

## **ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ, ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ ΚΟΣΜΟΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ: ΤΑΙΝΙΕΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ (HERITAGE FILMS) ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

Η προτεινόμενη μεταδιδακτορική έρευνα μελετά την εμφάνιση μιας συγκεκριμένης κατηγορίας ταινιών στον ελληνικό κινηματογράφο, από το 1990 ως σήμερα, που η αγγλοσαξονική θεωρία αποκαλεί “heritage films” (ταινίες ιστορικής και πολιτισμικής κληρονομιάς). Βασικά χαρακτηριστικά του είδους, στην ελληνική του εκδοχή, αποτελούν η επιστροφή στο παρελθόν μέσω της ατομικής μνήμης, η νοσταλγία και ο κοσμοπολιτισμός, ενώ στα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματά του ανήκουν μεγάλες εμπορικές επιτυχίες όπως η *Πολίτικη Κουζίνα* (2003, Μπουλμέτης), *Νύφες* (2004, Βούλγαρης) και *Ελ Γκρέκο* (2007, Σμαραγδής). Η μελέτη των ελληνικών *heritage* ταινιών είναι εξαιρετικού ενδιαφέροντος καθώς α) επαναδιαπραγματεύονται το εθνικό φαντασιακό μέσα στο πλαίσιο της νέας κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας, που ακολούθησε το 1989, και της ραγδαίας παγκοσμιοποίησης, και β) συνδέονται με την εμπορική ανάκαμψη του εγχώριου κινηματογράφου.

Στις δεκαετίες του '70 και του '80 η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή μονοπωλήθηκε σχεδόν από τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (ΝΕΚ). Στο πλαίσιο του αιτήματος για εθνικό κινηματογράφο, έχοντας ως πρότυπο τον κινηματογράφο τέχνης και ανταποκρινόμενος σε συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, ο ΝΕΚ εδραίωσε έναν ισχυρό δεσμό με την ελληνική Ιστορία. Θέλησε να φωτίσει αποσιωπημένες ή διαστρεβλωμένες πτυχές του εθνικού παρελθόντος, να αντιμετωπίσει το τραύμα του Εμφυλίου και να θρηνήσει την ήττα του αριστερού κινήματος. Οι ταινίες ιστορικής μνήμης του ΝΕΚ στράφηκαν στο παρελθόν όχι για να το δοξάσουν ή να το αναπολήσουν, αλλά για να πενθήσουν. Το παρελθόν αναβιώθηκε τραυματικά, καταγράφηκε ως δυσβάσταχτο βάρος και συνδέθηκε με το πένθος, το οποίο αποτέλεσε αφηγηματική, αλλά και αισθητική επιλογή του ΝΕΚ. Επιπλέον, στην πλειονότητά τους, οι κινηματογραφικές αφηγήσεις του ΝΕΚ διακρίθηκαν από μακροσκοπικές προσεγγίσεις της Ιστορίας, η πολιτική αναδείχθηκε στο προσκήνιο, ενώ η Ιστορία εμφανίστηκε να συνθλίβει το άτομο, το οποίο στάθηκε ανήμπορο να παρέμβει.

Το 1989 – με την πτώση του ‘υπαρκτού σοσιαλισμού’ – αποτέλεσε ένα ιστορικό ορόσημο, καθοριστικό και για τις κινηματογραφικές εξελίξεις. Με την κατάρρευση της ψυχροπολεμικής Ευρώπης, ο κόσμος απέβαλε τη μορφή με την οποία ήταν ως τότε γνωστός, συμπαρασύροντας ταυτόχρονα και τις κυρίαρχες αφηγήσεις της μεταπολεμικής ιστορίας. Οι εξελίξεις αυτές είχαν σημαντικό αντίκτυπο στην εγχώρια πολιτική ζωή, με την πιο εμφανή ίσως έκφρασή του τις θεαματικές χειρονομίες συμφιλίωσης των αντιπάλων του Εμφυλίου (συγκυβέρνηση Αριστεράς-Δεξιάς, ψήφιση νομοσχεδίου για την άρση των συνεπειών του Εμφυλίου, κάψιμο των

φακέλων). Ο Εμφύλιος, η ήττα και το μετέπειτα μαρτύριο της Αριστεράς, ως κινηματογραφική θεματολογία, έχασαν το νόημά τους και ίσως ακόμα και τη νομιμοποίησή τους, με την Αριστερά να εισέρχεται σε μια παρατεταμένη περίοδο υπαρξιακής κρίσης.

