

ΝΡ: 10189
ΚΟΕ: 1112

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ



0 5 ΑΠΡ.

**ΟΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ
ΣΤΙΣ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ
ΞΕΝΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ : 1960-1980**

ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΕΦΑΝΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Καθηγητής Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ

Καθηγητής Γ. ΒΕΛΤΣΟΣ

Αναπλ.Καθηγήτρια Δ. ΓΚΕΦΟΥ - ΜΑΔΙΑΝΟΥ

Αθήνα 1997

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο
Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει
αποδοχή των γνωμών της συγγραφέως.

Στους γονείς μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	1
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
2. ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	14
3. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	31
3.1 Προς ένα ορισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου: Θέτοντας το ζήτημα	31
3.2 Εθνογραφικές ταινίες για την Ελλάδα: Επιλέγοντας τη μέθοδο	39
3.3 Χρόνος, τόπος και θεματολογία των εθνογραφικών ταινιών της έρευνας	47
4. ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ	55
5. Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΑΧΤΙΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ	63
5.1 Το κείμενο: η προβληματική του Μπαχτίν	64
5.2 Η καλλιτεχνική δημιουργία σύμφωνα με τον Μπαχτίν	67
5.3 Ένα παράδειγμα εφαρμογής της θεωρίας του Μπαχτίν στον κινηματογράφο	70

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

6.	ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΑ ΔΡΩΜΕΝΑ	80
6.1	<i>Αναστενάρια</i>	81
6.2	<i>Καλόγερος</i>	82
6.3	Οι λόγοι που αρθρώνονται στις δύο αυτές ταινίες	83
7.	ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ "ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΕΘΝΟΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ"	95
7.1	<i>Τρεις Ψαράδες</i>	96
7.2	<i>Ο Εσώτερος Άνθρωπος</i>	100
7.3	Οι λόγοι που αρθρώνονται στις δύο αυτές ταινίες	106
8.	ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ "ΤΡΟΠΟΙ ΖΩΗΣ ΥΠΟ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ"	113
8.1	<i>Οι Φύλακες</i>	114
8.2	<i>Σφουγγαράδες του Αιγαίου</i>	119
8.3	<i>Ευκαιρίες Ζωής</i>	124
8.4	<i>Δέκα Φορές Άδειο</i>	132
8.5	Το προφορικό σχόλιο στο <i>Δέκα Φορές Άδειο</i>	136
8.6	Οι λόγοι που αρθρώνονται στις παραπάνω ταινίες	138
9.	ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΑ ΔΥΟ ΦΥΛΑ	144
9.1	<i>Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο</i>	144
9.2	<i>Κυψέλη</i>	148
9.3	Ο κυρίαρχος λόγος που αρθρώνεται στις δύο αυτές ταινίες	157
10.	ΕΠΙΛΟΓΟΣ	163
10.1	Η Ελλάδα ως τόπος γλεντιού	163
10.2	Η Ελλάδα ως φτωχή χώρα	164
10.3	Η Ελλάδα ως ένας κόσμος που χάνεται	165
10.4	Οι Έλληνες ως παιδιά	166
10.5	Οι Έλληνες ως πρωταγωνιστές της κοινωνικής ζωής και οι Ελληνίδες στο περιθώριο	168
10.6	Στερεοτυπικές κατασκευές και ανοιχτά κείμενα: Προοπτικές της Οπτικής Ανθρωπολογίας στην Ελλάδα	169
	ΕΙΚΟΝΕΣ	174
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	184

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η προβληματική, καθώς και το θέμα της παρούσας διατριβής, διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (*New York University*). Στα πλαίσια του προγράμματος του Πανεπιστημίου που αφορούσε στον εθνογραφικό κινηματογράφο, άρχισα να ενδιαφέρομαι όλο και περισσότερο για τη σχέση αναπαράστασης/ ιδεολογίας/ κινηματογράφου στο χώρο της Οπτικής Ανθρωπολογίας. Το ενδιαφέρον μου γι αυτές τις θεωρητικές περιοχές, καθώς και η απουσία μιας συστηματικής έρευνας σχετικά με τις εθνογραφικές ταινίες που έχουν γίνει στον ελληνικό χώρο, ήταν οι δύο βασικές αιτίες που με ώθησαν να ξεκινήσω αυτή τη μελέτη.

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: τον κ. Γιώργο Βέλτσο που ανέλαβε την εποπτεία αυτής της διατριβής για το γόνιμο διάλογο, τον κ. Γιάγκο Ανδρεάδη για τις πολύτιμες υποδείξεις του και ιδιαίτερα την κα Δήμητρα Γκέφου - Μαδιανού, η συμβολή της οποίας υπήρξε καθοριστική, όχι μόνο στο σκεπτικό και στη μέθοδο που ακολούθησα στην παρούσα μελέτη, αλλά και στη διαμόρφωση των προβληματισμών εκείνων που με οδήγησαν στο να ασχοληθώ πριν από αρκετά χρόνια με τον εθνογραφικό κινηματογράφο. Η ολοκλήρωση αυτής της διατριβής οφείλεται στη θερμή και συνεχή της στήριξη και ενθάρρυνση.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά για τις χρήσιμες παρατηρήσεις τους την κα Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή Θεσσαλονίκης, την κα Faye Ginsburg, Καθηγήτρια Οπτικής Ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης και τον κ. Peter Allen, Καθηγητή Ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο του Rhodes Island.

Ευχαριστώ ακόμα τις κ. Φωτεινή Καρκάνη και Άννα Πατάκη για την σημαντική βοήθειά τους στο τελικό στάδιο συγγραφής της εργασίας.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις μέρες μας, η δύναμη της επικοινωνιακής δράσης της εικόνας στη διακίνηση και προώθηση ιδεολογικών κατασκευών είναι κοινός τόπος¹. Οι φωτογραφικές αναπαραστάσεις δεν προσεγγίζονται πλέον ως άμεσες και αδιάσειστες αντιγραφές της πραγματικότητας, ενώ παράλληλα αμφισβητείται η αναφορική ιδιότητα των εικόνων, δηλαδή “η στρατηγική με την οποία (οι εικόνες) εμφανίζονται πάντα να αναφέρονται σε μια πραγματική εργασία, σε πραγματικά αντικείμενα και να αναπαράγουν κάτι που είναι λογικά και χρονικά εξωτερικό ως προς αυτές” (Baudrillard 1988:13).

Παίρνοντας λοιπόν ως δεδομένο ότι κάθε φωτογραφική ή εικονική αναπαράσταση αποτελεί μια *κατασκευή*, κι όχι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας, εξετάζουμε μια σειρά ταινιών που καθόρισαν “λόγους” (*discourses*)² σχετικά με την Ελλάδα και τους Έλληνες στο χώρο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

Το θέμα της παρούσας εργασίας είναι η ανάλυση των βασικών αναπαραστάσεων της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών της περιόδου 1960-1980.

Σκοπός μου είναι να ερευνήσω τις επιλογές στους λόγους για την Ελλάδα και τους Έλληνες μέσα από μια σύγχρονη προβληματική στο χώρο του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ.

¹ Ήδη από το 1969, ο Walter Benjamin είχε προβλέψει τον βαθμό στον οποίο η εικόνα θα υπηρετούσε την κυρίαρχη ιδεολογία (Benjamin 1969:236)

² Στην παρούσα διατριβή, ο όρος λόγος θα χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την έννοια ‘discourse’ όπως αυτή αναπτύχθηκε στην θεωρία της γλώσσας του Μιχαήλ Μπαχτίν που αναλύεται στο Κεφάλαιο 5. Ο όρος λόγος έχει χρησιμοποιηθεί μετέπειτα στη Γλωσσολογία (Bauman & Briggs, 1990), στην θεωρία του Foucault (1981) και στις Πολιτισμικές Σπουδές (Cultural Studies).

Η σημασία της χρήσης της φωτογραφίας και του κινηματογράφου στην ανθρωπολογική έρευνα, είναι γνωστή ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '30, όταν για πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκαν η φωτογραφία και το φιλμ ως ερευνητικά εργαλεία στην επιτόπια έρευνα που έκαναν στο Μπαλί οι Margaret Mead και Gregory Bateson (1936-1939). Τα τελευταία χρόνια, και με αφορμή την 'κρίση' της αναπαράστασης και του εθνογραφικού κειμένου στην Ανθρωπολογία (Clifford & Marcus 1986, Marcus & Fischer 1986), έχει τονιστεί ιδιαίτερα η σημασία του κινηματογράφου ως ενός εναλλακτικού τρόπου αναπαράστασης, που μαζί με άλλες πρακτικές επιχειρούν να θέσουν καινούργιες βάσεις στην παραδοσιακή και 'επιστημονική' γραφή στην ανθρωπολογία. Όμως, παρά την ανάπτυξη του κλάδου της Οπτικής Ανθρωπολογίας (*Visual Anthropology*), υπάρχουν ακόμα επιφυλάξεις σχετικά με τη χρήση οπτικοακουστικού υλικού στην ανθρωπολογική έρευνα, καθώς και την αντιμετώπιση του εθνογραφικού κινηματογράφου ως ενός σύγχρονου ανθρωπολογικού λόγου.

Στην Ελλάδα, ο εθνογραφικός κινηματογράφος είναι ελάχιστα γνωστός και η χρήση της κινούμενης εικόνας στις έρευνες Ελλήνων ανθρωπολόγων είναι σπάνια.³ Παρότι όμως δεν υπάρχει ελληνική παραγωγή εθνογραφικών ντοκυμαντέρ, η Ελλάδα και οι Έλληνες έχουν αποτελέσει συχνά αντικείμενο εθνογραφικών ταινιών από ξένους. Αποτέλεσμα της πρακτικής αυτής είναι η παραγωγή εθνογραφικών ταινιών από ξένους δημιουργούς και η διακίνησή τους σε ακαδημαϊκούς κύκλους του εξωτερικού.

³ Υπάρχουν φυσικά κάποιες εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα η ανθρωπολογική μελέτη της Σ. Δημητρίου-Κατσώνη στους Φούρνους της Ικαρίας που συνοδεύεται από την ταινία 'Φούρνοι' και η χρήση οπτικοακουστικού υλικού του Γ. Νικολακάκη στην επιτόπια έρευνα που έκανε στην Κρήτη.

Η πρώτη εικοσαετία παραγωγής εθνογραφικών ταινιών με θέμα τον ελληνικό χώρο συμπίπτει χρονικά με την πρώτη περίοδο δημιουργίας εθνογραφιών για την Ελλάδα, όπως το *Honour, Family and Patronage* του Campbell (1964), *Vassilika: A Village in Modern Greece* της Friedl (1962), *Portrait of a Greek mountain Village* της Du Boulay (1974).

Οι πρώτες αυτές εθνογραφίες, βασίστηκαν σ'ένα ερευνητικό μοντέλο που καθόρισε τις μετέπειτα ανθρωπολογικές μελέτες για την Ελλάδα. Οι συγγραφείς των πρώτων εθνογραφιών μελέτησαν σχετικά μικρές απομονωμένες κοινότητες τις οποίες προσέγγισαν ως κλειστά κοινωνικά συστήματα. Συχνά χρησιμοποίησαν την δομολειτουργική προσέγγιση, ενώ έδωσαν έμφαση σε αξιακά συστήματα, όπως αυτό της τιμής και της ντροπής για την κατανόηση αυτών των κοινωνιών (Campbell 1964, Κουρούκλη 1978, Μπακαλάκη 1993).

Ο τρόπος που προσέγγισαν την ελληνική πραγματικότητα οι ξένοι ανθρωπολόγοι, καθώς και τα θεωρητικά μοντέλα που χρησιμοποίησαν, έχουν αντιμετωπιστεί κριτικά από τους Έλληνες ανθρωπολόγους. Για παράδειγμα, το αξιακό σύστημα τιμής και ντροπής, ως ερμηνευτική κατασκευή, έχει δεχθεί έντονη κριτική επειδή βλέπει τον ελληνικό χώρο ως ομογενή. Κριτική έχει επίσης ασκηθεί στην προσέγγιση της ελληνικής κοινωνίας ως δομικά απλής, σε σχέση με τις δυτικές κοινωνίες και του ελληνικού πολιτισμού ως στατικού. "Από τη σκοπιά της σύγχρονης ανθρωπολογικής θεωρίας, η ελληνική κοινωνία που αντίκρυσαν οι πρώτοι εθνογράφοι δεν ήταν 'απλή'. Σύμφωνα με τις 'ιθαγενείς' αντιλήψεις μάλιστα, και τότε άλλαζε ραγδαία, και κυρίως βρισκόταν σε κρίση. Οι αντιλήψεις αυτές που είναι τόσο οικείες, εγείρουν αυθόρμητα απορίες για

το πώς είναι δυνατόν οι εθνογράφοι που μελέτησαν την Ελλάδα στις 'κρίσιμες' δεκαετίες του '60 και του '70 να μην ασχολήθηκαν περισσότερο με ζητήματα κοινωνικού και πολιτικού μετασχηματισμού" (Μπακαλάκη 1993:57).

Η μελέτη και ο επαναπροσδιορισμός των κειμένων αυτών, μέσα από μια σύγχρονη ανθρωπολογική προβληματική, κρίθηκε αναγκαία από τους Έλληνες ανθρωπολόγους για έναν ακόμη λόγο: τα κείμενα αυτά καθόρισαν όχι μόνο τον τρόπο αντίληψης των ξένων απέναντι στην Ελλάδα, αλλά και το πώς οι ίδιοι οι Έλληνες ανθρωπολόγοι προσέγγισαν τον τόπο τους μετέπειτα, στις δικές τους ανθρωπολογικές μελέτες. (Γκέφου-Μαδιανού 1993, Μπακαλάκη 1993).

Αντίθετα με τις εθνογραφίες αυτές, οι εθνογραφικές ταινίες δεν αποτέλεσαν ποτέ πεδίο διαλόγου και κριτικής από τη μεριά των Ελλήνων ανθρωπολόγων /κινηματογραφιστών. Οι λόγοι γι αυτό είναι ποικίλοι, με κυριότερο την αδυναμία διακίνησης και προβολής των ταινιών αυτών στην Ελλάδα. Η προβολή τους περιορίστηκε σε ξένα εκπαιδευτικά ιδρύματα, ως υλικό διαδασκαλίας στο μάθημα της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Η καθυστέρηση στην ανάπτυξη του κλάδου της Οπτικής Ανθρωπολογίας στα ελληνικά πανεπιστήμια είναι ένας ακόμη λόγος για την απουσία ανάλυσης του οπτικοακουστικού υλικού που αναφέρεται στην Ελλάδα. Η παράλειψη αυτή δεν αφορά μόνο τις εθνογραφικές ταινίες αλλά και το φωτογραφικό υλικό που τις συνοδεύει. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ στις μέρες μας υπάρχει μια πληθώρα αναλύσεων των πρώτων εθνογραφιών, οι μελέτες αυτές δεν αναφέρονται ποτέ στη λειτουργία των φωτογραφιών που περιλαμβάνονται σ'αυτές. Με εξαίρεση μερικές εργασίες (Seremetakis

1984, Gefou-Madianou 1993) ελάχιστα έχουν γραφεί για τη λειτουργία των φωτογραφιών στις εθνογραφίες ξένων για την Ελλάδα. Και όμως, μια προσεκτική ανάλυση των φωτογραφιών που περιλαμβάνει η πρώτη από τις εθνογραφίες για την Ελλάδα, το *Honour, Family and Patronage* του Campbell, θα μπορούσε να είναι αποκαλυπτική, όχι μόνο για τον τρόπο με τον οποίο είδαν οι ξένοι την Ελλάδα μέσω της φωτογραφίας, αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο 'απάντησαν' τα αντικείμενα της εθνογραφίας στο φακό και στους ανθρώπους που τα μελέτησαν. Από μια προκαταρκτική ανάλυση του συνόλου των φωτογραφιών που περιλαμβάνονται στην εθνογραφία του Campbell οδηγούμαστε σε κάποιες υποθέσεις σχετικά με τους Σαρακατσάνους και συγκεκριμένα για τα πρόσωπα, τον τρόπο ένδυσης, το διαχωρισμό μεταξύ ανδρικών και γυναικείων δραστηριοτήτων, τη συμβολική χρήση του χώρου. Πέρα από τις όποιες υποθέσεις, αυτό που είναι αδύνατον να αγνοήσει κανείς είναι ότι σε καμία από τις φωτογραφίες αυτές δεν συναντούμε το βλέμμα των Σαρακατσάνων. Στις δύο από τις πέντε φωτογραφίες που απεικονίζουν ανθρώπους, τα μάτια τους είναι τελείως κλειστά.⁴ Στις υπόλοιπες φωτογραφίες η φυσική στάση των ανθρώπων που φωτογραφίζονται δεν επιτρέπει τη συνάντηση με το βλέμμα τους.⁵ Η απόκρυψη ή η μη αποκάλυψη του βλέμματος των Σαρακατσάνων θέτει διάφορα ερωτήματα γύρω από την οικειότητα μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων της εθνογραφίας, τη συναίνεση ή όχι των

⁴ Αυτά είναι τα δύο κοντινά πορτρέτα των ηλικιωμένων Σαρακατσάνων, ενός άνδρα και μιας γυναίκας. Τα μάτια του άνδρα και της γυναίκας είναι κλειστά.

⁵ Στη μία από τις τρεις φωτογραφίες απεικονίζονται γυναίκες με την πλάτη στο φακό και κατεβασμένα τα κεφάλια έτσι ώστε να μην βλέπουμε καθόλου τα πρόσωπά τους. Στην φωτογραφία που απεικονίζει το άρμεγμα, βλέπουμε μόνο το πάνω μέρος του κεφαλιού του άνδρα χωρίς να διακρίνονται τα μάτια. Στην φωτογραφία όπου δύο άνδρες κουβεντιάζουν καθισμένοι κάτω, σκιά καλύπτει τα μάτια τους.

ανθρώπων που φωτογραφίζονταν και τη στάση των τελευταίων απέναντι στον Έλληνα φωτογράφο και στον Άγγλο ανθρωπολόγο.

Κατ' ανάλογο τρόπο με αυτόν της φωτογραφίας, η μελέτη των εθνογραφικών ταινιών είναι αποκαλυπτική του τρόπου με τον οποίο προσέγγισαν την ελληνική πραγματικότητα οι δυτικοί ερευνητές.

Ο τρόπος απεικόνισης / αναπαράστασης της Ελλάδας στις εθνογραφικές αυτές ταινίες ενδιαφέρει και για έναν ακόμη λόγο: για τον τρόπο με τον οποίο συμβάλλει στην οριοθέτηση της δικής μας ιστορικής μνήμης, την οριοθέτηση του 'εαυτού'. "Η παράδοση ή το *κάρμα* όπως λέει ο Τοynbee είναι ένας 'τρέχων λογαριασμός με συνεχείς καταθέσεις και αναλήψεις', ενώ κάθε ιστορία είναι, σύμφωνα με τον αφορισμό του Benedetto Croce, 'σύγχρονη ιστορία': αφήγηση με άλλα λόγια όπου ο ασυνείδητος, ο ιδεολογικός και ο μυθικός/ μυθοπλαστικός παράγων παρεμβαίνουν συνεχώς για να δημιουργήσουν μια εικόνα του παρελθόντος αποδεκτή για τις επιθυμίες, τα συναισθήματα και τα συμφέροντα του συγγραφέα ή / και του κοινού του" (Ανδρεάδης 1989:33).

Η παρούσα διατριβή, προσεγγίζοντας αυτές τις ταινίες ως 'κατασκευές' κι όχι ως 'αντικειμενικές πραγματικότητες', αποσκοπεί στο να θέσει κριτικά ερωτήματα γύρω από τις επιλογές στο 'κτίσιμο' αυτού του παρελθόντος από τους ξένους. Οι ταινίες που μελετώνται μπορεί να προβάλλονται κυρίως στο εξωτερικό αλλά δεν παύουν να λειτουργούν ως ιστορική μνήμη, πεδία διαπραγμάτευσης της εθνικής μας ταυτότητας.

Στη σύγχρονη θεωρία του εθνογραφικού κινηματογράφου, ενός συγκερασμού των τελευταίων προβληματισμών της αναστοχαστικής ανθρωπολογίας και της σύγχρονης θεωρίας του κινηματογράφου, οι

εθνογραφικές ταινίες προσεγγίζονται ως συνθέσεις υποκειμενικών επιλογών με σημείο εκκίνησης τις πολλαπλές εκφάνσεις της πραγματικότητας. “Οι προσπάθειές μας να παγιώσουμε στο φιλμ ό,τι βρίσκεται μπροστά στην κάμερα (τους εαυτούς μας ή τα μέλη άλλων κοινωνιών) είναι ατελείς, αν όχι, εξ’ολοκλήρου ανειλικρινείς. Ζητήματα επιλογών υπεισέρχονται πάντοτε (για παράδειγμα ποια γωνία, ποια λήψη, ποια κάμερα, ποιο είδος φιλμ θα υπηρετήσει καλύτερα). Τα αποτελέσματα είναι πράγματι διαμεσολαβημένα, το προϊόν πολλαπλών παρεμβάσεων που αναγκαστικά υπεισέρχονται μεταξύ του κινηματογραφικού σημείου (αυτό που βλέπουμε στην οθόνη) και του αναφερόμενού του (*referent*), (αυτό που υπήρξε στην πραγματικότητα)” (Renon 1993:26).

Αντίστοιχα, οι εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών της περιόδου 1960-1980 με θέμα τον ελληνικό χώρο, αντιμετωπίζονται όχι ως αντανakλάσεις της πραγματικότητας, αλλά ως τόποι διαπραγμάτευσής της, σύμφωνα με τις υποκειμενικές επιλογές και προκαταλήψεις των παραγωγών τους.

Τα κεφάλαια που περιλαμβάνονται στην διατριβή είναι τα εξής:

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι μία σύντομη ιστορική επισκόπηση του εθνογραφικού κινηματογράφου από το 1950 μέχρι τις μέρες μας. Μέσα απ’αυτή την ιστορική αναδρομή επιχειρείται η γνωριμία με τις διάφορες τάσεις εθνογραφικού φιλμ από τις πρώτες ταινίες του Haddon μέχρι τις ταινίες της Trin Min-ha στην δεκαετία του ’90. Παρακολουθούμε τις πολλαπλές χρήσεις του εθνογραφικού κινηματογράφου που αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο προπαγάνδας για τον “εκπολιτισμό” εξωτικών κοινωνιών έως και σήμερα, που χρησιμοποιείται ως πολιτικό

εργαλείο για την άρθρωση αυτονομιστικών λόγων από τη μεριά 'εξωτικών κοινωνιών', των ίδιων κοινωνιών που ήταν παραδοσιακά 'αντικείμενα' της ανθρωπολογικής έρευνας. Παράλληλα με την ιστορία του εθνογραφικού κινηματογράφου, υπάρχουν αναφορές σε ταινίες ντοκυμαντέρ των αρχών του αιώνα όπως *Ο Νανούκ του Βορρά (Nanook of the North, 1922)* του Flaherty και το *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή (Man With The Movie Camera, 1929)* του Dziga Vertov καθώς και σε ρεύματα ντοκυμαντέρ, όπως ο *άμεσος κινηματογράφος (cinéma direct)* στη δεκαετία του '60 που επηρέασαν τη δημιουργία εθνογραφικών ταινιών.

Στο τρίτο κεφάλαιο, της μεθοδολογίας, τίθενται ερωτήματα σχετικά με το πώς ορίζουμε τον εθνογραφικό κινηματογράφο, ενώ αναφέρω τις διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις που επιχειρούν να τον ορίσουν και να τον αναλύσουν. Στη συνέχεια, παραθέτω τη δική μου προβληματική σχετικά με τον τρόπο ορισμού του εθνογραφικού κινηματογράφου που βασίζεται κυρίως στην προσέγγιση του Marcus Banks (Banks 1992). Σύμφωνα μ'αυτή την άποψη η εθνογραφία και το εθνογραφικό φιλμ είναι ανοιχτά κείμενα που αλλάζουν ανάλογα με την οπτική των παραγωγών και αποδεκτών τους. Μια ταινία που θεωρείται σε μια συγκεκριμένη στιγμή εθνογραφική δεν ορίζεται ως τέτοια σε άλλο χρόνο και σε άλλο πλαίσιο. Οι ταινίες που εξετάζονται στην παρούσα εργασία είναι αυτές που, θεωρούμενες ως εθνογραφικές τη δεδομένη περίοδο από κάποιους ακαδημαϊκούς κύκλους, κυριάρχησαν στη διδασκαλία του μαθήματος της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και προέβαλλαν λόγους σχετικούς με την Ελλάδα και τους Έλληνες. Οι ταινίες αυτές είναι δέκα και κατατάσσονται κατά θεματολογικές και γεωγραφικές κατηγορίες.

Στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο “Η πολιτική διάσταση της επικοινωνιακής δράσης του κινηματογράφου”, μελετάται ο κινηματογράφος ως παράγωγο αλλά και ως φορέας της κυρίαρχης ιδεολογίας. Η προσέγγιση αυτή είναι απαραίτητη για την κατανόηση των εθνογραφικών ταινιών ως ιδεολογικών κατασκευών. Ερευνάται η μορφή που πήραν αυτοί οι προβληματισμοί στα γαλλικά περιοδικά *Cahiers de Cinéma* και *Cinéthique* και στη συνέχεια στο αγγλικό περιοδικό *Screen*. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 έγινε φανερό ότι οι μέχρι τότε θεωρητικές αναζητήσεις σχετικά με τον κινηματογράφο δεν ήταν επαρκείς για να ερμηνεύσουν την πολύπλοκη σχέση κινηματογράφου και πραγματικότητας. Οι Πολιτισμικές Σπουδές (*Cultural Studies*) προσπάθησαν να καλύψουν αυτό το κενό. Αντιμετώπισαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τον κινηματογράφο ως ανοιχτά κείμενα που ‘διαβάζονται’ με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικά υποκείμενα. Ο κινηματογράφος, όπως και όλα τα κείμενα, δεν είναι μία αυτόνομη μονάδα παραγωγής νοημάτων αλλά μια κατασκευή που γεννά νοήματα ανάλογα με την χρήση και την ανάγνωσή της. Έτσι ο αναγνώστης, ανάλογα με τη σύγκλιση ή την απόκλισή του από τους ιδεολογικούς λόγους της ταινίας την προσεγγίζει διαφορετικά.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, “Η Θεωρία του Μπαχτίν στην Ανάλυση του Κινηματογραφικού Κειμένου”, αναπτύσσω κάποιες από τις βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις του Ρώσου θεωρητικού Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin) και επιχειρώ την εφαρμογή τους στην ανάλυση του κινηματογραφικού κειμένου. Η μπαχτινιανή προσέγγιση είναι το θεωρητικό μοντέλο που θ’ακολουθηθεί στην κειμενική ανάλυση των εθνογραφικών ταινιών. *Κείμενο*, για τον Μπαχτίν, είναι κάθε παράγωγο πολιτισμού που

έχει τη ρίζα του στη γλώσσα, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου. Μια μπαχτινιανή ανάλυση στον κινηματογράφο βλέπει το φιλικό κείμενο ως μια αναπαράσταση λόγων που υπάρχουν στη δεδομένη ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα από την οποία διαπνέεται. Εμμένω ιδιαίτερα στην θεωρία του Μπαχτίν για το κείμενο ως πολυφωνικό πεδίο, έναν τόπο δηλαδή που συγκροτείται από διάφορους λόγους που βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους. Στη συνέχεια, επιχειρώ την εφαρμογή της μπαχτινιανής προσέγγισης σε δύο κινηματογραφικά κείμενα, δύο εμπορικές ταινίες μυθοπλασίας με θέμα τον ελληνικό χώρο, το *Ζορμπά* και το *Ποτέ την Κυριακή*. Οι ταινίες αυτές διαμόρφωσαν έναν τρόπο αναπαραστάσης της Ελλάδας ως ενός τόπου γλεντιού, πρόσφορου για καλοκαιρινές διακοπές. Συγχρόνως αποτέλεσαν μια μεταφορική έκφραση των δυτικών ιδεολογικών και άλλων λόγων για την Ελλάδα στην δεκαετία του '60. Τα παραδείγματα αυτά θέτουν τις βάσεις για τον τρόπο εφαρμογής της θεωρίας του Μπαχτίν στον εθνογραφικό κινηματογράφο, που θ'αποτελέσει το αντικείμενο μελέτης του επόμενου κεφαλαίου.

