζεται αν η αναζήτηση της φίλης ήταν πραγματική, η Ιρίνα αυτοκτονεί, πέφτοντας από τη ταράτσα μιας πολυκατοικίας. Η ταινία κλείνει με την αφιέρωση του σκηνοθέτη σε αυτές τις γυναίκες, μετανάστριες, που πέθαναν στην προσπάθειά τους να γλιτώσουν από τους μαστροπούς τους και από την απέλαση.

4.1 Ο δρόμος προς τη Δύση

«Κάθε ξένος εικοσιενός χρόνου, όστις κατοικώντας εις αυτό το βασίλειον προ ενός χρόνου ζει με το εργόχειρόν του, είναι πολίτης»

(Από την έναρξης της ταινίας, *Αρθρ. 34 περί της τάξεως των Πολιτών*, Ρήγας Βελεστινλής)

Ζητήματα ως προς την ετερότητα

Η ταινία *‘Ο δρόμος προς τη Δύση’*, του Κ. Κατζουράκη, αποτελεί συνδυασμό ντοκιμαντέρ με στοιχεία μυθοπλασίας. Για το ντοκιμαντέρ, οι J. Gold και S. Ward, στο έργο *‘The cinematic city’*, γράφουν πως «είναι σημαντικό μα τονιστεί ότι το ντοκιμαντέρ και οι ταινίες μυθοπλασίας δεν αποτελούν πολιικά αντίθετα. Αν και τα ντοκιμαντέρ ορίζονται συνήθως ως ταινίες που διακρίνονται για το υψηλό πραγματικό και κοινωνικό τους περιεχόμενο και για θέματα που χαρτογραφούν τις ζωές των ανθρώπων στα καθημερινά τους περιβάλλοντα, μοιράζονται πολλά χαρακτηριστικά με τις ταινίες μυθοπλασίας. Το καθένα από τα δυο είδη μπορούν να δομηθούν γύρω από μια αφήγηση που αποφασίζεται από τον σκηνοθέτη. Ίσως η πιο σημαντική διαφορά να έγκειται στον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω στο τι εμφανίζεται στο κάδρο του φιλμ – στο *mise-en-scène*. Ελέγχοντας το *mise-en-scène*, ο σκηνοθέτης της ταινίας μυθοπλασίας στήνει το γεγονός για την κάμερα, ενώ πολλοί θα ισχυρίζονταν ότι οι ντοκιμαντερίστες δεν στηρίζονται στο *mise en-scène*».⁹³

‘Ο δρόμος προς τη Δύση’ δημιουργήθηκε και προβλήθηκε σε μια περίοδο, όπου το ζήτημα του ‘δικού μας άλλου’ είχε καταστεί ιδιαίτερα επίκαιρο, όταν η παραδοσιακή εσωστρέφεια της ελληνικής κοινωνίας συγκρούεται με μια σειρά περισσότερο ή λιγότερο νέων δεδομένων, όπως ο θεσμικός εξευρωπαϊσμός, η κρίση του έθνους κράτους στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, την πρωτόγνωρη έλευση ξένων μεταναστών που εγκαθίστανται και εργάζονται στην Ελλάδα, δημιουργώντας μετασχηματισμούς στην ελληνική κοινωνία.⁹⁴

Τα ζητήματα που αναδεικνύει η ταινία ως προς την ετερότητα, δεν αφορούν μόνο την μετανάστευση, αλλά αφορούν και μια βαθιά έμφυλη οπτική. Η ταινία εδώ, όπως συμβαίνει προγενέστερα και με την ταινία *‘Ένας λαμπερός ήλιος’* του Β. Λουλέ, θέτει την οπτική του φύλου μέσα στο πλαίσιο της θεματικής της μετανάστευσης και συγκεκριμένα το θέμα της ιδιαίτερης καταπίεσης που υφίστανται οι γυναίκες μετανάστριες, ως υποκείμενα που υφίστανται σεξουαλική εκμετάλλευση, ως ιδιαίτερη μορφή των εμπορευματικών σχέσεων στις οποίες υπόκεινται οι μετανάστες.⁹⁵ Χαρακτηριστικά όπως ο χειρισμός της κάμερας με τα κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της ηρωίδας, και η αφέρωση της ταινίας στο τέλος, που αφορά τις αυτόχειρες μετανάστριες, υπενθυμίζουν την έμφυλη διάσταση του προβλήματος.⁹⁶ Στην περίπτωση της Ιρίνα, στην ταινία *‘Ο Δρόμος προς τη Δύση’* η ετερότητα

⁹³ Gold J., Ward S. (1997), *Of plans and planners: Documentary film and the challenge of the urban future*, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London., σελ. 64

⁹⁴ Παπαταξιάρχης Ε. (2006), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 8

⁹⁵ Αθανασίου Ι. (2006), *Γυναικεία μετανάστευση: η περίπτωση της ταινίας Ένας λαμπερός ήλιος*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 88

⁹⁶ Παπαθεοδώρου Γ. (2006), *Το «τρίτο διάστημα»: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 80

συνοψίζεται ως διαφορετικότητα εθνότητας, φύλου και τάξης, αφού η ηρωίδα είναι ξένη, γυναίκα και φτωχή.⁹⁷

Η ταινία ακολουθεί, μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις, το ταξίδι των μεταναστών από την χώρα προέλευσης στην χώρα 'υποδοχής'. Η σύνδεση αυτή, των δύο τόπων, γίνεται μέσω του ταξιδιού. Το ταξίδι, η μετακίνηση ο δρόμος είναι σύμβολο της μετάβασης από την οικεία πραγματικότητα στην ανοίκεια χώρα. «Ο 'δρόμος' είναι εκείνο το κρίσιμο χωροχρονικό διάστημα μέσα στο οποίο εκδιπλώνονται όλα τα στοιχεία που προσανατολίζουν την μετέωρη υποκειμενικότητα των μεταναστών...ανάμεσα στο εκεί και το εδώ, ανάμεσα σε αφητηρίες και προορισμούς..., ανάμεσα σε γεωγραφικά, κοινωνικά και πολιτισμικά σύνορα».⁹⁸ Κινηματογραφικά δομείται με επίκεντρο την Ιρίνα και την περιπλάνησή της στον δημόσιο χώρο της πόλης, ενώ παράλληλα με την δική της ιστορία, ξεδιπλώνονται οι πραγματικές ιστορίες διαφορετικών ανθρώπων, μεταναστών από διαφορετικές χώρες, με διαφορετικό πολιτισμικό υπόβαθρο. Όπως αναφέρεται και στην παρουσίαση της ταινίας, σε αυτές τις στιγμές της πραγματικότητας η Ιρίνα με κάποιον τρόπο είναι παρούσα σαν «πάσχων άγγελος» και σχολιάζει έμμεσα τον απόηχό τους, συνδέοντας τον παρόντα με τον παρελθόντα χρόνο, το πραγματικό με το φανταστικό.⁹⁹

Η ανάδειξη των προβλημάτων των μεταναστών, των προσφύγων, κι άλλων 'αόρατων' ανθρώπων που επιβιώνουν στους στενούς δρόμους του κέντρου, αλλά και η ίδια η πόλη, αποτελούν τα βασικά συστατικά που δομούν την ταινία. Από τα ιδιαίτερα σημεία της ταινίας είναι ο τρόπος που παρουσιάζονται οι ίδιοι οι μετανάστες. Στον 'Δρόμο προς τη Δύση' οι μετανάστες δεν παρουσιάζονται απλά ως 'θύματα', έχουν την δική τους φωνή, τη δική τους ιστορία να διηγηθούν. Μέσα από την αφήγηση της ταινίας, οι θεατές αντιλαμβάνονται τους μετανάστες και τις μετανάστριες ως δρώντα υποκείμενα ικανά να ακολουθήσουν τις δικές τους επιθυμίες και να χαράξουν τις δικές τους διαδρομές. Ο Κατζουράκης τοποθετεί τους μετανάστες μπροστά στον φακό για να τους αποδώσει το δικό τους λόγο, όχι όπως θα θέλαμε εμείς να τον ακούσουμε, αλλά όπως εκείνοι θα ήθελαν να τον εκφέρουν.¹⁰⁰

Στην ταινία του Κ. Κατζουράκη η τέχνη του κινηματογράφου συνδυάζεται με την ζωγραφική, καθώς οι ζωγραφικοί πίνακες, του ίδιου του σκηνοθέτη, αποτελούν μέρος του φιλικού χώρου και συνοψίζουν τις θεματικές της ταινίας. Οι πίνακες απεικονίζουν γυναίκες γυμνές σε δωμάτια, προσωπογραφίες διαφορετικών γυναικών, ανθρώπους με αποσκευές στους δρόμους, μαζί με μικρά παιδιά. Οι εικόνες αυτές εμφανίζονται, μέσα από την εναλλαγή των πλάνων, είτε ως αυτόνομες, είτε ως σκηνικό για την αφήγηση της Ιρίνα στην κάμερα, λειτουργούν συμπληρωματικά με αυτήν, υπογραμμίζουν και οπτικοποιούν τις εμπειρίες της.

⁹⁷ Αθανασάτου Ι. (2006), Γυναικεία μετανάστευση: η περίπτωση της ταινίας Ένας λαμπερός ήλιος, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 90

⁹⁸ Ο. π., σελ. 78

⁹⁹ Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ο δρόμος προς τη Δύση, διαθέσιμο: <https://www.filmfestival.gr/el/movie/movie/10799>

¹⁰⁰ Παπαθεοδώρου Γ. (2006), Το «τρίτο διάστημα»: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956-2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σσ. 78- 80.

Το κοινωνικό πλαίσιο

Η Ελλάδα από την δεκαετία του 1990 και έπειτα αποτέλεσε, και συνεχίζει μέχρι σήμερα να αποτελεί, τόπο διαφορετικών μορφών μετανάστευσης, ιδιαίτερα τα μεγάλα αστικά κέντρα της. Η Αθήνα, σύμφωνα με την τότε απογραφή, συγκέντρωνε περίπου τον μισό από τον πληθυσμό των μεταναστών που έρχονταν στη χώρα. Στην Αθήνα, όπως και σε άλλες νοτιοευρωπαϊκές μητροπόλεις, ερμηνευτικούς παράγοντες αποτελούν οι ποικίλες άτυπες δραστηριότητες, οι δυνατότητες εξασφάλισης στέγης σε προσιτές τιμές, η ύπαρξη δικτύων, η ανωνυμία της μεγάλης πόλης που βοηθάει στην απόκρυψη σε περίπτωση μη ύπαρξης χαρτιών.¹⁰¹

Την περίοδο εκείνη, μια σειρά εξελίξεων συνέβαλαν στην δημιουργία υψηλής ζήτησης, κυρίως στις αστικές περιοχές, για μια σειρά από 'γυναικείες δουλειές', όπως οικιακή βοήθεια, φροντίδα ηλικιωμένων, παιδιών, αρρώστων και διασκέδαση – ζήτηση την οποία κάλυπταν μετανάστριες, συχνά 'χωρίς χαρτιά', μέσα στον λεγόμενο άτυπο τομέα.¹⁰² Η εργασία των μεταναστριών προσφέρεται σε τιμές που την κάνουν προσιτή ακόμη και σε νοικοκυριά χαμηλότερων εισοδημάτων, και η αθρόα προσφορά της συμβάλλει στην αύξηση της ζήτησης, που επεκτείνεται και σε άλλους τομείς, και υπογραμμίζει τις έμφυλες διαστάσεις στο νοτιοευρωπαϊκό μοντέλο μετανάστευσης.¹⁰³

Έτσι οι γυναίκες κινούνται- μεταναστεύουν και μόνες, προκειμένου να εξασφαλίσουν την επιβίωση της οικογένειάς τους, αλλά και την προσωπική τους επιβίωση. Η φυγή μπορεί να είναι πρακτική συνέπεια ενός αποτυχημένου γάμου, της προσπάθειας να προσφέρουν στα παιδιά τους, αλλά ακόμη και της επιθυμίας τους για καλύτερη ζωή για τις ίδιες, μια ζωή που να ανταποκρίνεται στις προσωπικές τους προσδοκίες και επιδιώξεις.¹⁰⁴ Στην ταινία, η Ιρίνα, έρχεται στην Ελλάδα μόνη της, αφήνοντας πίσω την μητέρα της, με σκοπό να εργαστεί στον τομέα της παροχής φροντίδας σε παιδιά. Σκοπός της είναι η αναζήτηση για μια καλύτερη ζωή και για οικονομική ανεξαρτησία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και στα σημεία της αφήγησής της: «*Είχε ένα γραφείο στην πόλη μου, που ζητάγανε κοπέλες για δουλειά στην Ευρώπη...Εσύ θα δουλεύεις σε ένα σπίτι, τίποτα, εύκολα, φυλάς μωρά,...φεύγω Ελλάδα μαμά, φεύγω Ελλάδα, φυλάω μωρά, να τα χαρτιά, όλα εντάξει, θα σου γράφω, θα σου στέλνω τα λεφτά*».

Στο ταξίδι για την Ελλάδα, η Ιρίνα αφηγείται πως είναι οκτώ κοπέλες, αλλά τελικά στην Αθήνα θα φτάσουν μόνο πέντε και χωρίς χαρτιά, τα οποία τους τα παίρνουν. Στην πραγματικότητα δεν θα δουλέψει ποτέ στο σπίτι, όπως της είχαν πει στο γραφείο στην πατρίδα της, αλλά θα πέσει θύμα trafficking. Στο ταξίδι της προς την δυτική μητρόπολη, η Ιρίνα, όπως και πολλές άλλες γυναίκες μετανάστριες, «*ζει ένα βασανιστικό παρόν το οποίο έχει σχέση με το φύλο και το σώμα της... στο ταξίδι αυτό σηκώνει το πιο βαρύ φορτίο στην αγορά εργασίας, στην οποία αυτό που συνήθως καλείται να προσφέρει είναι το σώμα της εκδιδόμενη συχνά θύμα κυκλωμάτων διακίνησης και σεξουαλικής εκμετάλλευσης*». ¹⁰⁵ Σύμφωνα με έρευνες και εκθέσεις η Ελλάδα είναι σημαντικό πέρασμα αλλά και προορισμός στην παράνομη διακίνηση γυναικών. Στο πεδίο της αναγκαστική πορνείας εντοπίζονται διαφορετικές περιπτώσεις, που περιλαμβάνουν, εγκληματικές μαφίες αλλά και εκπόρνευση γυναικών

¹⁰¹ Βαΐου Ν. (2009), Όψεις της μετανάστευσης προς την Αθήνα μετά το 1990, στο Συνέδριο «Πληθυσμιακές τάσεις και προοπτικές. Ελλάδα και Ευρωπαϊκή Ένωση» του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Κοινωνίας – Ελληνική Εταιρεία Δημογραφικών Μελετών, Αθήνα 13-14 Μαρτίου 2009., σσ. 206- 207

¹⁰² Ο. π., σελ. 204

¹⁰³ Βαΐου Ν. κ.ά. (2007), Διαπλεκόμενες καθημερινότητες και χωροκοινωνικές μεταβολές στην πόλη. Μετανάστριες και ντόπιες στις γειτονιές της Αθήνας, Τελική Έκθεση ερευνητικού προγράμματος, Αθήνα: L-Press., σελ. 10

¹⁰⁴ Ο. π., σσ. 16- 17

¹⁰⁵ Τζιρτζιλάκη Ε. (2008), Εκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 107

από συντρόφους ή συγγενείς με σκοπό το γρήγορο κέρδος.¹⁰⁶ Σύμφωνα με έρευνα της Αδέσμευτης Κίνησης Γυναικών, στην περιοχή της Αθήνας στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1990, όπου χρονικά συμπίπτει και με την άφιξη της ηρωίδας στην Ελλάδα, το 60% των γυναικών θυμάτων trafficking, είχαν ξένη υπηκοότητα και οι περισσότερες βρίσκονταν στην Αθήνα χωρίς χαρτιά.¹⁰⁷

Ο δημόσιος χώρος της πόλης. Χώροι ανασφάλειας - χώροι διεκδίκησης

Το 'χωρικό' μπορεί να θεωρηθεί ως κατασκευασμένο μέσα από την πολυπλοκότητα των κοινωνικών σχέσεων σε όλες τις χωρικές κλίμακες, από την παγκόσμια εμβέλεια (των χρηματοοικονομικών και των τηλεπικοινωνιών), την γεωγραφία της εθνικής πολιτικής εξουσίας, μέχρι τις κοινωνικές σχέσεις σε μια πόλη, μια περιοχή, ένα νοικοκυριό και τον χώρο εργασίας.¹⁰⁸ Στην ταινία η κλίμακα του χώρου μπορεί να γίνει αντιληπτή από το γυναικείο σώμα, που εδώ γίνεται κτήση και φυλακίζεται σε περιορισμένο χώρο, μέχρι τα σύνορα μεταξύ των εθνών που διασχίζει η Ιρίνα, μαζί με τους άλλους πρόσφυγες και μετανάστες. Τους φιλμικούς χώρους της αφήγησης αποτελούν αφενός οι εσωτερικοί, φθαρμένοι και μικροί χώροι και από την άλλη οι δρόμοι της πόλης, μαζί με τα συστατικά στοιχεία που τους περιβάλλουν. Αρχικά το σκηνικό που συνθέτει την εικόνα της πόλης είναι οι ταράτσες των πολυκατοικιών, οι κεραίες και ο ουρανός, δημιουργώντας μια γνώριμη εικόνα του αστικού τοπίου. Η αστική πολυκατοικία, εμφανίζεται συνεχώς σε σκηνές και πλάνα μέσα στην ταινία. Πέρα από το ρόλο της στην σύνθεση της εικόνας, και στην εξέλιξη της ιστορίας, αποτελεί παράλληλα αναγνωριστικό σύμβολο αλλά και μια δομική μονάδα συγκρότησης του αθηναϊκού αστικού τοπίου, από την εποχή της αντιπαροχής και έπειτα.

Στην ταινία ο τόπος των ξένων είναι η πόλη.¹⁰⁹ Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, κατά την Ahmed οι 'ξένοι' είναι αυτοί που αφήνουν το σπίτι και τείνουν να αναγνωρίζονται από τους ντόπιους ως τα σώματα εκτός τόπου. Ιδιαίτερα όσοι είναι 'ξένοι' και χωρίς χαρτιά φαίνεται να αναγνωρίζονται ως αυτοί που δεν ανήκουν στον αστικό χώρο της πόλης, πως είναι εκτός τόπου. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, της οριοθέτησης σε δεδομένους χώρους, καλούνται να υπερβούν τα κοινωνικά και χωρικά όρια, και να δημιουργήσουν τους δικούς τους χώρους.

Η πόλη φανερώνεται όταν η Ιρίνα βγαίνει από το δωμάτιο στο οποίο ήταν κλεισμένη, ενώ από την στιγμή που βγαίνει ψάχνει την φίλη της. Η αναζήτηση της ταυτότητας του 'ξένου' στην σύγχρονη πόλη είναι κεντρικής σημασίας στην ταινία. Αν και δεν προσδιορίζεται αν η αναζήτηση στις φίλης της είναι πραγματική, ή αν η Ιρίνα, μέσα από αυτή την αναζήτηση ψάχνει με αγωνία της δική της ταυτότητα, το δικό της πρόσωπο, που όπως αναφέρει έχει χαθεί, μέσα στην πόλη που δεν την αναγνωρίζει. Τα συχνά πλάνα στο βράχο της Ακρόπολης που στην συνέχεια απομακρύνονται για να ακολουθήσουν πλάνα είτε της Ιρίνα είτε άλλων μεταναστών, αντιπαραθέτουν αυτό που θεωρείται ως σταθερή και αναγνωρίσιμη ταυτότητα της πόλης, με τις συνεχώς μεταβαλλόμενες και υπό διεκδίκηση ταυτότητες των μεταναστών και μεταναστριών μέσα σε αυτήν.