Το τέλος της δεκαετίας του '80 και οι αρχές της δεκαετίας του '90, όμως, ήταν μια περίοδος βαθιάς υπαρξιακής κρίσης – κρίσης ταυτότητας – και για τον ελληνικό κινηματογράφο: πτώση της παραγωγής, ελάχιστα εισιτήρια, εξαφάνιση κάθε μορφής δημοφιλούς ταινίας. Δεν είναι μόνο ότι ο αριστερόστροφος ΝΕΚ απογυμνώθηκε από τις κύριες θεματικές του, αλλά ότι ταυτόχρονα κατέρρευσε και το αξιακό του σύστημα, η αντίληψη δηλαδή ότι ο κινηματογράφος είναι καλλιτεχνικό παρά εμπορικό προϊόν. Σε αυτή τη συγκυρία, ο ελληνικός κινηματογράφος κλήθηκε να ξαναεπινοήσει τον εαυτό του, να επανασυστηθεί στο κοινό, και αυτό ήταν μια διαδικασία που αφορούσε το σύνολο των ενεργών κινηματογραφικών γενεών, ακόμα και τον ίδιο τον ΝΕΚ.

Την ίδια εποχή σημαντικές αλλαγές συμβαίνουν και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, τμήμα του οποίου είναι ο ελληνικός, και από τον οποίο αναπόφευκτα επηρεάζεται. Από τη δεκαετία του '80 ήδη, αλλά κυρίως στη δεκαετία του '90, λαμβάνει χώρα ένας ουσιαστικός επαναπροσδιορισμός της ταυτότητας και της πρόσληψης του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Παρατηρείται μια σαφής μετατόπιση από τον κινηματογράφο των μεγάλων δημιουργών, των νέων κινημάτων και των εθνικών κινηματογραφιών – όπως επίσης και από τη σχεδόν αποκλειστική σύνδεση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου με την υψηλή τέχνη – σε άλλες τροπικότητες, οι οποίες, χωρίς να απεκδύονται την εντοπιότητα, δίνουν έμφαση στη διεθνικότητα, και, συγχρόνως, χωρίς να αποποιούνται το πολιτισμικό τους κύρος, στρέφονται σε πιο εύληπτες από το κοινό αφηγήσεις. Οι τάσεις αυτές ενισχύονται σημαντικά από το 1989 και έπειτα με τη δημιουργία ενός οργανωμένου δικτύου στήριξης, χρηματοδότησης και συμπαραγωγών του ευρωπαϊκού κινηματογράφου με προγράμματα όπως το MEDIA και η Eurimages. Είναι σημαντικό ότι στον πυρήνα του επανακαθορισμού της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής ταυτότητας εντάχθηκε το ευρωπαϊκό παρελθόν. Ο Elsaesser διαπιστώνει ότι «η Ευρώπη, στοιχειωμένη από την Ιστορία και την Αυτοκρατορία, αποκεντρώνει τον δημιουργό και το έθνος δημιουργώντας ένα νέο κέντρο γύρω από το οποίο τους περιστρέφει, την Ιστορία και τη Μνήμη, καθώς το αποικιακό παρελθόν, οι πολιτικές οφειλές και η προβληματική ηθική κληρονομιά της Ευρώπης σταδιακά μετατρέπονται από τον κινηματογράφο σε ένα πολιτισμικό κεφάλαιο, το οποίο εμπορευματοποιείται μέσω μιας βιομηχανίας κληρονομιάς (*heritage industry*), ικανής ωστόσο να παράγει νέα είδη ταυτοτήτων» (2005: 23).

Βασική έκφραση των παραπάνω τάσεων αποτελεί μια ευρεία κατηγορία ταινιών η οποία ονομάστηκε “heritage films”. Ο όρος επιστρατεύτηκε αρχικά για να περιγράψει μια ομάδα ταινιών που στη δεκαετία του '80 έκανε αισθητή την παρουσία της στην βρετανική παραγωγή και αφορούσε ιστορικά δράματα, ταινίες εποχής και

