



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Πολιτισμός, Μνήμη, Ανώτατη Εκπαίδευση:
Η παρουσία και η συμβολή των προσφύγων
της Μικρασιατικής Καταστροφής
στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα

Επιστημονικό συνέδριο,
Αθήνα, 30, 31 Μαρτίου - 1 Απριλίου 2023

Επιστημονική επιμέλεια:
Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Λάμπρος Λιάβας,
Έρη Σταυροπούλου, Ευάνθης Χατζηβασιλείου



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

Αθήνα 2026

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Γεράσιμος Σιάσος, Πρύτανης ΕΚΠΑ, Πρόλογος</i>	9
<i>Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Λάμπρος Λιάβας, Έρη Σταυροπούλου, Ευάνθης Χατζηβασιλείου, Εισαγωγή</i>	11
<i>Πασχάλης Κιτρομηλίδης, Ιστορικές διαδρομές του ελληνισμού στη Μικρά Ασία</i>	14
 I. ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ	
<i>Νίκος Ανδριώτης, Η πρώτη «θλιβερά επέτειος της εθνικής συμφοράς» το 1923</i>	29
<i>Ευγενία Μπουρνόβα - Γιώργος Σεραφειμίδης, Αστική αποκατάσταση των προσφύγων στην περιφέρεια πρωτεύουσας: Γαμήλιες πρακτικές και επαγγελματικές διέξοδοι</i>	39
<i>Ιάκωβος Μιχαηλίδης, Διεθνείς αποστολές στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Μαρτυρίες και αναμνήσεις από τη διαχείριση του προσφυγικού ζητήματος</i>	58
<i>Ανδρέας Αντωνόπουλος, «Τα θολά νερά δεν καθαρίζουν, αν δεν τρέξουν». Τα εγκαίνια της συνοικίας του Βύρωνα και η ονοματοδοσία της (17 Απριλίου 1924)</i>	70
<i>Βασιλική Σταθοκώστα, Στιγμιότυπα από την εγκατάσταση των Μικρασιατών Ελλήνων ευαγγελικών προσφύγων στην Ελλάδα</i>	92
<i>Λουκάς Π. Χριστοδούλου, Προσφυγικοί σύλλογοι στην Ελλάδα την περίοδο του Μεσοπολέμου</i>	100
 II. ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ	
<i>Χρυσάνθη Τσούλη, Μαρία Χιδίρογλου, Κώστας Πασχαλίδης, Τα πρόσωπα της Ελληνικής Αρχαιολογικής Υπηρεσίας στη Μικρά Ασία πριν και μετά την Καταστροφή</i>	115
<i>Κωνσταντίνος Μ. Νίγδελης, Καππαδοκία: Αγιογραφικές προσεγγίσεις στις βραχοεκκλησίες και τα πετρομονάστηρα, με βάση και τα απόκρυφα Ευαγγέλια</i>	136
<i>Γεράσιμος (Μάκης) Λυκούδης, Κειμήλια Μικρασιατών προσφύγων και το πολιτισμικό τους αποτύπωμα</i>	163
<i>Κατερίνα Σεραϊδάρη, Ο περιπετειώδης βίος της προσφυγικής καμπάνας του Καρς: από τη μεταφορά, την αχρήστευση και τις θυγατρικές καμπάνες (1956) στην επετειακή αναβίωση (23 Οκτωβρίου 2022)</i>	186
<i>Μάρλεν Μούλιου, Μνήμες Μικράς Ασίας: Αναζητώντας αφηγηματικές συγκλίσεις και αποκλίσεις σε μουσεία της Αθήνας</i>	203
<i>Πλάτων Πετρίδης, Ασκήσεις μνήμης: Σχεδιάζοντας και υλοποιώντας το 2022 μια έκθεση για το 1922 με βάση Αντικείμενα Τόπους</i>	226

<i>Ιωάννης Παναγιωτόπουλος, αρχιμ. Θεολόγος Αλεξανδράκης, Ελένη Λιάπη, αρχιμ. Μιχαήλ Σταθάκης, Πτυχές της παράδοσης του μικρασιατικού ελληνισμού μέσα από τις ενορίες της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών</i>	239
<i>Δώρα Μέντη - Τόνια Καφετζάκη, Η Ευαγγελική Σχολή Σμύρνης στη Νέα Σμύρνη ως ένας συμβολικός τόπος και φορέας μικρασιατικής μνήμης</i>	253

III. ΤΟΠΟΙ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

<i>Θεοδόσης Κυριακίδης, «Lieux de mémoire»: Η επανίδρυση των σταυροπηγιακών μονών του Πόντου στην Ελλάδα μέσα από το Αρχείο του Χαράλαμπου Κιαγχίδη</i>	271
<i>Γιώργος Κούζας, Ο Γεώργιος Σπυριδάκης και οι πρώτες καταγραφές της καθημερινής ζωής των προσφύγων από τη Μικρά Ασία και τον Πόντο στο Λαογραφικό Μουσείο και Αρχείο του ΕΚΠΑ. Μια πολλαπλά πρωτοποριακή έρευνα στον ελληνικό αστικό χώρο</i>	282
<i>Βασιλική Χρυσανθοπούλου, Από τις αναμνήσεις των Μικρασιατών προσφύγων και την ανασυγκρότηση της ταυτότητάς τους στις μεταμνήμες των επόμενων γενεών</i>	306
<i>Αντωνία Κ. Μετέτη, Η Απολλωνιάδα της Μ. Ασίας μέσα από τις αφηγήσεις προσφύγων πρώτης και δεύτερης γενιάς</i>	328

IV. ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

<i>Έρη Σταυροπούλου, Το βίωμα της Μικρασιατικής Καταστροφής στην ποίηση του Κωστή Παλαμά</i>	346
<i>Έφη Πουλάκου-Ρεμπελάκου, Τα παιδιά-πρόσφυγες του 1922 στις σελίδες της νεοελληνικής πεζογραφίας</i>	360
<i>Μαρία Νικολοπούλου, Η ανάπλαση μιας «χαμένης πολιτείας»: Αστικός χώρος και ηχοτοπία στο Στου Χατζηφράγκου του Κοσμά Πολίτη</i>	375
<i>Σταύρος Ανεστίδης, Αναστοχασμός της γενέθλιας πόλης στην τουρκική πεζογραφία. Τα Γιάννενα της Emel Inci και η Φλώρινα του Necati Cumali</i>	395
<i>Δημήτρης Παυλόπουλος, Μικρασιατική Καταστροφή: Ο εικαστικός λόγος</i>	407
<i>Αθηνά Καλεμικεράκη, Πρόσωπα με σημαίνοντα στρατιωτικό και πολιτικό ρόλο στη Σμύρνη πριν την Καταστροφή: Προτομές Γ. Χόρτον, Λ. Παρασκευόπουλου και Χ. Σολομωνίδη</i>	414
<i>Χριστίνα - Μαρία Χριστοπούλου, Η προσφορά Σμυρναίων διανοουμένων στον ελληνισμό μετά την Καταστροφή της Σμύρνης: Προτομές Ι. Συκουτρή, Μ. Αναστασιάδη και Δ. Αρχιγένη</i>	425
<i>Ανέστης Μελιδώνης, Από τη Σμύρνη στη Νέα Σμύρνη: Οι προτομές του Στέλιου Σεφεριάδη και του Γιώργου Σεφέρη</i>	434
<i>Ρένα Λουτζάκη, Το ζεϊμπέκικο της αιγαιακής Μικράς Ασίας στη φαντασία των σύγχρονων Ελλήνων</i>	451

<i>Λάμπρος Λιάβας</i> , «Μικρασιατική Ραψωδία»: Η μουσική της Σμύρνης μέσα από τις αφηγήσεις και το έργο του συνθέτη Γιάννη Κωνσταντινίδη	470
<i>Ευάνθης Χατζηβασιλείου</i> , Ενσωματώνοντας την προσφυγική εμπειρία στο εθνικό αφήγημα: Κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960	485
<i>Δ. Αγγελάτος, Θ. Αγάθος, Μ. Καπλάνογλου</i> , Οι εικαστικές τέχνες ως αφήγηση και ως λαϊκό θέαμα: Μικρασιάτες ζωγράφοι αφισών για τον κινηματογράφο - Σχέδιο έρευνας	
<i>Δημήτρης Αγγελάτος</i> , Η κινηματογραφική εικόνα και η ζωγραφική: Εισαγωγικές παρατηρήσεις για τη <i>διαμεσική υφή</i> της κινηματογραφικής γιγαντοαφίσας με αφορμή το έργο του Μικρασιάτη ζωγράφου Γιώργου Κουζούνη	501
<i>Θανάσης Αγάθος</i> , Ο Μικρασιάτης ζωγράφος Γιώργος Κουζούνης και η κινηματογραφική γιγαντοαφίσα	506
<i>Μαριάνθη Καπλάνογλου</i> , Οι απαρχές: Δημιουργοί και οι διαδρομές τους στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930	517

V. ΥΓΕΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΘΑΛΨΗ

<i>Σπύρος Ν. Μιχαλάς</i> , Το ελληνικό κράτος και η υγειονομική περίθαλψη μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή: Μελέτη 25.000 προσφύγων μέσα από νοσοκομειακά αρχεία	537
<i>Κωνσταντίνος Λάιος</i> , Το Προσφυγικό Νοσοκομείο Αθηνών	556
<i>Χρήστος Ε. Καζάκης</i> , Η Μικρασιατική Καταστροφή μέσα από τη μελέτη των Μητρών Ασθενών του Νοσοκομείου Σάμου	560
<i>Γιάννης Νικολακάκης</i> , Πρόσφυγες του 1922 και νοσήματα: Μια επιστημολογική προσέγγιση της φυματίωσης	572

VI. ΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ Η ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ

<i>Σπυρίδων Γ. Πλουμίδης</i> , «Ο Μικρασιάτης σοφός»: Ο δημόσιος βίος του καθηγητή Μαργαρίτη Ευαγγελίδη (1850-1932)	595
<i>Γεώργιος Ανδρούτσος</i> , Γεώργιος Ιωακείμογλου (1887-1979): Η ζωή και το έργο του θεμελιωτή της Φαρμακολογίας στην Ελλάδα	612
<i>Χαρίκλεια Μπαλή</i> , Ο Κωνσταντίνος Ι. Δεσποτόπουλος (1913-2016) στο Πανεπιστήμιο Αθηνών	621
<i>Χριστίνα Μπάκουλα</i> , Η μακρά και αμφίδρομη σχέση του Πανεπιστημίου Αθηνών με τον ελληνισμό της Μικράς Ασίας πριν το 1922	639
<i>Βαγγέλης Καραμανωλάκης - Χάιδω Μπάρκουλα</i> , «Πρόσφυγες φοιτητές και φοιτήτριες στο ΕΚΠΑ, 1922-1930»: Μια ψηφιακή έκθεση με αφορμή την επέτειο των 100 χρόνων από τη Μικρασιατική Καταστροφή	647
Συγγραφείς του τόμου	660

Ενσωματώνοντας την προσφυγική εμπειρία στο εθνικό αφήγημα:
Κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960

Ευάνθης Χατζηβασιλείου

Το άρθρο αυτό θα επικεντρωθεί σε συγκεκριμένες λαϊκές κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960, για τις οποίες θα υποστηριχθεί ότι έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία ενσωμάτωσης του προσφυγικού στο ευρύτερο εθνικό αφήγημα, με έναν τρόπο ορατό και ικανό να προσεγγίσει ευρύτερα ακροατήρια, ακόμη και πέραν του καθαυτού προσφυγικού. Ασφαλώς, τούτο σημαίνει ότι η ανάλυση θα επικεντρωθεί σε έργα που εμπίπτουν σε αυτό που διεθνώς περιγράφεται ως «ποπ κουλτούρα». Από την οπτική γωνία της σύγχρονης ιστορίας, το πλεονέκτημα παρόμοιων έργων ως αντικειμένων μελέτης είναι το ότι αποτυπώνουν, καταγράφουν και, υπό μια έννοια, «αρχειοθετούν» τις προσλήψεις ασυνήθιστα μεγάλου αριθμού ανθρώπων. Ας σημειωθεί ότι στη δεκαετία του 1960 πολύ περισσότεροι άνθρωποι πήγαιναν ανά εβδομάδα στον κινηματογράφο, από όσους διάβαζαν εφημερίδα ή λογοτεχνία. Επομένως, οι προσλήψεις που αποτυπώνει ο κινηματογράφος αφορούν πολύ μεγαλύτερα τμήματα του κοινού απ' όσο άλλες πηγές. Τονίζω, πάντως, ότι στην παρούσα μελέτη επιχειρώ μια μελέτη στο αντικείμενο της σύγχρονης κοινωνικής ιστορίας, όχι των πιο εξειδικευμένων film studies. Από την άλλη πλευρά, στην ιστορική αποτίμηση παρόμοιων πολιτιστικών προϊόντων ανακύπτουν ορισμένες ιδιαίτερες μεθοδολογικές προκλήσεις, από τις οποίες θα είναι καλό να ξεκινήσουμε.

Πρώτα απ' όλα, για τον ιστορικό, μια πνευματική δημιουργία είναι πρωτίστως προϊόν της εποχής της και των δικών της προσλήψεων. Επομένως, στην προσπάθεια να προσεγγιστεί ένα τέτοιο έργο –από λογοτεχνικό κείμενο έως ντοκυμαντέρ ή κινηματογραφική ταινία και τηλεοπτική σειρά– η μείζονος σημασίας πληροφορία, αυτή που καθορίζει την κατεύθυνση της ερμηνείας, είναι ο χρόνος της δημιουργίας του. Όπως έχει εύστοχα παρατηρηθεί: «Στα σημερινά λαϊκά μέσα, τόσο οι αναδημιουργίες του παρελθόντος όσο και οι φαντασιακές παραστάσεις του μέλλοντος, κατ' ανάγκην αποκαλύπτουν τη στιγμή της δημιουργίας».¹

Υπό την έννοια αυτή, οι εξεταζόμενες εδώ κινηματογραφικές ταινίες θα μελετηθούν ως «έγγραφα ποπ κουλτούρας»² και ως «οπτικά κείμενα» (visual texts),³ ασφαλώς χρονολογημένα, που ενσωματώνουν προσλήψεις και αναπαραστάσεις. Ως έργα ποπ κουλτούρας, οι ταινίες αυτές βασίζονται σε ένα πλέγμα συμβολισμών, που επιτρέπουν στο μήνυμά τους να προσεγγίσει το ευρύτερο κοινό. Είναι όμως αναγκαίο να λαμβάνεται υπ' όψιν ότι οι δημιουργοί της ποπ κουλτούρας δεν παράγουν ένα επιστημονικό έργο και, ως εκ τούτου, δεν έχουν την υποχρέωση της ακρίβειας στην οποία οφείλει να υπακούει ένας επαγγελματίας ιστορικός. «Δεν χρειαζόμαστε δοκίμια, οσοδήποτε μεγαλοφυή κι αν είναι», ήταν η οδηγία του Τζιν Ροντενμπέρν, δημιουργού του *Star Trek*, προς τους σεναριογράφους.⁴ Με άλλα λόγια, οι λαϊκές προσλήψεις μιας κοινωνίας δεν αναπτύσσονται με επιστημονικό τρόπο και δεν είναι προϊόντα εργαστηρίου: συνακόλουθα, είναι αναμενόμενο και φυσικό να εμπεριέχουν αντιφάσεις ή ανακριβείς προσλήψεις (όπως παρόμοιες μπορεί να έχουμε εμείς σήμερα) που προέρχονται από το κλίμα της εποχής τους. Για τούτο, είναι αναγκαίο να προσεγγίζονται με μια αίσθηση αυτοπεριορισμού του μελετητή, καθώς και με σεβασμό για τις αντιλήψεις αυτών των περασμένων εποχών. Επίσης, είναι σημαντικό να λαμβάνεται υπ' όψιν το γεγονός ότι οι

1. Martin M. Winkler, «Star Wars and the Roman Empire», Martin M. Winkler (επιμ.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Οξφόρδη, 2001, σ. 272-290 (289).

2. Rick Worland, «Captain Kirk: Cold Warrior», *Journal of Popular Film and Television* 16 (1988) 109-117.

3. Martin M. Winkler, *Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light*, Κέμπριτζ, 2009, σ. 20-50.

4. Παρατίθεται στο Evanthis Hatzivassiliou, «Images of the International System and the Cold War in *Star Trek*, 1966-91», *Journal of Cold War Studies* 23 (2021) 55-88 (58).

