

Αναπαραστάσεις του μετανάστη στο παιδικό μυθιστόρημα

Καρακίτσιος Ανδρέας
Αναπληρωτής Καθηγητής Α.Π.Θ.
Ελένη Καρασαββίδου
Υπ. Διδάκτορας Α.Π.Θ.

Α. Προλεγόμενα, στόχοι και ερευνητικό υλικό

Η σχέση μεταξύ των κοινωνικών δομών και των συμβολικών μορφών, ιδιαίτερα των λογοτεχνικών αφηγήσεων, αποτελεί τα τελευταία χρόνια ένα σημαντικό πεδίο της κοινωνικής και ανθρωπολογικής έρευνας, εφόσον έγινε αποδεκτό ότι η μελέτη τους μπορεί να προσφέρει στην κατανόηση βασικών κοινωνικών λειτουργιών και ανθρώπινων συμπεριφορών ή νοοτροπιών ακόμη και των σχέσεων εξουσίας που περικλείουν κατά τρόπο δηλωτικό ή υπολανθάνοντα. Τα νοήματα και τα συναισθήματα τα οποία επενδύονται μέσω των συμβολικών μορφών (λογοτεχνικών αναπαραστάσεων) αντικατοπτρίζουν τις ιδέες, τις αξίες και τις στάσεις της κοινωνίας που διαμορφώνονται όχι μόνο από τις προσδοκίες των υποκειμένων της οιασδήποτε θεσπισμένης ομάδας, αλλά και από την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα και την κυρίαρχη και περιρρέουσα ιδεολογία που αυτή μεταφέρει.

Τα λογοτεχνικά κείμενα επομένως αναδεικνύονται ως μηχανισμοί που χρησιμοποιούνται, μεταξύ άλλων, ώστε τα κοινωνικά υποκείμενα να εκφράσουν τις ανησυχίες τους και να αφομοιώσουν ή να διαμορφώσουν ανάλογα τις κοινωνικές επιταγές κι άρα τα (συχνά συγκρούσιμα) πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής τους. Όσο κι αν το "αισθητικό αντικείμενο" - και τέτοιο είναι και το λογοτεχνικό κείμενο - είναι "προνομιούχο", (Dufrenne M., 1953) δηλαδή όσο και εάν, "παρά τον ιστορικό του χαρακτήρα"... "διατηρεί... ένα στοιχείο αχρονικότητας, αντίστασης στο χρόνο" (Breadstley M., 1989), μπορούμε πάντα να μιλάμε για έναν "διπλό κόσμο". Τον κόσμο που το ίδιο, ως "προνομιακό" κυφορεί, "ο εκφραζόμενος κόσμος", αλλά και τον κόσμο μέσα στον οποίο διαμορφώνεται (Ingarden R., 1958). Αυτό μπορεί να συνδεθεί με την κλασική κοινωνιολογική άποψη ότι οι κοινωνίες εξελίσσονται και μεταβάλλονται, επειδή η κοινωνική και οικονομική δραστηριότητα αλλάζει τις φυσικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώνεται και λειτουργεί, με όλες του τις ιδιαιτερότητες, το άτομο. Αυτό σημαίνει ότι το λογοτεχνικό κείμενο είναι φορέας όχι μόνο των χαρακτηριστικών της κοινωνικής δομής, αλλά και φορέας μιας ενέργειας ή δράσης, η οποία με την σειρά της αλληλεπιδρά τόσο με τη θέση όσο και με την δομή, σε μια κατεύθυνση αέναης εξέλιξης και δημιουργίας. Τα λογοτεχνικά κείμενα αποτελούν ένα είδος αναπαράστασης της πολιτισμικής πραγματικότητας μέσα από την οποία τα άτομα τα υποκείμενα αλλά και τα σύνολα την επεξεργάζονται, τη μοιράζονται, τη διαδίδουν, αποκαλύπτουν τον ιδεολογικό και πολιτιστικό χώρο στον οποίο και τοποθετούνται (Αμπατζοπούλου Φ., 2000).

Η παρούσα εργασία, θα προσπαθήσει να καταγράψει την «εικόνα του μετανάστη» στα παιδικά μυθιστορήματα που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια με το ανάλογο θέμα. Η «εικόνα του μετανάστη» αποτελεί ένα ξεχωριστό και ιδιαίτερο κομμάτι στην ευρύτερη ζώνη που προσδιορίζει η έννοια του «άλλου» και του «ξένου». Ορίζεται και προσδιορίζεται ευκολότερα και σαφέστερα σε σχέση με την έννοια του «άλλου» ή του «ξένου» και ειδικά για πολλούς νεοέλληνες αποτελεί και «βίωμα» που έχει πλέον καταγραφεί στην πολιτιστική του κληρονομιά και έχει ενδεχομένως περάσει στο συλλογικό του ασυνείδητο.

Οι εικόνες του «ξένου», του «άλλου» και του «διαφορετικού» αναγνωρίζονται στις αναπαραστάσεις των πρώτων οργανωμένων κοινωνιών. Ήδη από την Αρχαιότητα χαρακτηρισμούς για τους ξένους ανιχνεύονται και στον Αισχύλο και στον Αριστοφάνη και επαληθεύουν μια σχεδόν καθολική ανάγκη του κάθε ανθρώπου να σχηματίζει ως μέλος μιας μικρότερης ή ευρύτερης ομάδας τόσο για τον εαυτό του όσο και για τους άλλους, μια εικόνα που είναι συνήθως απλοποιημένη, περιγραμμική και επίμονη. Αυτή η εικόνα μετατρέπεται σε γενίκευση, απλουστεύεται, μονιμοποιείται και συχνότατα καταλήγει σε εθνικό ή πολιτιστικό στερεότυπο. Στη σημερινή εποχή τέτοιου είδους γενικεύσεις σχηματίζουν ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο σύνθετο δίκτυο αμοιβαίων και επάλληλων ανατροφοδοτήσεων που εκφράζεται με πολύ ευδιάκριτο τρόπο κυρίως από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Μια πολύ σημαντική συμμετοχή στη λειτουργία αυτού του δικτύου είχε και έχει η λογοτεχνία κυρίως γιατί μπορεί σε αντίθεση με τα Μ.Μ.Ε., που λειτουργούν έντονα και βραχυπρόσθεσμα, να μεταφέρει και να αποτυπώνει μακροπρόθεσμα την εικόνα του ξένου. Αυτή η υπολανθάνουσα λειτουργία της λογοτεχνίας έφερε στην επιφάνεια μια σειρά ερευνών και μελετών με καταληκτικό αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός ιδιαίτερου κλάδου στο χώρο της Γραμματολογίας. Σήμερα οι όροι λογοτεχνική εικόνα, λογοτεχνικός τύπος και στερεότυπα εθνικά ή φυλετικά χαρακτηριστικά αποτελούν πλέον βασικό μέρος της θεωρίας της συγκριτικής Φιλολογίας και είναι αποδεκτό ότι η μελέτη τους μπορεί να συμβάλλει στην κατανόηση βασικών κοινωνικών λειτουργιών και ανθρώπινων συμπεριφορών ή νοοτροπιών.

Εννοείται ότι παράλληλα με την ανίχνευση και καταγραφή της εικόνας του μετανάστη θα ιχνογραφηθεί και το ασαφές και αδιαμόρφωτο ακόμη τοπίο της αρχόμενης πολυπολιτισμικής πραγματικότητας της ελληνικής κοινωνίας. Επίσης, εφόσον ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίσταται ένα μέγιστο και δημόσιο κοινωνικό σύμβολο, όπως το παιδί «μετανάστης» ή ο έφηβος «μετανάστης» είναι αποκαλυπτικός, όσον αφορά στις συγκεκριμένες αντιλήψεις και ιδεολογίες στις οποίες καθρεφτίζεται η συνειδητή και η μη συνειδητή κοινωνική πρακτική του καιρού μας και η περιρρέουσα ιδεολογία, τότε είναι πολύ λογικό να καθρεφτίζεται μέσα από την αποτύπωση της εικόνας του «μετανάστη» και η εικόνα ενός λαού, στην περίπτωση μας οι αντιλήψεις του ελληνικού λαού για τον εαυτό του (Bourdieu, P. Swartz D., 1977, Cunningham H., 1991). Είναι πλέον κοινά αποδεκτό ότι η εικόνα ενός λαού για τον εαυτό του δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο σε αντιδιαστολή με την εικόνα του «άλλου» του «ξένου» και στην περίπτωση μας μέσα από την «εικόνα του μετανάστη».

Το ότι η πρόσφατη λογοτεχνική παραγωγή με νεανική ή παιδική απεύθυνση χάριν, ή εξαιτίας, του προγραμματικού / διδακτικού της χαρακτήρα εμφανίζεται να ενσωματώνει και να «προβληματοποιεί» ζητήματα, τα οποία σπάνια έβρισκαν την έκφραση τους μέχρι πρόσφατα ακόμη και στην θεωρητική ή εξειδικευμένη βιβλιογραφία (όπως για παράδειγμα οι ατυπικές καταστάσεις εκμάθησης του κυρίαρχου γλωσσικού κώδικα στην χώρα υποδοχής), συνιστά μια επιβεβαίωση του ρόλου που έχει και καλείται να διαδραματίσει μια ώριμη παιδική λογοτεχνία.

Το βασικό υλικό της έρευνας αποτελούν οι εκτενείς παιδικές λογοτεχνικές αφηγήσεις, που κάτω από ορισμένες συμβάσεις προσδιορίζονται από τον όρο «παιδικό μυθιστόρημα», παρόλο που οι ειδικοί μελετητές δεν συμφωνούν για την ευρύτητα της χρήσης του όρου (Σακελλαρίου Χ., 1985, Αναγνωστόπουλος Β., 1996). Έχουν συγκεντρωθεί συνολικά 23 παιδικά μυθιστορήματα, τα οποία έχουν εκδοθεί μετά το 1974 μέχρι και σήμερα. Στην ουσία τα περισσότερα εκδίδονται μετά ή μέσα

στη δεκαετία του 1990, μια δεκαετία κρίσιμη για την διόγκωση και ανάπτυξη ενός ανεξέλεγκτου μεταναστευτικού ρεύματος στην Ελλάδα.

