

The Greek Review of Social Research

Vol 126 (2008)

126 B'



Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα

Άννα Λυδάκη

doi: [10.12681/grsr.9891](https://doi.org/10.12681/grsr.9891)

Copyright © 2016, Άννα Λυδάκη



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Λυδάκη Ά. (2016). Ο δρόμος προς τη Δύση. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα. *The Greek Review of Social Research*, 126, 81–111. <https://doi.org/10.12681/grsr.9891>

Άννα Λυδάκη*

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΥΣΗ.
Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται μια κοινωνιολογική ανάγνωση της ταινίας του Κυριάκου Κατζουράκη *Ο δρόμος προς τη Δύση* (2003) προκειμένου να αναδειχθεί ο τρόπος αναπαράστασης της μετανάστευσης στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Θεωρήθηκε σκόπιμο να προηγηθούν σύντομοι σχολιασμοί για τη σχέση του κινηματογράφου με την κοινωνική πραγματικότητα και για την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή που έχει ως θέμα τη μετανάστευση.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα τελευταία χρόνια πολλοί είναι οι ερευνητές που μελετούν και σχολιάζουν το ζήτημα των ξένων στη χώρα μας και τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, της οποίας μέρος πλέον αποτελούν οι εκατοντάδες χιλιάδες μετανάστες. Οι συναφείς έρευνες και οι μελέτες που εκπονούνται αποβλέπουν συνήθως στο να εκθέσουν την κοινωνική πραγματικότητα, να παρουσιάσουν τα προβλήματα που δημιουργούνται από τη μη-ύπαρξη μιας σταθερής μεταναστευτικής πολιτικής, να καταδείξουν το έωλο των αρνητικών στερεοτύπων των αλλοδαπών, τη θέση της γυναίκας μετανάστριας, και να προτείνουν λύσεις για την απορρόφηση των ξένων στην αγορά εργασίας με στόχο την άρση των αδικιών εις βάρος τους και την αρμονική συμβίωσή τους με τους γηγενείς.

* Επίκ. Καθηγήτρια στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών – Τμήμα Κοινωνιολογίας.

Εκτός, όμως, από τις μελέτες των ειδικών κοινωνικών επιστημόνων, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η καλλιτεχνική παρουσίαση της κατάστασης. Ακόμη περισσότερο μάλιστα ενδιαφέρει η κινηματογραφική αναπαράστασή της, καθόσον ο κινηματογράφος είναι μια μορφή τέχνης η οποία απευθύνεται στο μαζικό κοινό και μπορεί να διαμορφώσει γνώμες, απόψεις, στάσεις.

Η συγκεκριμένη ταινία με την οποία θα ασχοληθούμε, *Ο δρόμος προς τη Δύση* του Κ. Κατζουράκη (2003), εστιάζει στο θέμα των ξένων μεταναστών στην Ελλάδα και αποτελεί ένα συνδυασμό μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Το μυθοπλαστικό μέρος αναφέρεται στην ιστορία μιας μετανάστριας από την πρώην Σοβιετική Ένωση, ενώ το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει αφηγήσεις ζωής από τους ίδιους τους μετανάστες. Τα δύο κινηματογραφικά είδη εμπλέκονται το ένα στο άλλο και δίνουν μια συνολική εικόνα του φαινομένου της μετανάστευσης, τόσο από τη μεριά του ευαισθητοποιημένου γηγενούς δημιουργού όσο και από τη μεριά των ίδιων των μεταναστών. Έτσι, η αναπαράσταση του μεταναστευτικού φαινομένου στο φιλμικό κείμενο βασίζεται σε μια *εποπτεία*, σε μια συνολική θεώρηση των πραγμάτων και αυτό καθιστά την ταινία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και πρόσφορη για κοινωνιολογική ανάλυση με ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ποιοτικές μεθόδους διερεύνησης.

Επίσης, το γεγονός ότι η ταινία βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης το 2003 για το καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και την πρωτοτυπία της αφήγησης και, παράλληλα, γνώρισε και θερμή υποδοχή από το ευρύ κοινό φανερώνει ότι η ταινία δεν αποτελεί μόνο ένα έργο τέχνης που απευθύνεται σε περιορισμένο κύκλο διανοουμένων ή ειδικών. Η ανταπόκριση του κόσμου σ' αυτήν δείχνει ότι το μήνυμα του έργου προσλαμβάνεται από πολλούς αποδέκτες, που αναγνωρίζουν σ' αυτό κοινούς τόπους και «συνδιαλέγονται» μαζί του.

Να σημειώσουμε ακόμη ότι το 2001 (χρόνος προετοιμασίας της ταινίας) αποφασίζονται από την πολιτεία δραστικά μέτρα για την καταπολέμηση της παράνομης μετανάστευσης και τη χάραξη νέας μεταναστευτικής πολιτικής. Ο μεταναστευτικός νόμος 2910/2001 είχε ως στόχο την καταγραφή και τη νομιμοποίηση όλων των αλλοδαπών μέσω της χορήγησης προσωρινής άδειας, πράγμα που δεν επετεύχθη, καθώς η όλη διαδικασία ήταν εξαιρετικά γραφειοκρατική και με ελλειμματική αντιμετώπιση ενός μεγάλου αριθμού ειδικών περιπτώσεων αλλοδαπών (Μαράτου-Αλιπράντη κ.ά., 2007).

Τα στοιχεία αυτά, τα οποία συνδυάζονται στη συγκεκριμένη κινηματογραφική παραγωγή –ο λόγος του δημιουργού και του μετανάστη, η επίσημη αναγνώριση της ταινίας από τους κριτικούς και η βράβευσή της, η

αποδοχή του έργου από το ευρύ κοινό, και όλα τα παραπάνω κατά την περίοδο που αποτυγχάνει η μεταναστευτική πολιτική-, συνηγορούν στο γεγονός ότι η ταινία προσφέρεται για τη μελέτη της αναπαράστασης του φαινομένου της μετανάστευσης και της ανεπαρκώς οργανωμένης μεταναστευτικής πολιτικής στον κινηματογράφο.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η τέχνη, άμεσα ή έμμεσα, σχετίζεται πάντα με τις συνθήκες δημιουργίας της, και καμιά γνώση του κόσμου δεν είναι πλήρης χωρίς την κατανόηση των έργων καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας τα οποία αποτελούν σημαντικό μέρος του, εφόσον ο καλλιτέχνης εκφράζεται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο από το οποίο αντλεί το υλικό του (Marcuse, 1998/1978, σ. 28-29). Έτσι, η τέχνη δεν μπορεί παρά να προκαλεί το ενδιαφέρον των κοινωνικών επιστημών. Βέβαια, υπάρχει ο ιδιαίτερος κλάδος της κοινωνιολογίας της τέχνης που μελετά τους θεσμούς και τις συνθήκες δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου, τις υλικές βάσεις, τις αισθητικές μορφές, τους τρόπους έκφρασης και, γενικά, εξετάζει την καλλιτεχνική παραγωγή και τη λειτουργία της μέσα στη σύστημα και παράλληλα τη σχέση δημιουργού και αποδέκτη του έργου (βλ. σχετικά Raymond, 1978). Παρά την ύπαρξη, όμως, αυτού του ιδιαίτερου κλάδου της κοινωνιολογίας, όταν η καλλιτεχνική δημιουργία βρίσκει ανταπόκριση στο ευρύ κοινό, όπως συμβαίνει με τον κινηματογράφο, δεν είναι δυνατόν να μελετάται μόνο ως ένα αντικείμενο ή συμβάν που αφορά τους μελετητές της αισθητικής και τους κριτικούς της τέχνης ή τους κοινωνιολόγους της τέχνης. Η τέχνη γίνεται μέρος της κοινωνικής πραγματικότητας, την οποία οι κοινωνικοί επιστήμονες επιχειρούν να αναπαραστήσουν μέσα από το διάλογο θεωρητικών ιδεών και δεδομένων· και δεδομένα αποτελούν όλες οι εκφάνσεις του κοινωνικού βίου.

Σε ό,τι αφορά τις λαϊκές δημιουργίες των παραδοσιακών κοινωνιών, η σχέση τέχνης – κοινωνικής πραγματικότητας είναι άμεση και ολοφάνερη, καθώς οι τέχνες σ' αυτές τις κοινωνίες δεν διαχωρίζονται σε «καλές» και «κατώτερες», «μείζονες» και «ελάσσονες». Τα έργα τέχνης είναι ως επί το πλείστον ανώνυμα, και δημιουργός είναι απλώς ο καλός τεχνίτης που θεωρεί ότι δεν κατασκευάζει ένα έργο τέχνης, αλλά ένα χρηστικό αντικείμενο στο οποίο δίδει αισθητική μορφή (Geertz, 1983, σ. 94-120· Layton, 2003· Μερακλής, 2004, σ. 285-301).

Η τέχνη αποκόπτεται από την καθημερινότητα και αποτελεί ένα ξεχωριστό σύμπαν κατά το Διαφωτισμό, όταν εμφανίζεται και ο όρος καλλιτέ-

χνης (Τερζάκης, 2007, σ. 17-18· Monaco, 2000, σ. 22-27). Η παράλληλη ανάπτυξη της έννοιας της τέχνης και του καλλιτέχνη με την άνοδο της αστικής τάξης και την ατομικότητα που αυτή προέβαλε, σε αντίθεση με τη συλλογικότητα της παραδοσιακής κοινωνίας, συνηγορεί στο ότι η τέχνη αποτελεί ένα ιστορικό στοιχείο των κοινωνιών που πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί με κριτική ανάλυση, ως μια μη συνειδητή ιστοριογραφία (Horkheimer and Adorno, 1987, σ. 127-143). Ακόμη περισσότερο αυτό ισχύει σε ό,τι αφορά τη μελέτη της κινηματογραφικής τέχνης που συνδυάζει και συγχωνεύει και άλλες μορφές τέχνης (Burstein, 2002· Jameson, 1992, σ. 9-34· Monaco, 2000, σ. 38-63· Ferro, 2002).

Ο κινηματογράφος, με διττή ιδιότητα, ως τέχνη και ως ένα από τα ΜΜΕ, αποτελεί από τη δεκαετία του 1960 ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας για τις κοινωνικές επιστήμες. Ενώ από την αρχή της εμφάνισης του κινηματογράφου έχουμε μελέτες για τη θεωρία, την αισθητική του και την κριτική του ως τέχνης, οι μελέτες σχετικά με την ιδιότητά του ως ΜΜΕ –που εξαρτάται από το κεφάλαιο– αρχίζουν αργότερα, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και κορυφώνονται γύρω στις δεκαετίες του 1940 και του 1950. Τότε η κοινωνική ψυχολογία και οι κοινωνικές επιστήμες γενικότερα αρχίζουν να ασχολούνται με την επίδραση του περιεχομένου των ταινιών στους θεατές και, αντίστροφα, με την επίδραση των παραγόντων της κοινωνίας στη δημιουργία αυτού του περιεχομένου (Κολοβός, 1999, σ. 15-26).

Η σύγχρονη κινηματογραφική θεωρία διερευνά τη μορφή και το περιεχόμενο των ταινιών, την κινηματογραφική γλώσσα, τη χρησιμότητα της κινηματογραφικής αφήγησης, την κοινωνική ή καλλιτεχνική αφετηρία του φιλμ, τη λειτουργία του ως ψυχαγωγικού προϊόντος¹ και τις σχέσεις ανάμεσα στην αφήγηση και το φιλμ, το φιλμ και την πραγματικότητα (Collins, 1993, σ. 1-7· Carroll, 1996, σ. 291-335· Henderson, 1980).² Οι σχέσεις αυτές διερευνώνται με βασικές αρχές τη φαινομενολογία, την ψυχανάλυση, τη γλωσσολογία, τη σημειωτική, τον διαλεκτικό υλισμό, τον δομισμό και τον

1. Συνήθως ο διαχωρισμός και η αξιολόγηση της κινηματογραφικής έκφρασης φαίνεται στη χρήση των λέξεων *monie*, *cinema*, *film*. Ο Monaco (2000, σ. 228-232) σημειώνει ότι η πρώτη λέξη σημαίνει ταινία χωρίς αξιώσεις (κάτι σαν *porcorn*), *cinema* είναι η υψηλή τέχνη με αισθητικές απαιτήσεις, ενώ *film* είναι ένας γενικότερος όρος, όμως και οι τρεις λέξεις συγγέονται μεταξύ τους καθώς κάποιος μπορεί να θεωρήσει ως *monie* ένα *film*.

2. Ο Παζολίνι (1989, σ. 17-26, 44-59) τονίζει πως η διαφορά ανάμεσα στην πραγματική ζωή και τη ζωή που αναπαράγεται, δηλαδή ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον κινηματογράφο, είναι αμελητέα.

μεταδομισμό, ενώ τα πορίσματα της γνωστικής ψυχολογίας εφαρμόζονται για τη μελέτη της πρόσληψης της κινηματογραφικής αφήγησης από το υποκείμενο (Σεραφετινίδου, 1991, σ. 331-363· Stoehr, 2002, σ. 1-10· Stam, 2006· Παραδείση, 2006, σ. 19-23).

Παράλληλα, οι κοινωνικοί επιστήμονες μελετούν την ανταπόκριση του κινηματογράφου στο μαζικό κοινό, αναλύουν το φιλικό κείμενο και σχολιάζουν τον κινηματογραφικό νατουραλισμό, τους τυποποιημένους χαρακτήρες και τα στερεότυπα που εμφανίζονται σ' αυτόν· ανιχνεύουν, δηλαδή, σ' αυτή την καλλιτεχνική έκφραση εικόνες της κοινωνικής πραγματικότητας, στάσεις, τάσεις και πολιτικές της κοινωνίας (Freeland and Wartenberg, 1995, σ. 1-10· Μερακλής, 2004, σ. 431-439· Βατούγιου, 2002). Όχι, βέβαια, με την έννοια της ακριβούς αναπαράστασής τους στην οθόνη, αλλά γιατί οι ταινίες –μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ– ανήκουν σε μια συγκεκριμένη εποχή, η οποία αντανακλάται στην κινηματογραφική αφήγηση (Rosenstone, 1996).