Η κάμερα την ακολουθεί μέσα στην περιπλάνησή της στους δρόμους της πόλης, όπου ψάχνει την φίλη της και παράλληλα αφηγείται την ιστορία της. Σε αυτές τις εξωτερικές σκηνές ενσωματώνεται ο αφηγηματικός μηχανισμός της περιπλάνησης, στους στενούς δρόμους του κέντρου της Αθήνας. Η περιπλάνηση, όπως αναφέρει η Ε. Τζιρτζιλάκη, «αποτελεί διαδικασία κίνησης και ανακάλυψης της

¹⁰⁶ Βαΐου Ν. κ.ά. (2007), Διαπλεκόμενες καθημερινότητες και χωροκοινωνικές μεταβολές στην πόλη. Μετανάστριες και ντόπιες στις γειτονιές της Αθήνας, Τελική Έκθεση ερευνητικού προγράμματος, Αθήνα: L-Press., σελ. 24

¹⁰⁷ Ο. π.

¹⁰⁸ Massey D. (1994), Space, place and gender, University of Minnesota Press, Minneapolis., σελ. 4

¹⁰⁹ Λυδάκη, Α. (2016), Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 126(126), 81-111. doi:https://doi.org/10.12681/grsr.9891, σελ. 93

αστικής ζωής και εμπειρίας. Είναι η κίνηση στους διαφορετικούς χώρους και χρόνους της πόλης...Ο αστικός περιπατητής, ο εν δυνάμει πλάνητας, είναι αυτός που αναφύεται την συγκεκριμένη δομή της πόλης. Εισάγει την δική του ερμηνεία για αυτήν, ορίζοντας άλλες διαδρομές από εκείνες τις οποίες η παραγωγική πόλη επιβάλλει στον κάτοικό της. Έρχεται αντιμέτωπος με το λαβυρινθώδες της πόλης και εμπλέκεται με ό,τι συναντά, όπως καταστάσεις, εικόνες, ήχους και αντικείμενα». ¹¹⁰ Η Ιρίνα, που φαίνεται να μην ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη διαδρομή, ούτε και να φτάνει σε ένα συγκεκριμένο προορισμό, κάποιες μικρές στάσεις, ανακαλύπτει την πόλη και τους ανθρώπους της μέσω της κίνησης της σε αυτήν, μέσω της περιπλάνησης. Γι' αυτήν ο αστικός χώρος είναι ένας ζωντανό μέρος «και όλοι που είδα, είχαν αυτή την 'kultur' την τρομερή, που λέει θέλω να ζήσω, είμαι τρελός να ζήσω», και ταυτόχρονα ένα μέρος ανοίκειο, που δεν μπορεί να επικοινωνήσει και να συνδεθεί.

Σε πολλές σκηνές η ταινία χρησιμοποιεί τα κινούμενα πλάνα, που ακολουθούν ή μιμούνται την κίνηση της πρωταγωνίστριας. Αυτή η κίνηση της κάμερας μπορεί να αναδείξει έναν τύπο ενσώματης 'αντιληπτικής υποκειμενικότητας', αφού καταφέρνει να μιμηθεί την κίνηση του ανθρώπινου σώματος καθώς κινείται μέσα στο πλήθος της πόλης ¹¹¹. Από τις εξωτερικές αυτές σκηνές αναδεικνύονται μια σειρά κοινωνικών ζητημάτων που έχουν άμεση σχέση με τον αστικό χώρο (άστεγοι κλπ). Τα εξωτερικά πλάνα αποτελούν μια καταγραφή της ζωής στους δρόμους της Αθήνας, παρουσιάζεται η πολυπολιτισμικότητά της, με τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των μεταναστών διαφορετικών εθνοτήτων, αλλά και με ευρύτερα πλάνα που καταγράφουν της κινήσεις και της συγκεντρώσεις τους στους δρόμους και τα στενά του κέντρου. Μέσα από τέτοιους χειρισμούς αναδεικνύονται συμπληρωματικά με την κεντρική αφήγηση χώροι της πόλης και κοινωνικά ζητήματα. Μέσα από μια σειρά πλάνων από τους στενούς δρόμους του κέντρου, γίνεται καταγραφή και την απεικόνιση των ανθρώπων που επιβιώνουν σε ένα κομμάτι του κέντρου, συνήθως 'αόρατοι' άνθρωποι, όπως οι μετανάστες χωρίς χαρτιά κι οι άστεγοι. Έτσι η κίνηση της κάμερας που ακολουθεί την Ιρίνα στους δρόμους, αποτελεί ταυτόχρονα μια νυχτερινή καταγραφή του Αθηναϊκού κέντρου, των στοιχείων 'υποβάθμισής' του όπως η έλλειψη στέγης, χρόνια πριν το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα.

Στην ταινία του Κατζουράκη, αφενός η πόλη και οι δρόμοι που κινείται η ηρωίδα συμβολίζουν την απελευθέρωσή της από το δωμάτιο που ήταν κλεισμένη, και την αναζήτηση της ταυτότητάς της μέσα από την αναζήτηση της φίλης της, αφετέρου εκεί βιώνει την ανωνυμία, την μοναξιά ανάμεσα στους ανθρώπους που περνάνε δίπλα της, αλλά και μια διαφορετική μορφή φόβου και ανασφάλειας, λόγω των συχνών ελέγχων για χαρτιά (όπως σε δρόμους και ΜΜΜ) και της πιθανής επέλασης.

Η ανασφάλεια που δημιουργεί στους μετανάστες η παρουσία στο δημόσιους χώρους της πόλης, αποτελεί ακόμα ένα κεντρικό ζήτημα που αναδεικνύεται. Τα σύνορα και τα όρια, προσαρμόζονται σε σχέση με την χωρική κλίμακα, και μεταφέρονται μέσα στον ίδιο τον αστικό χώρο, μέσω των τεχνικών ελέγχου και αστυνόμευσης. Η παρουσία της στον δημόσιο χώρο, συμβαίνει κυρίως την νύχτα στο δρόμο και σε εγκαταλελειμμένα κτήρια. Αναδεικνύεται με αυτόν τον τρόπο άλλη μια πτυχή των ζητημάτων πρόσβασης στους δημόσιους χώρους της πόλης και της ορατότητας σε αυτούς. Στην ταινία του Κατζουράκη, οι σκηνές μαζικών ελέγχων και συλλήψεων μεταναστών χωρίς χαρτιά αποτελούν μια από τις ρεαλιστικές καταγραφές του αστικού χώρου.

¹¹⁰ Τζιρτζιλιάκη Ε. (2008), Εκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 29

¹¹¹ Νικολαΐδου Α. (2011), Κινηματογραφικές τεχνολογίες, συνθήκες παραγωγής και η αφήγηση της πόλης, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ.118



Εικόνα 4.1.1 Έλεγχος και σύλληψη μεταναστών χωρίς χαρτιά σε δημόσιους χώρους του κέντρου (Ο Δρόμος προς τη Δύση, 2003)

Όμως στην ταινία οι δημόσιοι χώροι της πόλης (το κέντρο, οι οδοί Σωκράτους, Μενάνδρου, Ευριπίδου, Λεωνίδου) δεν εκφράζουν μόνο τον κίνδυνο και την ανασφάλεια αλλά και το καταφύγιο. Οι μετανάστες βρίσκονται εκεί επιζητώντας να χαθούν μέσα στο πλήθος για να αποφύγουν τα βλέμματα των γηγενών και, παράλληλα, για να συναντήσουν εκείνα των δικών τους που ξέρουν ότι συχνάζουν εκεί.

Μέσα από την περιπλάνηση της Ιρίνα και τις μικρές στάσεις στον χώρο, η κάμερα αποκαλύπτει και μια σειρά από διαφορετικούς χώρους, όπως μικρά καταστήματα μεταναστών, χώρους συγκέντρωσης και στέκια, που ξεφεύγουν από τα όρια του ιδιωτικού, που συχνά αποτελεί το υπόγειο ή ισόγειο διαμέρισμα. Η κίνηση της κάμερας στο δρόμο, που ακολουθεί την κίνηση της Ιρίνα, καταγράφει δημόσιους και ημι-δημόσιους χώρους μεταναστών να συνυπάρχουν στον ίδιο τόπο με αυτούς των ντόπιων. Τα καταστήματά τους, οι χώροι συνάθροισης, όπως καφενεία και εστιατόρια- «μαζεύονται τα βράδια και φτιάχνουν πατρίδες φωλιές» - αλλά και οι συναντήσεις τους σε πλατείες, τηλεφωνικούς θαλάμους και άλλους υπαίθριους χώρους, αποτελούν χώρους διεκδίκησης και συνθέτουν δίκτυα από χώρους μάσα στο κέντρο της πόλης, τονίζοντας τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της και την ρευστότητα της ταυτότητάς της. Έτσι παρά τις δύσκολες συνθήκες επιβίωσης, φαίνεται να διεκδικούν έμπρακτα την παρουσία τους στον αστικό χώρο, καταφέρνουν να παράγουν τους δικούς τους χώρους, απορρυθμίζοντας τις κυρίαρχες εικόνες για την πόλη και αμφισβητώντας τα θεσμοθετημένα όρια και σύνορα, παράγοντας χώρους χειραφέτησης.



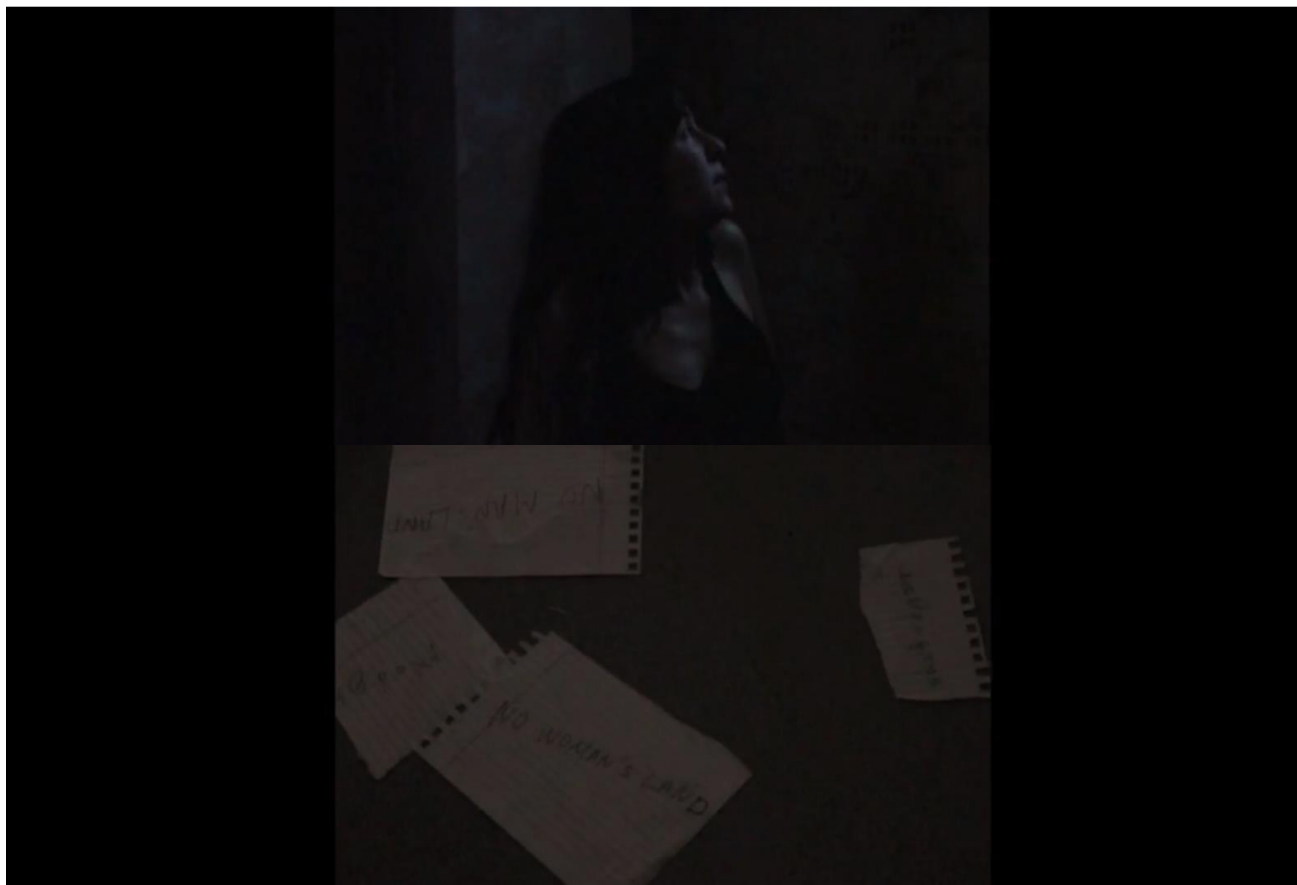
Εικόνα 4.1.2 Χώροι των μεταναστών στην πόλη, δημόσιοι και ημι- δημόσιοι χώροι συνάντησης (Ο Δρόμος προς τη Δύση, 2003)

Ιδιωτικοί χώροι. Το δωμάτιο και οι χώροι κατοικίας των μεταναστών

Στην ταινία μέσα από κοντινά πλάνα στην Ιρίνα, παρουσιάζονται τμήματα του δωματίου στο οποίο βρίσκεται κλεισμένη. Το χρονικό διάστημα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η ίδια είναι ασαφές. Από ένα μικρό παράθυρο ψηλά στον τοίχο, με θέα τον ακάλυπτο, γίνεται αντιληπτό πως πρόκειται για υπόγειο. Στο δωμάτιο κυριαρχεί η αίσθηση της απομόνωσης από την πόλη, με τη μόνη οπτική διέξοδο, να αποτελεί το παράθυρο. Η πόλη είναι σε απόσταση από την ίδια και η ακριβής τοποθεσία είναι επίσης άγνωστη, και χωρίς σημασία για την Ιρίνα, αφού όπως αναφέρει βρίσκεται «στο πουθενά, στο *no woman's land*». Η ηρωίδα αισθάνεται να μην ανήκει σε κανέναν τόπο, να μην τον αναγνωρίζει. Τα όρια που περιορίζουν την πρόσβασή στο δημόσιο χώρο, είναι φυσικά και συμβολικά, και περιορίζεται από το γεγονός της διπλής της ταυτότητας, ως μετανάστριας χωρία χαρτιά και ως γυναίκας θύματος trafficking. Καθώς αφηγείται την ιστορία της, ο χώρος του δωματίου λειτουργεί ως σκηνικό, με τους φθαρμένους τοίχους και τα εμφανή τούβλα, να δίνουν την αίσθηση της εγκατάλειψης και της φθοράς. Κάποια στιγμή καταφέρνει να δραπετεύσει και έρχεται σε επαφή με τον έξω κόσμο και με την πόλη. Η Σ. Λαδά, παραθέτοντας ένα απόσπασμα από ένα κείμενο της Louise Bourgeois για το σώμα και το σπίτι, γράφει: «*μια νύχτα ονειρεύτηκα ότι θα γινόμουν τεράστια, τόσο τεράστια που το σπίτι γύρω μου εξερράγη και διαλύθηκε σε μικρά κομματάκια τριγύρω και έξαφνα βρέθηκα να περπατώ σε πυκνό δάσος*».¹¹² Έτσι θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε κι εδώ την σχέση του δωματίου και της αφηγήτριας. Τα υλικά όρια διαλύονται, η Ιρίνα απελευθερώνεται από το δωμάτιο και έρχεται σε επαφή με την πολύβουη πόλη και τους ανθρώπους της, «*είμαι έξω τώρα,*

¹¹² Λαδά Σ. (2009), Τόποι και τοπία της επιθυμίας: Φύλο(α) και σεξουαλικότητα(ες) στον αστικό χώρο, στο Λαδά Σ. (επιμ.), Μετά – τοπίσεις. Φύλο, διαφορά και χώρος, εκδόσεις futura, Αθήνα., σσ. 158- 159

ψάχνω την φίλη μου και περπατάω, και ακούω και βλέπω, σαν στη ζωή μου για πρώτη φορά», όπως διηγείται στην αρχή της ταινίας.



Εικόνα 4.1.3 Η Ιρίνα στο δωμάτιο που ήταν κλεισμένη πριν δραπετεύσει (Ο Δρόμος προς τη Δύση, 2003)

Στα πρώτα λεπτά της ταινίας, η πόλη καταγράφεται μέσα από δύο πανοραμικά πλάνα της Αθήνας τη νύχτα. Ειδικότερα στο δεύτερο, η κάμερα εστιάζει στον λόφο της ακρόπολης και στο μνημείο του Παρθενώνα, ενώ στη συνέχεια απομακρύνεται και ακολουθεί ένα πανοραμικό πλάνο, για να καταλήξει μέσα σε ένα διαμέρισμα μεταναστών. Για το πανοραμικό πλάνο αναφέρεται ότι «από τη μία τονίζει την απεραντοσύνη της πόλης, από την άλλη την μετατρέπει σε μια οντότητα, μια ολότητα: στην πανοραμική θέα δεν φαίνονται τα κοινωνικά σύνορα και οι αντιθέσεις, ενώ ο θεατής λόγω της απόστασης που τον χωρίζει από την πόλη βρίσκεται πολύ μακριά από τα προβλήματα της...η πανοραμική θέα μοιάζει να λέει 'όλα είναι εδώ, και όλα είναι όμορφα».¹¹³ Αυτή η αποστασιοποίηση εναλλάσσεται με πλάνα από το εσωτερικό ενός μικρού διαμερίσματος, όπου κατοικούν μαζί πολλοί μετανάστες, σε συνθήκες συνωστισμού και υπό ακατάλληλες συνθήκες (όπως για παράδειγμα χωρίς νερό και ηλεκτρικό). Με αυτόν τον τρόπο η ταινία εισάγει και τον θεατή μέσα στο διαμέρισμα, δίνοντας την αίσθηση ότι ο χώρος τον περιβάλλει. Έτσι από την ομοιομορφία που προσδίδει το πανοραμικό πλάνο, σταδιακά ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με τις έντονες ανισότητες που αναπτύσσονται μέσα στην ίδια την πόλη.

Οι εσωτερικές λήψεις της ταινίας πραγματοποιούνται κατά κύριο λόγο στους χώρους κατοικίας των μεταναστών. Πρόκειται για ισόγεια ή υπόγεια διαμερίσματα, σε κακή κατάσταση, που καταλαμβάνονται σχεδόν ολόκληροι από κρεβάτια και στρώματα, για να καλύψουν σε μικρό χώρο τις

¹¹³ Πούπου Α. (2011), Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 68

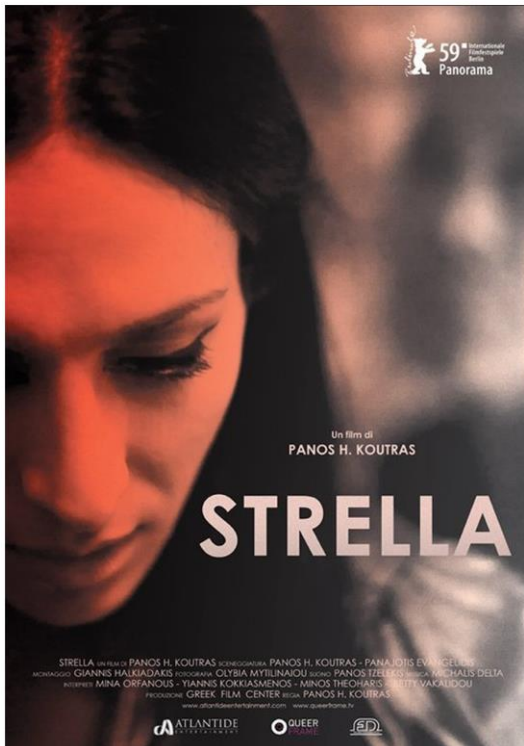
ανάγκες πολλών μεταναστών. Έτσι στο κομμάτι του ντοκιμαντέρ, ο Κατζουράκης τοποθετεί την αφήγηση των ιστοριών των μεταναστών, μέσα στον τόπο κατοικίας τους. Αν και ιδιωτικό χώρος, το υπόγειο- ισόγειο της αστικής πολυκατοικίας και η κατάσταση στο εσωτερικό του, μας δίνει πληροφορίες και για το τμήμα της πόλης στο οποία η ιστορία τοποθετείται. Παράλληλα η διάκριση της κατοικίας καθ' ύψος υπήρχε ανέκαθεν μια ένδειξη της κοινωνικής διαστρωμάτωσης στις πόλεις. Τα υπόγεια, ενώ παλιότερα στέγαζαν εσωτερικούς μετανάστες από την επαρχία, και εν γένει ανθρώπους με χαμηλά εισοδήματα, σήμερα ένοικοι των υπογείων είναι και μετανάστες από διαφορετικές χώρες. Όμως σήμερα, αναφέρει η Λυδάκη, τα πράγματα είναι πιο δύσκολα για τους μετανάστες «η ζωή κυλά πιο δύσκολα, καθώς το στίγμα του 'ξένου' σημαδεύει τους ενοίκους τους». ¹¹⁴ Έτσι πληροφορίες για την κατάσταση των μεταναστών δίνονται και μέσω του περιβάλλοντος χώρου. Οι μικροί και σε κακή κατάσταση χώροι του σπιτιού, που καταλαμβάνονται κυρίως από κρεβάτια ή στρώματα, αποτελούν ρεαλιστικές αναφορές του φιλικού χώρου.