Στα κεφάλαια 6, 7, 8 και 9 προχωρώ σε μια παρουσίαση των εθνογραφικών ταινιών της περιόδου που εξετάζεται κατά θεματικές κατηγορίες (δρώμενα, οι Έλληνες σε σχέση με άλλες εθνοτικές ομάδες, τρόποι ζωής υπό εξαφάνιση και τα δύο φύλα). Ακολουθεί κειμενική ανάλυση των ταινιών αυτών όπου χρησιμοποιείται η μπαχτινιανή προσέγγιση ανάλυσης. Κάθε εθνογραφική ταινία προσεγγίζεται ως ένα πολυφωνικό πεδίο ιδεολογικών και άλλων λόγων για την Ελλάδα. Ερευνώνται οι επιλογές στους λόγους που κυριαρχούν κάθε φορά στο



κείμενο σχετικά με την αναπαράσταση της Ελλάδας και των Ελλήνων καθώς και οι κοινοί λόγοι που αρθρώνονται σε κάθε θεματική κατηγορία. Μέσα από την κειμενική ανάλυση αυτών των ταινιών αρθρώνονται διάφοροι λόγοι για την Ελλάδα και τους Έλληνες, όπως για παράδειγμα οι Έλληνες ως παιδιά ή η Ελλάδα ως τόπος γλεντιού ή η Ελλάδα ως ένας πολιτισμός που χάνεται.

Τέλος, στο κεφάλαιο δέκα, στον επίλογο, επιχειρείται ο συγκερασμός των λόγων που αναφέρθηκαν στα κεφάλαια 6, 7, 8 και 9 σχετικά με τις αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες που μελετήθηκαν. Οι επιλογές στους τρόπους αναπαράστασης της Ελλάδας αντιμετωπίζονται κριτικά, ενώ τίθενται ερωτήματα σχετικά με την επιλογή των συγκεκριμένων λόγων έναντι άλλων. Εξετάζεται επίσης, ο τρόπος οριοθέτησης της Ελλάδας ως 'διονυσιακής' ή ως 'άλλης' με σκοπό την επιβεβαίωση της δυτικής ταυτότητας των δημιουργών.

Συνοψίζοντας, οι εθνογραφικές ταινίες που αποτελούν το ερευνητικό αντικείμενο της εργασίας αυτής, δεν προσεγγίζονται ως 'κλειστά' κείμενα. Δεν συνδέονται δηλαδή μόνο με τον τρόπο και τον χρόνο παραγωγής τους, αλλά ερμηνεύονται ως τόποι διαρκούς συνάντησης πολιτισμικών και ιδεολογικών λόγων που απορρέουν από τις ποικίλες και αντιφατικές αναγνώσεις του αρχικού κειμένου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η αντίληψη σύμφωνα με την οποία οι εθνογραφικές ταινίες δεν είναι παρά ντοκυμαντέρ με θέμα 'έξωτικές κοινωνίες', έχει τις ρίζες της στη μακροχρόνια πρακτική της χρησιμοποίησης της κινηματογραφικής λήψης από ανθρωπολόγους για να παραστήσουν οπτικά 'πρωτόγονες' κοινωνίες. Αυτή η τάση της καταγραφής του ξένου, του 'έξωτικού' κυριάρχησε στα πρώτα χρόνια παραγωγής εθνογραφικών ταινιών. Η κινηματογραφική λήψη αποτελούσε συμπληρωματικό εργαλείο του γραπτού λόγου σε θεματολογικές περιοχές που δύσκολα θα μπορούσαν να αποδοθούν το ίδιο ρεαλιστικά και με την ανάλογη συγκινησιακή φόρτιση με τον γραπτό λόγο, όπως για παράδειγμα οι τελετουργικές δραστηριότητες ή ο χορός, κλπ.

Πρωτοπόρος της Οπτικής Ανθρωπολογίας είναι ο Felix-Louis Regnault. Το 1895, τον ίδιο χρόνο που οι αδελφοί Lumière γυρνούσαν τις πρώτες ταινίες (*L'arrivée D' Un Train, La Sortie Des Usines*) ο Regnault χρησιμοποίησε τον "χρονοφωτογράφο" του Marey για να αποτυπώσει εικονικά την κατασκευή κεραμικών από μια γυναίκα σε εθνογραφική έκθεση αφρικάνικης τέχνης στο Παρίσι. Ο Regnault υποστήριξε με σθένος τη χρήση οπτικού υλικού στην Ανθρωπολογία και πρότεινε την σύσταση αρχείου εθνογραφικού κινηματογράφου. Ενώ οι περισσότεροι ανθρωπολόγοι αυτή της περιόδου χρησιμοποίησαν το φιλμ και τη φωτογραφία

περιστασιακά, ο Regnault έκανε συστηματική χρήση αυτών των μέσων. Θεωρούσε ότι η φωτογραφία είναι απαραίτητο εργαλείο στην επιτόπια έρευνα και έγραψε θεωρητικά κείμενα σχετικά με τη σημασία της φωτογραφίας και της κινούμενης εικόνας στην Ανθρωπολογία. Ο Regnault υπογράμμισε την ικανότητα της κινούμενης εικόνας “να διατηρεί για πάντα όλες τις ανθρώπινες συμπεριφορές για τις ανάγκες των μελετών μας” (Regnault στο de Brigard 1975: 15).

Ο πρώτος δημιουργός εθνογραφικών ταινιών είναι ο Alfred Cort Haddon που χρησιμοποίησε την μηχανή Lumiere για να αποτυπώσει καθημερινές δραστηριότητες των Torres Straits κατά τη διάρκεια μιας ανθρωπολογικής αποστολής του Cambridge το 1898. Σήμερα σώζονται μόνο μερικά αποσπάσματα μικρής διάρκειας από το υλικό αυτό που απεικονίζουν ανδρικούς χορούς. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1901, ο Sir Walter Baldwin Spencer κινηματογράφησε τελετές και χορούς των Aranda Aborigines στην Κεντρική Αυστραλία. Η χρήση αυτή της κινούμενης εικόνας στα πρώτα χρόνια της Οπτικής Ανθρωπολογίας ισοδυναμούσε με μια επιστημονική εφαρμογή της καινούργιας τεχνολογίας του κινηματογράφου ως εργαλείου καταγραφής.

Γύρω στο 1912 άρχισε η χρήση του φιλμ για λόγους αποικιοκρατικούς. Μέσω της κινηματογραφικής λήψης, οι ανθρωπολόγοι συνέλεξαν πληροφορίες σχετικά με την οργάνωση των κοινωνιών που μελετούσαν, με στόχο την αποτελεσματικότερη διοίκηση τους. Ακόμα, χρησιμοποιούσαν την προβολή ταινιών ως μέσο για την εκμάθηση δυτικών τρόπων συμπεριφοράς και της γλώσσας. Συγκεκριμένα, η

αμερικανική αποστολή στις Φιλιππίνες χρησιμοποίησε τον κινηματογράφο ως μέσο αμερικανικής προπαγάνδας στην εκπαίδευση των ιθαγενών.

Στις δεκαετίες του '20 και '30 το ντοκυμαντέρ παρουσίασε μεγάλη άνθιση. Κινηματογραφιστές όπως ο Ρώσος Dziga Vertov με την ταινία του *Ο άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (*The Man With The Movie Camera*, 1929), ο Γάλλος Jean Vigo με το *Σχετικά με τη Νίκαια* (*À Propos De Nice*, 1930) και ο Ολλανδός Joris Ivens με το *Βροχή* (*Rain*, 1929), διαμόρφωσαν μια νέα πορεία στην καταγραφή της πραγματικότητας με κύρια χαρακτηριστικά την ελευθερία στον τρόπο λήψης και στη θεματολογία. Ιδιαίτερα σημαντική την περίοδο αυτή ήταν η παρουσία του Robert Flaherty και της ταινίας του *Νανούκ του Βορρά* (*Nanook Of The North*, 1922) η οποία θεωρείται από πολλούς η πρώτη ολοκληρωμένη εθνογραφική ταινία. Το *Nanook Of The North* δεν είναι αμιγώς ταινία ντοκυμαντέρ και ο Flaherty δεν ήταν ανθρωπολόγος. Παρ'όλα αυτά, η ταινία εμπεριέχει στοιχεία που υποδηλώνουν μια ανθρωπολογική προσέγγιση στη διαδικασία παραγωγής της, όπως η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση. Το θέμα της ταινίας ήταν ο τρόπος ζωής και η καθημερινή πραγματικότητα μιας οικογένειας Εσκιμώων στο Βόρειο Καναδά. Ο Flaherty έζησε για μεγάλο διάστημα εκεί και ανέπτυξε οικειότητα με τους Εσκιμώους. Γνώριζε τη γλώσσα και τα ήθη τους και επεδίωκε την ενεργή συμμετοχή τους σε όλα τα στάδια της παραγωγής της ταινίας. Ήταν επίσης πρωτοπόρος της πρακτικής της επιδίωξης και ενσωμάτωσης των αντιδράσεων των 'υποκειμένων' της ταινίας στη διαδικασία παραγωγής της. Για παράδειγμα, ο Flaherty, πριν προχωρήσει

στο μοντάζ, έδειχνε το πρωτογενές υλικό στον Nanook και στην οικογένειά του και συζητούσε μαζί τους τον τρόπο απεικόνισής τους στην ταινία.

Το κοινωνικό ντοκυμαντέρ που άνθισε το 1930 στην Αγγλία με εκπροσώπους τον Grierson, τον Rotha και τον Wright απομακρύνθηκε από τις αισθητικές αναζητήσεις και τους προβληματισμούς της δεκαετίας του '20. Αντίθετα, διαμόρφωσε ένα κινηματογραφικό λόγο που είχε ως σκοπό την κοινωνική κριτική και την παραγωγή κοινωνικού μηνύματος.

Στη δεκαετία του '30 ο εθνογραφικός κινηματογράφος, ως επιστημονικό μέσο, ήταν ακόμα σε εμβρυακή κατάσταση και ελάχιστοι μελετητές τον χρησιμοποιούσαν στην ανθρωπολογική έρευνα. Η πρώτη φορά που η κινούμενη εικόνα και η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκαν στην Ανθρωπολογία κατά τρόπο συστηματικό ως ερευνητικά εργαλεία, ήταν στο διάστημα 1936-1939 από τη γνωστή Αμερικανίδα ανθρωπολόγο Margaret Mead και από τον Gregory Bateson στην επιτόπια έρευνα που έκαναν μαζί στο Μπαλί. Η Mead και ο Bateson πίστευαν ότι ο 'αντικειμενικός' κινηματογραφικός λόγος θα μπορούσε να αποτελέσει το αντιστάθμισμα του 'υποκειμενικού' γραπτού λόγου, μια ιδέα που στηριζόταν στην υπόθεση ότι η κάμερα θα είναι δυνατό να καταστεί αόρατη και ότι χάρη στη χρήση μιας κάμερας παρακολούθησης (*surveillance camera*), το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας θα μπορούσε να καταγραφεί χωρίς καμία παρέμβαση από την μεριά του ανθρωπολόγου ή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Η άποψη αυτή που έχει επικριθεί τόσο αυστηρά ήδη από την δεκαετία του '60, στηρίχτηκε στην ιδέα της ύπαρξης μιας και μόνης 'αντικειμενικής' πραγματικότητας η οποία μπορεί να καταγραφεί μηχανικά από την κινούμενη εικόνα, χωρίς να

διαστρεβλώνεται από την ανθρώπινη παρουσία του υποκειμένου ή του αντικειμένου της έρευνας. Η επιρροή που είχε η Mead στο χώρο του ανθρωπολογικού κινηματογράφου είναι τεράστια, και η ανάπτυξη του κλάδου στις ΗΠΑ είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πεποίθησή της ότι η φωτογραφία και η κινηματογραφική λήψη αποτελούν ένα αναντικατάστατο ερευνητικό εργαλείο, απαραίτητο στην ανθρωπολογική έρευνα.

Η ουσιαστική ανάπτυξη του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ άρχισε στη δεκαετία του '50. Στις δεκαετίες '50 και '60 η κυρίαρχη άποψη στον εθνογραφικό κινηματογράφο ήταν αυτή της καταγραφής. Η προσέγγιση αυτή, που είναι δημοφιλής ακόμα και στις μέρες μας, στηριζόταν στην πεποίθηση ότι η απλή παράθεση γεγονότων και η εικονική αναπαράστασή τους μέσω της κάμερας, ήταν αρκετές για την κατανόηση των τρόπων ζωής κοινωνικών ομάδων. Τα ερωτήματα που αυτόματα τίθενται σήμερα σχετικά με την έννοια της καταγραφής (ποιος καταγράφει, με τι τρόπο;) δεν ήταν αυτονόητα ερωτήματα στη δεκαετία του '50 (Loizos 1993:16). Παρ'όλα αυτά οι ταινίες αυτής της περιόδου είναι ιδιαίτερα χρήσιμες γιατί έριξαν φως σε κοινωνίες που δεν είχαν ποτέ πριν μελετηθεί από ανθρωπολόγους, και μάλιστα με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων. Η επιστημονική ευφορία των ανθρωπολόγων - κινηματογραφιστών στη δεκαετία του '50, σχετικά με τη χρήση της κάμερας στην ανθρωπολογική έρευνα, εκφράζεται χαρακτηριστικά από τους Timothy Asch και John Marshall: "Υπάρχει η άποψη από πολλούς στον χώρο μας ότι η κάμερα μπορεί να είναι ό,τι το τηλεσκόπιο για τον αστρονόμο ή το μικροσκόπιο για τον βιολόγο". (Marshall and Asch στο Loizos 1993:17). Η αντίληψη αυτή είναι ενδεικτική της ανάγκης παραλληλισμού των οπτικοακουστικών μέσων

με επιστημονικά εργαλεία, προκειμένου να τονιστεί η 'επιστημονικότητα' και το αδιάσειστο των αποτελεσμάτων.

Κύριος εκπρόσωπος της μεθόδου της καταγραφής (*documentation*) είναι ο Αμερικανός ανθρωπολόγος John Marshall, στις αρχές της δεκαετίας του '50, ο οποίος, σε νεαρή ηλικία, γύρισε πάνω από διακόσιες πενήντα ώρες φίλμ για μια ομάδα !Kung Bushmen στην έρημο Kalahari της Νότια Αφρικής. Αυτό το οπτικό υλικό αυτό συνοδευόταν από μια εκτενή ανθρωπολογική μελέτη του Marshall πάνω στους !Kung και αποτέλεσε ένα σημαντικό αριθμό ντοκυμαντέρ, ταινίες που διδάσκονται συστηματικά μέχρι σήμερα σε μαθήματα Οπτικής Ανθρωπολογίας, με πιο γνωστή την ταινία *Κυνηγοί (Hunters, 1958)*. Κατά το πρότυπο του Flaherty στο *Νανούκ του Βορρά*, ο Marshall δραματοποιεί ένα καθημερινό γεγονός στη ζωή των !Kung, συγκεκριμένα το κυνήγι καμηλοπάρδαλης, και γύρω απ'αυτό πλέκει μια ιστορία σχετικά με τον αγώνα των ανθρώπων ενάντια στη φύση, τον καταμερισμό της εργασίας στην κοινωνία τροφοσυλλεκτών και κυνηγών, καθώς και το διαχωρισμό μεταξύ εργασίας και διασκέδασης. Αυτού του είδους το ντοκυμαντέρ, που προσδίδει μια μυθοποιητική διάσταση σ'ένα γεγονός της καθημερινής πραγματικότητας, έχει δεχθεί έντονη κριτική ως προς το ότι παραβιάζει μεταξύ άλλων τη χρονική και αιτιολογική σειρά των γεγονότων της πραγματικότητας (Heider 1983, Nichols 1981).

Ο John Marshall συνέχισε να κάνει ταινίες για τους San στη δεκαετία του '60 - όπως για παράδειγμα *Τελετή Ίασης (A Curing Ceremony, 1969)* - μικρότερες σε μήκος και με απλή αφήγηση, χωρίς να χρησιμοποιεί στοιχεία μυθοπλασίας αλλά παραθέτοντας ρεαλιστικά τα γεγονότα στο

χρόνο που έγιναν. Οι ταινίες αυτές συχνά συνοδεύονταν από γραπτά κείμενα με επιπλέον πληροφορίες πάνω στην κοινωνική οργάνωση και στον τρόπο ζωής των !Kung. Ο Marshall, παρότι επέμενε στη χρήση βοηθητικού γραπτού λόγου, πίστευε ότι πρέπει πρώτα να δει κανείς αρκετές φορές και με προσοχή μια ταινία κι ύστερα να καταφύγει στο γραπτό ανθρωπολογικό κείμενο που τη 'συμπληρώνει'.

Παράλληλη με την πορεία του Marshall είναι κι αυτή ενός άλλου αμερικανού ερευνητή, του Timothy Asch, που δούλεψε ως βοηθός στις πρώτες ταινίες του Marshall για τους !Kung. Σε συνεργασία, οι Marshall και Asch, καθιέρωσαν την προσέγγιση που ονομάστηκε '*κινηματογράφηση της σκηνής*' (*sequence filming*), δηλαδή την κινηματογράφηση του όλου μιας δραστηριότητας, μιας σκηνής η οποία έχει αρχή μέση και τέλος. Αυτή η σκηνή μπορούσε κάποιες φορές να αποτελέσει και το θέμα ολόκληρης της ταινίας. Μαζί επίσης οι δύο αυτοί ερευνητές, καθιέρωσαν την χρήση υπότιτλων αντί για τον προφορικό λόγο του σχολιαστή που μεταφράζει και πιο συχνά 'επεξηγεί' τα λεγόμενα.

Ένας άλλος εκπρόσωπος της τάσης του δραματοποιημένου εθνογραφικού κινηματογράφου είναι ο Robert Gardner και η πολυσυζητημένη ταινία του *Νεκρά Πουλιά* (*Dead Birds*, 1963). Η ταινία αυτή πραγματοποιήθηκε κατά την διάρκεια μιας αποστολής κοινωνικών επιστημόνων, βιολόγων και φωτογράφων στην άγνωστη μέχρι τότε κοινωνία των Dani στην κεντρική Νέα Γουινέα. Σ'ένα πρώτο επίπεδο το θέμα των *Νεκρών Πουλιών* είναι ο πόλεμος ως τελετουργία ανάμεσα στους Dani και σε γειτονικές τους φυλές. Σ'ένα δεύτερο επίπεδο, η ταινία προσεγγίζει την γενικότερη κοσμοθεωρία των Dani γύρω από την μοίρα

του ανθρώπου και τον ρόλο που παίζει ο τελετουργικός και ο 'πραγματικός' πόλεμος για την κοινωνία αυτή. Όπως η ταινία *Οι Κυνηγοί* του Marshall, αλλά με μεγαλύτερο λυρισμό και επιδεξιότητα, η ταινία του Gardner χτίζει μια ιστορία όπου η συνοχή της και ο δραματικός της χαρακτήρας στηρίζονται στην ικανότητα του μοντάζ και του προφορικού σχολιασμού να ανασκευάζουν την πραγματικότητα και να την παρουσιάζουν ως συνεκτική και δραματική. Το *Dead Birds* είναι μια πολυσυζητημένη εθνογραφική ταινία, ένα παράδειγμα *κατάχρησης* των κινηματογραφικών τεχνικών προς όφελος του δραματικού χαρακτήρα και σε βάρος της ανθρωπολογικής γνώσης. Είναι όμως μια σημαντική ταινία χάρη στον προσωπικό χαρακτήρα της κινηματογράφησης της, που επιτρέπει στο θεατή να ταυτιστεί με τους ανθρώπους μιας 'άλλης' κοινωνίας και να δημιουργήσει ισχυρά συναισθήματα συμπάθειας και ταύτισης, που συνήθως μόνο προς τους ήρωες ταινιών μυθοπλασίας συναντώνται.

Η δεκαετία του '60 σημαδεύτηκε από πολλές αλλαγές στον εθνογραφικό κινηματογράφο. Κύρια χαρακτηριστικά ήταν η αμεσότητα στην κινηματογράφηση και η σταδιακή παραίτηση από τις τεχνικές του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, τόσο στο γύρισμα όσο και στο μοντάζ. Βασικός λόγος για την αλλαγή στο μοντέλο του ντοκυμαντέρ ήταν οι σημαντικές τεχνολογικές καινοτομίες στη χρήση της κινούμενης εικόνας και του ήχου. Μέσα από τις εξελίξεις στην τεχνολογία του κινηματογράφου, δημιουργήθηκε ο 'άμεσος κινηματογράφος' (*cinéma direct*). Το ντοκυμαντέρ αυτό δεν είναι ανθρωπολογικό αλλά επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο γίνονταν οι εθνογραφικές ταινίες. Ο 'άμεσος κινηματογράφος'

είχε κύριους εκπροσώπους του τους Αμερικανούς Leacock, Maysle Brothers, Wiseman, Pennebaker. Η προβληματική του άμεσου κινηματογράφου ήταν ότι η πραγματικότητα μπορούσε να αποκαλυφθεί με αμεσότητα και με όσο το δυνατό μικρότερη παρέμβαση του σκηνοθέτη στο γύρισμα και στο μοντάζ. Στο είδος αυτό του ντοκυμαντέρ δεν υπάρχει προφορικό σχόλιο ούτε συνεντεύξεις. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι να δημιουργήσει προϋποθέσεις τέτοιες, ώστε οι άνθρωποι που συμμετέχουν στην ταινία να έχουν τη μικρότερη δυνατή παρενόχληση και να συμπεριφέρονται σαν να μην είναι παρόν το συνεργείο. Η θεματολογία των ντοκυμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου είναι συχνά έντονα συγκινησιακές ή συγκρουσιακές καταστάσεις μεταξύ των ανθρώπων που κινηματογραφούνται, όπως για παράδειγμα *Δικαστήριο Ανηλίκων (Juvenile Court, 1973)* του Wiseman, *Ο Πρώτος (Primary, 1960)* των Drew και Leacock, *Η Καρέκλα (The Chair, 1963)*, του Leacock. Οι σκηνοθέτες του 'άμεσου κινηματογράφου' προτιμούν τη θεματολογία των στιγμών της 'κρίσης' γιατί πιστεύουν ότι οι άνθρωποι σε τέτοιες καταστάσεις αποκαλύπτουν τον 'αληθινό τους εαυτό', ενώ συγχρόνως είναι πολύ απασχολημένοι για να μεταβάλουν τη συμπεριφορά τους για χάρη της κάμερας. Βασικός λόγος για την ανάπτυξη αυτού του είδους ντοκυμαντέρ στις αρχές της δεκαετίας του '60 ήταν οι σημαντικές καινοτομίες στην τεχνολογία του κινηματογράφου. Η δυνατότητα συγχρονισμού του ήχου με την κινούμενη εικόνα και η δημιουργία κάμερας 16mm, που ήταν αρκετά ελαφριά ώστε να κρατηθεί στο χέρι αντί να είναι ακινητοποιημένη στο τρίποδο, ήταν στοιχεία που διεύρυναν το πεδίο δράσης των ανθρωπολόγων - κινηματογραφιστών. Με την καινούργια ελαφριά κάμερα,

οι κινηματογραφιστές μπορούσαν να κινούνται πολύ πιο άνετα και γρήγορα και να κινηματογραφούν δραστηριότητες που δύσκολα μπορούσαν προηγουμένως να προλάβουν να απεικονίσουν. Ο σύγχρονος ήχος άνοιξε καινούργιους δρόμους στο ντοκυμαντέρ, μιας κι οι θεατές μπορούσαν επιτέλους ν' ακούσουν τον 'πραγματικό' λόγο των ανθρώπων αντί για το προφορικό σχόλιο του ανθρωπολόγου. Αυτό δεν κατήργησε βέβαια την ύπαρξη του προφορικού σχόλιου, αλλά έκανε την χρήση του προαιρετική κι όχι απαραίτητη. Στη δεκαετία του '60 βαδίζουμε λοιπόν σε μια καταγραφή της πραγματικότητας πιο ρεαλιστική, αφού η κανούργια 16mm κάμερα μας επιτρέπει να παρακολουθούμε ένα καινούργιο εύρος δραστηριοτήτων και ο σύγχρονος ήχος μας παρέχει την αίσθηση 'ότι είμαστε εκεί'.

Ο άμεσος κινηματογράφος επηρέασε πολύ τον τρόπο που γυρίζονταν τα εθνογραφικά φιλμ. Πολλά εθνογραφικά ντοκυμαντέρ άρχισαν να γυρίζονται με την κάμερα στο χέρι, πράγμα που διευκόλυνε τη συμμετοχή του ανθρωπολόγου / κινηματογραφιστή στα δρώμενα, ενώ το προφορικό σχόλιο έδωσε τη θέση του στο ζωντανό λόγο των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Χαρακτηριστικές ταινίες αυτής της περιόδου είναι οι ταινίες του Tim Asch για τους Yanomamo. Οι ταινίες αυτές ήταν απόρροια της συνεργασίας του Asch με τον ανθρωπολόγο Napoleon Chagnon ο οποίος ήταν γνωστός για την έρευνά του στους Yanomamo (*Yanomamo: The Fierce People*, 1968). Η συνεργασία αυτή κατέληξε στη δημιουργία μιας σειράς ταινιών γύρω από τους Yanomamo, όπως *Η Διαμάχη για τα όπλα* (*Ax Fight*, 1975), *Η Γιορτή* (*The Feast*, 1970), *Ο Μαγικός Θάνατος* (*The Magical Death*, 1973).

Στη δεκαετία του '60 σημαντική ήταν και η επίδραση ενός Αυστραλού ανθρωπολόγου του Ian Dunlop, που δημιούργησε πολλά αξιόλογα ντοκυμαντέρ, όπως το *Οι Άνθρωποι της Ερήμου (Desert People, 1965)* για τις ομάδες των Aborigines στη δυτική έρημο της Αυστραλίας. Η κυρίαρχη φυσιογνωμία στη δεκαετία του '60 στο χώρο του εθνογραφικού φιλμ, αλλά και του ντοκυμαντέρ γενικότερα, είναι ο Γάλλος Jean Rouch. Μαζί με τον Γάλλο κοινωνιολόγο Edgar Morin, ο Rouch ονόμασε την προσέγγιση ντοκυμαντέρ που ακολούθησε 'κινηματογράφος - αλήθεια' (*cinéma vérité*) κατ' αντιστοιχία του κινηματογράφου - αλήθεια (*kino pravda*) του Dziga Vertov, αναφερόμενος κυρίως στις πειραματικές αναζητήσεις του στο *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή (The Man With the Movie Camera)*. Παρότι ο 'κινηματογράφος - αλήθεια' του Rouch δεν παρουσιάζει ομοιότητες ως προς την κινηματογραφική φόρμα με αυτόν του Vertov, ονομάστηκε έτσι για να επισημάνει την έμφαση στον πειραματισμό για την αναζήτηση της αλήθειας στην καταγραφή της πραγματικότητας.

Ο 'κινηματογράφος αλήθεια' συχνά συγχέεται με τον 'άμεσο κινηματογράφο'. Και τα δύο αυτά μοντέλα ντοκυμαντέρ γεννήθηκαν μέσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας στη δεκαετία του '60 αλλά παρουσιάζουν διαφορές. Σημαντικότερη διαφορά είναι ότι στον 'άμεσο κινηματογράφο' ο κινηματογραφιστής παρακολουθεί μια κατάσταση κρίσης χωρίς να επεμβαίνει στα δρώμενα, ενώ η παρουσία του είναι αόρατη. Αντίθετα, στον 'κινηματογράφο αλήθεια' ο κινηματογραφιστής προκαλεί τα δρώμενα, συμμετέχει σ'αυτά και η παρουσία του είναι εμφανής και καταλυτική για την έκβαση των πραγμάτων. Παρά τις διαφορές που παρουσιάζουν και τα δύο αυτά ρεύματα ντοκυμαντέρ, έχουν μια βασική ομοιότητα: την πίστη ότι

υπάρχει μια αλήθεια στην ανθρώπινη συμπεριφορά που μπορεί να αποκαλυφθεί με τη χρήση της κινηματογραφικής κάμερας. Στην περίπτωση του 'άμεσου κινηματογράφου' η κάμερα δρα ως παρατηρητής, ενώ στον 'κινηματογράφο - αλήθεια' δρα ως καταλύτης.

Ο Jean Rouch σπούδασε εθνολογία κάτω από την καθοδήγηση του Marcel Griaule και η διατριβή του ήταν αποτέλεσμα της εκτενούς επιτόπιας έρευνας που έκανε στη δυτική Αφρική. Ο Rouch έχει γυρίσει πολλές ταινίες. Γνωστότερες είναι το *Τρελλοί Άρχοντες* (*Maitres Fous*, 1953-54), *Εγώ, ένας Μαύρος* (*Moi un Noir*, 1959) *Ιαγουάρος* (*Jaguar*, 1967) και το *Χρονικό Ενός Καλοκαιριού* (*Chronique d'un été* 1960), ταινία σταθμό στον εθνογραφικό κινηματογράφο για την τόλμη της στην άρνηση ενός περιγραφικού μοντέλου της πραγματικότητας και για την εμμονή της στην αποκάλυψη του ψυχικού κόσμου των χαρακτήρων. Ο Loizos απαριθμεί τέσσερα στοιχεία χαρακτηριστικά για την άποψη του Rouch στο εθνογραφικό φιλμ: (α) τη σύνθετη και εκφραστική καταγραφή, (β) την εμμονή στην προσπάθεια δημιουργίας ενός συμμετοχικού κινηματογράφου όπου απαραίτητη είναι η συμμετοχή των αντικειμένων της ταινίας στη διαδικασία παραγωγής της, (γ) την παρουσία της κάμερας και του κινηματογραφιστή ως καταλύτες για την παρουσία επιθυμητών καταστάσεων και (δ) τη χρήση του αυτοσχεδιασμού και της οπτικής απόδοσης της φαντασίας των ανθρώπων στο εθνογραφικό φιλμ (Loizos 1993: 46). Ο Rouch έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή, όχι μόνο στο χώρο του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ, αλλά και στο χώρο του μυθοπλαστικού κινηματογράφου. Σκηνοθέτες της γαλλικής *nouvelle vague* όπως ο Godard επηρεάστηκαν πολύ απ' αυτόν στη διερεύνηση της κινηματογραφικής

φόρμας. Ακόμα και πρωτοπόροι σήμερα στο χώρο του εθνογραφικού φιλμ, όπως η Trinh Minh-ha, οφείλουν μεγάλο μέρος των πειραματισμών τους στην ανατρεπτική κινηματογραφική πορεία του Jean Rouch.