Στην παρούσα εργασία μελετάται η εικόνα του ξένου στον κινηματογράφο, χωρίς να γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία. Άλλωστε, και στα δύο είδη παρεμβαίνει ο δημιουργός, χρησιμοποιώντας τα μέσα που του παρέχει ο κινηματογράφος για να εκφραστεί (μοντάζ, γωνίες λήψης κ.λπ.), και, οπωσδήποτε, και τα δύο αποτελούν ιστορία (βλ. και Ferrò, 2001, σ. 46).

Η ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΥΣΗ ΣΤΟΝ ΠΑΛΑΙΟ, ΝΕΟ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η μετανάστευση εσωτερική και εξωτερική ήταν χαρακτηριστικό της ελληνικής ζωής και σχεδόν κάθε οικογένεια, ειδικά από τα νησιά και τις ορεινές περιοχές της χώρας, είχε κάποιον που αναζητούσε καλύτερες συνθήκες διαβίωσης σε έναν άλλο τόπο. Ο όγκος των μεταναστευτικών ρευμάτων από την Ελλάδα, από το 1821 μέχρι το 1977, ανέρχεται σε 1.800.000 άτομα (Κασιμάτη, 2003, σ. 23-24) και το γεγονός αυτό βρήκε τότε την αντανάκλασή του στη λαϊκή λογοτεχνία, όπου η *ξενιτιά* και ο *ξενιτεμένος* εμπνέουν τους λαϊκούς δημιουργούς και τα σχετικά δημοτικά τραγούδια είναι από τα ωραιότερα και οπωσδήποτε τα πιο πικρά στιχουργήματα της λαϊκής μας μούσας. Σήμερα τον «ξενιτεμένο», τον δικό μας άνθρωπο που έφευγε τότε, μάς τον θυμίζουν πια τα αφιερώματα στον Καζαντζίδη: *Θα φύγω μανούλα, θα πάω στα ξένα...* (βλ. και Λυδάκη, 2005, σ. 220-223) ...και, βέβαια, οι ελληνικές ταινίες του παλαιού και νέου κινηματογράφου.

Ο ελληνικός κινηματογράφος από τη δεκαετία του 1950 μέχρι σήμερα ασχολείται με τις μετακινήσεις πληθυσμών· παλαιότερα, εστίαζε στην εσωτερική μετανάστευση από την ύπαιθρο στα αστικά κέντρα και τη μετανάστευση των Ελλήνων στην Αμερική και στις χώρες της Βόρειας Ευρώπης, τα τελευταία χρόνια εστιάζει στους ξένους που έρχονται στη χώρα μας. Οι ταινίες αυτές προκαλούν το ενδιαφέρον των μελετητών του κινηματογράφου και είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια του 28ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, το 1987, διοργανώθηκε εκδήλωση με θέμα την αποδημία (Κεχαγιάς, 1987). Επίσης, το 47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2006 αφιέρωσε το πρώτο θεματικό αφιέρωμά του στη μετανάστευση με τον τίτλο *Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο (1956-2006)* (βλ. τον σχετικό τόμο Καρτάλου, Νικολαΐδου και Αναστόπουλος, 2006· βλ. ακόμη Σωτηροπούλου, 1995· Τομαή - Κωνσταντοπούλου, 2004). Σ' αυτό σχολιάστηκε η σχέση της κοινωνικής πραγματικότητας με την κινηματογραφική αναπαράστασή της, η αντιμετώπιση του «ξένου» από την ελληνική κοινωνία και η αντίστοιχη παρουσίασή της στον ελληνικό κινηματογράφο –παλαιό, νέο και σύγχρονο–,³ οι όψεις της μετανάστευσης και η με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά απεικόνιση της ετερότητας.

Στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο (1950-1960) κωμωδίες και μελοδράματα αναφέρονταν στον μετανάστη. Σ' αυτές ο επαναπατριζόμενος μαζί με τα δολάρια φέρνει και νέα ήθη, τα οποία έρχονται σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αξίες, ενώ ο εσωτερικός μετανάστης, άλλοτε με το πρόσωπο του «βλάχου» που ήρθε στην πρωτεύουσα και άλλοτε με την εικόνα της μικρής υπηρέτριας από την επαρχία, προκαλούσε το γέλιο με τη δυσκολία προσαρμογής του στη ζωή της Αθήνας. Παράλληλα, ταινίες, συνήθως με πρωταγωνιστή τον Ν. Ξανθόπουλο, αναφέρονται στην προσφυγιά και στην ανταλλαγή πληθυσμών μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή (π.χ. *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου*). Στις ταινίες αυτής της περιόδου δεν τίθεται ζήτημα ετερότητας: Ο ξένος είναι «δικός», ούτως ή άλλως, και η εικόνα του μετανάστη ή του πρόσφυγα, παρά τις όποιες διαφορές, δεν αναπαρίσταται ως αλλότρια της ελληνικής κοινωνίας (βλ. και Βαμβακάς, 2004, σ. 41-62). Το ίδιο ισχύει και μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960

3. Η περιοδολόγηση παλαιός ελληνικός κινηματογράφος (ΠΕΚ, από τη δεκαετία του 1950 μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960), νέος ελληνικός κινηματογράφος (ΝΕΚ, μέχρι τη δεκαετία του 1980) και σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος (ΣΕΚ, από τη δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα) δεν είναι βέβαια οριστική (βλ. Λεβεντάκος, 2002· Σολδάτος, 2002).

(όταν αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του ο νέος ελληνικός κινηματογράφος) και έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, κάθε φορά που ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ εστιάζουν στον μετανάστη ή τον πρόσφυγα. Με το τέλος της περιόδου του νέου ελληνικού κινηματογράφου και τις απαρχές του σύγχρονου έχουμε ταινίες όπως *1922* του Ν. Κούνδουρου (1978), *Φωτογραφία* του Ν. Παπατάκη (1986), *Καλή πατρίδα, σύντροφε* του Λ. Ξανθόπουλου (1986), *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984) και *Τοπίο στην ομίχλη* του Θ. Αγγελόπουλου (1988).

Σήμερα ο «μετανάστης» δεν είναι πια αυτός που φεύγει, αλλά εκείνος που έρχεται, αφού η Ελλάδα από χώρα αποστολής έγινε χώρα υποδοχής μεταναστών. Την κοινωνική αυτή πραγματικότητα την αναπαριστά και πάλι ο κινηματογράφος, που δεν θα μπορούσε να μείνει αμέτοχος στις τεράστιες κοινωνικο-οικονομικές μεταβολές και στις μεγάλες διαστάσεις της μετανάστευσης. Κατ' αντιστοιχία, θα λέγαμε, με τους κοινωνικούς επιστήμονες που μελετούν το θέμα της μετανάστευσης,⁴ και ο ελληνικός κινηματογράφος από τη δεκαετία του 1990 ασχολείται και πάλι με τους οικονομικούς μετανάστες και τους πρόσφυγες, τόσο με ταινίες μυθοπλασίας όσο και με ντοκιμαντέρ· αυτή τη φορά με εκείνους που έρχονται από τα Βαλκάνια, την Ασία και την Αφρική· εκείνους τους εκπατρισμένους που η φτώχεια, οι πόλεμοι, οι ανακατατάξεις των συνόρων και η δημιουργία νέων εθνικών κρατών εξωθούν στην αναζήτηση ενός τόπου.

Οι Έλληνες δημιουργοί που ευαισθητοποιούνται και στρέφονται στους ξένους –μετανάστες και πρόσφυγες– δίνουν τη δική τους εκδοχή για την κοινωνική πραγματικότητα με ενσυναίσθηση και συμπάσχοντας, επιχειρώντας να παρουσιάσουν την κατάσταση του μετανάστη στον ξένο τόπο και να αναδείξουν τον κοινωνικό αποκλεισμό, όπως τον βιώνουν οι ίδιοι οι άνθρωποι.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου με θέμα γενικότερα τις μετακινήσεις των ανθρώπων είναι: *Απ' το χιόνι* του Σ. Γκορίτσα (1993), *Ισμαήλ* του Γ. Ζαφείρη (1994), *Από την άκρη της πόλης* του Κ. Γιάνναρη (1997), *Μιρουπάφσιμ* των Κόρρα και Βούπουρα (1997), *Ένας λαμπερός ήλιος* του Β. Λουλέ (2000), *Κλειστοί δρόμοι* του

4. Υπάρχουν πολλές ιδιαίτερα αξιόλογες σχετικές εργασίες. Βλ., μεταξύ άλλων, Κασσιάτη, 1993, 2003· Πετρονώτη, 1998· Λυμπεράκη και Πελαγίδης, 2000· Μαρβάκης, Περασάνογλου και Παύλου, 2001· Ψημμένος, 1995· Μαράτου-Αλιπράντη, 1996· Μίλεση, 2006· Γεωργούλας, 2000· Αλεξάκης 2006· Μπάγκαβος και Παπαδοπούλου, 2006· Μαράτου-Αλιπράντη κ.ά., 2007).

Σ. Ιωάννου (2000), *Ο δρόμος προς τη Δύση* του Κ. Κατζουράκη (2003), *Μασσαλία, μακρινή κόρη* του Μαρκ Γκαστίν (2004), *Υπάρχουν λιοντάρια στην Ελλάδα;* της Ι. Μπόικο (2003), *Το κατώι* του Μ. Αλιμάνι (2002), *Ο Όμηρος* του Κ. Γιάνναρη 2005, *My Sweet Home*, του Φ. Τσίτου (2002).

Παράλληλα, όμως, γίνονται ξανά και ταινίες που αναφέρονται στους Έλληνες μετανάστες ή στους πρόσφυγες που άφησαν τον τόπο τους για να επιβιώσουν σ' έναν χώρο που δεν ήταν τόπος, πατρίδα, πατρώα γη (γη του πατρός), ως εάν οι δημιουργοί να θυμούνται και να θέλουν να υπενθυμίσουν τις εποχές εκείνες. Ταινίες όπως *Ο Γιώργος από τη Χαϊδελβέργη* του Κ. Μαχαίρα (2000) και η *Πολίτικη κουζίνα* του Τ. Μπουλμέτη (2003) μιλούν για την ελληνική μετανάστευση και προσφυγιά, και οι *Νύφες* του Π. Βούλγαρη (2004) είναι οι γυναίκες που έφευγαν για να συναντήσουν τον άνδρα της ασπρόμαυρης φωτογραφίας.

Ένα γενικό χαρακτηριστικό της παρουσίας του μετανάστη στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο είναι η θετική, η με κατανόηση στάση απέναντί του, η στράτευση, θα λέγαμε, στη δική του πλευρά. Σε αντίθεση με τα υπόλοιπα ΜΜΕ, την τηλεόραση και τις εφημερίδες, που τονίζουν υπερβολικά τις τυχόν παραβατικές συμπεριφορές των ξένων και συνειδητά ή ασυνείδητα επιμένουν στην παρουσίαση του απειλητικού και επίφοβου «άλλου»,⁵ η στάση του κινηματογράφου απέναντί τους φανερώνει μια προσπάθεια ανάδειξης του ανθρώπινου προσώπου πίσω από το αρνητικό στερεότυπο και των όρων που δημιουργούν το περιθώριο και τον κοινωνικό αποκλεισμό και στιγματίζουν. Και μάλιστα η κινηματογραφική αφήγηση, συνήθως, εκτυλίσσεται όχι από τη μεριά του ισχυρού που αποδέχεται τον «άλλο» – με όλη τη συγκαταβατικότητα του όρου «αποδοχή»–, αλλά δίνοντας στον ξένο ένα βήμα, τρόπον τινά, για να μιλήσει ο ίδιος για τα του εαυτού.

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΥΣΗ

Η ταινία του Κ. Κατζουράκη αποτελεί ένα συνδυασμό μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, όπως αναφέραμε ήδη, και, συγχρόνως, ένα συνδυασμό κινούμενης και ακίνητης εικόνας, καθώς σε πολλές σκηνές το φόντο αποτελούν ζωγραφικά έργα του σκηνοθέτη, ενώ, συχνά, πορτρέτα γυναικών παρεμβάλλονται στην κινηματογραφική αφήγηση. Παράλληλα, η πραγματικότητα εμπλέκεται με τη θεατρική αναπαράστασή της.

5. Η Μοσχοπούλου (2005) καταδεικνύει τις υπερβολές του Τύπου σχετικά με την παραβατικότητα των ξένων.

Στο μυθοπλαστικό μέρος, το οποίο υπογράφουν η Μάρω Δούκα και η Κάτια Γέρου, πρωταγωνιστεί η Ιρίνα, μια νεαρή γυναίκα που έφυγε από την πρώην Σοβιετική Ένωση με το όνειρο μιας καλύτερης ζωής.⁶ Γρήγορα οι ελπίδες και τα όνειρα διαψεύδονται καθώς βρίσκεται κακοποιημένη σεξουαλικά και εγκλωβισμένη στο σύγχρονο δουλεμπόριο: *Άνθρωπος που αγοράζει άνθρωπο... Και να τύχει αυτό σε μένα...*, μονολογεί. Καταφέρει να ξεφύγει από τους εκμεταλλευτές της και βγαίνει στους δρόμους για να αναζητήσει τη φίλη της που εξαφανίστηκε· την είχε γνωρίσει, όπως λέει, στα χιόνια και μετά εκείνη χάθηκε. Καθώς περιπλανάται στην πόλη, άγνωστη μεταξύ αγνώστων, μιλά και με συνεχή φλας μπακ πληροφορούμαστε για το παρελθόν της και για τη ζωή της στην πατρίδα, για τις σκέψεις της, για ό,τι άφησε και για ό,τι βρήκε.