Μέσα από την ανάλυση της ταινία φαίνεται ότι ένα από τα σπουδότερα στοιχεία της είναι η οπτική που επιλέγει. Δίνοντας λόγω και χώρο στους μετανάστες, με κοντινά πλάνα στο πρόσωπο τους, καθώς διηγούνται οι ίδιοι τις ιστορίες τους, καλεί τους θεατές να ακούσουν την δική τους πλευρά, να γίνουν μάρτυρες των εμπειριών τους και να δημιουργήσει τελικά ρωγμές στις κυρίαρχες αντιλήψεις για το 'ξένο'.

Η Αθήνα, τις τελευταίες δεκαετίες, αποτελεί μια πόλη που προσπαθεί συνεχώς να μοιάσει στο ευρωπαϊκό ιδεώδες των πόλεων της κεντρικής και δυτικής Ευρώπης. Μια συνεχής, αγχωτική και μιμητική προσπάθεια εκσυγχρονισμού, εξευρωπαϊσμού, που υπονομεύεται εξ' αρχής, συνεχώς, από επίσης επίμονες και αντίθετες στο χαρακτήρα τους αντίρροπες δυνάμεις.¹¹⁵ «*Η Αθήνα που μου μοιάζει, γιατί είναι πληγωμένη σαν εμένα, και μπερδεμένη σαν εμένα, θα ήθελε να είναι μόνον Ευρωπαϊά, σαν εμένα. Αλλά είναι και από Βαλκάνια και ανατολίτισσα, σαν εμένα*», αναφέρει η Ιρίνα, σε μια από τις αναζητήσεις της στους δρόμους της πόλης.

¹¹⁴ Λυδάκη Α. (2002), Όταν ο τόπος χάνεται...(τα υπόγεια της Αθήνας), περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 34-περίοδος Β, Ιούλιος/Αύγουστος 2002., σσ. 77- 78

¹¹⁵ Παναγιωτόπουλος Ν., (2005), Αθήνα: Πραγματικότητες και αναπαραστάσεις, στο Κάλμπαρη Χ., Ντάφλος Κ. (επιμ.), Η μετάβαση της Αθήνας, εκδόσεις futura, Αθήνα., σελ. 126



Στρέλλα

χώρα παραγωγής: Ελλάδα

έτος παραγωγής: 2009

σκηνοθεσία: Πάνος Κούτρας

σενάριο: Πανγιώτης Ευαγγελίδης,
Πάνος Κούτρας

ηθοποιοί: Μίνα Ορφανού, Γιάννης
Κοκιασμένος, Μίνως Θεοχάρης,
Μπέττυ Βακαλίδου,
Αργύρης Καβίδας

ΣΥΝΟΨΗ

Η Στρέλλα είναι μια νέα τρανς γυναίκα και εκδιδόμενη. Έφυγε από το χωριό της σε νεαρή ηλικία μετά το θάνατο της γιαγιάς της. Ζει σε μια από τις κεντρικές περιοχές της Αθήνας, στον Κεραμεικό, μαζί με τον φίλο της τον Άλεξ, ομοφυλόφιλος που έχει φύγει κι αυτός από το χωριό του και αντιμετωπίζει σοβαρά οικογενειακά και οικονομικά προβλήματα. Η Στρέλλα γνωρίζει σε ένα φθηνό ξενοδοχείο στην Ομόνοια τον Γιώργο. Ο Γιώργος μόλις έχει αποφυλακιστεί για το φόνο που διέπραξε πριν 15 χρόνια, σε ένα μικρό χωριό στην ελληνική επαρχία, ενώ παράλληλα αναζητά το γιο του, Λεωνίδα, που έχει να δει πριν το φόνο. Θα περάσουν την νύχτα μαζί και στη συνέχεια θα συνάψουν ερωτική σχέση. Ο Γιώργος σε πρόσφατο ταξίδι στο χωριό, για την πώληση του οικογενειακού του σπιτιού, πληροφορείται για τις φήμες της περιοχής σχετικά με το γιο του, που τον θέλουν να είναι εκδιδόμενη τρανς στη λεωφόρο Συγγρού. Επιστρέφοντας στην Αθήνα ζητά πληροφορίες από την Στρέλλα για το παρελθόν της. Σε μια ανατρεπτική και εξομολογητική σκηνή η Στρέλλα του αφηγείται την ιστορία της, και έτσι οι δυο τους έρχονται σε εσωτερική και εξωτερική σύγκρουση, αντιμέτωποι με το παρελθόν τους, που παραπέμπει σε αρχαία τραγωδία. Η ταινία τελειώνει με μια σκηνή στο σπίτι της Στρέλλας την παραμονή της πρωτοχρονιάς. Ενώ έχει επέλθει η συμφιλίωση, η Στρέλλα, ο Γιώργος και οι φίλοι τους βρίσκονται εκεί μέσα σε ένα χαρούμενο και οικογενειακό κλίμα, αφήνοντας μάλλον ανοιχτό το ενδεχόμενο και ελεύθερο στην ερμηνεία του θεατή για το είδος των σχέσεων μεταξύ των ηρώων.

4.2 Στρέλλα

Ζητήματα ως προς την ετερότητα

Η 'Στρέλλα' του Π. Κούτρα (2009), αποτελεί μια ταινία ορόσημο του queer ελληνικού κινηματογράφου, που πετυχαίνει την υπέρβαση των έμφυλων ορίων. Από τα βασικά σημεία που αναδεικνύει είναι η αμφισβήτηση της τοποθέτησης των υποκειμένων σε αυστηρά κατασκευασμένες και οριοθετημένες έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες, διαρρηγνύοντας την σκέψη με βάση μια σειρά δίπολων. Όπως αναφέρει ο Κ. Κυριάκος, απέναντι σε μια αντίληψη περί ανθρώπινης σεξουαλικότητας, αυστηρά χωρισμένη σε «φυσιολογικούς» ετεροφυλόφιλους και 'παρεκκλίνοντες' ομοφυλόφιλους, η queer θεωρία επιμένει ότι υφίσταται μια γενική επικάλυψη ανάμεσα σ' όλα τα είδη της ανθρώπινης σεξουαλικότητας και ότι όλα τα είδη της σεξουαλικότητας διαμορφώνονται με βάση τις λέξεις και τις εικόνες που χρησιμοποιούμε για να τις περιγράψουμε.¹¹⁶ Τα ζεύγη ανδρικό/γυναικείο, ομοφυλόφιλος/ ετεροφυλόφιλος, ιδιωτικό/ δημόσιο, μαζί με τα εγγενή χαρακτηριστικά που τα συνοδεύουν θα αμφισβητηθούν, ενώ θα αναδειχθεί το 'ενδιάμεσο' και οι χαρακτήρες θα διασχίσουν χωρικά και κοινωνικά όρια.

Ιδιαίτερη σημασία στην ταινία του Κούτρα, έχει η αναπαράσταση των τρανς γυναικών και ιδιαίτερα στην Στρέλλα. Η διανομή των ρόλων που συμπεριέλαβε τρανς γυναίκες (Μίνα Ορφανού, Μπέττυ, τρανς ερμηνεύτριες) δεν αφήνει περιθώρια για καρικατούρες και προσφέρει μια 'ρεαλιστική' απόδοση αυτής της μορφής της ετερότητας που εξετάζεται σε αυτήν την ταινία. Για την σύνθεση του φιλικού πορτραίτου της τρανς γυναίκας, ο σκηνοθέτης που χρησιμοποιεί πραγματικές τρανς, περιγράφει σφαιρικά την καθημερινότητά τους και αναδρομικά τους λόγους της εμπορίας της ιδιαιτερότητάς τους, χωρίς να παραγνωρίζει το συναισθηματικό φάσμα των εμπειριών τους.¹¹⁷ Σύμφωνα με τον Κ. Κυριάκο, στα πλαίσια αυτής της ανθρωποκεντρικής προσέγγισης στη Στρέλλα, «ο μικρόκοσμος των τρανς περιγράφεται όχι μόνο, κι ως συνήθως, στη σκηνική λάμπη της παρενδυσίας και στην φιληδονία της εκπόρνευσης, αλλά στο κλίμα οικειότητας και αλληλεγγύης του καθημερινού βίου, με πικρό χιούμορ, χαριτωμένη ελαφρότητα, παράδοξες αλλά εύστοχες ανατροπές».¹¹⁸

Από την αρχή της ταινίας είναι φανερό ότι η Στρέλλα, που η διαφορά της έγκειται στο ότι είναι τρανς γυναίκα- τρανς γυναίκα και εκδιδόμενη, δεν θα υποκύψει σε ό,τι επιβάλει η κυρίαρχη νόρμα και στον ετερο – προσδιορισμό, ως ένας σύγχρονος 'ανυπότακτος παρίας'. Η Ε. Βαρίκα, αναφέρει πως το άτομο που γεννιέται ή κατατάσσεται στις «*περιφρονημένες κατηγορίες*», όπου η περιφρόνηση έγκειται στην διαφορά του (η κουλτούρα του, η καταγωγή, το χρώμα, το φύλο του, η ερωτική επιθυμία του), μπορεί, «*να απορρίψει την ίδια την λογική της ιεραρχικής συγκρότησης των διαφορών και της αξιολόγησης τους και να γίνει ένας 'συνειδητοποιημένος παρίας', ή ένας 'ανυπότακτος παρίας', ανακτώντας την υπερηφάνεια του στην αλληλεγγύη του με τους λιγότερο τυχερούς όμοιους και όμοιές του, όποιοι/ες κι αν είναι αυτοί/ές. Η υπερηφάνεια του ανυπότακτου παρία έγκειται στην κριτική απόσταση η οποία τον απομακρύνει από την άσκηση της κυριαρχίας και ανοίγεται σε μια κριτική αντίληψη της κοινωνίας που τείνει να συμπεριλάβει όλες τις σχέσεις της αδικίας*».¹¹⁹

¹¹⁶ Η Αυγή. Κυριάκος Κ., Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα: διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι, διαθέσιμο: <http://www.avgi.gr/article/10812/5363653/oi-kosmoi-tou-panou-ch-koutra-diakeimena-queer-oikogeneies-ellenikoι-mythoi>

¹¹⁷ Κυριάκος Κ. (2017), Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924- 2016), εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 360

¹¹⁸ Ο. π., σελ. 266

¹¹⁹ Βαρίκα Ε. (2013), Οι απόβλητοι του κόσμου, μορφές του παρία. Εκδόσεις Πλέθρον., σελ. 120

Στην ταινία οι εμπειρίες της Στρέλλας, και των υπόλοιπων βασικών χαρακτήρων, δεν επηρεάζονται μόνο ως προς την διαφορά που σχετίζεται με το φύλο τους και την επιθυμία, αλλά βασίζονται σε ένα σύνθετο ιστό, από άλλα μη προνομιούχα χαρακτηριστικά, όπως η οικονομική και εργασιακή επισφάλεια, τα οικογενειακά και προσωπικά προβλήματα. Για παράδειγμα η επιλογή του επαγγέλματός της μπορεί να μην είναι τυχαία, καθώς οι τρανσοφοβικές αντιλήψεις αλλά και η άγνοια για το θέμα, που επικρατούν στην ελληνική κοινωνία- ειδικότερα μια δεκαετία πριν- δημιουργούν μια σειρά αποκλεισμούς στον χώρο, συμπεριλαμβανομένου και το χώρου της εργασίας. Έτσι πολλές φορές η σεξουαλική εργασία να αποτελούσε μονόδρομο για τα τρανς άτομα. Η Στρέλλα προσπαθεί να περιορίσει την συνάντηση με πελάτες σε ξενοδοχεία, και να εδραιωθεί, αρχικά μέσα στον τρανς κύκλο της ως ηλεκτρολόγος. Εδώ φαίνονται δύο τρόποι που οι Στρέλλα διασχίζει κοινωνικά και χωρικά όρια. Αφενός μέσα στο χώρο εργασίας αρχικά διεκδικεί μια θέση μέσα στην τρανς κοινότητα, που αποτελεί το πρώτο βήμα για την έξοδό της και στους υπόλοιπους χώρους. Αφετέρου μέσα από την επιλογή ενός επαγγέλματος που κατά κανόνα έχει κατασκευαστεί ως 'ανδρικό', διαρρηγνύει ακόμα μια φορά τα όρια των έμφυλων δίπολων.

Οι ενδιάμεσοι χώροι των τρανς και της σεξουαλικής επιθυμίας

Στην Στρέλλα, ένας από τους βασικότερους φιλικούς τόπους είναι ο ημι- δημόσιος χώρος του κλαμπ 'Κούκλες', που πρόκειται για πραγματικό μπαρ, στην Λ. Συγγρού. Η Στρέλλα εργάζεται εκεί ως drag queen. Μέσα από τις σκηνές στο μπαρ, και το θέαμα του drag, προβάλλονται συγκεκριμένες πρακτικές και επιτελέσεις φύλου, που δίνονται από τους υπόλοιπους δημόσιους χώρους της πόλης. Είναι σημαντικό ότι ο σκηνοθέτης επιλέγει να συμπεριλάβει στην ταινία και μέλη που εργάζονται πραγματικά στο μαγαζί, ενισχύοντας έτσι στην αφήγηση της ταινίας την παρουσία και προβολή ενός μέρους της ελληνικής τρανς κοινότητας.

Η Butler ορμώμενη από την θεωρία της επιτέλεσης υποστηρίζει ότι το drag ανατρέπει πλήρως τη διάκριση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό ψυχικό χώρο περιγελώντας στην πράξη τόσο το εκφραστικό μοντέλο του φύλου όσο και την ιδέα μιας αληθινής ταυτότητας φύλου. Η ιδέα μιας αυθεντικής ή πρωταρχικής ταυτότητας φύλου διακωμωδείται συχνά στις πολιτισμικές πρακτικές του drag, της παρενδυσίας, καθώς και στο σεξουαλικό στιλιζάρισμα των butch/ femme ταυτοτήτων.¹²⁰ Αν και η φεμινιστική θεωρία έχει ασκήσει κριτική στις πρακτικές του drag, η Butler υποστηρίζει ότι η σχέση ανάμεσα στην 'απομίμηση' και το 'πρωτότυπο' είναι αρκετά περίπλοκη. Συγκεκριμένα «η επιτέλεση του drag παίζει με την διάκριση ανάμεσα σε ανατομία του δρώντος και το φύλο που επιτελείται. Στην πραγματικότητα βρισκόμαστε ενώπιον τριών συγκυριακών διαστάσεων σημαίνουσας σωματικότητας: του ανατομικού φύλου, της έμφυλης ταυτότητας και της επιτέλεσης του φύλου... Μιμούμενο το φύλο, το drag αποκαλύπτει εμμέσως την μιμητική δομή του ίδιου του φύλου –καθώς επίσης και τον συγκυριακό χαρακτήρα του».¹²¹

Τα drag show, πραγματοποιούνται σε συγκεκριμένους χώρους αποδοχής τέτοιων πρακτικών και ταυτοτήτων. Το συγκεκριμένο κλαμπ λειτουργεί ως τόπος όπου είναι δυνατή η 'έξοδος' και μπορεί να διαμορφωθεί μια γυναικεία τρανς ταυτότητα. Γίνεται ορατή σε αυτόν τον ημι- δημόσιο χώρο, πριν διεκδικήσει πρόσβαση και συμμετοχή στην δημόσια σφαίρα. Εκεί στην σχετική ασφάλεια του χώρου του μπαρ, οι τρανς γυναίκες, και όχι μόνο, βρίσκουν έναν δικό τους (δημόσιο) χώρο, τον οποίο συγκροτούν και μέσω της παρουσίας τους και των επαφών με τους άλλους, αποσταθεροποιώντας έτσι συνεχώς της διακρίσεις ανάμεσα στο 'εμείς' και 'αυτοί', 'οι εντός' και 'οι εκτός'. Το κλαμπ είναι ένας

¹²⁰ Butler J. (2009), Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 178

¹²¹ Ο. π, σελ. 179

από τους τόπους που οι τρανς γυναίκες δεν χρειάζεται να είναι 'εκτός'. Η διεκδίκηση του ίδιου δικαιώματος έξω από το χώρο του κλαμπ είναι το επόμενο βήμα.¹²²



Εικόνα 4.2.1 Το μπαρ 'Κούκλες' και η πρακτική του Drag, δεξιά η Στρέλλα στην σκηνή του μπαρ ως Μ. Κάλλας (Στρέλλα, 2009)

Είναι σημαντικό μέσα από την ταινία να αναδειχθούν οι χώροι της πόλης όπου είναι αποδεκτή η θέαση των τρανς γυναικών. Στον αστικό χώρο τέτοιοι τόποι είναι, πέρα από συγκεκριμένα μπαρ και σκηνές, τα πεζοδρόμια συγκεκριμένων δρόμων κατά τη διάρκεια της νύχτας, και συγκεκριμένες γειτονίες του κέντρου, που συχνά έχουν χαρακτηριστεί ως 'υποβαθμισμένες' ή 'κακόφημες' και κατοικούν κι άλλες 'μειονότητες' με ετερόκλιτα πολιτισμικά και άλλα χαρακτηριστικά. Άλλος ένας φιλικός χώρος αποδοχής υποκειμένων και πρακτικών σεξουαλικότητας που 'αποκκλίνουν', είναι το ξενοδοχείο. Ο χώρος του ξενοδοχείου αποτελεί αφενός τον τόπο εργασίας, αφετέρου έναν τόπο που βρίσκουν καταφύγιο συγκεκριμένες σεξουαλικές πρακτικές. Ένας τέτοιος χώρος, έχει στόχο να αναπαράγει την οικεία ατμόσφαιρα του ιδιωτικού χώρου, εισάγοντας έτσι μια μετάθεση ορίων: ο ιδιωτικός κόσμος του σεξουαλικού σώματος και της θηλυκότητας επεκτείνονται σε έναν – διαμορφωμένο ως- οικείο κόσμο, ως αντίβαρο μιας δημόσιας σφαίρας όπου εξακολουθεί να κυριαρχεί η αντρική λευκή ετεροφυλοφιλική λογική.¹²³

Ο δημόσιος χώρος της Αθήνας. Τόποι ανωνυμίας – τόποι διεκδίκησης

Η πόλη εμφανίζεται στην ταινία ήδη από τα πρώτα λεπτά, μετά την σκηνή της αποφυλάκισης του Γιώργου. Τα επόμενα πλάνα που ακολουθούν αποτυπώνουν το αστικό τοπίο, τους ανθρώπους, την έντονη κίνηση και τον θόρυβο. Το πλάνο που αποκαλύπτει έναν άστεγο άνδρα, μαζί με την επόμενη σκηνή στο κέντρο της Αθήνας, όπου ο Γιώργος περνάει μέσα από ένα συλλαλητήριο, αποτελούν ένα σχόλιο του σκηνοθέτη για την κοινωνική και οικονομική κατάσταση, που συμβαδίζει χρονικά με το ξέσπασμα της κοινωνικό-οικονομικής κρίσης. Η καταγραφή της Αθηναϊκής μητρόπολης σε κρίση δεν είναι τυχαία, αφού η ταινία γυρίστηκε λίγο πριν, και προβλήθηκε ένα χρόνο μετά, τις μεγάλες διαδηλώσεις του Δεκέμβρη του 2008 στην Αθήνα, που από πολλούς κριτικούς έχουν προσδιοριστεί ως το ξεκίνημα της ελληνικής οικονομικής κρίσης.¹²⁴

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η πόλη έχει κυρίαρχο ρόλο μέσα στην ταινία, τόσο ως σκηνικό για την εκδίπλωση της αφήγησης όσο και για τις ζωές των πρωταγωνιστών. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η Αθήνα είναι η πόλη που επιλέγουν οι ήρωες. Η πόλη που αφηγά την ιστορία της, το παρελθόν της και κοιτάζει στο μέλλον με την άγνοια και το θράσος ενός εφήβου. Μία πόλη τόσο αρχαία όσο και μοντέρνα, τόσο δεκτική όσο και επιθετική, εγκλωβίζει τους ήρωες μέσα στους δρόμους της και τις

¹²² Βαΐου Ν., Καλαντίδης Α. (2009), Πόλεις των «άλλων». Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου, στο Σπυριδάκης Μ. (επιμ.), Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις, εκδόσεις νήσος, Αθήνα, σσ. 30, 43-44, το σχόλιο εδώ γίνεται με αφορμή το παράδειγμα ενός κλαμπ ομοφυλόφιλων στη Βερολίνο, που χαρακτηριστικά αναφέρεται στο βιβλίο.