1. *Ο θείος Πλάτων*, Άλκη Ζέη, Κέδρος, 1975.
2. *Ο μικρός αδερφός*, Λ. Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου, εκδόσεις των φίλων, 1976.
3. *Κοντά στις ράγιες*, Άλκη Ζέη, Κέδρος 1977.
4. *Για την άλλη πατρίδα*, Λ. Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου, εκδόσεις των φίλων, 1978.
5. *Παιγνίδι χωρίς κανόνες*, Γ. Γρηγοριάδου-Σουρέλλη, Πατάκης 1982.
6. *Τα προσφυγόπουλα*, Ιωάννα Μπουκουβάλα – Αναγνώστου, Άγκυρα, 1982
7. *Το διπλό ταξίδι*, Λίτσα Ψαραύτη, Πατάκης, 1987.
8. *Κρίμα κι άδικο*, Ζωρζ Σαρρή, Πατάκης, 1990
9. *Το γεφύρι της Ανατολής*, Ηρώ Παπαμόσχου, Πατάκης, 1995.
10. *Τα κοριτσάκια με τα ναυτικά*, Ελένη Δικαίου, Πατάκης, 1995
11. *Κάποτε ο κυνηγός*, Ελένη Σαραντίτη, Καστανιώτης, Αθήνα, 1996
12. *Σαρακήνικο*, Στρατής Τραγάκης, Κέδρος, 1996.
13. *Να ακούω καλά το όνομά σου*, Σ. Δημητρίου, Δωδώνη, 1997.
14. *Το σπίτι με τις τζιτζιφιές*, Πηνελόπη Σταθούλη, Καστανιώτης, 1997.
15. *Καλημέρα Ελλάδα*, Ανδρέας Καρακίτσιος, Δήμος Κορδελιού, 1999.
16. *Ένα παιδί, δυο πατρίδες*, Μαρία Κοκκίνου, Μίνωας 2002.
17. *Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι*, Β. Ηλιόπουλος, Πατάκης 2003
18. *Λίνα, δρόμοι και μονοπάτια*, Τούλα Σουβλιώτη – Μπούτου, Ιωλκός 2003.
19. *Γκασμέντ ο φυγάς με την φλογέρα*, Κατερίνα Μουρίκη, Παπαδόπουλος, 2003.
20. *Άγιε Βασίλη θα μου κάνεις μια χάρη;*, Μαρία Παπαγιάννη, Πατάκης 2003.
21. *Το τραγούδι των σειρήνων*, Έλλη Παιονίδου, Πατάκης, 2003
22. *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς*, Μαρούλα Κλιάφα, Κέδρος 2003
23. *Μια ιστορία του Φιοντόρ*, Μάνος Κοντολέων, Πατάκης, 2004
24. *Δώσε την αγάπη*, Αγγελική Βαρελλά, Πατάκης 2004.

[Από την παραπάνω λίστα δεν θα σχολιαστούν τα μυθιστορήματα με αριθμό εμφάνισης 2,4,6,7,9, επειδή αναφέρονται στον έλληνα μετανάστη του εξωτερικού ή στον έλληνα πρόσφυγα του α' και β' παγκοσμίου πόλεμου και 13, επειδή μάλλον απευθύνεται κυρίως σε μεγαλύτερες ηλικίες]

B. Μεθοδολογία ή η ανάπτυξη και εφαρμογή μιας σύνθετης μεθόδου

Το υλικό και η στοχοθεσία της παρούσας έρευνας επιβάλλουν μια ειδική ανάγνωση, που στηρίζεται σε εργαλεία που προέρχονται από το χώρο της θεωρίας της αφήγησης και της πολιτισμικής εικονολογίας. Η θεωρία της αφήγησης κρίνεται απαραίτητη στα σημεία όπου τα εργαλεία της φωτίζουν ξεκάθαρα την εσωτερική σύνδεση των μοτίβων και τη λειτουργία της οπτικής γωνίας με την οποία ο συγγραφέας αποτυπώνει την εικόνα του «εμείς» έναντι του «άλλου». Στην εργασία μας στηριχτήκαμε κυρίως στις απόψεις του Genette (Genette G., 1966: 69, 72, 1973) και στις αντίστοιχες ελληνικές του εκδοχές Βελουδής Γ., 1988, Τζιόβας Δ., 1987, Καψωμένος Ε., 2003). Ο Genette εξετάζει την αφήγηση εν γένει υπό το πρίσμα τριών βασικών αξόνων: του χρόνου, της έγκλισης (τρόπου) και της φωνής. Ο χρόνος

(τάξη, διάρκεια, συχνότητα) αφορά τις σχέσεις ανάμεσα στην ιστορία και στην αφήγησή της (αφηγηματικός και αφηγημένος χρόνος), τις πιθανές αποκλίσεις από μια ισορροπημένη χρονική διάρθρωση των γεγονότων που συνθέτουν τις χρονικές παρεκβάσεις, τους εγκιβωτισμούς, τις προδρομικές και αναδρομικές αφηγήσεις και το ρυθμό της αφήγησης με τους εκάστοτε αφηγηματικούς τρόπους (σκηνή, περίληψη, διάλογος, περιγραφή, σχόλιο). Η έγκλιση (τρόπος) αφορά τους δυνατούς τρόπους αφηγηματικής αναπαράστασης του θέματος και διακρίνεται αρχικά στην απόσταση, δηλαδή στη σχέση της αφήγησης με το υλικό της (ευθύς λόγος-πλάγιος λόγος-έμμεσος πλάγιος λόγος) και στην προοπτική, δηλαδή στους τρόπους πρόσληψης της ιστορίας (ποιος μιλάει, ποιος βλέπει, ομιλητής και εικονολήπτης).

Η μεθοδολογία της πολιτισμικής εικονολογίας «Imagologie», κλάδος της Συγκριτικής Γραμματολογίας, έχει ως αντικείμενο την εξέταση της «εικόνας» της «άλλης», της «ξένης» χώρας, των ανθρώπων και του πολιτισμού της, όπως παρουσιάζεται στα λογοτεχνικά κείμενα και την επίδραση αυτής της εικόνας (με τη μορφή διαφόρων στερεοτύπων) στην πρόσληψη ξένων λογοτεχνικών έργων (Μπλιούμη Α., 2002). Η εικονολογική προσέγγιση είναι ένα σύστημα σκέψης που αντιμετωπίζει το λογοτεχνικό κείμενο ως ένα ντοκουμέντο, μια μαρτυρία για τον «ξένο» ή τον «άλλο». Προχωρεί με συγκεκριμένα βήματα και φάσεις και εξετάζει τις εικόνες –συνήθως κατασκευασμένες- του «ξένου» και του πολιτισμού του. Η εικονολογική ανάλυση επιτυγχάνεται εξετάζοντας -με συγκεκριμένα βήματα- την οργάνωση του κειμένου σε διάφορα επίπεδα, στο επίπεδο των λέξεων, της ιεράρχησης των σχέσεων, του σεναρίου και των θεματικών μοτίβων (Pageaux D. H., 1988, Guyard M.F. 1988, Σιαφλέκης Ζ., 1988 και Αμπατζοπούλου Φ., 1998).

Βασικό μεθοδολογικό εργαλείο είναι η κατηγορία "κοινωνικές σταθερές", ή "ανθρωπολογικές σταθερές", που δίνουν τη δυνατότητα αναγνώρισης κοινών σημείων σε μία πολυπολιτισμική ομάδα (Wierlacher A., 2000). Ως τέτοιες ορίζονται θεμελιώδεις συνήθειες ή βασικές θεσμικές λειτουργίες, όπως το φαγητό, η κατοικία, ο έρωτας, η γλώσσα, η θρησκεία, οι κοινωνικές και εργασιακές σχέσεις, δηλαδή εκείνα τα κοινωνικά στοιχεία που αναφέρονται στα κοινά σημεία και στις βασικές θεσμικές λειτουργίες όλου του ανθρώπινου πολιτισμού που αποτελούν και μια σημαντική παράμετρο στην κατασκευή της εικόνας στο χώρο της λογοτεχνικής γραφής, (Οικονόμου- Αγοραστου Ι., 1992).

Οι εικόνες ανιχνεύονται κατά βάση στις πολυάριθμες σκηνές (scenes) των λογοτεχνικών κειμένων και διακρίνονται σε τρεις ξεχωριστές κατηγορίες:

1. *Καθολικότητες*, δηλαδή εικόνες που αντιστοιχούν σε ανθρώπινες συμπεριφορές που δίνουν τη δυνατότητα αναγνώρισης κοινών σημείων σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία, όπως ο έρωτας, ο θάνατος, ο γάμος, η εργασία, το σχολείο, το παιχνίδι κ.λ.π.

2. *Τοπικότητες*, δηλαδή εικόνες στερεοτύπων που αντιδιαστέλλουν άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά τον «άλλον» με τον «εαυτό μας» ή το «εμείς» με τους «άλλους».

3. *Μεικτές*, εικόνες που έχουν διαφορετική αφετηρία και διαφορετικό κλείσιμο. Εκκινούν με στοιχεία διαφορετικότητας και κλείνουν με στοιχεία ομοιότητας ή και αντίστροφα.

Στην εργασία εξετάστηκαν οι κυρίαρχες και σημαίνουσες συμπεριφορές των ηρώων των μυθιστορημάτων που έρχονται από διαφορετικά πολιτισμικά/εθνικά και θρησκευτικά περιβάλλοντα και οι τρόποι με τους οποίους περιγράφεται η σχέση τους με άτομα από το περιβάλλον υποδοχής (Ελλάδα) κατά περίπτωση. Επιλέχτηκαν οι παρακάτω κοινωνικές σταθερές, είτε γιατί εμφανίζονται με στατιστική συνέπεια στα

περισσότερα μυθιστορήματα είτε γιατί κρατούν το βάρος και τον ιστό της αφήγησης:
1) Εργασιακές σχέσεις 2) Κοινωνικές σχέσεις 3) Σχολείο 4) Γλώσσα και Θρησκεία
5) Ερωτας 6) Αντίληψη της Νέας Πατρίδας 7) Παιγνίδι.