ταινίες καθαυτές (ή ακόμη και το συναφές αρχειακό υλικό) δεν αποδίδουν πλήρως τις προσλήψεις που δημιουργούν στο κοινό των θεατών: όπως συχνά συμβαίνει με πνευματικά προϊόντα, καθώς άλλωστε τραγούδησε και ο Διονύσης Σαββόπουλος, μετά την παρουσίασή τους οι δημιουργίες αυτές «είν' αλλωνών κι αλλιώς φαντάζουν». Η μελέτη της ποπ κουλτούρας είναι ένα δύσκολο εγχείρημα, επειδή ακριβώς αφορά τη σύγκλιση και διάδραση πολλών και διαφορετικών κοινωνικών και διανοητικών διαδικασιών.⁵

Παράλληλα, στην παρούσα μελέτη φοβούμαι ότι ενεργώ, ως ιστορικός, κάπως παράδοξα, δηλαδή αναφέρομαι σε πνευματικά έργα –κινηματογραφικές ταινίες– χωρίς να έχω ακόμη καταφέρει να εντοπίσω αρχειακά τεκμήρια γι' αυτά. Είναι γεγονός ότι η πρόσβαση στα αρχεία των δημιουργών ή των εταιρειών παραγωγής συχνά προσφέρει μια διαφορετική, έστω εν μέρει, εικόνα για τα κίνητρα και τις στοχεύσεις τους από αυτήν που αποκομίζει ο θεατής από το ίδιο το τελικό προϊόν. Ωστόσο, από τη μέχρι τώρα έρευνά μου, προκύπτει πως, αφενός, οι ελληνικές εταιρείες παραγωγής δεν ακολουθούσαν τις περισσότερο συντεταγμένες διαδικασίες της γραπτής επικοινωνίας όπως οι αμερικανικές (διαδικασίες που δημιουργούν δομημένο αρχείο, ακόμη και για λόγους νομικούς, στις ΗΠΑ) και, αφετέρου, ότι δεν έκαναν την προσπάθεια της διατήρησης έστω και αυτού που υπήρχε. Παρόλα αυτά, είναι δυνατόν να γίνει μια πρώτη καταγραφή και να διατυπωθούν κάποιες υποθέσεις εργασίας.

Τέλος, ας γίνουν από την αρχή δύο ακόμη μεθοδολογικές παρατηρήσεις: Πρώτον, στο άρθρο αυτό δεν θα παρατεθούν ειδικά στοιχεία για την προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες και τον αριθμό εισιτηρίων που έκοψαν. Σε αυτό το επίπεδο, των ποσοτικών στοιχείων, μπορεί η ανάλυση να λάβει ως δεδομένη –και να μείνει σε αυτή τη βασική διαπίστωση– τη μεγάλη δημοφιλία αυτών των ταινιών, ιδιαίτερα των δύο εξεταζόμενων μελοδραμάτων με τη συμμετοχή του Νίκου Ξανθόπουλου, προσώπου που αποτέλεσε μια ιδιαίτερη celebrity στη δεκαετία του 1960.⁶ Δεύτερον, θα πρέπει ο αναγνώστης

5. Για τις μεθοδολογικές προκλήσεις στην προσέγγιση δημιουργιών της ποπ κουλτούρας, βλ. Evanthis Hatzivassiliou, «Modernity and Legacies: Representations of Greco-Roman Antiquity in *Star Trek*, 1966-9», *Proceedings of the Danish Institute at Athens* 9 (2019) 71-87· του ιδίου, «Images of the International System and the Cold War in *Star Trek*», ό.π.

6. Βλ. την αυτοβιογραφία του: Νίκος Ξανθόπουλος, *Όσα θυμάμαι και όσα αγάπησα*, Αθήνα 2005. Για τη λαϊκή απήχηση του Ξανθόπουλου, βλ. Κωστούλα Σ. Καλούδη, *Η Μικρασιατική Καταστροφή στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα - Ιωάννινα 2001, σ. 83.

να έχει υπ' όψιν του ότι η μνήμη της Καταστροφής κατά τη δεκαετία του 1960 παρουσιάζει ορισμένες δομικές διαφορές από τη δική μας σήμερα. Κατά τη μνημόνευση της εκατονταετίας της Καταστροφής, το 2022, δεν ζούσαν πλέον άνθρωποι που διέθεταν μνήμες από το ίδιο το γεγονός. Αλλά στα τέλη της δεκαετίας του 1960, πολλοί πρόσφυγες πρώτης γενιάς ήταν ακόμη στη ζωή. Με άλλα λόγια, το έτος 1968, το 1922 αποτελούσε ακόμη *ζώσα μνήμη*. Τούτο συνεπαγόταν ότι υπήρχε πολύ μεγαλύτερη απ' όσο σήμερα αμεσότητα, ίσως και σπαρακτικός χαρακτήρας, στις προσπάθειες ανάκλησης του παρελθόντος ή περιγραφής της προσφυγικής εμπειρίας στην πατρίδα. Και το στοιχείο αυτό θα πρέπει να λαμβάνεται υπ' όψιν στις απόπειρες αποτίμησης των συναφών πολιτιστικών προϊόντων: η πίεση ήταν πολύ μεγαλύτερη απ' όσο σε εμάς, που έχουμε το περιθώριο μιας μεγαλύτερης απόστασης, η οποία άλλωστε καθιστά και μελέτες όπως η παρούσα εγχείρημα περισσότερο εφικτό.

Οι ταινίες στην εποχή τους: προς τη δεκαετία του 1960

Είναι, λοιπόν, αναγκαίο να ξεκινήσουμε από την εποχή. Και δεν είναι τυχαίο ότι, με την εξαίρεση της προπολεμικής ταινίας *Προσφυγοπούλα*, του 1938,⁷ που έμεινε, ίσως λόγω του πολέμου, ένα απομονωμένο παράδειγμα, οι υπόλοιπες ταινίες μυθοπλασίας που έμελλαν να θέσουν στο επίκεντρο τη θέση του πρόσφυγα στην ελληνική κοινωνία αποτέλεσαν προϊόντα της προχωρημένης μεταπολεμικής περιόδου, συγκεκριμένα της δεκαετίας του 1960. Αυτό είναι εξηγήσιμο. Μετά την κοινωνική φρίκη της προσφυγιάς στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, κατά την επόμενη περίοδο, τη δεκαετία του 1940, η κατάσταση των προσφύγων χειροτέρευσε σε τεράστιο βαθμό, καθώς όχι μόνον υπέστησαν τις μεγάλες ταλαιπωρίες της Κατοχής αλλά, επιπλέον, στις υποβαθμισμένες περιοχές που ζούσαν, συνωστίστηκαν νέοι πρόσφυγες, που είτε μετακινούνταν στις πόλεις για εξασφάλιση εργασίας ή συσσιτίου είτε διέφευγαν από τα πεδία μάχης του εμφυλίου πολέμου.⁸ Τέτοια επιβάρυνση σημειώθηκε ειδικότερα στις προσφυγικές παραγκυπόλεις των μεγάλων πόλεων, των οποίων την αθλιότητα αποτύπωσαν με τόση ενάργεια ο Νίκος Κούνδουρος στη *Μαγική πόλη* και ο Αλέκος Αλεξανδράκης στη *Συ-*

7. Togo Mizrahi (σκην.), *Η προσφυγοπούλα*, Κάιρο, Togo Mizrahi, 1938.

8. «Πρόγραμμα στεγάσεως παραπηγματούχων οικογενειών Αθηνών - Πειραιώς - Θεσσαλονίκης, 12 Ιουλίου 1960», Κωνσταντίνος Σβολόπουλος (γεν. επιμ.), *Κωνσταντίνος Καραμανλής: Αρχείο, γεγονότα και κείμενα* [στο εξής: *Καραμανλής*] τ. 4, Αθήνα 1994, σ. 366-368.