¹²³ Ο. π., σελ. 38

¹²⁴ Papanikolaou D. (2018), Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present, Journal of Greek Media & Culture, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ. 177

κλειστές πολυκατοικίες. Αυτοί όμως θα καταφέρουν να δραπετεύσουν, επανεφευρίσκοντας μία ‘δική τους’ πόλη, πιο ανθρώπινη, πιο προστατευτική. Αυτή που τελικά θα κερδίσουν, αυτή που θα γίνει το σπίτι τους»¹²⁵. Έτσι ενώ οι μηχανισμοί της κοινωνικής αναπαραγωγής επιχειρούν να εμφανίσουν το χώρο ως ένα παγιωμένο σύστημα διακριτών θέσεων που αντιστοιχούν σε διακριτές ταυτότητες, η πραγματικότητα των δράσεων αναδεικνύει το χώρο ως ένα πανίσχυρο συσχετιστικό μέσο των ταυτοτήτων.¹²⁶

Το ζήτημα της ανωνυμίας της Αθήνας είναι το ζητούμενο και συνδέεται με τις ιστορίες των βασικών χαρακτήρων της ταινίας. Η Στρέλλα, ο Άλεξ κι ο Γιώργος, όλοι έχουν φύγει από την επαρχία, λόγω του φόβου του κοινωνικού αποκλεισμού, που προκύπτει από το μη –διανοητό φύλο τους. Ως ‘διανοητά’ φύλα εννοούνται εκείνα που κατά κάποιο τρόπο θεσπίζουν και διατηρούν σχέσεις συνοχής και συνέχειας ανάμεσα στο βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο, τη σεξουαλική πρακτική και επιθυμία.¹²⁷ Στην ταινία η Αθήνα εμφανίζεται μεταξύ άλλων κι ως ένας τόπος που καταλήγουν για να αναζητήσουν μια καινούργια ζωή όσοι εμπίπτουν στην κατηγορία ενός ‘άλλου’, που έχει αποκλειστεί από άλλους χώρους. Στην πόλη της Αθήνας, μέσα από την συνύπαρξη ετερόκλητων ομάδων και ταυτοτήτων, μέσα στην ανωνυμία αλλά και παράλληλα στους χώρους συλλογικής συνύπαρξης που δημιουργούνται, μέσα από δίκτυα αλληλεγγύης που αναπτύσσονται στο χώρο, προσφέρονται δυνατότητες για την έκφραση ομοφυλοφιλικών και διεμφυλικών ‘ταυτοτήτων’.

Όμως οι ήρωες δεν επιζητούν μόνο να ξεφύγουν από το περιοριστικό περιβάλλον της επαρχίας στην ανωνυμία της Αθήνας. Μαζί με τις προσωπικές τους διεκδικήσεις, διεκδικούν και την υπερήφανη παρουσία τους στον δημόσιο χώρο. Μία από τις σημαντικότερες σκηνές διεκδίκησης του αστικού χώρου από την Στρέλλα είναι η σκηνή πριν την τελευταία, που από πολλούς έχει θεωρηθεί πως αυτό είναι και το πραγματικό τέλος της ταινίας. Σε αυτή την σκηνή η Στρέλλα περπατά μόνη της στην εορταστικά στολισμένο κέντρο της σύγχρονης Αθήνας. Η κάμερα εστιάζει στην Στρέλλα, με μεσαιές λήψεις που παρακολουθούν την πόλη καθώς ακολουθεί τα βήματά της, ενώ η Μαρία Κάλλας κυριαρχεί στο soundtrack. Σταδιακά μετατρέπεται σε μαύρο και η πρωταγωνίστρια απομακρύνεται. Η αμέσως επόμενη σκηνή μεταφέρεται στο σπίτι της Στρέλλας το βράδυ της πρωτοχρονιάς. Η σκηνή αυτή μπορεί να θεωρηθεί από πολλές απόψεις ως απελευθερωτική. Όμως «αυτός ο περίπατος μιας τρανς εργάτριας του σεξ στο κέντρο της Αθήνας και στην οθόνη της εθνικής αναπαράστασης στοιχειώθηκε επίσης από τις πολλές άλλες σκηνές των τρανς ανθρώπων που εξαναγκάστηκαν και/ ή διαγράφηκαν από την δημόσια σκηνή στο παρελθόν».¹²⁸ Ο Δ. Παπανικολάου γράφει χαρακτηριστικά για αυτήν την σκηνή, πως αποτελεί αυτό που η Berlant αποκαλεί ως ‘*diva citizenship*’: μια έξοδος στον δημόσιο χώρο, μια απαίτηση που πραγματοποιείται στη δημόσια σφαίρα.¹²⁹

Η κατάσταση της ‘*diva citizenship*’ προκύπτει όταν ένα άτομο πραγματοποιεί έναν δραματικό θρίαμβο στην δημόσια σφαίρα, στην οποία δεν έχει κανένα προνόμιο. Καθώς εμφανίζεται και ξαφνιάζει το δημόσιο, αναστέλλει την απεικόνιση της κυρίαρχης ιστορίας, σαν να καταγράφει μια αποξενωμένη φωνή, πάνω σε μια ταινία που έχουμε ήδη δει, ξανά αφηγείται την κυρίαρχη ιστορία, ως μια που οι ‘καταδικασμένοι’ άνθρωποι είχαν κάποτε ζήσει χαμηλόφωνα/ ψιθυριστά, αλλά όχι πια. Και προκαλεί το κοινό της να ταυτιστεί με το μέγεθος της ταλαιπωρίας/ του πόνου που έχει αφηγηθεί και το κουράγιο που είχε για να προκαλέσει/δημιουργήσει, καλώντας τους ανθρώπους να αλλάξουν

¹²⁵ Σινεφιλία, Στρέλλα, του Πάνου Κούτρα (το σημείωμα του σκηνοθέτη), διαθέσιμο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/1023-strella>

¹²⁶ Σταυρίδης Σ. (2010), Μετέωροι τόποι της ετερότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 205

¹²⁷ Butler J. (2009), Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 43

¹²⁸ Papanikolaou D. (2018), Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ. 177

¹²⁹ Ο. π.

τις θεσμικές πρακτικές της ιθαγένειας/ ιδιότητας του πολίτη, στις οποίες συναινούν μέχρι πρόσφατα.¹³⁰

Για τον Δ. Παπανικολάου, η τελευταία σκηνή αξίζει να τονιστεί ως μια δυναμική έξοδος της Στρέλλας, ως τρανς γυναίκα, στη δημόσια σφαίρα, αλλά και ένα μέσο διεκδίκησης. Η ταινία αφηγείται μια ιστορία μιας εμφάνισης και μιας ελεύθερης έκφρασης την γνώμης (παρρησίας), μιας τρανς γυναίκας, που θέλει να υπερασπιστεί την δική της ιστορία υποταγής, ταλαιπωρίας και υπομονής, η *Στρέλλα* επιμένει στην τοποθεσία της και στις δυναμικές που μπορεί να φέρει μαζί της. Είναι, τελικά μια ιστορία του ιδιωτικού που στρέφεται στο δημόσιο, και στην τελική σκηνή της, η επιμελής κινηματογράφησης της αθηναϊκής μητρόπολης, το υπογραμμίζει.¹³¹ Στο κείμενό του ο ίδιος υποστηρίζει πως αυτή η σκηνή που γυρίστηκε του 2009, ένα χρόνο μετά τα γεγονότα που χαρακτηρίστηκαν ως η αρχή της ελληνικής οικονομικής κρίσης, σήμερα μπορεί να εμπλουτιστεί και με άλλες πολυεπίπεδες αναγνώσεις. Ο χώρος που η Στρέλλα διεκδίκησε με την δυναμική της έξοδο, αποτέλεσε τα επόμενα χρόνια χώρο για άλλες πολιτικές και κοινωνικές διαμαρτυρίες και διεκδικήσεις, κάνοντας αυτά τα γεγονότα να διαπλέκονται. Ο δημόσιος χώρος και η δημόσια σφαίρα αναπαριστούν εδώ συνδεδεμένες αρένες κοινωνικών και πολιτικών διεκδικήσεων και αγώνων.¹³²

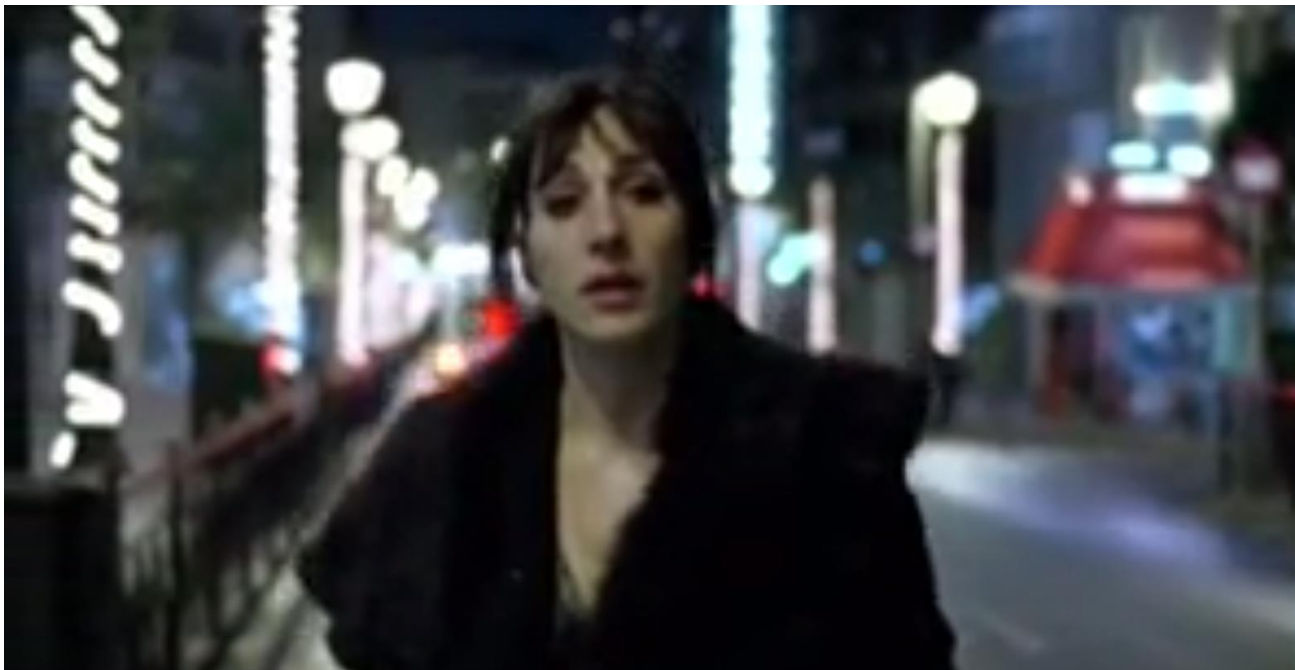
Έτσι όπως αναφέρει ο Παπανικολάου *«παρακολουθώντας την κανείς σήμερα, δεν μπορεί να υποτιμήσει πως σε μια εποχή queer ανατροπής, η Στρέλλα, αφήνεται με το αποτύπωμα του φαντάσματος του δύσκολου πολιτικού μέλλοντος: καθώς η πρωταγωνίστρια βγαίνει και περπατάει προς τα έξω στις τελικές σκηνές της ταινίας, η διαθεματικότητα των αιτημάτων της που υπιονήθηκαν μέσα από την αφήγηση της ταινίας γίνονται πιο αισθητά και πιο σχετικά με τον δημόσιο χώρο που διασχίζει. Η εικόνα αυτού του χώρου τώρα σημαδεύεται μόνιμα από το γεγονός ότι θα γίνει το θέατρο μιας έντονης και ανταγωνιστικής διαθεματικότητας για τόσους πολλούς ανθρώπους στα χρόνια μετά από την ταινία και η απόδειξη ότι το τέλος της μάχης ενάντια σε μορφές ρατσισμού, αποκλεισμού και βίας, παραμένει ανοιχτό»*.¹³³

¹³⁰ Berlant, L. (1997). *The Queen of America goes to Washington City: Essays on sex and citizenship*. Durham, NC: Duke University Press, σελ. 223

¹³¹ Papanikolaou D. (2018), *Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present*, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ. 177

¹³² Low S., Smith, N., (2006), *Introduction: The imperative of public space*, In Low S., Smith, N.(ed.), *The politics of Public Space*, London, Routledge., σελ. 12

¹³³ Papanikolaou D. (2018), *Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present*, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ. 178



Εικόνα 4.2.2 Diva Citizenship, η Στρέλλα βαδίζει δυναμικά στο δημόσιο χώρο (Στρέλλα, 2009)

Ιδιωτικοί χώροι

Οι παραπάνω χώροι της πόλης αντιπαραβάλλονται μέσα στην ταινία με τους ιδιωτικούς χώρους της πρωταγωνίστριας, την νεοκλασική κατοικία, κοντά στον Κεραμεικό, που παλιά λειτουργούσε ως οίκος ανοχής. Σε αντιπαραβολή με τα αφιλόξενα εξωτερικά περιβάλλοντα του αστικού χώρου, η ταινία 'κατασκευάζει' εσωτερικούς βιώσιμους χώρους οι οποίοι θα λειτουργού ως «προσωπικοί χάρτες ή καθρέπτες ενός μη ορατού ή παρουσιάσιμο εαυτού». Το queer στοιχείο της ταινίας ενισχύεται και από το χώρο του σπιτιού της Στρέλλας. Η Στρέλλα όπως αλλάζει φύλο και ταυτότητα, κατασκευάζει παράλληλα και τον φωτεινό ποπ κόσμο των εσωτερικών χώρων που έρχεται σε αντίστιξη με το αφιλόξενο αθηναϊκό και επαρχιακό φυσικό/ εξωτερικό τοπίο.¹³⁴ Ο χώρος είναι ζωηρός και πολύχρωμος, με τα έντονα χρώματα και ιδιαίτερη αισθητική. Κυριαρχούν γυναικείες φιγούρες, όπως σε κούκλες, αφίσες και πίνακες, τονίζοντας την θηλυκή 'ταυτότητα' του χώρου του σπιτιού. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν από τους συνηθισμένους τρόπους απεικόνισης των χώρων που ζουν και κινούνται οι τρανς ηρωίδες στον κινηματογράφο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις ταινίες του Pedro Almodovar.

¹³⁴ Κυριάκος Κ. (2017), *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924- 2016)*, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 267



Xenia

χώρα παραγωγής: Ελλάδα

έτος παραγωγής: 2014

σκηνοθεσία: Πάνος Κούτρας

σενάριο: Πανγιώτης Ευαγγελίδης,
Πάνος Κούτρας

ηθοποιοί: Κώστας Νικουλί, Νίκος Γκέλια,
Γιάννης Στάνκογλου, Μαρίσα
Τριανταφυλλίδου, Άγγελος
Παπαδημητριου, Ρομάνο Λόμπατς

ΣΥΝΟΨΗ

Ο Ντάνυ είναι ένας έφηβος 16 χρονών, αλβανικής καταγωγής και ομοφυλόφιλος, που μετά το θάνατο της μητέρας του έρχεται από την Κρήτη στην Αθήνα, να συναντήσει τον αδερφό του, τον Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας δουλεύει σε τοστάδικο στο κέντρο, ενώ προσπαθεί να κρύψει την αλβανική του καταγωγή. Σκοπός του Ντάνυ είναι να τον πληροφορήσει για τον θάνατο της μητέρας τους αλλά και για την αποκάλυψή της για τον Έλληνα πατέρα τους, που τους εγκατέλειψε όσο ήταν μικροί, και τώρα έχει αποκτήσει χρήματα και είναι υποψήφιος με την ακροδεξιά στη Θεσσαλονίκη. Το σχέδιο του Ντάνυ είναι να πάνε να τον βρουν για να ζητήσουν εξηγήσεις για το παρελθόν αλλά και να διεκδικήσουν την αναγνώριση και μαζί την ελληνική ιθαγένεια. Ταυτόχρονα ο Οδυσσέας μπορεί να διεκδικήσει το όνειρό του στη μουσική, που έχει κληρονομήσει από την μητέρα του, μέσα από την συμμετοχή του σε ένα τηλεοπτικό reality , που πραγματοποιεί ακροάσεις στην Θεσσαλονίκη. Η ταινία παρακολουθεί το ταξίδι των δυο αδελφών από την Αθήνα στη Θεσσαλονίκη, προς την αναζήτηση του πατέρα αλλά και την ενηλικίωση.