λογοτεχνικές διασκευές, όπως το *Πέρασμα στην Ινδία* ή το *Δωμάτιο με Θέα*. Ο χαρακτηρισμός που στα αγγλικά εκφράζει ένα είδος επίσημης και θεσμοθετημένης κληρονομιάς, χρησιμοποιήθηκε απαξιωτικά για να αποδώσει τον συστημικό χαρακτήρα που τότε χρεώθηκε στις συγκεκριμένες ταινίες, καθώς θεωρήθηκε ότι εξυπηρετούσαν την πολιτική της Θάτσερ ενισχύοντας ένα εθνικό φαντασιακό που αντλούσε νοσταλγικά από το υποτιθέμενο μεγαλείο του αποικιοκρατικού παρελθόντος και της αριστοκρατικής ελίτ, δίνοντας στον θεατή παρηγορητικές διεξόδους διαφυγής. Στην πορεία, ωστόσο, ο όρος διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει, από τη μια, ταινίες οι οποίες εικονογραφούν ένα πολύ νεότερο παρελθόν και, από την άλλη, και άλλες εθνικές κινηματογραφίες όπως η ιταλική και η γαλλική, για να αναγνωριστεί τελικά ως ένα πανευρωπαϊκό ή και παγκόσμιο φαινόμενο που ανθίζει ως σήμερα. Έτσι χαρακτηριστικά παραδείγματα ιταλικού *heritage* είναι το *Cinema Paradiso*, *Il Postino*, *Mediterraneo*, γαλλικού *Η Βασίλισσα Μαργκό* ή *Τα παιδιά της Χορωδίας*, ενώ κάτω από την ομπρέλα του *heritage film* η βιβλιογραφία έχει τοποθετήσει τόσο ετερόκλητες ταινίες όσο *Το Δείπνο της Μπαμπέτ*, *Επικίνδυνες Σχέσεις*, *Το Πιάνο*, *Το Μαντολίνο του Λοχαγού Κορέλι*, *Ο Άγγλος Ασθενής*, *Good Buy Lenin*, *Εξιλέωση*, *Το Κορίτσι με το Σκουλαρίκι*, κ.α. Επιπλέον αμφισβητήθηκε και ο εξ ορισμού συστημικός χαρακτήρας των εν λόγω ταινιών καθώς αναγνωρίστηκε η συχνά υπονομευτική στάση τους απέναντι σε στερεότυπες αντιλήψεις και δόθηκε έμφαση στην δυναμική τους να αναδεικνύουν πτυχές που η επίσημη ιστορία συστηματικά αμελεί και παραγνωρίζει.

Το *heritage film*, επομένως, στο οποίο οι θεωρητικοί δεν κατόρθωσαν να προσδώσουν σαφή χαρακτηριστικά είδους, είναι ένας πολύ ευρύς και ευέλικτος όρος που αφενός αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους οι σύγχρονες εθνικές κινηματογραφίες στρέφονται στο παρελθόν προς αναζήτηση εθνικών μύθων και κατασκευής συλλογικής μνήμης, και, αφετέρου, αποτελεί μια στρατηγική επιβίωσης των εθνικών κινηματογραφιών στην παγκόσμια αγορά, έναν τρόπο δηλαδή διεθνοποίησης των εθνικών κινηματογραφιών. Όπως διαπιστώνει η Belen Vidal, το *heritage film* μαζί με τον κινηματογράφο του δημιουργού αποτελούν τα πιο εξαγώγιμα είδη ευρωπαϊκού και εθνικού κινηματογράφου. Έτσι, για παράδειγμα, και εστιάζοντας στον εγχώριο κινηματογράφο, εκτός από τον *Κυνόδοντα* (2009) του δημιουργού Λάνθιμου που αποτέλεσε σημαντικό εξαγώγιμο κινηματογραφικό προϊόν, εξαγώγιμες ήταν η *Πολίτικη Κουζίνα* και ο *Ελ Γκρέκο*, οι οποίες, κατά την οπτική μου, εμπίπτουν στην κατηγορία του *heritage film*.

Βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν συνολικά τις ευρωπαϊκές *heritage* ταινίες είναι συνοπτικά τα εξής:

- 1) η νοσταλγική ματιά στο παρελθόν, το οποίο μετατρέπεται σε μια αισθησιακή εμπειρία και ενίοτε σε ένα εξωτικό σκηνικό για ανθρωποκεντρικές αφηγήσεις ειδών (μελοδράματα, κωμωδίες, κλπ.) οι οποίες συχνά έχουν στον πυρήνα τους κάποιο ρομαντικό ειδύλλιο.