Γ. Συμπερασματικές παρατηρήσεις

1. Η εικόνα του μετανάστη σε πλήρη ανατροπή

Η εικόνα του «ξένου» έχει απασχολήσει μόλις τα τελευταία χρόνια την ελληνική κοινωνία (Φραγκουδάκη Α., & Δραγώνα Θ., 1998). Η αντιστροφή των μεταναστευτικών τάσεων την δεκαετία του '90 μετέτρεψε τις χώρες του ευρωπαϊκού νότου - και μεταξύ αυτών την Ελλάδα - σε χώρες υποδοχής των πραγματικών ξένων και σήμανε την βίαιη αμφισβήτηση των πρότυπων πρόσληψης της ετερότητας στους χώρους εργασίας και κυρίως της εκπαίδευσης, δηλαδή στα περιβάλλοντα, όπου το μαθησιακό φαινόμενο και η ανάπτυξη της υποκειμενικότητας κυριαρχούν. Ταυτόχρονα οι αλλαγές και οι επιπτώσεις επήλθαν με ρυθμό καταγιστικό. Το ιδιαίτερο γνώρισμα στο σχηματισμό της εικόνας του «μετανάστη» είναι η πλήρης ανατροπή της σημασίας και του περιεχομένου της λέξης. Η παλιά λέξη παίρνει ένα τελείως διαφορετικό νόημα και βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη και αλλαγή και φυσιολογικά σε κατάσταση εξελικτικής και μεταβαλλόμενης συνειδητοποίησης. Στη λογοτεχνική ιστορία της Ελλάδας ο «μετανάστης» του '50 είναι κυρίως ο Έλληνας που πήγαινε στο εξωτερικό, ενώ σήμερα και από το 1990 και μετά ο μετανάστης είναι ο ξένος ή ο άλλος που ο Έλληνας δέχεται και πρέπει να μάθει να συμβιώνει μαζί του, υποχρεούμενος συνεπώς και σε ανάλογες αλλαγές (Στενού Κ., 1998).

Στο σώμα των παιδικών μυθιστορημάτων με θέμα τη μετανάστευση είναι ορατές ορισμένες ομαδοποιήσεις. Μια πρώτη ομάδα αποτελείται από τα μυθιστορήματα που έχουν εκδοθεί πριν το 1989-1990, έτος κρίσιμο και σταθμός στην ιστορία της ανθρωπότητας, λόγω της κατάρρευσης των χωρών της Ε.Σ.Σ.Δ. Στην εποχή 1974-1989 οργανώνεται και ενισχύεται η επιστροφή των ελλήνων πολιτικών προσφύγων από τις χώρες της Ε.Σ.Σ.Δ. Κατά συνέπεια τα μυθιστορήματα που εκδίδονται αυτήν την περίοδο έχουν ως βασικό θέμα και απεικονίζουν είτε τον έλληνα μετανάστη του εξωτερικού στη Γερμανία, όπως στα μυθιστορήματα *Κρίμα κι άδικο*, *Παιγνίδι χωρίς κανόνες* ή αργότερα στην Αμερική, όπως στο *Το τραγούδι των σειρήνων* και τον έλληνα πολιτικό πρόσφυγα, που επιβιώνει στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης (*Ο θεός Πλάτων*, *Κοντά στις ράγιες*) ή τον απόγονό του που επιστρέφει μετά τη δεκαετία του '80 στην πατρίδα (*Κάποτε ο κνηγός*). Στην ίδια χρονική περίοδο εκδίδονται και τα μυθιστορήματα που έχουν θέμα τον έλληνα πρόσφυγα του 1920 - 22 στην Ελλάδα (*Τα κοριτσάκια με τα ναυτικά*, *Τα προσφυγόπουλα*, *Το σπίτι με τις τζιτζιφιές*) ή τις προσφυγικές περιπέτειες ελλήνων κατά τη διάρκεια του Β' παγκόσμιου πολέμου και μετά (*Το διπλό ταξίδι*, *Το γεφύρι της Ανατολής*, *Για την άλλη πατρίδα*, *Ο μικρός αδερφός*).

Μια δεύτερη ομάδα αποτελείται από μυθιστορήματα που κυκλοφορούν μετά την "κρίσιμη" δεκαετία του '90, δεκαετία ισχυρής διείσδυσης μεταναστών στην ελληνική επικράτεια από τα Βαλκάνια και τις ανατολικές χώρες (Ε.Σ.Σ.Δ) και έχουν φυσιολογικά ως θέμα την εισβολή των αλλοεθνών - μεταναστών στην Ελλάδα. Είναι ίσως η πιο ενδιαφέρουσα λογοτεχνική παραγωγή. Σε αυτήν την κατηγορία διακρίνονται δυο ενδιαφέρουσες υπο-ομάδες μυθιστορημάτων. Η πρώτη περιλαμβάνει μυθιστορήματα με ήρωες, αλλοεθνείς μετανάστες ελληνικής καταγωγής

(*Να ακούω καλά το όνομά σου, Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς, Καλημέρα Ελλάδα, Λίνα, δρόμοι και μονοπάτια, Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι*) και η δεύτερη περιλαμβάνει αλλοεθνείς μετανάστες προερχόμενους από τις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης και την Αλβανία (*Σαρακήνικο, Γκασμέντ ο φυγάς με τη φλογέρα, Δώσε την αγάπη, Ένα παιδί δυο πατρίδες, Άγιε Βασίλη θα μου κάνεις μια χάρη; Μια ιστορία του Φιοντόρ*).

Ανάλογα με τις παραπάνω ομαδοποιήσεις αποτυπώνονται διάφορες ποικιλίες στο εσωτερικό της «εικόνας του μετανάστη», δηλαδή εμφανίζεται η εικόνα του έλληνα μετανάστη στη Δυτική Ευρώπη ή στην Αμερική στη δεκαετία του '60 και η εικόνα του ιδιόμορφου πολιτικού πρόσφυγα, δηλαδή του έλληνα δεύτερης γενιάς που επιστρέφει στην πατρίδα του. Οι ήρωες – πολιτικοί πρόσφυγες στις χώρες της πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. ζωντανεύουν μια από τις πιο μελανές σελίδες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, δηλαδή τα γεγονότα και τις οδυνηρές συνέπειες του εμφύλιου πολέμου 1945-1949, που οδήγησε ένα μεγάλο αριθμό ελλήνων στις ανατολικές χώρες της πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. Οι ελάχιστοι επιζήσαντες και κυρίως οι απόγονοί τους που έχουν γεννηθεί και μεγαλώσει εκτός Ελλάδος, ακολουθούν κυρίως μετά το 1981 τον επώδυνο τελικά δρόμο της επιστροφής.

Εμφανίζεται η εικόνα του αλλοεθνή μετανάστη η οποία τέμνεται σε δυο ομάδες. Η πρώτη ομάδα συνθέτει την εικόνα του μετανάστη ελληνικής καταγωγής που επιστρέφει στην μητέρα -πατρίδα. Ο ήρωας - μετανάστης ελληνικής καταγωγής ομιλεί με ιδιότυπο τρόπο τα ελληνικά και είναι χριστιανός ορθόδοξος στο θρήσκευμα. Ιστορικά υπάρχουν δυο περιπτώσεις: Στην πρώτη περίπτωση οι πρόγονοί του μετανάστη έχουν εγκαταλείψει την Τουρκία το 1922 και εγκαταστάθηκαν στη Σοβιετική Ένωση αντί για την Ελλάδα (*Καλημέρα Ελλάδα, Λίνα-δρόμοι και μονοπάτια*) και οι επίγονοί του επιστρέφουν στη μητέρα πατρίδα μετά το 1992. Στη δεύτερη περίπτωση ο μετανάστης κατάγεται από τις μειονοτικές περιοχές της νότιας Αλβανίας (*Να ακούω καλά το όνομά σου, Ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς, Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι*).

Η δεύτερη ομάδα συνθέτει την εικόνα του κλασικού αλλοδαπού μετανάστη που φτάνει στην Ελλάδα ως οικονομικός μετανάστης, και συνήθως προέρχεται από Αλβανία ή από τις πρώην χώρες της Ε.Σ.Σ.Δ., (*Δώσε την αγάπη, Ένα παιδί δυο πατρίδες, Μια ιστορία του Φιοντόρ, Γκασμέντ, ο φυγάς με τη φλογέρα, Άγιε Βασίλη θα μου κάνεις μια χάρη; Σαρακήνικο*).

Πλάι στις παραπάνω ποικιλίες της εικόνας του μετανάστη εμφανίζονται και άλλες περιπτώσεις που ξεφεύγουν από την κλασική αντίληψη του όρου μετανάστη και μάλλον δεν απασχολούν ειδικότερα την παρούσα έρευνα, όπως είναι οι ήρωες των μυθιστορημάτων *Ο μικρός αδερφός, Τα κοριτσάκια με τα ναυτικά, Το σπίτι με τις τζιτζιφιές, Το γεφύρι της Ανατολής και το διπλό ταξίδι*.

2. Εικόνες τοπικότητας και καθολικότητας

Στα περισσότερα μυθιστορήματα έρχονται και επανέρχονται με στατιστική συνέπεια οι ίδιες κοινωνικές σταθερές και αποτυπώνονται αντίστοιχα εικόνες καθολικότητας και τοπικότητας. Ο έρωτας, οι κοινωνικές και οι εργασιακές σχέσεις, το σχολείο, η γλώσσα, η θρησκεία, η αντίληψη της νέας πατρίδας και το παιχνίδι είναι οι περισσότερο εμφανιζόμενες κοινωνικές σταθερές και είναι λογικό, εφόσον αυτές φυσιολογικά διαμορφώνουν τις συνθήκες, που αναμένεται να συναντήσει ένας μετανάστης σε μια χώρα υποδοχής.

Ο έρωτας είναι πάντοτε μια εικόνα καθολικότητας που μετατρέπεται σε εικόνα τοπικότητας και είναι αρκετά έντονη, όταν αποτυπώνεται, γιατί ακριβώς είναι ο ιδανικός τρόπος οικείωσης του άλλου και ταυτόχρονα αυτό που θα στοιχειωθεί μετά την απαγόρευση. Στο μυθιστόρημα *Κάποτε ο κυνηγός*,) ο έρωτας είναι η πηγή δυστυχίας στην οικογένεια των μεταναστών, διότι η Ευρυδίκη η νεαρή ηρωίδα που γεννήθηκε στη Μόσχα από έλληνες γονείς, πολιτικούς πρόσφυγες από την περίοδο του εμφυλίου πολέμου και ο γιος της Ερασμίας, που σπουδάζει στο Λονδίνο, είναι το αταίριαστο - σύμφωνα με όλες τις παραμέτρους του σύγχρονου περιβάλλοντος-ερωτικό ζευγάρι. Στην ουσία υπάρχουν διαφορές καταγωγής, κοινωνικής θέσης και οικονομικής ισχύος.