Μια άλλη πρακτική που παρουσιάστηκε κατά τρόπο πιο συστηματικό στη δεκαετία του '60 ήταν αυτή της παραγωγής εθνογραφικών ταινιών από κοινωνικές ομάδες που αποτελούν το ερευνητικό αντικείμενο του ανθρωπολόγου. Το πιο γνωστό παράδειγμα αυτής της πρακτικής, είναι το εγχείρημα των Worth και Adair (1966), οι οποίοι έδωσαν κινηματογραφικές μηχανές στους Navajo Indians της περιοχής Pine Springs των ΗΠΑ για να απεικονίσουν οι ίδιοι τον εαυτό τους. Οι Worth και Adair, βασίστηκαν στην θεωρία των Sapir και Whorf σχετικά με τον γλωσσολογικό συσχετισμό (*linguistic relativism*) και επιχείρησαν να κατανοήσουν τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα οι Navajo Indians μέσα από τον κινηματογράφο, ένα νέο γι' αυτούς εργαλείο γραφής (Worth και Adair 1972). Το εγχείρημα αυτό έθεσε τις βάσεις για μια όλο και πιο συχνή πρακτική, η οποία συνίσταται στο να δίνεται στην ομάδα που αποτελεί το ερευνητικό αντικείμενο του ανθρωπολόγου, η δυνατότητα να εκφράσει τη δική της αντίληψη για τον κόσμο με τη χρήση οπτικοακουστικών μέσων. Μ'αυτόν τον τρόπο αμβλύθηκε σημαντικά η συμμετοχή των αντικειμένων της ανθρωπολογικής έρευνας στην παραγωγή γνώσης.

Στη δεκαετία του '70, εμφανίστηκε μια νέα τάση στο εθνογραφικό φιλμ, ο 'κινηματογράφος της παρατήρησης' (*observational cinema*), που εξέφρασε ένα νέο ύφος και ήθος στον τρόπο προσέγγισης και κινηματογράφησης των ανθρώπων. Ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Colin Young σχολιάζοντας τις ταινίες του David

MacDougall στην ανατολική Αφρική (Young 1975). Βασικές αρχές του 'κινηματογράφου της παρατήρησης' είναι: (α) η μακροχρόνια επιτόπια έρευνα πριν την κινηματογράφηση που θα επιτρέψει την ανάπτυξη οικειότητας μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου της έρευνας, (β) οι μακριές λήψεις και (γ) το ελάχιστο μοντάζ. Η μακροχρόνια έρευνα έχει σαν αποτέλεσμα οι παρατηρούμενοι να αισθάνονται σταδιακά πιο άνετα στην παρουσία της κάμερας, ενώ οι μακριές σε μήκος σκηνές και το ελάχιστο μοντάζ δίνουν την εντύπωση στο θεατή ότι είναι παρών στα δρώμενα. Η ταινία των Judith και David MacDougalls *Να Ζεις Με Κοπάδια* (*To Live With Herds*, 1971) είναι μια από τις πρώτες ανθρωπολογικές ταινίες που χρησιμοποιεί αγγλικούς υπότιτλους στη θέση του προφορικού σχόλιου του ανθρωπολόγου. Η ταινία παρουσιάζει σκηνές από την καθημερινότητα των Jie, φυλής της Ανατολικής Κεντρικής Αφρικής, με τη μικρότερη δυνατή παρέμβαση από τη μεριά των κινηματογραφιστών. Το κύριο χαρακτηριστικό του 'κινηματογράφου της παρατήρησης' είναι ο σεβασμός προς τους ανθρώπους για τους οποίους γίνεται η ταινία χάρη στην ταπεινή και λεπτομερή καταγραφή της καθημερινότητας χωρίς καμία προσπάθεια δραματοποίησής της ή άλλης παρέμβασης από τον ανθρωπολόγο. Άλλες ταινίες των MacDougalls αυτής της περιόδου είναι *Οι Καμήλες ως γαμήλια προσφορά* (*The Wedding Camels: A Turkana Marriage*, 1976) και *Ο τρόπος του Λοράγκ* (*Lorang's Way: A Turkana Man*, 1977).

Ο David MacDougall, παράλληλα με την πορεία του ως ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή, έγραψε πολλά θεωρητικά κείμενα για το εθνογραφικό φιλμ που απόρρεαν από την προσωπική του κινηματογραφική εμπειρία. Το άρθρο του 'Πέρα από τον κινηματογράφο

της παρατήρησης' (*Beyond observational cinema*, 1975) σχετικά με τον 'συμμετοχικό κινηματογράφο' (*participatory cinema*) άνοιξε νέους δρόμους στο ανθρωπολογικό φιλμ υποστηρίζοντας ότι η καταγραφή της καθημερινής πραγματικότητας μιας κοινωνικής ομάδας μέσα από την επιτόπια έρευνα δεν ήταν αρκετή και ότι απαραίτητη ήταν η συμμετοχική παρατήρηση του ανθρωπολόγου (MacDougall 1975). Ο David και η Judith MacDougall στήριξαν την κινηματογραφική τους πρακτική στη διαλογική σχέση με τους παρατηρούμενους. Συγκεκριμένα οι ταινίες τους έχουν τρεις μορφές:

α) Παρακολουθούν και καταγράφουν τις συζητήσεις ανάμεσα στους ανθρώπους που μελετώνται.

β) Προκαλούν συγκεκριμένες συζητήσεις ανάμεσα στους κινηματογραφούμενους και μετά τις καταγράφουν.

γ) Καταγράφουν το διάλογο των παρατηρούμενων με την κινηματογραφική / ανθρωπολογική ομάδα.

Η δεκαετία του 1970 είναι η δεκαετία της έντονης παρουσίας του φεμινιστικού ντοκυμαντέρ. Κύρια εκπρόσωπος του φεμινιστικού λόγου στο ανθρωπολογικό ντοκυμαντέρ είναι η Melissa Liewelyn-Davies, η οποία γύρισε ταινίες για τους Loita Massai. Τα ντοκυμαντέρ αυτά, όπως *Οι Γυναίκες Μασάι* (*Masai Women*, 1974) και *Οι Άνδρες Μασάι* (*Masai Manhood*, 1975) επιχειρούν μια ανάλυση της κοινωνικής δομής των Masai επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον τους στο ρόλο των δύο φύλων. Οι ταινίες της Melissa Liewelyn-Davies ήταν τηλεοπτικές παραγωγές για την αγγλική τηλεόραση και αποτέλεσαν πρότυπο στην εξέλιξη του τηλεοπτικού ανθρωπολογικού ντοκυμαντέρ, και ειδικότερα της σειράς *Disappearing*

Worlds (Granada Television). Την ίδια περίοδο, πραγματοποιήθηκε ένας μεγάλος αριθμός ταινιών για τους *Aboriginals* της Αυστραλίας από ανθρωπολόγους όπως οι ταινίες του Sandall Coniston *Muster: Σκηνές από τη ζωή ενός ποιμένα* (Coniston Muster: scenes From A Stockman's Life, 1972) και *Ο αποχαιρετισμός* (Goodbye Old Man, 1977) που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις αναζητήσεις τους σχετικά με τη συμμετοχή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται σε όλα τα στάδια παραγωγής των ταινιών.

Στα τέλη της δεκαετίας του '70, ζητήματα ηθικής σχετικά με την οπτική αναπαράσταση άλλων κοινωνιών καθώς και ερωτήματα σχετικά με την έκθεση του ίδιου του κινηματογραφιστή σ' αυτή τη διαδικασία, άρχισαν να απασχολούν ολοένα και περισσότερο τους δημιουργούς εθνογραφικών ταινιών. Σημαντικός θεωρητικός εκπρόσωπος της αναζήτησης αυτής είναι ο αμερικανός Jay Ruby που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το θέμα του αναστοχασμού ή της αυτοαναφορικότητας (*reflexivity*) στον εθνογραφικό κινηματογράφο (Ruby 1980). Αντίθετα προς τους θεμελιωτές του 'κινηματογράφου της παρατήρησης', ο Ruby θεωρεί ότι όχι μόνο η φυσική παρουσία του ανθρωπολόγου πρέπει να είναι ορατή, αλλά ότι και το θεωρητικό οικοδόμημα, η επιλογή των κινηματογραφικών πρακτικών και τέλος η αμφιθυμία του δημιουργού απέναντι στο αντικείμενό του πρέπει να αποκαλύπτονται στο θεατή. Οι ταινίες της Αμερικανίδας Barbara Myerhoff *Αναλογιζόμενοι τις παλιές μέρες* (Number Our Days, 1977) και *Ο Δικός της Χρόνος* (In Her Own Time, 1985) αποτελούν πρακτικές εφαρμογές αυτών των αναζητήσεων. Το θέμα της αναπαράστασης και ο ρόλος του ερευνητή

θα συνεχίσουν ν'αποτελούν το κύριο θέμα των θεωρητικών προσεγγίσεων και εφαρμογών στον εθνογραφικό κινηματογράφο μέχρι τις μέρες μας.

Στη δεκαετία του '80 και στις αρχές της δεκαετίας του '90 παρατηρείται μια τάση επαναπροσδιορισμού της παραδοσιακής φόρμας του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ. Επηρεασμένοι από τις θεωρητικές θέσεις της αναστοχαστικής Ανθρωπολογίας, πολλοί δημιουργοί εθνογραφικών ντοκυμαντέρ αναζήτησαν εκφραστικές λύσεις από τις περιοχές του μυθοπλαστικού αλλά και του πειραματικού κινηματογράφου. Η γραμμική αφηγηματική δομή των εθνογραφικών ταινιών, που θεωρήθηκε απαραίτητη για την 'αντικειμενική' αποτύπωση των κοινωνιών, αντικαθίσταται από μια δομή που στηρίζεται στον κατακερματισμό και την αποδόμηση του φιλμικού χώρου και χρόνου και στην έμφαση, στον αναστοχασμό, δηλαδή στην παρουσία των υποκειμενικών επιλογών των δημιουργών στην παραγωγή των ταινιών (για παράδειγμα οι ταινίες του Αυστραλού Dennis O'Rourke *Μισή Ζωή* (*Half Life*, 1986) και *Ταξίδια 'Καννιβάλων'* (*Cannibal Tours*, 1987). Οι εθνογραφικές ταινίες της δεκαετίας του '90, ενθαρρύνουν ιδιαίτερα την ενσωμάτωση οπτικοακουστικού υλικού που έχουν γυρίσει οι ίδιοι οι άνθρωποι που μελετώνται, έτσι ώστε το τελικό προϊόν (η εθνογραφική ταινία) να είναι τόπος συνάντησης διαφορετικών κινηματογραφικών πρακτικών από διάφορα υποκείμενα που εμπλέκονται στη διαδικασία παραγωγής της. Κύρια εκπρόσωπος της τάσης αυτής στο εθνογραφικό φιλμ είναι η κορεάτικης καταγωγής Αμερικανίδα Trinh Minh-ha με έργα όπως το *Ξανακοίταγμα* (*Reassemblage*, 1984) και το *Επώνυμο Βίετ- Όνομα Ναμ* (*Surname Viet- Given name Nam*, 1990).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

3.1 Προς ένα ορισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου: Θέτοντας το ζήτημα.

Η καταγραφή και ανάλυση των εθνογραφικών ταινιών της περιόδου που μελετάται, προϋποθέτει μια προβληματική γύρω από τα χαρακτηριστικά που συνιστούν μια ανθρωπολογική ταινία. Πριν προχωρήσω λοιπόν στους λόγους που με οδήγησαν στην επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών, θα αναφερθώ σύντομα σε διάφορες απόπειρες ορισμών της εθνογραφικής ταινίας.

Ο εθνογραφικός κινηματογράφος εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο της Οπτικής Ανθρωπολογίας (*Visual Anthropology*) που καθιερώθηκε σε επιστημονικό κλάδο στη δεκαετία του '50. Η Οπτική Ανθρωπολογία εμπεριέχει τρεις συναφείς μεταξύ τους κλάδους :

α) Ο πρώτος κλάδος εξετάζει την εικονογραφική παράσταση πολιτισμικών φαινομένων (όπως την ανθρώπινη κίνηση, την σωματική έκφραση ή την συμβολική χρήση του χώρου).

β) Ο δεύτερος κλάδος εξετάζει την εικονογραφική παράσταση πολιτισμικών φαινομένων (τη ζωγραφική των σπηλαίων, τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο).

γ) Ο τρίτος κλάδος εξετάζει τη χρήση οπτικών μέσων για την παραγωγή και τη μεταβίβαση ανθρωπολογικής γνώσης. Στον τελευταίο

αυτό κλάδο εντάσσεται και ο εθνογραφικός κινηματογράφος και η εθνογραφική φωτογραφία.

Επιχειρώντας μια καταγραφή των ποικίλων ορισμών σχετικά με το τι συνιστά μια εθνογραφική ταινία, δεν μπορούμε παρά να αναφερθούμε στους συνεχιζόμενους, ακόμα και στις μέρες μας, προβληματισμούς γύρω από την επιστημονική διαύγεια του μέσου. Παρότι σε άλλους επιστημονικούς κλάδους η κινηματογραφική λήψη και η φωτογραφία έχουν χρησιμοποιηθεί ευρύτατα ως επικοινωνιακοί δίαυλοι, στην Κοινωνική Ανθρωπολογία υπάρχει ακόμα μια δυσπιστία για τις ερευνητικές δυνατότητες του οπτικοακουστικού υλικού.

Ο Jarvie, επικριτής της χρήσης οπτικοακουστικών μέσων στην Κοινωνική Ανθρωπολογία υποστηρίζει ότι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος συγκρινόμενα με τον γραπτό λόγο είναι ανεπαρκή μεθοδολογικά εργαλεία (Jarvie 1983). Η πιο συχνή κριτική που ασκείται σχετικά με τις επιστημονικές δυνατότητες της κινηματογραφικής λήψης στην ανθρωπολογία αφορά στην ιδιαιτερότητα του μέσου. Η αληθοφάνεια της κινούμενης εικόνας στο παραστατικό επίπεδο δίνει την εντύπωση μιας άμεσης επαφής με την πραγματικότητα που αναφέρεται συχνά ως "η δελεαστική αληθοφάνεια της εθνογραφικής ταινίας".

Υποστηρίζεται ότι ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να διαστρέφει την εκάστοτε πραγματικότητα :

- με την παραμορφωτική δράση της εικόνας που επιλέγει το μέρος έναντι του όλου σύμφωνα με τις υποκειμενικές επιλογές και προκαταλήψεις,

- με τη χρήση του μοντάζ που δυνητικά μπορεί να διαλύει και να μεταμορφώνει,

- με την παρουσία της κάμερας και του κινηματογραφιστή που αλλοιώνει την ανθρώπινη συμπεριφορά.

Η Kirsten Hastrup επισημαίνει ότι το εθνογραφικό φιλμ παρουσιάζει προβλήματα στην ανθρωπολογική έρευνα. Τα προβλήματα αυτά απορρέουν από την μετωπιακή σχέση που έχει η κινούμενη εικόνα με την πραγματικότητα που δίνει την εντύπωση ότι αυτό που βλέπει ο θεατής στην εθνογραφική ταινία ήταν αυτό που υπήρχε στην δεδομένη στιγμή, στο συγκεκριμένο χώρο. Έτσι, συχνά η αναπαράσταση της πραγματικότητας στο εθνογραφικό φιλμ, που είναι μία υποκειμενική καταγραφή του ανθρωπολόγου/ κινηματογραφιστή, συγχέεται με την εμπειρική αντίληψη ότι αυτό που φαίνεται στην κινούμενη εικόνα είναι η πραγματικότητα (Hastrup 1992).

Οι υποστηρικτές της χρήσης οπτικοακουστικών μέσων στην ανθρωπολογική έρευνα, όπως οι John Collier και Asen Balikci, υποστηρίζουν ότι ο εθνογραφικός κινηματογράφος αποτελεί μια έγκυρη και πολύτιμη γνωστική πηγή αφού :

- καταγράφει την ανθρώπινη συμπεριφορά εκθέτοντας την οπτικοακουστική διάσταση της πολυπλοκότητας στην οργάνωση και τη δομή των κοινωνιών,

- παρέχει πληροφορία για την οποία συχνά στον τόπο και το χρόνο παραγωγής της δεν υπήρχαν τα αναλυτικά εργαλεία για να ερευνηθεί ή να αξιολογηθεί,

- καθιστά ορατή τη διάσταση της εξωλεκτικής επικοινωνίας που ο γραπτός λόγος δυσκολεύεται να ενσωματώσει,

- εμπεριέχει απρόβλεπτη πληροφορία, δηλαδή πληροφορία που, για λόγους τεχνικούς, πολιτισμικούς ή βιολογικούς, δεν έχει γίνει συνειδητά αντιληπτή κατά την διάρκεια της εγγραφής της. Αυτή η φαινομενικά μη σημαντική πληροφορία μπορεί να αποδειχτεί αποκαλυπτική στην ερευνητική διαδικασία επειδή είναι σχετικά ανεξάρτητη από υποκειμενικές επιλογές κι από συγκεκριμένες θεωρητικές προσεγγίσεις.

Παρότι οι ερευνητές στο χώρο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας δίνουν ιδιαίτερη έμφαση και είναι ξεκάθαροι ως προς τις επιστημονικές αρετές των ανθρωπολογικών ταινιών, είναι ιδιαίτερα ασαφείς ως προς το πώς ακριβώς ορίζεται ο εθνογραφικός κινηματογράφος. Η de Brigard υποστηρίζει ότι εθνογραφικές είναι όλες οι ταινίες που είναι αποκαλυπτικές πολιτισμικών δομών: Είναι σύνηθες να ορίζουμε την εθνογραφική ταινία ως μια ταινία που αποκαλύπτει κοινωνικές δομές. Απ'αυτόν τον ορισμό συνεπάγεται ότι όλες οι ταινίες είναι δυνητικά εθνογραφικές εξαιτίας του περιεχομένου ή της μορφής' (de Brigard 1975:13). Το θεωρητικό σχήμα της de Brigard είναι ίσως χρήσιμο για μια θεωρία της επικοινωνίας που θα αναφέρεται στην ανθρωπολογική διάσταση του κινηματογράφου στο σύνολό του, αλλά δεν μας βοηθά να επισημάνουμε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα ντοκυμαντέρ ως ανθρωπολογικό.

Σε αντίθεση με την de Brigard, ο Heider, ένας από τους "θετικιστές" της Οπτικής Ανθρωπολογίας, ορίζει τα εθνογραφικά ντοκυμαντέρ ως μια συγκεκριμένη κατηγορία ταινιών που μπορούν και καταγράφουν την εθνογραφική 'αλήθεια' (Heider 1975:8). Κατά τον Heider η σύσταση της

συγκεκριμένης κατηγορίας βασίζεται στην ύπαρξη ορισμένων κινηματογραφικών πρακτικών απαραίτητων για την παραγωγή της εθνογραφικής αλήθειας. Ως παραδείγματα τέτοιων κινηματογραφικών μεθόδων που εγγυώνται 'εθνογραφικότητα' ο Heider αναφέρει τη χρήση γενικών πλάνων, την ύπαρξη σύγχρονου ήχου, τη λήψη ολοκληρωμένων συμβάντων καθώς και την όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση του κινηματογραφιστή ή του ανθρωπολόγου στα δρώμενα.

Η θεωρητική αυτή κατασκευή του Heider έχει δεχθεί έντονη κριτική από διάφορους ερευνητές. Συγκεκριμένα ο Biella υποστηρίζει ότι ο Heider είναι ασαφής σχετικά με το ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας στο εθνογραφικό φιλμ ενώ δίνει ιδιαίτερο βάρος στην ύπαρξη ορισμένων αυθαίρετων κινηματογραφικών κανόνων. Επιπλέον ο Biella είναι πολύ κριτικός απέναντι στη συλλογιστική του Heider σχετικά με την ύπαρξη μίας και μόνης εθνογραφικής 'αλήθειας' ανεξάρτητης από τις θεωρητικές τοποθετήσεις του ανθρωπολόγου κινηματογραφιστή (Biella 1988 :49).

Ο Goldschmidt συμφωνεί με την άποψη του Bateson και της Mead ότι ο κινηματογράφος και η φωτογραφία μπορούν να καταγράψουν "αντικειμενικά" την πραγματικότητα. "Η εθνογραφική ταινία είναι μια προσέγγιση που επιχειρεί να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά των ανθρώπων μιας κοινωνίας στα άτομα μιας άλλης, χρησιμοποιώντας εικόνες από ανθρώπινα σύνολα που κάνουν ακριβώς αυτό που θα έκαναν εάν η κάμερα δεν ήταν εκεί" (Goldschmidt στο Weinberger 1994:12). Τόσο ο Goldschmidt, όσο και ο Heider λοιπόν πρεσβεύουν ότι υπάρχει μία εθνογραφική αλήθεια που μπορεί κάτω από ειδικές συνθήκες να αποκαλυφθεί με τη βοήθεια της κινούμενης εικόνας.

Ο Rollwagen τονίζει το ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας στην προσπάθεια ορισμού της εθνογραφικής ταινίας. Αντί για τον όρο 'εθνογραφικός κινηματογράφος' (*ethnographic filmmaking*) εισάγει τον όρο 'ανθρωπολογικός κινηματογράφος' (*anthropological filmmaking*). Μ'αυτόν τον όρο ο Rollwagen επιχειρεί να επιστήσει την προσοχή στον ρόλο της ανθρωπολογικής θεωρίας ως παράγοντα για τον ορισμό μιας ταινίας ως ανθρωπολογικής. Πιστεύει ότι για να θεωρείται μια ταινία ανθρωπολογική πρέπει να πείθει για την εφαρμογή των θεμελιωδών αρχών κατά την διαδικασία παραγωγής της. Αναφέρει ως τέτοιες αρχές την 'προσέγγιση πολιτισμικών συστημάτων' (*cultural sytem approach*), την 'ολιστική προσέγγιση' (*holistic approach*), την 'περιπτωσιακή προσέγγιση' (*case study approach*) και την 'ημική/ητική προσέγγιση' (*emic/ etic approach*) (Rollwagen 1988: 291).

Στις μέρες μας η προσπάθεια ορισμού του εθνογραφικού φιλμ έχει γίνει ακόμα πιο δύσκολη όταν η ίδια η Κοινωνική Ανθρωπολογία βρίσκεται σε μια συνεχή αμφισβήτηση του ρόλου της καθώς και του αντικειμένου της ανθρωπολογικής έρευνας, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί παραδοσιακά, στη διαδικασία παραγωγής ανθρωπολογικής γνώσης (Clifford & Marcus 1986, Marcus & Fischer 1986). Οι σύγχρονες θεωρίες, στην προσπάθειά τους να διευρύνουν τον ορισμό του εθνογραφικού κινηματογράφου, εκφράζουν συχνά την ίδια αοριστία που παρουσίαζαν οι πρώτες απόπειρες ορισμού της εθνογραφικής ταινίας. Για παράδειγμα, ο Weinberger καταφεύγοντας στην ετυμολογία της λέξης 'εθνογραφία' δίνει ένα ορισμό για το εθνογραφικό φιλμ εξίσου ευρύ με αυτόν που έδωσε η de Brigard στη δεκαετία του '70. Κατά τον Weinberger, εθνογραφικό φιλμ

είναι “η αναπαράσταση ανθρώπων στον κινηματογράφο” (Weinberger 1994: 4). Όπως και στην περίπτωση της de Brigard, ένας τέτοιος ορισμός της εθνογραφικής ταινίας περιλαμβάνει το σύνολο των ταινιών μυθοπλασίας αλλά και ντοκυμαντέρ. Παρότι ως ερευνητικό εργαλείο ένας τέτοιος ορισμός δεν είναι ιδιαίτερα πρόσφορος, δεδομένου ότι είναι εξαιρετικά ευρύς, χρησιμεύει στο να ευαισθητοποιήσει τους μελετητές εθνογραφικών ταινιών στην ανάλυση ταινιών μυθοπλασίας που παρουσιάζουν λιγότερο ή περισσότερο ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Τέτοια είναι η περίπτωση των ταινιών του ιταλικού νεορεαλισμού που, ενώ κινούνται στο χώρο της μυθοπλασίας χάρη στην εμμονή τους στη λεπτομερή καταγραφή της καθημερινής πραγματικότητας, είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικές του τρόπου ζωής, των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και του ψυχισμού των ανθρώπων της μεταπολεμικής Ιταλίας.

Ο Marcus Banks αποφεύγει τη διατύπωση ενός μοναδικού ορισμού της εθνογραφικής ταινίας και επισημαίνει ότι χρειάζεται μια επανεξέταση των κριτηρίων που ορίζουν μια ταινία ως εθνογραφική. Αντιμετωπίζει το εθνογραφικό ντοκυμαντέρ ως ένα εθνογραφικό κείμενο, για τον ορισμό του οποίου κανείς πρέπει να λάβει υπόψη τρεις συντεταγμένες: (α) την πρόθεση του ανθρωπολόγου / κινηματογραφιστή, (β) τη διαδικασία και τον τρόπο κινηματογράφησης και (γ) την αντίδραση του κοινού. Η εθνογραφικότητα μιας ταινίας πρέπει να αναζητηθεί και στις τρεις αυτές συντεταγμένες (Banks 1992:117). Με άλλα λόγια η “εθνογραφικότητα” μιας ταινίας εξαρτάται από τη μεθοδολογία και τις προθέσεις του ερευνητή, τον τρόπο που επιλέγει να κάνει την ανθρωπολογική έρευνα (είτε αυτή αποτυπώνεται σε χαρτί είτε σε φιλμ) και τον τρόπο με τον οποίο

συναντώνται οι θεατές ή αναγνώστες μ'αυτό το κείμενο. Η συλλογιστική του Banks επηρεασμένη από τη θεωρία των Πολιτισμικών Σπουδών (*Cultural Studies*) περί ταινίας - κειμένου (Hall 1980, Bennett 1983) επιμένει ιδιαίτερα στο στοιχείο της ανάγνωσης ενός κειμένου ως οδηγού για τον ορισμό του κειμένου αυτού. Υποστηρίζει ότι η ανθρωπολογική ταινία ολοκληρώνεται μέσα από τις πολλαπλές αναγνώσεις των θεατών της και ότι η ικανότητά της για την παραγωγή και επικοινωνία ανθρωπολογικής γνώσης δοκιμάζεται συνεχώς μέσα από τις επάλληλες αυτές αναγνώσεις. Η άποψη αυτή του Banks είναι σημαντική γιατί δίνει έμφαση και στον παράγοντα ανάγνωση / θέαση μιας εθνογραφικής ταινίας για τον χαρακτηρισμό της ως ανθρωπολογικής. Η ποσότητα και η ποιότητα δηλαδή της ανθρωπολογικής γνώσης που αποκομίζουν οι θεατές από μια εθνογραφική ταινία είναι σημαντική για τον καθορισμό της ως τέτοιας. Ας μην ξεχνάμε ότι στις μέρες μας το κριτήριο για τον χαρακτηρισμό και τη συμμετοχή μιας ταινίας σε ένα φεστιβάλ εθνογραφικών ταινιών ή για την χρησιμοποίησή της στο πρόγραμμα διδασκαλίας ενός εκπαιδευτικού ιδρύματος, εξαρτάται όχι μόνο από τη συμμετοχή ανθρωπολόγου στη διαδικασία παραγωγής της, αλλά και από την ποιότητα ανθρωπολογικής γνώσης που εικάζεται ότι θα αποκομίσουν οι θεατές. Επιπλέον, ο χαρακτηρισμός του εθνογραφικού φιλμ από τον Marcus Banks ως κείμενο, υποδηλώνει ότι ο κινηματογραφικός λόγος - όπως και ο γραπτός - είναι μέσον γραφής που εμπεριέχει τη δυνατότητα παραγωγής ανθρωπολογικής γνώσης, χωρίς να την προϋποθέτει. Ο Banks καταλήγει: "Η εθνογραφία δεν είναι ένας απόλυτος όρος ή κάτι που δεν αλλάζει ποτέ. Είναι μάλλον πολιτισμικό παράγωγο του μοντέλου της

κοινωνίας που παράγει την ίδια την επιστήμη της ανθρωπολογίας” (Banks 1992:127-128). Θα μπορούσαμε να προτείνουμε έναν αντίστοιχο ορισμό και για το εθνογραφικό φιλμ. Ο όρος ‘εθνογραφική ταινία’ δεν είναι στατικός. Είναι ένα θεωρητικό σχήμα που συνεχώς μετασχηματίζεται δυναμικά με τα κριτήρια των παραγωγών και των αποδεκτών των ταινιών αυτών. Η διαλεκτική αυτή σχέση τονίζει τις πολλαπλές και επάλληλες αναγνώσεις κάθε εθνογραφικής ταινίας. Σύμφωνα μ’αυτή την προσέγγιση, μια ταινία που ονομάζεται εθνογραφική σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή δεν θεωρείται εθνογραφική σε άλλη χρονική περίοδο ή σε άλλο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.