- 2) ο διεθνικός και διαπολιτισμικός τρόπος σκέψης των ταινιών που επιδιώκουν να διασχίσουν τα σύνορα, στοχεύοντας εξίσου στο τοπικό και στο διεθνές κοινό. Ο διεθνικός προσανατολισμός εκφράζεται τόσο στο επίπεδο της παραγωγής, όσο και στην τάση των ταινιών να κεφαλαιοποιούν την κοινή ευρωπαϊκή ιστορική και πολιτισμική κληρονομιά.
- 3) Η προώθηση των ταινιών αυτών στη βάση της ποιότητας, ως μιας εκδοχής ποιοτικού κιν/φου, που έχει να κάνει τόσο με το μέγεθος του κόστους παραγωγής και τα ονόματα των συντελεστών, όσο και με τα δάνεια κύρους, όπως είναι το ίδιο το παρελθόν και η Ιστορία, οι σημαντικές προσωπικότητες που βιογραφούνται ή τα λογοτεχνικά κείμενα που διασκευάζονται.

Κατά την άποψή μου, λοιπόν, και όπως θα προσπαθήσω να τεκμηριώσω με την προτεινόμενη μεταδιδακτορική έρευνα, ο ελληνικός κινηματογράφος από το 1990 κι έπειτα επανακαθορίζεται, ξαναεπινοεί τον εαυτό του και επανασυστήνεται στο εγχώριο και το διεθνές κοινό με διάφορες χειρονομίες χειραφέτησης από το παρελθόν του, μια εκ των οποίων, και μάλιστα μια εκ των πιο ισχυρών, είναι η συμπίρευση με το νέο ευρωπαϊκό κανόνα του *heritage film* και την προσαρμογή του στα ελληνικά δεδομένα. Έτσι το *heritage film* από τη δεκαετία του '90 ως σήμερα έχει μια επίμονη και συνεκτική παρουσία στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Περιλαμβάνει νοσταλγικές ταινίες που διαδραματίζονται στο παρελθόν και διακρίνονται συνήθως από διεθνικό προσανατολισμό, ενώ αφορά όλες τις ενεργές κινηματογραφικές γενιές, με πολύ ενδιαφέρον στοιχείο ότι επιφανείς σκηνοθέτες του ΝΕΚ (Σμαραγδής, Βούλγαρης και Παπαστάθης) πρωταγωνιστούν στη διαμόρφωση της συγκεκριμένης τάσης.

Οι ελληνικές *heritage* ταινίες διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε πολλούς τομείς. Πρώτα και κύρια σε επίπεδο παραγωγής: έχουμε δηλαδή ταινίες με πολύ υψηλό κόστος παραγωγής, π.χ. *Πολίτικη Κουζίνα* και *Νύφες*, ή πολύ χαμηλό, π.χ. *Ακροβάτες του Κήπου*. Χρονικής περιόδου στην οποία αναφέρονται: άλλες ανακαλούν ένα απώτερο (π.χ. *Ο Θεός Αγαπάει το Χαβιάρι*) και άλλες ένα εγγύτερο παρελθόν (π.χ. *Uranja*). Κινηματογραφικών ειδών που υπηρετούν με συνέπεια ή αναμιγνύουν. Ιδεολογικού ή έμφυλου λόγου που αρθρώνουν. Βαθμού ιστορικής πλαισίωσης ή αποπλαισίωσης των αφηγήσεων, κλπ. Ωστόσο μπορούμε να διακρίνουμε μερικά, αν όχι απολύτως κοινά, τουλάχιστον κυρίαρχα χαρακτηριστικά:

- 1) Η σαφής μετατόπιση από την μακροϊστορία στην μικροϊστορία, από τη συλλογική στην ατομική εμπειρία. Η πολιτική ιστορία είτε απουσιάζει τελείως, είτε αποσύρεται στο φόντο των αφηγήσεων, ενώ αυτό που έρχεται στο προσκήνιο είναι η ατομική περιπέτεια και ο μικρόκοσμος των χαρακτήρων. Η Ιστορία επίσης υποχωρεί όχι μόνο ως αναφορά σε πολιτικά γεγονότα, αλλά και ως τρόπος πρόσβασης στο παρελθόν, μέσω της επίκλησης της μνήμης και ιδιαίτερα της βιωμένης, της προσωπικής μνήμης. Πολλές εκ των ταινιών είναι αφηγημένες σε πρώτο πρόσωπο, από συγκεκριμένο αφηγητή στο παρόν που καταδύεται στα ατομικά του βιώματα για να τα παρουσιάσει από τη δική

του οπτική γωνία (π.χ. *Τέλος Εποχής, Καβάφης, Peppermint, Αλεξάνδρεια, Ένα Τραγούδι δεν φτάνει, Πολίτικη Κουζίνα, Η Χορωδία του Χαρίτωνα, Ελ Γκρέκο, Πανδώρα, Ταγκό των Χριστουγέννων*, κ.α.). Ενίοτε ο αφηγητής συνδέεται με το σκηνοθέτη ή το σεναριογράφο, ο οποίος άμεσα ή έμμεσα αυτό-βιογραφείται (π.χ. *Πολίτικη Κουζίνα, Η Χορωδία του Χαρίτωνα*). Έτσι δίνεται έμφαση στην αδιαμεσολάβητη μνήμη, η οποία διεκδικεί την αυθεντικότητα της πρόσβασης στο παρελθόν, και αμφισβητεί την πληρότητα και διεισδυτικότητα της Ιστορίας.

