

## ***Η συμβολή των πολυτροπικών αφηγήσεων του κινηματογράφου στη διαπολιτισμική επικοινωνία. Η περίπτωση της τουρκικής ταινίας «Yüreğine Sor-Pρώτα την καρδιά σου»***

### **Μαρία Δημάση**

(Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γλώσσας, Φιλολογίας και Πολιτισμού Παρευξείνιων Χωρών του ΔΠΘ)

### **Η ταινία: σύνδεση με τα ιστορικο-πολιτικά συμφραζόμενα**

Η ταινία «Yüreğine Sor» που στην ελληνική γλώσσα αποδόθηκε ως «Πρώτα την καρδιά σου»<sup>1</sup> βασίστηκε στο σενάριο και τη σκηνοθεσία του Τούρκου (με διεθνή αναγνώριση) σκηνοθέτη Yönetmen Yusuf Kurçenli<sup>2</sup>. Πρόκειται για παραγωγή του 2009. Ο σκηνοθέτης, σύμφωνα με αυτοαναφορικές δηλώσεις του<sup>3</sup>, επέλεξε να δημιουργήσει τη συγκεκριμένη ταινία με αφορμή τις συν-κινήσεις των νεανικών βιωματικών εμπειριών του.

Ιστορικός και αφηγηματικός κινηματογραφικός χώρος συμπίπτουν. Οι άνθρωποι και ο τόπος αποτελούν τα «δράγματα» πρόσωπα της πλοκής. Οι Ποντιακές Άλλεις φιλοξενούν την προσωπική ιστορία δύο ανθρώπων που έχουν φυλετικές και εθνοτικές διαφορές στο επίπεδο της δηλωμένης κοινωνικής ταυτότητάς τους, αλλά και θρησκευτικές στο επίπεδο υποδηλούμενης διεκδίκησης της ιδιαιτερότητας την εποχή της δεκαετίας του 1860. «Κάποιοι από τους Έλληνες που ζούσαν στα ορεινά της Τραπεζούντας/Μαζκα και Gümüşhane, σε μέρη δυσπρόσιτα και σε απομακρυσμένα χωριά, όπως: Krom, Yağlıdere, Stavri, Zigana, Santa, Torul, έπρεπε να εμφανίζονται ως μουσουλμάνοι, κυρίως, για να αποφύγουν την καταβολή δυσβάσταχτων φόρων. Αναγκάστηκαν να ασπαστούν το Ισλάμ τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά κράτησαν την πίστη τους στο χριστιανισμό κρυφά και γι' αυτό είναι γνωστοί στην ιστορία ως κρυπτο-χριστιανοί»<sup>4</sup>.

Για να οροθετήσουμε το ιστορικό-πολιτικό πραγματολογικό πλαίσιο του σεναρίου, σημειώνουμε ότι η έκδοση του Φιρμανιού Ισλαχάτ<sup>5</sup> δημιούργησε τις προϋποθέσεις της νομιμότητας για την ελεύθερη δήλωση της θρησκευτικής επιλογής και καλλιέργησε αντίστοιχες προσδοκίες για τους μη μουσουλμανικούς πληθυσμούς της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, προσδοκίες που σε μεγάλο βαθμό παρέμειναν στον χώρο του ευκαταίου λόγω των κοινωνικών σχέσεων που είχαν μακροχρόνια αναπτυχθεί μεταξύ των μουσουλμάνων και των κρυπτοχριστιανών και η αποκάλυψη

<sup>1</sup> Ο αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν «Sevdaya Durmak», όπως προκύπτει από συνέντευξη του σκηνοθέτη (<http://www.youtube.com/watch?v=xp5MAKGwBE0>). Η απόδοση στην ελληνική γλώσσα θα μπορούσε να είναι: είμαι, στέκομαι, υποκλίνομαι, παραμένω, αφοσιώνομαι, αποδίδω σεβασμό ή αντιτίθεμαι, στέκομαι απέναντι από τον έρωτα (βλ. ενδεικτικά: <http://tdkterim.gov.tr/bts>. Πρόκειται για το ηλεκτρονικό λεξικό του Ιδρύματος Τουρκικής Γλώσσας). Η πολυσημία της λέξης durmak και η πρωτοπρόσωπη σύνταξη μάλλον οδήγησαν στη δεύτερη και οριστική επιλογή, η οποία εμπλέκει σε μία ενεργητική ανάγνωση της υπερκειμενικής μυθοπλασίας τον θεατή-αναγνώστη-ακροατή.

<sup>2</sup> Ο σκηνοθέτης απεβίωσε στις 22/2/2012 σε ηλικία 65 ετών. Είχε γεννηθεί το 1947 στην κωμόπολη Μαύπαρη-Τσάγελη στην περιοχή της Ριζούντας του Πόντου. Είχε σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Κωνσταντινούπολης και για την περίοδο 1973-1980 εργάστηκε ως σκηνοθέτης της τουρκικής Ραδιοτηλεόρασης (TRT). Οι θεματικοί άξονες ταινιών και τηλεοπτικών σειρών που σκηνοθέτησε και για πολλές από τις οποίες βραβεύτηκε στην Τουρκία και στο εξωτερικό αφορούν την κοινωνία και τα ιστορικά-πολιτικά-πολιτισμικά συμφραζόμενα κατά περίπτωση.

<sup>3</sup> Βλ. αφιέρωμα στον σκηνοθέτη μετά τον θάνατό του, στο [http://www.bulancak.net/haber\\_detay.asp?haberID=58](http://www.bulancak.net/haber_detay.asp?haberID=58), όπου και η συνέντευξη.

<sup>4</sup> Emecen, F. (2005). *Doğu Karadeniz'de iki kıyı kasabasının tarihi: Bulancak - Piraziz*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 58-59.

<sup>5</sup> ό.π.

της πραγματικής ταυτότητας των δεύτερων θα μπορούσε να προκαλέσει ρήξεις με σημαντικές συνέπειες στην κοινωνική-κοινοτική συνοχή<sup>6</sup>.

Η ταινία, μέσα από τις δράσεις προσώπων σε επίπεδο ατομικό και συλλογικό, ιχνηλατεί την απόκλιση ανάμεσα στη δηλωμένη πολιτική βούληση όπως εκφράστηκε με το Φιρμάνι που αναφέρθηκε και την πραγμάτωση στους «κύκλους» αξιών των κατοίκων της συγκεκριμένης περιοχής, με τη διαχείριση της πολυτροπικότητας του κινηματογράφου<sup>7</sup> για την ανάδειξη μιας πολυφωνικής διαλογικότητας στην υπηρεσία της ουσιαστικής υποστήριξης του διαπολιτισμού μεταξύ αδιαμφισβήτητων διαχρονικά ετεροτήτων.

Σε συνέντευξή του ο δημιουργός της ταινίας ανέφερε ότι το σενάριο, το οποίο έγραφε για μία πενταετία, βασίστηκε σε πραγματικό γεγονός το οποίο συνέβη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και εγγράφηκε σε έναν λαϊκό θρύλο της περιοχής του. Η αγάπη δύο νέων ανθρώπων, του Μουσταφά που αποκαλύφθηκε στην εξέλιξη της πλοκής ότι ήταν κρυπτοχριστιανός και της μουσουλμάνας Εσμά, δεν κατάφερε να αντισταθεί στις στερεότυπες αντιλήψεις για το επιτρεπτό και συμβατό ή μη των διαπροσωπικών σχέσεων στη συγκεκριμένη περιοχή και εποχή. Το τραγικό τέλος και ο ανολοκλήρωτος έρωτας έφεραν την «κάθαρση» στη λαϊκή συνείδηση που για να υπερασπιστεί την ιδέα του έρωτα δημιούργησε τον θρύλο<sup>8</sup>. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται και η πρώτη, άμεση, σύνδεση της ταινίας με τη (λαϊκή) λογοτεχνία.