Είναι φανερό από τα παραπάνω ότι υπάρχει πληθώρα απόψεων γύρω από το ποια είναι τα στοιχεία που προσδιορίζουν μια ταινία ως εθνογραφική. Το φάσμα καθορισμού μιας ανθρωπολογικής ταινίας είναι ευρύ και ο κάθε ορισμός εκφράζει, λίγο ως πολύ, τις αναζητήσεις και την πρακτική παραγωγής εθνογραφικών ταινιών της εποχής του. Π.χ. τα κριτήρια ‘εθνογραφικότητας’ μιας ταινίας που αναφέρει ο Heider το 1976 απορρέουν από την κινηματογραφική πρακτική ταινιών όπως *Οι Νούερ* (*The Nuer*, 1970).

3.2 Εθνογραφικές ταινίες για την Ελλάδα: Επιλέγοντας τη μέθοδο

Το 1960, που είναι η αρχή της περιόδου που μελετώ, επικρατούσε ακόμα η αντίληψη ότι αρκεί το θέμα μιας ταινίας να είναι οι πρωτόγονες ή εξωτικές κοινωνίες για να οριστεί μια ταινία ως εθνογραφική, μια άποψη που στις μέρες μας αμφισβητείται. Έτσι οι ταινίες που ονομάζονταν εθνογραφικές από ένα συγκεκριμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον στις

δεκαετίες του 1960 και 1970, συχνά κατατάσσονταν ως τέτοιες με βάση την εξωτικότητα της θεματολογίας τους και όχι την ανθρωπολογική προσέγγιση στη διαδικασία παραγωγής τους. Αντίστοιχα, οι ταινίες που αφορούν στον ελληνικό χώρο κατά την περίοδο 1960-1980 θεωρήθηκαν και ονομάστηκαν 'εθνογραφικές' σύμφωνα με τις απόψεις συγκεκριμένων μελετητών, υποκείμενων στις αντιλήψεις της εποχής τους, τόσο στο χώρο της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και του εθνογραφικού κινηματογράφου, όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον (Allen 1978, Heider 1988, Píault 1986).

Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών με θέμα τον ελληνικό χώρο σύμφωνα με τα οποία ορισμένες ταινίες διακινήθηκαν και προβλήθηκαν ως εθνογραφικές αλλά αποκλείσθηκαν άλλες, παραμένουν, ακόμα και στις μέρες μας, ασαφή όπως συμβαίνει και με τις περισσότερες προσπάθειες συστηματικής καταγραφής φιλμογραφιών σχετικά με τις εθνογραφικές ταινίες. Το γεγονός αυτό δυσχεραίνει το έργο του μελετητή των εθνογραφικών αυτών ταινιών γιατί δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία σύμφωνα με τις προθέσεις των δημιουργών των ταινιών και τον τρόπο παραγωγής τους. Έτσι, είναι αδύνατη η ουσιαστική αξιολόγηση των 'προθέσεων' του συγγραφέα σε συνάρτηση με αυτό που παρουσιάζεται ως τελικό προϊόν. Παραμένει όμως η δυνατότητα κειμενικής ανάλυσης των ταινιών και η μελέτη των λόγων που εκφράζονται μέσα απ'αυτά τα κείμενα. Μια πρώτη, επομένως, φάση της παρούσας διατριβής αποτέλεσε η ανίχνευση και η 'επιλογή' των εθνογραφικών ταινιών που θα αποτελούσαν και το αντικείμενο ανάλυσης της εργασίας αυτής. Δεν έγινε δειγματοληψία

αλλά εξετάσθηκε σ'ένα πρώτο στάδιο το σύνολο των ταινιών που εντοπίστηκαν προκειμένου να αναλυθούν .

Σκοπός μου σ' αυτή την εργασία δεν είναι να διαπιστώσω εάν αυτές οι ταινίες είναι πράγματι 'εθνογραφικές', αν δηλαδή ανταποκρίνονται σε κάποια 'επιστημονικά κριτήρια' ανθρωπολογικής έρευνας⁶, αλλά να μελετήσω τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησαν οι συγκεκριμένες ταινίες ως εθνογραφικές πηγές αναφορικά με τον ελληνικό χώρο. Σε αρκετές περιπτώσεις, οι ίδιοι οι ανθρωπολόγοι που συμμετείχαν στην παραγωγή της ταινίας είχαν επίσης γράψει και μια εθνογραφία για το ίδιο θέμα. Στην περίπτωση αυτή, τα κείμενα αποτέλεσαν μία από τις βάσεις στις οποίες στήριξα, μερικά τουλάχιστον, την ανάλυσή μου.⁷

Έτσι, οι ταινίες αυτές μελετώνται ως 'εθνογραφικές' επειδή διακρίθηκαν και προβλήθηκαν ως τέτοιες σε εκπαιδευτικά ιδρύματα του εξωτερικού, και διαμόρφωσαν ή ενθάρρυναν συγκεκριμένους λόγους για την Ελλάδα και τους Έλληνες .

Οι πηγές μου για την ανίχνευση και συλλογή του πρωτογενούς υλικού της παρούσας διατριβής, δηλαδή των εθνογραφικών ταινιών που αναφέρονται στην περίοδο 1960-1980, είναι δύο ειδών :

α) Ταινιοθήκες, εταιρείες διανομής ταινιών και τμήματα Οπτικής Ανθρωπολογίας πανεπιστημίων του εξωτερικού για τον εντοπισμό των εθνογραφικών ταινιών της συγκεκριμένης περιόδου.

⁶ 'Αλλωστε η δυνατότητα ορισμού 'κριτηρίων εγκυρότητας' στην ανθρωπολογική έρευνα είναι πεδίο αλεπάλληλων θεωρητικών αναθεωρήσεων και προσαρμογών (Clifford & Marcus 1986, Marcus & Fischer 1986).

⁷ Για παράδειγμα, οι ταινίες *Αναστενάρια* και *Καλόγερος* βασίστηκαν στο βιβλίο *Διονυσιακά* της Κατερίνας Κακούρη. Η τελευταία συμμετείχε ως επιστημονικός σύμβουλος στις ταινίες αυτές.

Επειδή οι επίσημες ελληνικές πηγές πληροφοριών και συγκεκριμένα το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, η Ταινιοθήκη της Ελλάδος, το Υπουργείο Πολιτισμού, το Υπουργείο Τύπου και Πληροφοριών και τέλος τα δύο κρατικά κανάλια της Ελληνικής Τηλεόρασης αγνοούσαν την ύπαρξη αυτών των ταινιών, αναζήτησα τις ταινίες αυτές στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στις ταινιοθήκες εκπαιδευτικών ιδρυμάτων των Ηνωμένων Πολιτειών και της Αγγλίας:

- Στην Ταινιοθήκη του Πολιτειακού Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης
(*New York University Film Library*)
- Στο Τμήμα Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια
(*University of California - Media Center*)
- Στο Τμήμα Κινηματογραφίας του Πανεπιστημίου της Νότιας Καλιφόρνιας
(*University of Southern California - Department of Cinema*)
- Στο Τμήμα Μέσων Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Κολούμπια
(*Columbia University-Center For Mass Communication*)
- Στις Οπτικοακουστικές Υπηρεσίες του Πανεπιστημίου της Πενσυλβάνιας
(*Pennsylvania State University-Audio Visual Services*)
- Στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (*Oxford University*)
- Στο Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ (*University of Manchester*)
- Στην ταινιοθήκη του Κολέγιου 'Γκόλντσμιθ' του Πανεπιστημίου του Λονδίνου
(*Goldsmith's College Film Library-University of London*)
- Στην ταινιοθήκη της Εθνικής Σχολής Κινηματογράφου της Αγγλίας
(*National Film & Television School*)

Μια άλλη πηγή ανίχνευσης των ταινιών αυτών υπήρξαν και οι ταινιοθήκες μουσείων ή γραφείων διανομής ταινιών ντοκυμαντέρ σε Ευρωπαϊκές χώρες ή στον Καναδά (Document Associates, Documentary Educational Resources, National Film Board of Canada).

β) Γραπτές αναφορές στις εθνογραφικές ταινίες της περιόδου που μελετώ όπως:

- Φιλμογραφίες ξένων ερευνητών (κυρίως ανθρωπολόγων). Οι φιλμογραφίες ξένων ερευνητών, αν και περιορισμένες, με βοήθησαν στο αρχικό στάδιο της έρευνας να εντοπίσω ποιες ταινίες με θέμα τον ελληνικό χώρο αναφέρονται ως εθνογραφικές για την συγκεκριμένη περίοδο. Κύρια πηγή υπήρξε η φιλμογραφία του Peter Allen "Visual Anthropology in Greece: An Annotated Filmography" στο *Modern Greek Society Newsletter* (1978) και δευτερεύουσες πηγές το βιβλίο του Karl Heider *Films For Anthropological Teaching* (1983) και το άρθρο της Colette Piauxt *Le Film Ethnologique en Grèce* (1986).

- Κριτική παρουσίαση από ανθρωπολόγους των εθνογραφικών ταινιών σε ξένα ανθρωπολογικά περιοδικά όπως το *American Anthropologist*, το *Maritime Anthropologist*, το *Commission of Visual Anthropology Newsletter*, το *Reviews in Anthropology*, το *Modern Greek Society* και το *Royal Anthropological Insitute Newsletter*.

Όπως επισημάνθηκε και πιο πάνω, σε καμία απ' τις φιλμογραφίες που αναφέρθηκαν δεν υπάρχει σαφής καθορισμός των κριτηρίων ή κάποιου τύπου ανάπτυξης μεθοδολογίας με βάση την οποία θεωρήθηκαν οι συγκεκριμένες ταινίες ως εθνογραφικές. Επομένως, τα κριτήρια επιλογής των ταινιών είναι ασαφή.

Η Colette Piault, στο άρθρο της "Le film ethnologique en Grèce" ορίζει την εθνογραφική ταινία ως μία ταινία που βασίζεται σε μακρόχρονη και σε βάθος έρευνα" (Piault 1986). Η γαλλίδα ανθρωπολόγος Piault, που είναι και σκηνοθέτης εθνογραφικών ταινιών με θέματα από τον ελληνικό χώρο όπως *Κάθε μέρα δεν είναι γιορτή (Everyday is not a Feast Day)* (1980), *Η κλωστή της βελόνας (Thread of the Needle)* (1982), *Ας παντρευτούμε (Let's get married)* (1985), *Η οικογένειά μου κι εγώ (My family and me)* (1986) κάνει μια ιστορική αναδρομή στα ντοκυμαντέρ που αφορούν την Ελλάδα διαπιστώνοντας ότι μόνο δέκα ή δώδεκα ταινίες με ελληνική θεματολογία μπορούν να ονομαστούν εθνογραφικές. Είναι ασαφής όμως ως προς το ποιές είναι αυτές οι ταινίες. Αναφέρει τέσσερις ταινίες ξένων δημιουργών:

- *Σφουγγαράδες του Αιγαίου (Aegean Sponge Divers, 1970)*
- *Αναστενάρια (Anastenaria, 1964)*
- *Ευκαιρίες ζωής (Life Chances, 1974)*
- *Κυψέλη (Kypseli, 1976)*

ενώ προχωρεί σε μια αναφορά ταινιών Ελλήνων σκηνοθετών (ντοκυμαντέρ και ταινίες μυθοπλασίας) που γι'αυτή δεν είναι εθνογραφικές, αλλά έχουν εθνογραφικό ενδιαφέρον, όπως για παράδειγμα *Γράμματα από την Αμερική* του Λ.Παπαστάθη, *Μάνη* του Π. Κοκκινόπουλου και *Νικόλας* του Δ.Βερνίκου.

Ο Heider, στην εισαγωγή του βιβλίου του *Films For Anthropological Teaching* (1983), σημειώνει ότι η φιλομογραφία του είναι ευρεία και περιλαμβάνει ταινίες που είναι χρήσιμες στη διδασκαλία του μαθήματος της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.

Δεν επιχειρεί να ορίσει τι είναι το εθνογραφικό φιλμ ή να παραθέσει τα κριτήρια επιλογής των ταινιών που περιλαμβάνει η φιλομογραφία του. Παρά την αυστηρή παράθεση κριτηρίων που κάνει ο Heider σε προηγούμενο βιβλίο του (*Ethnographic Film* 1976, ανατύπωση 1988) σχετικά με τον ορισμό μιας εθνογραφικής ταινίας, στη φιλομογραφία του δεν ακολουθεί σαφή κριτήρια επιλογής των ταινιών και αναφέρει ακόμα και ταινίες ντοκυμαντέρ που έχουν ελάχιστο εθνογραφικό ενδιαφέρον. Οι εθνογραφικές ταινίες τον απασχολούν κυρίως ως μέσο εκπαίδευσης στην Ανθρωπολογία. Αυτές που αφορούν τον ελληνικό χώρο είναι οι εξής:

- *Τρεις Ψαράδες (Three Fishermen, 1964)*
- *Σφουγγαράδες του Αιγαίου (Aegean Sponge Divers, 1970)*
- *Αναστενάρια (Anastenaria, 1970)*
- *Καλόγερος (Kalogeros, 1970)*
- *Ευκαιρίες Ζωής (Life Chances, 1974)*
- *Κυψέλη (Kypseli, 1976)*
- *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο (Luckily I need little sleep, 1976)*
- *Αργολίς (Argolis, 1977)*
- *Δέκα Φορές Άδειο (Ten Times Empty, 1997)*
- *Η Ελλάδα και η Ρώμη στην Προβηγκία (Grece et Rome en Provence, 1967)*

Ο Heider αναφέρεται και σε μία άλλη ταινία που αφορά την Ελλάδα, *Η Ακρόπολις των Αθηνών (Acropolis of Athens, 1960)* του Ρ. Μανθούλη που δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα διατριβή, γιατί είναι ταινία Έλληνα και όχι ξένου δημιουργού.

Ο Peter Allen στη φιλμογραφία του *Visual Anthropology in Greece : An Annotated Filmography* (1978) σημειώνει ότι οι δεκαπέντε ταινίες στις οποίες αναφέρεται παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τους κοινωνικούς επιστήμονες που μελετούν την Ελλάδα, ενώ συμπληρώνει ότι μερικές έχουν γυριστεί από ανθρωπολόγους και άλλες από ερασιτέχνες ή επαγγελματίες κινηματογραφιστές (Allen 1979). Οι ταινίες που συνιστούν την φιλμογραφία του είναι οι εξής:

- Ο Εσώτερος Άνθρωπος (*The Inner Man*, 1964)
- Τρεις Ψαράδες (*Three Fishermen*, 1964)
- Νίκος, το ελληνόπουλο (*Niko, boy of Greece*, (1968)
- Δύο Αδέρφια στην Ελλάδα (*Two brothers in Greece*, 1969)
- Οι Φύλακες (*Watchmen*, 1970)
- Σφουγγαράδες του Αιγαίου (*Aegean sponge divers*, 1970)
- Αναστενάρια (*Anastenaria*, 1964)
- Καλόγερος (*Kalogeros*, 1964)
- Ευκαιρίες Ζωής: Τέσσερεις οικογένειες σ'ένα κυπριακό χωριό (*Life Chances: Four families in a changing cypriot village*, 1974)
- Χαμένα και Κερδισμένα (*Lost and found*. 1976)
- Κυψέλη (*Kypseli*, 1976)
- Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο (*Luckily I Need Little Sleep*, 1976)
- Ατλαντίς (*Atlantis*, 1976)
- Αργολίς (*Argolis*, 1977)
- Δέκα Φορές Άδειο (*Ten Times Empty*, 1977)

Η φιλμογραφία του Peter Allen, παρά την ασάφεια στην μεθοδολογία της, είναι η πιο πλήρης ως προς τα κριτήρια επιλογής από τις άλλες πηγές

που προανέφερα και αποτελεί το βασικό οδηγό για την ανίχνευση και μελέτη των εθνογραφικών ταινιών της περιόδου 1960-1980. Δεν υπάρχει καμία εθνογραφική ταινία που να αναφέρεται σε κάποια από τις άλλες πηγές ανίχνευσης για την δεδομένη περίοδο που να μην περιλαμβάνεται στην φιλμογραφία του Peter Allen. Ο Allen συμπεριλαμβάνει στη φιλμογραφία του ταινίες όπου υπάρχει συμμετοχή ανθρωπολόγου ή κατ'αυτόν παρουσιάζουν ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Έτσι, εκτός από ταινίες όπως η *Κυψέλη*, *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* και *Αναστενάρια*, που έχουν γίνει με την συνεργασία ανθρωπολόγων, εντάσσονται στην φιλμογραφία του ταινίες όπως *Δέκα Φορές Άδειο* ή *Ο Εσώτερος άνθρωπος* που ασχολούνται με θέματα ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος (μετανάστευση, εθνική ταυτότητα) αλλά χωρίς τη συμμετοχή ανθρωπολόγου κατά την παραγωγή τους.

3.3 Χρόνος, τόπος και θεματολογία των εθνογραφικών ταινιών της έρευνας.

Μετά από συστηματική αναζήτηση των παραπάνω ταινιών (επισκέψεις στα συγκεκριμένα κέντρα διανομής ή παραγωγής ταινιών, προσωπική αλληλογραφία, έρευνα στα κέντρα τεκμηρίωσης του εσωτερικού και εξωτερικού) ανιχνεύθηκαν δεκατρείς εθνογραφικές ταινίες με θέμα τον ελληνικό χώρο για την περίοδο 1960-1980. Από τις ταινίες αυτές, τρεις δεν αποτελούν αντικείμενο της παρούσας διατριβής γιατί στάθηκε αδύνατο να τις δω. Οι ταινίες αυτές είναι οι εξής : *Νίκος*, το *ελληνόπουλο*(1968), *Δυό Αδέρφια στην Ελλάδα* (1969), *Χαμένα και Κερδισμένα* (1976). Παρότι δεν υπάρχει σαφής μαρτυρία για το πότε αυτές

οι ταινίες έπαψαν να διακινούνται μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήδη από το 1984 υπήρξαν προβλήματα με την διανομή των ταινιών αυτών έτσι ώστε να μην είναι προσιτές. Το παραπάνω το συμπεραίνουμε από το ότι καμία απ'αυτές τις τρεις ταινίες δεν αναφέρεται στην φιλμογραφία του Heider. Μετά από έρευνα σε ταινιοθήκες πανεπιστημίων και σε ειδικούς φορείς διανομής ντοκυμαντέρ των ΗΠΑ, όπως το *Documentary Educational Resources* ή το *Document Associates* καθώς και στο *Royal Antropological Institute* της Αγγλίας κατέληξα στο συμπέρασμα ότι αυτές οι ταινίες δεν διακινούνται πλέον στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Για τους παραπάνω λόγους η κειμενική ανάλυση αυτών των ταινιών είναι αδύνατη στη διατριβή μου.

Οι δέκα ταινίες που επιλέχθηκαν και εξετάζονται στην παρούσα διατριβή είναι οι ταινίες που ονομάστηκαν και θεωρήθηκαν 'εθνογραφικές' από ένα συγκεκριμένο ακαδημαϊκό περιβάλλον, σε μία δεδομένη ιστορική στιγμή. Προβαλλόμενες στο μάθημα της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας σε πανεπιστημιακά ιδρύματα του εξωτερικού συνέβαλλαν στην ανάπτυξη λόγων για την Ελλάδα και τους Έλληνες. Οι ταινίες αυτές που αποτελούν το σύνολο των θεωρούμενων 'εθνογραφικών ταινιών' (εκτός από εξαιρέσεις στις οποίες θα αναφερθώ) είναι οι εξής:

1. Ο Εσώτερος Άνθρωπος (*The Inner Man*), των Gordon Burwash και Mort Ransen.

Χώρα Παραγωγής Καναδάς, 1964.

2. Τρεις Ψαράδες (*Three Fishermen*) των Julian Biggs και John Kemeny.

Χώρα Παραγωγής Καναδάς, 1964.

3. Οι Φύλακες (Watchmen), του Alastair Kenneil.
Χώρα Παραγωγής Αγγλία, 1970.
4. Σφουγγαράδες Του Αιγαίου (Aegean Sponge Divers), του Bengt Borejeson.
Χώρα Παραγωγής ΗΠΑ, 1970.
5. Αναστενάρια (Anastenaria), του Peter Haramis.
Χώρα Παραγωγής ΗΠΑ, 1970.
6. Καλόγερος (Kalogeros), του Peter Haramis.
Χώρα Παραγωγής ΗΠΑ, 1970.
7. Ευκαιρίες Ζωής : Τέσσερις οικογένειες σ'ένα κυπριακό χωριό (Life Chances : Four Families in a Changing Cypriot Village), του Peter Loizos.
Χώρα Παραγωγής Αγγλία, 1974.
8. Κυψέλη, γυναίκες και άντρες χωριστά - Μία μοιρασμένη πραγματικότητα (Kypseli : Women and Men Apart - A Divided Reality), των Paul Aratow, Richard Cowan και Susannah Hoffman.
Χώρα Παραγωγής ΗΠΑ, 1976.
9. Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο (Luckilly I Need Little Sleep), της Kathleen Shannon.
Χώρα παραγωγής Καναδάς, 1976.
10. Δέκα Φορές Άδειο (Ten Times Empty), των James Wilson, David Tristam.
Χώρα Παραγωγής Αυστραλία, 1977.

Οι δέκα αυτές ταινίες συμπίπτουν με τις ταινίες της φιλμογραφίας του Peter Allen με εξαίρεση τις τρεις ταινίες που δεν διακινούνται πλέον

(*Νίκος το ελληνόπουλο, Δύο αδέρφια στην Ελλάδα, Χαμένα και Κερδισμένα*) καθώς και δύο άλλες ταινίες (*Αργολίς και Ατλαντίς*) που δεν συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα εργασία γιατί έκρινα ότι είναι κυρίως αρχαιολογικές ταινίες. Άλλωστε, δεν χρησιμοποιήθηκαν στα πλαίσια διδασκαλίας του μαθήματος της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, αλλά στα μαθήματα Ιστορίας και Φυσικής Ανθρωπολογίας.

Η ταινία *Αργολίς* της Gail A. Gregory είναι ένα ντοκυμαντέρ πάνω στην σχέση παρελθόντος και παρόντος στην πόλη του Άργους με ιδιαίτερη έμφαση στην ιστορία της πόλης και στην οικολογία της περιοχής. Το περιεχόμενο της ταινίας έχει κυρίως ιστορικό ενδιαφέρον. Περιλαμβάνει κάποια εθνογραφικά στοιχεία τα οποία όμως βρίσκονται στην περιφέρεια του κύριου θέματος που είναι ιστορικό-οικολογικό.

Η δεύτερη ταινία, *Ατλαντίς*, του Samuel Bishop διαπραγματεύεται το ζήτημα της ύπαρξης της Ατλαντίδας στη Σαντορίνη στους αρχαίους χρόνους. Η ταινία αυτή αποτελεί ντοκυμαντέρ αρχαιολογικού ενδιαφέροντος και δεν έχει θέση στην παρούσα εργασία. Οι λίγες σκηνές με εικόνες από τη σύγχρονη ζωή της Σαντορίνης δεν δικαιολογούν την ένταξή της σε εθνογραφική φιλμογραφία.

Από τη φιλμογραφία του Heider δεν συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα εργασία η ταινία *Ελλάδα και Ρώμη στην Προβηγκία* (1967), μια αρχαιολογική ταινία γαλλικής παραγωγής που αναφέρεται σε Ελληνο-ρωμαϊκά αρχαιολογικά ευρήματα στην περιοχή της Γαλλίας. Η ταινία *Grèce et Rome en Provence* παρουσιάζει αποκλειστικά αρχαιολογικό ενδιαφέρον και δεν εμπίπτει στο γνωστικό αντικείμενο της διατριβής.

Οι δέκα ταινίες που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη μπορούν να ταξινομηθούν :

α) κατά θέμα και

β) κατά περιοχή

α) Ταξινόμηση κατά θέμα :

Δρώμενα : *Αναστενάρια* (1970), *Καλόγερος* (1970).

Οι Έλληνες σε σχέση με άλλες εθνοτικές ομάδες : *Ο Εσώτερος Ανθρωπος* (1964), *Τρείς Ψαράδες* (1964).

Τρόποι ζωής υπό εξαφάνιση: *Οι Φύλακες* (1970), *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* (1970), *Ευκαιρίες Ζωής* (1974), *Δέκα φορές Άδειο* (1977).

Οι ρόλοι των δύο φύλων : *Κυψέλη* (1976) *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο* (1976).

Η παραπάνω ταξινόμηση έγινε με βάση το ποια είναι η κεντρική θεματολογία της κάθε ταινίας. Υπάρχουν περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα το *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, που περιλαμβάνεται στην κατηγορία 'Τρόποι ζωής υπό εξαφάνιση' όπου το θέμα της ταινίας άπτεται και της κατηγορίας 'Ρόλοι των δύο φύλων'. Κρίνεται όμως ότι το θέμα του φύλου δεν είναι το κυρίαρχο θέμα της ταινίας αλλά αντίθετα πυρήνας της ταινίας είναι ο τρόπος ζωής, όπως αυτός οργανώνεται μέσα από ένα παραδοσιακό επάγγελμα. Αντίστοιχα, ταινίες όπως το *Τρείς Ψαράδες* που βρίσκεται στην κατηγορία 'Οι Έλληνες σε σχέση με άλλες εθνοτικές ομάδες' θα μπορούσαν να ανήκουν και στην κατηγορία 'Τρόποι Ζωής υπό εξαφάνιση, αν ο κύριος άξονας της ταινίας δεν ήταν η παρουσίαση των

βασικών εκείνων χαρακτηριστικών που συνιστούν την προσωπικότητα του Έλληνα.

β) Ταξινόμηση κατά γεωγραφική περιοχή :

Αττική : Ο Εσώτερος Άνθρωπος (1964).

Κυκλάδες : Τρείς Ψαράδες (1964), Κυψέλη (1976).

Δωδεκάνησα : Σφουγγαράδες του Αιγαίου (1970), Δέκα Φορές Αδειο (1977).

Ήπειρος : Οι Φύλακες (1970).

Μακεδονία : Αναστενάρια (1970), Καλόγερος (1970).

Κύπρος : Ευκαιρίες Ζωής (1974).

Καναδάς : Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο (1976).

Οι εθνογραφικές ταινίες που μελετώνται ανήκουν στη χρονική περίοδο **1960-1980**. Η εικοσαετία αυτή επιλέχτηκε με τα εξής κριτήρια:

- Η εικοσαετία που εξετάζουμε είναι ιδιαίτερα σημαντική για την ανθρωπολογική έρευνα στην Ελλάδα. Στην περίοδο αυτή πραγματοποιήθηκε μια σειρά πολύ σημαντικών ανθρωπολογικών μελετών στον Ελληνικό χώρο από ξένους ερευνητές όπως *Honour, Family and Patronage* (1964) του Cambell, *Vassilika : A Village in Modern Greece* (1965) της Friedl, *Portrait of a Greek Mountain Village* (1974) της Du Boulay. Όπως και στην περίπτωση του εθνογραφικού κινηματογράφου, η παραγωγή εθνογραφιών μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80 ήταν έργο κατά κύριο λόγο ξένων ανθρωπολόγων που χρησιμοποίησαν τον ελληνικό χώρο ως πρόσφορο έδαφος για ανθρωπολογικές έρευνες.

- Το 1960-80 οριοθετεί την πρώτη περίοδο παραγωγής εθνογραφικών ταινιών στην Ελλάδα από ξένους ερευνητές. Παρότι ξένες παραγωγές ντοκυμαντέρ πολιτιστικού ή και κοινωνικού περιεχομένου έχουν πραγματοποιηθεί και πριν απ'αυτή τη δεκαετία (όπως για παράδειγμα τα ντοκυμαντέρ του αγγλικού τηλεοπτικού καναλιού BBC) η προσέγγισή τους έχει ως βάση τη δημοσιογραφία. Άλλωστε καμία απ'αυτές τις ταινίες δεν αναφέρεται σε ανθρωπολογικά περιοδικά ή άλλες πηγές της εποχής.