Ανάμεσα στις ελληνικές *heritage* ταινίες υπάρχει μια διακριτή τάση όπου η ανάκληση του παρελθόντος συνδυάζεται με την παιδική ή την εφηβική ηλικία των ηρώων (πχ. *Peppermint, Πίσω Πόρτα, Ακροβάτες του Κήπου, Πολίτικη Κουζίνα, Η Χορωδία του Χαρίτωνα, Uranya*, κ.α.), η οποία έχει αναφορά σε μια αντίστοιχη ισχυρή τάση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο των δεκαετιών του '80 και του '90, η οποία διαρκεί μέχρι σήμερα, με ταινίες όπως *Cinema Paradiso, Kolya, Malena, Τοτό ο Ήρωας*, κ.α. και με μακρινό πρόγονό τους το *Άμαρκορντ* του Φελίνι. Στις συγκεκριμένες ταινίες, το παιδί, που αποτελεί περιθώριο της κοινωνίας και από τα πιο ευάλωτα μέλη της, παίρνει το λόγο ως ένας αφηγητής «από τα κάτω». Ωστόσο καθώς οι αφηγήσεις (με ελάχιστες εξαιρέσεις) είναι ιδωμένες από την οπτική γωνία αγοριών, η «από τα κάτω» αφήγηση υπονομεύεται σοβαρά. Ποιος είναι αυτός που θυμάται ή ποιος είναι αυτός που δικαιούται να θυμάται στον ελληνικό κινηματογράφο; Εκείνος που έχει τον έλεγχο της αφήγησης ελέγχει τη μνήμη και το παρελθόν, με την πατριαρχία να ενσωματώνεται στο βλέμμα καθεαυτό.

Οι συγκεκριμένες ταινίες επίσης, που στην πλειονότητά τους είναι τοποθετημένες με μια πολύ σκοτεινή ιστορικά εποχή, συνηθέστερα τη Χούντα, (π.χ. *Peppermint, Uranya, Χορωδία του Χαρίτωνα, Ένα τραγούδι δεν φτάνει*) επικαλούνται το παιδικό ή νεανικό βλέμμα ως κύριο μέσο απελευθέρωσης από τον κυρίαρχο ως τότε κανόνα της έντονης πολιτικοποίησης. Το επικαλούνται επίσης και ως ένα μέσο τονισμού του παράλογου της ιστορικής πραγματικότητας και ταυτόχρονα άρνησης για κατανόηση και ερμηνεία των ιστορικών φαινομένων. Παρά την αρνητική κριτική που έχουν δεχτεί οι συγκεκριμένες ταινίες ως απολιτικές είναι σημαντικό να διακρίνουμε ότι στρέφουν την προσοχή σε άλλα πεδία ως τότε παραγνωρισμένα. Καθώς η πολιτική απωθείται στο περιθώριο, έρχονται στο προσκήνιο πτυχές της πολιτισμικής και της κοινωνικής ιστορίας – το μικρό, το ασήμαντο, το τετριμμένο, το οικογενειακό, το προσωπικό, το καθημερινό.

- 2) Σε αντίθεση με τον ΝΕΚ που επέστρεψε σε ένα επώδυνο παρελθόν για να πενήσει, οι αφηγήσεις των ελληνικών *heritage* ταινιών συγκροτούν μια νοσταλγική και αισθαντική κατάδυση στο παρελθόν, το οποίο μετατρέπεται σε ένα απολαυστικό θέαμα και συχνά μέσω της μουσικής και σε ένα απολαυστικό ακρόαμα. Το στοιχείο της νοσταλγίας διαχέεται στις ταινίες όχι