Στα υπόλοιπα μυθιστορήματα δεν υπάρχουν κορυφαίες εικόνες με θέμα τον έρωτα, ούτε υπάρχουν γάμοι μεταξύ μεταναστών και ελλήνων, παρά το γεγονός ότι οι περισσότεροι ήρωες μετανάστες στη ροή του χρόνου ενηλικιώνονται και φτάνουν σε ηλικία γάμου. Εξάιρεση είναι τα φλερτ στο μυθιστόρημα *Λίνα – δρόμοι και μονοπάτια*, στο *Ένα παιδί, δυο πατρίδες* και στο *Καλημέρα Ελλάδα*, όπου ο έρωτας αποτελεί μια ξεχωριστή εικόνα καθολικότητας, καθώς αποτυπώνονται σκηνές νεανικού φλερτ ανάμεσα στην Μαρία και στον Θεοδωρή, ανάμεσα στην ελληνίδα Ελένη και στο νεαρό αλβανό Φερίτ και στο Γιούρι και στην Ελπίδα. Αυτοί όμως οι ήρωες φαίνεται να έχουν πλήρως αφομοιωθεί στο ελληνικό περιβάλλον. Ειδικότερα ο Φερίτ έχει αλλάξει γλώσσα, θρησκεία και όνομα. Γάμος μεταξύ ελλήνων και μεταναστών δεν αποτυπώνεται σε κανένα μυθιστόρημα. Όταν γίνεται, δεν είναι γάμος ούτε καν συνοικέσιο παρά υποκριτική αγοραπωλησία, π.χ. στο μυθιστόρημα *Μια ιστορία του Φιοντόρ*, η πρωταγωνίστρια Ελόνα αναγκάζεται να «παντρευτεί» το γέρο Σταύρο, και τον παρουσιάζει στην κόρη της τη Λιούμπα, που μόλις φτάνει από τη Μόσχα(σελ. 21).

«Αυτός είναι ο κυρ Θανάσης, ο νέος μου άντρας!» της είπε και σχεδόν την εξανάγκασε να τον χαιρετήσει.

«Μα γιατί; δεν τον σιχαίνεσαι;»

«Γιατί... ρωτάς γιατί... μα γιατί πρέπει να ζήσουμε! Μόλις πεθάνει ο γέρος αυτό το σπίτι θα γίνει δικό σου και δικό μου...».

Βεβαίως αυτές οι εικόνες και καταστάσεις δεν καταγράφονται σε κανένα μυθιστόρημα μετανάστευσης στα οποία πρωταγωνιστεί ο έλληνας μετανάστης στη Δ. Ευρώπη, π.χ. στο *Κρίμα κι άδικο*, όπου ο ήρωας (έλληνας μετανάστης στην Ολλανδία) παντρεύεται με Ολλανδέζα σε συνθήκες αυτονόητης ισοτιμίας. ή στο *Παιγνίδι δίχως κανόνες*

Οι εργασιακές σχέσεις είτε αφορούν μετανάστη ελληνικής καταγωγής είτε όχι αποτυπώνονται σε εικόνες έντονης τοπικότητας. Στην ουσία η εργασιακή εκμετάλλευση αποτυπώνεται ως αυτονόητη και προσδοκώμενη κατάσταση. Η πλειοψηφία των ελλήνων κρατάει μια στάση αδιάφορη έως αρνητική απέναντι στο μετανάστη. Ελάχιστα είναι τα άτομα που διαφοροποιούνται από την πλειοψηφία και είναι συνήθως άτομα χωρίς ιδιαίτερη απήχηση ή εξαιρετικές περιπτώσεις ατόμων με ξεχωριστές εμπειρίες όπως είναι για παράδειγμα ο Παπατζίμης, μια καρικατούρα ελληνοαμερικανού - που ξέρει αυτός από ξενιτιά και εκμετάλλευση - στο *Γκασμέντ, ο φυγάς και η φλογέρα του*, ο συμπαθής γιατρός στο *Κάποτε ο κυνηγός*, η Αίντα και η Πανώρια...στο *Άγιε Βασίλη θα κάνεις μια χάρη;* και η κυρία Όλγα στο *Ένα παιδί δυο πατρίδες*

Η εκπαίδευση (σχολείο) αν και αρχικά εκκινεί με στοιχεία τοπικότητας, καταλήγει πολύ γρήγορα με στοιχεία καθολικότητας, πράγμα που υποχρεώνει την ένταξή του

στην κατηγορία της καθολικότητας. Αυτό συμβαίνει κατά βάση, επειδή ο μικρός μετανάστης είναι ελληνικής καταγωγής και προσαρμόζεται γρήγορα στις απαιτήσεις του σχολείου (*Κάποτε ο κυνηγός, Λίνα-δρόμοι και μονοπάτια, Καλημέρα Ελλάδα, Ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς, Σαρακήνικο*), είτε συντρέχουν άλλοι λόγοι. Βεβαίως είναι τελείως ξεχωριστή η περίπτωση του Κούρδου πρόσφυγα Εκρέμ. Στο μυθιστόρημα *Σαρακήνικο*, η σκηνή του Σχολείου είναι τοπικότητας και καταλήγει πολύ γρήγορα σε σκηνή καθολικότητας(σελ. 66).

- *Πάρε Εκρέμ να ζωγραφίσεις ! είπε.*

Ο Εκρέμ έβγαλε ενθουσιασμένος το τετράδιό του και άρχισε να ζωγραφίζει.

Όλο το φύλλο έγινε μια απέραντη θάλασσα, που πάνω της δυο αγόρια στέκονταν αγκαλιασμένα, σαν να χόρευαν.

Ανάλογες παρατηρήσεις ισχύουν και στο *Καλημέρα Ελλάδα* 9σελ. 5-6), όπου ο Γιούρι τα καταφέρνει ιδιαίτερα καλά στο σχολείο παρόλο που αρχικά εισπράττει καθολική απόρριψη, αλλά και στο μυθιστόρημα *Κάποτε ο κυνηγός*, όπου η ηρωίδα η Ευρυδίκη συναγωνίζεται επαξίως τις υπόλοιπες συμμαθήτριες και στα μυθιστορήματα *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς* (σελ. 76-77) και *Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι* (σελ. 33). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η κοινωνική σταθερά σχολείο αν και αποτυπώνεται για λίγο στην αρχή ως τοπικότητα στη συνέχεια πολύ γρήγορα μετατρέπεται στη εξέλιξη του μύθου σε εικόνα καθολικότητας, δηλαδή οι ήρωες γίνονται αποδεκτοί από τους συμμαθητές τους και συμβιώνουν σε συνθήκες ισοτιμίας και ισονομίας.

Το παιγνίδι αποτυπώνεται με τον ίδιο περίπου τρόπο, όπως και η εκπαίδευση, δηλαδή αρχική απόρριψη και σταδιακή αποδοχή του μετανάστη. Στο μυθιστόρημα *Μια ιστορία του Φιοντόρ*, αποτυπώνεται σε μια πολύ σκληρή εικόνα όπου η Λιούμπα δεν γίνεται καν αποδεκτή από τον περίγυρο των συνομηλίκων, στη συνέχεια απορρίπτεται, περιθωριοποιείται και γίνεται ο περίγελος μικρών και μεγάλων(σελ., 30).

«Αγάπη αγαπούλα, στον καφέ που κάνεις τι βάζεις, αλάτι ή αλεύρι;»

«Αγάπη αγαπούλα , πως πλένεις τα σεντόνια; Με νερό ή με τσίπουρο;

Στο *Σαρακήνικο*, το παιγνίδι αντιστοιχεί στην κορυφαία στιγμή του αφηγήματος και αν και εκκινεί διστακτικά από σκηνή τοπικότητας καταλήγει σε μια εικόνα καθολικότητας. Είναι το παιγνίδι των παιδιών, βασική κοινωνική σταθερά, στην οποία όλα ενώνονται, όλα είναι κοινά. Πολύ έξυπνα ο συγγραφέας επιλέγει και εισάγει εμβόλιμα στο παιγνίδι την παράσταση του Καραγκιόζη, που είναι κοινό πολιτιστικό στοιχείο ανάμεσα στους κούρδους και στους έλληνες και ενώνει αντί να χωρίζει. Έτσι, στις σελίδες 39-40 ανακοινώνεται η παράσταση του Καραγκιόζη:

« Κυρίες και κύριοι αγαπητά μου παιδιά! Σήμερα θα παίξουμε το έργο του Μιχάλη! Ο Καραγκιόζης τρομοκράτης!

Στη συνέχεια η παράσταση αμβλύνει τα αρνητικά στερεότυπα των Κούρδων τρομοκρατών και δικαιώνει τον κούρδο τρομοκράτη Εκρέμ είτε παίζοντας με τη λέξη τρομοκράτης που την μετατρέπει σε *ταραμοκράτης* είτε με την εξέλιξη της ιστορίας της παράστασης, η οποία αθώνει τον κούρδο τρομοκράτη. Τέλος σε μυθιστορήματα όπου ο ήρωας είναι έλληνας μετανάστης σε χώρες της Δύσης δεν τίθεται καν θέμα σκηνών τοπικότητας και στην κοινωνική σταθερά της εκπαίδευσης και του παιγνιδιού.

Η κοινωνική σταθερά Κοινωνικές σχέσεις εμφανίζεται σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα ως εικόνα τοπικότητας. Στο μυθιστόρημα *Γκασμέντ ο φυγάς και η φλογέρα του*, υπάρχει μια μικρή απόκλιση καθώς εμφανίζονται άτομα με σεβασμό και κατανόηση στον ξένο μετανάστη. Στο *Κάποτε ο κυνηγός* (σελ. 10) η σύγκρουση «ξένου» και «δικού» μας αποτυπώνεται με περισσή ευκρίνεια. Η αντιπαράθεση των επιθέτων "ντόπιοι" και "πατριώτες" με τα επίθετα "ξένοι" και μάλιστα "πρόσφυγες", δηλώνει την προσπάθεια ενοχοποίησης των διωκόμενων με τη μετάθεση ευθύνης για ό,τι μικροπρεπές συμβαίνει. Κι αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι μετανάστες με εντολή των αφεντικών, εγκαταλείπουν το καλύβι που είχαν μετατρέψει σε σπιτάκι.