Το ντοκιμαντέρ παρεμβάλλεται στο μυθοπλαστικό μέρος και ο φακός εστιάζει στα πρόσωπα οικονομικών μεταναστών και προσφύγων που αφηγούνται τις δικές τους ιστορίες και τις εμπειρίες τους. Είναι οι άνθρωποι που ήρθαν είτε κυνηγημένοι είτε αναζητώντας τη Γη της Επαγγελίας, και τώρα βρέθηκαν οι περισσότεροι να κρύβονται από την αστυνομία, χωρίς χαρτιά, με το φόβο της απέλασης. Αυτοί μιλούν για τη δύσκολη ζωή και τους πολέμους στον τόπο τους, για τη μακριά πορεία από την πατρίδα μέχρι την Ελλάδα και τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν εδώ. Άλλοι ήρθαν πρόσφατα, δεν έχουν «χαρτιά», άλλοι είναι χρόνια εδώ, μόνιμοι πια στον ξένο τόπο, όπου έμαθαν καλά τη γλώσσα, σπούδασαν, έκαναν οικογένεια και δηλώνουν *Έλληνες*. Εμφανίζονται ακόμη ορισμένοι που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στη χώρα μας. Βλέπουμε και μικρά παιδιά να βρίσκονται στο μεταίχμιο δύο πολιτισμών: εκείνου που άφησαν οι γονείς τους, χωρίς όμως να αρνηθούν και να ξεχάσουν, και εκείνου που βρήκαν στον καινούργιο τόπο όπου αποφάσισαν να ριζώσουν.

Οι γηγενείς δεν εμφανίζονται, εκτός από μία γυναίκα που δηλώνει αναφερόμενη στους μετανάστες που μένουν κοντά της: «*Αυτοί δεν κλέ-*

6. Στο Μαράτου-Αλιπράντη (επιστ. υπ.), Παπατζανή (συντ.), Βόνδα, Ιορδανίδου, Καπετανόπουλος, Πορφύρη, Τσιβίκης (ερευν.), Σκαντζή (στατιστ.), (2007), σ. 30, σημειώνεται ότι οι συνηθέστεροι τομείς απασχόλησης των μεταναστριών είναι αυτοί της έμμοσθης οικιακής εργασίας, της παροχής υπηρεσιών καθώς και της βιομηχανίας του σεξ. Ο Τσιμιτάκης (2001, σελ. 169) σημειώνει ότι, σύμφωνα με έκθεση του Στέιτ Ντιπάρτμεντ, που εκδόθηκε το Φεβρουάριο του 2001, στην Ελλάδα η διακίνηση γυναικών για πορνεία έχει αυξηθεί πάρα πολύ τα τελευταία χρόνια. Ανεπίσημες εκτιμήσεις υπολογίζουν σε 16 με 20 χιλιάδες τις γυναίκες που βρίσκονται εδώ γι' αυτόν τον λόγο. Το 75% των αλλοδαπών δεν γνωρίζει για ποιο λόγο μεταφέρεται στην Ελλάδα.

βουν. Δουλεύουν όλη μέρα. Δεν κάθονται καθόλου, ούτε για να φάνε. Τα παιδιά πουλούν μπανάνες, λουλούδια, καθαρίζουν τζάμια... και μετά έρχονται αυτοί (;), τους δέρνουν και τους παίρνουν τα λεφτά. Ενός του έσπασαν το κεφάλι... Δεν ξέρω αν έγινε καλά». Από τα λόγια της μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι αυτοί οι συγκεκριμένοι, τους οποίους η ίδια γνωρίζει, δεν ανταποκρίνονται στο αρνητικό στερεότυπο του ξένου. Και φαίνεται ότι το έργο του σκηνοθέτη επικεντρώνεται σ' αυτό ακριβώς το σημείο: Στη δημιουργία μιας ταινίας για τον ξένο προκειμένου να τον γνωρίσουμε, να πλησιάσουμε τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας και να δούμε το πρόσωπο πίσω από το στερεότυπο.

Η ΜΕΘΟΔΟΣ

Στον κινηματογράφο η εικονική σύνθεση και οι ήχοι αποτελούν μια αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος που συνιστά μια ενότητα γεμάτη νοήματα, στην οποία περιγράφονται σχέσεις ανάμεσα σε διάφορους χαρακτήρες, ενώ, παράλληλα, εκφράζονται ιδεολογικές θέσεις και υποβάλλονται εντυπώσεις. Κάθε αφήγηση, όμως, είναι ένας σημαντικός τρόπος τον οποίο χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να γνωρίσουν τον εαυτό τους, να ορίσουν τις μεταξύ τους σχέσεις και να κατανοήσουν τον κόσμο γύρω τους: γι' αυτό και οι αφηγήσεις αποτελούν σημαντικά στοιχεία στις έρευνες των κοινωνικών επιστημών.

Ο R. Bellour (Bellour, 2001, σ. 21-67) διερωτάται αν μπορούμε με τη γλώσσα να αναλύσουμε το φιλμ, καθώς η λέξη «ανάλυση» παραπέμπει σε κείμενο (λόγο γραπτό ή προφορικό, ανάλυση της γλώσσας με τη γλώσσα), ενώ στο φιλμ πέρα από τη γλώσσα υπάρχουν και άλλα στοιχεία: Ο σκηνοθέτης αφηγείται χρησιμοποιώντας φωνητικό λόγο, γραπτούς τίτλους, μουσική, θορύβους και κινούμενες εικόνες. Εφόσον, όμως, πρόκειται για ένα σύστημα σημείων, οι κώδικές του μπορούν να κατανοηθούν με βάση τη δική του λογική περισσότερο παρά μια ρητορική εκ των προτέρων. Να σημειώσουμε ακόμη πως, εκτός από τα στοιχεία που αναφέρει ο Bellour, ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί και συγκεκριμένες τεχνικές για τη ροή των πληροφοριών και τη μετάδοση των μηνυμάτων, μιζανσέν, πλάνα, καθραρίσματα, ήχους, μοντάζ κ.λπ., και το φιλμικό κείμενο που προκύπτει τελικά «διαβάζεται» μέσα στη σκοτεινή αίθουσα και μπορεί να προσεγγιστεί ως μορφή και ως περιεχόμενο (για σχετικές προσεγγίσεις, βλ. στο κείμενο, Taylor and Bogdan, 1998, σ. 130-138· Λυδάκη, 2003, σ. 39-42).

Η ανάλυση περιεχομένου που προτείνεται από τον B. Berelson (Berelson, 1952· βλ. και Κυριαζή, 2000, σ. 283-301· Grawitz, 2006, σ. 177-

213· Σεραφετινίδου, 1991, σ. 270-276) αποτελεί μια ποσοτική μέθοδο προσέγγισης των κειμένων που περιορίζεται στο έκδηλο περιεχόμενο, παραβλέποντας την ανάγνωση «πίσω από τις γραμμές» και τα λανθάνοντα νοήματα που ενυπάρχουν σε μιαν αφήγηση. Όμως αυτά τα νοήματα είναι πολύ σημαντικά και μια απλή ποσοτικοποίηση των στοιχείων δεν είναι αρκετή για να αναδυθούν οι σημασίες που ενυπάρχουν σε ένα μήνυμα και οι ιδιαίτεροι κώδικες που χρησιμοποιούνται· πόσο μάλλον όταν πρόκειται για μια κινηματογραφική ταινία η οποία δεν αποτελεί μια απλή απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά είναι συγχρόνως και μια καλλιτεχνική δημιουργία.

Το κινηματογραφικό σημείο βασίζεται κυρίως στην εικόνα, αλλά ο ρεαλισμός του κινηματογράφου, όπως και ο ρεαλισμός του μυθιστορήματος, δεν θα πρέπει να εννοηθεί στη βάση κάποιου άμεσου αντικαθρεφτισματος της πραγματικότητας. Η γλώσσα του κινηματογράφου, όπως η προφορική γλώσσα, περιέχει όχι μόνο το δεικτικό ή εικονικό, αλλά και το συμβολικό στοιχείο⁷ και αυτό θα πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί. Έτσι, μετά το δομισμό και το φορμαλισμό, η σημειολογία και η ψυχανάλυση, οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις γενικότερα, χρησιμοποιούνται ως εργαλεία για την ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών (Stam, 2006, σσ. 208-219, 314-323), όπως συμβαίνει και στις κοινωνικές επιστήμες γενικότερα, όπου αμφισβητείται από πολλούς πλέον ο θετικισμός.

Ο D. Bordwell (Bordwell, 1989) είναι δύσπιστος απέναντι στις ερμηνευτικές μεθόδους που προκαταλαμβάνονται από τη θεωρία και δέχονται διάφορες επιρροές από τα κυρίαρχα ρεύματα. Ο ίδιος προτείνει ένα νεοφορμαλιστικό μοντέλο που θα λαμβάνει υπόψη του τα στοιχεία της κινηματογραφικής αφήγησης, το κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο της παραγωγής ταινιών και τις αντιληπτικές λειτουργίες του θεατή (βλ. και Palmer, 1989). Με βάση τις απόψεις του, η ιστορία και η κοινωνική πραγματικότητα πρέπει να μελετώνται προκειμένου να κατανοηθεί το κινηματογραφικό στίλ. Εύλογα, όμως, ο R. Stam (Stam, 2006, σ. 253) αναρωτιέται αν θα ήταν εξίσου δόκιμο να κάνει κάποιος το αντίστροφο, δηλαδή να μελετήσει το στίλ προκειμένου να κατανοήσει την ιστορία.

7. Η εικόνα είναι ένα σημείο που αντιπροσωπεύει το αντικείμενο, ο δείκτης είναι σημείο δυνάμει ενός υπαρκτικού δεσμού ανάμεσα σ' αυτό και το αντικείμενο, όπως η στολή κάποιου επαγγελματία, το σύμβολο, –σύμφωνα με τον Saussure και τον Pears– είναι αυθαίρετο, «συμβόλαιο» δυνάμει του οποίου ένα σύμβολο είναι σημείο, γράφει ο Wollen (χ.χ., σ. 83-125), σχολιάζοντας παράλληλα την αντιστοιχία προφορικής γλώσσας και κινηματογραφικής. Για τη σημειολογία του κινηματογράφου, βλ. και Σεραφετινίδου (1991, σ. 276-292).

Όπως διαπιστώνουμε, οι κινηματογραφικές θεωρίες και οι αντίστοιχες μέθοδοι που προτείνονται από την κάθε μία για την προσέγγιση των ταινιών ποικίλλουν, χωρίς να μπορεί να δοθεί οριστική απάντηση για τον αρμόζοντα τρόπο ανάλυσης ενός φιλμ (βλ. και Burke, 2003, σ. 198-241· Sorlin, 2004, σ. 11-42). Οι εικόνες είναι συχνά διαφορούμενες και πολύσημες και η ερμηνεία τους δεν είναι ποτέ οριστική.

Οπωσδήποτε η παρούσα ανάγνωση του φιλμ δεν επιχειρείται με το βλέμμα του κινηματογραφιστή ή του θεωρητικού του κινηματογράφου που ενδιαφέρεται για την τεχνοτροπία, τα κινηματογραφικά ρεύματα, τις θεωρητικές ή κριτικές και αισθητικές προσεγγίσεις, το μοντάζ κ.λπ., ούτε αναχωρεί από μια συγκεκριμένη κινηματογραφική θεωρία. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι το συγκεκριμένο θέμα:⁸ η παρουσίαση της μετανάστευσης και της μεταναστευτικής πολιτικής μέσα από την κινηματογραφική τέχνη και ο τρόπος που αποτυπώνεται η ετερότητα στον κινηματογράφο. Για το σκοπό αυτόν χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Με βάση τη μέθοδο αυτή, η θεωρία δεν προκαταλαμβάνει την ερευνητική διαδικασία, αλλά αναδύεται μέσα από το συνεχή διάλογο μεταξύ θεωρητικών εννοιών και δεδομένων (Κυριαζή 2000, σ. 51-55), τα οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι τα στοιχεία του φιλμικού κειμένου. Οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας, βασισμένες στην ερμηνευτική προσέγγιση της πραγματικότητας σκοπεύουν στην κατανόηση και την ερμηνεία των φαινομένων, σε μια σε βάθος ανάλυση συγκεκριμένων περιπτώσεων (Λυδάκη, 2001, σ. 40-48). Και αυτό επιχειρείται στην παρούσα εργασία: Μέσα από ένα διάλογο μεταξύ ιδεών και στοιχείων της ταινίας του Κατζουράκη *Ο δρόμος προς τη Δύση* να φανεί ο τρόπος που μια κινηματογραφική αφήγηση με εικόνες και ήχους αναπαριστά το θέμα της μετανάστευσης. Βεβαίως, η ερμηνεία, όπως και κάθε ερμηνεία, αποτελεί μια κατασκευή εκ μέρους του ερμηνευτή μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο (Καλέρη, 2001, σ. 113-131· Λυδάκη, 2003, β, σ. 75-94· Hughes and Sharrock, 1997, σ. 96-100· Bartlett, 1990). Αυτό σημαίνει ότι είναι μια διαδικασία χωρίς τέλος που προωθεί το διάλογο και την ανάδυση πολλαπλών νοημάτων από τα στοιχεία μιας ταινίας. Άλλωστε, οι ταινίες «έχουν» νόημα επειδή εμείς τους αποδίδουμε νόημα, σημειώνει ο Bordwell που μελετά τις διαδικασίες κινηματογραφικής πρόσληψης και τονίζει πως κύριο μέλημα της πρακτικής για την κατανόηση του φιλμ είναι οι μεγάλες θεωρίες και οι προαντιλήψεις να μην προκαταλαμβάνουν την ανάγνωση του φιλμικού κειμένου (Bordwell, 1989, σ. 2-7· Bordwell & Thompson, 2006, σ. 99-103· βλ. σχετικά και Branigan, 1984).