μόνο ως μια διανοητική και συναισθηματική κατάσταση που ενεργοποιεί αισθήματα επιθυμίας, μελαγχολίας και απώλειας για κάτι εξιδανικευμένο το οποίο έχει οριστικά χαθεί, αλλά και ως μια αισθητική άποψη την οποία οι θεωρητικοί συνδέουν κυρίως με την έννοια του μεταμοντέρνου (π.χ. Fredric Jameson). Οι ταινίες αισθητικοποιούν και ερωτικοποιούν το παρελθόν, δίνοντας μεγάλη έμφαση στην υλικότητα και τον αισθησιασμό της εικόνας, στα εντυπωσιακά χρώματα, στους φωτισμούς, στα ωραία αντικείμενα – τα αντικείμενα έχουν ένα ιδιαίτερο εικονογραφικό βάρος στις συγκεκριμένες ταινίες – στην πολυτέλεια, τα κοστούμια, τα υφάσματα, τις δαντέλες, τα κτήρια, τα τοπία, τα οποία η κάμερα αναδεικνύει με εντυπωσιακό *mise en scene*, συχνά αναμιγνύοντας το ονειρικό με το πραγματικό και τονίζοντας το εξωτικό στοιχείο. Η αισθαντικότητα εντείνεται επίσης μέσω της έμφασης στις αισθήσεις των ηρώων, της αφής, των γεύσεων, της ακοής ενώ η εμπλοκή συνήθως ενός ρομαντικού ειδυλλίου και ο ερωτισμός, είτε υπαινικτικός και καταπιεσμένος, είτε ρητός, επίσης εντείνουν τον αισθησιασμό της εικόνας. Το παρελθόν μετατρέπεται σε έναν χαμένο παράδεισο και συχνά σε έναν πολύτιμο ιδιωτικό χώρο.

Ένα επιπλέον κοινό στοιχείο αφορά τις ταινίες που διαδραματίζονται στο εγγύτερο παρελθόν, κυρίως στις δεκαετίες του '60 και '70, και τον τρόπο με τον οποίο το επικαλούνται και το ανασυνθέτουν. Στην έννοια του *heritage*, της πολιτισμικής κληρονομιάς, οι αφηγήσεις αυτές δεν διστάζουν να συμπεριλάβουν μορφές της δημοφιλούς κουλτούρας – όπως η λαϊκή ή ποπ μουσική και ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος – που στο παρελθόν απαξιώθηκαν, τόσο από πολιτικοποιημένες γενιές αριστερών όσο και από αστούς διανοούμενους, ως χαμηλής ποιότητας και ανάξιες λόγου. Σήμερα οι παλιές ελληνικές ταινίες και η δημοφιλής μουσική της εν λόγω εποχής, που ανακυκλώθηκαν επί δεκαετίες από την τηλεόραση και τα υπόλοιπα *media*, αποτελούν κομμάτι της συλλογικής μνήμης παλαιότερων και νεότερων γενεών. Από ένα εξαιρετικά κατακερματισμένο και σε σύγχυση εθνικό σώμα οι παλιές ταινίες και η δημοφιλής κουλτούρα του '60 και του '70 επαναξιολογούνται και αποτελούν ένα σταθερό και κοινό σημείο αναφοράς, ένα κοινό πεδίο αναγνώρισης και συνάντησης του ελληνικού κοινού, επενδυμένο μάλιστα με μια αίσθηση αθωότητας και αυθεντικότητας, ίσως το κύριο πεδίο στο οποίο το εθνικό παρελθόν έρχεται στο προσκήνιο για να καταναλωθεί με αίσθημα ευφορίας, δημιουργώντας ταυτόχρονα ένα διευρυμένο αίσθημα κοινότητας.

- 3) Ο διεθνικός τρόπος σκέψης και ο κοσμοπολιτισμός. Οι *heritage* ταινίες, όπως ήδη έχει αναφερθεί, έχουν συνειδητά διπλή στόχευση – και το εγχώριο και το διεθνές κοινό – με το διεθνικό στοιχείο να εκφράζεται πρωτίστως στην παραγωγή. Πολλές είναι συμπαραγωγές, με γνωστούς ξένους ηθοποιούς όπως η Catherine Deneuve (*Ο Θεός Αγαπάει το Χαβιάρι*), η Maria Grazia Cucinotta (*Uranys*) ή ο Damian Lewis (*Νύφες*), γεγονός που ενισχύει την