"-Είπε ότι τζάμπα ψωμί τρώμε. Και κρίμας το σπίτι είπε, που θα μπορούσαν να το δώσουν σε μια οικογένεια με κότσια και φιλότιμο, ή μια οικογένεια που να προσφέρουν όλοι κι όχι ένα άτομο κι αυτό μισερό. ...Θα 'ρθει ένα ζευγάρι από τη Μεσοχώρα. Άνθρωποι της δουλειάς και ντόπιοι, πατριώτες, όχι ξένοι και μάλιστα πρόσφυγες από το Παραπέτασμα που καμώνονται τους αριστοκράτες κι αγκαλά δεν ξέρεις από που τραβάει η σκούφια τους...

Εκείνο που επίσης έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το γεγονός ότι στο μυθιστόρημα *Γκασμέντ ο φυγάς με τη φλογέρα του* (σελ. 98), δεν αποτυπώνεται η διαφοροποίηση του «ξένου» έναντι του ντόπιου έλληνα αλλά η υπέρπουσα λογική της ερμηνείας αλλά και κατά κάποιο τρόπο δικαιολόγησης της μη ανοχής απέναντι στο μετανάστη, με το επιχείρημα «Οι εφημερίδες έβγαζαν ειδήσεις για παρανομίες Αλβανών!». Η ευθύνη και η πρόκληση των αρνητικών συναισθημάτων έναντι του «ξένου» βρίσκεται όχι στην αυτονόητη αδυναμία της αποδοχής του «άλλου» ή του «ξένου» αλλά σε άλλες αιτίες είτε εξωτομικές « η τηλεόραση έδειξε, ο κόσμος λέει κ.λ.π.» είτε οικονομικές «Ό,τι μερεμέτι χρειάζεστε, Αλβανούς παίρνετε!». Έτσι, υποβάλλεται σταδιακά η αίσθηση ότι για τον φανερό ή μη ρατσισμό δεν ευθύνεται ο έλληνας και η συμπεριφορά του, αλλά κάποιο άλλοι και ότι αυτό που πρόκειται να συμβεί ή που συμβαίνει είναι κάτι νομοτελειακό, δηλαδή ο ξένος ως ξένος είναι η απειλή μας και να μας αδειάσει τον τόπο.

Είναι χαρακτηριστική η συζήτηση μεταξύ ντόπιων στο καφενείο του χωριού.

- Γιατί θυμώνεις, ρε Τσαμπίκο; Όταν είσαι ξεμέθυστος, όλο και κάποιο μεροκάματο βρίσκεται και για σένα, συμπλήρωσε χαμογελαστός.

- Ότι μερεμέτι χρειάζεστε Αλβανούς παίρνετε. Πριν έρθουν αυτοί, εγώ έκανα καμιά επισκευή στα υδραυλικά σας, έχτιζα κάνα φράχτη κι έβγαине το μεροκάματο.

Κι όσο κι αν ήταν αντίθετοι με τις επιδόσεις του συντοπίτη τους η άποψή του τους έβρισκε σύμφωνους....Πες ο ένας πες ο άλλος κατάφεραν να πιστέψουν ότι φταίει τελικά για όλα ο Γκασμέντ φταίει για όλα κι αποφάσισαν τελικά να τον τιμωρήσουν. (σελ. 97-98).

- Να τους στείλουμε από κει που ήρθαν, πρότεινε τελικά ο Τσαμπίκος με ένα ρέψιμο πανηγυρικό.

Το ίδιο και ανάλογο και στο *Σαρακήνικο*, (σελ. 64), όπου ο Λεωνίδας φοβάται ότι θα κολλήσει ψείρες από τον Εκρέμ, το ίδιο και στο *Καλημέρα Ελλάδα*, όπου η κυρία Χ κατηγορεί το Γιούρι για μολυσματικές ασθένειες, ενώ οι συμμαθητές του υπαινίσσονται ότι είναι άπλυτος και βρομιάρης. Κάτι αντίστοιχο αποτυπώνεται και στο *Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι* και στα υπόλοιπα μυθιστορήματα.

Όσον αφορά στην **αντίληψη της νέας πατρίδας** όλοι σχεδόν οι μετανάστες ελληνικής καταγωγής, π.χ. ο μικρός Γιούρι στο *Καλημέρα Ελλάδα*, η Ευρυδίκη στο *Κάποτε ο κυνηγός*, η μικρή Βερονίκη στο *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς*, ο Νίκος στο (*Να ακούω καλά το όνομά σας*) εμφανίζονται να έχουν δυο πατρίδες. Η μια είναι η χώρα προέλευσης, Αλβανία ή Ε.Σ.Σ.Δ. και η άλλη είναι χώρα φιλοξενίας ή

υποδοχής (Ελλάδα). Μόνο που η πρώτη είναι η πατρίδα με πραγματικές εμπειρίες, ενώ η δεύτερη αποτυπώνεται με δυο μορφές. Μια μορφή είναι η φανταστική, αυτή που ο ήρωας έχει πλάσει στο μυαλό του και η άλλη είναι πραγματική αυτή που συναντάει στην Ελλάδα και είναι συνήθως απογοητευτική. Η συνέχεια είναι εξαιρετικά αρνητική ειδικότερα στο *Καλημέρα Ελλάδα*, στο *Να ακούω καλά το όνομά σου* και στο *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς*, όπου ο Γιούρι, ο Νίκος και η μικρή Βερονίκη, περιγράφουν αρνητικά την πρώτη τους πατρίδα, όπου βιώνουν ως ελληνική μειονότητα τις δυσκολίες της καταπίεσης από ένα αυταρχικό καθεστώς (Αλβανία, Γεωργία) αλλά βιώνουν κάτι ανάλογο και χειρότερο απρόσμενα και στην Ελλάδα, σελ. 16-17, 75-76 και σελ. 76-77, αντίστοιχα. Και οι τρεις παραμένουν μπερδεμένοι ανάμεσα στις δυο πατρίδες, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο παρακάτω απόσπασμα από το μυθιστόρημα, *Ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς*:

...Με ρωτάς αν μου αρέσει η ζωή στην Ελλάδα. Τι να σου πω...Καλά είναι. Μερικές φορές όμως όταν βλέπω στον ύπνο μου πως βρίσκομαι στο Φέριτ (Αλβανικό χωριό) είμαι πολύ χαρούμενη και το πρωί που ξυπνάω και καταλαβαίνω πως ήταν όνειρο, χωρίς να το θέλω, με πιάνουν τα κλάματα. Αυτό όμως είναι μυστικό και το λέω μόνο σε σένα....

Στο *Κάποτε ο κυνηγός* με πρωταγωνιστές παλλινοστούντες έλληνες πρόσφυγες (σελ.28), παρεμβάλλεται και η αντίληψη για τη χαμένη πατρίδα. Κοντολογίς αναφέρονται τρεις πατρίδες: Το χωριό στην Πελοπόννησο είναι η πρώτη πατρίδα που έχει ήδη καταστραφεί τυπικά και ουσιαστικά, εφόσον η ηρωίδα γιαγιά σχεδόν εκδιώχθηκε και το σπίτι τους και η περιουσία τους δημεύτηκε.

«...το σπίτι κουρεύτηκε...την είχαν διαγράψει έτσι κι αλλιώς τη γιαγιά. Από το μικρό περιβολάκι της με τις πορτοκαλιές πέρασε ο δημόσιος δρόμος, αφύλακτο και ποιος να το προστατέψει... Μπορεί και κάθε βράδυ να τον ονειρευόταν (τον τόπο της)»,

Η Ταस्कένδη, η δεύτερη πατρίδα, είναι ήδη παρελθόν και μένουν τα Τρίκαλα η αποτυχημένη απόπειρα για τρίτη πατρίδα.

«Τα Τρίκαλα μου είχαν φανεί από την αρχή πόλη φιλόξενη...Είχαμε φτάσει απογευματάκι, καλοκαιρινό, ... Μια δροσιά μου χάιδε τα μπράτσα στα ξαφνικά, μόλις κατεβήκαμε από την καρότσα του φορτηγού που μας έφερε από τον Πειραιά... Το αισθανόμουν.»

«Γιαγιά. Μαργαρίτα. Μάνα. Έχει ποτάμι. Είν' εδώ το ποτάμι. Εδώ. Κοντά μας» φώναξε χαρούμενη η Ευρυδίκη, η μεγάλη κόρη.

Κάπως διαφορετικά εμφανίζονται τα πράγματα στο μυθιστόρημα (Μια ιστορία του Φιοντόρ) όπου η ηρωίδα η Λιούμπα από τη Ρωσία έχει σχεδόν εξιδανικεύσει την πατρίδα που άφησε πίσω της και αρνείται να δεχθεί τη νέα γλώσσα και τη νέα πατρίδα παρά τις εκκλήσεις της μητέρας της, σελ. 22 *« τώρα τα σπίτια του τα πέτρινα της είχαν φανεί βαριά και γεμάτα σκιές επικίνδυνες, οι δρόμοι του, στρωμένοι με μεγάλες λευκές πέτρες, της πόνεσαν τις πατούσες, και τα μεγάλα δένδρα της πλατείας λες και θύμωσαν μαζί της, γιατί εκείνη, μόλις τα είδε, σκέφτηκε ότι το πράσινο των φύλλων στη δικιά της την πατρίδα μάλλον ήταν πιο παχύ και πιο ζεστό.»*

Η Θρησκευία και η Γλώσσα αποτυπώνεται σε εικόνες τοπικότητας και η αντίθεση του «ξένου» και του «δικού» μας έρχεται με την προβολή της διαφορετικότητας στη γλώσσα και στη θρησκευία π.χ. στο μυθιστόρημα *Σαρακήνικο* (σελ. 31).

- *Χιόνι Εκρέμ!* είπε ο Νικόλας

Ο Εκρέμ απόμεινε να κοιτάζει στη θάλασσα

-Χιόνι! Χιόνι Εκρέμ φώναξε τώρα ο Νικόλας δείχνοντας του το άσπρο χαλί που απλωνόταν μπροστά τους.

-Καρ! Είπε στη γλώσσα του ο Εκρέμ

-Καρ! Επανελάβε και ο Νικόλας, ευχαριστημένος που μάθαινε την πρώτη ξένη λέξη.

-Ταμάμ! Νικόλα ταμάμ!

Και πάλι δεν κατάλαβε ο Νικόλας.