<sup>6</sup> Υπάρχουν ιστορικές μαρτυρίες για δολοφονίες χριστιανών από Οθωμανούς. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περίπτωση του Ρωμιού Νικόλα Σαβρόπουλου που διεκδίκησε το δικαίωμα χριστιανικής ταφής της αδερφής του από τον πρόεδρο της κοινότητας του Bulancak, το 1859. Δεν του δόθηκε με το επιχείρημα ότι το όνομα της θανούσας ήταν Αϊσέ και επομένως ήταν μουσουλμάνα. Στα επεισόδια που ακολούθησαν συνελήφθησαν 4 χριστιανοί ιερείς. Ο Σαβρόπουλος κατέφυγε στη δικαιοσύνη αλλά πριν τη δικαστική απόφαση η ταφή έγινε σύμφωνα με την ισλαμική θρησκεία. Δολοφονήθηκε στην Τραπεζούντα, όπου μετακόμισε οικογενειακά με τη βοήθεια προξένων Ευρωπαϊκών χωρών, επειδή θρήσκειε φανερά (Emecen, F. (2005). *Doğu Karadeniz'de iki kiyi kasabasının tarihi: Bulancak - Piraziz*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 90-92).

<sup>7</sup> «Ο κινηματογράφος είναι η αλήθεια είκοσι τέσσερις φορές το δευτερόλεπτο... λειτουργεί ως μέσο έκφρασης της πραγματικότητας μέσω της πραγματικότητας, που είναι μία λειτουργία της έκφρασης μιας αγάπης για την πραγματικότητα» [Χιθ, Στ. (1990). *Σημειωτική του Κινηματογράφου* (μτφρ. Δημήτρης Κολιοδήμος). Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 5]. Η μπαχτινική άποψη για ενδεχομενική δυναμική της πολυφωνίας και της διαλογικότητας στο λογοτεχνικό πολυσημικό κείμενο [Βασιλαράκης, Ι. (2008). *Καταθέσεις για την παιδική και νεανική λογοτεχνία*. Αθήνα: GUTENBERG, σ. 55 κ.α.· Γαβρηλίδου, Μ., Χρονάκη Α. (2011). Αφήγηση και Ψηφιακά Μέσα: ανασκόπηση μέσων και αφηγηματική δράση. Στο (Σ. Σωτηρίου & Ν. Τζιμόπουλος (Επιμ.): *Πρακτικά Εργασιών 6ου Πανελληνίου Συνεδρίου των Εκπαιδευτικών για τις ΤΠΕ στη Σύρο Αξιοποίηση των Τεχνολογιών της Πληροφορίας και της Επικοινωνίας στη Διδακτική Πράξη*, σ. 1], βρίσκει εφαρμογή στον κινηματογράφο, ο οποίος αποτελεί πολυτροπικό, πολυμεσικό κείμενο στο πλαίσιο της επανανοηματοδότησης του σημασιολογικού της κείμενου. Άλλωστε η κινηματογραφική γλώσσα είναι ετερογενής με την έννοια της δανειοληπτικής πρακτικής της αναφορικά με τα απαιτούμενα μέσα έκφρασης τα οποία δανείζεται από άλλες τέχνες, όπως είναι η φωτογραφία, η ζωγραφική (εικόνα), η αρχιτεκτονική, ο χορός, η μουσική, ο λόγος, αλλά και από το φυσικό και ανθρωπογενές περιβάλλον. Με την έννοια αυτή εμπεριέχει την πολυφωνικότητα και τη διαλογικότητα ως εγγενή χαρακτηριστικά των πολυτροπικών μηνυμάτων που παράγει [βλ. Κορκοβέλου, Αγ. (2008). Η διαμεσολάβηση της κινηματογραφικής ταινίας με διαπολιτισμικό περιεχόμενο, ως γνωστική, αισθητική και συναισθηματική εμπειρία στην εκπαιδευτική διαδικασία. Στο: *Πρακτικά 11<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Παγκοσμιοποίηση και Μετανάστευση*. Πάτρα: ΚΕΔΕΚ]. Ο κινηματογράφος προκοδοτήθηκε από υπάρχουσες επικοινωνιακές και νοηματοδοτικές πρακτικές και αλληλεπιδραστικά δημιούργησε νέες. Για παράδειγμα, είναι πολύ σημαντική για μία πολυφωνική «ανάγνωση» μιας ταινίας να σημειωθεί η επαναδιαχείριση του εννοιολογικού ζεύγους *ρητορικό και εικονικό* [Metz, Chr. (2007). *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος. Το φαντασιακό Σημείον*. Αθήνα: Πλέθρον/εικαστικά, σ. 231-237, όπου επιχειρείται σημασιολογική της συνυποδήλωσης των νοημάτων στο πολυτροπικό κινηματογραφικό περιβάλλον].

<sup>8</sup> Βλ. αφιέρωμα στον σκηνοθέτη μετά τον θάνατό του, στο [http://www.bulancak.net/haber\\_detay.asp?haberID=58](http://www.bulancak.net/haber_detay.asp?haberID=58).

Όσον αφορά την αντιστοίχιση του κινηματογραφικού με τον ιστορικό χρόνο σημειώνεται ότι στην περιοχή της Τραπεζούντας, όπου γεωγραφικά εντάσσεται η τοπ(ι)ογραφία των γεγονότων της ταινίας, μετά το Ισλαχάτ υπήρχαν πληροφορίες ότι ζούσαν κρυπτοχριστιανοί, οι οποίοι ονομάζονταν γενικά *Krumni*<sup>9</sup>, ονοματοδοσία που προήλθε από τη συγκεκριμένη περιοχή (το τοπωνύμιο κατέληξε μετωνυμικά να αποτελεί χαρακτηριστικό ταυτότητας ανθρώπων με κοινό χαρακτηριστικό τη μη δηλούμενη, για πολιτικούς λόγους, πίστη). Οι άνθρωποι αυτοί, μετά τη μεταρρύθμιση και την ευαγγελιζόμενη υποστήριξη της θρησκευτικής ελευθερίας, άρχισαν να αποκαλύπτονται. Συνέταξαν και δημοσίευσαν οι ίδιοι μία λίστα των ονομάτων, του τόπου κατοικίας και των επαγγελμάτων τους, σύμφωνα με την οποία στην περιοχή της Τραπεζούντας το 1857 κατοικούσαν 17.260 οικογένειες κρυπτοχριστιανών<sup>10</sup>. Στο *Bulancağ*, όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα που οδήγησαν στη γέννηση του σχετικού θρύλου και στη συνέχεια στη δημιουργία της ταινίας, την ίδια εποχή ζούσαν 50 οικογένειες Ρωμιών από τις οποίες οι 20 ήταν κρυπτοχριστιανοί, στους οποίους ανήκε, όπως συνάγεται, η οικογένεια του Μουσταφά της ταινίας.

Συμπερασματικά σημειώνουμε στο σημείο αυτό τα αντιθετικά δίπολα στη ζωή της περιοχής του *Bulancağ* μετά το Φιρμάνι Ισλαχάτ, όπως καταγράφονται στην κινηματογραφική πλοκή:

Οθωμανός vs Ρωμιός

χριστιανός vs μουσουλμάνος

χριστιανός vs κρυπτοχριστιανός

μουσουλμάνος vs κρυπτοχριστιανός

κρυπτοχριστιανός vs ζαπτιές-προύχοντας της περιοχής

κρυπτοχριστιανός vs Ρώσος πρόξενος της περιοχής

κρυπτοχριστιανός vs Ρωμιός ιερέας

νέος-παρορμητικός-ρισοκίνδυνος vs ηλικιωμένος-ώριμος-«νομιμόφρων»

Θα μπορούσε η λίστα των «διώνυμων» σχέσεων να εξειδικευτεί περισσότερο με βάση την ανάλυση των άμεσων και έμμεσων, των εμφανών και άδηλων κοινωνικών και διαπροσωπικών σχέσεων. Νομίζουμε όμως ότι όσα καταγράφηκαν χαρτογραφούν με επάρκεια την ανθρωπογεωγραφία της εποχής και της περιοχής.