εμπορικότητά τους εντός και εκτός συνόρων. Ο Γιώργος Χωραφάς, επίσης, ως Έλληνας γεννημένος στη Γαλλία και διεθνής ηθοποιός, αποτελεί μια κοσμοπολίτικη περσόνα από μόνος του, ενσαρκώνοντας εκδοχές του κοσμοπολιτισμού και στις ίδιες τις αφηγήσεις. Στην *Χορωδία του Χαρίτωνα* π.χ. υποδύεται τον ελληνοποιημένο γαλλορώσο εμιγκρέ και στην *Πολίτικη Κουζίνα* τον εκτοπισμένο ήρωα που ως επιφανής επιστήμονας κινείται με άνεση στο εξωτερικό. Ένα άλλο ευδιάκριτο στοιχείο είναι η χρήση των ξένων γλωσσών και η πολυγλωσσία των ταινιών: αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά, ρώσικα, τούρκικα (π.χ. *Νύφες*, *Αλεξάνδρεια*, οι ταινίες του Σμαραγδή, ακόμα και το *Πρώτη φορά νονός*). Οι ξένες γλώσσες εμφανίζονται ως μέρος της κουλτούρας και της ταυτότητας των ηρώων και χαρακτηριστικό της κινητικότητάς τους καθώς διασχίζουν σύνορα. Είτε αφορά ένα ουτοπικό χωριό της επαρχίας όπως αυτό της *Χορωδίας του Χαρίτωνα*, είτε το καράβι στις *Νύφες*, είτε την Άνδρο της *Μικράς Αγγλίας*, αναφερόμαστε σε πολυεθνικούς και πολιτισμικά υβριδικούς μικρόκοσμους. Ο Χαρίτωνας εναλλάσσοντας ελληνικά, γαλλικά και ρώσικα, με τις συνεχείς αναφορές του στην ευρωπαϊκή μουσική και λογοτεχνία, όπως και με την ίδια την συμπεριφορά του, ενσαρκώνει μια γιορταστική εκδοχή της φιλελεύθερης ευρωπαϊκής κουλτούρας, ενώ ο αμερικάνικος πολιτισμός συνυπάρχει ήρεμα μαζί της με το σφαιριστήριο ‘Λας Βέγκας’ και τον ιδιοκτήτη του Καπόνε. Στη *Μικρά Αγγλία* επίσης όπου ο ίδιος ο τίτλος παραπέμπει σε ένα διεθνικό φανταστικό και μάλιστα ισχύος, οι άντρες οργάνουν τις θάλασσες οικειοποιούμενοι τους ξένους πολιτισμούς (ο πατέρας των ηρωίδων διατηρεί οικογένεια στην Αργεντινή και μιλάει ισπανικά) ενώ οι γυναίκες περιορισμένες γεωγραφικά χαρτογραφούν συνεχώς με τη φαντασία τους τον πλανήτη, μιλούν αγγλικά, τραγουδούν ρώσικα, ντύνονται με κιμονό, ισορροπώντας σε έναν ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στο εδώ και το εκεί, το Εμείς και το Άλλο, το ντόπιο και το διεθνές.

Ένα αξιοσημείωτο φαινόμενο που συνδέεται με τις νοσταλγικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος αποτελεί επίσης και το ότι πολλές από τις *heritage* ταινίες τοποθετούνται στην περιφέρεια και εκτός των ελληνικών συνόρων. Η ελληνική κοινότητα διαστέλλεται για να συμπεριλάβει τόπους που κάποτε φιλοξενούσαν ακμαίες ελληνικές παροικίες (π.χ. Κων/πολη, Αίγυπτο, Ρωσία) ή χώρες μεταναστευτικού προορισμού (π.χ. η Αμερική). Ταυτόχρονα – ενίοτε εξαιτίας αυτής της διεύρυνσης των συνόρων – εισάγεται στην εικονογραφία η αριστοκρατία (*Σκλάβοι στα Δεσμά τους*) και η προπολεμική ελληνική αστική τάξη (*Καβάφης*) ή τα μεταπολεμικά της απομεινάρια (*Αλεξάνδρεια*) που με τη δυτικότροπη κουλτούρα της παραπέμπει σε ένα κοινό ευρωπαϊκό παρελθόν, ενοποιώντας την ευρωπαϊκή εικονογραφία με την ελληνική. Ο Έλληνας επίσης ως εξέχουσα προσωπικότητα (π.χ. Γκρέκο, Βαρβάκης) κινείται με άνεση στους ισχυρούς κύκλους, συναναστρέφεται Τσάρους και βασιλιάδες. Τα στοιχεία διεθνικότητας και η αφηγηματική υπέρβαση των εθνικών συνόρων, τάσεις οι οποίες ενθαρρύνονται από το

σύστημα ευρωπαϊκών συμπαραγωγών και την αναγκαιότητα απεύθυνσης στο διεθνές κοινό, σε συνδυασμό με εικόνες πλούτου και ισχύος, την ίδια στιγμή αρθρώνουν σε επίπεδο αναπαράστασης μια διαφορετική εθνική αφήγηση, συγκροτούν ένα καινούριο εθνικό φαντασιακό, μια νέα ταυτότητα για τον Έλληνα. Ο Έλληνας διεθνοποιείται και παρουσιάζεται συμμετοχός στην ευρωπαϊκή κουλτούρα και παράδοση, και ταυτόχρονα αποικιστής του κόσμου.

