

Μαρία Δημάση

(Καθηγήτρια, Τ.Γ.Φ.Π.Π.Χ., Δ.Π.Θ.)

Γρηγορία Καρολίνα Κωνσταντινίδου

(Φιλολόγος, υποψήφια Διδάκτορας, Τ.Γ.Φ.Π.Π.Χ., Δ.Π.Θ.)

Η συμβολή των πολυτροπικών αφηγήσεων του κινηματογράφου στη διαπολιτισμική επικοινωνία στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό περιβάλλον. Η περίπτωση της ταινίας “Dedemin İnsanları”

The contribution of multimodal film narratives towards intercultural communication in a contemporary multicultural environment. The case of the movie ‘Dedemin insanlari’

Abstract

The film “Dedemin İnsanları” (My Grandfather’s People), a 2011 Turkish production, directed by Çağan Irmak, deals with the story of the Turkish-Cretan Mehmet. The didactic utilization of the film’s multimodal narrative, which in the present paper is studied as a hypertext, can highlight the interactivity of the screenplay, since the plot of the film is based on experiential narratives. Approaching the film within its historical context (population exchange between Greece and Turkey in the 1920s) and in the frame of modern political literacy is of paramount importance as this allows for an intercultural approach to individual and collective identities which have over time delimited and determined irreducible ‘alterities’. The film can be a reference point for interdisciplinary approaches in secondary and tertiary education.

Key words: film, hypertext, intercultural approach

1. Εισαγωγικά. Η ταινία

Στην παρούσα εργασία μελετάται η κινηματογραφική ταινία ‘Dedemin İnsanları’, της οποίας ο πρωτότυπος τίτλος αποδίδεται στην ελληνική γλώσσα ως «Οι άνθρωποι του παππού μου».

Πρόκειται για τουρκική παραγωγή του 2011. Σεναριογράφος και σκηνοθέτης είναι ο πολύ γνωστός Τούρκος Çağan Irmak¹. Ο πρωταγωνιστής του μύθου/σεναρίου, ο Τουρκοκρητικός Μεχμέτ, ως χαρακτήρας είναι ο παππούς του σκηνοθέτη ο οποίος συμμετέχει ενσαρκώνοντας τον Οζάν, τον μικρό που εναντιώνεται στις πρακτικές συντήρησης των αναμνήσεών του. Συνεπώς, η σκηνοθετική και μυθοπλαστική οπτική του ενέχει στοιχεία αυτοβιογραφικά και αυτοαναφορικά. Συντελεστές της ταινίας είναι οι: Gökhan Tiryaki στη φωτογραφία, Bora Gökşingöl στο μοντάζ, Çağan Irmak στη μουσική. Πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί Çetin Tekindor (παππούς), Yigit Özşener

¹Πληροφορίες για τη βιογραφία και την εργογραφία του είναι διαθέσιμες στο:

Çağan Irmak: *Biography*. (n.d.). IMDb.

Available at: https://www.imdb.com/name/nm1463981/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

Retrieved: 12/16/2020

(γαμπρός), Gökçe Bahadır (κόρη), Sacide Tasaner (γιαγιά) και οι έλληνες Κώστας Κορτίδης και Ειρήνη Ιγγλέση.

Οι σκηνές που αφορούν την ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923 γυρίστηκαν στην Ίμβρο, πλαισιώνοντας την ταινία με ένα πρωταρχικό υβριδικό «διακείμενο» στο επίπεδο της ιστορικής μνήμης και των ενσυναισθητικών προσλήψεων του έργου. Γυρίσματα της ταινίας έγιναν και στην Κρήτη, συγκεκριμένα στον Ιππόδρομο, στο χωριό Φρε του Δήμου Αποκορώνου Χανίων και στον Δήμο Μήλας, καθώς και στην Τουρκία, στο Σώκε (Söke). Βέβαια, θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι διάφορες πηγές δεν συμφωνούν όσον αφορά τους τόπους των γυρισμάτων². Πρόκειται για χώρους όπου εκτυλίχτηκαν κινηματογραφικά οι αναπαραστάσεις των ανθρώπινων δράσεων για ένα ευρύ χρονικό διάστημα: 1923-1990. Ειδικότερα η επιλογή της πόλης Söke, πλαισιώνει δημιουργικά χρονοτοπικές συναρτήσεις σε επίπεδο διαχρονίας και συγχρονίας: ελληνική πόλη από την αρχαιότητα, με ακμάζουσα ελληνική κοινότητα κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και σήμερα τουριστικός προορισμός με σημείο αναφοράς και τον διατηρημένο ελληνικό μαχαλά, για τον οποίο «η τουρκική κυβέρνηση το 2013 ανακοίνωσε σχέδιο αναπαλαίωσης των κτισμάτων και του περιβάλλοντος χώρου με στόχο την αποκατάστασή τους στη μορφή πριν την εγκατάλειψη από τους ιδιοκτήτες τους το 1922»³.

Στις σχεδόν επτά δεκαετίες που μεσολάβησαν μεταξύ του ιστορικού και του κινηματογραφικού/αφηγηματικού χρόνου συνέβησαν σημαντικά γεγονότα και εξελίξεις σε επίπεδο πολιτικό και πολιτισμικό σχετικά με τους δύο λαούς και τις δύο χώρες. Η δημιουργικά κριτική «πρόσληψη» της ταινίας αναπόφευκτα συναρτάται με το ιστορικο-κοινωνικό-πολιτικό περικείμενο. Διαπιστώνεται ότι εν μέρει ιστορικός και αφηγηματικός-κινηματογραφικός χώρος συμπίπτουν δημιουργώντας τις προϋποθέσεις κατανόησης των παραμέτρων που όρισαν και πλέον προς-δι-ορίζουν τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν το 1923. Το θέμα της πλοκής υφαίνεται γύρω από την υπόθεση της ανταλλαγής των πληθυσμών η οποία συνέβη το 1923⁴.

²Βλ. Κοσμοσυρροή στην προβολή της τουρκικής ταινίας που γυρίστηκε και στα Χανιά. (2016). HANIA.news.

Διαθέσιμο στο:

<https://hania.news/2016/06/23/%cf%84%ce%b1%ce%b9%ce%bd%ce%af%ce%b1/>

Ημερομηνία ανάκτησης: 10/12/2019

– ΚΩΝΣΤΑΣ, Γ., & ΜΑΡΙΑΔΑΚΗΣ, Δ. (2013). *Γυρίσματα στο... Φρελιγουντ !*. Χανιώτικα Νέα. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΧΑΝΙΩΝ.

Διαθέσιμο στο:

<https://www.haniotika-nea.gr/119514-gurismata-sto-freiligount/>

Ημερομηνία ανάκτησης: 23/08/2020

³Βλ. σχετικά:

Giriş, T. (2013). *Söke'deki tarihî Rum evleri ayağa kaldırılacak*. SABAH.