### **Οι πολυτροπικές αφηγήσεις της ταινίας και η συμβολή τους στη διαπολιτισμική επικοινωνία**

Ο λόγος για τον οποίο ασχοληθήκαμε με τη μελέτη της ταινίας, εκτός από την εθνική και θρησκευτική συν-κίνηση στο πλαίσιο της ενσυναίσθησης με σημείο αναφοράς τους ομόθρησκους ήρωες, είναι η εξαιρετική διαχείριση σημειωτικών κωδίκων για την κατασκευή του μηνύματος σε κάθε σκηνή με μία διαρκή προσήλωση στην ανάδειξη των δύο πολιτισμικά διαφορετικών κοινοτήτων είτε στο επίπεδο των δηλωμένων και αποδεκτών συνήθως στοιχείων της ταυτότητας του «άλλου» είτε στο επίπεδο των αδήλωτων ετεροτήτων οι οποίες υπαγόρευαν και πλήθος πολυσημικών συμπεριφορών, ρητών και άρητων. Η διαχείριση αυτή των σημειωτικών πόρων δημιούργησε την αφηγηματική πολυμεσική κινηματογραφική πολυτροπικότητα<sup>11</sup> την

<sup>9</sup> Emecen, F. (2005). *Doğu Karadeniz'de iki kıyı kasabasının tarihi: Bulancağ - Piraziz*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 59-60.

<sup>10</sup> ό.π., s. 58-59.

<sup>11</sup> Η βιβλιογραφία για την έννοια της πολυτροπικότητας είναι εκτενής και γνωστή. Στο σημείο αυτό για τις ανάγκες της εργασίας θα την ορίσουμε ως μορφή παρουσίασης ενός πολιτισμικού προϊόντος, στο οποίο περιέχονται και συνδυάζονται περισσότεροι από έναν σημειωτικοί τρόποι (modes), όπως ο γραπτός λόγος, ο προφορικός λόγος, η εικόνα, η φωτογραφία, το σχέδιο-σκίτσο, το σχεδιάγραμμα, το

οποία θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια με την ανάλυση κάποιων χαρακτηριστικών σκηνών να αναδείξουμε για να διαμορφώσουμε σταδιακά την τράπεζα επιχειρημάτων προκειμένου να υποστηρίξουμε ότι συνολικά η ταινία αποτελεί ένα συγκλονιστικό υπερκείμενο<sup>12</sup> που εντάσσεται στο χώρο της υπερλογοτεχνίας<sup>13</sup>.

### α. Πολυτροπικές εικόνες-στατικά πλάνα



Ενδεικτικά παραθέτουμε εικόνες της ταινίας, οι οποίες είναι χαρακτηριστικά πολυτροπικές ως προς τα σημαίνοντα και τα σημαινόμενα.

#### Εικόνα 1

Πρόκειται για την αφίσα προβολής της ταινίας. Η συμβολή λόγου και φωτογραφίας-εικόνας για τη δημιουργία του επικοινωνιακού μηνύματος είναι προφανής. Όσον αφορά τον γλωσσικό σημειωτικό κώδικα επικοινωνούνται τα εξής στον αναγνώστη-θεατή: η γλώσσα είναι η τουρκική-η ταινία είναι τουρκική. Τα μεγαλύτερα σε μέγεθος

χρώμα, η γραμματοσειρά, η κινούμενη εικόνα, η μουσική, ο ήχος, ο ρυθμός, οι χειρονομίες. Στη δημιουργία πολυτροπικού προϊόντος σημειώνεται σύνθεση επιμέρους μονοτροπικών προϊόντων τα οποία βρίσκονται σε σχέσεις διαπλοκής και αμφίδρομης αλληλεπίδρασης, με άλλα λόγια πρόκειται για διασύνδεση η οποία δεν δομείται και δεν λειτουργεί αθροιστικά με σημείο αναφοράς τους συνεργαζόμενους και συλλειτουργούντες κώδικες (βλ. ενδεικτικά: Δημάση, Μ. (2010). Πολυτροπικότητα και διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας στο δημοτικό σχολείο: Η περίπτωση των εγχειριδίων «Λέξεις...Φράσεις...Κείμενα...» της Στ' τάξης. Στο *KINHTPO*, τεύχος Ιανουαρίου, 2010: σ. 69-72· της ίδιας: *Multimodality and the teaching of foreign languages in tertiary education*. 2011. Στο: Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου του 2009 του ΤΕΙ Ηπείρου: *Η διδασκαλία των ξένων γλωσσών στην Τριτοβάθμια Εκπαίδευση*. Εκδ. ΔΙΟΝΙΚΟΣ, σ. 250-263, όπου και σχετική ξενόγλωσση βιβλιογραφία).

<sup>12</sup>Ο όρος υπερκείμενο (hypertext) αφορά ένα κείμενο που δημιουργεί νοήματα και επικοινωνεί πληροφορίες με γλωσσικό κείμενο, ήχο, εικόνα, κινούμενη εικόνα. Είναι προϊόν της παρέμβασης της τεχνολογίας. Πρόκειται για ένα πολυεπίπεδο κείμενο, το οποίο επιδέχεται πολλαπλές προσεγγίσεις από τον συμμετέχοντα αναγνώστη, ακροατή, θεατή. [Γιακουμάτου, Τ., Νικολαΐδου, Σ. *Η λογοτεχνία μπροστά στην πρόκληση του διαδικτύου: Μια μελέτη της αναγνωστικής συμπεριφοράς του κοινού απέναντι σε ένα λογοτεχνικό υπερκείμενο*.

Διαθέσιμο στο: [http://www.netschoolbook.gr/epimorfosi/conferences/s6\\_prespa\\_AthUOA\\_2002.pdf](http://www.netschoolbook.gr/epimorfosi/conferences/s6_prespa_AthUOA_2002.pdf).

Προσπελάστηκε 12/9/2012.

Με την ευρύτερη, λοιπόν, έννοια της λέξης, η κινηματογραφική ταινία αποτελεί ένα υπερκείμενο.

<sup>13</sup> Ο όρος η «υπερλογοτεχνία» (hyperliterature) κατασκευάστηκε για να προσδιορίσει τη λογοτεχνία που εγγράφεται σε ψηφιακά μέσα και διακινείται κυρίως μέσω του διαδικτύου. Πρόκειται για μία νέα μορφή τέχνης, ένα νέο είδος λογοτεχνίας όπου ο λόγος, η εικόνα, ο ήχος, το βίντεο δημιουργούν ένα υπερκείμενο στο πεδίο των υπερμέσων [Γιακουμάτου, Τ., Νικολαΐδου, Σ. ό.π.: Δημητρούλια, Τ. (2006). Κυβερνολογοτεχνία: μια πρόκληση του μέλλοντος. Στο: ΣΥΓΚΡΙΣΗ / COMPARAISON, 17]. Η λογοτεχνική σύνθεση στην πλειονότητα των υπερκειμενικών έργων εξακολουθεί να είναι οργανωμένη με ρηματικούς πόρους αν και σε αρκετές περιπτώσεις οι συγγραφείς επιχειρούν να παρουσιάσουν ένα πολυτροπικό κείμενο στο οποίο γραπτός λόγος, εικόνα, ήχος και video διαλέγονται, και δημιουργούν ένα πολυμεσικό έργο τέχνης. Προκύπτει, βέβαια, το ερώτημα αν και κατά πόσο η υπό συζήτηση πολυμεσική μορφή υπερκειμένου μπορεί να ονομάζεται λογοτεχνία.



στοιχεία αποδίδουν τον τίτλο: *Yüreğine Sor* και παραπέμπουν σε συν-αισθηματικό περιεχόμενο. Τα επεξηγηματικά σχόλια με μικρότερου μεγέθους στοιχεία υποψιάζουν: *Aşk inancı, inanç aşkı sorguluyor.*

Το οπτικό υλικό επεξηγεί και υπομνηματίζει τίτλο και υπότιτλο τόσο αποτελεσματικά που και ο μη τουρκόγλωσσος «αναγνώστης» να κατανοήσει τον αφηγηματικό άξονα της πλοκής. Σε πρώτο πλάνο η γυναικεία, καταπληκτικής ομορφιάς, μορφή. Αφαιρετική: το έντονο, αποφασιστικό, προσηλωμένο σε μη ορατό σημείο βλέμμα και το βαθύ κόκκινο μαντήλι δεν επιτρέπουν συνειρμούς παρά μόνο στο επίπεδο του φύλου και της ηλικίας σε συνάρτηση με τις μικρότερου μεγέθους αντρικές μορφές που δημιουργούν μία υβριδική βάση του γυναικείου πορτρέτου: ήρωας και αντίμαχος-φωτεινό σκοτεινό βλέμμα-ελπίδα, προσδοκία-απελπισία για το αντικείμενο του πόθου. Η πρώτη ανάγνωση: μία ερωτική ιστορία. Το βαθύ κόκκινο του κεφαλόδεσμου αντιπροσωπεύει τη δύναμη των συναισθημάτων, την αποφασιστικότητα που δεν γνωρίζει όρια, την ευτυχία που διεκδικείται μέχρι το τέλος<sup>14</sup>.