8. Για τις θεματικές αναλύσεις στον κινηματογράφο, βλ. Collins et al. (1993).

Η παρούσα ανάλυση της ταινίας δεν ασχολείται με τις διαδικασίες παραγωγής –κεφάλαιο, τεχνολογία, εξειδικευμένος καταμερισμός εργασίας, διανομή, εκμετάλλευση κ.λπ.– ούτε με την ταυτότητα του δημιουργού, θεωρώντας ότι είναι θέματα που μελετώνται από την κοινωνιολογία των ΜΜΕ. Αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι το τελικό προϊόν ως αποτέλεσμα συλλογικής εργασίας, παρά το ότι κατά τη διάρκεια της ανάλυσης αναφερόμαστε σε έναν δημιουργό. Επίσης, δεν διαχωρίζονται η μορφή, η φόρμα, από το περιεχόμενο. Έτσι, θα λέγαμε ότι η μέθοδος προσέγγισης του φιλμ αποτελεί έναν συνδυασμό ερμηνευτικής και αναστοχαστικής πρακτικής (Andrew, 1984) και νεοφορμαλιστικού μοντέλου του Bordwell. Σύμφωνα με την άποψη του τελευταίου, «τόσο το θέμα όσο και οι αφηρημένες ιδέες υπεισέρχονται στο συνολικό σύστημα του έργου τέχνης. Μπορεί να μας υποκινήσουν να διαμορφώσουμε ορισμένες προσδοκίες ή να βγάλουμε ορισμένα συμπεράσματα. Ο αντιλαμβανόμενος δέκτης συσχετίζει ενεργά αυτού του είδους τα στοιχεία μεταξύ τους. Συνακόλουθα, το θέμα και οι ιδέες μεταβάλλονται κάπως σε σχέση με αυτό που θα μπορούσαν να είναι έξω από το έργο» (Bordwell and Thompson, 2006, σ. 93).

Ο Κατζουράκης στον *Δρόμο προς τη Δύση* με άλματα περνά από το ντοκιμαντέρ στο μυθοπλαστικό μέρος και τανάπαλιν, ενώ η κεντρική ιδέα, το δεσπόζον στοιχείο της κινηματογραφικής αφήγησης, παραμένει πάντα η μετανάστευση. Όμως, τα όρια ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα, τη μυθοπλασία και το ντοκουμέντο, τη σκηνοθετική παρέμβαση και την αποστασιοποίηση συγχέονται και η ελλειπτική πλοκή της φιλικής αφήγησης καλεί το θεατή σε εγρήγορση και συμμετοχή. Γι' αυτό και η κατάτμηση της πλοκής σε σεκάνς (νοηματικές ενότητες) δεν θα ήταν ίσως πρόσφορη για τη συγκεκριμένη ποιοτική ανάλυση. Αντί γι' αυτήν, χρησιμοποιούνται οι κατηγορίες του χώρου, του χρόνου και της μορφής της ταινίας. Δηλαδή παρουσίαση του *τόπου* των ξένων, μελέτη του κινηματογραφικού *χρόνου* και ανάλυση των *τρόπων* του σκηνοθέτη, που πιστεύω πως προσφέρονται για την ερμηνεία και την κατανόηση μιας καλλιτεχνικής παρουσίασης του κοινωνικού φαινομένου της μετανάστευσης στη σύγχρονη Ελλάδα.

Ο ΤΟΠΟΣ

Στην ταινία ο τόπος των ξένων είναι η πόλη. Η πόλη που σφύζει από ζωή και ταυτίζεται με τον πολιτισμό, την ιστορία και την καλλιέργεια του πνεύματος. Η πόλη που λάμπει πάντα και υπόσχεται ότι θα εκπληρώσει τα όνειρα των ανθρώπων, ενώ στην πράξη όλο και πιο δύσκολα ζει κανείς σ'

αυτήν. Εδώ συμβαίνουν όλα τα μεγάλα γεγονότα, καλά και άσχημα, και εδώ συρρέουν κάθε λογής άνθρωποι για να βρουν την τύχη τους: Στην πόλη «είναι το συναπάντημα με την έξαρση, την ηδονή, με όλους τους θεούς του καλού και του κακού. Έμποροι και πολιτικοί, εραστές και καλλιτέχνες, θαυματοποιοί και πόρνες εκεί συρρέουν για να βρουν την τύχη τους. Αυτή η ακατάσχετη συρροή είναι που κάνει την πόλη αιώνια και διαβόητη, παράδεισο και κόλαση...» (Παπαγιώργης, 1987, σ. 63-70). Εδώ εναποτίθενται όλες οι ελπίδες, οι οποίες δίνουν συχνά τη θέση τους στα δεινά και τα βάσανα του *homo urbanus*, του ιδιαίτερου είδους ανθρώπου που η πόλη «κατασκευάζει» ως προϊόν της αστικοποίησης (Μερακλής, 1989, σ. 65-68).

Η πόλη γίνεται ο τόπος του μέτοικου, τόπος της μοναξιάς και της αναζήτησης: Αναζήτησης δουλειάς κατά τη διάρκεια της μέρας και αναζήτησης κάποιου «δικού» τις σχόλες και τα βράδια. Παλαιότεν οι ξένοι συναθροίζονταν στο κέντρο της με την προσδοκία της συνάντησης μ' έναν πατριώτη για να ανταλλάξουν λίγες κουβέντες στη γλώσσα τους.⁹

Η πόλη, που μελετάται από την κοινωνιολογία, τη γεωγραφία, την ανθρωπολογία κ.λπ. ως ένας κοινωνικός «χάρτης» στον κινηματογράφο, όπως και στη λογοτεχνία,¹⁰ συχνά αποτελεί τον τόπο που θέτει τις προϋποθέσεις για την αφήγηση, που δημιουργεί προθέσεις και προκαλεί δράσεις (βλ. σχετικά Τριανταφύλλου, 1990· Alsayyad, 2001· Wenders and Kollhoff, 1993). Μπορεί να παρουσιάζεται με διάφορες μορφές, ως μικρόκοσμος, ως κέντρο του πολιτισμού, ως μωσαϊκό, ως κόλαση, ως χώρος της αποκάλυψης, ως ελπίδα, ως συσσωμάτωση ανθρώπων κ.λπ., πάντα, όμως, παράγοντας πλήθος νοημάτων και αναδεικνύοντας τον τρόπο που σχετίζεται ο άνθρωπος με το χώρο (Alsayyad, 2001, σ. 268-281). Μάλιστα ο Baudrillard, θεωρώντας ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο και των όσων διαδραματίζονται εκεί έχει πολλά να προσφέρει στον ερευνητή επιστήμονα, σχολιάζει: για να συλλάβεις το μυστικό δεν πρέπει να ξεκινάς από την πόλη και να κινείσαι προς τη σκηνή, αλλά να αρχίζεις από την οθόνη και να κινείσαι προς την πόλη (Baudrillard, 1986). Και ο W. Wenders θέλοντας να δείξει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της πόλης σε μια ταινία σχολιάζει αναφερόμενος στον *Δεσμώτη του Ιλίγγου* του Hitchcock που διαδραματίζεται στο Σαν Φρανσίσκο: «... Έχω ζήσει σ' αυτή την πόλη

9. Θυμάμαι χαρακτηριστικά στην Κρήτη, κατά τη δεκαετία του 1960, ανθρώπους να λένε επιστρέφοντας από την Αθήνα ότι συναντήθηκαν «τυχαία» στο καφενείο «Μέγας Αλέξανδρος» της Ομόνοιας.

10. Ο Παπαγιώργης (1987, σ. 63-70) μας υπενθυμίζει ότι ο Μπαλζάκ, ο Φλωμπέρ, ο Μπωντλέρ, ο Τολστόι και άλλοι μίλησαν για τη μεγάλη πόλη.

για ένα χρόνο, κι ό,τι είδα στο Σαν Φρανσίσκο, ό,τι θυμάμαι απ' το Σαν Φρανσίσκο, είναι πολύ έντονα παρόν στον *Δεσμώτη*. Σ' αυτήν την εκατό τοις εκατό μυθοπλαστική ταινία (κάθε ιστορία του Hitchcock είναι μυθοπλασία στο έπακρο), το Σαν Φρανσίσκο είναι διαρκώς παρόν και, κάθε φορά που θυμόμαστε την ταινία, επιβάλλεται κι αυτό στη μνήμη μας, ξανά και ξανά» (Wenders and Kollhoff, 1993, σ. 19).

Γενικότερα, η διαλεκτική σχέση ανθρώπου και χώρου προσεγγίζεται πλέον διεπιστημονικά καθώς οι πολεοδόμοι και οι κοινωνικοί επιστήμονες γνωρίζουν ότι ο χώρος επιβάλλει τους όρους του στους ανθρώπους που τον κατοικούν, αλλά και εκείνοι τον διαμορφώνουν ανάλογα με τις ανάγκες τους και έτσι η ζωή τους «εγγράφεται» σ' αυτόν, ο οποίος συχνά και την προδιαγράφει (βλ. μεταξύ άλλων Bulmer 1986· Rapoport, 1976· Μαντουβάλου και Μαυρίδου, 2001· Πικιώνης, 1999· Μερακλής 1989, σ. 189-203· Κυριακίδου-Νέστορος, 1989· Σταυρίδης, 2002· Μπαρμπόπουλος και Μπαλτάς, 2004, σ. 15-40· Λυδάκη, 2001, σ. 179-187).

Η διαλεκτική αυτή σχέση στους μοντέρνους καιρούς –και ακόμη περισσότερο στους μεταμοντέρνους– διαταράσσεται, καθώς η μετοίκηση στην πόλη και η μετάβαση από τον παραδοσιακό κόσμο στο σύγχρονο επιφέρει ρωγμές. Ο *τόπος*, ως χωρική ενότητα αλλά και ως δίκτυο σχέσεων αποδιαρθρώνεται και η *τοπικότητα* (*εντοπιότητα*), βασική παράμετρος στη ζωή των ανθρώπων, χάνεται (βλ. Soja, 1995, σ. 125-137· Lechte, 1995, σ. 99-111). Η παραδοσιακή αμφίδρομη σχέση γίνεται μονόδρομος και η ζωή των ανθρώπων οφείλει να προσαρμοστεί σε δεδομένους χώρους που δεν αποτελούν επιλογή των ίδιων και δεν καλύπτουν τις ανάγκες τους.

Στον κινηματογράφο, «από την εποχή του *Μετανάστη* (Τσάρλι Τσάπλιν, 1917) η πόλη γίνεται το ορμητήριο για την κατάκτηση της καινούργιας πατρίδας...» σημειώνει η Σ. Τριανταφύλλου (Τριανταφύλλου, 1990, σ. 83), και ακριβώς αυτό συμβαίνει και στην ταινία του Κατζουράκη που μας δείχνει τους ξένους στο κέντρο, γύρω από την Ομόνοια και τον Κολωνό, στους δρόμους Σωκράτους, Μενάνδρου, Ευριπίδου... Συναθροίζονται εκεί επιζητώντας να χαθούν μέσα στο πλήθος για να αποφύγουν τα βλέμματα των γηγενών και, παράλληλα, για να συναντήσουν εκείνα των ομοίων τους που ξέρουν ότι συχνάζουν εκεί. Η πόλη γίνεται το πλαίσιο στο οποίο εγγράφεται ο χρόνος της κινηματογραφικής αφήγησης, γίνεται η ίδια κείμενο, θα λέγαμε, και σχολιασμός της μη-σχέσης των ανθρώπων με το χώρο. Έτσι, βλέπουμε τους ξένους μάλλον αμήχανους, να στέκονται ακίνητοι ή να περιφέρονται στο παζάρι του Πειραιά και αλλού, να τηλεφωνούν στους δικούς τους από τηλεφωνικούς θαλάμους, άλλοτε με χαρά και συγκίνηση και άλλοτε κλαίγοντας χωρίς να τολμούν να μιλήσουν για

τα προβλήματα και τη ζωή τους στην Ελλάδα, όπως η Ιρίνα. Τους βλέπουμε ακόμη να συνωστιάζονται προκειμένου να εξασφαλίσουν την άδεια παραμονής, (*μετράς τα χαρτιά κι όλο σου λείπουνε... και χωρίς χαρτιά είσαι ο Κανένας... Δεν έχεις πρόσωπο...*). Και κατά τη διάρκεια της νύχτας στέκονται στο πεζοδρόμιο, ακουμπισμένοι στον τοίχο, κρυμμένοι στις σκιές, ανάμεσα σε μαύρες σακούλες σκουπιδιών, παρέα με αδέσποτα σκυλιά. Άντρες και γυναίκες που κάθονται στα σκαλιά παλιών σπιτιών, και τα βλέμματα που συλλαμβάνει ο φακός φανερώνουν, εκτός από το φόβο και την αμηχανία, και μια στωικότητα, μια γαλήνη, θα έλεγε κανείς, ως εάν να τα περιμένουν όλα ή να τα έχουν δει όλα, όλα τα άσχημα της ζωής. Είναι, φαίνεται, εκείνη η γαλήνη που φέρνει καμιά φορά η απελπισία και η συμφιλίωση με την ιδέα ότι τίποτα καλό δεν θα συμβεί. Ίσως πάλι να είναι ο στοχασμός του πλάνητα, του ειδήμονα των *κατωφλιών*, των ενδιαμέσων εμπειριών και των μετέωρων συναισθημάτων που αναφέρει ο Benjamin· του πλάνητα που βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, μόνος αλλά μόνος μέσα στην πολυκοσμία· και η σχέση του με το πλήθος δεν είναι μια σχέση υποταγής αλλά μια σχέση που τον ξεχωρίζει τη στιγμή που τον βυθίζει στο πλήθος (Σταυρίδης, 2002, σ. 340-348).