- Η εικοσαετία που μας απασχολεί αποτελεί την κατεξοχήν περίοδο παραγωγής εθνογραφικών ταινιών αγγλοσαξονικής προέλευσης. Από τις δέκα ταινίες που μελετώνται τέσσερις είναι αμερικανικής παραγωγής (*Αναστενάρια, Καλόγερος, Σφουγγαράδες του Αιγαίου, Κυψέλη*) τρεις είναι καναδικής (*Ο Εσώτερος Άνθρωπος, Τρεις Ψαράδες, Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο*), δύο αγγλικής (*Ευκαιρίες Ζωής, Οι Φύλακες*) και μία αυστραλέζικης παραγωγής (*Δέκα Φορές Άδειο*). Εξάλλου, η ενασχόληση των αμερικάνων ανθρωπολόγων/ κινηματογραφιστών με τον ελληνικό χώρο δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητη από την γενικότερη παρεμβατική πολιτική των ΗΠΑ προς την Ελλάδα, ιδιαίτερα κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-74). Από το 1978 και μετά σταματάει η αμερικάνικη παραγωγή εθνογραφικών ταινιών με θέμα τον ελληνικό χώρο και αρχίζει η ευρωπαϊκή ενασχόληση με την Ελλάδα με κύριο εκπρόσωπο την ανθρωπολόγο Colette Piauxt, ενώ ο αυστραλός ανθρωπο-λόγος Barrie Machin πραγματοποιεί επίσης μια σειρά εθνογραφικών ταινιών στην Ελλάδα στην δεκαετία του '80.

- Οι εθνογραφικές ταινίες αυτής της περιόδου χαρακτηρίζονται από μια κοινή αφηγηματική δομή, όπως θα αναπτυχθεί στο κεφάλαιο της

κειμενικής ανάλυσης των ταινιών αυτών. Η ρήξη στην θεματολογία και στο αφηγηματικό μοντέλο έρχεται στα τέλη αυτής της εικοσαετίας με την ταινία *Κυψέλη* (1976) και *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο* (1976).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗΣ

ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η πρώτη φορά που η πολιτική επικοινωνιακή διάσταση του κινηματογράφου αντιμετωπίστηκε κατά τρόπο συστηματικό, ήταν στα τέλη της δεκαετίας του '60 στην Γαλλία, μέσα σ' ένα ευρύτερο κλίμα έντονης πολιτικοποίησης. Ο κινηματογράφος θεωρήθηκε ως ένα ρεαλιστικό επικοινωνιακό μέσο που εικονογραφούσε τα πράγματα όπως είναι, αποτελούσε δηλαδή τον φορέα της κυρίαρχης ιδεολογίας κάθε κοινωνίας. Η αντίληψη αυτή για τον κινηματογράφο, εξηγούσε ιστορικά τη χρήση της κινούμενης εικόνας από τη μεριά πολιτικών καθεστώτων και προγραμμάτων, ως εργαλείο παραγωγής μιας συγκεκριμένης αντίληψης της πραγματικότητας. Ένα τέτοιο ακραίο παράδειγμα, ήταν οι ταινίες της Leni Riefenstahl που στην διάρκεια του 'τρίτου Ράιχ' αποτέλεσαν έναν από τους πιο ισχυρούς πολιτικούς μηχανισμούς προπαγάνδας του φασιστικού καθεστώτος.

Στα πλαίσια της πολιτικής προσέγγισης στη θεωρία του κινηματογράφου, ιδρύθηκε στην δεκαετία του '60 στο Παρίσι το Estates General of Cinema που ασχολήθηκε κυρίως με δύο ερωτήματα:

α) Ποιά είναι η λειτουργία του εμπορικού κινηματογράφου στην αναπαραγωγή της υπάρχουσας κοινωνικής δομής και της κυρίαρχης ιδεολογίας ;

β) Πώς μπορεί να δημιουργηθεί ένας επαναστατικός κινηματογράφος που θα εναντιώνεται στην φόρμα και στο περιεχόμενο του κινηματογράφου της κυρίαρχης ιδεολογίας και πώς αυτός μπορεί να χρησιμεύσει ως εργαλείο κοινωνικής αλλαγής;

Ο χώρος πρακτικής κριτικής εφαρμογής των προβληματισμών αυτών ήταν τρία Ευρωπαϊκά περιοδικά κινηματογράφου, τα Γαλλικά *Cahiers de Cinéma* και *Cinéthique* και αργότερα το Αγγλικό περιοδικό *Screen*. Τα περιοδικά αυτά είναι ιδιαίτερα σημαντικά για την θεωρία κινηματογράφου γιατί διαμόρφωσαν για πρώτη φορά το θεωρητικό πλαίσιο για την μελέτη της σχέσης κοινωνικής πραγματικότητας, ιδεολογίας και κινηματογράφου. Οι κριτικοί κινηματογράφου των *Cahiers de Cinéma* καθώς και της *Cinéthique* ήταν έντονα επηρεασμένοι από την θεωρία του Althusser σχετικά με τους ιδεολογικούς μηχανισμούς του κράτους (*Ideological State Apparatuses*) που αφορούσαν κοινωνικούς θεσμούς (όπως η οικογένεια, η εκπαίδευση, η γλώσσα, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα πολιτικά κόμματα), οι οποίοι σηματοδοτούν αλλά και επιβάλλουν έμμεσα, κοινωνικά αποδεκτά μοντέλα συμπεριφοράς. Οι κοινωνικοί αυτοί τρόποι συμπεριφοράς δεν είναι φυσικά ουδέτεροι, αλλά εκφράζουν τα ενδιαφέροντα και προάγουν την ιδεολογία και την κυριαρχία της άρχουσας τάξης.

Χρησιμοποιώντας την αλτουσεριανή θεωρία για τον κινηματογράφο ως ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους, οι συντάκτες του *Cahiers de Cinéma* θεωρούσαν ότι η συγκεκριμένη αφηγηματική φόρμα, καθώς και το περιεχόμενο των αμερικάνικων ταινιών του εμπορικού κινηματογράφου, βοηθούσαν στην αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας του

καπιταλιστικού συστήματος, ενώ υποστήριζαν την δική τους αντίληψη για την κοινωνική πραγματικότητα ως τη μόνη αλήθεια. Το βασικό κριτήριο αξιολόγησης μιας ταινίας για τους συνεργάτες του *Cahiers de Cinéma* ήταν ο βαθμός κατά τον οποίο η ταινία αυτή εξέφραζε αντίσταση στην κυρίαρχη ιδεολογία. Στα ίδια πλαίσια με το *Cahiers de Cinéma*, αλλά υποστηρίζοντας πιο ριζοσπαστικές λύσεις, τάχτηκαν και οι συντάκτες του περιοδικού *Cinéthique* που υποστήριξαν τη δημιουργία ενός επαναστατικού κινηματογράφου που θα ερχόταν σε σύγκρουση με τον κινηματογράφο της κυρίαρχης ιδεολογίας στη μορφή, στο περιεχόμενο αλλά και στην σχέση με τους θεατές / πολίτες. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια ανατρεπτική σχέση με την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα.

Λίγα χρόνια αργότερα στην Αγγλία και μέσα σε παρόμοιο κλίμα προβληματισμών για τον κινηματογράφο, το κυρίαρχο πεδίο κριτικής του κινηματογράφου ήταν το περιοδικό *Screen* το οποίο ασχολήθηκε κι αυτό με το ερώτημα “Ποιός είναι ο ρόλος του κινηματογράφου στην διαιώνιση του κοινωνικού μηχανισμού και της κυρίαρχης ιδεολογίας”. Στο περιοδικό *Screen* χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά, εκτός από τις βασικές αρχές της μαρξιστικής θεωρίας και της θεωρίας της ιδεολογίας του Althusser, στοιχεία από το χώρο της Σημειωτικής (Saussure) και της Ψυχανάλυσης (Lacan).

Η αυστηρή όμως, κειμενική ανάλυση στην οποία στηρίχτηκε η κριτική προσέγγιση των κινηματογραφικών ταινιών στα περιοδικά *Cahiers de Cinéma*, *Cinéthique* και *Screen*, δεν ήταν αρκετή για να ερμηνευθεί η πολύπλοκη σχέση κινηματογράφου και κοινωνικής πραγματικότητας.

Όπως γράφουν σχετικά με το θέμα αυτό οι Lapsley και Westlake “Μία θεωρία του κειμένου ήταν από μόνη της ανεπαρκής. Αυτό που χρειαζόταν ήταν μια πιο γενική θεωρία για το πώς οι αλήθειες και οι αντιλήψεις εγκαθιδρύονται στην κοινωνία (Lapsley και Westlake 1988: 157). Έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του ’70 η στρουκτουραλιστική μέθοδος ανάλυσης του κινηματογράφου, δηλαδή η πρακτική του περιοδικού Screen, έχανε σιγά-σιγά έδαφος, προς όφελος μιας μελέτης του φιλμικού κειμένου (film text), όπως αυτό δρα και εξωκειμενικά, δηλαδή σε σχέση με το ευρύτερο πολιτισμικό και ιδεολογικό του πλαίσιο. Αυτή ήταν η συλλογιστική που εφαρμόστηκε από τις Πολιτισμικές Σπουδές (*Cultural Studies*). Η παραγωγή νοήματος δεν ήταν πια υπόθεση μόνο κειμενικής ανάλυσης του φιλμικού κειμένου, αλλά αλληλοδιάδρασης του κειμένου με φορείς και σχηματισμούς της κοινωνικής πραγματικότητας.

Οι Πολιτισμικές Σπουδές είναι ένα θεωρητικό κίνημα που δημιουργήθηκε στη δεκαετία του ’60 στην Αγγλία από διανοητές του Πανεπιστημίου του Μπέρμιγχαμ καθώς και του Ανοιχτού Πανεπιστημίου, όπως ο Stuart Hall, Tony Bennett, John Fiske, David Morley, Raymond Williams. Οι Πολιτισμικές Σπουδές χρησιμοποιούν επιλεκτικά θεωρητικές θέσεις πολιτικής φιλοσοφίας, σημειολογίας και ανθρωπολογίας, ενώ βασικός άξονας μελέτης τους είναι η ανάλυση της λειτουργίας της ιδεολογίας διά μέσου του πολιτισμού και των παραγώγων του στις βιομηχανικές κοινωνίες. Παρότι για τους μελετητές των ‘πολιτισμικών σπουδών’, ο πολιτισμός είναι ιδεολογικός, δεν ακολουθούν την ντετερμινιστική μαρξιστική άποψη για την ιδεολογία ως “μία ψευδή συνείδηση” που επιβάλλεται από την άρχουσα τάξη στους κατώτερους

της, αλλά υποστηρίζουν την θεωρία περί ιδεολογίας του Γάλλου διανοητή Louis Althusser και του Ιταλού πολιτικού θεωρητικού Antonio Gramsci. Οι Πολιτισμικές Σπουδές δανείζονται από τον Althusser την άποψή του για την ιδεολογία ως “μια φανταστική σχέση ατόμων προς τις πραγματικές συνθήκες ύπαρξής τους” (Althusser 1972 :162) ενώ από τον Gramsci την αντίληψή του για την ιδεολογία ως πεδίου διαρκούς αγώνα της άρχουσας τάξης για επιβολή. Το ‘Κέντρο για Σύγχρονες Πολιτισμικές Σπουδές του Birmingham’ (*Birmingham Centre For Contemporary Cultural Studies*), ιδρύθηκε και αναπτύχθηκε με την προοπτική να μελετήσει σε βάθος ακριβώς αυτή τη διαλεκτική σχέση πολιτισμικών κειμένων και ιδεολογίας.

Κεντρική θέση στη θεωρία των Πολιτισμικών Σπουδών, κατέχει η ανάλυση της λειτουργίας της ιδεολογίας στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και ειδικότερα στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο. Το άρθρο του Stuart Hall ‘*Encoding, Decoding*’ (Κωδικοποίηση-Αποκωδικοποίηση) έθεσε τη βάση για την αντίληψη των μέσων μαζικής ενημέρωσης, όχι ως μονοσήμαντα, αλλά ως ανοιχτά κείμενα που μπορούν ν’αναγνωσθούν πολλαπλά, δηλαδή με διαφορετικό τρόπο από διαφορετικά άτομα (Hall 1980: 117). Ο Hall υποστηρίζει ότι υπάρχει μια αναγκαστική σχέση μεταξύ της κοινωνικής εμπειρίας των θεατών και των νοημάτων που αποδίδουν στο φιλικό ή τηλεοπτικό κείμενο. Κατά τον Hall, η παρακολούθηση τηλεοπτικών εκπομπών δεν διαδραματίζεται στο κενό αλλά καθορίζεται από το πολιτισμικό, κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο δρα ο θεατής. Έτσι, η παρακολούθηση ενός τηλεοπτικού ή φιλικού κειμένου είναι μια σχέση συνεχούς διαπραγμάτευσης μεταξύ θεατή και οπτικοακουστικού κειμένου όπου ο αναγνώστης, αντί για παθητικός

αποδέκτης έτοιμων νοημάτων, γίνεται ενεργός δημιουργός νοημάτων που απορρέουν από τη σχέση του με το κείμενο. Ο Hall δημιούργησε τη θεωρία της 'προτιμητέας ανάγνωσης' (*preffered reading*) για να υποστηρίξει την ύπαρξη τριών πρακτικών ανάγνωσης / θέασης των υποκειμένων ενός οπτικοακουστικού τηλεοπτικού κειμένου, που είναι ανάλογες με τις αντίστοιχες στάσεις των ατόμων αυτών προς την κυρίαρχη ιδεολογία. Θεμελιώνει δηλαδή, διαφορετικούς τρόπους ανάγνωσης ενός φιλικού κειμένου, μελετώντας τον τρόπο που αποδίδουν νόημα στο κείμενο οι θεατές του. Οι τρεις αυτοί τρόποι ανάγνωσης είναι :

α) Η 'κυρίαρχη ανάγνωση' (*dominant reading*), δηλαδή αυτή κατά την οποία ο θεατής βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με την κυρίαρχη ιδεολογία του κειμένου.

β) Η 'διαπραγματεύσιμη ανάγνωση' (*negotiated reading*), όπου ο θεατής αποδέχεται την κυρίαρχη ιδεολογία στο σύνολό της αλλά ενδέχεται να παρουσιάσει κάποια αντίσταση σε επιμέρους θέματα, όπως για παράδειγμα την κοινωνική θέση κάποιας ομάδας με την οποία τυχαίνει να ταυτίζεται.

γ) Η 'αντιθετική ανάγνωση' (*oppositional reading*), κατά την οποία υπάρχει πλήρης αντίθεση μεταξύ θεατή και κυρίαρχης ιδεολογίας.

Οι David Morley, Dorothy Hobson, Angela Mc Robbie, Robert Hodge και David Tripp εφάρμοσαν εμπειρικά τις απόψεις του σχετικά με τους τρεις τρόπους ανάγνωσης / θέασης του οπτικοακουστικού κειμένου πραγματοποιώντας ένα είδος επιτόπιας έρευνας σε θεατές τηλεόρασης διαφόρων κοινωνικών τάξεων και ομάδων στην Αγγλία. Παρότι ο Morley έκρινε ότι ο Hall είχε δώσει υπερβολική σημασία στον παράγοντα της

κοινωνικής τάξης, (αφού στην έρευνά του βρέθηκαν πολλές ομοιότητες στην ανάγνωση τηλεοπτικών προγραμμάτων από άτομα διαφορετικών κοινωνικών τάξεων) διατήρησε το μοντέλο των τριών αναγνώσεων του Hall. Τοποθέτησε όμως το ζήτημα των διαφορετικών τρόπων ανάγνωσης ως αποτέλεσμα διαφορετικής κοινωνικής εμπειρίας σ' ένα πολύπλοκο φάσμα κοινωνικών σχέσεων που ξεπερνούσε τα όρια των διαφορών ως προς την κοινωνική τάξη.

Σύμφωνα λοιπόν με την θεωρία των Πολιτισμικών Σπουδών, το κείμενο (*text*) δεν αντιμετωπίζεται πια ως μια αυτόκλητη έννοια που γεννά νοήματα ανεξάρτητα από τον τρόπο αποδοχής του, αλλά ως μια δυναμική νοημάτων που μπορούν να ενεργοποιηθούν με διαφορετικούς τρόπους. Όπως γράφει και ο Tony Bennett η ανάγνωση είναι η διαδικασία κατά την οποία όλα τα κείμενα, φιλολογικά, φιλμικά, τηλεοπτικά, μυθοπλασίας ή μη, μπορούν να “ενεργοποιηθούν παραγωγικά κατά την υποδοχή τους” (Bennett 1983 :3). Η σχέση δηλαδή κειμένου και πραγματικότητας, δεν είναι μια σχέση σταθερή, αλλά μια σχέση που υπόκειται σε αλλαγές ανάλογα με τις διαφορετικές αναγνώσεις του φιλμικού κειμένου. Οι αναγνώσεις αυτές, εξαρτώνται από τις κοινωνικές εμπειρίες των θεατών, καθώς και τις αντιλήψεις τους για την κοινωνική πραγματικότητα και την κυρίαρχη ιδεολογία.

Η άποψη αυτή των Πολιτισμικών Σπουδών είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την ανάγνωση / ανάλυση των εθνογραφικών ταινιών που μας απασχολούν στην παρούσα διατριβή, για δύο λόγους :

Κατά πρώτο λόγο, η προσέγγιση αυτή επιτρέπει την εισαγωγή του πολιτικού στοιχείου στην ανάγνωση των ταινιών αυτών, ενώ ερευνά την

λειτουργία της αναπαραγωγής της ιδεολογίας μέσα στα φιλμικά αυτά κείμενα.

Κατά δεύτερο λόγο, επιτρέπει τη δημιουργία πολλαπλών και αντιφατικών αναγνώσεων των ταινιών αυτών, ανάλογα με την κλίση ή συμφωνία του αναγνώστη με τους κυρίαρχους ιδεολογικούς λόγους της κάθε ταινίας. Η εφαρμογή της θεωρίας του Ρώσου διανοητή Μιχαήλ Μπαχτίν στον κινηματογράφο, όπως διαγράφεται στο επόμενο κεφάλαιο, συμπληρώνει την παραπάνω προσέγγιση με την μελέτη του φιλμικού κειμένου ως ενός πολυφωνικού φορέα εκφοράς κυρίαρχων και περιθωρακών λόγων που βρίσκονται σε ανταγωνιστική σχέση μεταξύ τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΠΑΧΤΙΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Η παρουσίαση των θεωρητικών θέσεων του Ρώσου Μιχαήλ Μπαχτίν (*Michail Bakhtin*) και η χρήση τους στην ανάλυση του 'κινηματογραφικού κειμένου', κρίνεται απαραίτητη για την ανάλυση των εθνογραφικών ταινιών που αφορούν την Ελλάδα κατά την περίοδο 1960-1980.

Στο παρόν κεφάλαιο θα αναφερθώ συνοπτικά μόνο στο έργο του Μπαχτίν, μένοντας ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα της θεωρίας του, που επιτρέπουν μια καινούργια οπτική στη θεωρία του κινηματογράφου. Ως παράδειγμα των θεωρητικών αυτών σχεδιασμών, θα επιχειρήσω την εφαρμογή της μπαχτινιανής προσέγγισης σε δύο ταινίες μυθοπλασίας με θέμα τον ελληνικό χώρο στη δεκαετία του '60, με την πεποίθηση ότι η παράθεση αυτού του παραδείγματος θα κάνει περισσότερο κατανοητή την εφαρμογή της θεωρίας του Μπαχτίν στον κινηματογράφο, ενώ θα θέσει τις βάσεις για το μοντέλο ανάλυσης των εθνογραφικών ταινιών που αποτελούν το αντικείμενο της παρούσας διατριβής.

Η θεωρία του Μιχαήλ Μπαχτίν που συγκροτήθηκε στα χρόνια του '20 προεικάζει, με τρόπο διαλεκτικό, τις θεωρίες που αργότερα θα ονομάζονταν επικοινωνιακές θεωρίας της γλώσσας, όπως του Habermas και Apel. Ο Μπαχτίν (1895-1973) ασχολήθηκε μ'ένα ευρύ φάσμα θεμάτων.

Αναφέρω ενδεικτικά τα κυριότερα έργα του: *"Marxism and The Philosophy of Language"* (1929), *"Freudianism: a Marxist Critique"* (1927), *"Problems of Dostoevsky's Poetics"* (1929) και *"Rabelais and His World"* (1965). Τις τελευταίες δεκαετίες, μεγαλώνει ολοένα και περισσότερο το ενδιαφέρον για τον Μπαχτίν, ενώ πολλοί μελετητές ξαναδιαβάζουν και αναλύουν από διαφορετικές οπτικές το έργο του, όπως μεταξύ άλλων Julia Kristeva, Frederic Jameson, Terry Eagleton, Tony Bennett και Ken Hirschkop.

5.1 Το κείμενο: Η προβληματική του Μπαχτίν

Το εγχείρημα της σύνδεσης της μπαχτινιανής θεωρίας με τον κινηματογράφο πιθανόν να μοιάζει αρχικά παράδοξο, δεδομένου ότι ο Μπαχτίν στα γραπτά του δεν έχει αναφερθεί ποτέ στον κινηματογράφο. Μελετητές όμως του Μπαχτίν, όπως ο Robert Stam (1989, 1991) και θεωρητικοί του κινηματογράφου όπως η Ella Sohat (1991), υποστηρίζουν ότι η ευρεία έννοια που αποδίδει ο Μπαχτίν στο κείμενο είναι δυνατό να περιλαμβάνει και το 'οπτικοακουστικό κείμενο', τον κινηματογράφο. 'Κείμενο' για τον Μπαχτίν είναι κάθε παράγωγο πολιτισμού που έχει τη ρίζα του στη γλώσσα, με άλλα λόγια όλα τα παράγωγα πολιτισμού, αφού για τον Μπαχτίν δεν υπάρχει πολιτισμικό προϊόν έξω από την γλώσσα (Stam 1989: 118). "Όπου δεν υπάρχει κείμενο, δεν υπάρχει αντικείμενο μελέτης αλλά ούτε και σκέψης" γράφει ο Μπαχτίν (Bakhtin 1986: 103). Η άποψη του Μπαχτίν ότι "όλοι οι πολιτισμικοί λόγοι είναι κείμενα", διευκολύνει την πορεία από την γλωσσολογική θεωρία, στην θεωρία του κινηματογράφου. Κατά τον Μπαχτίν, τα όρια μεταξύ κειμένου (*text*) και

πολιτισμικής συνάφειας (*context*) είναι τεχνητά γιατί το ένα συνεχώς διεισδύει στο άλλο.

Στο *“Formal Method in Literary Scholarship”*, την πολεμική του ενάντια στους Ρώσους φορμαλιστές, διαφωνεί με την άποψη των φορμαλιστών που αποσυνδέουν το κείμενο από την καθημερινή πρακτική και το κοινωνικοοικονομικό γίνεσθαι. Ο Μπαχτίν υποστηρίζει τη “διαπερατότητα” του κειμένου και θεωρεί ότι το κείμενο κάθε στιγμή αποπνέει αλλά και διαπνέεται από το περιβάλλον του, όπως αυτό διαμορφώνεται από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα.

Όπως γράφει ο Robert Stam, “ο ορισμός του Μπαχτίν για το κείμενο, ως οποιοδήποτε συγκρότημα σημείων, αφορά τα πάντα από λογοτεχνία, τις οπτικοακουστικές μορφές τέχνης, αλλά και την καθημερινή δράση και επικοινωνία (Stam 1989: 18). Παρότι στις μέρες μας η θεωρία του κινηματογραφικού έργου ως “κειμένου” θεωρείται κοινός τόπος, ο Μπαχτίν είναι από τους πρώτους που θεμελίωσαν την ιδέα της “διακειμενικότητας” (*transtextuality*). Ο παραπάνω όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από την Julia Kristeva στην προσπάθειά της να μεταφράσει τον όρο του Μπαχτίν ‘διαλογισμός’ (*dialogism*). Ο διαλογισμός του Μπαχτίν αναφέρεται στην αναγκαία σχέση ενός λόγου (*discourse*), με τους άλλους λόγους που βρίσκονται μέσα στο ίδιο κείμενο ή και έξω απ’ αυτό (Morson & Emerson 1990 : 49). Το κείμενο για τον Μπαχτίν είναι ένα πολυφωνικό πεδίο. Τον όρο της ‘πολυφωνίας’ και του πολυφωνικού κειμένου τον πρωτοχρησιμοποιεί ο Μπαχτίν στην ανάλυση του έργου του Ντοστογιέφσκι “Problems of Dostoyevsky’s Poetics (Bakhtin 1984). Κατά τον Μπαχτίν, πολυφωνία είναι η συνύπαρξη μιας πληθώρας λόγων σε οποιοδήποτε

κείμενο ή εξωκειμενική (*extratextual*) κατάσταση. Πολυφωνία δεν αποτελεί η εμφάνιση ενός εκπροσώπου μιας συγκεκριμένης ομάδας αλλά η δημιουργία ενός 'κειμενικού τόπου' όπου η 'φωνή' της ομάδας μπορεί ν'ακουστεί μ'όλη της τη δύναμη και το εύρος. Ο Stam αναφέρει ότι η χρήση ηχητικών και μουσικών μεταφορών όπως φωνή (*voice*), τονισμός (*intonation*), προφορά (*accent*), πολυφωνία (*polyphony*), δηλώνει μια μετατόπιση από την κυριαρχία του οπτικού, χαρακτηριστική στη νεωτερικότητα (προοπτική, μαρτυρία - απόδειξη στις θετικές επιστήμες) στην κυριαρχία του ηχητικού που χαρακτηρίζει ένα μεταμοντέρνο ηχητικό πεδίο (προφορική εθνογραφία, προφορική ιστορία) (Stam 1991: 256). Χρησιμοποιώντας μια μπαχτινιανή προσέγγιση στον κινηματογράφο, ορίζουμε το θέμα ως ένα ζήτημα άρθρωσης λόγων ή φωνών, που μας επιτρέπει την απεμπλοκή από τη 'σαγήνη' του οπτικού. Για παράδειγμα στον κινηματογράφο, η οπτική παρουσία εκπροσώπων διαφόρων κοινωνικών ομάδων σ' ένα έργο, δεν σημαίνει ότι εκφράζονται μέσα στην ταινία οι λόγοι αυτής της ομάδας. Το φαινόμενο αυτό το ονομάζει ο Μπαχτίν 'ψευδοπολυφωνία', δηλαδή την παρουσία διαφόρων 'αντιπροσωπευτικών τύπων', που δεν εκφράζουν όμως την ίδια την ομάδα στην ολότητά της. Ο Μπαχτίν διευρύνει τον ορισμό της πολυφωνίας με την εισαγωγή ενός άλλου όρου, της 'ετερογλωσσίας' (*heteroglossia*). Με τον όρο αυτό ο Μπαχτίν εννοεί την διαλογική σχέση μεταξύ διαφόρων γλωσσών, λόγων, φωνών που βρίσκονται σε αντιπαράθεση σε μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σε μια δεδομένη κοινωνία (Morson & Emerson 1990 :139). Με τον όρο 'ετερογλωσσία' ο Μπαχτίν προσθέτει τον παράγοντα του ανταγωνισμού στην σχέση μεταξύ λόγων, πράγμα που

τονίζει την διαφορετικότητα των λόγων που συχνά τους οδηγεί σε αντιπαράθεση.

5.2 Η καλλιτεχνική δημιουργία σύμφωνα με τον Μπαχτίν

Στο πρώτο του έργο “Marxism and the Philosophy of Language” που κυκλοφόρησε το 1929 με το όνομα ‘Voloshinov’ (Voloshinov 1986), ο Μπαχτίν κατέθεσε τις βασικές του απόψεις για τη φιλοσοφία της γλώσσας και διαμόρφωσε τη θεωρία του περί “διαγλωσσολογίας”, μια θεωρία σχετική με το ρόλο των σημείων στην ανθρώπινη ζωή και σκέψη.

Η “διαγλωσσολογία” - ο όρος είναι μετάφραση από το *translinguistics*, όρο που έδωσε ο Todorov (Todorov 1984) στη σημειωτική του Μπαχτίν - γεννιέται μέσα από τις ιστορικές συγκυρίες και το κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο που διαμόρφωσε η ρωσική επανάσταση του 1917. Στην εποχή που έζησε ο Μπαχτίν, το ζήτημα της γλώσσας ήταν στο κέντρο των συζητήσεων της ρωσικής διάνοησης. Υπήρχαν οι δύο ομάδες των Ρώσων φαρμαλιστών, ‘Ο Γλωσσολογικός Κύκλος της Μόσχας’ (*The Mosquuo Linguistic Circle*) και ‘Η Εταιρεία για τη Μελέτη της Ποιητικής’ (*The Society for the study of Poetic Language*), καθώς και πλήθος άλλων μελετητών που έκαναν έρευνα σχετικά με τη γλώσσα, όπως ο Vygotsky, ή έγραψαν κείμενα σχετικά με την γλώσσα όπως ο Mayakovsky. Στο έργο του *Marxism and The Philosophy of Language*, ο Μπαχτίν εισάγει μια διαφορετική σημειωτική απ’αυτήν του Saussure. Αντί για την μελέτη του ‘σημείου’ ο Μπαχτίν προτείνει τη μελέτη του λόγου που ονομάζει ‘κατά περίπτωση εκφορά’ (*situated utterance*). Ο Μπαχτίν, εισάγοντας την “κοινωνική σημειωτική” η οποία προτείνει την μελέτη του λόγου, που είναι

ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένος, αντί του 'σημείου', προσθέτει το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο στο 'αφηρημένο' μοντέλο της σημειωτικής του. Ο λόγος (utterance) για τον Μπαχτίν είναι ένα συγκρότημα σημείων που αρθρώνονται από κοινωνικά υποκείμενα προς άλλα κοινωνικά υποκείμενα σε συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Ενώ ο Μπαχτίν συμφωνεί με τον Saussure ως προς το ότι δεν υπάρχει τίποτα έξω από τη γλώσσα, βλέπει τη γλώσσα ως αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την εξουσία.