Δεύτερο πλάνο: το φυσικό περιβάλλον - ο χωρικός καμβάς: ύπαιθρος, ορεινό, ήρεμο τοπίο. Κυριαρχεί το πέτρινο τοξωτό γεφύρι που ως ένα σημείο συναντά και σχεδόν απορροφά μέρος της εικόνας του αντίμαχου. Και πάνω του η ολόσωμη, απρόσωπη γυναικεία φιγούρα που «αποστρέφει» το πρόσωπο από τον υποδηλούμενο αντα-συν-αγωνισμό, απομακρυνόμενη με συμπαραστάτη της φυγής ένα φανάρι στο φως της ημέρας. Το χρώμα του μαντηλιού της το πράσινο που αποτελεί προβολή του περιβάλλοντος χώρου και της ελπίδας<sup>15</sup>.

Τρίτο πλάνο: ουρανός και ορίζοντας με εγκεντρισμένες εικόνες-σύμβολα: η τοιχογραφημένη Παναγία και η καλλιγραφημένη αραβική λέξη-σύμβολο *Αλλάχ*. Χριστιανισμός και Ισλάμ συν-παρίστανται.

Η αντίστροφη πορεία συνανάντησης όλων των προηγούμενων στοιχείων αναδεικνύει τη λειτουργία της εικόνας-αφίσας ως ενεργού τίτλου για το σενάριο της ταινίας. Το χρώμα στο μαντήλι της γυναίκας αποκτά και άλλη σημασία: βαθύ κόκκινο και πράσινο, χρώματα με συμβολική σημασία στο Ισλάμ<sup>16</sup>, αφού και τα δύο τα φόρεσε ο Μωάμεθ.

Ήδη προοικονομείται το δίπολο: Χριστιανισμός vs Ισλάμ και υποδηλώνονται τα δίπολα: Οθωμανός vs Ρωμιός, χριστιανός vs μουσουλμάνος.

## Εικόνα 2



<sup>14</sup> Για τα χρώματα στο Ισλάμ αλλά και στη σύγχρονη τουρκική κουλτούρα βλ.

<http://www.sorularlailamiyet.com/article/16995/renkler-yesil-krmizi-bevaz-siyah-hakkinda-bilgi-verir-misiniz-renklerin-dinimize-gore-bir-anlami-var-mi.html>.

<sup>15</sup> ό.π.

<sup>16</sup> Για τα χρώματα και τον συμβολισμό τους στο Ισλάμ (λευκό, πράσινο, κόκκινο, κίτρινο και την προέλευση του συμβολισμού από τον Μωάμεθ και την οικογένειά του), βλ. επίσης: Agah Bin Salih El İstanbuli, Y. (2005). *Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm*. İstanbul: Ocak yayınları, s. 124).

Το πέτρινο τοξωτό γεφύρι<sup>17</sup> κυριαρχεί σε πολλές σκηνές σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Συνδέεται με την εξέλιξη της ζωής και των προσωπικών ιστοριών των πρωταγωνιστών. Οι ασχολίες και η καθημερινότητα των ανθρώπων της περιοχής συναρτώνται άμεσα με τον λειτουργικό-διαμεσολαβητικό, μεταφορικά, ρόλο του. Ο Μουσταφά και η Εσμά εδώ συναντιούνται τις νύχτες κρυφά.

Στις δύο χαρακτηριστικές φωτογραφίες που απομονώσαμε από την ταινία, ο συμβολικός ρόλος του είναι πρόδηλος. Στην πρώτη: σκοτάδι, πυκνή βλάστηση, η γαλήνη της νύχτας και το ποτάμι που ήρεμα κυλά τα νερά κάτω από το φως του έναστρου ουρανού. Η φύση πρωταγωνιστεί χωρίς τη συμμετοχή των ανθρώπων. Το γεφύρι κυρίαρχο στο χώρο, εναρμονισμένο στον χρονοτόπο.

Στη δεύτερη: η παρουσία της αντρικής φιγούρας, γνωστής από την αφίσα, διαφοροποιεί τους ρόλους. Κυριαρχεί σε πρώτο πλάνο αφήνοντας το γεφύρι στο δεύτερο. Η νύχτα φωτίζεται από το φανάρι και το βλέμμα, τη διάθεση, την προσμονή του. Το γεφύρι ακολουθεί: συμπάσχει.

### Εικόνα 3



Η ανθρώπινη παρουσία διευρύνεται στο συγκεκριμένο πλάνο. Ο άντρας είναι ο ήρωας. Η επιλογή της γυναίκας αποκαλύπτεται. Η νύχτα, η κρυφή συνάντηση υφαίνουν το αξιακό πλαίσιο που δεν επιτρέπει την αποκάλυψη της σχέσης σε ένα επίπεδο υποθέσεων με σημείο αναφοράς την ηλικία, ίσως την κοινωνική τάξη και την αντίστοιχη οικονομική επιφάνεια, την κοινωνική κουλτούρα της εποχής και της περιοχής: ένας ακόμα κρυφός έρωτας. Τα νερά του ποταμού φωτίζονται περισσότερο για να αναδειχθεί η μερική υποχώρηση της ηρεμίας τους.

Στη δεύτερη φωτογραφία αποκαλύπτεται το τρίτο πρόσωπο της συνάντησης. Η συνοφρυωμένη αντρική μορφή της αφίσας: ο αντίμαχος. Κυρίαρχη φιγούρα στο πλάνο. Όλη η σκηνή με την αντρική μορφή και την περιβάλλουσα φύση ως υδατογραφία. Σε πρώτο πλάνο το ολόγιομο φεγγάρι με τις λαϊκές δοξασίες της πανσελήνου<sup>18</sup> να καθοδηγούν τον θεατή «αναγνώστη», ανεξάρτητα από την πολιτισμική ταυτότητά του, στην όσμωση των εξελίξεων.

<sup>17</sup> Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην περιοχή της Τραπεζούντας υπήρχαν 94 πέτρινα γεφύρια, τα οποία χρονολογούνται από την εποχή των Σελτζούκων. Στην περιοχή όπου συνέβησαν τα γεγονότα και γυρίστηκε η ταινία υπάρχουν 15, μεταξύ των οποίων και αυτό που πρωταγωνιστεί σε όλη τη διάρκειά της και για το οποίο δεν υπάρχει ακριβής ημερομηνία κατασκευής και καμία πληροφορία για τους κατασκευαστές. Βλ. σχετικά <http://www.milatgazetesi.com/>.

Η ομοιότητα με τα πέτρινα γεφύρια που κατασκεύασαν στην Ελλάδα αλλά και αλλού Ηπειρώτες μάστοροι είναι προφανής με συνέπεια, με τη συνεπικύρωση του γεγονότος της ύπαρξης Ρωμιών στην περιοχή, τη διατύπωση της υπόθεσης ότι είναι πιθανή η σύνδεση της ιστορίας του γεφυριού με αυτούς.

<sup>18</sup> Για τις λαϊκές δοξασίες που συνδέονται με την πανσέληνο, βλ. <https://eksisozluk.com/dolunayda-zivanadan-cikmak-325892>.

#### Εικόνα 4



Ο αντίμαχος σε πρώτο πλάνο, αποφασισμένος. Το γεφύρι φωτισμένο έξω από το βλέμμα του. Τα νερά του ποταμού στην κάτω δεξιά γωνία του πλάνου ταραγμένα. Ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στην αριστερή όχθη. Το ζευγάρι των ερωτευμένων σε όλες τις κρυφές συναντήσεις βρισκόταν στη δεξιά. Η αντιζηλία εξελίχθηκε σε αντιπαλότητα και εχθρικότητα. Η κορύφωση της πλοκής προοικονομείται.