νοικία το όνειρο.⁹ Αυτές οι παραγκουπόλεις έπαυσαν να υπάρχουν μόνο μετά την εφαρμογή εκτεταμένων προγραμμάτων αναμόρφωσης και στέγασης που εφαρμόστηκαν από το 1960: τελευταίο ολοκληρώθηκε το πρόγραμμα για τον Άγιο Σώστη, το 1964.¹⁰

Η χώρα γνώρισε, πράγματι, την καμπή του 1953, όταν πέρασε σε μια φάση ραγδαίας ανάπτυξης, χάρη στις οικονομικές μεταρρυθμίσεις του Σπύρου Μαркеζίνη. Αλλά θα ήταν λάθος να θεωρηθεί ότι το 1953, επειδή ξεκίνησε η ανάπτυξη, ανατάχθηκαν μεμιάς οι δυσκολίες ή ότι τότε οι Έλληνες έγιναν «πλούσιοι». Αντίθετα, απαιτήθηκε μια μακρά περίοδος, κατά την οποία η αναπτυξιακή πολιτική διατηρήθηκε με μεγάλη προσπάθεια, ώστε να υπάρξει ουσιαστική άνοδος του βιοτικού επιπέδου και να μαζέψει ο πολύς κόσμος ένα μικρό «κομπόδεμα». Μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1960 το βιοτικό επίπεδο ευρύτερων στρωμάτων είχε αρχίσει να γίνεται πραγματικά ικανοποιητικό.¹¹ Το επιχείρημα της παρούσας μελέτης είναι ακριβώς ότι η πλήρης, σε όλα τα επίπεδα, ενσωμάτωση των προσφύγων δεν έγινε πριν την επίτευξη αυτής της μακράς ανάπτυξης, που δημιούργησε νέες συνθήκες και για τον προσφυγικό πληθυσμό, ιδιαίτερα της δεύτερης γενιάς, και συνακόλουθα του έδωσε τη δυνατότητα να προβάλλει το αίτημα της πλήρους ενσωμάτωσης. Εκδήλωση αυτών των εξελίξεων είναι και οι ταινίες που εξετάζονται εδώ.

Η παράλληλη ανάπτυξη του μεταπολεμικού ελληνικού κινηματογράφου προσέφερε, ταυτόχρονα, νέα μέσα έκφρασης καταστάσεων, συναισθημάτων, προσλήψεων.¹² Ο λαϊκός κινηματογράφος, ιδίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, απευθυνόταν σε όλη την κοινή γνώμη, συμπεριλαμβανομένων των πληθυσμών της υπαίθρου, τμήματα των

9. Νίκος Κούνδουρος (σκην.), *Μαγική πόλις*, Αθήνα, Αθηναϊκή Κινηματογραφική Εταιρεία, 1954· Αλέκος Αλεξανδράκης (σκην.), *Συνοικία το όνειρο*, Αθήνα, Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή, 1961.

10. Α. Στράτος (υπουργός Προνοίας) προς Καραμανλή, 21 Ιουνίου 1962, *Καραμανλής*, τ. 5, Αθήνα 1995, σ. 406-407.

11. Για τη μεταπολεμική οικονομική προσπάθεια βλ. ιδίως, Πάνος Καζάκος, *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: Οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1944-2000*, Αθήνα, 2001· Κωνσταντίνος Δρακάτος, *Ο μεγάλος κύκλος της ελληνικής οικονομίας (1945-1995)*, Αθήνα, 1997· Χρυσάφης Ι. Ιορδάνογλου, *Η ελληνική οικονομία μετά το 1950*, τ. Α', Αθήνα 2020.

12. Βλ. γενικότερα, Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα, 2006· Ιωάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Αθήνα, 2001.

οποίων επίσης μετακινούνταν και προς τις μεγάλες πόλεις, όπου διέθεταν καλύτερη πρόσβαση στο κινηματογραφικό προϊόν· επρόκειτο, όπως έχει σημειωθεί, για ένα κοινό που «διψάει να ακούσει τη γλώσσα του και να ταυτιστεί με τους ανθρώπους που βλέπει στο πανί».¹³ Εδώ λοιπόν, στη δεκαετία του 1960, συνενώθηκαν και διέδρασαν οι διάφορες κοινωνικές τάσεις: ήταν η στιγμή κατά την οποία η εμφανής οικονομική άνοδος επέτρεπε μια νέα προβολή του προσφυγικού αφηγήματος, καθώς και τη διατύπωση της αξίωσης των προσφυγικών κοινοτήτων –ειδικά δε των μελών της δεύτερης προσφυγικής γενιάς– να αποκτήσουν μεγαλύτερη ορατότητα στον εθνικό δημόσιο βίο, ενώ παράλληλα αναδύονταν και (χάρη και στην οικονομική άνοδο) γίνονταν ευρύτερα προσβάσιμα νέα μέσα έκφρασης παρόμοιων απαιτήσεων. Αυτό επιτέλεσαν οι κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960. Πρόκειται για πνευματικές δημιουργίες που, όσο και εάν προβάλλουν το τραύμα της εκδίωξης και της απώλειας (ανθρώπων και τόπων), δεν ομιλούν για την καταστροφή «εκεί», αλλά για τη ζωή «εδώ», μετά την έλευση. Όπως είναι φυσικό και αναμενόμενο, οι ταινίες αυτές πρόβαλλαν το αφήγημα της δεύτερης γενιάς προσφύγων, που είχε πλέον φθάσει σε παραγωγική ηλικία και έπαιρνε τα σκήπτρα από τους γονείς της. Όλες, ανεξαιρέτως, οι κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του 1960 θα αναφερθούν σε ανθρώπους της δεύτερης προσφυγικής γενιάς, με τα μέλη της πρώτης να δίνουν μεν το παρών, αλλά να έχουν, στην πλειονότητα των περιπτώσεων τουλάχιστον, πολύ πιο παθητικούς ρόλους.

Σε αυτά τα αφηγήματα, κεντρικό ρόλο θα έχει η έννοια της αναζήτησης και της ανεύρεσης ανθρώπων χαμένων στις φλόγες της Καταστροφής. Η αναζήτηση ήταν ένα θεμελιώδες εγχείρημα των προσφύγων της πρώτης και της δεύτερης γενιάς. Η δική μου γενιά (που αντιστοιχεί στην τρίτη προσφυγική) θυμάται πάντοτε τις ανακοινώσεις των αναζητήσεων του Ερυθρού Σταυρού που έπαιζαν κάθε μέρα στο κρατικό ραδιόφωνο, μετά το μεσημβρινό δελτίο ειδήσεων, έως και τη δεκαετία του 1970. Μέσα από τις πανομοιότυπες εκφωνήσεις, αναδύοταν η αγωνία των ανθρώπων που έψαχναν. Και το πιο θλιβερό φαινόμενο εμφανιζόταν στις δικές μας ημέρες (πάνω από 50 χρόνια μετά την Καταστροφή), όταν άκουγες για περιπτώσεις ανθρώπων που είχαν τόσες φορές ειδοποιηθεί, τόσες φορές διαψευστεί και απογοητευτεί, ώστε, στις τελευταίες ενημερώσεις που

13. Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., σ. 132-133.

έπαιρναν, ήταν τόσο εξουθενωμένοι ψυχικά που δεν έκαναν πια τον κόπο να ψάξουν. Εκείνες οι ανακοινώσεις μένουν ως μνημείο σε ανθρώπους που πέθαναν, δεκαετίες μετά την Καταστροφή, χωρίς να έχουν βρει τους δικούς τους. Δεν είναι, επομένως, παράλογο που σχεδόν πάντοτε η αναζήτηση αποτελεί το κεντρικό σημείο της πλοκής παρόμοιων ταινιών: ήταν ένα βασικό διακύβευμα των προσφύγων εκείνα τα χρόνια.