Για τον Μπαχτίν κάθε λόγος (discourse) υπάρχει σε διαλογική σχέση με τους αποδέκτες του λόγου, καθώς και με άλλους λόγους. Ο Μπαχτίν πιστεύει ότι το άτομο επηρεάζεται και διαμορφώνεται από τον κοινωνικό περίγυρο σ'όλες τις εκφράσεις της ζωής του. Η κοινωνία και το άτομο δεν υπάρχουν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, αλλά είναι μονίμως αλληλοεξαρτώμενα για τη δημιουργία λόγων. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα, ο Μπαχτίν βλέπει τη γλωσσολογία ως κομμάτι της ευρύτερης μελέτης της ιδεολογίας. Στο έργο του *Marxism and The Philosophy of Language* ο Μπαχτίν προσεγγίζει κριτικά τη μαρξιστική θεωρία που βλέπει την ιδεολογία και τον κόσμο των σημείων ως το εποικοδόμημα ενός οικονομικού οικοδομήματος. Αντίθετα, βλέπει τη σχέση βάση - εποικοδόμημα ως σχέση ομόκεντρων κύκλων που αλληλοεξαρτώνται. Ο Μπαχτίν θεωρεί ότι η ανθρώπινη συνείδηση και η καλλιτεχνική δημιουργία δεν έρχονται σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα, παρά μόνο διαμέσου του περιβάλλοντος ιδεολογικού κόσμου. (Stam 1991: 252). Το έργο τέχνης δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αλλά εκφράζει την ποικιλία των λόγων αυτής της πραγματικότητας. Ο Μπαχτίν γράφει στο

Dialogic Imagination ότι οι γλώσσες (*languages*), οι λόγοι (*discourses*), οι φωνές (*voices*) είναι συγκεκριμένες οπτικές για τον κόσμο, τρόποι αντίληψης του κόσμου σε λέξεις, κοσμοθεωρίες που η καθεμία χαρακτηρίζεται από τα δικά της αντικείμενα, νοήματα και αξίες (Bakhtin 1990). Ο Μπαχτίν αρνείται το μοντέλο που βλέπει το καλλιτεχνικό έργο ως 'αναφορική ψευδαίσθηση' της πραγματικότητας, όπου η εγκυρότητα ενός έργου κρίνεται με βάση την πιστότητα ή την απόκλισή του από μία 'αντικειμενική πραγματικότητα', με αποτέλεσμα ο μελετητής να οδηγείται σε μια ηθικοπλαστική ανάλυση 'καλών' και 'κακών' αναπαραστάσεων. Το πρόβλημα σε ένα τέτοιο μοντέλο σκοντάφτει στον ορισμό της ίδιας της έννοιας της πραγματικότητας και στην πολυμορφία και πληθώρα ορισμών της, ανάλογα με αυτούς που την ορίζουν. Στη θέση μιας κριτικής που σκοντάφτει στη σύγκριση του καλλιτεχνικού έργου με μία μονοδιάστατη πραγματικότητα, η μπαχτινιανή θεωρία ξαναθέτει σε καινούργιες βάσεις το ερώτημα της καλλιτεχνικής αναπαράστασης.

Εφαρμόζοντας την μπαχτινιανή προσέγγιση για την καλλιτεχνική δημιουργία στον κινηματογράφο, θεωρούμε ότι η ανάλυση του κινηματογραφικού έργου επικεντρώνεται όχι στην ικανότητά του να μιμείται την πραγματικότητα, αλλά στην αναπαράσταση των λόγων της δεδομένης πραγματικότητας που αρθρώνονται στο έργο. Με το τρόπο αυτό αποφεύγεται το πρόβλημα της 'αναφορικής αυταπάτης' (*referential illusion*) στο έργο ή 'effet du réel', όπως την ονόμασε ο Roland Barthes, δηλαδή το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αναφέρεται σε μια προϋπάρχουσα πραγματικότητα, έναντι της οποίας πρέπει να ελεγχθεί η πιστότητα του έργου. Ο κινηματογράφος, ως παράγωγο της καλλιτεχνικής

δημιουργίας, δεν αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα, αλλά εκφράζει ένα πλήθος αντιφατικών λόγων και αντιλήψεων που υπάρχουν σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή, όπως αυτοί διαμορφώνονται στο ιδεολογικό πλαίσιο. Όπως γράφει ο Stam: 'Μια μπαχτινιανή προσέγγιση σχετικά με την αναπαράσταση των εθνοτικών ομάδων στον κινηματογράφο θα έδινε μεγαλύτερη έμφαση στο ρόλο των επιλογών της αναπαράστασης και της διαμεσολάβησης της πραγματικότητας, αντί για την ικανότητα του έργου να μιμείται πιστά μια δεδομένη 'αλήθεια' ή 'πραγματικότητα' (Stam 1991: 253).

5.3 Ένα παράδειγμα εφαρμογής της θεωρίας του Μπαχτίν στον κινηματογράφο.

Ως παράδειγμα της εφαρμογής της μπαχτινιανής προσέγγισης στον κινηματογράφο, θα επιχειρήσω την κειμενική ανάλυση δύο ταινιών μυθοπλασίας με θέμα τον ελληνικό χώρο. Οι ταινίες αυτές, γυρίστηκαν με διαφορά πέντε χρόνων μεταξύ τους και είναι ξένες παραγωγές. Είναι το *Ποτέ την Κυριακή* (*Never On Sunday*, 1960) του Ζύλ Ντασέν και ο *Ζορμπάς* (*Zorba The Greek*, 1965) του Κακογιάννη.

Σκοπός μου είναι να δείξω πως η μπαχτινιανή προβληματική, μπορεί να είναι χρήσιμη για μια ανάλυση της αναπαράστασης της ελληνικότητας στις δύο αυτές ταινίες.

Θα εξετάσω λοιπόν, ποιοί είναι οι κυρίαρχοι λόγοι σχετικά με την Ελλάδα και τους Έλληνες στις δύο αυτές ταινίες και ποιές ιδεολογικές ή άλλες φωνές του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος και της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου εκφράζουν.

Ο Ζορμπάς και το *Ποτέ την Κυριακή*, δεν διαδραματίζονται απλά στον ελληνικό χώρο, αλλά έχουν ως κεντρική τους θεματολογία την Ελλάδα και τους Έλληνες. Η Ελλάδα δηλαδή δεν υπάρχει απλώς ως σκηνικό ντεκόρ όπου λαμβάνουν χώρα διάφορες ιστορίες, αλλά αποτελεί το κεντρικό θέμα και πυρήνα κάθε ταινίας.

Η υπόθεση των δύο ταινιών είναι παρόμοια. Ένας ξένος (Δυτικός) επισκέπτεται την Ελλάδα. Στην συνάντησή του με τον ελληνικό χώρο, ο ξένος έρχεται αντιμέτωπος μ' ένα πολιτισμό διαφορετικό και συχνά συγκρουόμενο με τον δικό του. Από την συνάντηση αυτή, ο ξένος διαμορφώνει αντιλήψεις για τον ελληνικό χώρο ενώ επιβεβαιώνει την διαφορετικότητα της δικής του εθνικής ταυτότητας.

Θα ξεκινήσω αναφερόμενη στην ταινία *Ζορμπάς*. Η ταινία αυτή, είναι μία ελεύθερη απόδοση του βιβλίου του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (1943). Η σύνοψη της ταινίας είναι η εξής: Ένας Άγγλος συγγραφέας κληρονομεί ένα ορυχείο λιγνίτη στην Κρήτη. Συναντά τον Ζορμπά, ένα περήφανο Μακεδόνα, που προσφέρεται να τον βοηθήσει στην επαναλειτουργία του ορυχείου.

Μέσα από διάφορα περιστατικά που εκτυλίσσονται στην Κρήτη, παρακολουθούμε την ανάπτυξη φιλίας μεταξύ τους, αλλά και τη διαφορά στις αντιλήψεις τους για τη ζωή. Ο Ζορμπάς περιγράφεται ως ρωμαλέος, γενναίος και ελεύθερος, ενώ ο Άγγλος χαρακτηρίζεται ως εσωστρεφής, δίκαιος, διανοούμενος.

Η κινηματογραφική απόδοση του *Ζορμπά* παρουσιάζει μια βασική διαφορά από το βιβλίο. Στην ταινία, ο διανοούμενος δεν είναι Έλληνας, είναι Άγγλος. Η αλλαγή αυτή ασφαλώς εξυπηρετεί την ταινία για λόγους

εμπορικούς, δεδομένου ότι και η ταινία είναι αμερικανικής παραγωγής και απευθύνεται σ' ένα ευρύ -αμερικάνικο και ευρωπαϊκό- κοινό. Με την εισαγωγή του Άγγλου, λύνεται αυτομάτως το 'πρόβλημα της ελληνικής γλώσσας', ένα πιθανό εμπόδιο για την απήχηση του έργου στο εξωτερικό.

Πέρα από την 'χρησιμότητα' της παραπάνω αλλαγής για λόγους εμπορικούς, η αλλαγή αυτή είναι ένα τέχνασμα που οριοθετεί την άρθρωση του κύριου λόγου της ταινίας που είναι η εγκαθίδρυση της ματιάς του 'άλλου'.

Ο ξένος θεατής ενθαρρύνεται να ταυτιστεί με την ματιά του ξένου διανοούμενου (του 'Αφεντικού' όπως ονομάζεται στην ταινία) που πρωτοανακαλύπτει την Ελλάδα, και μέσω αυτού να δημιουργήσει τις δικές του εικόνες για τον ελληνικό χώρο. Η προσπάθεια 'ταύτισης' του θεατή με το ξένο, επιχειρείται κατ'αρχήν από τον τρόπο που είναι δομημένη η ταινία, από το 'συντακτικό' της ταινίας, δηλαδή την πληθώρα πλάνων που είναι υποκειμενικά πλάνα του ξένου προς τον Ζορμπά ή προς τους άλλους Έλληνες.

Αντί λοιπόν για την περιγραφή μιας φιλίας που ωριμάζει μέσα από τη διαφορετικότητα των δύο χαρακτήρων, το βάρος στην ταινία μετατοπίζεται στην παράθεση μιας σχέσης που καλλιεργεί ένα 'ξένο' βλέμμα προς τον ελληνικό χώρο. Στη θέση ενός πολυφωνικού χώρου όπου εκφράζονται διάφορες όψεις της Ελλάδας, η ταινία μετατρέπεται σε ένα μονοφωνικό πεδίο όπου μοναδική έκφραση της Ελλάδας είναι το διονυσιακό στοιχείο.

Στο βιβλίο του Καζαντζάκη, ο διανοούμενος, επηρεασμένος από την επαφή του με τον Ζορμπά, συνεχώς αμφισβητεί τις δικές του αντιλήψεις. Αντίθετα, στην ταινία, η συνάντηση του "ξένου διανοούμενου" με τον

Ζορμπά αποτελεί μηχανισμό που γεννά στερεοτυπικές κατασκευές για το 'εθνικό άλλο'. Μέσω αυτής της οπτικής, η ομάδα που 'βλέπει', όχι μόνο διαμορφώνει άποψη για την άλλη ομάδα, αλλά επιβεβαιώνει και την δική της ταυτότητα, ως διαφορετική. Ακόμα, στο βιβλίο του Καζαντζάκη μέσα από τη σχέση του διανοούμενου και του Ζορμπά, βλέπουμε τη νιτσεϊκή παράθεση του Διονυσιακού και του Απολλώνιου, που εκφράζουν όμως όψεις του ίδιου πολιτισμού. Με την αλλαγή της εθνότητας του διανοούμενου, το σχήμα αυτό καταστρέφεται και δίνει την θέση του σ'ένα νέο σχήμα όπου το Απολλώνιο φέρεται ως ίδιον του δυτικού πολιτισμού ενώ το Διονυσιακό, ως η έκφραση του ελληνικού πολιτισμού.

Η υπόθεση της ταινίας *Ποτέ την Κυριακή*, είναι μια παραλλαγή της ιστορίας του Πυγμαλίωνα. Ένας αμερικανός συγγραφέας, ο Όμηρος, επισκέπτεται την Ελλάδα για ν'ανακαλύψει τι έχει απομείνει από την Ελλάδα της κλασσικής αρχαιότητας. Στην Ελλάδα, συναντά την Ίλια που δουλεύει ως πόρνη. Στο πρόσωπο της Ίλιας (εικ.1) ο Όμηρος βλέπει την έκφραση της νεότερης Ελλάδας, ως μία παρεκτροπή από τα ιδεώδη της αρχαίας Ελλάδας. Πιστεύει, ότι εάν καταφέρει να αναμορφώσει και να εκπαιδεύσει την Ίλια, τότε ίσως και η ίδια η Ελλάδα να μπορέσει να σωθεί. Μετά από αποτυχημένες προσπάθειες εκπαίδευσης της Ίλιας, ο Όμηρος φεύγει από την Ελλάδα αφού προηγουμένως παραδοθεί σ'ένα 'παραδοσιακό' ελληνικό γλέντι.

Ποιοί είναι λοιπόν οι κυρίαρχοι λόγοι στις δύο αυτές ταινίες για την Ελλάδα και τους Έλληνες και ποιούς ιδεολογικούς λόγους της κοινωνικής πραγματικότητας και ιστορικής συγκυρίας εκφράζουν;

Προτείνω την άρθρωση τριών λόγων που αφορούν την Ελλάδα και τους Έλληνες στις δύο αυτές ταινίες:

α) Η Ελλάδα ως τόπος γλεντιού

Η Ελλάδα απεικονίζεται ως μία χώρα όπου κυριαρχεί το διονυσιακό στοιχείο στη συμπεριφορά των ανθρώπων. Και στις δύο ταινίες αλλά ιδιαίτερα στο *Ποτέ την Κυριακή*, οι Έλληνες δεν σταματούν να τραγουδούν, να χορεύουν, να μεθάνε, να γελάνε και να ερωτοτροπούν μεταξύ τους. Σε μια κριτική της ταινίας στο “New York Times”, ο Bosley Crowther χαρακτηρίζει τους Έλληνες ως “ευτυχισμένους μέθυσους” που χαίρονται τη ζωή. Στην ταινία του Κακογιάννη έχουμε μία παρόμοια εικόνα. Ο Ζορμπάς χορεύει σε κάθε ευκαιρία (εικ.2) ενώ δεν παύει να υπενθυμίζει στο ‘Αφεντικό’ ότι η ζωή είναι μία ‘αέναη διασκέδαση’. ‘Μάθε με να χορεύω’, λέει το Αφεντικό στην τελευταία σκηνή στον Ζορμπά, και οι δύο αρχίζουν να χορεύουν συρτάκι ενώ ο φακός απομακρύνεται από το ελληνικό τοπίο υπό τους ήχους της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη.

β) Οι Έλληνες ως βάρβαροι

Στο *Ζορμπά*, οι κάτοικοι της Κρήτης δεν έρχονται ποτέ σε απευθείας λεκτική επαφή με το ‘Αφεντικό’, με εξαίρεση τον ίδιο τον Ζορμπά που μπορεί με τα λιγοστά αγγλικά του να συνεννοηθεί με τον ξένο. Οι Κρητικοί όχι μόνο δεν μιλούν αγγλικά, αλλά και όταν μιλούν ελληνικά, η ομιλία τους δεν μεταφράζεται με υπότιτλους στην ταινία. Ο λόγος δηλαδή των Κρητικών δεν έχει καμία λειτουργική σημασία στην ταινία. Είναι ένας λόγος που δεν σημαίνει τίποτα. Ο “αμετάφραστος” λόγος τους, δηλαδή ο ‘μουγγός’ λόγος τους, συχνά συνοδεύεται από μια εξπρεσιονιστική

εκφορά του λόγου (όπως κραυγές και φωναχτά αντί για διάλογο). Οι Έλληνες λοιπόν χαρακτηρίζονται ως άνθρωποι χωρίς γλώσσα ή με γλώσσα που δεν σημασιοδοτεί τίποτα, δηλαδή μοιάζουν μ' ένα λαό προγλωσσικό, 'πρωτόγονο' ή βάρβαρο. Επιπλέον, υπάρχουν δύο σκηνές στον *Ζορμπά* όπου τονίζεται ιδιαίτερα η βαρβαρότητα των Ελλήνων. Η πρώτη είναι η σκηνή του φόνου της χήρας απ'όλο το χωριό. Η σκηνή αυτή, είναι σχεδόν όλη υποκειμενικά πλάνα του ξένου, πράγμα που μας καθιστά εξωτερικούς παρατηρητές του δρώμενου. Οπτικές γωνίες εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα δομούν αυτή τη σκηνή. Με άναρθρες κραυγές οι Κρητικοί (άντρες και γυναίκες) πετροβολούν τη χήρα ενώ ο Ζορμπάς προσπαθεί να σταματήσει το φόνο. Οι κριτικές της ταινίας τονίζουν την αγριότητα της σκηνής χρησιμοποιώντας παραλληλισμούς με ζώα για να χαρακτηρίσουν τους Έλληνες. Ο George Angell γράφει στο *Film and Filmings* ότι η ταινία αποτελεί "ένα ρεαλιστικό πορτρέτο ενός κρητικού χωριού στη δεκαετία του '30, με αδάμαστες εκρήξεις πάθους και βίας". Σημειώνει σχετικά με τον θάνατο της χήρας: " Σου θυμίζει ότι στην Κρήτη οι άνδρες είναι καμιά φορά ικανοί να συμπεριφερθούν με την αγριότητα ενός ταύρου. Η δολοφονία έχει μια ζωώδη αγριάδα και διαστροφή που σοκάρει βαθιά" (Angell 1965:27). Δεν είναι μόνο οι άντρες που χαρακτηρίζονται ως βάρβαροι και ζωώδεις, αλλά και οι γυναίκες. Όταν πεθαίνει η Μαντάμ Ορτάνς, οι γυναίκες του χωριού ορμούν να κλέψουν τα υπάρχοντά της ενώ την ίδια ώρα την μοιρολογούν. "Σαν δύο αδύνατα και γέρικα κοράκια, οι δύο μοιρολογίτρες λεηλατούν τα πράγματα της Μαντάμ Ορτάνς ενώ τραγουδούν κρητικά. Είναι μια σκηνή που κάνει το σώμα ν'ανατριχιάζει και την ψυχή να κλαίει για την απανθρωπιά του ανθρώπου". (Angell 1965:26).

Η παρουσίαση αυτών των σκηνών μέσα από υποκειμενικά πλάνα του ξένου εντείνει την 'εξωτικότητα' τους. Στο *Ποτέ την Κυριακή*, έχουμε μια παρόμοια αντίληψη βαρβαρότητας από μέρους του ξένου για την Ελλάδα. Ο Όμηρος λέει επιγραμματικά κάποια στιγμή στην ταινία "Είστε βάρβαροι. Εσείς δεν χρειάζεστε φιλοσόφους, χρειάζεστε ιεραπόστολους". Η φράση αυτή εκφράζει μια αντίληψη πρωτογονισμού προς την Ελλάδα, υποδηλώνει την κατωτερότητα του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού έναντι της πολιτισμένης δύσης, ενώ προβάλλεται επιτακτική η ανάγκη παρέμβασης και εκπολιτισμού της χώρας.

Οι κώδικες επικοινωνίας και οι τρόποι συμπεριφοράς των ξένων και στις δύο ταινίες γίνονται αντικείμενο ειρωνείας αλλά συχνά και καυγά από μέρους των Ελλήνων. Για παράδειγμα στο *Ποτέ την Κυριακή*, ο Όμηρος τολμά να χειροκροτήσει όταν βλέπει έναν Έλληνα να χορεύει ζείμπέκικο. Η πράξη του αυτή, ενώ έχει ως κίνητρο την επιδοκιμασία, ερμηνεύεται σαν προσβολή από τους θαμώνες της ταβέρνας που σπεύδουν να τον ξυλοκοπήσουν. Άλλα κείμενα της εποχής σχετικά με την Ελλάδα όπως το βιβλίο του Kenneth Young *Ελληνικό Πάθος: Μια Μελέτη σε Ανθρώπους και Πολιτική* (*Greek Passion: A Study in People and Politics*, 1969) αποδίδουν μια εικόνα των Ελλήνων ανάλογη μ'αυτή της ταινίας. Ο Young γράφει: "Η δυτικοποίηση του Έλληνα δεν έχει πάει πολύ βαθιά. Συχνά είναι μόνο επιφανειακή". Και συνεχίζει: "Οι Έλληνες δεν μιλάνε, αλλά φωνάζουν ο ένας στον άλλον. Κανένα συμπέρασμα ή συμφωνία δεν μπορεί να επιτευχθεί. Ξένοι παρατηρητές έχουν τονίσει ότι οι Έλληνες είναι τόσο κατηγορηματικοί όταν μιλάνε που νομίζει κανείς ότι θα βγάλουν μαχαίρι. Στο τέλος βέβαια ανακαλύπτουν ότι αυτό που συζητάνε είναι κατι τελείως

πεζό όπως για παράδειγμα, η ποιότητα του τοπικού νερού”(Young 1969: 485).

γ) Οι Έλληνες ως παιδιά

Από την αρχή της ταινίας *Ποτέ την Κυριακή*, τα ονόματα των ηρώων (Όμηρος, Ίλια) παραπέμπουν στην σχέση του ποιητή Όμηρου και του ‘πνευματικού του παιδιού’ της Ιλιάδας, δηλαδή σε μία σχέση δημιουργού-προϊόντος, γονιού-παιδιού. Η αναφορά στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό είναι προφανής, όπως επίσης και η αναμφισβήτητη ανωτερότητά του. Η ίδια η σχέση του Όμηρου με την Ίλια στην ταινία είναι σχέση ενός ενήλικου που προσπαθεί να οδηγήσει ένα παιδί στην ενηλικίωση, και μάλιστα ένα κακομαθημένο παιδί. Ο Όμηρος πιστεύει, ότι ο μοναδικός τρόπος για να αναμορφωθεί η Ίλια είναι η εκπαίδευσή της σύμφωνα με τον δυτικό τρόπο σκέψης. Από τα πρώτα μαθήματα γεωγραφίας, ιστορίας, τέχνης η Ίλια μεταμορφώνεται. Από ατίθαση, ενστικτώδης και εξωστρεφής γίνεται υπάκουη, εσωστρεφής και επιμελής. Η απεικόνιση της Ίλιας ως παιδιού στο *Ποτέ την Κυριακή* εκφράζει ακριβώς αυτήν την δυτική ιδεολογία για την Ελλάδα ως “παιδί της αρχαιότητας που αφού ελευθερώθηκε από τον ζυγό της Ανατολής, δεν κατάφερε να ωριμάσει κατά τον δυτικό τρόπο” (Herzfeld 1987: 55). Η ιδεολογία αυτή εκφράζεται και σε άλλα κείμενα της εποχής αυτής όπως του Young. “ Ένα από τα πιο δύσκολα μαθήματα που οι νεοέλληνες πρέπει να μάθουν - που ακόμα και τώρα δεν το έχουν καταλάβει όλοι - είναι ότι δεν καταφέρνουν τίποτα εάν τα συμφέροντά τους δεν συμφωνούν μ’αυτά μια μεγάλης δύναμης” (Young 1969: 481). Το ίδιο το θέμα της ταινίας, “η ανάγκη αναμόρφωσης της Ίλιας και, διαμέσου αυτής, η αναμόρφωση της Ελλάδας” παρουσιάζεται ως μία αναγκαιότητα.

Κριτικοί της ταινίας επικροτούν τον Όμηρο. “Θα επιθυμούσαμε την εκπλήρωση του σκοπού του που είναι η ηθική αναμόρφωση μιας πόρνης” (Crowther 1960: 54). Η σχέση Ομήρου - Ίλιας ως σχέση δασκάλου - μαθητή είναι ένα σχήμα που εκφράζει μία σχέση εξουσιαστική. “Είναι κυρίως διά μέσου της ‘μαθητείας’ που οι σχέσεις παραγωγής σε μια καπιταλιστική κοινωνία, δηλαδή οι σχέσεις μεταξύ εκμεταλλευτών και εκμεταλλευόμενων, αναπαράγονται” (Althusser 1972: 154). Δεδομένου του παραλληλισμού της Ίλιας με την Ελλάδα από την αρχή της ταινίας, θα μπορούσε να υποθεθεί ότι η σχέση Όμηρου - Ίλιας εκφράζει τη σχέση της πολιτικής των Ηνωμένων Πολιτειών ή της Δύσης γενικότερα προς την Ελλάδα στη δεκαετία του ‘60 (Iatrides 1980, Kouloumbis 1980), μία σχέση δηλαδή παρεμβατικής πολιτικής από τη μεριά της Αμερικής που ακολούθησε την αντικομμουνιστική στρατηγική του Τρούμαν.

Στο *Ποτέ την Κυριακή*, ο Όμηρος δεν καταφέρνει να εκπληρώσει το στόχο του. Είναι όμως φανερό από την τελευταία σκηνή της ταινίας ότι η ανάγκη για σωτηρία της Ίλιας - Ελλάδας είναι επιτακτική. Η τελευταία σκηνή εικονογραφεί το παραπάνω ως εξής : Ο Όμηρος, ενώ βρίσκεται πάνω στο καράβι επιστρέφοντας στην Αμερική, χαιρετά την Ελλάδα και τους Έλληνες. Η Ίλια και οι φίλοι της τον αποχαιρετούν ενώ βρίσκονται μέσα σε μία βάρκα, έτοιμη ν’αναποδογυριστεί. Υπάρχει μια ιεραρχική σχέση ανάμεσα στον Όμηρο πάνω στο καράβι και στους Έλληνες στη βάρκα, ένας συμβολισμός ‘ανώτερου’ / ‘κατώτερου’ πολιτισμού. Ασφάλεια και υπεροψία χαρακτηρίζουν την θέση του Ομήρου που κινηματογραφείται με κοντινό πλάνο, ενώ ανασφάλεια και αυτοκαταστροφή χαρακτηρίζουν τους Έλληνες, στην αμφίβολης ισορροπίας βάρκα. Η σχέση αυτή, που

είναι ορατή στη διάρκεια όλου του έργου, όχι μόνο αντανακλά αλλά και αναπαράγει την αμερικανική ιδεολογία για την Ελλάδα ως μια κοινωνία που χρειάζεται επίβλεψη και νουθεσία.

Η μπαχτινιανή ανάλυση των λόγων που αρθρώνονται στις δύο παραπάνω ταινίες δεν σηματοδοτεί μία πολεμική ενάντια στις προθέσεις των δημιουργών. Ούτε θεωρεί αυτονόητο το ότι οι συγκεκριμένοι δημιουργοί *εσκεμμένα* κατασκεύασαν τους συγκεκριμένους λόγους για την Ελλάδα ή ότι τους εστερνίζονται συνειδητά. Επίσης, η μπαχτινιανή προσέγγιση δεν αποσκοπεί στην ανίχνευση των 'καλών' ή 'κακών' προθέσεων των δημιουργών, αλλά στη διερεύνηση των λόγων που εκφράζονται σε μία ταινία στηριζόμενη αποκλειστικά στην κειμενική ανάλυση των ταινιών. Τις τελευταίες τις προσεγγίζει ως αυτόνομα κείμενα που εκφράζουν (αλλά δεν αντιγράφουν) την πολυφωνία του κοινωνικού γίνεσθαι της εποχής, όπως αυτό διαθλάται και μορφοποιείται μέσα από την προσωπικότητα του δημιουργού.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΑ ΔΡΩΜΕΝΑ

Τα δρώμενα ήταν πάντα στο κέντρο της θεματολογίας των εθνογραφικών ταινιών. Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις για το τι συνιστά εθνογραφική ταινία στις μέρες μας, συχνά αρκεί η θεματολογική αναφορά μιας ταινίας σε κάποιο δρώμενο για να θεωρηθεί η ταινία αυτή εθνογραφική, ή ότι τουλάχιστον παρουσιάζει ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, μία από τις πρώτες ταινίες στην ιστορία του εθνογραφικού κινηματογράφου είναι το υλικό που κινηματογράφησε ο Spencer στην κεντρική Αυστραλία, το οποίο αναφέρεται στα δρώμενα και του χορούς των Aranda Aborigines.

Τα *Αναστενάρια* και ο *Καλόγερος* είναι δύο από τις πιο γνωστές εθνογραφικές ταινίες που αφορούν τον ελληνικό χώρο, και από τις ελάχιστες που χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα ως εκπαιδευτικό υλικό σε τμήματα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Είναι επίσης οι μοναδικές από το σύνολο των ανθρωπολογικών ταινιών που εξετάζουμε, οι οποίες έχουν σαν κύρια θεματολογία τους τα δρώμενα.