Η Ελλάδα δεν υπήρξε αποικιακή χώρα, απεναντίας χώρα της διασποράς και της μετανάστευσης, ωστόσο οι συγκεκριμένες ταινίες μοιάζουν να επιστρέφουν σε μια φαντασιακή ελληνική αυτοκρατορία, να νοσταλγούν ένα αποικιακό παρελθόν, ανάλογο με αυτό που νοσταλγούν άλλες ευρωπαϊκές ταινίες όπως η *Ινδοκίνα*. Ταυτόχρονα, η μεταναστευτική ιδιότητα του Έλληνα παρουσιάζεται ως θετική ταυτότητα, ενίοτε και ως επιλογή, και κυρίως ως μια δυνητική προοπτική προόδου, κυριαρχίας και δύναμης. Στις *Νύφες*, για παράδειγμα, ακριβώς την ώρα που καταρρέει η Μεγάλη Ιδέα με τη Μικρασιατική Καταστροφή, η ηρωίδα διατυπώνει έναν άλλο «μεγαλοϊδεατισμό», την εξάπλωση και κυριαρχία του ελληνισμού μέσω της μετανάστευσης, της σκληρής δουλειάς και της επιτυχίας. Οι Έλληνες εξάγουν ανθρώπινο δυναμικό, πολιτισμό και ταλέντο, πρόοδο, γνώση, εφευρετικότητα, εργατικότητα, θάρρος, και όλα αυτά συγκροτούν εικόνες εθνικής προόδου, επιτυχίας και ισχύος. Αυτό αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με το γεγονός ότι λαμβάνει χώρα σε μια εποχή όπου τα σύνορα της Ευρώπης είναι υπό διαπραγμάτευση και που η ίδια η Ελλάδα, ως χώρα υποδοχής μεταναστών, αποκτά πλέον έναν πολυπολιτισμικό χαρακτήρα τον οποίο αρνείται να αποδεχτεί. Τέλος, όλη αυτή η αναδιάρθρωση του εθνικού φαντασιακού που προκύπτει από τις *heritage* ταινίες αναδιαρθρώνει ταυτόχρονα και το φαντασιακό για τον ίδιο τον ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος αυτοσυστήνεται, όχι ως επαρχιακός και περιθωριοποιημένος, αλλά ως φέρων την ευρωπαϊκή ταυτότητα, εικονοπλαστικά απολαυστικός, τεχνικά εύρωστος, δημοφιλής, ικανός να διασχίζει τα σύνορα.

## **BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Bergfelder, Tim (2005) 'National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies', *Media, Culture and Society*, 27, 3, 315-31.

Boym, Svetlana (2002) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Cook, Pam (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge.



- Cousins, Russel (1999) 'The heritage Film and Cultural Politics: Germinal', in Phil Powrie (ed.) *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*. Oxford: Oxford University Press, 25-36.
- De Groot, Jerome (2009) *Consuming History: History, Historian and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge.
- Δερμεντζόπουλος Χρήστος (υπό έκδοση) *Επιπόηση του Τόπου: Νοσταλγία και Μνήμη στην Πολιτική Κουζίνα*. Αθήνα: OPPORtuNA
- Dyer, Richard (2007) *Pastiche*. London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Enns, Antony (2007) 'The Politics of Ostalgie: Post-socialist Nostalgia in Recent German Films', *Screen* 48, 4, 475-91.
- Galt Rosalind (2006) *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- Higson, Andrew (2003) *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2006 [1993]) 'Representing the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film' in Lester Friedman (ed.) *Fires were Started: British Cinema and Thatcherism*. London: Wallflower Press.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Rivi, Luisa (2007) *European Cinema after 1989: Cultural Identity and Transnational Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sprengler, Christine (2011) *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Vidal, Belén (2012) *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Heritage Film: Nation, Genre and Representation (Short Cuts)*. London and New York: Wallflower Press.