Παράλληλα, όμως, οι ταινίες της δεκαετίας του 1960 αποδίδουν και άλλα, εξαιρετικά ενδιαφέροντα στοιχεία. Ένα από αυτά, κεντρικής σημασίας όπως θαδειχθεί, είναι η μουσική κληρονομιά και δημιουργία των προσφύγων. Η μουσική, είναι σαφές, προσφέρεται για την κινηματογραφική δημιουργία και γενικά την ποπ κουλτούρα για πολλούς λόγους: πρώτον, επειδή ενισχύει την εμπορικότητα του προϊόντος (ειδικά σε μια εποχή κατά την οποία η πρόσβαση στη διασκέδαση δεν ήταν τόσο εκτεταμένη όσο σήμερα, ειδικά για τα ασθενέστερα κοινωνικά στρώματα)· και, δεύτερον, επειδή ενσωματώνει βιωματική εμπειρία, σύμβολα, ταυτότητα και άρρητες παραδοχές σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό –και ίσως πολύ πιο εκφραστικά– απ’ ό,τι μια ανάλυση ή μια πλοκή, οσοδήποτε εύστοχα γραμμένη. Η επίκληση στην ταυτότητα που εμπεριέχει η μουσική είναι πάντοτε εξαιρετικά ισχυρή και πειστική – και ταυτόχρονα μπορεί αβίαστα, άρρητα αλλά έντονα, να προσφέρει και την αίσθηση της περηφάνιας για την ταυτότητα αυτή.¹⁴

Δράματα και μελοδράματα, 1964-1969

Αν και σποραδικές αναφορές σε προσφυγική εμπειρία μπορούν να εντοπιστούν σε διάφορες δημιουργίες, η πρώτη που την έθετε σε πρώτο πλάνο ήταν ο *Διωγμός*, πολυβραβευμένη ταινία του 1964.¹⁵ Πρόκειται για ιδιότυπο έργο, από πολλές απόψεις, και έχει σημειωθεί στη βιβλιογραφία ότι έσπαζε το «ταμπού» της σιωπής για το 1922.¹⁶ Η ταινία αφηγείται τις περιπέτειες μιας γυναίκας που γίνεται πρόσφυγας το 1922, χάνοντας και το παιδί της. Κατόπιν, ζει σε ένα νησί του Ανατολικού Αιγαίου (Μυτιλήνη) και το 1942, αφού διασώσει έναν αντιστασιακό, περνά στην απέναντι ακτή, όπου επιτέλους βρίσκει τον γιο της, τον οποίο είχε χάσει στην Καταστροφή το 1922. Η τραγική ειρω-

14. Άννα Ενεπεκίδου και Χρήστος Χρηστίδης (επιμ.), *«Σήκω ψυχή μου»!... Εικόνες και μουσικές των προσφύγων του '22*, Αθήνα, 2022.

15. Γρηγόρης Γρηγορίου (σκην.), *Διωγμός*, Αθήνα, Paris Films, 1964.

16. Καλούδη, *Η Καταστροφή στον κινηματογράφο*, ό.π., σ. 80.

νεία είναι ότι ο γιος της τώρα είναι Τούρκος και διοικεί μάλιστα το στρατόπεδο των φυγάδων στο οποίο καταφεύγουν, ενώ η πρωταγωνίστρια σκοτώνεται λίγο πριν τον συναντήσει και τον αγκαλιάσει. Είναι, ίσως, ένα έργο πιο πολύ για το 1942 παρά για το 1922 (διαπίστωση που ενθαρρύνεται από την ανάμειξη ως παραγωγού του Τζέιμς Πάρις, περισσότερο γνωστού για μεταγενέστερα πολεμικά κινηματογραφικά έργα), αν και η Καταστροφή διατηρεί κεντρική θέση στην πλοκή και την κλιμάκωση. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης, Γρηγόρης Γρηγορίου, στις αναμνήσεις του, διεκτραγώδησε το γεγονός ότι έως τότε κανείς κινηματογραφικός δημιουργός δεν «τολμούσε ν' αγγίξει την ελληνική ιστορία».¹⁷ Η συνειδήσή του ότι, στην προκειμένη περίπτωση, πράγματι έκανε μια μεγάλη καινοτομία διαφαίνεται και από το γεγονός ότι στους τίτλους αρχής εμφανίζεται μια οθόνη στην οποία αναγράφονται οι δύο χρονολογίες («1922 - 1942») και η λέξη «ιστορία» από κάτω.

Αντίστοιχο περίπου με του *Διωγμού* είναι το μοτίβο της ταινίας *Πρόσφυγας*, το 1969.¹⁸ Το κύριο θέμα, δηλαδή, δεν είναι η ίδια η προσφυγική εμπειρία, παίζει όμως ένα κομβικό ρόλο στην πλοκή. Διηγείται και πάλι μια ιστορία συνάντησης, δύο αδελφών που χάθηκαν στην Καταστροφή. Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής, Γιώργος Φούντας, κάνει μια έντονη αναφορά στη μουσική μνήμη των προσφύγων, στοιχείο εμφανώς κυρίαρχο στο αφήγημά τους, τραγουδώντας το τραγούδι «Γιιά σου, λεβεντομένα προσφυγιά», το οποίο είναι επίσης μια πανηγυρική εκδήλωση προσφυγικής περηφάνιας.

Ερχόμαστε τώρα στις δύο ταινίες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ο «σκληρός πυρήνας» της προσπάθειας προβολής της προσφυγικής εμπειρίας, αλλά και βασικές ενδείξεις της νέας θέσης που διεκδικούσε αυτά τα χρόνια η δεύτερη προσφυγική γενιά στην ελληνική κοινωνία. Πρόκειται για τα δύο μελοδράματα της «Κλακ Φιλμς», σε σκηνοθεσία Απόστολου Τεγόπουλου και με την καταλυτική παρουσία του Νίκου Ξανθόπουλου.¹⁹ Πρόκειται για έργα με πολλές ομοιότητες: ακόμη και το όνομα του πρωταγωνιστή –Βασίλης Καρατζόγλου– είναι κοινό· και στις δύο ταινίες ο πρωταγωνιστής είναι Πόντιος, πετυχημένος τραγουδιστής (στη μία, μάλιστα, την *Οδύσσεια*, και ιδιοκτήτης νυκτερι-

17. Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο*, τ. Β', Αθήνα, 1996, σ. 63.

18. Χρήστος Κυριακόπουλος (σκην.), *Ο πρόσφυγας*, Αθήνα, Αφοι Κυριακόπουλοι, 1969.

19. Απόστολος Τεγόπουλος (σκην.), *Ξεριζωμένη γενιά*, Αθήνα, Κλακ Φιλμς, 1968· Απόστολος Τεγόπουλος (σκην.), *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου*, Αθήνα, Κλακ Φιλμς, 1969.

νού κέντρου, με καλό βιοτικό επίπεδο και κατοικία σε σύγχρονη πολυκατοικία). Επίσης ασχολούνται, ως κύριο θέμα τους, με μια διαδικασία αναζήτησης – του πατέρα στη μία, της αδελφής και της μητέρας στην άλλη. Τέλος, στοιχείο ουσιαστικό, και οι δύο ταινίες βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην παρουσίαση της μουσικής μνήμης και της δημιουργίας των προσφύγων – στην *Οδύσσεια*, μάλιστα, ο Ελληνοαμερικανός καθηγητής, που θα βοηθήσει τον Βασίλη Καρατζόγλου να πάει στην Τουρκία, εξηγεί για τα νιάτα του στην πατρογονική Σμύρνη: «Τα θυμάμαι όμως όλα. Και πιο πολύ τα τραγούδια μας». Η ουσιαστική διαφορά, βέβαια, είναι το ότι στη μία –την *Ξεριζωμένη γενιά*– η αναζήτηση γίνεται στην Ελλάδα, ενώ στην άλλη –την *Οδύσσεια*– πραγματοποιείται στην Τουρκία, δίνοντας την ευκαιρία για την προβολή των ελληνικών λαϊκών προσλήψεων για τον Άλλο.

Η *Ξεριζωμένη γενιά* ξεκινά στην Κομοτηνή το 1928, όπου ο Βασίλης και η αδελφή του γνωρίζουν τη μιζέρια και την οικιακή βία. Διαφεύγοντας από αυτό το περιβάλλον, ο Βασίλης γνωρίζει τον μέντορά του –επιβλητική η μορφή του Μάνου Κατράκη, που συχνά εμφανίστηκε σε τέτοια έργα– ο οποίος θα του μάθει μπουζούκι, αλλά και θα του μεταφέρει την ιστορική συνείδηση των προσφύγων: «...χιλιάδες χρόνια. Κι έλαχε σε μας, τη γενιά μας, να ξεριζωθούμε». Ο Βασίλης γίνεται τραγουδιστής. Έρχεται κατόπιν ο πόλεμος, στον οποίο μάχεται όπως όλοι οι Έλληνες στην πρώτη γραμμή (ο πόλεμος του 1940-41 ήταν βασικός μοχλός ομογενοποίησης των προσφύγων με τους γηγενείς στο επίπεδο της εμπειρίας) και κατόπιν αντιμετωπίζει τις δυσκολίες της Κατοχής, τη σύγκρουση με τους μαυραγορίτες και τους δωσιλόγους, φεύγει στο Κάιρο (μια πολιτικά σημαίνουσα επιλογή: άρα είναι υποστηρικτής του αστικού καθεστώτος, όχι ΕΑΜικός) και επιστρέφει κατά την απελευθέρωση. Ερωτευμένος με μια κοπέλα, βασανίζεται από το ερώτημα εάν είναι η χαμένη αδελφή του, έως ότου βρίσκει την αληθινή σε έναν οίκο ανοχής στη Μακεδονία, και κατόπιν, μετά και από άλλες κακοτυχίες, βρίσκουν και τη μητέρα τους χάρη στα τραγούδια του, με τα οποία έχει γίνει γνωστός.