4.3 Xenia

Ζητήματα ως προς την ετερότητα

Το *‘Xenia’* είναι μια δραματική ταινία, η οποία διαγωνίστηκε στο τμήμα *‘Ένα κάποιο βλέμμα’* στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, όπου και πραγματοποίησε την επίσημη πρεμιέρα του στις 19 Μαΐου του 2014. Ανήκει κι αυτή, όπως και η *‘Στρέλλα’* στον νεότερο queer ελληνικό κινηματογράφο. Στο *Xenia* εμφανίζονται θεματικά στοιχεία που σχετίζονται με την αναζήτηση του Πατέρα, την μετασηματιζόμενη ‘πατρίδα’ της ‘εποχής της κρίσης’, τα ζητήματα ταυτότητας, στοιχεία ποπ κουλτούρας και οι εναλλακτικοί κόσμοι, που περιγράφονται τόσο μέσα από την περιπλάνηση στην αστική και επαρχιακή Ελλάδα, όσο και μέσα από όνειρα και φαντασιώσεις (συναντήσεις με το γιγαντιαίο λευκό λαγό, το στέρνο του πατέρα).¹³⁵ Σε αυτήν την ταινία του Κούτρα, διαπλέκονται σχέσεις έθνους, φυλής, φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου. Όπως προκύπτει, σεξισμός και ρατσισμός είναι αλληλοσυμπληρούμενα συστήματα κυριαρχίας.¹³⁶

Η διαθεματικότητα, την οποία διαπραγματεύεται η ταινία γίνεται εμφανής μέσα σε τοπία κρίσης και επισφάλειας, με έναν πιο θεαματικό τρόπο, επειδή ορίζει τους διαφορετικούς τρόπους, με τους οποίους δομές ελέγχου και στέρησης, διασταυρώνονται με τις ελευθερίες, τα δικαιώματα και πολιτικές απαιτήσεις, που επιβεβαιώνονται ή υπονομεύονται. Έτσι αναδύονται οι νέες κυριαρχίες και τα νέα σύνορα όπου η ιθαγένεια/ ιδιότητα του πολίτη αναγνωρίζεται ή αποσύρεται, τα νέα πλαίσια που αναγνωρίζουν το ανθρώπινο, τις νέες μορφές επισφάλειας και πως διασταυρώνονται με παλαιότερες μορφές εκμετάλλευσης.¹³⁷

Ο τίτλος της ταινίας παραπέμπει στην ‘ελληνική φιλοξενία’ και την στάση της και τις αντιφάσεις της απέναντι στην πολιτισμική διαφορά. Ο Ε. Παπαταξιάρχης στο βιβλίο *‘Περιπέτειες της ετερότητας’* γράφει για την *«περίφημη ‘ελληνική φιλοξενία’, τη γενναιόδωρη υποδοχή που θεωρείται ότι επιφυλάσσουν παραδοσιακά οι Έλληνες στους ‘ξένους’*». Η ‘φιλοξενία’ συνίσταται στην προσωρινή ένταξη του μη οικείου ‘άλλου’ σε ένα πλαίσιο, ενώ ως πρακτική έρχεται να γεφυρώσει, και μάλιστα με ιεραρχικούς όρους, την πολιτισμική ασυμβατότητα του οικείου με το ξένο, να συγκροτήσει δηλαδή μια έντονα ιεραρχική σχέση.¹³⁸ *«Η φιλοξενία ως ‘εθιμική πρακτική’ περιέχει τα βασικά χαρακτηριστικά του ιστορικά κυρίαρχου τρόπου παραγωγής και διαχείρισης της διαφοράς: την επιβεβαίωση του ορίου που χωρίζει τον εαυτό σε σχέση με το χώρο κυριότητας του από τον εκάστοτε ‘άλλο’, την σχετική ελαστικότητα αυτού του ορίου, την δημιουργία ενός ‘ενδιάμεσου’, αμφίσημου πεδίου, που αφήνει ένα στενό ίσως αλλά σημαντικό περιθώριο διαπραγματεύσεως, το ενδεχόμενο ιεραρχικής ενσωμάτωσης του ‘άλλου’, την επιβεβαίωση της ομοιότητας στον καθρέφτη μιας έμπρακτης αποστροφής της ετερότητας. Η φιλοξενία είναι εντέλει ο έμπρακτος θρίαμβος της ταυτότητας πάνω στην ετερότητα, μια μονομερής ιεραρχική πρόσκληση στην απαξίωση της διαφοράς την οποία απευθύνει ο εαυτός στον ‘άλλο’*».¹³⁹

¹³⁵ Κυριάκος Κ. (2017), *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924- 2016)*, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ. 268

¹³⁶ Μακρυγιάννη Β. (2015), *Εμφύλ(ι)ες συγκρούσεις σε κρίσιμους χώρους: Η κοινοτοπία του σεξισμού στους δημόσιους χώρους της Αθήνας*, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρογλου Χ. (επιμ.), *Urban Conflicts*, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη., σελ. 157

¹³⁷ Papanikolaou D. (2018), *Critically queer and haunted: Greek identity, crisiscape and doing queer history in the present*, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ. 173

¹³⁸ Παπαταξιάρχης Ε. (2006), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια., σελ. 2

¹³⁹ Ο. π., σελ. 7

Το εγκαταλειμμένο ξενοδοχείο 'Ξενία', αποτελεί αναφορά στην ελληνική φιλοξενία. Εκεί ο σκηνοθέτης τοποθετεί ένα μικρό μέρος της ιστορίας, ουσιαστικά αποτελεί μια στάση στο ταξίδι των δύο αδελφών, που έχει όμως πολλαπλά νοήματα, τόσο από χωρική άποψη όσο και για την εξέλιξη της πλοκής. Στο χώρο του παλιού ξενοδοχείου «θα μπορούσαμε να δούμε εκτός από την εικόνα μιας ρατσιστικής και ξενόφοβης Ελλάδας που έχει εγκαταλείψει την πραγματική φιλοξενία και αποδοχή του ξένου και διαφορετικού, και μια εικόνα της ετερότητας εντός μας, του ξένου μέσα μας που τα δύο αδέρφια καταφέρνουν σιγά σιγά να κατοικήσουν».¹⁴⁰

Η αφήγηση, στο μεγαλύτερο μέρος της, καταγράφει το ταξίδι των δύο αδελφών, προς την αναζήτηση του πατέρα τους, από την Αθήνας στην Θεσσαλονίκη. Τα θέματα που αναδεικνύονται μέσα από την ταινία, είναι αφενός η μετανάστευση, και συγκεκριμένα η γυναικεία μετανάστευση της δεκαετίας του 1990, οι μετανάστες δεύτερης γενιάς, δηλαδή παιδιά μεταναστών που έχουν γεννηθεί στην Ελλάδα και συχνά αντιμετωπίζουν πρόβλημα με την παραμονή- χωρίς χαρτιά, αφετέρου το ζήτημα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας. Η αναζήτηση της ταυτότητας δεν περιορίζεται μόνο στην αναζήτηση του πατέρα, που μέσω της αναγνώρισης θα εξασφαλίσει στα δύο αδέρφια την ελληνική ιθαγένεια, αλλά αφορά και την σεξουαλική ταυτότητα του Ντάνυ, ως ομοφυλόφιλου Αλβανού.

Όσον αφορά τον Ντάνυ, ο ίδιος απορρίπτει τις ετεροκανονικές εκφράσεις του φύλου, της σεξουαλικότητας και της εθνότητάς του. Μέσα από τις καθημερινές του πρακτικές, την παρουσία του και το θάρρος του να επέμβει στο δημόσιο χώρο όποτε υπάρχει ανάγκη, δείχνει μια συνεχή προσπάθεια για διεκδίκηση του δημόσιου χώρου, ανάλογη με εκείνη που συμβαίνει στην *Στρέλλα*, και τις δίνει την ιδιότητα της *'dina citizenship'*. Έτσι δεν κρατά τα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητά του ως ένα ιδιωτικό θέμα, αλλά αντιστέκεται «στους κανονισμούς γύρω από το φύλο και την σεξουαλικότητα σε μια χώρα όπου τέτοια θέματα έχουν παράδοση στο να θεωρούνται 'ιδιωτικής' και όχι 'δημόσιας' φύσης».¹⁴¹

Η παρουσία του 'ξένου' και οι αναπαραστάσεις βίας στον αστικό χώρο.

Ένα από τα θέματα στα οποία εισάγεται ο θεατής είναι κι αυτό της βίας, και συγκεκριμένα η βία στο δημόσιο χώρο της πόλης. Η Η. Arendt έχει υποστηρίξει ότι η βία εμφανίζεται ως τελευταία διέξοδος για να διατηρηθεί ανέπαφη η δομή της ισχύος απέναντι σε μεμονωμένους αντιπάλους.¹⁴² Η πόλη, από την άλλη, ήταν πάντα τόπος εκδήλωσης των φαινομένων βίας κάθε είδους: από τις εκάστοτε θεσμοποιημένες μορφές που συνδέονται με την εξασφάλιση του ελέγχου από την εξουσία, μέχρι την αμφισβήτηση, τις εξεγέρσεις, την πάλη για την εξουσία ή "την αλλαγή", τους πολέμους και, ίσως ακόμη περισσότερο, τις ποικίλες μορφές που ενυπάρχουν στις κοινωνικές σχέσεις και την καθημερινότητα.¹⁴³ Οι πολίτες ωθούνται να διαβάσουν στις τηλεοράσεις τους την τρέχουσα βία με υπερβολικό τρόπο, να συνηθίσουν τις νέες μορφές θεσπισμένης βίας και να θεωρήσουν τον εντεινόμενο έλεγχο σαν αυτονόητη ανάγκη, ενώ αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο με περιπολίες όπως για παράδειγμα της γειτονιάς τους, πρακτικές που ξεκίνησαν στις ΗΠΑ, αλλά εμφανίζονται και σε ευρωπαϊκές πόλεις, ακόμα και στην Ελλάδα.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Χατζηγιάννη Τ.(2015), Σχόλιο στην ταινία *Ξενία* του Πάνου Κούτρα, ΕΨΕ, διαθέσιμο: http://www.pschoanalysis.gr/documents/WORLD/CINEMA/Xenia_Hatzigianni.pdf, σελ. 4

¹⁴¹ Papanikolaou D. (2018), Critically queer and haunted: Greek identity, crisis and doing queer history in the present, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1, σελ.168

¹⁴² Arendt H. (2000), *Περί Βίας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 108

¹⁴³ Μαντουβάλου Μ. (2005), *Βία και πόλη*, εισήγηση στο Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας "Σύγχρονοι μηχανισμοί βίας και καταπίεσης", σελ. 1

¹⁴⁴ Ο. π., σελ. 11

Από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, λίγο μετά την συνάντηση των δύο αδελφών, ο σκηνοθέτης κάνει ένα σαφές κοινωνικό σχόλιο, για την καθημερινότητα των μεταναστών στο δημόσιο χώρο, σε συνδυασμό με τον αυτόκλητο 'έλεγχο' σε αυτόν από ανερχόμενες ακροδεξιές ομάδες. Καθώς περπατούν στο δρόμο ακούγεται εκτός πλάνου, η φωνή ενός άνδρα «*«Τι το κάναμε εδώ, Bollywood; Πες μου ρε, είσαι στην Ελλάδα και δεν μιλάς ελληνικά;»* ενώ μετά η κάμερα αποκαλύπτει πως η επίθεση γίνεται σε παιδιά μεταναστών, που παίζουν στην πλατεία. Με αυτόν τον τρόπο ακροδεξιές και νεοναζιστικές συμμορίες, τονίζουν το ελληνικό στοιχείο με το οποίο οι 'ξένοι' πρέπει να συμμορφωθούν.

Σε μια από τις σκηνές που διαδραματίζεται στον δημόσιο χώρο, καθώς περπατούν στο δρόμο, σε κεντρική περιοχή, φαίνεται η ανησυχία του Οδυσσέα, να μοιάζουν με τους ντόπιους, να μην ξεχωρίζουν ούτε ως 'ξένοι', αλλά ούτε κι ως προς τα έμφυλα πρότυπα. Έτσι κι εδώ, όπως αναφέρει η Τζιρτζιλάκη για τους σύγχρονους εκ – τοπισμένους αστικούς νομάδες, οι πρωταγωνιστές είναι αναγκασμένοι από τις συνθήκες να κρύβουν τον τόπο προέλευσης, να μιμούνται τις συνήθειες και την συμπεριφορά του τόπου στον οποίο βρίσκονται, διότι διαφορετικά, θα έχουν να αντιμετωπίσουν την βία των μόνιμα εγκατεστημένων και τον αποκλεισμό από μια σειρά χώρων.¹⁴⁵ Κι αν καταφέρνουν να κρύψουν την ετερότητά τους, ως προς την χώρα προέλευσης, «*αφού έτσι κι αλλιώς δεν φαινόμαστε Αλβανοί*» όπως αναφέρει ο Ντάνυ, αυτό που πρέπει ακόμα να κρύψουν, να μην είναι αναγνωρίσιμο στη δημόσια σφαίρα, είναι η ομοφυλοφιλία του. Παρακολουθούμε εδώ «*την αδρανοποίηση της πολιτισμικής ταυτότητας του ξένου*», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Παπαταξιάρχης. Ο πολιτισμικά άλλος 'τιμάται' όχι γιατί είναι διαφορετικός αλλά γιατί δείχνει ότι μπορεί να γίνει όμοιος, η όποια αξία της ταυτότητάς του έγκειται στην μετατρεψιμότητά της.¹⁴⁶

Μέσα από την ταινία φανερώνονται δύο βασικές μορφές διακρίσεων, που ακόμα δεν έχουν εξαιρεθεί από την ελληνική κοινωνία, η ομοφοβία και η ξενοφοβία. Όμως εδώ το 'ξένο' δεν είναι μόνο αυτό που διαφέρει ως προς την εθνότητα. Στην σκηνή στην πλατεία, δέχεται επίθεση, επειδή το ντύσιμό του και ο τρόπος που κινείται 'προδίδει' την ομοφυλοφιλία του. Ο δημόσιος χώρος γίνεται δύσβατος για τον Ντάνυ, ακόμα κι όταν βρίσκεται μεταξύ άλλων με αλβανική καταγωγή, που αντιμετωπίζουν με την σειρά τους το έτερο αλλά και τους συμπατριώτες τους με τις δικές τους προκαταλήψεις και κλισέ.¹⁴⁷ Εξετάζοντας τις σκηνές βίας και εκφοβισμού ως προς τους μετανάστες κι όσους αποκλίνουν από την ετεροκανονικότητα του φύλου, σε σχέση με το σύνολο της ταινίας, θα μπορούσαμε να πούμε πως αν και δεν αποτελούν το κεντρικό μέρος της αφήγησης, περιγράφουν, ορίζουν και συμπληρώνουν τα κοινωνικά και οικονομικά πλαίσια δράσης των ηρώων.

Στην ταινία η πραγματικότητα πολλές φορές διακόπτεται από τον κόσμο του φανταστικού. Τα πλάνα και οι βίαιες σκηνές που εκτυλίσσονται στον δημόσιο χώρο του κέντρου, που παρουσιάζεται ως ένα πεδίο αποκλεισμού της κάθε ετερότητας, έρχονται σε αντιπαράθεση με έναν κόσμο που υπάρχει στο μυαλό του Ντάνυ. Όπως έχει σχολιαστεί, ονειρικά σενάρια υπάρχουν άφθονα στο *Xenia*, όπως η μαγική νυχτερινή περιπλάνηση των δύο αδελφών στο ποτάμι, αλλά και οι εικόνες στο μυαλό του Ντάνυ, που είναι σκηνές ανάμεσα σε φαντασία και ψευδαίσθηση.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Τζιρτζιλάκη Ε. (2008), Εκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 60

¹⁴⁶ Παπαταξιάρχης Ε. (2006), Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σσ. 3- 4

¹⁴⁷ Παραδείση Μ. (2006), Η εικόνα του ξένου στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α., Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006, εκδόσεις Αιγόκερως., σελ.62

¹⁴⁸ Χατζηγιάννη Τ.(2015), Σχόλιο στην ταινία *Ξενία* του Πάνου Κούτρα, ΕΨΕ, διαθέσιμο: http://www.psychanalysis.gr/documents/WORLD/CINEMA/Xenia_Hatzigianni.pdf



Εικόνα 4.3.1 Ο Ντάνυ και ο Οδυσσέας περπατούν στο κέντρο και σε επόμενο πλάνο εμφανίζεται μια ομάδα νεοναζί να εκφοβίζει μικρά παιδιά μεταναστών (Xenia, 2014)

Η αφιλόξενη πόλη των ξένων και των σεξουαλικών άλλων

Η σχέση μεταξύ φύλου και σεξουαλικότητας και η απόδοση της στον χώρο γίνεται αντιληπτή όταν ο δημόσιος χώρος διαμορφώνεται ως χώρος ετεροκανονικότητας μέσα από την επανάληψη καθορισμένων πρακτικών. Όμως εδώ ο δημόσιος χώρος δεν κατασκευάζεται μόνο μέσα από τους κανόνες της ετεροκανονικότητας, αλλά με βάση κι άλλα χαρακτηριστικά, όπως η φυλή, η εθνότητα και η τάξη, που αποδίδονται στα υποκείμενα. Ο D. Bell, αναφερόμενος στους 'σεξουαλικά αντιφρονούντες', ως εκείνους που δεν συμμορφώνονται με τα κυρίαρχα πρότυπα της ετεροφυλοφιλίας που επιβάλλονται μέσα σε κάθε κοινωνία, υποστηρίζει πως η είσοδος για αυτούς στο δημόσιο χώρο είναι πολύ δύσκολη. Αποκλείονται σαφώς από τις κυρίαρχες έννοιες για το ποιες εκφράσεις της σεξουαλικότητας είναι επιτρεπτές στο δημόσιο χώρο, και κάθε δημοσιοποίηση της σεξουαλικής τους ζωής είναι πιθανό να προσελκύσει αποδοκιμασία ή και χειρότερα.¹⁴⁹ Για όσους διαφοροποιούνται ως προς το φύλο (gender variant), η τυραννία του φύλου εισβάλλει σε κάθε πτυχή του χώρου στον οποίο τα άτομα ζουν και περιορίζει τις συμπεριφορές που παρουσιάζουν/εκθέτουν.¹⁵⁰ Όπως θα φανεί στην ανάλυση παρακάτω, αυτός ο αποκλεισμός στην ταινία του Κούτρα δεν περιορίζεται μόνο στους 'σεξουαλικά αντιφρονούντες' (ομοφυλόφιλοι, τρανς γυναίκες), αλλά επηρεάζει και όσους εκφράζουν στον δημόσιο χώρο μη επιτρεπτές πολιτισμικές συμπεριφορές, σύμφωνα με τα κυρίαρχα πολιτισμικά πρότυπα της χώρας 'υποδοχής'.

¹⁴⁹ Bell, D. (1995), Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship, *Political Geography*, Vol. 14, No. 2, σελ. 140.