Available at:

<https://www.sabah.com.tr/egeli/2013/04/09/sokedeki-tarih-rum-evleri-ayaga-kaldirilacak>

Retrieved: 12/12/2019

– *Rum evleri ayağa kalkacak!*. (2013). CANLI YAVIN.

Available at:

<https://www.haberturk.com/ekonomi/turizm/haber/834508-rum-evleri-ayaga-kalkacak>

Retrieved: 07/01/2020

⁴Πρωτόκολλον (30/01/1923). Άρθρο 1. Σε εφαρμογή του άρθρου αυτού έγιναν οι μετακινήσεις. *Μιλάμε για τους 190.000 Έλληνες που είχαν παραμείνει στην κεμαλική Τουρκία και τους 355.635 μουσουλμάνους της Ελλάδας. Είχαν προηγηθεί οι εκατοντάδες ξεριζωμένοι της Μικράς Ασίας αμέσως μετά την Καταστροφή του 1922* (Ρηγόπουλος, 2016). Οι εκτιμήσεις για τον συνολικό αριθμό των μουσουλμάνων της Κρήτης, οι οποίοι εγκαταλείποντας τις εστίες τους εγκαταστάθηκαν σε περιοχές της Τουρκίας, κυρίως στο Αϊβαλί, στον Τσεσμέ, στο Αδραμύττιο, στα Βουρλά, στη Φώκαια και στα Καράμπουρνα (βλ. Ανδριώτης, Izbek, 2005: 335-349) ποικίλουν σε διάφορες πηγές. Ο Ανδριώτης

Παράλληλα, η διαχρονική σταθερότητα των γεωφυσικών χαρακτηριστικών, της ονοματοδοσίας αλλά και της ταυτότητας των συγκεκριμένων τοπωνυμικών αναφορών υπό το πρίσμα της διωνυμικής διάκρισης Ελλάδα/Τουρκία (και της αντίστοιχης ιδεολογικής πλαισίωσης για τον σύγχρονο θεατή της ταινίας) επιτρέπει και την ερμηνευτική πρόσληψη του κινηματογραφικού υλικού με βάση τα επίπεδα «ανάγνωσης» των κινηματογραφικών «εικόνων» (Κορωνάιου, 2002: 37-38). Εξάλλου, όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια, οι άνθρωποι και ο τόπος τους αποτελούν τα «δρώντα» πρόσωπα της πλοκής.

2. Ο κινηματογράφος ως πολυτροπικό υπερκείμενο

Ο κινηματογράφος, όπως και το θέατρο, αποτελούν δείγματα πολυτροπικού κειμένου, με την ουσιαστική χρήση/αξιοποίηση πολλών και διαφορετικών σημειωτικών τρόπων επικοινωνίας των κατά περίπτωση μηνυμάτων τους (Γρόσδος, 2013: 208). Η κινηματογραφική ταινία αποτελεί σημείο αναφοράς για την κατανόηση της πολυτροπικότητας υπό το πρίσμα της θεωρίας της επικοινωνίας, καθώς ο συνδυασμός στη χρήση ποικίλων σημειωτικών κωδίκων (βλ. van Leeuwen, 2005: 28; O'Halloran, Smith, 2011: 2), με την τεχνολογία να αποτελεί το υπερωνυμικό πλαίσιο, αποτελεί προϋπόθεση δημιουργίας του κινηματογραφικού προϊόντος. Εξάλλου η «γλώσσα» του κινηματογράφου προκύπτει από δάνεια εκφραστικά μέσα πολλών σημειωτικών κωδίκων, τα οποία και την καθιστούν πολυμεσικό κείμενο (Δημάση, 2013).

Η κινηματογραφική ταινία, λοιπόν, ως πολυμεσικό κείμενο αποτελεί έκφραση πολιτισμικών και κοινωνικών πρακτικών που νοηματοδοτούν και μετατρέπουν σε φορείς μηνυμάτων την καθημερινότητα και τους παράγοντες που τη διαμορφώνουν (Λότμαν, 1982: 15-16, 31) μέσα από ένα δίκτυο συναρτώμενων δηλούμενων, συνδηλούμενων αλλά και λανθανουσών και υποδηλούμενων πληροφοριών (Κορκοβέλου, 2005: 142-148)⁵. Οι εικόνες, το οπτικό υλικό του κινηματογράφου, ενδεδυμένες τις λεξικές ιδιότητες δημιουργούν τις πολυφωνικές, πολυτροπικές αφηγηματικές τεχνικές μιας διήγησης η οποία προσλαμβάνεται στο πλαίσιο των οροθετήσεων της έννοιας «υπερκείμενο» (Γιακουμάτου, Νικολαΐδου, 2002· Δημάση, 2013), αφού κατά την άποψή μας η κινηματογραφική ταινία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα κατά περίπτωση υπερκείμενο (Miles, 1999: 217-225).

3. Οι πολυτροπικές αφηγήσεις της ταινίας. Η υπόθεση

Έχουν ήδη αναφερθεί στοιχεία τα οποία «χαρτογραφούν» το ιστορικό-πολιτικό και πραγματολογικό πλαίσιο του σεναρίου. Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε μια σύντομη παρουσίαση της υπόθεσης της ταινίας, τα κύρια σημεία της οποίας θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Ο πρωταγωνιστής Μεχμέτ Γιαβάς, ένας άντρας τρίτης ηλικίας, κυριαρχεί στα πρώτα πλάνα τα οποία ταυτοποιούν την επιλογή της *in medias res* —κατ' αναλογία προς τη λογοτεχνική αφήγηση χρήση της ορολογίας— έναρξη της κινηματογραφικής

(2004: 63-94) αναφέρει ότι από τον Αύγουστο του 1923 έως τον Αύγουστο του 1924 αναχώρησαν από την Κρήτη 23.821 μουσουλμάνοι.

⁵Για μια σημειωτική προσέγγιση των κινηματογραφικών ταινιών ως πολυτροπικών συνθέσεων βλ. Bateman, J. (2013). Multimodal analysis of film within the gem framework. *Ilha do Desterro*, 64, 49-84.

Available at:

<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>

Accessed: 12/15/2020

αφήγησης. Στη θέση του αξιολογούμενου ως «κέντρου» του μύθου γεγονότος τοποθετείται το πρωταγωνιστικό δρουν πρόσωπο και μάλιστα στην ηλικία και τη φάση της ζωής όπου έχει τη δυνατότητα να υποστηρίξει ουσιαστικές αναδρομές στο παρελθόν της πλοκής και να διατηρήσει τον ρόλο του μέχρι και το τέλος της ταινίας.