Οι ταινίες *Αναστενάρια* και *Καλόγερος* παρουσιάζουν αρκετά κοινά σημεία:

- Είναι και οι δύο έργα της ίδιας ομάδας δημιουργών.

- Αναφέρονται και οι δύο σε δρώμενα που συμβαίνουν στο ίδιο γεωγραφικό πλαίσιο (Αγία Ελένη Σερρών) και διαδραματίζονται περίπου την ίδια χρονική περίοδο.

- Αποτελούν και οι δύο κομμάτια μιας σειράς που τιτλοφορείται από τους δημιουργούς της “Διονυσιακή Λατρεία στη Σύγχρονη Ελλάδα”.

- Παρουσιάζουν μεγάλες ομοιότητες ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση των δρώμενων και ως προς τον τρόπο κινηματογράφησης τους.

Την άποψη αυτή, του Καλόγερου και των *Αναστεναριών* ως συνδεόμενων και συμπληρωματικών ταινιών, υποστηρίζει και στην φιλμογραφία του ο Peter Allen, ο οποίος αναφέρει ότι ο Καλόγερος αποτελεί συνοδό μέρος’ της ταινίας *Αναστενάρια* (1978 :17)

Πριν προχωρήσω στην ανάλυση των ταινιών αυτών, θα παραθέσω μία σύντομη περίληψη και των δύο.

6.1. *Αναστενάρια (Anastenaria)*

Ταινία 16mm, μαυρόασπρη, διάρκειας 17’, 1970.

Σκηνοθεσία/Κάμερα/μοντάζ : Peter Haramis

Παραγωγή : Media Center, University of California, Berkeley

Επιστημονική Σύμβουλος : Κατερίνα Κακούρη

Ηχοληψία : Paul Weh, Brigitte Haramis Knoff

Η ταινία *Αναστενάρια* περιγράφει την τελετή των Αναστεναριών στην Αγία Ελένη Σερρών, ανήμερα της γιορτής του Αγίου Κωνσταντίνου. Με κύριο αφηγηματικό ιστό της ταινίας το σχόλιο του αφηγητή, παρακολουθούμε τα σημαντικότερα στάδια της τελετής, όπως την θυσία

του ζώου, τη μοιρασιά του σφαγίου, το αγίασμα, την ευλογία των εικόνων από τον ιερέα, και την περιφορά τους στα σπίτια του χωριού. Ακολουθεί η επιστροφή των εικόνων στο "κονάκι" (τον κυρίως χώρο της τελετής) όπου ο αρχιαναστενάρης μοιράζει τα "αμανέτια" (αναστενάρικα μαντήλια) στους αναστενάρηδες που αρχίζουν να χορεύουν. Παράλληλα, έξω από το κονάκι προετοιμάζεται η φωτιά για την πυροβασία. Η μουσική και ο χορός δυναμώνουν σταδιακά μέχρι και την τελική κορύφωση, την πυροβασία (εικ.3).

6.2 Καλόγερος (*Kalogeros*)

Ταινία 16mm, ασπρόμαυρη, 12', 1970

Σκηνοθεσία/Κάμερα/Μοντάζ : Peter Haramis

Παραγωγή : Media Center, University of California, Berkeley

Επιστημονική Σύμβουλος : Κατερίνα Κακούρη

Ηχοληψία : Brigitte Haramis Knoff, Herbert Prasch

Στην ταινία αυτή καταγράφονται τα βασικά στάδια του δρώμενου 'Καλόγερος' που γιορτάζεται την Καθαρή Δευτέρα στην Αγία Ελένη Σερρών: ο αρχιαναστενάρης και μερικοί επίλεκτοι αναστενάρηδες συγκεντρώνονται στο 'κονάκι', όπου ορίζεται ο δευτεραγωνιστής του δρώμενου, ο 'βασιλιάς', που πρέπει να είναι πάντα ένα σημαντικό μέλος της κοινότητας. Στο μεταξύ, στο καφενείο του χωριού ο Καλόγερος προετοιμάζεται για το δρώμενο. Βάφει το πρόσωπό του με στάχτη, φοράει ζώνη με καμπάνες και στο κεφάλι μια κολοκύθα. Στο κονάκι, ο αρχιαναστενάρης επιλέγει τον τρίτο βασικό συντελεστή του 'Καλόγερου', το 'βασιλόπουλο', το οποίο είναι ένα παιδί 10-12 χρονών. Ο μικρός αυτός

‘θίασος’, με τη συνοδεία μουσικών και ανθρώπων του χωριού, κατεβαίνει στην κεντρική πλατεία και από εκεί πάει από σπίτι σε σπίτι προσφέροντας κρασί, ενώ οι γυναίκες τους ρένουν με καρπούς. Νωρίς τ’απόγευμα αρχίζει η άλλη φάση του δρώμενου με διάφορες συμβολικές πράξεις που προσομοιάζουν με το όργωμα της γής. Ο Καλόγερος ‘οργώνει’ την πλατεία του χωριού ενώ το ‘υνί’ το σέρνουν τέσσερεις παρθένοι νέοι που πέφτουν στο έδαφος για να μιμηθούν την σεξουαλική ένωση με τη γή και μ’αυτόν τον τρόπο να συνεισφέρουν στην γονιμότητά της. Στο τέλος της ημέρας, ο Καλόγερος ρίχνεται στο έδαφος όπου ‘πεθαίνει’ για να ‘ξαναστηθεί’ μέσα από την επαφή του με το νερό.

6.3 Οι λόγοι που αρθρώνονται στις δύο αυτές ταινίες

Τ’ Αναστενάρια και ο Καλόγερος είναι δρώμενα για τα οποία υπάρχει αρκετή ελληνική, λαογραφική κυρίως, αλλά και ξένη βιβλιογραφία (Κακούρη (1963), Καβακόπουλος (1956), Μέγας (1961), Μιχαήλ-Δέδε (1973,1978), Ρωμαίου (1944,45), Tsantila και Hoogerstraat (1983) και Loring Danforth (1989)). Υπάρχουν επίσης φωτογραφικές μελέτες για τα Αναστενάρια που συνοδεύονται από κείμενα με λαογραφικό ή ανθρωπολογικό ενδιαφέρον όπως η μελέτη του Charles Camberoque (1995). Οι προσεγγίσεις σχετικά με την προέλευση των δρώμενων αυτών διαφέρει. Μελετητές όπως η Κακούρη συνδέουν τ’ Αναστενάρια και τον Καλόγερο με την αρχαία διονυσιακή λατρεία ενώ άλλοι όπως ο Camberoque υποστηρίζουν ότι το έθιμο αυτό πιθανά μεταδόθηκε από τους μανιχαιστές που κατάγονταν από τη Συρία.

Σχετικά με τη συγκεκριμένη λειτουργία και αποστολή του δρώμενου των Αναστεναριών η πιο ολοκληρωμένη και πιο πρόσφατη εθνογραφία είναι αυτή του Danforth. Στο βιβλίο του *Firewalking and Religious Healing: The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement* (1989), ο Danforth υποστηρίζει ότι τα Αναστενάρια είναι μια μορφή θρησκευτικής θεραπείας μέσω της οποίας οι άνθρωποι μετακινούνται μεταφορικά από μια κατάσταση ασθένειας σε μια κατάσταση υγείας. Θεωρεί ότι τα Αναστενάρια λειτουργούν ψυχοθεραπευτικά στους συμμετέχοντες, ενώ δίνει ιδιαίτερο βάρος στο ρόλο των γυναικών στο δρώμενο και στο πώς η συμμετοχή τους στην τελετουργία τους παρέχει μια αίσθηση ισχύος στην κοινότητα.

Στην ανάλυση των *Αναστεναριών* και του *Καλόγερου* θα ερευνήσω ποιοί είναι οι κυρίαρχοι, ποιοί ο περιφερειακοί λόγοι και ποιοι παραλείπονται εντελώς. Θα επιχειρήσω μια ερμηνεία των ιδεολογικών τοποθετήσεων των ταινιών σχετικά με το αντικείμενό τους (το δρώμενο) αλλά και σχετικά με το ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο αναφέρονται, δηλαδή την Ελλάδα του '70. Με άλλα λόγια, αυτό που προβάλλεται ως αντικειμενικό, φυσικό και δεδομένο στις ταινίες θα ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής τοποθέτησης. Άλλωστε καμία καταγραφή της πραγματικότητας δεν στερείται ιδεολογικού πλαισίου. Ο κινηματογραφιστής/ ερευνητής στη συνάντησή του με την συγκεκριμένη κοινωνία, φέρει ιδεολογικές τοποθετήσεις που συνειδητά ή ασυνείδητα τον επηρεάζουν στην έρευνα και στον τρόπο καταγραφής τους. "Κανένα εθνογραφικό φιλμ δεν αποτελεί καταγραφή μιας άλλης κοινωνίας. Είναι

πάντα μια καταγραφή της συνάντησης του κινηματογραφιστή με την συγκεκριμένη κοινωνία” (MacDougall 1975:119).

Στην ανάλυση που ακολουθεί θα επιχειρήσω να αποδείξω ότι ο κυρίαρχος λόγος που αρθρώνεται στις ταινίες είναι ότι τα δρώμενα *Αναστενάρια* και *Καλόγερος* αποτελούν σύγχρονες εκφράσεις διονυσιακής λατρείας.

Η κυριαρχία του λόγου που συνδέει τ’ *Αναστενάρια* και τον *Καλόγερο* με τη διονυσιακή λατρεία γίνεται κióλας φανερή από τους αρχικούς τίτλους των ταινιών. Στα *Αναστενάρια*, ο πρώτος τίτλος, *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΣΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ*, προλογίζει το βασικό τίτλο της ταινίας που ακολουθεί αμέσως μετά και που είναι *ΑΝΑΣΤΕΝΑΡΙΑ, ΤΟ ΕΘΙΜΟ ΤΗΣ ΠΥΡΟΒΑΣΙΑΣ, ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ ΣΕΡΡΩΝ*. Η παράθεση των δύο αυτών τίτλων στην συγκεκριμένη σειρά, δείχνει μια αναγωγή από το γενικό στο ειδικό. Ο πρώτος τίτλος μας εισάγει στο αντικείμενο μελέτης της ταινίας ενώ ο δεύτερος τίτλος μας εξηγεί ότι στην παρούσα ταινία θα ασχοληθούμε με μία έκφανση του φαινομένου που περιγράφεται στον πρώτο τίτλο. Ο πρώτος τίτλος δεν ορίζει απλώς το πώς πρέπει να γίνει αντιληπτός ο επόμενος αλλά και το ιδεολογικό πλαίσιο το συνόλου της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο δηλώνεται η βασική θέση και ερμηνευτική προσέγγιση της ταινίας, ότι δηλαδή τα *Αναστενάρια* αποτελούν έκφραση της διονυσιακής λατρείας στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα.

Ακριβώς όπως στ’ *Αναστενάρια*, έτσι και στον *Καλόγερο*, ο πρώτος τίτλος της ταινίας είναι: *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΣΤΗΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ*. Η φράση αυτή προλογίζει τον βασικό τίτλο (*ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ*) της ταινίας και θέτει το ιδεολογικό πλαίσιο ερμηνείας του δρώμενου ως παράδειγμα

διονυσιακής λατρείας. Ο τίτλος αυτός συνοδεύεται στο ίδιο πλάνο από το εξής κείμενο που δρα σαν επεξήγηση του τίτλου: *ΕΝΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΜΑΓΙΚΟ-ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΟ ΦΑΛΛΙΚΟ ΕΘΙΜΟ ΜΕ ΕΜΦΑΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ*. Η παράθεση αυτού του ερμηνευτικού σχόλιου δηλώνει την επιθυμία των δημιουργών της ταινίας να οδηγήσουν τους θεατές σ' ένα συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης της ταινίας προτού ακόμη οι τελευταίοι διαμορφώσουν τη δική τους αντίληψη για το θέμα. Υπάρχει δηλαδή η ανάγκη να δηλωθεί η ερμηνευτική προσέγγιση των δημιουργών ευθύς αμέσως και μάλιστα με μια 'επιστημονικοφανή' ορολογία που να 'πείσει' τους θεατές για τη φερεγγυότητά της.

Και στις δύο ταινίες, αμέσως μετά τους τίτλους που αναφέρονται στους βασικούς συντελεστές, ακολουθεί ο τίτλος: *ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΑ ΤΗΣ ΔΙΔΑΚΤΟΡΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ*. Η θέση του τίτλου αυτού αμέσως μετά από τους βασικούς συντελεστές της ταινίας καθώς και η φράση "επιστημονική πληροφορία" δηλώνουν τις προθέσεις των δημιουργών:

α) Να δηλώσουν στους θεατές τη βασική πηγή λαογραφικής πληροφορίας τους στην έρευνά τους που είναι το βιβλίο "Διονυσιακά".

β) Να τονίσουν την "επιστημονική εγκυρότητα" των ταινιών τους.

γ) Να στηρίξουν επιστημονικά την σχέση Αναστεναριών και Καλόγερου με την αρχαία διονυσιακή λατρεία που είναι και βασική θεωρητική άποψη της μελέτης της Κακούρη.

Είδαμε ότι οι τίτλοι των ταινιών μας προετοιμάζουν για το ιδεολογικό πλαίσιο που θα ακολουθηθεί στην ταινία. Όπως όμως θα γίνει φανερό

παρακάτω, ο βασικός φορέας άρθρωσης που επιχειρεί να επιβάλλει τον κυρίαρχο λόγο (σύνδεση Αναστεναριών με αρχαία διονυσιακή λατρεία) κατά τη διάρκεια των τανιών, είναι το προφορικό σχόλιο του αφηγητή.

Η απουσία σύγχρονου ήχου στα *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο* δεν σημαίνει απλά ότι δεν ακούμε ποτέ τον ζωντανό λόγο των ανθρώπων που συμμετέχουν στο δρώμενο αλλά και το ότι το προφορικό σχόλιο του αφηγητή είναι ο μοναδικός έναρθρος λόγος στις ταινίες, με εξαίρεση τα τραγούδια των αναστενάρηδων που λειτουργούν περισσότερο ως μουσική υπόκρουση στην ταινία παρά ως λόγος.

Η δράση του σχόλιου είναι τριπλή :

α) Δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αφηγηματικότητας στην ταινία, ότι δηλαδή οι σκηνές ακολουθούν μια χρονολογική ή εννοιολογική σειρά. Δίνει την εντύπωση της χρονολογικής και νοηματικής ακολουθίας στις εικόνες που από μόνες τους θα στερούνταν αφηγηματικό ιστό.

β) Παρέχει πληροφορία που η εικόνα δεν μπορεί να αποδώσει. Για παράδειγμα, στην αρχή της ταινίας και ενώ ο αφηγητής δίνει κάποια στοιχεία για την ιστορία του δρώμενου, οι εικόνες που συνοδεύουν το σχόλιο είναι άσχετες προς το περιεχόμενό του.

γ) Ερμηνεύει τα εικονιζόμενα με τους εξής τρόπους:

- παρέχει εξηγήσεις που προέρχονται από τα ίδια τα υποκείμενα της ταινίας για τα δρώμενα. Για παράδειγμα, στα *Αναστενάρια* η εικόνα δείχνει το ζώο που πρόκειται να θυσιασθεί ενώ ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι για τους αναστενάρηδες το ζώο που επιλέγεται για τη θυσία πρέπει να έχει ηλικία που να αντιστοιχεί σε μονό αριθμό, να είναι γόνιμο κι ανέγγιχτο από μαχαίρι. Αντίστοιχα, στον *Καλόγερο*, η εικόνα δείχνει τον Καλόγερο να

γονατίζει ευλαβικά μπροστά σ'ένα φουρναρόξυλο (εικ.4) ενώ ακούμε τον αφηγητή να λέει “Η πράξη αυτή μπορεί να μοιάζει κωμική σε κάποιον εξωτερικό παρατηρητή αλλά έχει βαθιά σημασία για τον μυητή”.

- προσφέρει “επιστημονικές” πληροφορίες για τα δρώμενα χωρίς να ορίζει την προέλευση των πληροφοριών αυτών αλλά με έμμεση αναφορά στην επιστημονική εργασία της Κακούρη. Υπάρχουν διάφορα σημεία στο σχόλιο των *Αναστεναριών*, όπου γίνεται εμφανής η σύνδεση των *Αναστεναριών* με την διονυσιακή λατρεία στην αρχαία Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο αφηγητής σχολιάζει την μοιρασιά του ζώου λέγοντας “Αυτή η πρακτική έχει τις ρίζες της στην αρχαία λατρεία του Διόνυσου”. Επιχειρείται έτσι μια συγκριτική προσέγγιση, χωρίς να περιγράφονται οι όροι της σύγκρισης αυτής. Αντίστοιχα στον *Καλόγερο*, ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι “το έθιμο αυτό (Καλόγερος) σχετίζεται με το αρχαίο έθιμο της γονιμότητας”. Σε άλλο σημείο της αφήγησης, αναφερόμενος στους συντελεστές του δρώμενου του Καλόγερου, ο αφηγητής θέτει μια ερώτηση στην οποία αμέσως απαντά ο ίδιος: “Είναι πιθανό ότι αυτή η ταπεινή ομάδα ανθρώπων μπορεί να είναι η αναβίωση ενός διονυσικού θιάσου; Υποστηρίζουμε ότι είναι”.

δ) Στα *Αναστενάρια*, το σχόλιο δίνει έμφαση στο θέμα της έκστασης των πυροβολών κατά τη διάρκεια της τελετής με τη συνεχή χρήση λέξεων όπως καταληψία, εκστασιασμός, δαιμονοληψία, μέθη, παραζάλη, ακόμα και όταν η εικόνα που συνοδεύει το σχόλιο δεν υποστηρίζει μια τέτοια ερμηνεία.

Το χαρακτηριστικό αυτού του τύπου προφορικού σχολιασμού που χρησιμοποιείται στ' *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο*, είναι ότι όταν

εκφέρονται δοξασίες ή ερμηνείες των υποκειμένων που μελετώνται, αντιμετωπίζονται πάντα με κάποια επιφύλαξη από την μεριά του αφηγητή με φράσεις όπως “πιστεύεται ότι” ή “οι αναστενάρηδες θεωρούν πως”. Αντίθετα, οι ερμηνείες του ίδιου του αφηγητή παρατίθενται πάντα δογματικά και κατηγορηματικά, αποτρέποντας οποιαδήποτε αμφιβολία για την ‘αντικειμενικότητα’ της πληροφορίας.

Η λειτουργία της εικόνας στα *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο* είναι επικουρική της αφήγησης, ενώ το προφορικό σχόλιο δρα ως ο κύριος φορέας του κυρίαρχου λόγου της ταινίας,. Ο ρόλος της είναι να υπηρετεί την αφήγηση, να εικονογραφεί το προφορικό σχόλιο και να ‘αποδεικνύει’ με τη ‘σαγήνη της εικόνας’ αυτά που λέγονται. Ακολουθείται η παραδοσιακή φόρμα εθνογραφικού ντοκυμαντέρ, όπου η κάμερα δρα σαν να ήταν αόρατη και οι άνθρωποι που κινηματογραφούνται δεν ανταποκρίνονται με τα μάτια ή με άλλους τρόπους στην παρουσία της. Δίνεται δηλαδή η εντύπωση ενός αόρατου παρατηρητή που καταγράφει χωρίς να επεμβαίνει στα δρώμενα ενώ διατηρείται η ψευδαίσθηση καταγραφής μιας “αντικειμενικής πραγματικότητας”, πράγμα που συμβαδίζει με την πρόθεση του προφορικού σχόλιου του αφηγητή. Με άλλα λόγια η εικόνα λειτουργεί κι αυτή ως βοηθητικός φορέας άρθρωσης του κυρίαρχου λόγου της ταινίας, αφού η ουσιαστική της δράση είναι να “αποδεικνύει” μέσω οπτικών αναπαραστάσεων τον προφορικό σχολιασμό.

Τα *Αναστενάρια* και ο *Καλόγερος* αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ντοκυμαντέρ που ο Bill Nichols ονομάζει ερμηνευτικό/επεξηγηματικό ντοκυμαντέρ (*expository documentary*): “Τα ερμηνευτικά ντοκυμαντέρ οργανώνονται γύρω από ένα σχόλιο που απευθύνεται στο

θεατή. Οι εικόνες δρουν ως εικονογράφηση ή ως αντίστιξη (στο σχόλιο). Ο μη σύγχρονος ήχος κυριαρχεί” (Nichols 1991: 35). Σ’ αυτό το είδος ντοκυμαντέρ το βασικό θέμα περιβάλλεται από ένα θεωρητικό πλαίσιο που δεν προσεγγίζεται κριτικά αλλά παρατίθεται ως η μοναδική πηγή εγκυρότητας και “αλήθειας” και δρα ως κυρίαρχος λόγος της ταινίας, όπως ακριβώς στην περίπτωση των ταινιών που εξετάσαμε.

Όπως είδαμε, ο κυρίαρχος λόγος των ταινιών αυτών, η σύνδεση δηλαδή που γίνεται ανάμεσα στα Αναστενάρια, στον Καλόγερο και στη διονυσιακή λατρεία είναι φανερή μέσω του τρόπου που δομούνται οι τίτλοι και οι εικόνες που συνθέτουν τις ταινίες. Υποθέτουμε ότι η επιλογή του θέματος των δύο ταινιών (δρώμενα που παραπέμπουν σε αρχαία διονυσιακή λατρεία), εκφράζει και την επιλογή των δημιουργών στην απεικόνιση της Ελλάδας ως τόπου όπου το διονυσιακό στοιχείο είναι ακόμα ζωντανό. Όπως αναφέρει ο Herzfeld, “αφού η Ευρώπη θεωρούσε την αρχαία Ελλάδα ως πνευματικό της πρόγονο, αυτή ήταν που αποφάσιζε τι θεωρείτο ή δεν θεωρείτο αποδεκτό ως ελληνικός πολιτισμός στην σύγχρονη εποχή” (Herzfeld 1987: 28). Όπως θα δούμε και στην ανάλυση των επόμενων ταινιών, η επιλογή μιας διαφορετικής θεματολογίας από τον ελληνικό χώρο μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα μια εικόνα της Ελλάδας που να δίνει έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία.

Το αποτέλεσμα είναι η έκφραση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας για τους Έλληνες σύμφωνα με την οποία είναι ζωντανοί συνεχιστές της αρχαίας διονυσιακής λατρείας.

Στ’ *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο*, διαπιστώνουμε την ύπαρξη του δίπολου “δυτικός παρατηρητής (αφηγητής) και διονυσιακός Έλληνας”, μια

πρακτική που είδαμε να αναπαράγεται και σε τανιές μυθοπλασίας με θέμα τον ελληνικό χώρο, όπως ο *Ζορμπάς* ή το *Ποτέ την Κυριακή*. Στην περίπτωση των ταινιών αυτών, οι δυτικοί ήρωες (το Αφεντικό και ο Όμηρος αντίστοιχα) που είναι οι φορείς του απολλώνιου πολιτισμικού στοιχείου, επιχειρούν να κατανοήσουν αλλά και να τροποποιήσουν την ελληνική συμπεριφορά κατευνάζοντας τα διονυσιακά ένστικτα και στοιχεία, έτσι ώστε οι Έλληνες να μπορέσουν να ωριμάσουν κατά τα δυτικά πρότυπα κοινωνικής συναλλαγής. Κατ' αντιστοιχία στα *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο*, ο φορέας του δυτικού λόγου, που δεν είναι άλλος από τον αφηγητή της ταινίας, προσομοιάζει στην απολλώνια ιδιοσυγκρασία των δυτικών ηρώων στον *Ζορμπά* και στο *Ποτέ την Κυριακή*. Η αντίθεση μεταξύ της διανοητικής, ψυχραιμης, αντικειμενικής αντιμετώπισης του αφηγητή, που 'ερμηνεύει' τα δρώμενα και της φορτισμένης συναισθηματικά και άρα άκρως υποκειμενικής διονυσιακής απεικόνισης των Αναστεναριών, αμβλύνει τη διαφορά στην αναπαράσταση των δύο πολιτισμικών πλαισίων, του αφηγητή και των υποκειμένων του. Συγχρόνως, οριοθετεί ένα ιεραρχικό σχήμα μεταξύ 'σοφών δυτικών' και 'αφελών πρωτόγονων' που προσομοιάζει στο εξελικτικό μοντέλο θεώρησης των κοινωνιών. "Το εξελικτικό σχήμα επιβεβαιώνει την άποψη ότι η πορεία της ανθρωπότητας οδηγεί προς όλο και θετικότερες καταστάσεις, ενώ συγχρόνως επιβάλλει ή υποβάλλει την ιδέα της ανωτερότητας των δυτικών απέναντι στις αφελείς δοξασίες, αλλά και τους παράλογους και ανήθικους μύθους των αγρίων ή όσων κάποτε υπήρξαν άγριοι" (Ανδρεάδης 1986:185)⁸.

⁸ Σχετικά με το εξελικτικό μοντέλο θεώρησης της διονυσιακής μανίας βλ. Ανδρεάδη, 1986: 185-186.

Υποστηρίζω ότι ο κυρίαρχος λόγος των δύο ταινιών, δηλαδή τα δρώμενα ως απευθείας συνέχεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού είναι πιθανό να δρα και ως εξής: προσφέρει στο δυτικό θεατή, για τον οποίο κυρίως προορίζονται οι ταινίες, μια ευκαιρία κατανόησης της εξέλιξης του δικού του πολιτισμού που ενώ 'κατάγεται' από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, κατάφερε να ωριμάσει κατά τρόπο τέτοιο που να μη θυμίζει σε τίποτα τον 'πρωτογονισμό' αυτής της τελετής. Σ' αυτό άλλωστε μπορεί να οφείλεται και η σχετικά θερμή ανταπόκριση της επιστημονικής κοινότητας της Οπτικής Ανθρωπολογίας στην ταινία *Αναστενάρια*. Για παράδειγμα ο Karl Heider (1976:138) και ο Peter Allen (1978:15) έδωσαν έμφαση στην συμβολή της ταινίας στη διεύρυνση της ανθρωπολογικής γνώσης. Υπήρχε βέβαια και μια ομάδα ανθρωπολόγων που σχολίασε διαφορετικά τις ταινίες όπως ο Martínez που, σε έρευνά του σχετικά με την ανταπόκριση εθνογραφικών ταινιών, τόνισε την αρνητική αντίδραση του κοινού στην ταινία και μάλιστα την άρνηση ομάδας θεατών στο περιεχόμενο της ταινίας εξαιτίας της απεικόνισης "ενός κόσμου πολύ ξένου, ακόμη και απειλητικού" (1992:139).

Όπως γίνεται σε όλα τα κείμενα, κι όχι μόνο τα οπτικοακουστικά, οι λόγοι που βρίσκονται στο περιθώριο των ταινιών ή οι λόγοι εκείνοι που αποκλείονται εντελώς παρουσιάζουν ενδιαφέρον για τον ερευνητή, αφού η περιθωριοποίηση και η απουσία τους είναι ενδεικτικές για την κυρίαρχη ιδεολογία της ταινίας.

Στα *Αναστενάρια* και στον *Καλόγερο*, υπάρχουν οι εξής περιθωριοποιήσεις ή παραλείψεις λόγων :

α) Στ' *Αναστενάρια* δεν υπάρχουν αναφορές στα στάδια της τελετής που δεν παρουσιάζουν τον χαρακτήρα του "έξω από το καθιερωμένο" (θυσία ή ζώου) ή του εκστασιακού (χορός πριν και κατά τη διάρκεια της πυροβασίας), αλλά αποτελούν ουσιαστικές πράξεις στην τελετή. Για παράδειγμα, δεν υπάρχει καμία σκηνή που να δείχνει την προετοιμασία του φαγητού από ορισμένες αναστενάρισσες επιφορτισμένες μ'αυτό το ρόλο, όπως αναφέρεται σε σχετική βιβλιογραφία (Κακούρη 1963, Danforth 1995).

β) Απουσιάζει εντελώς το κλίμα αντιπαλότητας που υπήρχε από τη μεριά της τοπικής ηγεσίας του χωριού καθώς και από ανθρώπους άλλων εθνοτικών ομάδων, κατοίκων της Αγίας Ελένης, απέναντι στους αναστενάρηδες.

γ) Απουσιάζει η καταγραφή της συγκρουσιακής σχέσης της Εκκλησίας με τους αναστενάρηδες. Τα *Αναστενάρια* έχουν επανειλημμένα καταδικαστεί από την Ορθόδοξη Εκκλησία ως "ιερόσυλη επιβίωση προχριστιανικών ειδωλολατρικών τελετών" (Danforth 1995:22).

δ) Δεν δίνεται έμφαση στον ουσιαστικό ρόλο που παίζουν οι γυναίκες στην τελετή. Κατά τον Danforth "η πλειονότητα των *Αναστενάρηδων* είναι γυναίκες" και "μια ανάλυση των *Αναστεναριών* αποκαλύπτει σημαντικά στοιχεία σχετικά με τον ρόλο των γυναικών στην ελληνική επαρχία" (Danforth 1995:88).