Για την πόλη που παραμένει ανοίκεια, σχολιάζει η Ιρίνα: *Δεν ξέρεις σε ποια πόλη είσαι...* Είναι απλώς μια ξένη πόλη, ένα μέρος του δρόμου προς τη Δύση στον οποίο πορεύονται οι εκπατρισμένοι. Αυτός ο μη-τόπος, στον οποίο βρέθηκαν οι ξένοι είναι ένας νέος τρόπος ύπαρξης του ανθρώπου, γενικότερα, μέσα στο χώρο,¹¹ καθώς, όπως αναφέραμε, στους καιρούς μας έχει διαταραχθεί η σχέση ανθρώπου – χώρου. Ακόμη περισσότερο, όμως, αυτό ισχύει για τους μέτοικους που αντιλαμβάνονται ότι ο τόπος των υποσχέσεων αποδεικνύεται τόπος της νοσταλγίας και της ερημιάς.

Οι εσωτερικοί χώροι στην ταινία είναι κυρίως υπόγεια σε παλιές πολυκατοικίες, σε φτωχογειτονιές, άδειες αποθήκες με σκοτεινούς διαδρόμους, με τοίχους γυμνούς και χαρτόνια στα παράθυρα και ξύλα χιαστί αντί για τζάμια, χωρίς πόρτες, χωρίς ηλεκτρικό. Εκεί ετοιμάζουν το φαγητό τους σε παλιές επικίνδυνες συσκευές γκαζιού: *Έσκασε το γκαζάκι. Φοβήθηκε. Πήδησε για να βγει έξω κι έσπασε τον αστράγαλό του. Φοβήθηκε απέλαση. Δεν πήγε νοσοκομείο...* Είναι τα ίδια εκείνα υπόγεια που φιλοξενούσαν πριν από πενήντα χρόνια τους εσωτερικούς μετανάστες. Τα είχε καταγράψει και τότε ο κινηματογραφικός φακός. Ας θυμη-

11. Για τις νέες σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στους μη-τόπους των σύγχρονων πόλεων και τη μοναξιά, βλ. Auge (1995). Σχετικά με τον τόπο και την κοινότητα, βλ. Νιτσιάκος (2003).

θούμε την Κατερίνα Γώγου στο *Βαρύ πεπόνι* (Π. Τάσιος, 1977) να παρατηρεί ένα κομμάτι ουρανού από τον ακάλυπτο χώρο του υπογείου στο οποίο ζει. Εκείνοι οι πρώτοι ένοικοί τους τα εγκατέλειψαν και ανέβηκαν στους παραπάνω ορόφους, όπως εγκατέλειψαν και τις βαριές δουλειές που ήταν αναγκασμένοι να κάνουν όταν ήρθαν για να ζήσουν στην πόλη.

Τα υπόγεια όμως δεν έμειναν άδεια, όπως και οι δουλειές τις οποίες άφησαν δεν έμειναν χωρίς εργατικά χέρια. Οι ένοικοι των υπογείων είναι τώρα Αλβανοί, Πολωνοί, Ρουμάνοι, Πακιστανοί, άνθρωποι από την πρώην Σοβιετική Ένωση, από το Σουδάν, από το Μπαγκλαντές, από τη Σιέρα Λεόνε (*Αφρική... που σε ληστέψανε...*, μονολογεί οι Ιρίνα) και λοιποί μετανάστες που φροντίζουν να βρουν τον πατριώτη τους και να μείνουν κοντά του σχηματίζοντας τις δικές τους γειτονιές από ομοεθνείς. Είναι οι ίδιοι άνθρωποι που ανέλαβαν και τις βαριές δουλειές, τις οποίες οι Έλληνες, γενικά, δεν κάνουν πια. Με φθηνότερο μεροκάματο (τα φθηνά χέρια της λαθρομετανάστευσης βοήθησαν..., λένε οι ίδιοι στην ταινία), αλλά ακριβότερο ενοίκιο, οι άνθρωποι που αποτελούν τα κατώτερα οικονομικά και κοινωνικά στρώματα κατοικούν πάντα και στους ανάλογους χώρους συντηρώντας την πυραμίδα των κοινωνικών διαστρωματώσεων (βλ. και Λυδάκη, 2002, σ. 77-78).

Η μοναδική φορά που στην ταινία φαίνεται κάποιος χώρος πάνω από τα υπόγεια και τους δρόμους είναι όταν η ηρωίδα βρίσκεται στην ταράτσα με φόντο τον ουρανό και τις κεραίες των τηλεοράσεων. Από εκεί η δραματική περσόνα θα πέσει τελικά απελπισμένη, κουρασμένη από τη μάταιη αναζήτηση ενός προσώπου μέσα στην απέραντη πόλη. Είναι και η μόνη φορά που η γωνία λήψης είναι *contre plongee* (από κάτω προς τα πάνω) δείχνοντας την ολοκληρωτική απομάκρυνσή της από τη γη που δεν την δέχτηκε.

Ο Κατζουράκης κινηματογραφεί τα υπόγεια, αλλά δείχνει και τα σπίτια εκείνων που μετά από χρόνια στην Ελλάδα τα κατάφεραν να «ενσωματωθούν», χωρίς, ωστόσο, να σβήσει η πίκρα για τα όσα μεσολάβησαν και τα όσα αντιμετώπιζουν καθημερινά. Εκείνοι τώρα ζουν μαζί με τους ντόπιους όπως οι ντόπιοι, ακολουθώντας τα ωράρια και τις εργασιακές τους συνήθειες, μένουν σε ένα σπίτι πια, όμως έχει κανείς την εντύπωση πως και αυτοί βρίσκονται ακόμη στο δρόμο. Λένε πως είναι Έλληνες πολίτες (*Ρίζα, μαμά, μπαμπά, Μπαγκλαντές. Γεννήθηκα στην Ελλάδα. Είμαι Έλληνας... Κρητικός είμαι...*) και αυτό είναι αλήθεια, αλλά η δική τους ζωή μέσα στους τοίχους των σπιτιών τους εξακολουθεί να κυλά με τους παλιούς ρυθμούς και τρόπους της πατρίδας τους. Γιορτές, συναντήσεις, κοινές τράπεζες τους ενώνουν και τους βοηθούν να ανασυστήσουν νοητά τη μακρινή πατρίδα που άφησαν αλλά φέρουν εντός τους διά βίου. Τα παιδιά τους στις

γιορτές φορούν ρούχα φερμένα από εκεί, έχουν μάθει τη γλώσσα των γονιών τους, τη φωνητική αλλά και εκείνη του σώματος, του χορού, των πρώτων κινήσεων και ρυθμών με τα μουσικά ακούσματα του τόπου τους.

Η μουσική της ταινίας¹² δημιουργεί ηχότοπους οικείους που φαίνεται πως πάντα νοσταλγούν: Ενώ στα εξωτερικά γυρίσματα οι ήχοι που ακούγονται είναι θόρυβοι ουδέτεροι του δρόμου, από αυτοκίνητα, κορναρίσματα, λαϊκά τραγούδια του συρμού κ.λπ., μέσα στο σπίτι οι ήχοι είναι από μουσικές της πατρίδας τους. Και με τους ήχους αυτούς φαίνεται πως αναπολούν έναν αλλοτινό τρόπο ζωής, που φοβούνται πως δεν θα ζήσουν ξανά, τουλάχιστον δημόσια. Γνωρίζουν από την εμπειρία τους ότι η περιφημη «ενσωμάτωση», για την οποία πολύς λόγος γίνεται, ουσιαστικά απαιτεί ομοιομορφοποίηση και προσαρμογή στα ειωθότα. Και αυτό κάνουν στην καθημερινή ζωή τους. Πίσω από τους τοίχους του σπιτιού όμως, όπου δεν φτάνουν τα βλέμματα των άλλων, αφήνουν τις πάντα ζωντανές μνήμες να αναδύονται και να εκφράζονται. Η δημόσια εικόνα τους ακολουθεί τους κανόνες που επιβάλλουν τη μίμηση και την προσαρμογή στα κυρίαρχα πρότυπα. Όμως στην πραγματικότητα δεν μιμούνται· διατηρούν την ταυτότητά τους, και απλώς μεταμφιέζονται για να διεκπεραιώσουν ένα ρόλο και να δώσουν την εντύπωση ότι είναι αυτοί τους οποίους προσποιούνται (βλ. Σταυρίδης, ό.π., σ. 233-242 και 255-265). Το *κατώφλι*, ο ενδιάμεσος τόπος, γίνεται μια χωροχρονική εμπειρία μετάβασης ανάμεσα σε δύο κόσμους, ανάμεσα σε έναν πριν και σε έναν μετά, ανάμεσα σε έναν εδώ και σε έναν εκεί, ανάμεσα σε έναν τόπο και σε έναν άλλον (Σταυρίδης, ό.π., σ. 285-386).

Ο δρόμος προς τη Δύση γι' αυτούς, τους «ενσωματωμένους» πλέον, είναι ένα συνεχές πωσγύρισμα, μια αμφίδρομη κίνηση που τελικά γίνεται ένας οιονεί δρόμος προς την εσωτερικότητα, προς τη μύχια πατρίδα, τον τόπο που φέρουν μέσα τους και είναι σαν να πορεύονται συνεχώς προς αυτόν που άφησαν. Και αυτή η κίνηση μοιάζει να εικονοποιείται όταν το κορίτσι των μεταναστών, αλλά και η ίδια η Ιρίνα χορεύουν στριφογυρίζοντας· όμοια με τους περιστρεφόμενους Δερβίσηδες που αναζητούν την ενότητα και την αρμονία, έτσι κι αυτοί φαίνεται πως γυρεύουν τη χαμένη ενότητα στο χώρο και το χρόνο.

12. Οι Bordwell και Thompson (2006, σ. 354-394) σχολιάζουν πόσο ισχυρή κινηματογραφική τεχνική είναι ο ήχος που κινητοποιεί την ακουστική προσοχή η οποία έτσι συνοδεύει την οπτική και τη λειτουργία του: Ο ήχος μπορεί να παίξει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε την εικόνα. Ο Monaco (2000, σ. 212-216) τονίζει πως ο ήχος υποστηρίζει το φιλμ και οι εικόνες κυριαρχούνται από αυτόν.

Ο ΧΡΟΝΟΣ

Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που απεικονίζει την κίνηση, δηλαδή το χρόνο, σχολιάζει ο Ταρκόφσκι: «Πρώτη φορά στην ιστορία των τεχνών, στην ιστορία της παιδείας, ο άνθρωπος βρήκε τρόπο να αποτυπώσει το χρόνο, και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να τον αναπαράγει στην οθόνη κατά βούληση, να τον επαναλαμβάνει και να επιστρέφει σ' αυτόν. Απόκτησε μια μήτρα του *πραγματικού χρόνου...*» (Ταρκόφσκι, 1987, σ. 85). Ο ίδιος πιστεύει ότι «η εικόνα γίνεται γνήσια κινηματογραφική όταν, μεταξύ άλλων, όχι μόνο ζει μες στο χρόνο, μα και ο χρόνος ζει μέσα σ' αυτήν, μέσα σε κάθε κάδρο» (ό.π., σ. 94). Ο J. Deleuze (Deleuze, 1983, 1989) μάλιστα, έχοντας την ίδια άποψη για τον κινηματογράφο και το χρόνο τον οποίο μπορεί αυτός να απεικονίσει, αντικαθιστά τον ορισμό της «κίνησης - εικόνας», χαρακτηριστικό του κλασικού κινηματογράφου, με τις λέξεις «χρόνος-εικόνα» τονίζοντας ότι με το μοντάζ ο χρόνος εμφανίζεται αυτός καθεαυτόν, ενιαίος με τις πολλαπλές εκφάνσεις του ως πραγματικός, ονειρικός, φαντασιακός και χρόνος της μνήμης συγχρόνως. Και πράγματι ο κινηματογραφικός χρόνος είναι ο ανθρώπινος σε όλες του τις διαστάσεις, όπου παρελθόν, παρόν και μέλλον εμπλέκονται.