Ως υβριδικά ομοδιηγητικός αφηγητής (Φρυδάκη, 2003: 148), μέσω μιας πληθώρας εγκιβωτισμένων αφηγήσεων (για τις εγκιβωτισμένες αφηγήσεις βλ. Genette, 2007: 100· Καψωμένος, 2008: 143-144) επιτρέπει τη θέαση των δρώμενων μεταξύ των δύο «πατρίδων» του: αυτής στην οποία γεννήθηκε (Κρήτη/Ελλάδα) ο παππούς και αυτής στην οποία εγκαταστάθηκε (περιοχή Σμύρνης/Τουρκία) με την οικογένειά του ως πρόσφυγας (στην ταινία οι φέροντες τα ίδια χαρακτηριστικά ταυτότητας ονομάζονται μετανάστες).

Κοινό σημείο αναφοράς είναι η θάλασσα: στοιχείο συνάντησης/ένωσης και ταυτόχρονα απομάκρυνσης/χωρισμού. Το Αιγαίο «υποδύεται» πολλαπλούς ρόλους καθώς η ταινία εκτυλίσσεται: αποτελεί επιθυμητό προορισμό ψυχαγωγίας και αναψυχής, μέσον επικοινωνίας, τρόπο/τόπο σωτηρίας και λυτρωτικών αναμνήσεων. Αναδεικνύεται ως διαχρονική γέφυρα συνάντησης των ανθρώπων και —κυρίως— των αισθημάτων τους, αποτελώντας ουσιαστικά τον δηλούμενο ή τον υποδηλούμενο κοινό χρονοτόπο μουσουλμάνων και χριστιανών όπου, αθροιστικά, ταυτότητες και δράσεις αποδομούν τελικά στερεοτυπικές αντιλήψεις για τον ιστορικά και αφηγηματικά «άλλο».

Η υπόθεση της κινηματογραφικής πλοκής αναδύει μια σαφή «φιλελληνική» χροιά στο πλαίσιο της τραγικότητας των ιστορικών γεγονότων που παρουσιάζουν την «άλλη» πλευρά του γνωστού μοτίβου των αλησμόνητων πατρίδων για τον έλληνα θεατή. Οι όποιες «ξενίζουσες» εκθέσεις συμπεριφορών ελλήνων κατοίκων της Κρήτης το 1923 προς τους απομακρυνόμενους μουσουλμάνους, γρήγορα και έντεχνα, αποφορτίζονται αφενός τοποθετούμενες στον ιστορικό χρόνο και αφετέρου αποδομούμενες με διάθεση χιούμορ (πικρού ίσως κάποιες φορές) από «τους ανθρώπους του παππού», τους συνοδοιπόρους στο ταξίδι της φυγής, της ζωής και της μνήμης.

Ο πρωταγωνιστής Μεχμέτ Γιαβάς, ταξιδεύει και μας ταξιδεύει μεταξύ των δύο «πατρίδων» του.

Ενδεικτικά παρατίθενται στη συνέχεια εικόνες της ταινίας, οι οποίες είναι χαρακτηριστικά πολυτροπικές ως προς τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα και συνιστούν τον συνεκτικό ιστό της κινηματογραφικής πλοκής.

• Εικόνα 1



Ο πρωταγωνιστής ως «προσκυνητής» σε έναν τάφο, ο οποίος στη συνέχεια της ταινίας αποδεικνύεται ότι αποτελεί κενοτάφιο, αναγγέλλει: «*Μουσταφά, ήρθαμε!*». Έμμεσα προοικονομείται η απάντηση ερωτημάτων όπως ποιος, πού, πότε, γιατί και ορίζεται το σημείο εκκίνησης της ιστορίας του παππού και «των ανθρώπων του».

Σκηνοθετικά το συγκεκριμένο πλάνο συνιστά μια εξαιρετική επιλογή για τη δημιουργία ετοιμότητας στον θεατή, ο οποίος διατυπώνει υποθέσεις και αναζητά απαντήσεις επαλήθευσης ή απόρριψης των αφηγηματικών εκδοχών του.

• Εικόνα 2

Ο παππούς και η οικογένειά του μοιράζουν τον χρόνο/τη ζωή τους στην πόλη όπου διαμένουν μόνιμα και εργάζονται και στην εξοχική κατοικία, που συνδέεται με τη θάλασσα και αποτελεί καταφύγιο στο οποίο επιτρέπεται να επιβιώνουν και να αναβιώνουν οι μνήμες του παρελθόντος. Στην πρώτη, χώρο δράσης του ευυπόληπτου τούρκου πολίτη, ο Μεχμέτ Γιαβάς σε επίπεδο δηλούμενων συμπεριφορών χαίρει σεβασμού. Σε επίπεδο συνδηλούμενων αξιολογικών κρίσεων και υποδηλούμενων προθέσεων αποτελεί σημείο αναφοράς για συζητήσεις αμφισβήτησης της εθνικής του ταυτότητας.



Ο εγγονός του Οζάν γίνεται ο στόχος παιδιών και οδηγείται σε σύγχυση αναφορικά με την ιδιότητα του μέλους της συγκεκριμένης οικογένειας, του μέλους της τοπικής κοινωνίας και ειδικότερα της ομάδας των συνομηλίκων και συμμαθητών με τους οποίους δέχεται την ίδια εκπαίδευση και κατά συνέπεια τις ίδιες προσλαμβάνουσες αυτοπροσδιορισμού σε σχέση με τον εθνικά και θρησκευτικά «άλλο», όπως οροθετούνταν τη δεκαετία του 1980, περίοδο πολιτικής κυριαρχίας του Αχμέτ Κενάν Εβρέν στην Τουρκία [χούντα 1980-1982, στη συνέχεια αλλαγή Συντάγματος και ανάληψη της θέσης του Προέδρου της Δημοκρατίας μέχρι το 1989 (Özcelik, 2011: 73-93)]. Ο Μεχμέτ Γιαβάς έδρασε κατά του καθεστώτος στην Τουρκία και υπέρ της δημοκρατίας (Δουμάνης, 2011). Η στάση του αυτή προκάλεσε τον σεβασμό των αντιφρονούντων συμπολιτών του και φυσικά την αντιπάθεια των υποστηρικτών του καθεστώτος. Ανάλογα διαμορφώθηκαν —υποφώσκοντα λόγω των συναισθηματικών συναρτήσεων μιας μικρο-κοινωνίας— τα δίκτυα των διαπροσωπικών σχέσεων.