Στο ίδιο μυθιστόρημα η διαφορετική θρησκεία αποτελεί αιτία μη επικοινωνίας των δυο ηρώων, του Κούρδου Εκρέμ και του έλληνα Νικόλα, αλλά καταλήγει σε επίπεδα ανοχής και κατανόησης(σελ. 62).

-Άσε , Νικόλα, ήσυχο το παιδάκι! Δεν είναι χριστιανός να κάνει το σταυρό του, μουσουλμάνος είναι και οι μουσουλμάνοι δεν κάνουν σταυρό! Εξήγησε η μάνα του.

-Δηλαδή Εβραίος!

-Όχι βρε αγράμματε! Του είπε ο Μιχάλης. Άλλο εβραίος άλλο μουσουλμάνος!

-Ε και τι μ' αυτό; Έχω ένα φίλο μουσουλμάνο που δεν κάνει το σταυρό του, συμπεράνε ικανοποιημένος ο Νικόλας.

Αξίζει βεβαίως να προσθέσουμε ότι στα δυο μυθιστορήματα όπου πρωταγωνιστούν έλληνες μετανάστες στη Δυτική Ευρώπη, η γλώσσα και η θρησκεία αποτυπώνονται σχεδόν σε εικόνες καθολικότητας ή έστω μεικτές. Σε μυθιστορήματα όπου ο ήρωας είναι ο αλλοεθνής μετανάστης που έρχεται στην Ελλάδα, η θρησκεία και η γλώσσα αποτυπώνεται σε εικόνες τοπικότητας. Ακόμη και σε περιπτώσεις που η ελληνική καταγωγή προϋποθέτει ως μητρική την ελληνική γλώσσα και ως θρησκεία τη χριστιανική, διατηρούνται εικόνες τοπικότητας. Στις περιπτώσεις αυτές δημιουργείται η αίσθηση ότι η διαφορά του «άλλου» και του «δικού» μας εκπίπτει σε μια αντίθεση του φτωχού έναντι του πλούσιου, του έχοντος και του μη έχοντος, δηλαδή στο επίπεδο των κοινωνικοοικονομικών ανισοτήτων και όχι του διαφορετικού.

3. Μεικτές εικόνες

Το κρίσιμο σημείο στις μεικτές σκηνές είναι η εξέλιξή τους, δηλαδή η εξελικτική τους πορεία από την αφετηρία μέχρι το τέλος των σχετικών αφηγηματικών επεισοδίων. Οι εικόνες αυτού του είδους συνδυάζουν και εμπεριέχουν ταυτόχρονα στοιχεία καθολικότητας και τοπικότητας και είναι άκρως ενδιαφέρουσα η πορεία τους, δηλαδή από τι στοιχεία ξεκινούν και που καταλήγουν, επειδή μια πορεία με φορά από στοιχεία καθολικότητας σε στοιχεία τοπικότητας υποκρύπτει πιθανότατα και μια υπολανθάνουσα αντίληψη σχετικά με τη μοίρα και την τύχη των μεταναστών στην Ελλάδα.

Πράγματι, οι περισσότερες μεικτές εικόνες που εκκινούν με στοιχεία τοπικότητας αλλά εξελίσσονται ώστε να καταλήγουν σε στοιχεία καθολικότητας, δείχνουν ενδεχομένως μια θετική εξελικτική πορεία προς μια στάση ανοχής και κατανόησης της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στον «άλλο», στην περίπτωση μας τον μετανάστη. Αυτό όμως οδηγεί με ακρίβεια στο μοντέλο της «αφομοίωσης» που σημαίνει πλήρη και ισοπεδωτική μεταμόρφωση του μετανάστη στα ελληνικά πολιτιστικά συμφραζόμενα και όχι στο μοντέλο της «ενσωμάτωσης» που προϋποθέτει από τον «άλλο», τον μετανάστη τη διατήρηση των ιδιαιτεροτήτων του και της πολιτιστικής του ταυτότητας. Είναι μάλιστα ενδεικτική η περίπτωση του μυθιστορήματος (*Ένα παιδί δυο πατρίδες*) στο οποίο ο ήρωας και η οικογένειά του Αλβανοί χωρικοί

αλλάζουν όνομα, ξεχνούν γλώσσα και θρησκεία για να επιτύχουν την καλύτερη προσαρμογή τους στην ελληνική κοινωνία. Το πόσο αυτή η επιλογή βέβαια αποτελεί μία καθολική λογική για τα παιδικά μυθιστορήματα μεταναστευτικής λογοτεχνίας και κατά πόσο εξυπηρετεί μία συνειδητή διαπολιτισμική προσέγγιση είναι ένα ανοιχτό ερώτημα ακόμη. Το ίδιο ανοικτό παραμένει το ερώτημα και για το αντίστροφο, δηλαδή κατά πόσο οι μεικτές σκηνές που εκκινούν από την καθολικότητα και καταλήγουν στην τοπικότητα δείχνουν την εφαρμογή μια εντελώς αποτυχημένης διαπολιτισμικής λογικής που κινείται στα όρια της εθνοκεντρικής ιδεολογίας.

Η κοινωνική σταθερά της εκπαίδευσης στα μυθιστορήματα με ήρωα τον αλλοεθνή μετανάστη στην Ελλάδα, εμφανίζεται σχεδόν πάντοτε ως μια μεικτή εικόνα με πορεία από το τοπικό στο καθολικό και δείχνει έμπρακτα τη λογική του σχολείου και της εκπαίδευσης, που ως θεσμός είναι πιο έτοιμος να αντιμετωπίζει την είσοδο του «άλλου».

Ο έρωτας αποτυπώνεται ως μεικτή σκηνή που εκκινεί από στοιχεία καθολικότητας αλλά καταλήγει σε σκηνή τοπικότητας. Στα μυθιστορήματα όμως με ήρωα έλληνα μετανάστη στη Δυτική Ευρώπη, η σκηνή παραμένει μια κυρίαρχη σκηνή καθολικότητας, εφόσον οδηγεί στη συμβίωση ή στο γάμο (*Κρίμα κι άδικο, Παιγνίδι χωρίς κανόνες*). Στα μυθιστορήματα *Γκασμέντ ο φυγάς, Σαρακήνικο, Άγιε Βασίλη δεν θα μου κάνεις μια χάρη, Ένα παιδί δυο πατρίδες, Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι και σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα της κατηγορίας αυτής*, εμφανίζονται μεικτές εικόνες άλλων κοινωνικών σταθερών, όπως οι κοινωνικές και οι εργασιακές σχέσεις, στις οποίες η τοπικότητα στο τέλος μετατρέπεται μέσα από επώδυνες και σκληρές δοκιμασίες σε καθολικότητα.

Πολύ συχνά η γλώσσα και η θρησκεία αποτυπώνονται ως μεικτές εικόνες και κυρίως σε μυθιστορήματα με μετανάστες ελληνικής καταγωγής, π.χ. *Κάποτε ο κυνηγός, Καλημέρα Ελλάδα, Λίνα δρόμοι και μονοπάτια, ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς*. Είναι αξιοσημείωτο ότι στα μυθιστορήματα με ήρωα έλληνα μετανάστη που δουλεύει σε χώρες της κεντρικής Ευρώπης οι περισσότερες εικόνες είναι μεικτές και κινούνται με σταθερό προσανατολισμό από την τοπικότητα στην καθολικότητα σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις χωρίς όμως ο έλληνα μετανάστης να απομακρύνεται από την ιδιαιτερότητα της πολιτιστικής του φυσιογνωμίας. Ίσα- ίσα είναι οι κάτοικοι της χώρας υποδοχής που προσαρμόζονται στις ελληνικές συνήθειες, ξεκινώντας από την αποδοχή του τρόπου διασκέδασης και της ελληνικής νοοτροπίας.

4. Αφηγηματικές επιλογές

Υπάρχει ένα κοινό θεματικό υπόβαθρο, που προσδιορίζεται από τον συνεκτικό ιστό της παρουσίας του μετανάστη. Δεν υπάρχει όμως κοινός τρόπος αφήγησης, αφού αλλού επιλέγεται μια αφήγηση στηριγμένη στην προγονική μνήμη ή στην πρόσφατη διήγηση, ενώ αλλού επικρατεί η κλασική μεταγενέστερη αφήγηση. Διαμορφώνεται ένα τοπίο στο οποίο εμφανίζεται πολύ συχνά σε σημείο στατιστικής ακολουθίας η λογική του αίσιου και ευτυχισμένου τέλους της ιστορίας και μάλιστα κάπως απότομα και καθόλου δικαιολογημένο από την πλοκή κι εξέλιξη του μύθου. Μόνο το μυθιστόρημα (*Κάποτε ο κυνηγός*) κλείνει διαφορετικά, δηλαδή οι μετανάστες διώχνονται βίαια από την προσωρινή τους διαμονή στη νέα πατρίδα και εμφανίζονται να πηγαίνουν στο πουθενά παρά το γεγονός ότι τα λόγια της ηρωίδας ακούγονται αισιόδοξα και μαχητικά.