Στο μυθοπλαστικό μέρος του *Δρόμου προς τη Δύση*, η πρωταγωνίστρια, μεταξύ παράστασης του κόσμου και θεατρικής αναπαράστασης, λαϊκής μουσικής και κλασικής, μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου, μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, με αβέβαιο μέλλον πια, μιλά για τη ζωή της λέγοντας: ... *Έχασα την ώρα. Έχασα το χρόνο. Δεν ήξερα τι χρονιά είναι... '94, '95, '96...*

Οι εικόνες του παρελθόντος εμφανίζονται στο παρόν, όπως και ο φόβος του μέλλοντος, ο φόβος να πεθάνεις σε ξένη χώρα που διαισθάνεται ότι την περιμένει. Μιλά για τον πατέρα που αγαπούσε την κλασική μουσική και χορεύει μαζί του βαλς πάνω στη σκηνή του θεάτρου, (*πάπα, πιάσε το χέρι μου*), τη μητέρα που φοβόταν το φευγιό της κόρης της και εκείνη την καθησύχαζε: *Θα φυλάω μωρά... Θα σου γράφω... Θα σου στέλνω λεφτά...* Για το ξεκίνημα προς την Ευρώπη που την έβλεπε σαν ένα τεράστιο *λούνα παρκ*, για την Ελλάδα που βρίσκεται μεταξύ Ανατολής και Δύσης, όπως και οι ίδιοι οι μετανάστες, για τη φίλη της που εξαφανίστηκε στα χιόνια και η αναζήτησή της είναι ο σκοπός που της δίνει *πρόσωπο πίσω*. Η φίλη της ξεκίνησε και εκείνη για το μεγάλο ταξίδι και χάθηκε στο δρόμο προς τη Δύση, και μπορούμε να σκεφτούμε ότι ίσως πρόκειται για το alter ego της πρωταγωνίστριας που λέει: *είχα αλλάξει μέσα μου. Ήμουν λίγο άλλη... Δεν ξέρεις πια τι είσαι... Δεν γνωρίζεις τον εαυτό σου... Εγώ που έχω τόσο μίσος μέσα μου... Εγώ που όλο τον*

κόσμο αγαπούσα... Όλα τα πάθαμε, όλα τα μάθαμε... Η Ξένια (ξένη;), η φίλη που πέθανε, που πήδησε από το τρένο και χάθηκε στο χιόνι, η οδηγός σε σκοτεινά μονοπάτια, φαίνεται να είναι η ίδια η Ιρίνα που έχασε τον εαυτό της. Και τώρα που διαπιστώνει το μάταιο της αναζήτησης, χωρίς πρόσωπο πια και χωρίς σώμα (που έλιωσε το δέρμα μου από το κακό το άγγιγμα...), αισθάνεται περιττός άνθρωπος, χωρίς καμιά διέξοδο αφού *ό,τι και να γίνει είναι πρόβλημα*. Μετεωρίζεται, όπως ακριβώς σ' όλη της τη ζωή, ταλαντεύεται πριν πέσει στο κενό, πριν αποφασίσει οριστικά και αμετάκλητα ότι ανήκει στους μη-έχοντες ζωή.

Όμοια πισωγυρίσματα φαίνονται στο λόγο των μεταναστών και των προσφύγων που μιλούν για τον μακρύ δρόμο, την ατέλειωτη πεζοπορία προς τη Δύση, το κυνηγητό με τις αρχές, για τα χαρτιά που λείπουν, για εκείνους που περιμένουν πίσω στην πατρίδα, κάνοντας και εκείνοι όνειρα. Για τους νεκρούς φίλους που έχασαν στα χιόνια, για τους ακρωτηριασμούς που υπέστησαν οι ίδιοι αφού περπάτησαν σε ένα άσπρο πράγμα που δεν είχαν ξαναδεί όσοι ήταν από την Αφρική... Που το λέγανε «χιόνι»..., *Εκατόν πενήντα άνθρωποι. Εκατόν πενήντα δράματα, ιστορίες... Τρένο, βάρκα, λεωφορείο, με τα πόδια... Μπορεί και δέκα χρόνια ταξίδι... Δεν έρχονται όλοι, όσοι ξεκίνησαν. Πάντα υπάρχουν θύματα. Κάθε μέρα με το φόβο της απέλασης... Κρατητήριο... Φυλακή... Άνθρωποι που τους κυνηγούν μνήμες πολέμων και ξέρουν πως δεν έχεις δικαίωμα να είσαι πρόσφυγας... αλλά η προσφυγιά δεν φεύγει ποτέ από μέσα σου... «Πάτε πίσω» σου λένε, και δείχνουν το πουθενά... Μιλούν λαθρομετανάστες που γεννούν παιδιά εδώ και αναρωτιούνται αν θα 'ναι λαθρογένεση η γέννηση του παιδιού τους. Μιλούν γυναίκες ντυμένες με τα παραδοσιακά ρούχα της πατρίδας τους, στολισμένες με κοσμήματα που φέρνουν από εκεί. Μιλούν ακόμη εκείνοι που «ρίζωσαν» στον ξένο τόπο χωρίς να ξεχάσουν. Εκείνοι που μεγαλώνουν τα παιδιά τους με τις αξίες της καινούργιας τους πατρίδας, αλλά και της παλιάς συγχρόνως, κρατώντας ως κόρη οφθαλμού τις μνήμες μέσα από τις μεταξύ τους συναντήσεις, τη γλώσσα, τις μουσικές, τις ανατολίτικες και νοσταλγικές που ακούν, και τους χορούς τους.*

Ολοφάνερο είναι πως ο κινηματογραφικός χρόνος γίνεται ανθρώπινος όπου όλα συνυπάρχουν. Ο χρόνος της αφήγησης, τόσο στο μυθοπλαστικό μέρος όσο και στο ντοκιμαντέρ, είναι αποσπασματικός και τα υποκείμενα αφηγούνται χωρίς χρονολογική σειρά, αλλά με βάση τη σπουδαιότητα και τη σημασία που έχουν τα γεγονότα για τους ίδιους τους ανθρώπους που μιλούν. Γεγονότα, που όσος χρόνος και αν περάσει, μένουν ζωντανά στη μνήμη και δεν χρειάζεται καμιά προσπάθεια για την ανάσυρ-

σή τους. Είναι εκεί, στη συνείδηση συνεχώς, σαν να έχουν μια παράλληλη ζωή με εκείνη που ζει τώρα εμφανώς ο άνθρωπος, και η σκιά τους δίνει χρώμα και ύφος στη στιγμή (βλ. και Λυδάκη, 2001, σ. 209-212). Ο τρόπος αποτύπωσης του χρόνου στον *Δρόμο προς τη Δύση* μας θυμίζει τις φράσεις του Ίταλο Καλβίνο στις *Αόρατες πόλεις*:¹³ «“Μα προχωράς με το κεφάλι πάντα στραμμένο προς τα πίσω;” ή: “Πώς συμβαίνει όλα όσα βλέπεις να βρίσκονται πάντα πίσω σου;” ή ακόμα: “Το ταξίδι σου ξετυλίγεται μονάχα στο παρελθόν”».

Ο Κ. Ναυριδής μιλώντας για τις αφηγήσεις ζωής σχολιάζει: «Κάθε φορά η αφήγηση ζωής είναι ένα αδιάκοπο πήγαινε-έλα, ανάμεσα στην εσωτερική σκηνή, τη σκηνή του ασυνείδητου και την εξωτερική σκηνή της καθημερινότητας. Και τούτο γιατί το ίδιο το υποκείμενο βρίσκεται ακριβώς σ' αυτήν τη διασταύρωση» (Ναυριδής, 1994, σ. 90). Ο σκηνοθέτης επιχειρεί και καταφέρνει να παρουσιάσει και τις τρεις αυτές σκηνές που αναφέρει ο Ναυριδής: Η Ιρίνα όταν περιγράφει τη ζωή της βρίσκεται στην εξωτερική σκηνή της καθημερινότητας, με το θεατρικό παιχνίδι που η ίδια παίζει παρουσιάζεται η εσωτερική σκηνή, ενώ μέσα από τα όνειρα, τα οποία ο δημιουργός φαντάζεται ότι βλέπει η ηρωίδα και τα εικονοποιεί στην ταινία του,¹⁴ παρουσιάζεται η σκηνή του ασυνείδητου. Ένα ασυνείδητο μεταμφιεσμένο, όπως εμφανίζεται σχεδόν πάντα, που στο βάθος του φαίνεται πως αποκαθίσταται η πανάρχαια ενότητα όλων των όντων: Στον ονειρικό χρόνο που απεικονίζεται, στους εφιάλτες της Ιρίνας, ζώα τρέχουν κυνηγημένα για να σωθούν από έναν κίνδυνο που τα απειλεί και φτάνουν στον γκρεμό, πέφτουν στο νερό... ζέβρες που το λαχάνιασμά τους σμίγει με εκείνο της ηρωίδας... Μικρό αγρίμι που γλίστρησε και πιάστηκε στην παγίδα και η ίδια... Σε όλες τις διαστάσεις του χρόνου, την πραγματική, την εσωτερική, την ονειρική, ο σκηνοθέτης με εν-πάθεια «βλέπει» τους ξένους να υποφέρουν κυνηγημένοι από ορατούς και αόρατους κινδύνους.

Ο ΤΡΟΠΟΣ

Ο Κατζουράκης βασίζει όλη την ταινία στην παρατήρηση της ζωής των μεταναστών και στις αφηγήσεις τους: Τόσο η πρωταγωνίστριά του στο

13. Ί. Καλβίνο, 2004, *Οι αόρατες πόλεις*, (μετ. Α. Χρυσοστομίδης), Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 48.

14. Η έμφαση των κινηματογραφιστών στην παρουσίαση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων και του ασυνείδητου έχει τις απαρχές της στο γαλλικό μπερσιονισμό από το 1920 περίπου (Bordwell, 1980).

μυθοπλαστικό μέρος όσο και οι ξένοι αφηγούνται μπροστά στο φακό τις εμπειρίες τους και κοντινά πλάνα δείχνουν πρόσωπα και ανθρώπινες φιγούρες.

Μολονότι ο σκηνοθέτης ακολουθεί τις κλασικές αυτές μεθόδους στην απεικόνιση μιας πραγματικότητας, η ταινία αποκτά ποιητική μορφή και γίνεται έργο τέχνης με τους ιδιαίτερους τρόπους που ο δημιουργός τις χρησιμοποιεί για να εκφράσει μια πολιτική στάση απέναντι στους μετανάστες: Έχει συζητηθεί από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου η ικανότητα της τέχνης αυτής να συμπεριλαμβάνει όλες τις άλλες. Στην ταινία που αναλύουμε, η σύνθεση αυτή δεν υπονοείται αλλά τονίζεται θα έλεγε κανείς: η ζωγραφική, η αρχιτεκτονική, η μουσική, ο χορός, η λογοτεχνία, το θέατρο, οι τέχνες του χώρου και του χρόνου δεν χρησιμοποιούνται ως μέσα για την κινηματογραφική αφήγηση αλλά είναι αυθύπαρκτες, η μια δίπλα στην άλλη αποτελώντας μιαν ενότητα σε έναν ευφυή συνδυασμό.

Πιο συγκεκριμένα, ενώ ο κινηματογράφος θέλησε να απεικονίσει την κίνηση,¹⁵ εδώ ο εικαστικός Κατζουράκης συνυπάρχει με τον σκηνοθέτη και επιστρατεύει την κύρια τέχνη του, τη ζωγραφική, την ακίνητη εικόνα, για να αποδώσει μιαν εσωτερική ακινησία, το μούδιασμα, τα κομμένα φτερά και τον μαρασμό των ανθρώπων με το ζοφερό παρόν και το αβέβαιο μέλλον. Τα γκρο πλάνα των γυναικών που μιλούν και αναζητούν την ταυτότητά τους εναλλάσσονται με τα πορτρέτα τους και οι πλίνθοι στους τοίχους γεμίζουν μορφές και σώματα ως γκράφιτι ... (πρόσωπα που γλιστρήσανε τόσο γρήγορα...) Οι ακίνητες εικόνες γίνονται τοπίο με μια δική του εσωτερική ένταση που, ως *tableau vivant*, εκθέτει στα μάτια αγνώστων και περαστικών τη ζωή των ξένων που είναι σαν να μαρμάρωσε ξαφνικά μπροστά στο άγνωστο και στο τρομακτικό. Με το εύρημα αυτό του σκηνοθέτη, τη σύνθεση μιας τέχνης του χώρου, της ζωγραφικής, με εκείνη την κατ' εξοχήν του χρόνου, την κινηματογραφική, η χρονογραφία γίνεται πραγματικά τοπογραφία και η ιστορία των ανθρώπων καταγράφεται ως αφήγηση πάνω στο χώρο (Μερακλής 1989, σ. 181).

Ακόμη ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τη θεατρική αναπαράσταση, το θεατρικό παιχνίδι που γίνεται μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης. Η ηρωίδα παίζει τον εαυτό της πάνω στη θεατρική σκηνή. Αποστασιοποιείται από την πραγματικότητα για να επιστρέψει πάλι σ' αυτήν και να την

15. Ο Μωραΐτης (1985, σ. 45-46) σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ο Σουηδός ζωγράφος Βίκινγκ Έγκελινγκ στράφηκε στον κινηματογράφο για να ξεπεράσει τη στατικότητα του ζωγραφικού έργου και να δώσει διέξοδο στις κινητικές του μορφές.

καταδείξει με τρόπο θεατρικό, δηλαδή ποιητικό, δηλώνοντας: *δεν είμαστε άνθρωποι εμείς... Είμαστε ηθο-ποιοί!... Άμλετ και Αρλεκίνος και Αλαντίν και Μότσαρτ...* Η Ιρίνα παίζει ειρωνικά¹⁶ ένα παιχνίδι ρόλων που φαίνεται πως το παίζουν οι άνθρωποι συχνά, όταν νιώθουν αδύναμοι και καταπιεσμένοι χωρίς να μπορούν να αντισταθούν στις πιέσεις. Τότε αποφασίζουν να «παίζουν» το ρόλο που οι άλλοι περιμένουν από αυτούς (πβλ. Λυδάκη, 1997, σ. 55-57). Το παιχνίδι αυτό των ρόλων έχει διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας: άλλοτε με σοβαρότητα και άλλοτε με ελαφρότητα και ειρωνεία. Στην πρώτη περίπτωση μπαίνουν στο παιχνίδι ανταποκρινόμενοι πλήρως στο στερεότυπο που τους αποδίδεται, παίζουν δηλαδή με τους προκαθορισμένους όρους και κανόνες του παιχνιδιού, και όταν βρεθούν εκτός «σκηνής» με δικούς ή μόνοι αφήνουν κατά μέρος το ρόλο για να εμφανιστεί η αλήθεια της ύπαρξής τους και η πικρία από το καθημερινό θέατρο και το κόστος του: *Όσο προσπαθούμε να δείξουμε ότι περνάμε καλά τόσο πιο πολλά ψυχολογικά προβλήματα έχουμε*, λένε η Εσμεράλντα και η Ροζίν, που βρίσκονται μεταξύ Ευρώπης και αραβικού κόσμου.