• Εικόνα 3

Ο μικρός αυτοπροσδιορίζεται ως Τούρκος, ψάλλει τον εθνικό ύμνο και αποκαλεί τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας «άπιστους». Επιλέγει την ασφάλεια της αίσθησης του «ανήκειν» στην ισχυρή πλειονοτική ομάδα των ομηλίκων, αγνοώντας ακόμα τα αίτια τα οποία οδηγούν στον χαρακτηρισμό του παππού του ως «άπιστου». Η επίκληση στο συναίσθημα και στην παραδοσιακή αξία του σεβασμού προς τα ηλικιωμένα μέλη της οικογένειας από τον πατέρα του δεν έχει αποτέλεσμα.

**• Εικόνα 4**

Εντάσσεται σε ομάδα ενεργά αντιδρώντων στην εγκατάσταση μεταναστών στην πόλη τους. Συν-αρθρώνει ρητορική μίσους. Ουσιαστικά εντάσσεται στους «συμπαραστάτες» των κριτών και μαρτυρεί την αντιπαράθεσή του προς τον παππού και τους διαρκώς αναδεικνυόμενους ως διαφορετικούς «κύκλους εννοιών του». Η ενδοοικογενειακή αντιπαράθεση αποκτά ιδεολογικό υπόβαθρο.

• Εικόνα 5

Ο Μεχμέτ Γιαβάς έχει αποκτήσει τη συνήθεια, με αξιοθαύμαστη σταθερότητα, να εναποθέτει ένα μπουκάλι, με ένα γραπτό μήνυμα στο εσωτερικό του, στη θάλασσα. Το σεναριακό διακείμενο είναι πρόδηλο. Η κινηματογραφική αφήγηση δεν αποκαλύπτει το περιεχόμενο. Ο παραλήπτης είναι, επίσης, άγνωστος, δυνητικά ο καθένας... όλοι... → η θάλασσα υφαίνει τον καμβά της επικοινωνίας στο πλαίσιο των απροσδιοριστιών ενός σύγχρονου παραμυθιακού αφηγήματος.

Το πραγματολογικό πλαίσιο προσδιορίζει το αίτιο αυτής της πρακτικής: λόγω της αντικαθεστωτικής του στάσης, όταν σε δύο φάσεις της ζωής του προσπάθησε να μεταβεί στην Κρήτη, η μετακίνηση δεν του επιτράπη για πολιτικούς λόγους (Δουμάνης, 2011).

**• Εικόνα 6**

Ο Οζάν, στο πλαίσιο της προσπάθειας να εξισορροπήσει τη διαμορφούμενη ατομική προς την αντίστοιχη συλλογική του ταυτότητα —εξαιτίας των ομηλίκων του, όπως έχει ήδη αναφερθεί— έχει ταυτίσει αξιακά τα σημαινόμενα των λέξεων «μετανάστης» και «άπιστος», παλιννοστήσας και άπιστος. Το δηλώνει ρητά και με συναισθήματα (τα περισσότερα υποφώσκοντα) που εγκεντρίζονται στα προαναφερθέντα ταυτοτικά δίπολα. «...ο παππούς μου είναι **Έλληνας**, άπιστος...». «*Τον φωνάζουν **άπιστο από την Κρήτη**...*». Οι δηλώσεις αποκήρυξης μεταφέρονται στον παππού.

**• Εικόνες 7 - 11**

Η διαρκής συγκρουσιακή περιρρέουσα ατμόσφαιρα μεταξύ του εγγονού και του παππού (και όλων των ενηλίκων μελών της οικογένειας και του κοινωνικού της περίγυρου που του συμπαρίστανται) οδηγεί στην αναμενόμενη εξιστόρηση των συμβάντων και των γεγονότων του παρελθόντος. Ακροατήριο/μάρτυρες υπεράσπισης της αλήθειας των αναμνήσεών του, οι «άνθρωποι του παππού», οι συνδαιτυμόνες του με καταγωγή από τη Θεσσαλονίκη. Οι υπογράφωντες αφοριστική δήλωση του πρόωρου θανάτου της παιδικότητάς του: «Δεν υπήρξε ξανά παιδί, βλέπετε!».



Ο παππούς, με τη δύναμη του ενεστώτα της αφήγησης, σε λίγα καθηλωτικά — για τον κατά περίπτωση θεατή— λεπτά ανασύρει από το παρελθόν και νοσηματοδοτεί τον πόνο της ανταλλαγής πληθυσμών του 1923, για τον έλληνα θεατή από την πλευρά του «άλλου» του Τούρκου. Γεννημένος στο Ρέθυμνο, αναγκάζεται να εγκαταλείψει σε ηλικία οκτώ ετών το σπίτι και τον εμπειρικό-βιωματικό του χώρο και να μεταβεί με την οικογένειά του στην Τουρκία. Το λιμάνι πριμοδοτεί συνειρμικά διώνυμα ιστορικής μνήμης... Το Ρέθυμνο στην ταινία, η Σμύρνη στην ιστορική μνήμη και τη συνείδηση των Ελλήνων.



Και η οδυνηρή πληροφόρηση για το κενοτάφιο του Μεχμέτ με το οποίο αρχίζει η πλοκή της ταινίας. Επρόκειτο για το βρέφος, αδελφό του παππού, που πέθανε κατά τη μεταφορά από την Κρήτη στην Τουρκία, αναπαύτηκε στον υγρό τάφο του πελάγου και έγινε σύμβολο: το «παιδί της θάλασσας».

Παράλληλα, η επιβλητικότητα των αφηγούμενων λειτουργεί ως όχημα προβολής στο μέλλον. Η ταινία οδηγεί σε συναρτήσεις με το/τα λιμάνι/ια των σύγχρονων μεταναστών/προσφύγων. Ανθρώπινες ψυχές στοιβαγμένες μεσοπέλαγα, θάνατοι, δάκρυα τότε και σήμερα.

• Εικόνα 12

Η εγκατάσταση στην Τουρκία. Στη Σμύρνη αρχικά (πόλη σύμβολο του ξεριζωμού των Ελλήνων vs πόλη σύμβολο της εγκατάστασης των ξεριζωμένων Τουρκοκρητικών). Αμχανία: «Εκεί ήμασταν τουρκόσποροι κι εδώ ήμασταν Έλληνες άπιστοι» και διαμόρφωση κοινωνικών συμβάσεων με την πλειονοτική ομάδα, της οποίας τα χαρακτηριστικά προσδιορίζονται από το κατά περίπτωση περικείμενο. Ο Μεχμέτ Γιαβάς ως παιδί βίωσε την οδύνη του διωγμού, της απώλειας προσφιλούς προσώπου, του αγώνα της επιβίωσης στον νέο τόπο εγκατάστασης, τη διάψευση της προσδοκίας για αποδοχή και ένταξη στην κοινότητα των ομόθρησκων ομοεθνών.