Δεν είναι μόνον η εικόνα και η πλοκή. Η μουσική παίζει καθοριστικό ρόλο. Το γνωστότερο, ίσως, τραγούδι της ταινίας, το «Πλάι μου στάσου στη ζωή» (στίχοι της πρόσφυγα Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου και μουσική του Απόστολου Καλδάρα) αποκτά κομβικές διαστάσεις στο έργο: εκτελείται σε διάφορες εκδοχές έξι φορές! Και ενώ η ταινία έχει την προσφυγική εμπειρία στον τίτλο της, στο συγκεκριμένο τραγούδι δεν υπάρχει η λέξη «πρόσφυγας» ή «ξεριζωμός». Υπάρχει όμως κάτι άλλο: «Βοήθεια στη φτώχεια μου

ποτέ δεν θα γυρέσω / μου φτάνει η αγάπη σου κι όλα θα τα παλέψω». Στην προκειμένη περίπτωση, σε ένα τραγούδι που εκτελείται τόσες φορές μέσα στην ίδια ταινία, προβάλλει ένα βασικό αφήγημα της δεύτερης προσφυγικής γενιάς, που επιβίωσε και αρχίζει πλέον, στη δεκαετία του 1960, να ευημερεί: υπαινικτικά λέει «στάθηκα στα πόδια μου, είμαι εδώ». Προβάλλει δηλαδή την προσφυγική περηφάνια με έναν τρόπο λιγότερο πανηγυρικό απ' ό,τι το τραγούδι του Φούντα, αλλά ίσως πιο έντονο.

Η επόμενη ταινία, η *Οδύσσεια*, έχει χαρακτηριστεί ως έργο που διακρίνεται για τον «επικό τόνο» του.²⁰ Ήδη η αρχή της φέρνει στο προσκήνιο μια κεντρική προσφυγική εμπειρία, καθώς ξεκινά με ανακοινώσεις αναζητήσεων του Ερυθρού Σταυρού. Προβάλλονται οι μνήμες της ζωής στις παλιές πατρίδες και οι ώρες της Καταστροφής. Ο αναπόφευκτος Βασίλης Καρατζόγλου φεύγει από την Ελλάδα για να αναζητήσει τον πατέρα του, τον οποίο βρίσκει στα βάθη του Πόντου, με προσποιητή τουρκική ταυτότητα, να μεριμνά για μια κοινότητα Ελλήνων που έχουν επιβιώσει εκεί. Η υπόθεση της επιβίωσης θυμίζει, πράγματι, τις δημοφιλείς ιστορίες περί κρυπτοχριστιανών που είχαν μείνει πίσω και είναι, φυσικά, υπερβολική – αν και θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί και να μην την περιφρονούμε τόσο εύκολα, ως πρόσληψη, εμείς ειδικά που έχουμε ψυχαγωγηθεί χωρίς να ενοχληθούμε από άλλες ιστορίες κρυπτοχριστιανών, αρκεί να τις προβάλλει το Χόλυγουντ στον *Ιντιάνα Τζόουνς*.²¹ Η τελική επιστροφή, μαζί με τον πατέρα, μέσα από ανείπωτες αγωνίες και ταλαιπωρίες, επιστεγάζει το έργο. Σε αντίθεση με την *Τραβιάτα*, τα προσφυγικά μελοδράματα του Τεγόπουλου είχαν happy end. Ο ίδιος ο Ξανθόπουλος παίζει 3-4 διαφορετικούς ρόλους, σαν τον Πήτερ Σέλερς στο *S.O.S. Πεντάγωνο καλεί Μόσχα*, αν και –δεν είναι κακό να λεχθεί– ίσως με λιγότερη πειστικότητα.

Επειδή όμως η ταινία διαδραματίζεται κατά ένα σημαντικό μέρος της στην Τουρκία, μοιραία προβάλλει και την πρόσληψη μεγάλων τμημάτων της ελληνικής κοινωνίας για τη γειτονική χώρα, όπως αυτή διαμορφωνόταν στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Το θέμα έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Η απόδοση των Τούρκων είναι πράγματι στερεοτυπική – χανούμισσες, αργιέδες, φέσια (τα οποία σίγουρα χρησιμοποιούνταν από κάποιους, αλλά αποτελούν αναχρονισμό, καθώς βρίσκονταν υπό διωγμό από το

20. Καλούδη, *Η Καταστροφή στον κινηματογράφο*, ό.π., σ. 91.

21. Steven Spielberg (σκην.), *Indiana Jones and the Last Crusade*, Χόλυγουντ, Paramount Pictures, 1989.

«εκδυτικιστικό» κεμαλικό καθεστώς της εποχής). Μοιάζει, δηλαδή, η ταινία να προβάλλει την τουρκική κοινωνία των προσφυγικών αναμνήσεων (έως το 1922), και όχι την πραγματική του 1969. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά την ευκολία με την οποία θα εμφανιζόταν, σε μια τέτοια ταινία, μια τουρκική κοινωνία βίαιη και σχεδόν αιμοδιψής, ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει: αναπτύσσεται φιλία μεταξύ του Έλληνα και Τούρκων (ακόμη και ένας υπόρρητος ερωτισμός σε κάποια περίπτωση). πολλοί Τούρκοι φαίνεται να βασανίζονται από τύψεις για τον διωγμό του 1922 στον οποίο μετείχαν (ή τουλάχιστον να αποδέχονται τη θέση τους ως υπόλογων γι' αυτόν). ενώ εμφανίζεται ένας Τούρκος, που μετοίκησε στην Τουρκία από την Ελλάδα με την Ανταλλαγή, να μιλά για την πατρίδα που άφησε (ένα νησί: την Κρήτη ίσως;) και να τη νοσταλγεί, ενώ αναφέρεται στην εμπειρία του δικού του ξεριζωμού. Η κοινότητα της σπαρακτικής εμπειρίας δίνεται πειστικά. Στο λαϊκό επίπεδο, ειδικά στην πρώτη γενιά, που είχε και εμπειρίες συμβίωσης, η στερεοτυπική απεικόνιση έχει πάντοτε όρια, ενώ η ιδέα της φιλίας σε προσωπικό επίπεδο δεν σόκαρε.

Εδώ όμως έχει ακόμη μεγαλύτερο ρόλο η μουσική. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι είναι και στοιχείο της εμπορικότητας της ταινίας, αλλά παράλληλα και μια πανηγυρική προβολή των συμβόλων και των εμπειριών των προσφύγων – ένας τρόπος ένταξης εμπειριών (τελικά και ανθρώπων) στο εθνικό αφήγημα. Το περίφημο και κεντρικής σημασίας για την ποντιακή μνήμη τραγούδι για το Τσιάμπασιν και την καταστροφή του αποδίδεται από τον Ξανθόπουλο όχι τόσο ως θρήνος –όπως αρχικά ήταν– αλλά και με ερωτικούς στίχους. Προβάλλεται επομένως «πειραγμένο». Ωστόσο, η διασκευή εξυπηρετούσε τη μεγαλύτερη διάχυσή του και την κατανόησή του και από ένα μη προσφυγικό κοινό: «Ήταν ένας από τους τρόπους με τους οποίους η προσφυγική εμπειρία και τα σύμβολά της γίνονταν πλέον οργανικό μέρος της λαϊκής ταυτότητας σε εθνικό επίπεδο».²² Η έντονη παρουσία του ποντιακού χορού είναι ένα εξίσου κεντρικό θέμα. Το άλλο αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι η εκτέλεση στην ταινία της μεγαλύτερης, ίσως, επιτυχίας της ελληνικής μουσικής αγοράς στη δεκαετία του 1960, του περιφημου «Μπεγκλεντίμ». Πρόκειται για τουρκικό τραγούδι, εξαιρετικά λυρικό, το οποίο ο Ξανθόπουλος τραγουδά και με τους τουρκικούς στίχους και με ελληνική απόδοση,

22. Ενεπεκίδου και Χρηστίδης (επιμ.), *«Σήκω ψυχή μου»!...*, ό.π., σ. 122.