#### β. Πολυτροπικές κινηματογραφικές αφηγήσεις- video της ταινίας

##### Video 1

Το πολύ σύντομο video αποτελεί την εισαγωγή στην ταινία. Λειτουργεί ως προοργανωτής διασφαλίζοντας το απαραίτητο πραγματολογικό πλαίσιο για τη θέαση-ακρόαση της ταινίας. Η αφηγήτρια παραθέτει τα ιστορικά στοιχεία: δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μεταρρύθμιση του Τανζιμάτ, κατάργηση του φόρου για τους μη μουσουλμάνους που ήθελαν να δηλώνουν τη θρησκεία τους, δημιουργία προϋποθέσεων διασφάλισης καθεστώτος ανεξιθρησκείας. Στο επίπεδο του οπτικού γραμματισμού στην οθόνη εμφανίζεται χάρτης της περιόδου, στον οποίο από το γενικό πλάνο ο θεατής μεταφέρεται στην περιοχή του Πόντου έχοντας ταυτόχρονα την ευκαιρία να διαβάσει τοπωνύμια τα οποία συνδέουν τον χρονοτόπο με την ιστορία πληθυσμιακών ομάδων διαφορετικής κουλτούρας, κυρίως αναφορικά με τη θρησκεία, ετερότητα που άλλωστε αφορούσε τη μεταρρύθμιση που αναφέρεται στην εισαγωγή αυτή.

Η μετάβαση από την ιστορική αναδρομική αφήγηση με εξωτερική εστίαση των δημιουργών της ταινίας στην υπόθεση και την πλοκή των γεγονότων σηματοδοτείται με το κινούμενο πλοιάριο στη θάλασσα του Πόντου και τα πουλιά στον ουρανό ως σκίτσο και ως φωτογραφία στη συνέχεια.

Η σύνδεση του πλοιαρίου και των πουλιών με την εγκατάσταση στην περιοχή ή την αναγκαστική εγκατάλειψή της συναντώνται με την ταυτότητα των θεατών-ακροατών. Για τον Έλληνα θεατή είναι βέβαιη η σύνδεση με την ιστορία του ποντιακού ελληνισμού.

Η διάθεση και η ικανότητα του σεναριογράφου-σκηνοθέτη να τοποθετείται μεταξύ ιστορικού παρελθόντος και (κινηματογραφικού) παρόντος συναρμώντας γεγονότα, προθέσεις και υποθέσεις ερμηνείας τους με την αξιοποίηση πολλών

σημειωτικών κωδίκων που δημιουργούν πολυμεσικά περιβάλλοντα έκφρασης και διαχείρισης της κυριολεξίας και της μεταφοράς των επικοινωνούμενων μηνυμάτων με μέσο τον πολυμεσικό κινηματογράφο είναι προφανής.

## Video 2

Κάτοικοι της περιοχής μετακινούνται προς τον χώρο της μόνιμης διαμονής τους με την ολοκλήρωση του κύκλου των θερινών ασχολιών, γεωργικών και κτηνοτροφικών. Η προετοιμασία, οι συνομιλίες καταγράφουν συμπεριφορές ανθρώπων με φιλικές κοινωνικές σχέσεις στην καθημερινότητά τους και με επίκεντρο την οικογένεια. Δεν επιλέξαμε να σχολιάσουμε την κρυφή συνάντηση των δύο νέων γιατί και πάλι μέχρι αυτό το σημείο της πλοκής αφορά την ερωτική τους ιστορία. Σημειώνουμε όμως την παρουσία της ομίχλης η οποία δημιουργεί ένα προστατευτικό προπέτασμα. Εξηγείται με μετεωρολογικά κριτήρια ως στοιχείο του κλίματος της περιοχής αλλά στην εξέλιξη της υπόθεσης, όπως θα δούμε, αποκτά χαρακτήρα συμβόλου.

Στο video 2 παρουσιάζεται η πορεία τη επιστροφής. Οι διαφορές εντοπίζονται οπτικά στο φύλο και την ηλικία των προσώπων. Ίσως μία πιο λεπτομερής εξέταση οδηγεί και σε συμπεράσματα αναφορικά με το χρώμα και το είδος του καλύμματος της κεφαλής των ενηλίκων ανδρών και μία πρώτη διαπίστωση ότι η μία αντρική φιγούρα της αφίσας έχει ακάλυπτο το κεφάλι.

Η βασική, λανθάνουσα οπτικά, διαφορά αναδεικνύεται και προκαλεί έκπληξη στον θεατή-ακροατή μέσω του ήχου της ταινίας: η γλώσσα των στίχων που τραγουδούν όλοι στη σκηνή είναι μία μίξη τουρκικών και ποντιακών λέξεων. Ο τίτλος της ταινίας τον προκαλεί για μία πολυσημική «ανάγνωση» πλέον<sup>19</sup>.

Το τέλος της διαδρομής οροθετείται από το πέτρινο τοξωτό γεφύρι το οποίο περνούν όλοι. Η ειρηνική συνύπαρξη συμβολοποιείται σε ένα θαυμαστό έργο που παραπέμπει, όπως ήδη σημειώσαμε, στην τέχνη των Ηπειρωτών λαϊκών μαστόρων<sup>20</sup>.

## Video 3

Η ιδιότητα του κρυπτοχριστιανού για τον πρωταγωνιστή και την οικογένειά του έχει πλέον αποκαλυφτεί στον θεατή και μάλιστα με πληροφορίες ιστορικού χαρακτήρα, σύμφωνα με το σενάριο, που αφορούν τις ασκούμενες πιέσεις της Εκκλησίας και των Ρώσων διπλωματών να καταγραφούν επίσημα ως χριστιανοί μετά το Φιρμάνι Ισλαχάτ.

Στο video 3 οι σκηνές εκτυλίσσονται στο σπίτι της κρυπτοχριστιανικής οικογένειας. Εμφανίζονται σε μία γραμμική εξέλιξη του αφηγηματικού χρόνου πέντε πρόσωπα σε παράλληλες ως προς τον χώρο και φαινομενικά ανεξάρτητες και ταυτόχρονες ως προς τον χρόνο δράσεις, οι οποίες όμως συναντώνται στο πλαίσιο της θρησκευτικής ταυτότητάς τους.

Η νεαρή αδερφή του Μουσταφά νανουρίζει το αγοράκι της. Το νανούρισμα συντίθεται από τουρκικές και ελληνικές λέξεις στο επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό μοτίβο των λαϊκών νανουρισμάτων. Σύμφωνα με το σενάριο έχει

<sup>19</sup> Στίχοι και μουσική του τραγουδιού αποδίδονται σε ανώνυμους δημιουργούς, δήλωση που μάλλον παραπέμπει σε δημοτικό τραγούδι. Σχετικά βλ.

<http://www.gulenkoyu.com/forum/index.php?topic=12868.0>.

<sup>20</sup> Είναι προφανές ότι η πρόσληψη της πολυσημίας των πολυτροπικών μηνυμάτων συναρτάται με την πολιτισμική ταυτότητα του θεατή-ακροατή κατά περίπτωση.



εγκαταλείπει τη συζυγική εστία αντιδρώντας στην απόφαση του συζύγου της να ασπασθεί το Ισλάμ.

Η γιαγιά, δωρική, αφουγκράζεται και το πρόσωπό της εκφράζει τη χαρά και την αισιοδοξία που συνδέονται με τη νέα ζωή που προστέθηκε στην οικογένεια και στη συνέχεια φαίνεται σκεπτική, αναλογιζόμενη την πραγματικότητα. Ο Μουσταφά, έξω από το σπίτι, σε ρόλο προληπτικής περιφρούρησης, αντιδρά με τον ίδιο τρόπο.

Σε άλλο χώρο, ο παππούς του Μουσταφά και αρχηγός της οικογένειας, οδηγείται στο τέλος της ζωής του. Με τα μάτια κλειστά, φορώντας το takke<sup>21</sup> του χατζή, προσκυνητή της Μέκκας, απαγγέλει τη σούρα της πίστης<sup>22</sup>.