**• Εικόνα 13**

Το νεαρό αγόρι επιβίωσε, εντάχθηκε στην τουρκική κοινωνία, υπερασπίστηκε τις αρχές της προσωπικής αξιοπρέπειας και της πολιτικής δημοκρατίας, ενηλικιώθηκε και έφτασε στην ωριμότητα. Αφηγήθηκε στον εγγονό του την προσωπική και οικογενειακή ιστορία... Και αποφάσισε να «φύγει» τη δεύτερη φορά που του απαγορεύτηκε το ταξίδι στο νησί που αγάπησε τόσο πολύ. Ηλικιωμένος πια, έγραψε μια επιστολή κατά του καθεστώτος και κρεμάστηκε (Δουμάνης, 2011). Ο εγγονός του και σκηνοθέτης της ταινίας, παρότι γνώριζε τα γεγονότα, παρέκκλιε από αυτά. Ο τρόπος της αυτοχειρίας τροποποιήθηκε. Το κινηματογραφικό πλάνο είναι συγκλονιστικό: καλοντυμένος, αγέρωχος και υπερήφανος ο παππούς ενώνεται με τη θάλασσα που τόσο πολύ αγάπησε.



Το πλάνο αναδεικνύει ένα μοναδικό κινηματογραφικό διακείμενο αναφορικά με το τέλος των —διαφορετικά— τραγικών πρωταγωνιστών:

- Στην ταινία *Η φόνισσα* (σε σκηνοθεσία Κώστα Φέρρη, 1974) με την εστίαση του φακού σε ένα αποχαιρετιστήριο πλάνο στη μορφή, στη φιγούρα της Φραγκογιαννούς, ο θεατής αντικρίζει το πρόσωπο της ενοχής... συντάσσεται ή αντιτάσσεται με/από «το παρατεταγμένο χωριό στην παραλία (έφιπποι και καθιστοί), ενώ το καταληκτικό, μεγάλης διάρκειας πλάνο ... (καλείται να εγγράψει τον προσωπικό χρόνο στοχασμού...)» (Κυριακός, 2016). Ο σκηνοθέτης της κινηματογραφικής

πρόσληψης/αποτύπωσης του κλασικού αφηγήματος του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη «Η Φόνισσα» θεαματοποιεί την υπέρβαση των ορίων με τη φυγή από την κοινωνική κατακραυγή, την αστυνομική δίωξη και την αναμενόμενη στέρηση της ελευθερίας της και ίσως των ενοχών της όταν πλέον στρέφει το πρόσωπο στη θάλασσα και προχωρεί προς αυτήν...

- Στην περίπτωση του *Çağan Irmak* (που σίγουρα μελέτησε την προηγούμενη ταινία), ο θεατής δεν έχει επαφή με το πρόσωπο του Γιαβάς. Η φυγή του δεν θεαματοποιείται. Ο παππούς αντικρίζει τη θάλασσα: διαμεσολαβήτρια μεταξύ πραγματικότητας και ανεκπλήρωτων προσδοκιών για την επανασύνδεση με το αλησμόνητο πλαίσιο των πρώτων χρόνων της ζωής του. Στους ανθρώπους του παρόντος στρέφει τα νότα... Ο θεατής έχει χρόνο και χώρο να αντιδράσει στο πέρασμα από το ρεαλιστικό παρόν, από τα ιστορικά γεγονότα και την κινηματογραφική μυθοπλασία, σε προσωπικά υποκειμενικά φλας *φόργουορντ* (Κυριακός, ό.π.).

• Εικόνα 14

Στην κηδεία του Μεχμέτ Γιαβάς δεν τηρούνται οι «κανόνες» και το τυπικό της εν ζωή θρησκευτικής του ταυτότητας. Παρίσταται και μία γυναίκα από τον «χορό» των «ανθρώπων» του. Στην κουλτούρα της ισλαμικής θρησκείας διατυπώνονται απόψεις σύμφωνα με τις οποίες η παρουσία των γυναικών δεν επιτρέπεται/δεν είναι σωστή — στο παρελθόν η συγκεκριμένη πεποιθήση αποτελούσε κοινωνική επιταγή με αφοριστικά απαγορευτική ισχύ— (Yeşil, 2004: 47-62). Σύμφωνα με άλλες θέσεις δεν εντοπίζονται ρητές αναφορές στην απαγόρευση συμμετοχής των γυναικών στις κηδείες (Bakan, 2008: 41-92). Σε αυτό το σημείο η κινηματογραφική αφήγηση βρίθκει υποδηλούμενων θέσεων/στάσεων. Επιφυλάσσει πρωταγωνιστικό ρόλο σε μία καθ' όλη τη διάρκεια του αφηγήματος συμπαθητικά —και ενίοτε ενσυναισθητικά— διαφορετική φιγούρα: κινείται μεταξύ πραγματικότητας/ρεαλισμού και ρομαντικά περιθωριακού, σκιαγραφώντας το ψυχογράφημα —πιθανά— κάθε μέλους της ομάδας των «άλλων», των προσφύγων από διάφορες περιοχές της Ελλάδας.



Η κινηματογραφική αφήγηση σημειώνει επιτάχυνση (Φρυδάκη, 2003: 145) στη συνέχεια. Ο Οζάν εμφανίζεται να πρωταγωνιστεί στην ολοκλήρωση της ταινίας. Ένα από τα γραπτά μηνύματα του νεκρού πλέον παππού του έφτασε στον αποδέκτη στην Κρήτη, αυτόν που για δεκαετίες στοιχειοθετούσε τον προσωπικό άξονα επιθυμιών του: τον ιδιοκτήτη του σπιτιού της οικογένειας πριν τη φυγή. Η υπόσχεση τηρείται. Με μία συνταρακτική αντιμετάθεση ρόλων, το παρελθόν συναιρείται με το παρόν και αναιρεί τη διπολική αντίθεση Τούρκου και Έλληνα. Η ελληνική φιλοξενία,

υπερτονισμένη και προβαλλόμενη σε προσωπικές εμπειρίες του σκηνοθέτη, αναδεικνύει τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα της ταινίας. Η ελληνίδα ιδιοκτήτρια του σπιτιού παραδίδει ένα κουτί με αναμνηστικά φυλαγμένα για δεκαετίες. Οι αναμνήσεις του παππού έχουν πλέον πρόσωπα και χρώματα.

Στο σημείο αυτό του σεναρίου εντοπίζεται η δεύτερη, πολύ σημαντική, παρέμβαση του σκηνοθέτη. Στην πραγματικότητα το σπίτι το οποίο επισκέφτηκε δεν ήταν αυτό των προγόνων του (Δουμάνης, 2011). Η «δημιουργική» εκτροπή από τα πραγματικά γεγονότα τεκμηριώνει τη φιλελληνική στάση του δημιουργού της ταινίας, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις εμπλοκής του θεατή για την κατάθεση προσωπικής/-ών εκδοχής/-ών για την πιθανή συνέχεια της κινηματογραφικής ιστορίας.