«Σε περίμενα να 'ρθεις». Εξαιρετικά δημοφιλές, το τραγούδι αυτό είχε και μια διάσταση πολιτικής ιστορίας: Όταν τον Ιούνιο του 1964 απετράπη η τουρκική εισβολή στην Κύπρο (μέσω της περίφημης επιστολής του Αμερικανού προέδρου Λύντον Τζόνσον προς τον Τούρκο πρωθυπουργό Ισμέτ Ινονού), η ελληνική πλευρά πανηγύρισε το γεγονός με έναν ιδιότυπο τρόπο: επί ένα εικοσιτετράωρο το ελληνικό ραδιόφωνο βραχέων κυμάτων έπαιζε το «Σε περίμενα να 'ρθεις», έτσι ώστε να ακούγεται και στην Κύπρο και στην Τουρκία. Το αντίστοιχο τουρκικό ραδιόφωνο απάντησε με τη μετάδοση ενός άλλου τουρκικού τραγουδιού, «Θα 'ρθω ξαφνικά ένα βράδυ», δηλαδή το τραγούδι που επανειλημμένα επικαλέστηκε η κυβέρνηση Ερντογάν στα τέλη του 2022 - αρχές του 2023, ως μια έμμεση πλην σαφή απειλή προς την Ελλάδα.²³

Μια σύγκριση με πολιτική ταινία

Ας γίνει, όμως, και μια απόπειρα παράθεσης προσλήψεων που εμφανίζονται σε ένα από τα πολύ πιο «πολιτικά» έργα του ελληνικού κινηματογράφου, την περίφημη ταινία *1922* του Νίκου Κούνδουρου.²⁴ Βασισμένη στο *Νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη, είναι μια από τις πιο βίαιες ταινίες της ελληνικής παραγωγής – αντικατοπτρίζει, άλλωστε, όχι μόνον τις μνήμες του 1922 αλλά και της πρόσφατης, τότε, εισβολής και εθνοκάθαρσης στην Κύπρο, το 1974.

Η ταινία, ασφαλώς, έχει ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο πλοκής και καλλιτεχνικής απόδοσης. Στο πρώτο μέρος αποδίδει με αργό τρόπο (σχεδόν βασιανιστικό) τις τελευταίες ημέρες πριν την κατάρρευση και τον χαλασμό που εμείς (οι θεατές) ξέρουμε ότι θα γίνουν, αλλά όχι οι χαρακτήρες της ταινίας: περιγράφει την αναμονή για την έλευση των Τούρκων στη Σμύρνη, τις κατηγορίες των αμάχων για εγκατάλειψη από το ελληνικό κράτος, την απόγνωση και ανημποριά των Ελλήνων στρατιωτών, την αίσθηση του επερχόμενου χάους, την είσοδο των πρώτων ατάκτων, την έλευση του τακτικού τουρκικού στρατού, πολλές βιαιότητες, απαγωγές αμάχων. Έχει πραγματικά τη δραματική διάσταση μιας σύγχρονης ταινίας καταστροφής, που σε ορισμένες πτυχές της θα τη ζήλευε και το ίδιο το Χόλυγουντ. Κάνει επίσης αναφορά στην αδιάφορη στάση των πολεμικών των μεγάλων δυνάμεων: σε μια σκηνή εμφανίζεται μάλιστα και γαλλικό

23. Κώστας Ιορδανίδης, «Ένα παλιό ρεφρέν», εφημ. *Καθημερινή*, 18.9.2022.

24. Νίκος Κούνδουρος (σκην.), *1922*, Αθήνα, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, 1978.

ναυτικό άγημα, του οποίου τα μέλη φέρουν ηλικία με το όνομα του θωρακισμένου καταδρομικού *Edgar Quinet*, που πράγματι βρισκόταν στη Σμύρνη την ώρα της Καταστροφής και μάλιστα φέρεται να έσωσε αρκετούς Έλληνες.²⁵ Όπως και διεθνείς ταινίες της συγκεκριμένης εποχής, έτσι και τούτη εντυπωσιάζει με την προσοχή στην ιστορική λεπτομέρεια.²⁶ Ως ένα σημείο, βέβαια: τα πρόσωπα των ηθοποιών θυμίζουν την Κύπρο του 1974 και όχι τη Σμύρνη του 1922, ειδικά η κόμμωση του φαντάρου με τα μακριά μαλλιά, κάτι που θα ήταν αδύνατον λόγω κανονισμών και θανατηφόρο λόγω ψείρας το 1922. Η μισή περίπου ταινία αφηγείται την πορεία θανάτου των απαχθέντων (όχι αιχμαλώτων πολέμου, καθώς είναι άμαχοι) προς το εσωτερικό, όπου πολλοί σκοτώνονται και μία από τις πρωταγωνίστριες παραφρονεί.

Τέσσερα μόλις χρόνια μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο, η ταινία προσφέρει πάντως μια πολύ πιο σκληρή εικόνα του Άλλου, σε σύγκριση με τα μελοδράματα που είχαν γυριστεί δέκα χρόνια πριν. Ο Τούρκος εμφανίζεται χωρίς σχεδόν καμία εξαίρεση ως απάνθρωπος, βάρβαρος, βίαιος και αιμοδιψής. Δεν υπάρχει περιθώριο σύγκλισης σε αυτήν την ταινία. Από την άλλη πλευρά, ας μην λησμονήσουμε πάντως ότι μιλά για την ώρα της καταστροφής και της βίας. Δεν λείπουν και υπερβολές, όπως η αναφορά σε «τέσσερα εκατομμύρια Έλληνες στη Μικρά Ασία». Συμβαίνει στον κινηματογράφο, αλλά μια «πολιτική» ταινία συχνά είναι και πολύ θυμωμένη – αυτή ειδικά όχι μόνον με τους Τούρκους αλλά και με τους «ξένους» και τις μεγάλες δυνάμεις. Ήταν άλλωστε και ένα δομικό χαρακτηριστικό της εποχής εκείνης και στην Ελλάδα (μετά τη χούντα) και διεθνώς: η αντιιμπεριαλιστική στάση είχε πάντοτε μια οργανική σύνδεση και με τον εθνικισμό. Τούτο, από την άλλη πλευρά, δεν αναιρεί την εξαιρετική αισθητική, την προσεκτική κλιμάκωση της πλοκής, τις εξαιρετες ερμηνείες.

25. Για το Θ/Κ *Edgar Quinet* βλ. *Jane's Fighting Ships of World War I*, foreword by Captain John Moore, RN, Λονδίνο, ανατ. 1990, σ. 188.

26. Βλ. μεταξύ άλλων, παρόμοια παραδείγματα ταινιών εκείνης της εποχής, που ασχολούνται με γνωστά ιστορικά θέματα και έδιναν μεγάλη προσοχή στην ιστορική λεπτομέρεια (χωρίς βέβαια, και πάλι, να διεκδικούν πλήρη ακρίβεια σε όλα): Cy Endfield (σκην.), *Zulu*, Λονδίνο, Diamond Films, 1964· Richard Fleischer, Kinji Fukasaku και Toshio Masuda (σκην.), *Tora! Tora! Tora!*, Χόλυγουντ, 20th Century Fox, 1970· Jack Smight (σκην.), *Midway*, Χόλυγουντ, Universal Pictures, 1976. Αρκετή συζήτηση (αλλά και διαφωνίες) ως προς την ιστορική του ακρίβεια προκάλεσε το Richard Attenborough (σκην.), *A Bridge Too Far*, Χόλυγουντ, United Artists, 1977.