«... πρώτα ο θεός εμείς δεν χανόμαστε. Μας βαστάει η αγάπη. Μεγάλη δύναμη κυρ Βησσαρίωνα! Μα αμφιβάλλω αν την εγνώρισες ποτέ σου!... Πάντως εμείς μ' αυτήν

πορευόμαστε κι όλος ο κόσμος... δηλαδή ο κόσμος που προχωρεί, με όλα τα βάσανά του και τις πίκρες του...» (σελ., 165-166)

Επικρατεί η κλασική τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική οπτική γωνία ή εξωτερική οπτική γωνία και με μια ομαλή γραμμική ροή στην αφήγηση των επεισοδίων, χωρίς αναχρονίες, ανισοχρονίες, χρονικές παρεκβάσεις και αναδρομικές αφηγήσεις, χωρίς δηλαδή ιδιαίτερη πλοκή, παρά μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις. Φαίνεται ότι η τριτοπρόσωπη παντογνωστική αφήγηση ευνοεί τη μια πλευρά, και στην περίπτωση μας την πλευρά του ντόπιου γηγενούς, του οποίου η ματιά του καταγράφεται ολοκληρωμένα μαζί με τις σκέψεις του και τις προσδοκίες του απέναντι στο μετανάστη. Δεν αποτυπώνεται όμως ανάλογα και η οπτική γωνία και η ματιά του μετανάστη, δηλαδή πώς ο ίδιος ο «μετανάστης» βλέπει τον έλληνα, τι περιμένει από αυτόν, τι τον έχει απογοητεύσει και τι τον έχει στενοχωρήσει. Για παράδειγμα ο έλληνας περιμένει σχεδόν νομοτελειακά από τον αλλόγλωσσο και αλλόθρησκο μετανάστη όχι μόνο να εργαστεί και να αποδώσει, αλλά και να μάθει να μιλάει την ελληνική γλώσσα και ίσως κάποτε εντελώς αυτονόητα και φυσιολογικά να ασπαστεί και το χριστιανικό δόγμα. Δεν μαθαίνουμε όμως ποτέ τι σκέπτεται και τι περιμένει ο μετανάστης από τον έλληνα στα αντίστοιχα θέματα γλώσσας, εργασίας και θρησκείας. Είναι φανερό πως η θέαση και καταγραφή των γεγονότων μέσα από τα μάτια και τη φωνή ενός παντογνώστη αφηγητή «βολεύει» κατά κάποιο τρόπο και ευνοεί την αποτύπωση των κυρίαρχων αντιλήψεων της κοινωνίας, εφόσον έτσι αποτυπώνεται κατ' αντανάκλαση η εικόνα του «μετανάστη» που ήδη έχει κυριαρχήσει στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα και έχει δημιουργήσει τα βολικά για τον έλληνα στερεότυπα, δηλαδή του κατώτερου οικονομικά άρα και πολιτισμικά μετανάστη, του κλέφτη, του αντικοινωνικού και κακού μετανάστη, του επικίνδунου Αλβανού κ.λ.π.

Σε κάποια άλλα τα μυθιστορήματα με ήρωα μετανάστη ελληνικής καταγωγής, π.χ. *Κάποτε ο κυνηγός, Καλημέρα Ελλάδα, Ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς*, είτε με ήρωα έλληνα μετανάστη της δεκαετίας του '60, π.χ. *Κρίμα κι άδικο, Παιγνίδι χωρίς κανόνες*, είναι δεδομένη και δεσπόζουσα η επιλογή της εσωτερικής οπτικής γωνίας στην αφήγηση και στην καταγραφή των γεγονότων και των περιπετειών, γιατί ο συγγραφέας είναι ο έλληνας που είτε έχει βιώσει την ξενιτιά και την αναπαριστά αληθοφανώς είτε την έχει «αισθανθεί» εμμέσως και την εκφράζει ποικιλοτρόπως. Στα μυθιστορήματα της πρώτης περίπτωσης επιχειρείται μια πρόχειρη έστω καταγραφή της ματιάς και λογικής του «μετανάστη». Συγκεκριμένα, οι έλληνες συγγραφείς επειδή αδυνατούν να αποτυπώσουν την εσωτερική θέαση της ζωής των μεταναστών και την προβολή του δικού τους «γίγνεσθαι» και «υπάρχειν», επιλέγουν βολικές αφηγηματικές τεχνικές, όπως π. χ. της επιστολής είτε του προσωπικού ημερολογίου. Τέτοια είναι η περίπτωση των μυθιστορημάτων *Καφέ αηδιαστικό μπαλάκι, Ένα παιδί δυο πατρίδες, ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς*, στα οποία αλλοδαποί μετανάστες μιλούν σε πρώτο πρόσωπο είτε σε επιστολές είτε στο προσωπικό τους ημερολόγιο και παρουσιάζουν τη ζωή τους μέσα από τη δική τους εσωτερική οπτική γωνία.

Η αφηγηματολογική διάρθρωση στα δυο είδη εικόνων (καθολικότητας ή τοπικότητας) εμφανίζει ξεχωριστό ενδιαφέρον: Όταν οι εικόνες είναι έντονης τοπικότητας, η αφήγηση γίνεται σε πρώτο πρόσωπο από έναν ομο-διηγηματικό αφηγητή με εσωτερική εστίαση κάτι που χρησιμοποιείται συντριπτικά από ήρωες – μετανάστες ελληνικής καταγωγής, π.χ. *Κάποτε ο κυνηγός, Ο δρόμος για τον Παράδεισο είναι μακρύς* κ.λ.π. Οι αφηγηματικές αυτές επιλογές (πρωτοπρόσωπη αφήγηση, εσωτερική εστίαση) επιβάλλονται επειδή σε αυτές τις περιπτώσεις ο

μετανάστης δεν είναι ακριβώς ο άλλος ή ο ξένος αλλά έχει κάποια στοιχεία (γλώσσα, θρησκεία, μακρινή καταγωγή) ώστε να παρουσιάζεται ως «δικός» μας. Όταν οι εικόνες είναι καθολικότητας, η αφήγηση περνάει συνήθως μέσα από την παντογνωσία του τριτοπρόσωπου αφηγητή, η οποία παντογνωσία συμβαδίζει με τη ματιά του μέσου έλληνα.

Παρόλο που οι συγγραφείς επιχειρούν να αναπαραστήσουν το τοπίο ενός σύγχρονου κοινωνικού φαινομένου με διαστάσεις και γεγονότα πραγματικά, η αδυναμία τους να υπηρετήσουν τις τεχνικές της αληθοφάνειας είναι χαρακτηριστική. Σε πολύ ελάχιστες περιπτώσεις η αφήγηση επιχειρεί να αναπαραστήσει τον περιβάλλοντα χώρο με αντικειμενικές αναφορές, π.χ. ονόματα πόλεων, ονόματα δρόμων, τοποθεσιών κ.λ.π. ή με αυθεντική απόδοση της γλώσσας των μεταναστών, κάτι που θα προσέδιδε αληθοφάνεια στην αφήγηση (Barthes R., 1982). Υπάρχουν μόνο δυο τέτοιες περιπτώσεις. Στο μυθιστόρημα *Μια ιστορία του Φιοντόρ*, οι διάλογοι της ηρωίδας Λιούμπας με τη μητέρα της ή με τους ομοεθνείς φίλους της και συγγενείς αποδίδονται συχνά στα ρωσικά. Μάλιστα ο συγγραφέας επιμένει, ώστε οι φράσεις της ηρωίδας να τυπώνονται με την κεφαλαιογράμματη σλάβικη γραφή (σελ. 10, 23- 99). Στο *Σαρακήνικο*, εμφανίζονται κάποιες τούρκικες λέξεις στο στόμα του Εκρέμ, του μικρού κούρδου μετανάστη και κάποιες διαλεκτικές εκφράσεις στο μυθιστόρημα *Να ακούω καλά το όνομά σου*. Η μόνη απόπειρα αναφορικής ψευδαίσθησης έρχεται από την υποχρεωτική σχεδόν αναφορά κάποιων πόλεων είτε στην Ελλάδα είτε στην Αλβανία και τη Ρωσία και τα ξενότροπα ονόματα των μεταναστών. Η αδυναμία αυτή μπορεί να συνδέεται από τη μια μεριά από τη λογική της γραφής που απευθύνεται σε παιδιά και από την άλλη από την αδυναμία των συγγραφέων να ταυτιστούν και να μεταμφιεστούν αληθοφανώς με τα ποικίλα προσώπια του μετανάστη κατά πως το ορίζει ο Μπαχτίν (Μπαχτίν Μ., 1987). Η φτωχή ως προς την αυθεντικότητα και αληθοφάνεια τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική ή εξωτερική οπτική γωνία εμπλουτίζεται και αντισταθμίζεται με την παρουσία της παιδικής λογικής και παιδικής ματιάς. Είναι γνωστό ότι πολλοί ήρωες – μετανάστες είναι μικρά παιδιά του 10 ετών και άνω. Η αναπαράστασή της λογική τους, της γλώσσας τους και της παιδικής τους συμπεριφοράς δίνει έναν τόνο αληθοφάνειας και ταυτόχρονα ολοκληρώνει τις ημιτελείς εικόνες της ετερότητας.

5. Στερεοτυπικές Τεχνικές

Σε όλα σχεδόν τα μυθιστορήματα στη διαδικασία αναπαράστασης και κατασκευής της εικόνας του μετανάστη, εμφανίζονται συγκεκριμένες τεχνικές. Αρχικά εμφανίζεται μια τεχνική, κάπως πρωτόγονη αλλά πάντοτε αποδοτική, που στηρίζεται στη λειτουργία και επίδραση της αντίθεσης, δηλαδή καταγράφεται σε γενικές γραμμές η εικόνα του «μετανάστη» σε σχέση ή έναντι της εικόνας του «έλληνα», δηλαδή καταγράφεται και χαρακτηρίζεται ολοκληρωτικά ο «ξένος» με όλα του τα αρνητικά πρόσημα έναντι του «δικού» μας, που εμφανίζεται συνήθως με όλα του τα θετικά πρόσημα. Είναι μια αρκετά απλή τεχνική σύμφωνα με την οποία μπορούμε να ορίσουμε την εικόνα του «άλλου» συγκριτικά με την εικόνα του «εμείς» και να αποδώσουμε όλα τα αρνητικά σε μια ομάδα έξω από τη δική μας (Αμπατζοπούλου Φ., 1990).

Πολύ πιο αποδοτική είναι η τεχνική που στηρίζεται στην απόδοση γενικευμένων, άκριτων και στερεοτυπικών χαρακτηριστικών στους αλλοεθνείς μετανάστες, τα οποία αργότερα αναιρούνται. Σε πολλά μυθιστορήματα ο μετανάστης συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με παράνομες πράξεις, του αποδίδονται δηλαδή

κατηγορίες για μικρές, μεγάλες και σημαντικές ή ασήμαντες παρανομίες. Στο τέλος των μυθιστορημάτων ο μετανάστης απαλλάσσεται από τις κατηγορίες και αποδεικνύεται η σκευωρία ή το άδικο των κατηγοριών. Η παρηγορία της παραμυθητικής ατμόσφαιρας του happy end και της ηθικής δικαίωσης του μετανάστη λειτουργεί προς στιγμινή θετικά για την εικόνα μετανάστη. Στη συνέχεια όμως ο απόηχος καταλήγει να είναι αρνητικός επειδή συνεχίζει να παραμένει σχεδόν ασυνείδητα στον αναγνώστη η πλειοψηφία των αρνητικών χαρακτηριστικών του μετανάστη. Επιπλέον εκείνο που είναι εκκωφαντικά άδικο είναι ότι για τις άδικες κατηγορίες εναντίον του μετανάστη η ευθύνη δεν βαρύνει τους ορισμένους έλληνες, οι οποίοι λόγω ρατσιστικής λογικής ή απληστίας ή ατομικού συμφέροντος επιτίθενται στους μετανάστες, αλλά εφευρίσκεται είτε η δικαιολογία των σατανικών συμπτώσεων είτε των ανεύθυνων φημών που είναι πάντοτε πιστευτές αρκεί να «φταίει» ο μετανάστης είτε γιατί ο φταίχτης είναι κάποιος περιθωριακός έλληνας. Στην ουσία σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις επιχειρείται η κλασική μετάθεση της ατομικής ευθύνης σε κάτι μακρινό και αόριστο που ξεκινάει από την άδικη κοινωνία, καταλήγει στο κακό κράτος ή στα Μ.Μ.Ε. και επιστρέφει στον κακό Αλβανό που κλέβει τις δουλειές των ελλήνων.