Ο επίλογος

Το τελευταίο γράμμα φεύγει σε μπουκάλι —από την Κρήτη αυτήν τη φορά— με παραλήπτη τη γειτονιά των αγγέλων και τον παππού. Η αφήγηση, υβριδικά κυκλική, δημιουργεί τις προϋποθέσεις ενσυναισθητικής εμπλοκής του κάθε θεατή.

4. Οι δυνατότητες διδακτικής αξιοποίησης της ταινίας και συμβολής της στη διαπολιτισμική επικοινωνία. Διαπιστώσεις

Οι κινηματογραφικές ταινίες βοηθούν τον κατά περίπτωση θεατή-μαθητή να εκπαιδευτεί ώστε να αποκτήσει γνώσεις και δεξιότητες ανάγνωσης και αποκωδικοποίησης της πολυτροπικότητάς τους και της αναγνώρισης και αξιοποίησης των πληροφοριών ενός πολυμεσικού κειμένου/υπερκειμένου, αξιοποιώντας τον συνδυασμό των τριών αφηγηματικών τύπων που εμπεριέχει ως αναπόσπαστο τμήμα της «ταυτότητάς» του: του παραστατικού, του λεκτικού και του μουσικού (Λότμαν, 1982: 110). Μπορούν να αποτελέσουν ή να εκπαιδεύσουν τον αποτελεσματικό εκπαιδευτή για κάθε μαθητεύομενο (Weinstein, 2001: 27-48).

Ειδικότερα, συγκεκριμένες ταινίες οι οποίες πραγματεύονται ιστορικά γεγονότα διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη συλλογική μνήμη υπό την έννοια της διαμόρφωσης ή της αλλαγής της, όπως καταδεικνύει έρευνα αναφορικά με δύο εμβληματικές ταινίες: “*Dedemin İnsanları*” και «*Πολιτική Κουζίνα*» (Levent, 2016). Ο ερευνητής, για τη θεωρητική πλαισίωση της έρευνάς του, αναφέρεται στην άποψη ότι η μνήμη, σε επίπεδο ατομικό ή κοινωνικό, αποτελεί βασική ανάγκη και ειδικότερα για περιπτώσεις τραυματικών εμπειριών βιωματικού χαρακτήρα. Συνιστά προϋπόθεση για την υγιή αντιμετώπιση μέσω διαδικασιών μνήμης-αναπόλησης/ανάκλησης-διαγραφής/λήθης όπως αυτές διαμορφώνονται από κοινωνικούς, πολιτιστικούς, πολιτικούς και ψυχολογικούς παράγοντες (Huysen, 1995: 13). Επισημαίνει ότι αυτή λειτουργεί ως μέσο ανασυγκρότησης προσώπων, πραγμάτων, συμβάντων, γεγονότων με τη διαμεσολάβηση ατομικών/κοινωνικών φίλτρων, πολλές φορές υπό την οπτική της κρατικής επιρροής (έλεγχο μέσω ενημέρωσης για παράδειγμα) με τελικές εκροές την ελεγχόμενη διαμορφωμένη μνήμη ή την επιλεκτική διαγραφή/λήθη. Όλα τα προαναφερθέντα εντάσσονται στο επίπεδο της πολιτικής. Για τον λόγο αυτό, η κοινωνική μνήμη ορίζεται ως ένα φαινόμενο που μπορεί να ανακατασκευασθεί, να προσανατολισθεί (Levent, 2016: 437).

Ο κινηματογράφος γενικά και η συγκεκριμένη ταινία ειδικότερα υποστηρίζουν την ικανοποίηση διεπιστημονικών προσεγγίσεων (βλ. Arroio, 2010). Η μελέτη της επιτρέπει την προσωπική πρόσληψη και τη διαμόρφωση απόψεων σε ατομικό επίπεδο

με σημείο αναφοράς τα ιστορικά και τα κοινωνικά δρώμενα. Επιτρέπει και ενισχύει διαδικασίες ενσυναισθητικής πρόσληψης αλλά δημιουργεί και προϋποθέσεις ανάπτυξης «ιστορικής φαντασίας» και κατά συνέπεια κριτικής αποτίμησης των κινήτρων δράσεων και διεξόδου στα αίτια των γεγονότων (βλ. σχετικά: Lee, 1984). Οι πολλές διακρίσεις της [Ενδεικτικά: Βραβείο Ένωσης Κριτικών Τουρκικού Κινηματογράφου (SIYAD), (2011), Καλύτερη Καλλιτεχνική Διεύθυνση, Φεστιβάλ Τουρκικού Κινηματογράφου στη Φραγκφούρτη, (2012), Φεστιβάλ Τουρκικού Κινηματογράφου στη Ρώμη, (2015)]⁶ δημιουργούν τις προϋποθέσεις μαθησιακής ετοιμότητας. Μπορεί να αξιοποιηθεί διδακτικά στη δευτεροβάθμια αλλά και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση.

Η χρήση των wikis επιτρέπει τη δημιουργία δικτύου συνεργασίας μαθητών ή φοιτητών περισσότερων του ενός σχολείων/πανεπιστημιακών Τμημάτων και ενισχύει τη δυνατότητα παρακολούθησης, σχολιασμού και παρέμβασης των εκπαιδευτικών/διδασκόντων με σημείο αναφοράς τη μελέτη της ταινίας και την παραγωγή ιδεών και λόγου (Collis & Moonen, 2005; Bruns & Humphreys, 2007).

Θα μπορούσαν να δημιουργηθούν ομάδες μελέτης της ταινίας στο facebook, αναζήτησης στοιχείων για τα γεγονότα στα οποία αναφέρεται αυτή μυθοπλαστικά κ.λπ. Η ταινία θα λειτουργήσει «ως καμβάς πάνω στον οποίο θα καταθέσουν τις προσωπικές τους επιλογές και δημιουργίες» οι συμμετέχοντες (Μπατζιάκα, 2015, σ. 88). Μπορούν να δημιουργηθούν διαδραστικά αποθετήρια με φωτογραφίες ιστορικών αρχείων, ίσως και με τον εμπλουτισμό τους από προσωπικά/οικογενειακά αρχεία μέσω του historypin (<http://www.historypin.com>), καθώς και να αποτυπωθούν τα γεγονότα της ταινίας με μία ιστορική γραμμή. Η χρονική χαρτογράφηση μπορεί να συνεχιστεί μέχρι το παρόν μαθητών/φοιτητών με την αξιοποίηση του timetoast (<http://www.timetoast.com>), του timeRime (<http://www.time-rime.com>) και του dipity (<http://www.dipity.com>) (βλ. Μπατζιάκα, 2015· Δημάση, 2018: 221-229).