Το πλάνο επανέρχεται στο μητρικό νανούρισμα, στην ηλικιωμένη που πλέον πολύ σοβαρή διερευνά και αξιολογεί τα μηνύματα που έχουν ως πομπούς την κόρη στο πλαίσιο της χαράς της μητρότητας και του συζύγου στην αρχή του δρόμου της τελικής αποδημίας. Ο τελευταίος εμφανίζεται και πάλι σε μία συγκλονιστική σκηνή να κάνει το σημείο του σταυρού. Ταυτόχρονα με την οπτική πληροφορία, με χαμηλή φωνή και με υβριδικά δια-θρησκευτική ευλάβεια ολοκληρώνει την ομολογία πίστης. Η σύγχυση των δύο θρησκευτικών ταυτοτήτων εκφράζεται στη λεκτική και συμβολική έκφραση της διαφορετικής, στην κάθε μία περίπτωση, πίστης. Ο Μουσταφά σκύβει υπό το βάρος των ευθυνών και της περιπλοκότητας της ζωής του, όπως τη διαμόρφωσαν οι ομάδες αναφοράς του κοινωνικού περιγύρου και η οικογενειακή κουλτούρα<sup>23</sup>.

#### Video 4

Στη σύντομη σκηνή πρωταγωνιστούν ο Μουσταφά και ο πατέρας του. Πατέρας και γιος μέσα από τον διάλογό τους ορίζουν το πρόβλημα και ταυτόχρονα την ταυτότητα της ετερότητάς τους, η οποία δημιούργησε στερεοτυπικές κοινωνικές επιλογές «εσωτερικής εστίασης». Πρόκειται για έναν διάλογο επιχειρημάτων ουσιαστικά με σημείο αναφοράς την απόφαση της αποκάλυψης της διαφορετικής θρησκείας ή όχι. Η αντίρρηση του Μουσταφά σχετίζεται με τη διαφορετική θρησκευτική ταυτότητα της γυναίκας που ερωτεύτηκε και όχι με τη θρησκευτική του σταθερότητα. Η δήλωση του πατέρα: *Παντρευόμαστε μόνο αυτές που είναι σαν εμάς...Είτε είμαστε ερωτευμένοι είτε όχι...επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες.* Η πιθανότητα προσωπικού συμβιβασμού στην επιβαλλόμενη κοινωνική συμπεριφορά μπορεί να υποτεθεί.

Η πρόσληψη του λεκτικού μηνύματος δεν θα ήταν τόσο αποτελεσματική αν δεν πλαισιωνόταν σκηνοθετικά με το συγκεκριμένο μη λεκτικό περιεχόμενο: την υποχώρηση της φύσης σε έναν ρόλο σχεδόν διακοσμητικό και την κυριαρχία των δύο ανδρικών μορφών και της γλώσσας του σώματός τους.

#### Video 5

<sup>21</sup> Για το takke βλ. Κοçu. R. E., b, (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Istanbul: Sümerbank Kültür Yayınları, s. 220.

<sup>22</sup> Στην ταινία ο ακροατής ακούει μέρος της ομολογίας πίστης, η οποία με τη μορφή πολλών διαφορετικών τμημάτων, εμφανίζεται διάσπαρτα στο Κοράνι. *Πιστεύω...στους Αγγέλους και στο Βιβλίο και στους Προφήτες*. Βλ. Σούρα ελ-Μπάκαρα, 2/177 και Σούρα Amentü.

<sup>23</sup> Το συγκεκριμένο απόσπασμα αλλά και η ταινία γενικότερα οδηγούν στη διαπίστωση ότι τα πολιτισμικά υπο-νούμενα κατορθώθηκε να επενδυθούν στην οθόνη με πλήρη αμοιβαιότητα ως προς την εντυπωσιακή πυκνότητα του πραγματικού χωροχρόνου [Για τις σχετικές λειτουργίες - τεχνικές, βλ. Μπαζέν, Αντ. (1988). *Τι είναι ο κινηματογράφος. 1. Οντολογία και Γλώσσα* (μτφρ. Κώστας Σφήκας). Αθήνα: Αγόκερως, σ. 122-134, *Το απαγορευμένο μοντάζ*].

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα της ταινίας υπάρχουν άμεσες συνδέσεις της με τη λαϊκή κουλτούρα και λογοτεχνία. Η σκηνή διαδραματίζεται σε έναν υπαίθριο χώρο το βράδυ. Ενήλικες γυναίκες συμμετέχουν σε νυχτέρι<sup>24</sup> όπου συλλογικά εκτελούν γεωργική εργασία.

Στην πρώτη σκηνή πρωταγωνιστεί, σε ρόλο λαϊκού αφηγητή, η χριστιανή Μαρία, ιδιοκτήτρια του νερόμυλου της περιοχής την οποία οι παριστάμενες παρακαλούν να τους αφηγηθεί μία ιστορία. Η αφήγηση έχει τα στοιχεία υπερδομής του λαϊκού παραμυθιού. Η αοριστία του χρονοτόπου των δρώμενων, η πανέμορφη κοπέλα, η αναλογία με τα υπερ-φυσικά όντα: τις νεράιδες, η ανθρωπομορφική παρουσία του περιβάλλοντος μέσω του φεγγαριού εντοπίζονται στη σύντομη διάρκεια των λόγων της. Τη διακόπτουν ζητώντας να αφηγηθεί μία ιστορία της οποίας το πρωταγωνιστικό πρόσωπο τοποθετείται στον ιστορικό χρόνο<sup>25</sup>. Η Μαρία αποσύρεται από τον ενεργό ρόλο της αφηγήτριας... τον οποίο αναλαμβάνει μία άλλη γυναίκα... Ο μύθος εξελίσσεται στην περιοχή, σε παρελθοντικό, ορισμένο χρόνο και αφορά τον έρωτα μιας χριστιανής με έναν μουσουλμάνο, με εισαγωγική αναφορά στην περιοχή της Παναγίας Σουμελά ως τόπο καταγωγής και διαβίωσής τους.

Στην οροθέτηση της θρησκευτικής ετερότητας και στη δήλωση της ρητής αντίδρασης του στενού και ευρύτερου κοινωνικού περίγυρου ολοκληρώνεται η παράθεση των ρεαλιστικών σημείων. Τα υπόλοιπα αφηγηματικά στοιχεία ανήκουν στο χώρο της λαϊκής λογοτεχνίας που στη συγκεκριμένη αφήγηση έχει θρυλοποιήσει την απαγορευμένη ερωτική ιστορία. Η κορύφωση της πλοκής συμπίπτει με την τραγική κατάληξη των δύο νέων. Η ομίχλη από τη μεριά της θάλασσας, σαν μεγάλο σύννεφο προσκάλεσε τη νεαρή κοπέλα, που έμεινε περιορισμένη στο σπίτι και δεν ακολούθησε τους υπόλοιπους στον τόπο θερινής διαμονής να ενωθεί μαζί της, έτσι που με μη σωματική υπόσταση, ώστε να μην υπόκειται στους επιβαλλόμενους αφορισμούς και περιορισμούς, να ανεβεί και να συναντήσει τον αγαπημένο της. Η υπερ-φυσική ένωση ήταν η αμοιβή της αυτο-θυσίας. Η κόρη αυτοπυρπολήθηκε, έγινε καπνός, ενώθηκε με το σύννεφο, τύλιξε το αγόρι που διαισθάνθηκε την παρουσία της και ακολούθησε την ίδια πορεία. Η ενδοδιηγητική αφήγηση που ολοκληρώνει τον θρύλο: *Έι άνθρωποι, έι μουσουλμάνοι, έι χριστιανοί... ενώσατε τα χέρια σας για να εμποδίσετε την ευτυχία μας... Μας χωρίσατε. Να μην ευτυχίσετε ποτέ...* αποκτούν τη βαρύτητα της κατάρας αφού λέγονται από τον άνθρωπο που αμέσως μετά έγινε αυτόχειρας. Η αποκάλυψή της στην αφήγηση αποτελεί εκ-δήλωση της διαπολιτισμικής διάθεσης των ανθρώπων της περιοχής σύμφωνα με το σενάριο αλλά και της οπτικής του σκηνοθέτη ως επιλογή.