¹⁵⁰ Doan Petra L. (2010), The tyranny of gendered spaces – reflections from beyond the gender dichotomy, in *Gender, Place & Culture: A Journal of feminist geography*, Volume 17, Number 5, σελ. 635

Ενδιάμεσα χώροι αποδοχής και διεκδίκησης

Το γκέι κλαμπ στο κέντρο της Αθήνας που επισκέπτεται ο Ντάνυ, αποτελεί έναν τόπο, όπου «οι επαφές μπορεί να σημαίνουν αυθόρμητες συναντήσεις μεταξύ ξένων, όπου ένα διαφορετικό είδος ερωτισμού λαμβάνει χώρα».¹⁵¹ Το μπαρ εδώ δεν είναι μόνο ένα τόπος με συγκεκριμένη σεξουαλική και έμφυλη ταυτότητα, αποτελεί παράλληλα σημείο συνάντησης διαφορετικών πολιτισμικών και εθνοτικών ταυτοτήτων. Ο D. Bell υποστηρίζει πως η ένταση ανάμεσα στο 'κρυφό' (closet) και την 'έξοδο' (outing), ανάμεσα στα ιδιωτικά δικαιώματα και τις δημόσιες πολιτικές υποχρεώσεις, θέτει αυτούς που αποκαλεί 'διστραμμένους πολίτες' (citizen-pervert), ακριβώς στην τομή του δημόσιου/ιδιωτικού διαχωρισμού, που δεν μπορεί να περιορισθεί σε κανέναν τομέα. Έτσι ο 'διστραμμένος πολίτης', κατοικώντας εκείνους τους χώρους ενδιάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, απειλεί την κατάρρευση και των δύο τομέων.¹⁵²

Η επόμενη σκηνή μεταφέρει τον θεατή έξω από το μπαρ, και με μια κίνηση της κάμερας, δίνει στον θεατή πληροφορίες για την ευρύτερη περιοχή. Μια περιοχή του κέντρου όπου συνυπάρχουν ομοφυλόφιλοι, μετανάστες και τα καταστήματά τους, άστεγοι και τοξικο-εξαρτημένοι, τρανς εκδιδόμενες γυναίκες, αναδεικνύοντας διαφορετικές όψεις της ετερότητας που εκδιώκονται από τον δημόσιο χώρο, αφού αποκλίνουν από τα κυρίαρχα έμφυλα και πολιτισμικά πρότυπα. Στη ίδια σκηνή η επίθεση μιας ομάδας σε μια γυναίκα, που με την βία την ρίχνουν κάτω και προσπαθούν να της αφαιρέσουν την μαντήλα, φωνάζοντας της «στην Ελλάδα είσαι...», αποτελεί μια διαρκή υπενθύμιση ότι θα αποτελούν το ξένο, το outsider, που έχει τολμήσει να βγει στην δημόσια σφαίρα, να μετατραπεί σε ένα 'άλλο', και που πρέπει να συμμορφωθεί σε συγκεκριμένους κανόνες, προκειμένου να επιβιώσει. Ο 'ξένος' που υιοθετεί γρήγορα τους τρόπους του οικοδεσπότη (γλώσσα, εμφάνιση, συμπεριφορά), παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται να μην διαθέτει μια σταθερή προσκόλληση στην ταυτότητα καταγωγής, ιδιότητα που προνομιακά μονοπωλεί ο οικοδεσπότης ως σημείο υπεροχής, δηλώνει την εξομοίωσή τους, την προσαρμοστική του ικανότητα και την ανωτερότητα της ταυτότητας στην οποία προσκολλάται. Αντίθετα ο 'ξένος' που αποδεικνύεται ανεπίδεκτος μαθήσεως την ίδια στιγμή που επιμένει να είναι παρών, συχνά θεωρείται υπεύθυνος για τις πρακτικές συνέπειες της μη αφομοίωσής του.¹⁵³

Ακόμα μέσα από τις σκηνές της επίθεσης γίνεται φανερό πως δεν είναι μόνο τα σύνορα και οι συνοριοφύλακες που αντιμετωπίζουν τους πιο πρόσφατους μετανάστες/ πρόσφυγες. Το ίδιο συμβαίνει και στον αστικό χώρο. Μέλη του μορφώματος της χρυσής αυγής και άλλων νεοναζιστικών μορφωμάτων, «βγαίνουν έξω να υπερασπιστούν την Ελλάδα και τους Έλληνες, όπως λένε, βγαίνουν έξω με σκοπό να 'διευθετήσουν' τους μετανάστες ως πράξη πατριωτισμού»¹⁵⁴ Η διαφορά στο δημόσιο χώρο του δρόμου διώκεται και τιμωρείται, είτε μέσω την ωμής βίας από την ομάδα νέο-ναζιστών είτε από την αστυνομία, που συλλαμβάνει τον Ντάνυ. Στην σκηνή που προηγείται πριν από ένα ξέσπασμα βίας εναντίων των 'ξένων' σε έναν από τους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας, ο σκηνοθέτης βάζει την κάμερα να επιμένει σε κοινωνικές ομάδες που συχνά χαρακτηρίζονται ως 'περιθωριακές' της Αθήνας, όπως τοξικο-εξαρτημένοι και άστεγοι, δηλαδή τους ανθρώπους που ελάχιστα εμφανίζονται στο πεδίο όρασης των ντόπιων, καθώς αυτοί διασχίζουν βιαστικά την πόλη.

¹⁵¹ Bell, D., Binnie, J. (2004), Authenticating Queer Space: Citizenship, Urbanism and Governance, Urban Studies, Vol. 41, No. 9, σ. σ. 1807 – 1820, σελ. 1812

¹⁵² Bell, D. (1995), Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship, Political Geography, Vol. 14, No. 2, σελ. 147

¹⁵³ Παπαταξιάρχης Ε. (2006), Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα., σελ. 6

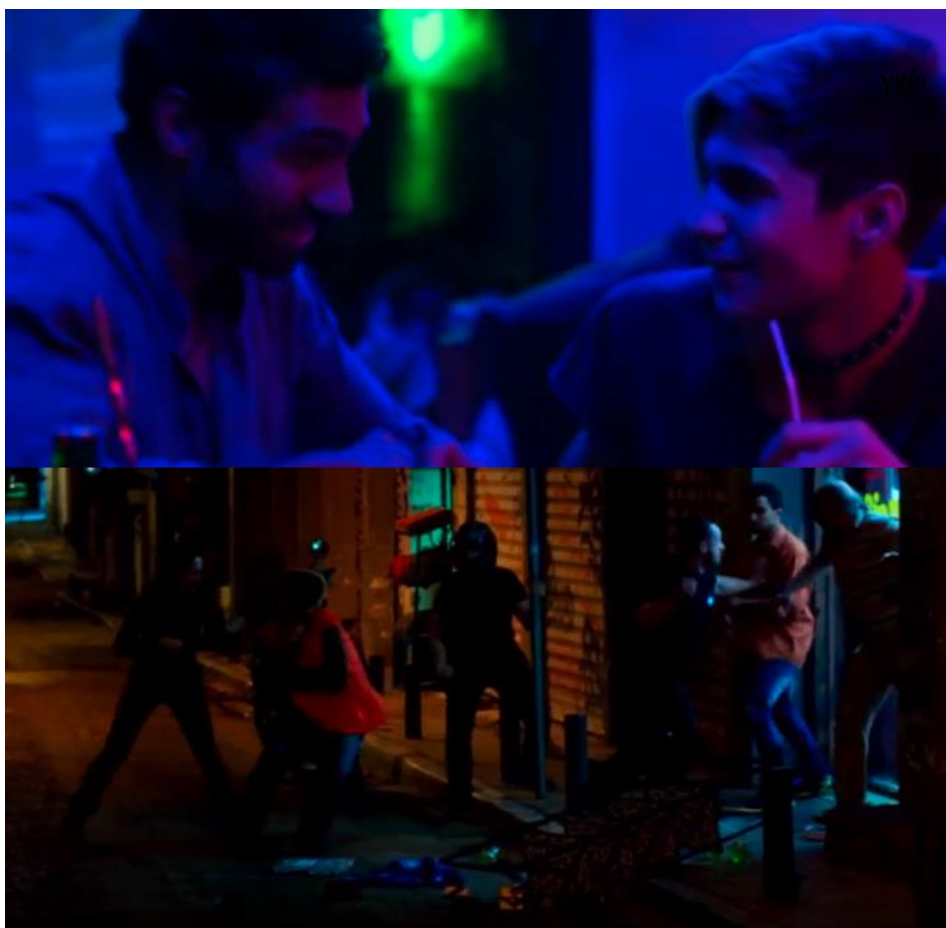
¹⁵⁴ Green S. (2014), Migration Knots: Crisis Within a Crisis, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), Crisis- Scapes: Athens and Beyond, Athens: Synthesi., σελ. 59

Οι μορφές βίας και εκφοβισμού που αναπαρίστανται στην ταινία, έχουν ως πεδίο το δημόσιο χώρο, ιδιαίτερα τον δρόμο και την πλατεία. Τα φαινόμενα ρατσιστικής βίας στο κέντρο της Αθήνας, την περίοδο που γυρίστηκε η ταινία θα μπορούσαν να διαχωριστούν από παλαιότερα περιστατικά βίας, όπου οι δράστες κινούνται στα κρυφά, χτυπούν και εξαφανίζονται. Πραγματοποιείται μια γεωγραφική διαφοροποίηση της βίας, από τους σκιώδης και απόκρυφους χώρους της σκιώδους επίθεσης, στους τόπους που διαδραματίζεται η δημόσια επίθεση. Οι τόποι αυτοί «δρόμοι, πλατείες είναι ορατοί και δημόσιοι: τους καθιστά τέτοιους ακριβώς η διαμαρτυρία που επιδιώκει να παρουσιάσει την απόρριψη ως συλλογικό αίτημα και καθήκον αυτών που πλήττονται από την παρουσία των μεταναστών δίπλα τους και που έχουν αποκλειστικό δικαίωμα να ορίζουν ποιος ανήκει και ποιος δεν ανήκει εκεί, στη βάση της εθνοτικής διαφοράς».¹⁵⁵

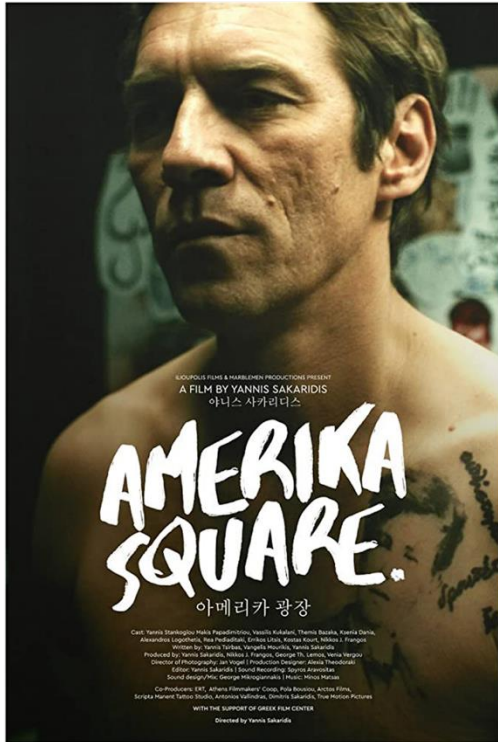
Στην ταινία τα υλοκείμενα που γίνονται αποδέκτες βίαιων συμπεριφορών αποτελούν κυρίως τρανς γυναίκες, γυναίκες διαφορετικής εθνότητας και θρησκείας, ομοφυλόφιλοι και μετανάστες-πρόσφυγες. Ο Ντάνυ δείχνει να μην φοβάται να τους υπερασπιστεί, και στην προσπάθειά του να σταματήσει την ομάδα που επιτίθεται στην γυναίκα, έρχεται αντιμέτωπος με έναν αστυνομικό και συλλαμβάνεται. Φαίνεται ότι στον αστικό χώρο υπάρχει μια συνεχής επιβεβαίωση, επιτέλεση και διεύρυνση των συνόρων/ ορίων. Στον ίδιο χώρο «υπάρχουν άνθρωποι που αναπαράγουν και ενισχύουν μέσα από την πράξη και τον λόγο τους τις συνοριακές πρακτικές που έχουν ενσωματώσει την εξουσία να αποκλείουν από τον δημόσιο χώρο της πόλης όσους αναγνωρίζουν ως 'ξένους' και ταυτόχρονα, άνθρωποι αμφισβητούν με τις πράξεις τους τον κυρίαρχο λόγο, και αναπτύσσουν μαζί τους σχέσεις φροντίδας και αλληλεγγύης».¹⁵⁶

¹⁵⁵ Κανδύλης Γ. (2013), Ο χώρος και ο χρόνος απόρριψης των μεταναστών στο κέντρο της Αθήνας, στο Μαλούτας Θ., Κανδύλης Γ., Πέτρου Μ. & Σουλιώτης Ν.(επιμ.), Το κέντρο της Αθήνας ως πολιτικό διακύβευμα, Αθήνα: ΕΚΚΕ, διαθέσιμο: <https://www.ekke.gr/research/dimosieuseis/i-epanafora-tou-zitimatos-tou-kentrou-tis-athinas-stin-imerisia-diataxi>, σελ. 262

¹⁵⁶ Λαφαζάνη Ο. (2015), Συναντώντας τον 'ξένο': μετανάστευση-σύνορα-αστικός χώρος, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρου Χ.(επιμ.), Urban Conflicts, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη., σελ. 336



Εικόνα 4.3.2 Ο Ντάνυ στο μπαρ συζητά με ένα μετανάστη που γνωρίζει εκεί, ενώ αμέσως μετά και λίγο πιο μακριά από τον χώρο του μπαρ, μετανάστες/ριες και τρανς γυναίκες δέχονται επίθεση (*Xenia*, 2014)



Amerika Square

χώρα παραγωγής: Ελλάδα

έτος παραγωγής: 2016

σκηνοθεσία: Γιάννης Σακαρίδης

σενάριο: Βαγγέλης Μουρίκης

Γιάννης Σακαρίδης

ηθοποιοί: Γιάννης Στάνκογλου, Μάκης

Παπαδημητρίου, Βασίλης

Κουκαλάνη, Θέμις Μπαζάκα,

Ερρίκος Λίτσης, Ξένια Ντάνια

ΣΥΝΟΨΗ

Η ταινία αφηγείται την ιστορία τεσσάρων ανθρώπων, του Μπίλλυ, του Νάκου, του Τάρεκ και της Τερέζα. Ο Μπίλλυ είναι ένας tattoo artist γύρω στα 40, που διατηρεί ένα συνοικιακό μπαρ. Ο Νάκος είναι 38 χρονών άνεργος και ζει μαζί με τους γονείς του στην ίδια πολυκατοικία με τον Μπίλλυ. Ο Νάκος θα αναζητήσει το νόημα στα προβλήματά του μέσα από το δρόμο του ρατσισμού. Ο Τάρεκ είναι Σύριος πρόσφυγας που έχει έρθει στην Ελλάδα μαζί με την 10χρονη κόρη του, και μέσα από το τοπικό κύκλωμα διακίνησης θα προσπαθήσει να φύγουν με τον πιο ασφαλή τρόπο για Βερολίνο. Η Τερέζα είναι μια Αφρικανή τραγουδίστρια, που προσπαθεί να ξεφύγει από το κύκλωμα που την εκμεταλλεύεται. Θα γνωρίσει το Μπίλλυ και θα την βοηθήσει στο ταξίδι της για την Ευρώπη. Η πλατεία είναι ο κοινός τόπος που συναντώνται οι χαρακτήρες και οι ιστορίες τους. Ένα σχέδιο εξόντωσης που συλλαμβάνει ο Νάκος, για τους μετανάστες και τους πρόσφυγες τις περιοχής, θα έχει καταστροφικές επιπτώσεις τόσο στο ταξίδι του Τάρεκ, της κόρης του και της Τερέζα όσο και στη ζωή του Μπίλυ.

4.4 Amerika square

Ζητήματα ως προς την ετερότητα

Μέσα από την ταινία η Αθήνα παρουσιάζεται τόσο ως τόπος εγκατάστασης όσο και ως τόπος μετάβασης. Η περιοχή γύρω από την πλατεία Αμερικής κατοικείται τόσο από ντόπιους όσο κι από μετανάστες και πρόσφυγες που έχουν εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα, εργάζονται και έχουν αναπτύξει ένα δίκτυο κοινωνικών και οικονομικών σχέσεων. Παράλληλα, η περιοχή αποτελεί έναν τόπο μετάβασης, μια σύγχρονη Casablanca, όπως ειρωνικά σημειώνει ο Νάκος, για όσους προσπαθούν να περάσουν τα σύνορα, για την αναζήτηση μιας νέας ζωής σε κάποια ευρωπαϊκή πόλη, μακριά από την χώρα προέλευσης. Όμως εδώ τα πράγματα είναι σκληρά, «*εδώ δεν είναι Casablanca με άσπρα κουστουμάκια..., εδώ είναι οδός Χένυδεν, εδώ είναι Αχαρνών, εδώ είναι Πατησίων, εδώ είναι Amerika Square...*», είναι ο τόπος που επιβιώνουν και αναμένουν, όσοι βρέθηκαν εδώ, τις περισσότερες φορές χωρίς χαρτιά, και δεν έχουν που αλλού να πάνε.

Από τις πρώτες σκηνές της ταινίας, ο Νάκος μας εισάγει, μέσα από την δική του οπτική, στον πολυπολιτισμικό κόσμο της γειτονιάς του, ξεκινώντας από την πολυκατοικία του, μετρώντας την αναλογία Ελλήνων και 'ξένων'. Μέσα από την παρουσίαση των κατοίκων της πολυκατοικίας φαίνεται η συνύπαρξη ανάμεσα σε μετανάστες, πρόσφυγες αλλά και ντόπιους, με μεγάλη διαφοροποίηση ως προς την χώρα προέλευσης, την ηλικία, το φύλο και την οικογενειακή κατάσταση. Μετανάστες από την Ουκρανία, την Αφρική, την Αλβανία, την Ρωσία, την Πολωνία, το Πακιστάν, το Αφγανιστάν, ζουν στον ίδιο όροφο, και πολλές φορές συνάπτουν ακόμα και προσωπικές σχέσεις με Έλληνες. Μέσα από την παρουσίαση της πολυκατοικίας, γίνεται ένα σχόλιο της κοινωνικό-οικονομικής ιεραρχίας των κατοίκων καθ' ύψος. Στο ρετιρέ ζει ένα ζευγάρι συνταξιούχων, που ο άντρας είναι πρώην αξιωματικός, ενώ από τον πέμπτο ως τον δεύτερο ζουν οικογένειες Ελλήνων και μεταναστών. Από τον πρώτο όροφο και κάτω, σχολιάζοντας υποτιμητικά τους ενοίκους, ο Νάκος χαρακτηριστικά αναφέρει «*κι από εκεί και κάτω χάνεται η μπάλα*». Στο ισόγειο ζουν σε μικρά διαμερίσματα μεγάλος αριθμός μεταναστών από το Πακιστάν και το Αφγανιστάν, ενώ στο υπόγειο ο Μπίλλυ, έχει προσφέρει προσωρινά καταφύγιο στον Σύριο πρόσφυγα, τον Τάρεκ. Τελειώνοντας τον απολογισμό του συνειδητοποιεί απογοητευμένος ότι οι Έλληνες κάτοικοι είναι τελικά λιγότεροι, «*18- 32 σχεδόν double score, έχουμε γίνει μειονότητα*».

Μέσα από αυτή την σκηνή, στα πρώτα λεπτά της ταινίας, γίνεται φανερό πως ο τρόπος πρόσληψης των 'ξένων' από τον Νάκο, συνάδει με τον κυρίαρχο τρόπο αναπαράστασης τους, που όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αφορά την ερμηνεία τους είτε ως ένα επικίνδυνο 'άλλο' είτε ως θύματα. Αν και αυτές οι αναπαραστάσεις δεν ήταν άγνωστες πριν την κρίση, έχουν πολλαπλασιαστεί, ενταθεί και έχουν γίνει πιο επιθετικές. Αυτή η διαχείριση των μεταναστών κατά τη διάρκεια της κρίσης προσπάθησε να διευκολύνει, να ανακουφίσει και να αποπροσανατολίσει τις ντόπιες ανησυχίες και φοβίες που σχετίζονται με την απώλεια των θέσεων εργασίας, με ανησυχίες που αφορούν το μέλλον της εργασίας και με την ανασφάλεια που υποκινείται από τα δημοφιλή μέσα γύρω από την 'μεταναστευτική εγκληματικότητα στο κέντρο της πόλης και σε συγκεκριμένες γειτονιές όπως η Κυψέλη, τα Πατήσια, η Ομόνοια.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Tsimouris G. (2014), From Invisibility into the Center of the Athenian Media Spectacle: Governmentality and Immigration in the Era Of Crisis, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), Crisis-Scapes: Athens and Beyond, Athens: Synthesi., σελ. 78

Η πρόσφατη κρίση, παράλληλα με τη συρρίκνωση του κοινωνικού κράτους, έθεσε το ιδεολογικό πλαίσιο για την ενίσχυση του κατασταλτικού κράτους, τον περιορισμό των πολιτικών και κοινωνικών δικαιωμάτων, και την ενίσχυση των οριοθετήσεων και των ελέγχων για τους «επικίνδυνους άλλους», εγχώριους και μη. Ιδιαίτερα οι ‘ευάλωτες ομάδες’ και οι ‘μειονότητες’, εντοπίστηκαν είτε ως οι υπεύθυνοι της κρίσης είτε ως οι αποδιοπομπαίοι τράγοι για τον εξευμενισμό της δυσαρέσκειας των μεσαίων, κομφορμιστικών κοινωνικών στρωμάτων, που είδαν την προσωρινή ευημερία τους και το αίσθημα της ασφάλειας να υπονομεύεται με ασυνήθιστα γρήγορους ρυθμούς.¹⁵⁸

Από τα κεντρικά ζητήματα που αναδεικνύει η ταινία είναι η αναγκαστική μετανάστευση, η προσφυγιά και ιδιαίτερα από την εμπόλεμη Συρία, η ρατσιστική ρητορική που ήταν ιδιαίτερα έντονη στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο αλλά και ζητήματα ελληνικής παθογένειας, οικονομικά και προσωπικά προβλήματα, που εντάθηκαν μετά το ξέσπασμα της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης. Από τα πρώτα λεπτά της ταινίας, όπου εμφανίζεται ο Τάρεκ με την κόρη του, οι έννοιες του ταξιδιού, των συνόρων, των ορίων και των περιορισμών, εισάγονται και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την αφήγηση και την εξέλιξη της ταινίας. «*Τα σύνορα είναι μπίζνα με πολλά λεφτά, όπως κι ο πόλεμος. Εκεί είδα περισσότερα λεφτά από οπουδήποτε στη ζωή μου. Η Τουρκία είναι σύνορα. Μπίζνα. Το Αιγαίο είναι σύνορα. Μπίζνα. Η Αθήνα επίσης, η Βικτώρια ακόμα περισσότερο. Και η μπίζνα θέλει εφοδιασμό με προϊόντα. Σαν εμένα και την κόρη μου*», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τάρεκ, σε έναν από τους μονόλογους του, λίγο πριν φύγει από την Αθήνα.