Οι ενδεικτικές αυτές διδακτικές προτάσεις στο πλαίσιο της αξιοποίησης του ψηφιακού γραμματισμού, σε συνδυασμό με τη μελέτη άλλων —ανάλογου περιεχομένου— ταινιών ή σχετικών λογοτεχνικών κειμένων, μπορούν να ενισχύσουν την ιστορική συνείδηση και τη γνώση του «εγώ» ώστε να καλλιεργηθεί η διαπολιτισμική ετοιμότητα για την αποδοχή ως ισότιμα διαφορετικού του εθνικά ή θρησκευτικά «άλλου». Τα προσδοκώμενα μαθησιακά αποτελέσματα μπορούν αν μεγιστοποιηθούν, εφόσον η μελέτη της ταινίας γίνει σε πολυπολιτισμικές τάξεις στην Ελλάδα ή συνεργατικά και ανατροφοδοτικά από έλληνες και τούρκους μαθητές/φοιτητές.

5. Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσσες

Ανδριώτης, Ν. (2004). ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΙ ΚΑΙ ΜΟΥΣΟΥΛΜΑΝΟΙ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ, 1821-1924. ΕΝΑΣ ΑΙΩΝΑΣ ΣΥΝΕΧΟΥΣ ΑΝΑΜΕΤΡΗΣΗΣ ΕΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΚΤΟΣ ΤΟΥ ΠΕΔΙΟΥ ΤΗΣ ΜΑΧΗΣ. *ΜΝΗΜΩΝ*, 26, 63-94.
Διαθέσιμο στο:

⁶Βλ. *15th Annual Boston Turkish Film Festival March 17 - April 23, 2016*. (2016). BOSTON TURKISH FESTIVAL.

Available at:

http://www.bostonturkishfilmfestival.org/2016Festival/films/mygrandfatherspeople_dedemininsanlari.html

Retrieved: 03/05/2020

- <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8528/8855>
Ανδριώτης, Ν., & Izbek, T. (2005). «μηδέ Τούρκοι Τούρκοι μηδέ Έλληνες Έλληνες υπήκοοι είμαστε». Οι Μουσουλμάνοι της Κρήτης 1898-1930. Από την Κρήτη στην Τουρκία». Στο Θ. Δετοράκης, & Α. Καλοκαιρινός (Επιμ.). Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Κρητολογικού συνεδρίου (τόμ. Γ1), Ελούντα 01/10/2001 - 06/10/2001. Ηράκλειο: Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 335-349.
- Γιακουμάτου, Γ., & Νικολαΐδου, Σ. (2004). Η λογοτεχνία μπροστά στην πρόκληση του διαδικτύου - Μία μελέτη της αναγνωστικής συμπεριφοράς του κοινού απέναντι σε ένα λογοτεχνικό υπερκείμενο. Στο Α. Κατσίκη-Γκίβαλου (Επιμ.). Πρακτικά Γ' Πανελληνίου συνεδρίου 2002, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Παιδαγωγικό τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης: *Η λογοτεχνία σήμερα: όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές*, Αθήνα 29/11/2002 - 30/11/2002. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 745-751.
Διαθέσιμο στο:
http://www.netschoolbook.gr/epimorfosi/conferences/s6_prespa_AthUOA_2002.pdf
- Γρόσδος, Σ. (2013). *Λογοτεχνία, Εικόνα και Κινηματογράφος στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Η συμβολή τους στην ανάπτυξη του πολυτροπικού γραμματισμού*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, Α.Π.Θ.
Διαθέσιμο στο:
<http://ikee.lib.auth.gr/record/133473/files/GRI-2013-11524.pdf>
Ημερομηνία ανάκτησης: 02/05/2020
- Δημάση, Μ. (2013). Η συμβολή των πολυτροπικών αφηγήσεων του κινηματογράφου στη διαπολιτισμική επικοινωνία. Η περίπτωση της τουρκικής ταινίας «Yüreğine Sor-Rwta την καρδιά σου». Στο Μ. Δημάση (Επιμ.). Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας, Τμήμα Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών Δ.Π.Θ.: *Ζητήματα διδασκαλίας της Λογοτεχνίας*, Κομοτηνή 19/10/2012 - 20/10/2012. Κομοτηνή: *Mare Ponticum*, 13.
Διαθέσιμο στο:
http://mareponticum.bscc.duth.gr/index_htm_files/dimasi_prak_2.pdf
Ημερομηνία ανάκτησης: 05/06/2020
- Δημάση, Μ. (2018). *Ιστορία ενός αίχμαλώτου του Στρατή Δούκα: αφηγηματική υπερδομή και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις με την αξιοποίηση λέξεων από την τουρκική γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη ΕΚΔΟΣΕΙΣ Α.Ε.
- Δουμάνης, Θ. (31 Μαΐου 2011). Μια συγκινητική ιστορία τουρκοκρητικού, γυρίζεται ταινία στα Χανιά Οι πικρές ιστορίες της προσφυγιάς. *LiFO*.
Διαθέσιμο στο:
<https://www.lifo.gr/now/culture/3164>
Ημερομηνία ανάκτησης: 31/08/2019
- Genette, G. (2007). *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα* (Ε. Καψωμένος, Επιμ., Μ. Λυκούδης, Μτφ.). Αθήνα: Πατάκης.
- Καψωμένος, Ε. (2008). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κορκοβέλου, Α. (2005). Η πολυσημία της κινηματογραφικής ταινίας. Με αφορμή την ταινία: «Για πέντε διαμερίσματα και ένα μαγαζί». *Τα εκπαιδευτικά*, 75-76, 142-148.
- Κορωναίου, Α. (2001). *Εκπαιδύοντας εκτός σχολείου-Η συμβολή των οπτικοακουστικών μέσων και των νέων τεχνολογιών*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Κυριακός, Κ. (1 Μαΐου 2016). Ο Παπαδιαμάντης στην οθόνη. *Η Αυγή*. Διαθέσιμο στο:
https://www.avgi.gr/politiki/187625_o-papadiamantis-stin-othoni.
Ημερομηνία ανάκτησης: 21/08/2020
- Λότμαν, Γ. (1982). *Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου* (Π. Ζαχοπούλου Βλάχου, Μτφ.). Αθήνα: Θεωρία.
- Μπατζιάκα, Α. (2015). *Η αξιοποίηση των ΤΠΕ στη διδασκαλία της λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο. Εφαρμογές για την προσέγγιση ανθολογημένων κειμένων από τις παρευξείνιες χώρες*. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Π.Μ.Σ. «Σπουδές στον παρευξείνιο χώρο». Κομοτηνή: Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών Τμήμα Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών, Δ.Π.Θ.
- Παπαρούση, Μ. (2005). Η δομή της λογοτεχνικής αφήγησης: Σκέψεις για μια διδακτική αξιοποίηση. *Κείμενα*, 2, 1-11.
Διαθέσιμο στο:
<http://keimena.ece.uth.gr/main/t2/arthra/tefxos2/paparousi.htm>
Ημερομηνία ανάκτησης: 24/08/2020
- Ρηγόπουλος, Δ. (18 Ιουνίου 2016). Ο παππούς Μεχμέτ από την Κρήτη και το πούλμαν στην Άρτα. *ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*.
Διαθέσιμο στο:
<https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/863868/o-pappoys-mechmet-apolin-kriti-kai-to-poylman-stin-arta/>.
Ημερομηνία ανάκτησης: 09/09/2020.
- Φρυδάκη, Ευ. (2003). *Η θεωρία της λογοτεχνίας στην πράξη της διδασκαλίας*. Αθήνα: Κριτική.