Συμπεράσματα

Στη σχετική βιβλιογραφία υποστηρίχθηκε ότι οι λαϊκές ταινίες της δεκαετίας του 1960 υποτιμούν την ιστορικότητα και αντιμετωπίζουν την Καταστροφή ως «μια παλιά υπόθεση που πλέον έχει τακτοποιηθεί».²⁷ Αυτό είναι ένα πολύ βεβιασμένο συμπέρασμα. Πρώτον, επειδή οι ταινίες αυτές δεν είναι ιστορικά δοκίμια: δεν διεκδικούν δάφνες επιστημοσύνης, αλλά αποτυπώνουν προσλήψεις, και εδώ εντοπίζεται η σημασία τους ως ιστορικών πηγών, ιδιότυπων βέβαια αλλά δυνητικά εξαιρετικά χρήσιμων. Δεύτερον, επειδή δεν μιλούν για την Καταστροφή, αλλά για το δικό τους σήμερα, δηλαδή για τη ζωή στην Ελλάδα και ειδικά για τη δεύτερη γενιά των προσφύγων. Υπ' αυτή την έννοια, η καταστροφή είχε τακτοποιηθεί, αλλά και τι άλλο μπορούσε να είχε γίνει; Οι ταινίες μιλούν για την αξίωση και την επιτυχία της πλήρους ενσωμάτωσης. Έτσι –ενώ ασφαλώς αναφέρονται στη μνήμη και επιχειρούν να τη διαχειριστούν– έως ένα σημείο τουλάχιστον μιλούν και για άλλα πράγματα, για ένα έντονο παρόν και για ένα ζητούμενο μέλλον. Σε τελική ανάλυση, όπως τονίστηκε και στην αρχή αυτού του άρθρου, αποτελούν προϊόντα της εποχής τους, δηλαδή αντιστοιχούν σε ένα στάδιο της διαμόρφωσης της προσφυγικής παρουσίας και αξιώσεων. Αλλά, όπως έχει ορθά τονιστεί στη συναφή βιβλιογραφία, και η καθαυτό μνήμη, η μνήμη του '22, επίσης διήλθε από στάδια, και επίσης αναφερόταν στο μέλλον.²⁸

Αξίζει να σημειωθεί ο σημαντικός ρόλος των Ποντίων και της δικής τους μνήμης στην όλη αυτή διαδικασία. Οι δύο πιο εμβληματικές ταινίες –του Τεγόπουλου– αναφέρονται ρητά και έντονα στην ποντιακή κοινότητα, αλλά δεν είναι μόνον η καταλυτική για τη λαϊκή της απήχηση παρουσία του Νίκου Ξανθόπουλου. Στην *Κυνηγημένη προσφυγοπούλα*,²⁹ μια ακόμη ιστορία αναζήτησης συγγενούς χαμένου στην Καταστροφή, σε περίοπτη θέση στους τίτλους αρχής βρίσκονται οι ποντιακοί χοροί, με τον Λαυρέντη Διανέλλο (μία ακόμη συχνή παρουσία σε τέτοιες ταινίες) να αναφέρεται στη συγγένεια του ποντιακού με τον αρχαίο πυρρίχιο. Δεν είναι εύκολο να διατυπωθούν υποθέσεις εργασίας για τούτη την, σχεδόν κυριαρχική, παρουσία της ποντιακής μνήμης. Η έντονη

27. Καλούδη, *Η Καταστροφή στον κινηματογράφο*, ό.π., σ. 92.

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

29. Ανδρέας Κατσιμητσούλιας (σκην.), *Κυνηγημένη προσφυγοπούλα*, Αθήνα, Ανδρέας Κατσιμητσούλιας, 1969.

ταυτότητα μετά από αιώνες γεωγραφικής απομόνωσης από τις άλλες ελληνικές κοινότητες και η μνήμη των σπαρακτικών τους ταλαιπωριών από το 1914 έως το 1922 θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα τέτοιο αίτιο, αλλά και σε συνδυασμό με την έντονη, εξαρχής, προσπάθειά τους –από τον Μεσοπόλεμο– να διατηρήσουν τη μνήμη και την κληρονομιά τους στο προσκήνιο.³⁰

Σε κάθε περίπτωση, αυτές οι ταινίες της δεκαετίας του 1960 αποτυπώνουν ή «φωτογραφίζουν» τις προσλήψεις και την αυτοεικόνα των προσφύγων που προσέρχονταν μαζικά στους κινηματογράφους για να τις παρακολουθήσουν. Ταυτόχρονα όμως, καθιστώντας τη δική τους εμπειρία κοινή για ευρύτερα λαϊκά στρώματα, έπαιξαν και έναν άλλο ρόλο. Υπό μία έννοια ολοκλήρωσαν την ενσωμάτωση των προσφύγων, όχι πια σε ένα «υλικό» αλλά σε ένα πεδίο προσλήψεων, σε ένα πεδίο πνευματικό. Το προσφυγικό αφήγημα γίνεται πλέον ορατά τμήμα του εθνικού αφηγήματος. Ήταν, βέβαια, και πριν, αλλά μέσα από υπαινιγμούς και πολλές σιωπές: όχι πια. Ή, τουλάχιστον, όχι για τη δεύτερη προσφυγική γενιά, που μετείχε πλήρως στις κοινωνικές διεργασίες, διεκδικώντας, μάλιστα, και μια αξιοσημείωτη υλική επιτυχία, την οποία συχνά προβάλλουν οι ταινίες αυτές. Η πλήρης ενσωμάτωση στο πολιτιστικό επίπεδο ήταν –και δεν μπορούσε να είναι αλλιώς– το παράπλευρο αποτέλεσμα της οικονομικής ανάπτυξης των δεκαετιών του 1950 και του 1960, που άλλαξαν τις παραμέτρους της οικονομικής και κοινωνικής ζωής στη χώρα και δημιούργησαν νέες σταθερές (ή έστω προσδοκίες) για όλους.

Από την άλλη πλευρά, στοιχείο ειρωνικό, αυτή η πλήρης ενσωμάτωση του αφηγήματος των προσφύγων στο ευρύτερο εθνικό αφήγημα σηματοδότησε και την αρχή ενός «ξεθωριάσματος» της παλαιάς διάκρισης μεταξύ γηγενών και προσφύγων. Άλλωστε, έως τη δεκαετία του 1960, λόγω των πολλών γάμων μεταξύ προσφύγων και γηγενών, προσφυγική καταγωγή είχε ένας πολύ μεγαλύτερος αριθμός πολιτών σε σύγκριση με το (ήδη τεράστιο) ποσοστό του σχεδόν 25% των κατοίκων της χώρας κατά την απογραφή του 1928. Η τρίτη προσφυγική γενιά, όπως κατά κανόνα συμβαίνει, θα προσελάμβανε με εντελώς άλλους τρόπους την παρουσία της στον εθνικό βίο. Ακόμη και σε πρόσφατη δημοσίευση για την πολιτική εκπροσώπηση των προσφύγων, η ανάλυση σταματά το

30. Βλ. και Χάρης Εξερτζόγλου, «Προσφυγική μνήμη και δημόσια κοινωνικότητα στον Μεσοπόλεμο», Έφη Αβδελά, Χάρης Εξερτζόγλου και Χρήστος Λυριντζής (επιμ.), *Μορφές δημόσιας κοινωνικότητας στην Ελλάδα του εικοστού αιώνα*, Ρέθυμνο, 2015, σ. 217-236.

1967, καθώς μετά τη χούντα τέτοιες διακρίσεις είχαν πλέον –σε πολύ μεγάλο βαθμό, αν και όχι εντελώς– χάσει την ορατότητά τους.³¹

Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να τρομάζει τον ερευνητή η προοπτική να ασχοληθεί με την λαϊκότητα και την ποπ κουλτούρα της κοινωνίας του, η οποία προσφέρει ίσως λιγότερο ξεκάθαρες, αλλά πιο ευρείες εικόνες των αντιλήψεων μιας περασμένης εποχής. Είναι ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας. Το ειρωνικό είναι ότι, τώρα που απενοχοποιηθήκαμε εμείς και μπορούμε να μιλήσουμε στα παιδιά μας για τον Νίκο Ξανθόπουλο, εκείνα πλέον δεν ξέρουν ποιος είναι.

31. Νίκος Ανδριώτης, Ηλίας Νικολακόπουλος, Σωτήρης Ριζάς και Χρήστος Χρηστίδης (επιμ.) *Η πολιτική εκπροσώπηση των προσφύγων, 1923-1967*, Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, 2022.