Η ηρωίδα του Κατζουράκη παίζει πάνω στη σκηνή ειρωνικά ένα ρόλο αφήνοντας να φανεί ότι «παίζει». Η ειρωνεία αυτή είναι η έκφραση της θλίψης και του αδιεξόδου της και το παιχνίδι της είναι ένας σαρκασμός και αυτοσαρκασμός συγχρόνως. Σαρκάζει τους άλλους για τα προκατασκευασμένα σχήματα, που δεν τους αφήνουν να κρίνουν λογικά, και τον εαυτό της –και τους όμοιους με αυτήν– για την αδυναμία τους να «μιλήσουν», να φανούν, να καταδείξουν την αλήθειά τους. Το θεατρικό παιχνίδι της Ιρίνας με τα κουστούμια του ρόλου είναι ένας τραγικός κλαυσίγελλος, μια πικρή αναπαράσταση της ταραγμένης ζωής της.

Ο σκηνοθέτης, με τη στατικότητα του ζωγραφικού έργου και τη θεατρικότητα της δράσης που ενσωματώνει στο φιλμικό κείμενο, την αποτύπωση δηλαδή, όπως θα λέγαμε, της εσωτερικής «ακινησίας» και την ερμηνεία ενός κοινωνικού ρόλου ως θεατρικού, μετουσιώνει τη ρεαλιστική απεικόνιση σε τέχνη.

16. Ο Παπαθεοδώρου (2006, σ. 78-83) σημειώνει χαρακτηριστικά: «... η θεατρική, εν τέλει, διάσταση του φαινομένου της μετανάστευσης είναι μια εξαιρετικά πρωτότυπη ιδέα του σκηνοθέτη στην πραγμάτευση του θέματός του... Αυτή η “ηθο-ποιητική” διαδικασία της μεταναστευτικής εμπειρίας που αποσταθεροποιεί κάθε έννοια ομοιογενούς και συμπαγούς ταυτότητας είναι μια κριτική ματιά, που υπερβαίνει, νομίζω, και την ουμανιστική ρητορεία αλλά και την πανηγυρική ετερολογία των ημερών μας».

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι κοινωνικοί επιστήμονες χρησιμοποιούν τις αφηγήσεις ζωής, τις προσωπικές, υποκειμενικές διηγήσεις ενός ατόμου ως σημαντικές μεθόδους και για τη διεξαγωγή μιας έρευνας. Μέσα απ' αυτές αναδύονται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις και η συλλογική μνήμη που συγκροτούν τον κόσμο των υποκειμένων, γι' αυτό και η μελέτη τους θεωρείται εξ ίσου ή και περισσότερο σημαντική από τη διερεύνηση των «αντικειμενικών» κοινωνικών δομών που δημιουργούν αθέατες σχέσεις (βλ. μεταξύ άλλων Θανοπούλου και Μπουτζουβή, 2002, όπου και σχετική βιβλιογραφία). Την ποιοτική αυτή μέθοδο χρησιμοποιεί κατά βάση και ο Κατζουράκης στην ταινία του, όπου το υποκείμενο, ο ξένος, παρουσιάζεται και ομιλεί, περιγράφει τις καταστάσεις που βιώνει. Όμως ο σκηνοθέτης δεν εγκλωβίζεται στις επιστημονικές μεθόδους, και μάλιστα έμμεσα ασκεί και μια κριτική στον κυρίαρχο κοινωνιολογικό λόγο, όταν η Ιρίνα εμφανίζεται να δίνει μια ειρωνική απάντηση στις τυποποιημένες ερωτήσεις των ερευνητών: *Εγώ γιατί να σου απαντήσω; Δεν κάνεις καλές ερωτήσεις. "Πόσα λεφτά παίρνεις;"... Τι κάνεις; Στατιστική; Το ίδιο δύσπιστα η πρωταγωνίστρια αντιμετωπίζει και τις ανοικτές ερωτήσεις των ποιοτικών μεθόδων έρευνας: Και ερωτήσεις personal πάλι λάθος. Εγώ γιατί να σου το λέω; Γιατί να σου πω τα όνειρά μου; Για να γίνουμε φίλοι; Όχι. Δεν προλαβαίνουμε. Τι κάνεις; Κοιτάς τη δυστυχία μου; ...Δεν θέλω να σε προσβάλω. Η δική μου θέση είναι έντονη. Όχι noigma...*

Ο σκηνοθέτης προφανώς υπονοεί ότι το βάθος των πραγμάτων ίσως μένει πάντα στο σκότος και δεν είναι εύκολο να γίνει λόγος εκφερόμενος και ότι το βίωμα είναι αμεταβίβαστο όσο και αν μιλάμε για συμμετοχή, για εν-πάθεια του ερευνητή. Γι' αυτό και στην ταινία αφήνονται να ακουστούν κυρίως οι μονόλογοι των ξένων –συχνά ελλειπτικοί– ενώ η ηρωίδα δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα που δεν τέθηκαν, γραμμένες πάνω σε χαρτιά που σκορπίζουν ως *feuilles volantes*. Να σημειώσουμε ακόμη πως η κοινωνιολογική έρευνα –βασισμένη εν πολλοίς στο θετικιστικό πρότυπο– δεν θεωρεί αξιόπιστη πηγή δεδομένων τα όνειρα. Σχεδόν ποτέ δεν ρωτούν γι' αυτά οι ερευνητές θεωρώντας ίσως ότι είναι ένα θέμα που αφορά τους ψυχολόγους. Ο σκηνοθέτης δεν διστάζει να το κάνει, καθώς ξέρει πως το όνειρο έχει άμεση σχέση με την πραγματικότητα.¹⁷ Παράλληλα, με την ελευθερία και την ευαισθησία του δημιουργού που δεν γυρεύει τα εύσημα

17. Λέγεται πως όταν ο Θ. Αγγελόπουλος γύριζε την ταινία «Μελισσοκόμος» ζητούσε από τον μελισσοκόμο με τον οποίο συνεργαζόταν να του διηγηθεί τα όνειρά του.

του ειδικού επιστήμονα, περνά από τον ένα τομέα στον άλλο, από την κοινωνιολογία στην ιστορία και στην ψυχολογία για να δώσει την κινηματογραφική εκδοχή του κοινωνικού αποκλεισμού και να μιλήσει για τα θύματα μιας πολιτικής που αγνοεί τον «άλλο» και δεν ενδιαφέρεται για τον χωρίς χαρτιά ξένο. Και, βεβαίως, να θυμίσει και την ελληνική μετανάστευση μέσα από παλιά ντοκιμαντέρ και τον αμανέ που σμίγει με το λαϊκό τραγούδι ...*μια ζωή μέσα στους δρόμους...*

Πέρα από τα γενικά σχόλια για τον κοινωνικό αποκλεισμό, ο σκηνοθέτης δεν προσπαθεί να δείξει ουδετερότητα ή την «αντικειμενικότητα» που απαιτεί μια κοινωνιολογική έρευνα – χωρίς σχεδόν ποτέ να επιτυγχάνει.¹⁸ Σκύβει πάνω στο πρόσωπο, στο δρων (αλλά πιο πολύ πάσχον) υποκείμενο που βιώνει τις καταστάσεις και είναι και ο ίδιος παρών, τόσο στο μυθοπλαστικό μέρος όσο και στο ντοκιμαντέρ, όπως και κάθε ερευνητής είναι μέσα στην έρευνά του. Οι σκηνοθετικές παρεμβάσεις στη σύνθεση των πλάνων και στο μοντάζ αποκαλύπτουν τη στάση του ίδιου απέναντι στο θέμα της μετανάστευσης, τη στράτευσή του και, σε τελευταία ανάλυση, την πολιτικοποίηση του μεταναστευτικού ζητήματος. Ο ξένος στην Ελλάδα του 21ου αιώνα όταν εμμένει στη διαφορετικότητά του γίνεται απειλητικός και η πολιτισμική ετερότητα αντί να κινεί το ενδιαφέρον συχνά αποτελεί αντικείμενο αδιαφορίας ή απαξίωσης. Η περίφημη «ελληνική φιλοξενία», που θεωρείται ότι επιφυλάσσουν παραδοσιακά οι Έλληνες στους ξένους, εκδηλώνεται μόνο όταν η προβολή της πολιτισμικής ταυτότητας και η συνακόλουθη ανάδειξη της ετερότητας αναστέλλονται, δηλαδή όταν ο ξένος γίνεται παθητικός και υποτάσσεται στη μίμηση του άλλου και την εξομοίωση (βλ. Παπαταξιάρχης, 2006, σ. 1-85).

Ο Κατζουράκης με τρόπο λιτό, απέριπτο, με μίαν ουσιαστική εκφραστικότητα και χωρίς κανένα διδακτισμό ασκεί κριτική για τον τρόπο υποδοχής των ξένων. Όμως, παρ' όλα τα παραπάνω και μετά την παρακολούθηση της ταινίας, έχει κανείς την εντύπωση ότι αυτή δεν επικεντρώνεται ακριβώς στη διαφορά αλλά στην ομοιότητα, πέρα από τις οποιεσδήποτε πολιτισμικές ιδιαιτερότητες που οπωσδήποτε υπάρχουν. Ο δημιουργός στρέφεται στον ξένο με ενδιαφέρον αλλά τελικά αυτό που αναδύεται από το έργο του δεν είναι τόσο η ετερότητα όσο η κοινή ανθρώπινη ταυτότητα, δηλαδή προβλή-

18. Η Κυριαζή (2000, σ. 13) σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η κοινή θεματική σε όλη την έκταση του βιβλίου υποστηρίζει ότι δεν υφίστανται ερευνητικά εργαλεία που, κατά την εφαρμογή τους, φωτογραφίζουν μία “αντικειμενική” κοινωνική πραγματικότητα, αλλά, αντιθέτως, τα ίδια τα ερευνητικά εργαλεία συμβάλλουν στην κατασκευή της».

ματα και επιθυμίες που όμοια θα μας ταλάνιζαν όλους, αν βρισκόμασταν στη θέση του μετανάστη· ο κοινός ανθρώπινος πυρήνας αναδύεται εν τέλει, γι' αυτό και η ταινία συν-κινεί. Και διαπιστώνουμε ακόμα μια φορά πως ο συνειδητοποιημένος καλλιτέχνης μπορεί μέσα από τη διερευνητική –και ανθρώπινη– ματιά του να παρουσιάσει με τρόπο ποιητικό (ίσως αυτό σημαίνει και πιο αληθινό) την κοινωνική πραγματικότητα.

Ο δρόμος προς τη Δύση

Σενάριο – Σκηνοθεσία: Κυριάκος Κατζουράκης, Διεύθυνση φωτογραφίας: Αλέξης Γρίβας, Μοντάζ – Sound design: Κυριάκος Κατζουράκης, Δάφνη Τόλη, Ήχος: Γιάννης Χαραλαμπίδης, Μουσική τίτλων: Ross Daly, Ιρίνα: Κάτια Γέρου, Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, NET – Ομάδα Τέχνης

Πρώτο Κρατικό Βραβείο Ντοκιμαντέρ 2003, Locarno International Film Festival 2003 - Official Selection - Filmmakers of the Present, Montreal World Film Festival 2003 - Official Selection «Cinema of Europe», Yamagata International Documentary Film Festival 2003 - Official Competition

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Alsayyad N., 2001, «The cinematic city: Between modernist utopia and postmodernist dystopia», στο N. Alsayyad (ed.), *Built environment, cinema and the city*, vol. 26, no 4, April, σ. 268-281.
- Andrew D., 1984, *Concepts in film theory*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press.
- Auge M., 1995, *Non-places: Introduction to an Anthropology of supermodernity*, New York, Verso.
- Bartlett L., 1990, *The dialectic between theory and method in critical interpretive research*, Queensland, University of Queensland.
- Baudrillard J., 1986, *Amerique*, Paris, Gasset.
- Bellour R., 2001, «The unattainable text» και «System of a fragment (on *The Birds*)» (translated by B. Brewster) στο R. Bellour, *The analysis of film* (edited by C. Penley), Bloomington and Indianapolis 2001, Indiana University Press, σ. 21-27, 28-67.
- Berelson B., 1952, *Content analysis in communications research*, New York Free Press.
- Bordwell D., 1980, *French impressionist cinema: Film culture, film theory, and film style*, New York, Arno.
- Bordwell D., 1989, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Harvard University Press.
- Branigan E., 1984, *Point of view in the cinema*, New York, Mouton.
- Bulmer M., 1986, *The Chicago School of Sociology, institutionalization, diversity and the rise of sociological research*, USA, The University of Chicago Press.