Ξενόγλωσσες

- Arroio, A. (2010). Context based learning: A role for cinema in science education. *Science Education International*, 21(3), 131-143.
Available at:
<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ904864.pdf>
Retrieved: 10/25/2020
- Bakan, T. (2008). SÜNNETE GÖRE KADINLARIN TOPLU İBADETİ YA DA CEMAAT NAMAZI. *Atatürk Üniversitesi ilahiyat Fakültesi Dergisi*, 30, 41-92.
Available at:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/301399>.
Retrieved: 11/02/2020.
- Bateman, J. (2013). Multimodal analysis of film within the gem framework. *Ilha do Desterro*, 64, 49-84.
Available at:
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>
Retrieved: 15/12/2020
- Bruns, A., & Humphreys, A. (2007). Building Collaborative Capacities in Learners: The M/cyclopedia Project Revisited. In R. Biddle, & A. Desilets (Eds.). *Proceedings International Symposium on Wikis, Montréal, Canada 10/21/2007 - 10/23/2007*: Association for Computing Machinery (ACM),

1/10.

Available at:

<https://eprints.qut.edu.au/10518/1/wiki16f-bruns.pdf>

Retrieved: 03/27/2020

Collis, B., & Moonen. J. C. M. M. (2005). *An On-Going Journey: Technology as a Learning Workbench*. Enschede: The Netherlands: University of Twente.

Available at:

https://research.utwente.nl/files/5134457/rede_Collis_Moonen.pdf

Retrieved: 02/22/2020

Huysen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek (Twilight Memories Marking Time in a Culture of Amnesia)* (K. Atakay, Trans.). İstanbul: Metis Yayınlan.

Available at:

<https://archive.org/stream/AndreasHuysenAlacakaranlıkAnılarıCs/Andreas%20Huysen%20->

[AlacakaranlıkAnılarıCs_djvu.txt](https://archive.org/stream/AndreasHuysenAlacakaranlıkAnılarıCs/Andreas%20Huysen%20-AlacakaranlıkAnılarıCs_djvu.txt)

Retrieved: 02/28/2020

Lee, L. (1984). Historical Imagination. In A.K. Dickinson, P.J. Lee, P.J. Rogers (eds) *Learning history*, 85-116. London: Heineman.

Levent, S. (2016). Zorunlu Göçe İlişkin Belleğin Oluşmasında Filmlerin Katkısı: Dedemin İnsanları ve Bir Tutam Baharat Filmlerinin Alınlanması. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 436-466.

Available at:

<http://www.momentjournal.org/index.php/momentdergi/article/view/209/316>

Retrieved: 06/28/2020

Miles, A. (1999). Cinematic paradigms for hypertext. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 13(2), 217-225.

Available at:

<https://doi.org/10.1080/10304319909365794>

Retrieved: 11/28/2020

O'Halloran K. L., & Smith, B. A. (2013). Multimodal Text Analysis. In C. A. Chapelle (Ed.). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.

Available at:

[http://multimodal-analysis-lab.org/_docs/encyclopedia/02-](http://multimodal-analysis-lab.org/_docs/encyclopedia/02-Multimodality_and_Technology-O'Halloran_and_Smith.pdf)

[Multimodality_and_Technology-O'Halloran_and_Smith.pdf](http://multimodal-analysis-lab.org/_docs/encyclopedia/02-Multimodality_and_Technology-O'Halloran_and_Smith.pdf)

Retrieved: 11/28/2020

Özçelik, K. P. (2011). 12 Eylül'ü Anlamak. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 66(1), 73-93.

Available at:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/35880>

Retrieved: 11/28/2020

van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London and NY: Routledge.

Yeşil, M. (2004). Kadınların Cemaate İştiraki İle İlgili Hadisler Üzerine Bir İnceleme. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17, 47-62.

Available at:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/184405>

Retrieved: 11/14/2020

Weinstein, P. (2001). Movies as the Gateway to History: The History and Film Project. *History Teacher*, 35(1), 27-48.

Διαδικτυακοί τόποι

<http://www.historypin.com>

<http://www.timetoast.com>

<http://www.time-rime.com>

<http://www.dipity.com>

Κοσμοσυρροή στην προβολή της τουρκικής ταινίας που γυρίστηκε και στα Χανιά. (2016).

HANIA.news.

Διαθέσιμο στο:

<https://hania.news/2016/06/23/%cf%84%ce%b1%ce%b9%ce%bd%ce%af%ce%b1/>

Ημερομηνία ανάκτησης: 10/12/2019

ΚΩΝΣΤΑΣ, Γ., & ΜΑΡΙΔΑΚΗΣ, Δ. (2013). *Γυρίσματα στο... Φρελιγουντ !.* Χανιώτικα Νέα. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΩΝ ΧΑΝΙΩΝ.

Διαθέσιμο στο:

<https://www.haniotika-nea.gr/119514-gurismata-sto-freligount/>.

Ημερομηνία ανάκτησης: 23/08/2020.

Çagan Irmak: Biography. (n.d.). IMDb.

Available at:

https://www.imdb.com/name/nm1463981/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

Retrieved: 12/16/2020

Giriş, T. (2013). *Söke'deki tarihî Rum evleri ayağa kaldırılacak.* SABAH.

Available at:

<https://www.sabah.com.tr/egeli/2013/04/09/sokedeki-tarih-rum-evleri-ayaga-kaldirilacak>

Retrieved: 12/12/2019

Rum evleri ayağa kalkacak!. (2013). CANLI YAVIN.

Available at:

<https://www.haberturk.com/ekonomi/turizm/haber/834508-rum-evleri-ayaga-kalkacak>

Retrieved: 07/01/2020

15th Annual Boston Turkish Film Festival March 17 - April 23, 2016. (2016). BOSTON TURKISH FESTIVAL.

Available at:

http://www.bostonturkishfilmfestival.org/2016Festival/films/mygrandfatherspeople_dedemininsanlari.html

Retrieved: 03/05/2020