Με αυτήν την τεχνική κατασκευής της εικόνας του μετανάστη ο συγγραφέας επιτυγχάνει αρχικά την αποενοχοποίηση του έλληνα αναγνώστη, εφόσον ο «μετανάστης» π.χ. ο Γκασμέντ, η Λιούμπα, η Βερονίκη, ο Γιούρι, ο Εκρέμ, ο Φερίτ στο τέλος αθωώνονται ή τα βρίσκουν με τους έλληνες και τελικά δείχνουν ευτυχισμένοι. Δημιουργείται η αίσθηση ότι αποδίδεται μια κάποια έστω στοιχειώδη δικαιοσύνη. Από την άλλη όμως πλευρά η πραγματικότητα είναι τελείως διαφορετική, επειδή την ίδια στιγμή αποτυπώνονται στο μυθιστόρημά όλα τα αρνητικά στερεότυπα του μετανάστη, τα οποία παρεμπιπτόντως συμβαδίζουν με την κυρίαρχη λογική της περιρρέουσας ιδεολογίας. Συγκεκριμένα αποδίδονται αβίαστα στο μετανάστη γενικευμένες κρίσεις στερεοτυπικού χαρακτήρα, όσον αφορά τον ψυχικό και πνευματικό του κόσμο. Τα επίθετα που ακολουθούν χρησιμοποιούνται κατά κόρον στην περιγραφή και στο χαρακτηρισμό των μεταναστών, δηλαδή *κλέφτης, βρώμικος, επικίνδυνος κακός, πονηρός, άπλutos, πρόσφυγας, άνεργος, ζητιάνος, πεινασμένος*. Όσον αφορά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά, κυριαρχούν οι χαρακτηρισμοί : *μάτια πράσινα ή μπλε... κι έχουν μια φωτιά, το δέρμα άσπρο αλλά και ηλιοκαμένο. Το σώμα λιπόσαρκο και κουρασμένο αλλά και ευλύγιστο και νευρικό*. Με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή τη συνεχή προβολή αρνητικών χαρακτηριστικών στο πρόσωπο του μετανάστη κατασκευάζεται η λογοτεχνική του εικόνα ως κακού, κάτι που είναι πολύ κοντά στις προσδοκίες του κοινού, τις οποίες και ενισχύει και εδραιώνει.

Έτσι, η λογοτεχνική εικόνα του μετανάστη στα αναφερόμενα μυθιστορήματα προβάλλεται κάπως σαν η επισημοποίηση και επιβεβαίωση της ήδη δημιουργημένης εικόνας στο συλλογικό ασυνείδητο της ελληνικής κοινωνίας και όχι ως η αναπαράσταση της πραγματικής εικόνας του μετανάστη. Για παράδειγμα δεν υπάρχουν λογοτεχνικοί ήρωες μετανάστες με χαρακτηριστικά και ικανότητες που να θυμίζουν τους ήρωες των ολυμπιακών αγώνων, π.χ. Πύρος Δήμας, Μιρέλλα Τζελίλη, Α. Κακιασβίλι ή τους άριστους μαθητές αλβανικής καταγωγής παρά μόνο σε ελάχιστες εξαιρέσεις. Το λογοτεχνικό κείμενο επομένως αντί να δημιουργεί ή να ανακατασκευάζει ή να τροποποιεί έστω την εικόνα του μετανάστη ευνοεί διαμέσου των συμβολικών αναπαραστάσεων την αναπαραγωγή της στερεότυπης εικόνας του. Έτσι, τα φυσικά χαρακτηριστικά των μεταναστών και τα ψυχικά τους γνωρίσματα δεν αφορούν συγκεκριμένα υπαρκτά πρόσωπα αλλά είναι αναπαραγωγή των ήδη

κατασκευασμένων στερεότυπων χαρακτηριστικών της εικόνας του μετανάστη, που έχει επικρατήσει στο συλλογικό ασυνείδητο της ελληνικής κοινωνίας. Τα στερεότυπα φυσικά, ψυχικά, κοινωνικά και ψυχικά χαρακτηριστικά δεν αφορούν ούτε υπαινίσσονται συγκεκριμένα πρόσωπα ή άτομα της ομάδας αυτής, αλλά την αναπαράστασή τους στο επίπεδο της συλλογικής φαντασίας της νεοελληνικής κοινωνίας.

Τέλος, αποτυπώνεται στο περιθώριο και η εικόνα της αρχόμενης πολυπολιτισμικής πραγματικότητας της ελληνικής κοινωνίας, στην οποία είναι χαρακτηριστική η απουσία αναφοράς ή έστω μιας κάποιας νύξης για μια οργανωμένη υποδοχή αυτών των ανθρώπων ή έστω μιας άτυπης λογικής αντιμετώπισης του φαινομένου της μετανάστευσης. Δεν προτείνεται ουσιαστικά κάποιο μοντέλο διαπολιτισμικής αντίδρασης. Δεν αναφέρεται σχεδόν πουθενά ένα σχολείο υποδοχής μεταναστών ή έστω μια συζήτηση σχετικά με την εγκατάστασή τους στην ελληνική κοινωνία. Στη μελλοντική παρουσία των μεταναστών δεν τίθεται καν η σκέψη για ενσωμάτωση αυτών των ανθρώπων ή για τη συνύπαρξή τους με τους έλληνες. Αντιθέτως σχεδόν σε όλα τα μυθιστορήματα περνάει ως αναγκαία λύση το μοντέλο της αφομοίωσης των μεταναστών, όπως πολύ εύστοχα περιγράφεται στο μυθιστόρημα *Ένα παιδί δυο πατρίδες* (σελ. 68-69) ...*η μητέρα είπε πως θα πρέπει να ξεχάσουμε τα παλιά μας ονόματα...Θεέ μου αλλάξαμε ονόματα. Εμένα θα με λένε Αντώνη, τη Βαλμύρα Ελένη, τη μητέρα Άννα, τον πατέρα Γιάννη και όλους μαζί Φιλίππου...Το ξέρω θεέ μου ότι δεν έχει διαφορά να σε λένε Φερίτ ή Αντώνη αλλά είναι άσχημο να μην μπορείς να λήγεις Φερίτ αλλά να πρέπει να σε λένε Αντώνη. Εγώ θεέ μου θα συνεχίσω να σου γράφω στη γλώσσα μας και να σκέφτομαι σαν Φερίτ...*

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αμπατζοπούλου, Φ. (2000), *Η γραφή και η βία*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Αμπατζοπούλου Φ., (1998), *Ο άλλος εν διωγμό, η εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία, Ζητήματα ιστορίας και μυθοπλασίας*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Αναγνωστόπουλος Β.Δ., (1996) *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των φίλων.
- Bachtin M., (1981) "The dialogic Imagination: Four Essays by M. Bachtin", dir. M. Holquist, University of Texas Press, Austin, σελ.,132.
- Barthes R., (1982), « L' effet du réel », στο συλλογικό τόμο *Littérature et réalité*, éditions du Seuil, Paris, σελ., 81-91.
- Βελουδής, Γ. (1988) *Γραμματολογία*, Αθήνα, Δωδώνη.
- Bourdieu, P. Swartz D., (1977), «The cultural transmission of social inequality», *Harvard Educational Review*, vol.47, σελ., 545-55 και «The Aristocracy of culture», σελ.,164-192: «Nation State: a symbolic mirror of ourselves»).
- Breadsley, M. (1989), *Η ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Cunningham, H., (1991), *The Children of the Poor: Representations of Childhood Since the Seventeenth Century*, Oxford, Blackwell.
- 11 Dufrenne M., (1953), *Phénoménologie d' I expérience esthétique*, Paris, Fayard.
- Genette G., (1966), *Figures I*, Paris, Editions du Seuil.
- Genette G., (1969), *Figures II*, Paris, Editions du Seuil

- Genette G., (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
- Genette G., (1973), *Figures IV*, Paris, Editions du Seuil.,
- Guyard, MF. (1988) *Φιλολογική Συγκριτική- Ιστορία και Κριτική*, Αθήνα, Ζαχαρόπουλος.
- Ingarden, R. (1958), *Studies in Aesthetics*, New York, Gardner press.
- Μπλιούμη, Α. (2002), «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση, θεωρία της λογοτεχνίας και καθολικές εικόνες στη λογοτεχνία. Μια προσπάθεια διεπιστημονικής σύζευξης», Πρακτικά 5^{ου} Συνεδρίου, ΚΕΔΕΚ Πανεπιστημίου Πατρών.
- Φραγκουδάκη Α., & Δραγώνα Θ., (1998), *Τι είναι η πατρίδα μας; Ο εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια», σελ., 82-100.
- Οικονόμου – Αγοραστού Ι., (1992), *Εισαγωγή στη Συγκριτική Στερεοτυπολογία των εθνικών χαρακτηριστικών στη λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη, University Press.
- Pageaux D. H., (1988), «Image/imaginaire» in Hugo Dyserinck-K.U. Syndram, *L'EUROPE et la conscience de la nationalité*, Bonn.
- Σακελλαρίου Χ., (1985), *Ιστορία της ελληνικής παιδικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Δίπτυχο.
- Στενού Κ., (1998), *Εικόνες του άλλου*, Αθήνα, Εξάντας.
- Wierlacher, E. (2000), *Die anthropologische Konstanten*, Universitat de Berlin.
- Σιαφλέκης, Ζ. (1988) *Συγκριτική και Ιστορία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Επικαιρότητα.
- Τζιόβας, Δ. (1987), *Μετά την Αισθητική*, Αθήνα, Γνώση.