Μέσα από την διαπραγμάτευση του πιο σύντομου τρόπου για την μετάβαση στο Βερολίνο, που αποτελεί και την πόλη προορισμού πατέρα και κόρης, φαίνονται καταρχήν οι ανισότητες ακόμα και μέσα στο προσφυγικό σώμα, καθώς ο πιο σύντομος δρόμος με αεροπλάνο είναι κι αυτός που κοστίζει περισσότερο, ενώ όσα λιγότερα χρήματα μπορεί να διαθέσει κάποιος, τόσα περισσότερα μέρη καλείται να διέλθει, και τόσα περισσότερα σύνορα να διασχίσει. Σε μια από τις συζητήσεις για την διαδικασία του ταξιδιού ο Τάρεκ ενημερώνεται ότι θα φύγουν οδικώς για Καλαμάτα, κι από εκεί με αεροπλάνο για Ιταλία, και έπειτα με άλλη πτήση για Βερολίνο, ενώ αρχικά, είχαν συμφωνήσει η μεταβίβαση να γίνει απευθείας από την Αθήνα στο Βερολίνο. Φαίνεται έτσι ότι οι συνεχόμενοι έλεγχοι, όπως για παράδειγμα έλεγχοι για χαρτιά σε αεροδρόμια, οι νέοι περιορισμοί και η αυστηρότητα των ορίων/ συνόρων που μεταβάλλεται, μεταβάλλει παράλληλα και τις ροές των μεταναστών τόσο μέσα στην ίδια τη χώρα, όσο και μεταξύ των διαφορετικών χωρών.

Η πλατεία των ‘ξένων’

Η πλατεία εμφανίζεται στην ταινία, λίγα λεπτά μετά την έναρξη, και την γνωριμία με τους κατοίκους, μέσα από την ‘απογραφή’ του Νάκου. Με μία εναέρια λήψη ο σκηνοθέτης φανερώνει στους θεατές την πλατεία και τους γύρω δρόμους, με τον Νάκο εκτός πλάνου να αναφέρει «*αυτή είναι η γειτονιά μου, η πλατεία μου*». Με την πρώτη ματιά η πλατεία μοιάζει άδεια, όσο όμως η κάμερα πλησιάζει και εστιάζει τελικά στο κεντρικό σιντριβάνι, βλέπουμε για πρώτη φορά τον Τάρεκ αγκαλιά με την κόρη του να περιμένουν εκεί.

Στην ταινία ο Νάκος βιώνει την απώλεια της οικειότητας της πλατείας, την απομάκρυνση από τις ‘ρίζες’ του, αφού σύμφωνα με αυτόν ο χώρος της πόλης φαίνεται να έχει καταληφθεί από εθνοτικούς ‘άλλους’. Κάνοντας καθ’ όλη την διάρκεια της ταινίας αναφορές στο παρελθόν, είτε μέσα από τους μονόλογους του στους δρόμους της γειτονιάς, είτε μέσα από τις λιγοστές επαφές με τους γύρω του, αναζητά την ‘χαμένη ταυτότητα’ της πλατείας, καθώς γι’ αυτόν μέσα στην συνθήκη της μετανάστευσης- οι μετανάστες έχουν ‘καταλάβει’ τον άλλοτε δικό του χώρο της πλατείας. Όπως έχει

¹⁵⁸ Αθανασίου, Α., & Τσιμουρής, Γ. (2013). Χαρτογραφώντας τη βιοπολιτική των συνόρων: Σώματα, τόποι, απεδαφοποιήσεις. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 140(140-141), 3-37. doi:https://doi.org/10.12681/grsr.54, σελ. 15

υποστηρίζει η Massey, ο τόπος μπορεί να συσχετισθεί τόσο με το 'σπίτι' όσο και όσο και να χρωματιστεί με τα χαρακτηριστικά της νοσταλγίας. Στην πρώτη περίπτωση ο τόπος αποτελεί την 'λαχτάρα' και ρομαντικοποιείται ενώ στην δεύτερη περίπτωση η λαχτάρα για τον τόπο μεταφράζεται ως μορφή νοσταλγίας και αισθητικής. Και στις δύο περιπτώσεις, ο τόπος ερμηνεύεται ως σημαντικός στην αναζήτηση για την ταυτότητα, σε αυτή την θεωρητικά προβληματική εποχή, της θλίψης του χώρου- χρόνου.¹⁵⁹

Στο *'Amerika square'*, και ιδιαίτερα μέσα από την οπτική και τις πράξεις του Νάκου, τίθεται το ζήτημα της αύξησης της αβεβαιότητας με το τι εννοούμε με τους 'τόπους' και πως σχετιζόμαστε με αυτούς. Η Massey αναφέρει πως σε τέτοιες περιπτώσεις συχνά, ως 'αντίδοτο' συχνά χρησιμοποιείται η καταφυγή σε μια εξιδανικευμένη έννοια μιας εποχής όπου οι τόποι κατοικούνταν από συνοχή και ομοιογενείς κοινότητες.¹⁶⁰ Αυτή η προσφυγή σε ένα 'κατασκευασμένο' τόπο του παρελθόντος, «έχει προκαλέσει αμυντικές και αντιδραστικές απαντήσεις- συγκεκριμένες μορφές εθνικισμού, συναισθηματική ανάκτηση μιας αποστειρωμένης 'κληρονομιάς', και έναν ξεκάθαρο ανταγωνισμό στους νεοεισερχόμενους και τους 'ξενόφερτους'». ¹⁶¹ Συχνά ένα μέρος των απορριπτικών λόγων συντίθεται από αναφορές στην ιστορία της περιοχής και στην ομοιογένεια που εκφράζεται ιδίως με τη νοσταλγία μιας απολεσθείσας κοινότητας στενών διαπροσωπικών σχέσεων, χωρίς αντιθέσεις και συγκρούσεις. Η απόδοση επομένως μίας συλλογικής ταυτότητας σε εκείνους που θίγονται από την παρουσία των ξένων εξυπηρετείται από την κατασκευή ενός τόπου που, αν και μάλλον ασαφής ως προς τα όριά του, περιγράφεται ως η άμεση περιοχή κατοικίας τους. ¹⁶² Η ενσώματη παρουσία στην πλατεία τους κάνει ορατούς. Η πλατεία εδώ, για τους πρόσφυγες, λειτουργεί ως χώρος ανάμεσα στον τόπο που έχουν αφήσει και στον άγνωστο τόπο προορισμού.¹⁶³

Στην ταινία χρησιμοποιείται η έννοια της συλλογικής ταυτότητας, η επίκληση σε ένα αυθεντικό παρελθόν, μαζί με μια διαδεδομένη ρητορική μίσους ενάντια στο ξένο, ως ένα όχημα, το οποίο μέσα από μια σειρά άλλων οικονομικών και προσωπικών προβλημάτων και θα οδηγήσει τον Νάκο στην εγκληματική πράξη του. Συχνά ο μονόλογος του Νάκου χρησιμοποιείται συχνά ως αφηγηματικό εργαλείο, προκειμένου να γίνουν γνωστές στους θεατές οι προκαταλήψεις και τα προσωπικά του προβλήματα, που τον οδηγούν τελικά στις πράξεις του. Έτσι στις περιπλανήσεις του γύρω από την πλατεία, φαίνεται να υιοθετεί μια διαδεδομένη ρητορική ρατσισμού, που κατηγορεί τους μετανάστες- πρόσφυγες για όλα τα δεινά των ντόπιων πληθυσμών.

¹⁵⁹ Massey D. (1994), *Space, place and gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis., σελ. 10

¹⁶⁰ Ο. π., σελ. 146

¹⁶¹ Ο. π.

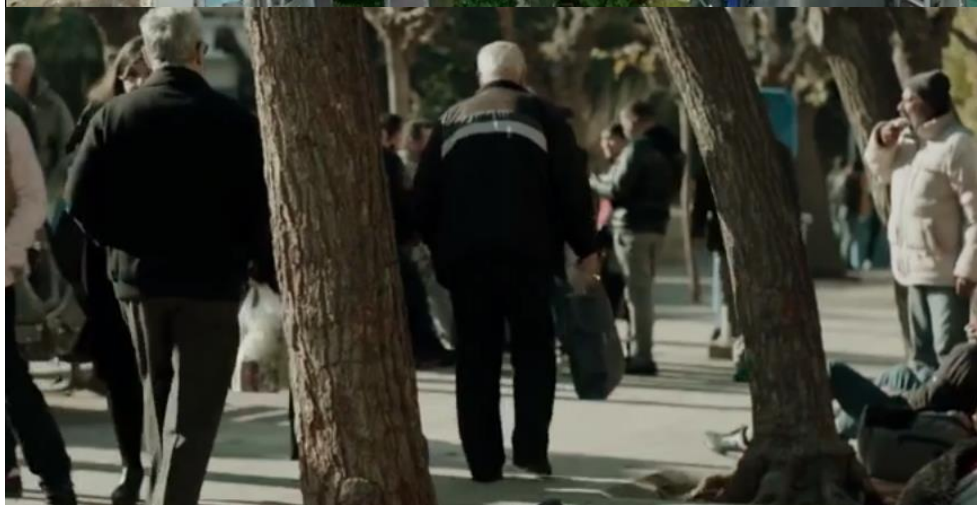
¹⁶² Κανδύλης Γ. (2013), *Ο χώρος και ο χρόνος απόρριψης των μεταναστών στο κέντρο της Αθήνας*, στο Μαλούτας Θ., Κανδύλης Γ., Πέτρου Μ. & Σουλιώτης Ν. (επιμ.), *Το κέντρο της Αθήνας ως πολιτικό διακύβευμα*, Αθήνα: ΕΚΚΕ, σσ. 266- 267

¹⁶³ Τζιρτζιλάκη Ε. (2008), *Εκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα., σελ. 193



Εικόνα 4.4.1 Εναέρια λήψη της πλατείας κατά την έναρξη της ταινίας, στη μέση η συνύπαρξη ντόπιων και μεταναστών/ προσφύγων και κάτω ο Νάκος ανάμεσα στους πρόσφυγες της πλατείας

(*Amerika Square*, 2016)



Ημι- δημόσιοι χώροι των μεταναστών και τα δίκτυα

Παρακολουθώντας την προσπάθεια του Τάρεκ να βρει ένα σίγουρο τρόπο να φύγει από την Ελλάδα με την κόρη του, ο θεατής στην ταινία έρχεται σε επαφή με μια σειρά από χώρους. Η κάμερα τον ακολουθεί να επισκέπτεται μικρά καταστήματα μεταναστών (π. χ το κουρείο), χώρους συγκέντρωσης/ εστίασης και στέκια, όπου συναντά και συνομιλεί με άλλους μετανάστες. Όπως και στην ταινία *‘Ο δρόμος προς τη Δύση’*, έτσι κι εδώ, μεταγενέστερα, προβάλλονται χώροι στην πόλη που ξεφεύγουν από τα όρια του ιδιωτικού, που συχνά αποτελεί το υπόγειο ή ισόγειο διαμέρισμα. Παρά τις δύσκολες συνθήκες επιβίωσης, φαίνεται να διεκδικούν έμπρακτα την παρουσία τους στον αστικό χώρο, καταφέρνουν να παράγουν τους δικούς τους χώρους.

Γύρω από την πλατεία έχει δημιουργηθεί ένα δίκτυο από μετανάστες και πρόσφυγες που λειτουργεί, μεταξύ άλλων, και για την μεταβίβασή τους στις τελικές χώρες προορισμού. Τέτοιους χώρους αποτελούν το καφενείο/ χώρος εστίασης, τα κουρεία, τα μίνι μάρκετ, το φωτογραφείο, που βγάζουν τις απαραίτητες φωτογραφίες για τα νέα τους διαβατήρια. Στην συζήτηση για τον προγραμματισμό της διαδικασίας του ταξιδιού του Τάρεκ και της κόρης του, ένας άλλος μετανάστης, που φαίνεται να αποτελεί κρίκο στις μετακινήσεις των προσφύγων, του λέει χαρακτηριστικά *«θα πας στο μίνι μάρκετ του Ασίς, και θα αφήσεις τα χρήματα εκεί»*. Σε επόμενη σκηνή φαίνεται το μίνι μάρκετ. Ο Τάρεκ ανεβαίνοντας τις σκάλες φτάνει στο πατάρι, στο γραφείο όπου γίνεται η χρηματική συναλλαγή και όπου κρατούν τα στοιχεία όσων πρόκειται να ταξιδέψουν. Φαίνεται μέσα από τις ανταλλαγές στην καθημερινή ζωή, η δημιουργία ενός δικτύου χώρων, που λειτουργούν τόσο βοηθητικά μεταξύ των προσφύγων και μεταναστών, όσο και ως χώροι διεκδίκησης τμημάτων της πόλης.

Παράλληλα τα δίκτυα που αναπτύσσονται εδώ, ξεφεύγουν χωρικά από τα όρια γύρω από την πλατεία και γίνονται υπερτοπικά, καθώς αποτελούνται από τους ενδιάμεσους σταθμούς παραμονής, μέχρι και τις επιθυμητές χώρες που αποτελούν τον τελικό προορισμό. Τα δίκτυα αυτά φανερώνονται μέσα από τις συζητήσεις του Τάρεκ με τους άλλους μετανάστες που εμπλέκονται στην διαδικασία του ταξιδιού. Εκφράζοντας την αγωνία του σε μια σκηνή, στο πατάρι του μίνι μάρκετ, όπου γίνονται οι συναλλαγές, ο Τάρεκ αναφέρει: *«όλοι λένε ότι είσαι καλός άνθρωπος, και να σε εμπιστεύομαι, όλοι ξέρουν το όνομά σου, και από την Κωνσταντινούπολη όλοι λένε ο Ασίς είναι καλός άνθρωπος»*. Εδώ πέρα από την αγωνία για την έκβαση του ταξιδιού, φανερώνεται ένα δίκτυο από ανθρώπους και τόπους, που εμπλέκονται στο ταξίδι και είναι γνωστά πέρα από τα όρια μιας πόλης ή μιας χώρας.

5 Συμπεράσματα

Μέσα από μια συνολική ανασκόπηση των θεματικών που εξετάστηκαν στα πλαίσια της διπλωματικής εργασίας, αναδείχθηκαν έννοιες όπως το 'έτερο', το 'ξένο', το 'άλλο', διαφορετικές μορφές ενός 'σύγχρονου παρία', όπως αναφέρει η Ε. Βαρίκα. Τα υποκείμενα που υποβάλλονται σε αυτές τις κατηγορίες, κατασκευάζονται και αναγνωρίζονται ως αυτά που δεν ανήκουν, που είναι εκτός τόπου. Κοινό χαρακτηριστικό των εννοιών αυτών, αποτελεί πάντα η κατασκευή τους σε σχέση με ένα κυρίαρχο εαυτό, μια ταυτότητα, που δεν χρειάζεται ποτέ να προσδιοριστεί και να διεκδικήσει τη θέση της. Μέσα από το πεδίο αυτών των εννοιών εξετάστηκε ιδιαίτερα η οπτική του φύλου, της σεξουαλικότητας και της εθνότητας. Οι έννοιες αυτές εξετάστηκαν στη σχέση τους με το χώρο, και ειδικότερα τον δημόσιο χώρο της πόλης. Ο χώρος εδώ προσεγγίζεται μέσα από τις θεωρήσεις ερευνητών όπως ο Lefebvre και η Massey, που προτείνουν μια αντίληψη του χώρου με όρους κοινωνικών σχέσεων. Υπό αυτή την έννοια ο χώρος συλλαμβάνεται ως ένα πολύπλοκο σύστημα κοινωνικών σχέσεων που δημιουργούν συγκρούσεις και διεκδικήσεις.

Το πεδίο της έρευνας αυτών των εννοιών και των σχέσεων που αναπτύσσουν αποτέλεσε ο κινηματογράφος, ως ένα μέσο αναπαράστασης. Μέσα από τις τέσσερις ταινίες που παρουσιάστηκαν, εξετάστηκε πως η έννοια της ετερότητας αναπαρίσταται, και ιδιαίτερα σε σχέση με τον χώρο της πόλης. Με εργαλείο το θεωρητικό πλαίσιο που αναλύθηκε στα πρώτα κεφάλαια της εργασίας, αναδείχθηκαν τρόποι με τους οποίους ο χώρος περιορίζει την παρουσία, την δράση και τις εμπειρίες των υποκειμένων, με βάση τα κυρίαρχα κατασκευασμένα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην ταυτότητά τους.

Σε όλες τις περιπτώσεις τίθεται το ζήτημα της πρόσβασης στο δημόσιο χώρο της πόλης. Η είσοδος της 'ετερότητας' σε αυτόν περιορίζεται με βάση εκείνες τις ταυτότητες φύλου, πολιτισμού και σεξουαλικότητας που ανήκουν στο πεδίο του διανοητού, καθώς υπάρχουν κατασκευασμένες ταυτότητες που έχουν το δικαίωμα της παρουσίας στο δημόσιο, και αντίστοιχα ετερότητες, που έχουν τοποθετηθεί εκτός δημόσιας θέας, συνήθως στον ιδιωτικό χώρο. Η έξοδος στους ημι-δημόσιους χώρους της πόλης, ενδιάμεσους τόπους, όπως τα παραδείγματα που εξετάστηκαν μέσα από τις ταινίες, αποτελούν το πρώτο βήμα για την διεκδίκηση κι άλλων χώρων μέσα στην πόλη. Μέσα σε αυτήν οι αυθόρμητες συναντήσεις όλων των 'ξένων' αλλά και οι πράξεις της καθημερινής ζωής δημιουργούν ιδιαίτερους χώρους, συνθέτοντας ένα δημόσιο χώρο με πολλαπλούς τόπους και πολλαπλές ταυτότητες.