Η διακριτική παρουσία της αραιής ομίχλης προς το τέλος της διήγησης και η εστίαση στο πρόσωπο της σκεφτικής και προβληματισμένης Εσμά αποτελούν σκηνοθετικά ευρήματα που αφενός διατηρούν τον μύθο της συμβολής της ομίχλης στην πλοκή και αφετέρου προϊδεάζουν τον θεατή για την εξέλιξη της προσωπικής της ιστορίας.

## Video 6

Στο πολύ σύντομο απόσπασμα επιλέξαμε να παρουσιάσουμε την ολοκλήρωση της πολυτροπικής αφήγησης. Ο θρύλος ενέπνευσε τους λαϊκούς δημιουργούς<sup>26</sup>. Ο θεατής-ακροατής έχει την ευκαιρία να βιώσει τη συγκίνηση μέσα από τη μουσική του

<sup>24</sup> Για το σημαίνόμενο της λέξης βλ. <http://www.tdk.gov.tr/>.

<sup>25</sup> Πρόκειται για την ιστορία της θετής αδερφής της.

<sup>26</sup> Στίχοι και μουσική και στο συγκεκριμένο τραγούδι αποδίδονται σε ανώνυμους δημιουργούς, δηλαδή στη λαϊκή κουλτούρα. Σχετικά, βλ. <http://www.gulenkoyu.com/forum/index.php?topic=12868.0>.

λαϊκού, δημοτικού τραγουδιού. Η Εσμά στην αρχή του ακούσματος παρίσταται με θολή τη μορφή της -ο θρύλος κυριαρχεί στον αφηγηματικό χρόνο- και στη συνέχεια σκεφτική αποδίδεται με φυσικότητα ανάμεσα στη Μαρία, αδερφή της ηρωίδας του θρύλου και της αφηγήτριας: η προφητεία της παράλληλης πορείας υφαίνεται.

## Video 7

Στο απόσπασμα από τον χορό των μαχαιριών απομονώσαμε την τελευταία σκηνή η οποία με τη συμβολή της εικόνας και του ήχου, χωρίς λεκτικό περιεχόμενο, επικοινωνεί σημαντικά πολιτισμικά μηνύματα.

Χριστιανός και μουσουλμάνος, ήρωας και αντίμαχος, πρώην εγκάρδιοι φίλοι της αγνής παιδικής και εφηβικής ηλικίας, συμμετέχουν στην εορταστική εκδήλωση προς τιμήν του Νομάρχη, χορεύοντας τον περίφημο χορό. Στοιχεία υλικού και πνευματικού πολιτισμού, η λίρα, οι ενδυματολογικές επιλογές, η χορογραφία αποτελούν την κοινή κουλτούρα των ανθρώπων της περιοχής.

Οι εκφράσεις των προσώπων των χορευτών και η ένταση των χτυπημάτων των μαχαιριών αποκαλύπτουν την υποκρυπτόμενη αντιπαλότητα.

Στην τελευταία σκηνή τα μαχαίρια διασταυρώνονται κυριολεκτικά: σχηματίζουν έναν ιδιόμορφο, λόγω της κίνησης, σταυρό. Η φύση συμμετέχει παραπέμποντας σε βιβλικές αφηγήσεις: αστραπές σχίζουν τον ουρανό. Στο επίπεδο των ρεαλιστικών συμβάσεων προμηνύεται η καταγίδα. Στο επίπεδο των σκηνοθετικών τεχασμάτων, η αιφνίδια διασάλευση της κοινωνικής ηρεμίας.

## Video 8

Πριν διατυπώσουμε τα σχόλιά μας για το συγκεκριμένο απόσπασμα της ταινίας, αναφερόμαστε σε μία σημαντική εξέλιξη της πλοκής. Η θρησκευτική ταυτότητα της οικογένειας του Μουσταφά έχει αποκαλυφτεί με ένα τρόπο απροσδόκητο. Ο θάνατος του παππού και ο φόβος της αποκάλυψης στο πλαίσιο της ετοιμασίας του νεκρού από τον ιμάμη (δεν υπήρχε περιτομή) ενεργοποίησε την οικογένεια για την εξεύρεση λύσης. Επιστρατεύτηκε κρυπτοχριστιανός ιερέας ο οποίος είχε ταυτόχρονα και τον ρόλο του ιμάμη<sup>27</sup>. Η σύζυγος του νεκρού και γηραιότερη γυναίκα της οικογένειας δεν άντεξε την ταφή του σε μουσουλμανικό κοιμητήριο και δημόσια, την ώρα της κηδείας, αποκάλυψε την πραγματική θρησκευτική ταυτότητα των μελών της οικογένειας.

Οι εξελίξεις στο επίπεδο των προσωπικών ιστοριών ήταν ραγδαίες. Ο πατέρας ανέλαβε να μνησει τον μικρό γιο του. Η εξήγηση ήταν απλή: πιστεύουν στο Θεό αλλά όχι στον Μωάμεθ...Ο Μουσταφά την ίδια στιγμή απομονώνεται στο γεφύρι σύμβολο. Η κραυγή απελπισίας συγκλονίζει...Το σώμα του σε σχήμα σταυρού (ή σταυρωμένου)... Το ποτάμι κυλάει συμμετέχοντας. Εικόνα και ήχος μαρτυρούν την οργή του ανθρώπου και της συμπάσχουσας φύσης. Στο βάθος του τελευταίου πλάνου ο περιβαλλοντικός καμβάς: η ζωή συνεχίζεται εμπεριέχοντας τα δίπολα άδηλα, υποδηλούμενα, συνυποδηλούμενα και αποκεκαλυμμένα.

## Video 9

<sup>27</sup> Υπάρχουν ιστορικές μαρτυρίες για ανθρώπους οι οποίοι είχαν αναλάβει ρόλο λειτουργού και για τις δύο θρησκείες. Το επεισόδιο της κηδείας και η συμβολή του στην αποκάλυψη της αλήθειας βασίζεται σε πραγματικό γεγονός του 1859. Βλ. Emecen, F. (2005). *Doğu Karadeniz'de iki kıyı kasabasının tarihi: Bulancak - Piraziz*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 90-92.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα παρουσιάζει την πομπή της κηδείας του παππού προς το χριστιανικό κοιμητήριο. Οι δια-πολιτισμικές μαρτυρίες είναι πολλές και επικοινωνούνται πολυτροπικά. Το φέρετρο σηκώνουν στους ώμους χριστιανοί και μουσουλμάνοι με πρώτο τον πρoύχοντα της περιοχής. Η πομπή εγκεντρίζεται στη φιλοσοφία της ταινίας με το πέρασμα του γεφυριού που για μία ακόμα φορά κυριαρχεί στο πλάνο: η μετάβαση από τη ζωή στο θάνατο, από το ψέμα στην αλήθεια, από τον φόβο στη γενναιότητα, από την απόκρυψη στη μαρτυρία της πίστης, από τον διχαστικό θρησκευτικό φανατισμό στην ειρηνική συνύπαρξη.

Ο μικρός, απομονωμένος από τους συνομηλικούς μετά την αποκάλυψη της θρησκευτικής του ταυτότητας, συνοδεύει τον παππού στο τελευταίο ταξίδι. Διακόπτει την πορεία του, γυρίζει πίσω και αναζητά την ασφάλεια στην αγκαλιά της γιαγιάς. Όχι των υπολοίπων μελών της οικογένειας αλλά της γιαγιάς που είχε τη γενναιότητα να αποκαλυφτεί και την ευθύνη να αποκαλύψει.

## Video 10

Η Εσμά πορεύεται προς το τραγικό τέλος της. Ο Μουσταφά-Φώτης συγκινείται από την απόπειρα αυτοπυρπόλησης της μητέρας του, η οποία με αυτό τον τρόπο προσπάθησε να τον αποτρέψει από το να φύγει κρυφά μαζί της. Περηφάνεια, απόγνωση και αποφασιστικότητα στο βλέμμα, το πρόσωπο, την κορμοστασιά της. Η αυτοθυσία: το φανάρι ρίχνεται στο πέτρινο μονοπάτι του γεφυριού. Οι φλόγες την τυλίγουν...και η μορφή της γαληνεύει. Το σώμα της φλέγεται και πάλι στο σχήμα του σταυρού: η θυσία. Η έκπληξη του αντίμαχου, η απόγνωση και η προσπάθεια σωτηρίας της από τον Μουσταφά περνούν σε δεύτερο πλάνο. Οι κραυγές του αγαπημένου, η υποβλητική μουσική<sup>28</sup> επενδύουν ηχητικά την εικόνα της ανάληψης: το φλεγόμενο σώμα βυθίζεται στην ανερχόμενη από τον ποταμό ομίχλη, στο πυκνό σύννεφο που αναδύεται από το τόξο του γεφυριού για να αναληφθεί στον ουρανό του τόπου που την πόνησε και μετά να επιστρέψει στην αγκαλιά της γενέθλιας γης, ομίχλη-σύννεφο πια που καλύπτει στο πλάνο, σχεδόν, το γεφύρι...