- Burstein M., 2002, «Epistemology and the philosophy of cinema», στο K. L. Stoehr (ed.), 2002, *Film and knowledge. Essays on the integration of images and ideas*, North Carolina and London, McFarland and Company, Inc. Publishers, σ. 141-156.
- Carroll N., 1996, *Theorizing the moving image*, USA, Cambridge University Press.
- Collins J., Radner H. and Reacher A. (eds), 1993, *Film theory goes to the movies*, New York, London, Routledge.
- Deleuze J., 1983, *Cinema I, L'image – mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Deleuze J., 1989, *Cinema II, The time – image*, (transl. H. Tomlinson & R. Galeta), USA, University of Minnesota Press.
- Freeland C.A. and Wartenberg Th.E. (eds), 1995, *Philosophy and film*, New York & London, Routledge.
- Geertz Cl., 1983, *Local knowledge*, New York, Basic Books.
- Henderson B., 1980, *A critique of film theory*, New York, E.P. Dutton.
- Hughes J. and Sharrock W., 1997, *The philosophy of social research*, New York, Longman.
- Jameson F., 1992, *Signatures of the visible*, New York & London, Routledge.
- Lechte J., 1995, «(Not) Belonging in postmodern space» στο S. Watson and K. Gibson (eds), *Postmodern cities and spaces*, Oxford U.K. & Cambridge U.S.A, Blackwell, σ. 99-111.
- Monaco J., 2000, *How to read a film. Movies, Media, Multimedia*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- Palmer B.R., 1989, *The cinematic text: Methods and approaches*, New York, AMS Press.
- Raymond W., 1978, *Marxisme and litterature*, Oxford, Oxford University Press.
- Rosenstone R.A., 1996, *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press.
- Soja E. W., 1995, «Postmodern urbanization: The six restructurings of Los Angeles» στο S. Watson and K. Gibson (eds), *Postmodern cities and spaces*, Oxford U.K. and Cambridge USA, Blackwell.
- Stoehr K.L. (ed.), 2002, *Film and knowledge. Essays on the integration of images and ideas*, North Carolina and London, McFarland and Company, Inc., Publishers.
- Taylor S. and Bogdan R., 1998, *Introduction to qualitative research methods*, Yew York, John Wiley and Sons.

Ελληνόγλωσση

- Αλεξάκης Ελ. Π., 2006, «Οι Γκραικοί και ο Μπαϊρακτάρης. Μορφές ετερότητας στους σύγχρονους Έλληνες και Αλβανούς», *Εθνολογία*, τεύχ. 12, σ. 85-109.
- Βαμβακάς Β., 2004, «Η “μετανάστευση” του ελληνικού κινηματογράφου από το εμπορικό στο πολιτικό στίγμα», στο Τομαή-Κωνσταντοπούλου Φ. (επιμ.), 2004, *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου – Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης, σ. 41-62.

- Βατούγιου Σ., 2002, «Εργασιακές σχέσεις και κοινωνικές ισορροπίες στις ελληνικές ταινίες της περιόδου 1950-1970, στο *Θητεία. Τιμητικό αφιέρωμα στον καθηγητή Μ.Γ. Μερρακλή*, Αθήνα, Πανεπιστήμιο Αθηνών – Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σ. 137-158.
- Bordwell D., Tompson K., 2006, *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, (μετ., εισ., λεξ.: Κ. Κοκκινίδη), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Burke P., 2003, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, (μετ.: Α.Π. Ανδρέου), Αθήνα, Μεταίχιμο.
- Γεωργούλας Σ., 2000, «Φαινόμενα ρατσισμού και ξενοφοβίας. Οι απαντήσεις της ελληνικής κοινωνίας», στο *Πρόσφυγες και μετανάστες στην ελληνική αγορά εργασίας*, Αθήνα, ΕΚΕΜ – Παταζήσης.
- Grawitz M., 2006, *Μέθοδοι των κοινωνικών επιστημών*, (μετ.: Ε. Αστερίου, επιμ.: Γ. Κατερέλος), Αθήνα, Οδυσσέας.
- Horkheimer M., Adorno T.W., 1987, *Κοινωνιολογία: εισαγωγικά δοκίμια*, (μετ.: Δ. Γράβαρης), Αθήνα, Κριτική.
- Θανοπούλου Μ., Μπουτζουβή Α., 2002, «Όψεις της προσφορικής ιστορίας στην Ελλάδα». Ειδικό τεύχος, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 107 Α', Αθήνα, ΕΚΚΕ.
- Καλβίνο Ι., 2004, *Οι αόρατες πόλεις*, (μετ.: Α. Χρυσσοστομίδης), Αθήνα, Καστανιώτης.
- Καλέρη Αικ., 2001, «Η θεμελίωση της σύγχρονης ερμηνευτικής από τον Φρήντριχ Σλάιερμαχερ» *Ίνδικτος*, 15, Δεκέμβριος, σ. 113-131.
- Καρτάλου Α., Νικολαΐδου Α., Αναστόπουλος Θ. (επιμ.), 2006, *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο 1956-2006*, Αθήνα, Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Αιγόκερως.
- Κασιμάτη Κ., 1993, *Πόντιοι μετανάστες από την πρώην Σοβιετική Ένωση: Κοινωνική και οικονομική τους ένταξη*, Αθήνα, Γενική Γραμματεία Απόδημου Ελληνισμού – Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Κασιμάτη Κ. (επιμ.), 2003, *Πολιτικές μετανάστευσης και στρατηγικές ένταξης. Η περίπτωση των Αλβανών και Πολωνών μεταναστών*, Αθήνα, Gutenberg.
- Κεχαγιάς Β., 1987, *Κινηματογράφος και απόδημος ελληνισμός*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου.
- Κολοβός Ν., 1999, *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Κυριαζή Ν., 2000, *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Κυριακίδου-Νέστορος Ά., 1989, *Λαογραφικά μελετήματα*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου.
- Layton R., 2003, *Η ανθρωπολογία της τέχνης*, (μετ.: Φ. Τερζάκης, επιμ.: Μ. Φραγκόπουλος), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Λεβεντάκος Δ. (σύνταξη), 2002, *Ανιχνεύοντας τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα Οπτικοακουστική Κουλτούρα – Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

- Λυδάκη Α., 1997, «Και κανένα ρολεξάκι άμα θέλετε...» ή ένα παιχνίδι μεταξύ αστείου και σοβαρού», *Νέα Κοινωνιολογία. Κοινωνιολογική Επιθεώρηση Ελλάδας*, τεύχ. 24, φθινόπωρο, σ. 55-57.
- Λυδάκη Α., 2001, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λυδάκη Α., 2002, «Όταν ο τόπος χάνεται... (τα υπόγεια της Αθήνας)», *Αρχιτέκτονες, Αφιέρωμα Το ιδιωτικό σύμπαν ως νέος δημόσιος χώρος*, 34, Β', Ιούλιος/Αύγουστος, σ. 77-78.
- Λυδάκη Α., 2003, *Ίσκιοι κι αλαφροΐσκιωτοι. Λαϊκός λόγος και πολιτισμικές σημασίες*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Λυδάκη Α., 2005, «Ξενιτεμένοι και μετανάστες: Εμείς και εκείνοι», *Η λέξη. Αφιέρωμα: Μετανάστευση και μετανάστες*, τεύχ. 184, Απρίλιος – Ιούνιος, σ. 220-223.
- Λυμπεράκη Α., Πελαγίδης Θ., 2000, «Ο φόβος του ξένου» στην αγορά εργασίας: Ανοχές και προκαταλήψεις στην ανάπτυξη, Αθήνα, Πόλις.
- Μαντουβάλου Μ., Μαυρίδου Μ., 2001, *Σχεδιασμός, πολεοδομικές πολιτικές και οι πόλεις στην Ελλάδα και την άλλη Ευρώπη*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Τομέας Πολεοδομίας και Χωροταξίας.
- Μαράτου-Αλιπράντη Λ., 1996, «Ξένο εργατικό δυναμικό. Τάσεις και το πρόβλημα της κοινωνικής ενσωμάτωσης», στο *Διαστάσεις του κοινωνικού αποκλεισμού στην Ελλάδα*, τόμ. Α', Αθήνα, ΕΚΚΕ.
- Μαράτου-Αλιπράντη Λ. (επιστ. υπ.), Παπατζανή Κ.Χ. (συντ.), Βόνδα Ε., Ιορδανίδου Α., Καπετανόπουλος Α., Πορφύρη Ι., Τσιβίκης Ν. (ερευν.), Σκαντζή Α. (στατιστ.), 2007, *Η γυναικεία μετανάστευση στην Ελλάδα. Τα ευρήματα της πανελληνίας έρευνας του Κ.Ε.Θ.Ι.*, Αθήνα, Κ.Ε.Θ.Ι.
- Μαυράκης Α., Περασάνογλου Δ., Παύλου Μ., 2001, *Μετανάστες στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Μαρκουζέ Χ., 1998/1978, *Η αισθητική διάσταση* (μετ.: Β. Τομανάς), Αθήνα, Νησίδες.
- Μερακλής Μ.Γ., 1989, *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα, Μπούρας.
- Μερακλής Μ.Γ., 2004, *Ελληνική λαογραφία*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Μίλεση Χ., 2006, *Οι αλλοδαποί μαθητές από την Αλβανία στη σχολική κοινότητα*, Αθήνα, Γρηγόρης.
- Μοσχολούλου Α.Γ., 2005, *Η εγκληματικότητα των μεταναστών. Απεικόνιση του φαινομένου στον απογυειματικό τύπο 1990-1999*, Αθήνα – Κομοτηνή, Σάκκουλας.
- Μπάγκαβος Χ., Παπαδοπούλου Δ., 2006, *Μετανάστευση και ένταξη των μεταναστών στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα, Gutenberg.
- Μπαρμπόπουλος Ν., Μπαλάς Π., 2004, *Επόμενη στάση: Χαμένες λεωφόροι. Μια περιδιάβαση στην κοσμογονία της αμερικανικής και της ευρωπαϊκής μητροπόλης*, Αθήνα, Futura.
- Μωραϊτης Μ., 1982, *Για ένα διαλεκτικό αντι-ρεαλισμό στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Γνώση.
- Ναυρίδης Κ., 1994, *Κλινική κοινωνική ψυχολογία*, Αθήνα, Παπαζήσης.
- Νιτσιάκος Β., 2003, *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, Αθήνα, Οδυσσέας.

- Παζολίνι Π.Π., 1989, *6 κείμενα για τον κινηματογράφο* (μετ. Β. Μουσιδής), Αθήνα, Αιγόκερως.
- Παπαγιώργης Κ., 1987, *Σιαμαία και ετεροθαλή*, Αθήνα, Ροές.
- Παπαθεοδώρου Γ., 2006, «Το “τρίτο διάστημα”: Ο δρόμος προς τη Δύση και Αμερικάνος» στο Α. Καρτάλου, Α. Νικολαΐδου, Θ. Αναστόπουλος (επιμ.), 2006, *Σε ξένο τόπο. Η μετανάστευση στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, σ. 78-83.
- Παπαταξιάρχης Ε., 2006, «Τα άχθη της ετερότητας. Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21ου αιώνα» στο Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), 2006, *Περιπέτειες της ετερότητας. Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σ. 1-85.
- Παραδείση Μ., 2006, *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*, Αθήνα, Τυπωθήτω.
- Πετρονώτη Μ., 1998, *Το πορτραίτο μιας διαπολιτισμικής σχέσης. Κρυσταλλώσεις, ρήγματα, ανασκευές*, Αθήνα, UNESCO/EKKE, Πλέθρον.
- Πικιώνης Δ., 1999, *Κείμενα*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Raporort A., 1976, *Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες* (μετ., εισ., σχολ., Δ. Φιλιππίδη), Αθήνα, Έκδοση «Αρχιτεκτονικών Θεμάτων».
- Σεραφετινίδου Μ., 1991, *Η κοινωνιολογία των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Ο ρόλος των μέσων στην αναπαραγωγή του σύγχρονου καπιταλισμού*, Αθήνα, Gutenberg.
- Σολδάτος Γ., 2002, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. α', β', γ', Αθήνα, Αιγόκερως.
- Sorlin P., 2004, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*, (μετ. Ε. Λατίφη), Αθήνα, Νεφέλη.
- Stam R., 2006, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μετ. Κ. Κακλαμάνη, επιμ. Ε. Στεφανή), Αθήνα, Πατάκης.
- Σταυρίδης Σ., 2002, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Σωτηροπούλου Χ., 1995, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο.
- Ταρκόφσκι Α., 1987, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (μετ. Σ. Βελέντζας), Αθήνα, Νεφέλη.
- Τερζάκης Φ., 2007, *Τροχιές του αισθητικού. Η ιστορική σύσταση μιας αισθητικής φιλοσοφίας και ο ανθρωπολογικός της ορίζοντας*, Αθήνα, Futura.
- Τομαή-Κωνσταντοπούλου Φ. (επιμ.), 2004, *Η μετανάστευση στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Υπουργείο Εξωτερικών – Υπηρεσία Διπλωματικού και Ιστορικού Αρχείου – Κινηματογραφικό Αρχείο – Παπαζήσης.
- Τριανταφύλλου Σ., 1990, *Κινηματογραφημένες πόλεις*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή.
- Τσιμιτάκης Μ., 2001, «Αποσπασματικά στοιχεία μιας σύνθετης πραγματικότητας» στο Κ. Κατζουράκης, 2001, *Ο δρόμος προς τη Δύση. Η περιπέτεια της μετανάστευσης με ζωγραφική, κείμενα και ντοκουμέντα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, σ. 167-170.
- Φερρό Μ., 2001, *Κινηματογράφος και ιστορία*, (προλ.: Σ. Τριανταφύλλου, μετ.: Π. Μαρκέτου), Αθήνα, Μεταίχμιο.

-
- Wenders W., Kollhoff H., 1993, *Μια συζήτηση για την πόλη*, (μετ.: Μ. Σόλμαν, επιμ.: Α. Κυριακίδης), Αθήνα, Ανεπίκαιρες Εκδόσεις.
- Wollen P., χ.χ., *Η σημειολογία του κινηματογράφου. Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο*, (μετ.: Π. Πολυκάπου), Αθήνα, Κάλβος.
- Ψημμένος Ι., 1995, *Μετανάστευση από τα Βαλκάνια, Κοινωνικός Αποκλεισμός στην Αθήνα*, Αθήνα Glorybook – Παπαζήσης.