Η ετερότητα μέσα από την καθημερινή της παρουσία στον χώρο της πόλης, άλλοτε σε μεγαλύτερο και άλλοτε σε μικρότερο βαθμό διασχίζει συνεχώς χωρικά και κοινωνικά όρια, ανακατασκευάζει την ταυτότητά της. Για την διεκδίκηση των μελών στιγματισμένων ομάδων στη δημόσια σφαίρα, η Berlant αναφέρει πως «*οι μαρτυρίες τους μετατρέπονται σε μια σκηνή διδασκαλίας και μια πράξη ηρωικής παιδαγωγικής, στην οποία το υποβαθμισμένο άτομο αισθάνεται υποχρεωμένο να αναγνωρίσει τους προνομιούχους, να πιστέψει στην ικανότητά τους να μάθουν και να αλλάξουν, να εμπιστευτούν την επιθυμία τους να μην είναι απάνθρωποι, και να εμπιστευτούν την αθωότητά τους στο βαθμό τον οποίο οι άγνοιά τους έχει υποστηρίξει ένα σύστημα πολιτικής υποταγής. Αυτές οι στιγμές της ριψοκίνδυνης δραματικής πειθούς βασίζονται στη πεποίθηση ότι τα προνομιούχα άτομα της εθνικής κουλτούρας θα ανταποκριθούν στην υπεροχή της λογικής*».¹⁶⁴ Τέτοιες στιγμές είναι αυτό

¹⁶⁴ Berlant, L. (1997). *The Queen of America goes to Washington City: Essays on sex and citizenship*. Durham, NC: Duke University Press, σελ. 222

που αποκαλεί πράξεις της *Diva Citizenship*, ενώ υποστηρίζει πως η κατάσταση της *Diva Citizenship* δεν αλλάζει τον κόσμο, αλλά αποτελεί μια στιγμή εμφάνισης που σημαδεύει μη πραγματοποιημένες δυνατότητες για καταπιεσμένες πολιτικές δραστηριότητες.¹⁶⁵

Στην ταινία του Κ. Κατζουράκη *‘Ο δρόμος προς τη Δύση’*, οι μετανάστες και μετανάστριες, καθώς και η ηρωίδα, τοποθετούνται οι ίδιοι μπροστά στην κάμερα, για να αφηγηθούν την δική τους ιστορία, την δική τους οπτική, ενώ παράλληλα καταγράφεται η καθημερινότητά τους στην πόλη. Παρά τον φόβο που γεννούν οι συνεχόμενοι έλεγχοι και η επιτήρηση, προβάλλονται καθημερινές πράξεις και χώροι της δικής τους καθημερινότητας, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως πράξεις διεκδίκησης. Το ίδιο συμβαίνει και στην ταινία Γ. Σακαριδής *‘Amerika Square’*. Από την μία πλευρά παρουσιάζονται τα δεινά της μετανάστευσης και της προσφυγιάς, σε μεταγενέστερο χρόνο, μέσα από την αφήγηση των ίδιων των προσφύγων- μεταναστών, από την άλλη παρουσιάζεται η διεκδίκηση του ταξιδιού αλλά και οι χώροι που δημιουργούν οι ίδιοι μέσα στην πόλη, ανακατασκευάζοντας τις κυρίαρχες ταυτότητες της.

Αυτό που ίσως διαφέρει στις δυο ταινίες του Π. Κούτρα, *‘Στρέλλα’* και *‘Xenia’*, είναι η αναπαράσταση μιας δυναμικής διεκδίκησης και εξόδου των βασικών χαρακτήρων στο δημόσιο χώρο της πόλης. Τόσο η Στρέλλα, ως τρανς γυναίκα, όσο και ο Ντάνυ ως ομοφυλόφιλος Αλβανός, παράλληλα με τις προσωπικές τους διεκδικήσεις και τα προσωπικά τους αιτήματα, έχουν το θάρρος να βγουν από τους ιδιωτικούς και ημι- δημόσιους χώρους αποδοχής, στο δημόσιο χώρο της πόλης, να γίνουν ορατοί και να έρθουν σε ανοιχτή αντιπαράθεση με τις κυρίαρχες νόρμες. Στις δύο αυτές ταινίες οι ιστορίες του ιδιωτικού στρέφονται προς το δημόσιο, με ταυτόχρονη κινηματογράφηση του χώρου της πόλης.

Αναδεικνύεται έτσι μέσα από αυτές πως ο ελληνικός κινηματογράφος της μετανάστευσης της σύγχρονης περιόδου, αρθρώνει ένα αντιρατσιστικό, αντί- ξενοφοβικό λόγο, ενώ αντίστοιχα ο queer σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος, αρθρώνει μια αντι- ομοφοβική και αντί- τρανς ρητορική. Δημιουργούνται έτσι περιθώρια αποδοχής αυτών των ταυτοτήτων που διαφεύγουν από της προσταγές της ετεροκανονικότητας, είτε αυτή έχει να κάνει με το φύλο και την σεξουαλικότητα, είτε με τα πολιτισμικά και εθνοτικά κυρίαρχα πρότυπα. Φαίνεται πως σε όλες τις ταινίες οι ήρωες καλούνται να αντιμετωπίσουν όρια και σύνορα, είτε φυσικά, είτε συμβολικά και σε διαφορετικές κλίμακες χώρου.

Μέσα από αυτούς τους τρόπους αναπαράστασης της ετερότητας, δίνεται η δυνατότητα για ανασυγκρότηση των ταυτοτήτων αυτών των υποκειμένων που διεκδικούν την αναγνώριση της διαφορετικότητάς τους και έρχονται σε σύγκρουση με το πρόσταγμα της πολιτισμικής και έμφυλης ομογενοποίησης. Τελικά τα δίπολα διαρρηγνύονται και ανατρέπονται, καθώς η πραγματικότητα αποδεικνύεται πολύ πιο σύνθετη.

Εστιάζοντας στο σήμερα, μπορούμε να δούμε, μέσα από πολύ πρόσφατα παραδείγματα, πως *‘αστυνομικές’*, ακόμα και βίαιες συμπεριφορές στο δημόσιο χώρο, απέναντι στο *‘έτερο’*, μερικές φορές μεγεθύνονται και υποστηρίζονται από την παρουσία άλλων σιωπηλών αλλά υποστηρικτικών θεατών. Οι αναπαραστάσεις της ετερότητας και του χώρου, μέσα από τις ταινίες που παρουσιάστηκαν προβάλλουν μια διαφορετική διέξοδο. Χωρίς την παρουσίαση μιας ωραιοποιημένης εικόνας τέτοιων κοινωνικών φαινομένων, μέσα από τις καθημερινές πρακτικές και τις διεκδικήσεις των ηρώων, γίνεται οικεία στον θεατή μια διαφορετική οπτική, αυτήν την φορά από την πλευρά του *‘αλλού’*, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο τις βάσεις για διεκδίκηση, αλληλεγγύη και αποδοχή.

¹⁶⁵ Ο. π., σελ.223

Βιβλιογραφία

Αθανασάτου Ι. (2006), *Γυναικεία μετανάστευση: η περίπτωση της ταινίας Ένας λαμπερός ήλιος*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.

Αθανασίου, Α., Τσιμουρής, Γ. (2013), Χαρτογραφώντας τη βιοπολιτική των συνόρων: Σώματα, τόποι, απεδαφοποιήσεις. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 140(140-141), 3-37. doi:<https://doi.org/10.12681/grsr.54>

Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.). (2006), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.

Βαΐου Ν., Μαρνελάκης Γ. (επιμ.). (2006), *Φύλο και Χώρος. Ταυτότητα, διαφορετικότητα, χώρος. Τεύχος σημειώσεων, Ειδικά θέματα φύλου και χώρου*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα.

Βαΐου Ν. κ.ά. (2007), *Διαπλεκόμενες καθημερινότητες και χωροκοινωνικές μεταβολές στην πόλη. Μετανάστριες και ντόπιες στις γειτονιές της Αθήνας*, Τελική Έκθεση ερευνητικού προγράμματος, Αθήνα: L-Press.

Βαΐου Ν. (2009), *Όψεις της μετανάστευσης προς την Αθήνα μετά το 1990*, στο Συνέδριο «Πληθυσμιακές τάσεις και προοπτικές. Ελλάδα και Ευρωπαϊκή Ένωση» του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Κοινωνίας – Ελληνική Εταιρεία Δημογραφικών Μελετών, Αθήνα 13-14 Μαρτίου 2009.

Βαΐου Ν., Καλαντίδης Α. (2009), *Πόλεις των «άλλων». Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου*, στο Σπυριδάκης Μ. (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου. Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.

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

Βενετσιάνου Ο., Μπαζαίου Ν. (2005), *Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο*, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53- περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005.

Καλλίτσης Φ. (2018), *Ο φόβος για την πόλη και η αμφίδρομη σχέση με τον κινηματογράφο: η αστική αναγέννηση μέσα από τις ταινίες τρόμου και τα θρίλερ*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Τομέας Πολεοδομίας- Χωροταξίας.

Κάλμπαρη Χ., Ντάφλος Κ. (επιμ.). (2005), *Η μετάβαση της Αθήνας*, εκδόσεις futura, Αθήνα.

Κανδύλης Γ. (2013), *Ο χώρος και ο χρόνος απόρριψης των μεταναστών στο κέντρο της Αθήνας*, στο Μαλούτας Θ., Κανδύλης Γ., Πέτρου Μ. & Σουλιώτης Ν. (επιμ.), *Το κέντρο της Αθήνας ως πολιτικό διακύβευμα*, Αθήνα: ΕΚΚΕ, διαθέσιμο: <https://www.ekke.gr/research/dimosieuseis/i-epanafora-tou-zitimatos-tou-kentrou-tis-athinas-stin-imerisia-diataxi>

Καντοά Β., (2009), *Οικείες έννοιες σε ανοίκειους συνδυασμούς: ο φεμινισμός, το φύλο, η σεξουαλικότητα και το ανατρεπτικό γέλιο*, εισαγωγή στο Butler J., *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.

Κυριάκος Κ. (2017), *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, εκδόσεις Αιγόκερως.

- Λαδά Σ. (2009), *Τόποι και τοπία της επιθυμίας: Φύλο(α) και σεξουαλικότητα(ες) στον αστικό χώρο*, στο Λαδά Σ. (επιμ.), *Μετά – τοπίσεις. Φύλο, διαφορά και χώρος*, εκδόσεις futura, Αθήνα.
- Λαλιώτου Ι. (2006), *Ξένοι, μετανάστριες, πρόσφυγες: ο κινηματογράφος της μετανάστευσης ως πολιτισμική πρακτική*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.
- Λαφαζάνη Ο. (2015), *Συναντώντας τον 'ξένο': μετανάστευση-σύνορα-αστικός χώρος*, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρου Χ. (επιμ.), *Urban Conflicts*, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη.
- Λυδάκη Α. (2002), *Όταν ο τόπος χάνεται...(τα υπόγεια της Αθήνας)*, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 34- περίοδος Β, Ιούλιος/Αύγουστος.
- Λυδάκη Α. (2016), *Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα*. Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών, 126(126), 81-111. doi:<https://doi.org/10.12681/grsr.9891>
- Μακρυγιάννη Β. (2015), *Εμφύλιες συγκρούσεις σε κρίσιμους χώρους: Η κοινοτοπία του σεξισμού στους δημόσιους χώρους της Αθήνας*, στο Αθανασίου Κ., Βασδέκη Ε., Καπετανάκη Ε., Καψάλη Μ., Μακρυγιάννη Β., Μάμαλη Φ., Πάγκαλος Ο. και Τσαβδάρου Χ. (επιμ.), *Urban Conflicts*, Εργαστήριο Συναντήσεις και Συγκρούσεις στην Πόλη, Θεσσαλονίκη.
- Μαντουβάλου Μ. (1996), *Κέντρο πόλης, κοινωνική ανισότητα και πολιτισμική ετερότητα: Προκλήσεις για την πολεοδομική σκέψη*, εισήγηση στο Προς τη Νέα Χάρτα της Αθήνας: Από την «οργανική πόλη» στην πόλη των πολιτών, Αθήνα.
- Μαντουβάλου Μ. (2005), *Βία και πόλη*, εισήγηση στο Επιστημονικό Συμπόσιο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας “Σύγχρονοι μηχανισμοί βίας και καταπίεσης”.
- Μαρνελάκης Γ. (2006/2003), *Μεταλλαγές των ιδεών για την έννοια του φύλου*, στο Βαΐου Ν., Μαρνελάκης Γ. (επιμ.), *Φύλο και Χώρος. Ταυτότητα, διαφορετικότητα, χώρος*. Τεύχος σημειώσεων, Ειδικά θέματα φύλου και χώρου, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα.
- Μουζάκη Δ. (2006), *Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο: ένας ανοιχτός κύκλος*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.
- Νικολαΐδου Α. (2011), *Κινηματογραφικές τεχνολογίες, συνθήκες παραγωγής και η αφήγηση της πόλης*, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Παναγιωτόπουλος Ν., (2005), *Αθήνα: Πραγματικότητες και αναπαραστάσεις*, στο Κάλμπαρη Χ., Ντάφλος Κ. (επιμ.), *Η μετάβαση της Αθήνας*, εκδόσεις futura, Αθήνα.
- Παπαθεοδώρου Γ. (2006), *Το «τρίτο διάστημα»: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.
- Παλακωνσταντίνου Γ. (2005), *Αφηγήσεις του χώρου στον πειραματικό κινηματογράφο*, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53- περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005.

- Παπαταξιάρχης Ε. (2006), *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Παραδειση Μ. (2006), *Η εικόνα του ξένου στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, στο Αναστόπουλος Θ., Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο, 1956- 2006*, εκδόσεις Αιγόκερως.
- Περιβολαροπούλου Ν. (2011), *Η κινηματογραφική πόλη: Siegfried Kracauer*, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Πούπου Α. (2011), *Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία*, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (2011), *Εισαγωγή*, στο Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Σηφάκη Ε., Πούπου Α., Νικολαΐδου Α. (επιμ.). (2011), *Πόλη και κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Σταυρίδης Σ. (2005), *Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης*, περιοδικό αρχιτέκτονες, τεύχος 53- περίοδος Β, Σεπτέμβριος/ Οκτώβριος 2005.
- Σταυρίδης Σ. (2010), *Μετέωροι τόποι της ετερότητας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Τζιρτζιλάκη Ε. (2008), *Εκ – τοπισμένοι, αστικοί νομάδες, στις μητροπόλεις. Σύγχρονα ζητήματα για την μετακίνηση, την πόλη και τον χώρο*, εκδόσεις Νήσος, Αθήνα.
- Τζουβαδάκης Ι. (2005), *Η καταγραφή του αστικού τοπίου*, στο Κάλμπαρη Χ., Ντάφλος Κ. (επιμ.), *Η μετάβαση της Αθήνας*, εκδόσεις futura, Αθήνα.
- Φουκώ Μ. (1984/1967), *Περί αλλοτινών χώρων*, Ομιλίες και Γραπτά 1984, (διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, 14 Μαρτίου 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, τεύχος 50, Οκτώβριος 1984, 46- 49.
- Φουκώ Μ. (1984), *Χώρος, γνώση και εξουσία*, συζήτηση του φιλόσοφου Michel Foucault με τον ανθρωπολόγο Paul Rabinow, οικώ τ.3, αναδημοσιευμένη από το περιοδικό 'Skyline', Μάρτιος 1982.
- Χατζηγιάννη Τ.(2015), *Σχόλιο στην ταινία Ξενία του Πάνου Κούτρα*, ΕΨΕ, διαθέσιμο: http://www.psychanalysis.gr/documents/WORLD/CINEMA/Xenia_Hatzigianni.pdf
- Ahmed S. (2000), *Strange Encounters. Embodied Others in Post – Coloniality*, Routledge: London
- Arendt H. (2000), *Περί Βίας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Bell D., Binnie J., Cream J., Valentine G. (1994), *All hyped up and no place to go*, Gender, Place and Culture, Vol. 1, No. 1,1994
- Bell, D. (1995), *Pleasure and danger: the paradoxical spaces of sexual citizenship*, Political Geography, Vol. 14, No. 2, σ. σ. 139-153.
- Bell, D., Binnie, J. (2004), *Authenticating Queer Space: Citizenship, Urbanism and Governance*, Urban Studies, Vol. 41, No. 9, σ. σ. 1807 - 1820.

- Berlant, L. (1997). *The Queen of America goes to Washington City: Essays on sex and citizenship*. Durham, NC: Duke University Press
- Boys J. (2006/1984), *Υπάρχει μια φεμινιστική ανάλυση της αρχιτεκτονικής; Built environment Vol. 10 No.*, στο Βαΐου Ν., Μαρνελάκης Γ.(επιμ.), Φύλο και Χώρος. Ταυτότητα, διαφορετικότητα, χώρος. Τεύχος σημειώσεων, Ειδικά θέματα φύλου και χώρου, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων, Αθήνα.
- Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.). (2014), *Crisis- Scapes: Athens and Beyond*, Athens: Synthesi.
- Butler J. (2009), *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Clarke D. (ed.). (1997), *The cinematic city*, Routledge, London.
- Crisis – scape (2014), *Strange Encounters*, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), *Crisis- Scapes: Athens and Beyond*, Athens: Synthesi.
- Doan Petra L. (2010), *The tyranny of gendered spaces – reflections from beyond the gender dichotomy*, in *Gender, Place & Culture: A Journal of feminist geography*, Volume 17, Number 5, p. 635-654.
- Gold J., Ward S. (1997), *Of plans and planners: Documentary film and the challenge of the urban future*, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London.
- Green S. (2014), *Migration Knots: Crisis Within a Crisis*, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), *Crisis- Scapes: Athens and Beyond*, Athens: Synthesi.
- Hall S. (2017), *Το έργο της αναπαράστασης*, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα.
- Hay J. (1997), *Piecing together what remains of the cinematic city*, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London.
- Lefebvre H. (1991/1974), *The production of space*, Basil Blackwell Ltd, Oxford, Cambridge.
- Low S., Smith, N., (2006), *Introduction: The imperative of public space*, In Low S., Smith, N. (ed.), *The politics of Public Space*, London, Routledge.
- Low S., Smith, N. (ed.). (2006), *The politics of Public Space*, London, Routledge.
- Mahoney E. (1997), *The people in parentheses: Space under pressure in the postmodern city*, In Clarke D. (ed.), *The cinematic city*, Routledge, London.
- Massey D. (1994), *Space, place and gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Papanikolaou D. (2018), *Critically queer and haunted: Greek identity, crisiscaapes and doing queer history in the present*, *Journal of Greek Media & Culture*, 4:2, pp. 167–186, doi: 10.1386/jgmc.4.2.167_1
- Tsimouris G. (2014), *From Invisibility into the Center of the Athenian Media Spectacle: Governmentality and Immigration in the Era Of Crisis*, In Brekke, J. K., Dalakoglou, D., Filippidis, C. and Vradis, A. (ed.), *Crisis- Scapes: Athens and Beyond*, Athens: Synthesi.
- Vaiou, D. (1992), *Gender Divisions in Urban Space: Beyond the Rigidity of Dualist Classifications*, *Antipode*, 24(4), pp. 247-262

Wenders W., Kollhoff H. (1993), *Μια συζήτηση για την πόλη*, Ανεπίκαιρες εκδόσεις, Αθήνα.

Ιστότοποι

Η Αυγή. Κυριάκος Κ., *Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα: διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι*, διαθέσιμο: <http://www.avgi.gr/article/10812/5363653/oi-kosmoi-tou-panou-ch-koutra-diakeimena-queer-oikogeneies-ellenikoi-mythoi>

Περιοδικό 10% , διαθέσιμο: <https://www.10percent.gr/epikairoτητα/eidiseis/3420-2014-09-23-12-50-32.html>

Σινεφιλία. Cinephilia.gr, διαθέσιμο: <http://www.cinephilia.gr/>

Σινεφιλία, *Ο δρόμος προς τη Δύση*, διαθέσιμο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/1529-o-dromos-pros-tin-dysi>

Σινεφιλία, *Στρέλλα, του Πάνου Κούτρα (το σημείωμα του σκηνοθέτη)*, διαθέσιμο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/1023-strella>

Σινεφιλία, Χριστοφορίδη Κ., *Ο νεότερος ελληνικός κινηματογράφος: Νέες τάσεις στην υποκριτική*, διαθέσιμο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/theoria/4197-nees-taseis-stin-ypokritiki>

Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, *Ο δρόμος προς τη Δύση*, διαθέσιμο: <https://www.filmfestival.gr/el/movie/movie/10799>