Η κινηματογραφική αφήγηση συνεχίζεται με σχέση αναδρομική προς τον αντίστοιχο ιστορικό αφηγηματικό χρόνο.

Και πάλι σε νυχτέρι, μία νεαρή γυναίκα αφηγείται την ιστορία της Εσμά που έγινε με τη σειρά της θρύλος. Ο διάλογος μεταξύ δύο κοριτσιών που αδημονούν να ακούσουν την ιστορία καταγράφει διαφορετικές εκδοχές για το τέλος της ιστορίας της. Σύμφωνα με τη μία παντρεύτηκε τον αντίμαχο Μεχμέτ και έχασε στην ουσία τη ζωή της αφού συμβιβάστηκε και απώλεσε την αγάπη της. Σύμφωνα με την άλλη, το έσκασε με τον χριστιανό Φώτη και έζησε ανείπωτη ευτυχία. Ο θρύλος επένδυσε με στοιχεία υπερ-ρεαλιστικά το τέλος της ζωής της, το οποίο ακολουθεί την κινηματογραφική εκδοχή που αναφέρθηκε ήδη. Η διαπιστούμενη αοριστία επιδέχεται πολλαπλές, προσωπικές αφηγηματικές εκδοχές, ενισχύοντας την άποψη ότι το σενάριο επιτρέπει μία συνεχή διεπιδραστική σχέση της ταινίας με τον θεατή. Και πάλι η ιστορία κατακλείεται με ένα δημοτικό τραγούδι, το τραγούδι της Εσμά<sup>29</sup> που παραπέμπει έντονα σε μοιρολόγι.

Αξίζει να επισημανθούν δύο σημεία στο συγκεκριμένο απόσπασμα: στον θρύλο για την αγάπη της Εσμά και του Φώτη η δια-πολιτισμική επίκληση και η

<sup>28</sup> Για τη μουσική σε κάθε σκηνή της ταινίας βλ. <http://www.gulenkoyu.com/forum/index.php?topic=12868.0>.

<sup>29</sup> ό.π. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι στίχοι είναι και πάλι λαϊκοί ενώ η μελωδία είναι δημιουργία της υπεύθυνης για τη μουσική επένδυση της ταινίας. Η ανωνυμία του δημιουργού των στίχων τεκμηριώνει την άποψη ότι η ηρωίδα του θρύλου και της ταινίας ως προς το όνομα ταυτίζονται.



κατάρα με ρηματική εκφορά που ταυτίζεται με αυτή της προηγούμενης εγκιβωτισμένης ιστορίας ανήκουν στην Εσμά, δηλαδή στη μουσουλμάνα πρωταγωνίστρια<sup>30</sup> (υπενθυμίζουμε ότι στην προηγούμενη αφήγηση ανήκαν στον μουσουλμάνο ήρωα). Η χρονική απόσταση (η γιαγιά της αφηγήτριας ήταν αυτήκη μάρτυρας των ιστοριών της χριστιανής Μαρίας) επιτρέπει πλέον την καταγραφή διαφορετικών συμπεριφορών απέναντι στη θρησκευτική ετερότητα. Οι άνθρωποι έκαναν τάφο στην Εσμά για να ζητήσουν έμπρακτα συγγνώμη και να προσεύχονται σ' αυτόν, στο όνομα της αγάπης, όλοι, χριστιανοί και μουσουλμάνοι. Αυτή είναι η δηλωμένη θέση του σεναριογράφου-σκηνοθέτη. Το πλάνο όμως, κατ' εικόνα και ομοίωση του αντίστοιχου στην προηγούμενη αφήγηση, με τη μορφή μιας άλλης, ανώνυμης στην ταινία γυναίκας, να κυριαρχεί ενώ η αφήγηση εξελίσσεται απεικονίζοντας την πραγματικότητα: λανθάνουν αλλά υπάρχουν ακόμα άνθρωποι που δεν ξεπέρασαν τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί διαχείρισης της ετερότητας.

### **Διαπιστώσεις-συμπεράσματα**

Η μελέτη της ταινίας «*Yüreğine Sor - Ρώτα την καρδιά σου*» δεν χρησιμοποίησε εργαλεία της κινηματογραφικής κριτικής ή της σημειωτικής του κινηματογράφου ούτε την εξειδικευμένη ορολογία των δημιουργών κινηματογραφικών ταινιών. Επιχείρησε να καταγράψει τη συμβολή των σημειωτικών πόρων κατά περίπτωση είτε σε εικόνα-στατικό πλάνο είτε σε αποσπάσματα στην προβολή και υποστήριξη της δια-πολιτισμικής επικοινωνίας με σημείο αναφοράς τον αφηγηματικό χωροχρόνο στο πλαίσιο των ιστορικών, πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών συμφραζόμενων του ιστορικού χωροχρόνου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν πρόκειται για μεταφορά λογοτεχνικού έργου στην οθόνη. Επιχειρήσαμε να καταδείξουμε ότι οι τρόποι διαχείρισης της πολυμεσικότητας από τους συντελεστές της ταινίας οδήγησαν σε ένα τελικό «προϊόν» το οποίο μπορεί να χαρακτηριστεί ως λογοτεχνία (με όρους υπερ-κειμένου και υπερ-λογοτεχνίας).

Η απόδοση εικονικών αναπαραστάσεων, η σύνδεση με την κατά περίπτωση ισχυρή κοινωνική πραγματικότητα σε πολυτροπικές αφηγήσεις, όπου είναι προφανής η παρουσία και η λειτουργία των στοιχείων (υπέρ) δομής και δόμησης των αφηγηματικών πολυσημικών κειμένων της λογοτεχνίας, διατρέχει όλη την ταινία.

Η άλλοτε προφανής και άλλοτε υποδηλούμενη ισότιμη ηθογράφιση προσώπων με διαφορετικό «δελτίο ταυτότητας» δημιουργεί ένα πολυφωνικό κοσμοείδωλο, όπου η οντολογική πολλαπλότητα ιχνηλατείται ή διαπιστώνεται μέσω της πολυτροπικής διαχείρισης των σημειωτικών κωδίκων που σε κάθε περίπτωση συμμετέχουν στην κατασκευή της πληροφορίας, της έννοιας, του νοήματος, του μηνύματος. Σημαίνοντα και σημαίνόμενα διαμορφώνουν μία προ-αισθητική και αισθητική μυθοπλασία η οποία δικαιώνει την άποψη ότι ο κινηματογράφος κατέχει τη θέση του αδιαμφισβήτητου μέσου που αντικατέστησε ή αντικαθιστά το μυθιστόρημα<sup>31</sup>.

Θεωρούμε ότι η συγκεκριμένη ταινία, ως πολιτισμικό προϊόν με ιδιαίτερα σημαντικό περιεχόμενο και για τον Έλληνα θεατή, θα πρέπει να έχει την ευκαιρία να αλληλεπιδράσει μαζί του. Είναι προσβάσιμη στο διαδίκτυο με την απλή ηλεκτρολόγηση του ελληνικού τίτλου της.

<sup>30</sup> Η ένωση με γάμο μουσουλμάνας με μη μουσουλμάνο δεν ήταν (και δεν είναι) νόμιμη σύμφωνα με το Κοράνιο. Βλ. Σούρα ελ-Μούμτεχινε, 10.

<sup>31</sup> Χιθ, Στ. (1990). *Σημειωτική του Κινηματογράφου* (μτφρ. Δημήτρης Κολιοδήμος). Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 6-7.