Η παράλειψη ή η περιθωριοποίηση των λόγων αυτών είναι δυνατό να οφείλεται στο ότι δεν συνεισφέρουν καθόλου στο κυρίαρχο ιδεολόγημα της ταινίας, δηλαδή των *Αναστεναριών* ως σύγχρονης έκφρασης διονυσιακής λατρείας. Η ενσωμάτωση περιθωριακών λόγων στα *Αναστενάρια*, μια

ταινία που επιδιώκει με κάθε τρόπο να είναι μονοφωνικό δόγμα, θα έθετε το δρώμενο στο σύγχρονό του χωροχρονικό πλαίσιο, πράγμα που θα επέτρεπε ερμηνευτικές προσεγγίσεις και ερωτηματικά που δεν εξαντλούνται στη σχέση των Αναστεναριών με την αρχαιότητα.

Δεν είναι τυχαία άλλωστε η παράλειψη της αναφοράς από μέρους του αφηγητή του έτους της συγκεκριμένης κινηματογράφησης, ενώ ορίζει με σαφήνεια το ότι λαμβάνει χώρα στις 21 του Μάη. Υπάρχει δηλαδή μία τάση να απεικονιστούν τ'Αναστενάρια και ο Καλόγερος ως γεγονότα που δρουν διαχρονικά και λίγο πολύ με τον ίδιο τρόπο, ανεξάρτητα από την επίδραση ή τις πιθανές αντιδράσεις του περιβάλλοντος κόσμου. Η απουσία χρόνου καθιστά ανιστορική την ταινία, ενώ δηλώνει μια λειτουργιστική και όχι δυναμική προσέγγιση.

Θεωρώ ότι η συνειδητή αποσιώπηση από τις δύο αυτές ταινίες λόγων που προσφέρουν διαφυγές από το κυρίαρχο ιδεολόγημα, καθώς και η εξουσιαστική παρουσία ενός μονάχα ερμηνευτικού λόγου συμβάλλει καταλυτικά στην παρουσίαση των δρώμενων ως 'εξωτικών' και 'στατικών', καθώς και της Ελλάδας ως πρόσφορου τόπου καταγραφής του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ

ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ: ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ

ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΕΘΝΟΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

Στην ενότητα αυτή θα εξετάσω δύο ταινίες, τους *Τρεις Ψαράδες* και τον *Εσώτερο Άνθρωπο*. Κοινό θέμα και των δύο ταινιών είναι η οριοθέτηση της έννοιας της εθνικής ταυτότητας μέσω της συγκριτικής μεθόδου σε διαπολιτισμικό επίπεδο. Συγκρίνονται δηλαδή συμπεριφορές λαών από τρεις χώρες, την Ελλάδα, την Ταϊλάνδη και τον Καναδά με σκοπό την αναζήτηση ενός αρχέτυπου εθνικής συμπεριφοράς ή 'εθνικού χαρακτήρα' για κάθε μία απ'αυτές. Η διαφορά που υπάρχει στις δύο ταινίες, είναι η μέθοδος προσέγγισης του θέματος. Στην ταινία *Τρεις Ψαράδες*, η αναζήτηση ενός 'εθνικού ψυχότυπου' προσεγγίζεται με έμμεσο τρόπο, μέσα από τη σύγκριση του τρόπου που ασκείται το επάγγελμα της αλιείας σε τρεις διαφορετικές χώρες. Οι διαφοροποιήσεις στον τρόπο άσκησης του ψαρέματος καθώς και οι διαφορετικές κοινωνικές συμπεριφορές που τον συνοδεύουν, επιτρέπουν τον σχηματισμό συμπερασμάτων για την ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων κάθε χώρας, αλλά και στοιχείων γύρω από την κοινωνική τους οργάνωση. Σε αντίθεση με τους *Τρεις Ψαράδες*, στην ταινία *Ο Εσώτερος Άνθρωπος*, το ερώτημα του ορισμού της εθνικής ταυτότητας προσεγγίζεται άμεσα με τον εξής τρόπο: Τρία επίλεκτα μέλη κάθε κοινωνίας εκφράζουν τις απόψεις τους για το ποιος είναι ο

ψυχότυπος του Έλληνα, του Καναδού, του Ταϊλανδού μέσα από συνεντεύξεις στην κάμερα. Με άλλα λόγια, η διαφορά μεταξύ των δύο ταινιών έγκειται στο εξής: στους *Τρεις Ψαράδες* η εθνική ταυτότητα διερευνάται μέσα από την παρατήρηση της εργασιακής συμπεριφοράς και της κοινωνικής συναναστροφής που τη συνοδεύει, ενώ στην ταινία *Ο Εσώτερος Άνθρωπος*, η εθνική ταυτότητα ανιχνεύεται μέσα από τον λόγο τριών ανθρώπων που δρουν ως εκπρόσωποι κάθε κοινωνίας.

Στην περιγραφή των δύο ταινιών που ακολουθεί, θα επιμείνω ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα που αφορούν την ελληνική πραγματικότητα ενώ θ'αναφερθώ με συντομία σ' αυτά που αφορούν την Ταϊλάνδη και τον Καναδά.

7.1 *Τρεις Ψαράδες (Three Fishermen)*

16mm, μαυρόασπρη, διάρκεια 28', 1964

Παραγωγή : Julian Biggs, National Film Board of Canada

Σκηνοθεσία : Julian Biggs, John Kemeny

Φωτογραφία/Κάμερα : Paul Leach

Η ταινία αυτή αποτελείται από τρία μέρη. Το πρώτο αναφέρεται στη ζωή ενός Έλληνα ψαρά (εικ.5), το δεύτερο σ'έναν ψαρά από την Ταϊλάνδη και το τρίτο σ'έναν Καναδό ψαρά. Η ταινία αρχίζει με σκηνές από το χωριό Μήλος που βρίσκεται στο Αγκίστρι, νησί του Σαρωνικού. Το προφορικό σχόλιο του αφηγητή μας πληροφορεί ότι είναι Δευτέρα πρωί κι ο ψαράς Παναγιώτης Παππάς αναχωρεί για την δουλειά του. Όπως κάθε βδομάδα, θα γυρίσει από το ψάρεμα το Σάββατο τ'απόγευμα. Ο Παναγιώτης Παππάς έχει δικό του καΐκι. Το πλήρωμα του καΐκιού αποτελούν τρία

άτομα: ο Παναγιώτης, ο Κώστας Πάνου και ο Παναγής. Ο ξένος αφηγητής τον αναφέρει ως “Μπάρμπα Πάνου” (Barba Panou). Η ονομασία του τρίτου αυτού ατόμου του πληρώματος ως ‘Μπάρμπα Πάνου’ δηλώνει και την άγνοια των δημιουργών για τους κώδικες της συγγένειας, αφού εκλαμβάνουν την λέξη “Μπάρμπα” ως όνομα και όχι ως συγγενικό τίτλο.

Ακολουθούν σκηνές ψαρέματος με πετονιά. Οι ψαράδες τοποθετούν διακόσια αγκίστρια σε κάθε πετονιά. Ρίχνουν πέντε πετονιές που σημαίνει ότι πρέπει να σηκώσουν χίλια αγκίστρια αργότερα. Το βράδυ σταματούν στο λιμάνι του Πόρου όπου τρώνε και πίνουν μέχρι το πρωί. Το προφορικό σχόλιο μας πληροφορεί ότι αυτό είναι κάτι που συμβαίνει κάθε βράδυ: “Κάθε βράδυ σε κάθε λιμάνι, κουβεντιάζουν και αστειεύονται πίνοντας ρετσίνα” (εικ.6). Το πρωί οι ψαράδες μαζεύουν τις πετονιές. Χρειάζονται περίπου έξι ώρες για να τις σηκώσουν. Πιάνουν διαφόρων ειδών ψάρια που ο αφηγητής ονομάζει με τις ελληνικές τους ονομασίες. Λέει: “Τα πλούσια νερά του Αιγαίου Πελάγους γεννούν ψάρια με ονόματα που μοιάζουν με πολύτιμα πετράδια: συναγρίδα, τσιπούρα, λιθρίνι, σφυρίδα, φαγκρί, χταπόδια”. Ο κύκλος της δουλειάς ολοκληρώνεται με την πώληση των ψαριών στην Αίγινα. Ο σχολιαστής μας εξηγεί ότι ο άνθρωπος στον οποίο πουλάει ο Παναγιώτης τα ψάρια που έπιασε, είναι ο εγγονός αυτού στον οποίο πουλούσε τα ψάρια ο παππούς του. “Ο παππούς του Παναγιώτη πουλούσε τα ψάρια του σ’έναν αντιπρόσωπο (agent) στην Αίγινα, ο πατέρας του Παναγιώτη πουλούσε τα ψάρια στο γιο αυτού του αντιπροσώπου και τώρα ο Παναγιώτης πουλάει στον εγγονό, ανανεώνοντας το συμβόλαιο κάθε χρόνο, συνεχίζοντας την παράδοση ενός αιώνα”. Οι σκηνές αυτές αγοροπωλησίας σημαίνουν και το τέλος του

κύκλου του ψαρέματος. Ο Παναγιώτης και οι άλλοι δυο ψαράδες γυρνούν στο χωριό τους όπου θα μείνουν για δύο ακόμη ημέρες μέχρι να φύγουν πάλι για το επόμενο ψάρεμα. Ακολουθούν σκηνές από τη ζωή στο χωριό: Ο Παναγιώτης πηγαίνει τα παιδιά στην εκκλησία ενώ η γυναίκα του, η Άννα, ψήνει ψωμί. Η Άννα πηγαίνει μία φορά μόνο τον μήνα στην εκκλησία. Όπως σχολιάζει ο αφηγητής " Παρότι είναι μια ευσεβής γυναίκα, η αφοσίωσή της στην οικογένεια παίζει πιο σημαντικό ρόλο. Πρέπει να ψήσει ψωμί για τον άντρα της που φεύγει αύριο για ταξίδι". Η ταινία τελειώνει με σκηνές από ένα γλέντι στο σπίτι του Παναγιώτη και της Άννας. Γυναίκες και άντρες τρώνε, πίνουν, χορεύουν και γελούν. Άντρες χορεύουν φορώντας το καλάθι του ψαρέματος στο κεφάλι, μεταμορφώνοντας έτσι το εργαλείο της δουλειάς σε αντικείμενο γλεντιού. Υπάρχουν κοντινά πλάνα στα πρόσωπα, στο κρασί και στις χορευτικές φιγούρες. Το σχόλιο που συνοδεύει τη σκηνή αυτή είναι " Μια τέτοια ώρα, το σπίτι ενός δωματίου χτισμένο για μια οικογένεια πέντε ατόμων, καλωσορίζει εικοσιπέντε φίλους."Και ο αφηγητής καταλήγει "Το χωριό Μήλος, στο Αγκίστρι, ένα από τα χιλιάδες νησιά της Ελλάδας, το σπίτι του Παναγιώτη του ψαρά, Κυριακή βράδυ". Το σχόλιο αυτό δρα ως συμπερασματικό σχόλιο αλλά και ως μία αναγωγή από το ειδικό στο γενικό. Σχολιάζοντας ο αφηγητής στο τέλος της ταινίας "το Αγκίστρι" ως "ένα από τα χιλιάδες νησιά της Ελλάδας" μοιάζει να υποστηρίζει την άποψη ότι το Αγκίστρι μπορεί να δράσει ως τυπικό παράδειγμα της ελληνικής πραγματικότητας. Ακόμα, χωρίς να το εκφράζει ρητά, υπονοεί ότι και ο Παναγιώτης, ο ψαράς, είναι ένας από τους "χιλιάδες ψαράδες της Ελλάδας", ενώ ο

τρόπος ζωής του και η οικογένειά του αποτελούν “τυπικό” παράδειγμα της ελληνικής πραγματικότητας.

Τα δύο μέρη που ακολουθούν αφορούν ένα ψαρά στην Ταϊλάνδη κι ένα ψαρά στον Καναδά. Ο ψαράς που παρακολουθούμε στην Ταϊλάνδη είναι μία ‘εξελιγμένη’ μορφή του Έλληνα ψαρά. Έχει δικό του καίκι, πολύ μεγαλύτερο απ’ αυτό του Έλληνα ψαρά, με πλήρωμα εικοσιδύο ανθρώπων και είναι ο πιο πλούσιος άνθρωπος του χωριού του. Όταν πρωτοξεκίνησε να ψαρεύει δεν είχε κανένα βοηθό και ήταν το μοναδικό μέλος του πληρώματος. Παρακολουθούμε σκηνές από βραδυνό ψάρεμα. Το ψάρεμα γίνεται με μεγάλα δίχτυα. Η συμμετοχή του Ταϊλανδού καπετάνιου στο ψάρεμα είναι να δίνει οδηγίες στο επιτελείο του. Σε αντίθεση με το πλήρωμα του Έλληνα ψαρά, εδώ υπάρχει και τηρείται αυστηρή ιεραρχία. Σκηνές από τη ζωή στο χωριό ακολουθούν τις πρώτες σκηνές ψαρέματος. Βλέπουμε τους άνδρες του πληρώματος να συνεχίζουν να δουλεύουν στην ξηρά φτιάχνοντας και μπαλώνοντας δίχτυα ενώ ο καπετάνιος τους επιβλέπει. Το σχόλιο του αφηγητή μας πληροφορεί ότι “κάθε ένας (από τους άντρες του πληρώματος) ελπίζει να έχει το δικό του καίκι μια μέρα”. Υπάρχουν σκηνές με αναφορές στη θέση της θρησκείας στην κοινωνική ζωή του χωριού, όπως η επίσκεψη βουδιστών μοναχών στο σπίτι του πρωταγωνιστή. Συνοψίζοντας, η εικόνα του Ταϊλανδού ψαρά είναι το πορτρέτο ενός ανθρώπου μετρημένου αλλά συγχρόνως φιλόδοξου, ιδιαίτερα εργατικού και πιστού στις παραδόσεις.

Το μέρος που αναφέρεται στον Καναδά αρχίζει μ’ ένα κοντινό πλάνο άγριας θάλασσας. Ο κεντρικός ήρωας εδώ είναι ένας ψαράς της περιοχής Cape Britain. Το ψάρεμα σ’ αυτήν την περιοχή δεν είναι πια προσοδοφόρο,

με αποτέλεσμα η περιοχή αυτή να έχει ερημωθεί. Ο πρωταγωνιστής ζει με τη γυναίκα του απομονωμένος σ'ένα μεγάλο σπίτι. Το ψάρεμα γίνεται ομαδικά με πολλά ταχύπλοα σκάφη όπου χρησιμοποιούνται μηχανοκίνητοι εξοπλισμοί ανάρτησης των αστακών. Από τον αφηγητή μαθαίνουμε ότι η περιοχή αυτή παλιά παρουσίαζε μεγάλη οικονομική και κοινωνική άνθιση. Ο Καναδός ψαράς παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος επίμονος, ηρωικός και μαχητικός.

7.2 Ο Εσώτερος άνθρωπος (*The Inner Man*)

Ταινία 16mm, ασπρόμαυρη, διάρκεια 28', 1964

Παραγωγή / Σκηνοθεσία : Gordon Burwash, Mort Ransen,

The National Film Board of Canada

Φωτογραφία/Κάμερα : Paul Leach, Don Virgo

Η ταινία αρχίζει μ'ένα υποκειμενικό πλάνο της Ακρόπολης που καταλήγει σ'έναν άνδρα μέσης ηλικίας, στο μπαλκόνι ενός αστικού αθηναϊκού σπιτιού. Ο άνδρας αυτός είναι ο Νίκος Γκάτσος. Ο Καναδός σχολιαστής της ταινίας που προλογίζει τον Γκάτσο, τον χαρακτηρίζει ως "ένα ντροπαλό, εσωστρεφή ποιητή που ζει στην Αθήνα και που θεωρείται απ'αυτούς που γνωρίζουν το έργο του ως ένας από τους μεγάλους ποιητές της Ελλάδας". Ένα γρήγορο κοντινό πλάνο μας αποκαλύπτει ότι το βιβλίο που διαβάζει ο Γκάτσος είναι "Οι Τραγωδίες του Σοφοκλή" σε μετάφραση Γρυπάρη. Ο Γκάτσος κάθεται στο γραφείο του και αρχίζει να μιλά στην κάμερα: "Εχουμε μια ισχυρή κοινή ταυτότητα. Είμαστε πολύ διαφορετικοί βέβαια αλλά την ίδια στιγμή μοιάζουμε πάρα πολύ". Ακολουθούν σκηνές καθημερινής ζωής. Ένας μανάβης διαλαλεί το

εμπόρευσμά του, ένας κουρέας πίνει καφέ στο γειτονικό καφενείο ενώ το γκαρσόνι φέρνει την παραγγελία. Η φωνή του Γκάτσου συνοδεύει αυτές τις σκηνές: “Ο μανάβης. Ζούμε σε διαφορετικούς κόσμους αλλά έχουμε πολλά κοινά. Καταλαβαινόμαστε. Ο φίλος μου ο κουρέας. Είναι Βορειοελλαδίτης. Εγώ είμαι Πελλοποννήσιος. Ο καθένας μας όμως έχει κάτι από τον άλλον μέσα του”.

Από τις πρώτες κιόλας σκηνές της ταινίας οριοθετείται η βασική άποψη του Γκάτσου: Υπάρχει μία ισχυρή ελληνική ταυτότητα, μία ‘κοινότητα’ που διευκολύνει την επικοινωνία, ακόμα και όταν υπάρχουν ταξικές ή άλλες διαφορές. Ο Έλληνας περιγράφεται από τον Γκάτσο ως ‘ένας άνθρωπος που μπορεί να μοιάζει βάνουσος και φωνακλάς σε τρίτους, ακόμα και υπερόπτης’. Τα λόγια αυτά συνοδεύονται από εικόνες ενός καφενείου, όπου άντρες μαζεμένοι παίζουν τάβλι ενώ συζητούν και γελούν δυνατά. Η συμπεριφορά αυτή του Έλληνα προέρχεται κατά τον Γκάτσο από το ‘φιλότιμο’, και μεταφράζεται από τον ίδιο ως ‘αυτοσεβασμός, το να γνωρίζεις την θέση σου στην κοινωνία’. Η εικόνα που επιχειρεί να επεξηγήσει την έννοια του φιλότιμου, είναι μια σκηνή όπου ο εργοδότης ενός καθαριστηρίου κάνει παρατήρηση με έντονο ύφος σε μια υπάλληλο για ένα λερωμένο πουκάμισο, έτοιμο για παράδοση (εικ.7). Παρατηρείται εδώ μια ασυμβατότητα μεταξύ κειμένου και εικόνας ως προς την ερμηνεία της έννοιας του φιλότιμου. Ενώ στο προφορικό σχόλιο, το φιλότιμο ερμηνεύεται ως αυτοσεβασμός, δηλαδή μία ηθική στάση προς προς τον εαυτό, στην εικόνα αποδίδεται ως μία πράξη εξουσιαστική που σχετίζεται με κάποιον άλλον⁹. Η σκηνή αυτή τελειώνει

⁹ Σχετικά με την έννοια του φιλότιμου, βλ. Campbell (1964), Κοτσώνη (1995), Παπαταξιάρχη (1992 : 245).

με το εξής σχόλιο που δρά ως συμπέρασμα για την παραπάνω εικόνα: “Ο άνδρας είναι ο αρχηγός, το αφεντικό δηλαδή”.

Ο Γκάτσος συνεχίζει τους χαρακτηρισμούς για τους Έλληνες ως ‘υλιστές’, χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά το πρώτο πληθυντικό. “Είμαστε υλιστές. Μας αρέσουν οι θέσεις που μας προσδίδουν άνεση και γόητρο”. Χαρακτηρίζει επίσης τους Έλληνες ως ανθρώπους που κάνουν σκληρό παζάρι ενώ είναι πονηροί και “ξεροκέφαλοι”. Στην εικόνα που συνοδεύει το σχόλιο βλέπουμε μια κυρία που διαπραγματεύεται την αγορά ενός καναπέ, ενώ ο πωλητής επίπλων προσπαθεί να την πείσει για την καλή του ποιότητα ‘Το κέρδος’, τονίζεται στο σχόλιο, ‘είναι σημαντικό γιατί σημαίνει νίκη. Δεν είναι τα χρήματα. Είναι ο θρίαμβος που φέρνουν τα λεφτά. Η επιδοκιμασία’. Την περισσότερη ώρα ο φακός μένει πάνω στον πωλητή των επίπλων, ωθώντας μας να ταυτίσουμε τους χαρακτηρισμούς αυτούς του πονηρού και συγχρόνως θριαμβευτή, με τον άντρα μάλλον παρά με την γυναίκα. Άλλωστε οι πρωταγωνιστές κάθε σκηνής μέχρι τώρα στην ταινία είναι μόνο άνδρες και αυτοί είναι που εικονογραφούν το σχόλιο και τους ορισμούς για τις διαφορετικές εκδοχές της ελληνικής ταυτότητας .

Η ταινία συνεχίζεται με την παράθεση διαφόρων μνημείων στην Αθήνα, προσφορές επιφανών ή πλουσίων Ελλήνων, όπως το Ζάππειο και το Στάδιο. Ο Έλληνας ποιητής συμπληρώνει: “Κανείς θα ευχόταν να υπήρχαν λιγότερα εγωιστικά μνημεία. Και ένα τέλος στη φτώχεια. Εδώ παρακολουθούμε σκηνές από παράγκες και χωμάτινους δρόμους σε αστικό κέντρο. Ένα κοριτσάκι τρέχει σ’ένα μονοπάτι κρατώντας ένα τσίγγινο κάδο. Όλες αυτές οι εικόνες είναι εκεί για να υποδηλώσουν την φτώχεια. “Παρ’όλ’ αυτά”, συνεχίζει ο Γκάτσος, “πλούσιοι ή φτωχοί, ο

κοινός μας χαρακτήρας παραμένει γιατί μέσα μας μοιραζόμαστε την κοινή μας ταυτότητα”.

Ακολουθεί μια παράθεση εικόνων που δείχνουν ζωηρές συζητήσεις σε καφενεία και σκηνές από την κεντρική αγορά. Το σχόλιο που συνοδεύει αυτές τις εικόνες αφορά και πάλι τον εξωστρεφή, υπερβολικό, γεμάτο πάθος χαρακτήρα των Ελλήνων: Εμείς οι Έλληνες είμαστε άστατοι και ακραίοι σχεδόν στα πάντα. Μπορούμε νάμαστε υπερβολικά κεφάτοι. Μας αρέσει νάμαστε μαζί και νάμαστε όλοι το ίδιο. Παρ’ όλ’ αυτά συχνά απεχθανόμαστε ο ένας τον άλλον. Όπως μπορούμε ν’αγαπήσουμε ο ένας τον άλλον με πάθος, έτσι μπορούμε και να μισήσουμε κάποιον μ’όλη μας την ψυχή’. Οι δημιουργοί της ταινίας για να εικονογραφήσουν το σχόλιο αυτό δείχνουν εικόνες ανθρώπων στην κεντρική αγορά που βρίσκονται σε μια κατάσταση έντασης, ενώ φωνάζουν δυνατά ο ένας στον άλλον. Η εικόνα όμως αυτή δεν επαρκεί για να εκφράσει τα τόσο ισχυρά αισθήματα αγάπης και μίσους που αποδίδονται στο προφορικό σχόλιο. Οι μόνες εκφράσεις θυμού που παρατηρούνται είναι ανθρώπων που στρέφονται φωνάζοντας και χειρονομώντας προς την κάμερα με πιθανή αιτιολογία το ότι δεν θέλουν να κινηματογραφηθούν (εικ.8).

Το κλίμα αλλάζει με τη βουτιά ενός νέου στην θάλασσα. “Μας αρέσει η φύση η θάλασσα, ο ήλιος, το καθαρό σκληρό φως της Ελλάδας, η χάρη του ανθρώπινου σώματος”. Οι ειδυλλιακές σκηνές καλοκαιριού, παραλίας και κολυμβητών που προσφέρουν μια εικόνα της Ελλάδας ως πρόσφορου τόπου διακοπών, ακολουθούνται από το αντίθετο ακριβώς κλίμα. Έρημοι, σκοτεινοί δρόμοι, μια εκκλησία το βράδυ, το σκεπτικό πρόσωπο ενός άνδρα που μόλις που φωτίζεται στο φως της νύχτας, μία θρησκευτική

εικόνα μέσα από κάγκελα. Το σχόλιο που αντιστοιχεί σ'αυτές τις εικόνες εκφράζει το ίδιο κλίμα προσθέτοντας το νόημα που επιθυμεί: "Μα πάντα, με την χαρά υπάρχουν κι οι σπόροι της λύπης. Οι τραγικές μνήμες. Έχουμε πολλές τέτοιες μνήμες. Μερικές παλιές, άλλες καινούργιες". Ο Γκάτσος εξηγεί ότι με το σχόλιο αυτό αναφέρεται στην περίοδο της κατοχής, στην πείνα και στις ταλαιπωρίες των ανθρώπων. Συμπεραίνει: "Ξέρουμε τι σημαίνει τραγωδία γι αυτό δικαιούμαστε να είμαστε τραγικοί". Ακολουθούν σκηνές από ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης. Μία γυναίκα τραγουδά ενώ γύρω της άντρες και γυναίκες τρώνε και πίνουν. "Αγαπάμε την ζωή. Έχουμε μια βαθιά ικανότητα ν'απολαμβάνουμε τη ζωή. Είμαστε φιλήδονοι, παγανιστές στην καρδιά. "Είμαστε ρομαντικοί και πολύ ευαίσθητοι" λέει ο Γκάτσος, ενώ παρακολουθούμε εικόνες από γυναίκες και άνδρες στα τραπέζια του κέντρου να φλερτάρουν καθώς πίνουν κρασί. Ένα ζεϊμπέκικο που χορεύει ένας άνδρας στην πίστα, διακόπτει το ελαφρύ ύφος της αφήγησης. "Υπάρχουν στιγμές", λέει ο ποιητής, "που ο Έλληνας αισθάνεται έντονα μόνος του, χαμένος στον εαυτό του. Σ'αυτές τις στιγμές αισθάνεται γεμάτος δύναμη, σχεδόν ηρωικός. Μιλάω φυσικά για τον εσωτερικό άνθρωπο. Εξωτερικά είμαστε ..κακοί ή καλοί..., όλη η γκάμα της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά πάντα, πάντα Έλληνες ...". Η τελευταία αυτή φράση, "πάντα, πάντα Έλληνες", συνοδεύεται από ένα μακρινό πλάνο της Ακρόπολης .

Όπως ακριβώς και στην ταινία *Τρεις Ψαράδες* ο τρόπος που ορίζεται η ελληνική ταυτότητα στην ταινία *Ο Εσωτερικός Άνθρωπος* είναι συνάρτηση του τρόπου με τον οποίο ορίζεται η 'εθνική ταυτότητα' του Καναδού και του Ταϊλανδού.

Οι άνθρωποι που καλούνται για να ορίσουν την εθνική τους ταυτότητα είναι επίλεκτα μέλη της κάθε κοινωνίας. Την Ελλάδα την εκπροσωπεί ένας ποιητής/ στιχουργός. Τον Καναδά ένας συγγραφέας και εκφωνητής της τηλεόρασης. Ο λόγος του έχει διάθεση περιπαικτική και ύφος χιουμοριστικό. Στοιχεία που επισημαίνουν την παρουσία σύγχρονης τεχνολογίας κυριαρχούν στο κομμάτι του Καναδά. Από τα πρώτα κιάλας πλάνα, βλέπουμε κυλιόμενες σκάλες, αεροπλάνα, πολυόροφα κτίρια. Ο Καναδός εκπρόσωπος υποστηρίζει ότι υπάρχει ανάμεσα στους Καναδούς μία κοινή συνείδηση εθνικής ταυτότητας. Τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τον “καναδικό χαρακτήρα” είναι “η μετριοφροσύνη, η συστολή, η σεμνότητα, η υπομονή, η ηπιότητα, καθώς όμως και η έλλειψη τόλμης και θάρρους”. Υπάρχει μία προτεστάντικη ηθική συνοδευόμενη όμως από μια καλή διάθεση προς κάθε καινοτομία. Ο Καναδός εκπρόσωπος σαρκάζει το καναδικό χαρακτηριστικό της αγάπης για το μέτρο και την άπωση προς οποιαδήποτε υπερβολή. Λέει με διάθεση αυτοσαρκασμού: “οι Καναδοί είναι πολύ καλοί σύζυγοι αλλά δεν νομίζω ότι είναι πολύ καλοί εραστές και ερωμένες.” Αλλού λέει: “Μας αρέσει το γκρι χρώμα, οι χαμηλοί τόνοι, η ηπιότητα. Θεωρούμε, όμως, τους εαυτούς μας σπουδαίους”.

Η Ταϊλάνδη αντιπροσωπεύεται από έναν άνθρωπο που έχει τις εξής ιδιότητες: είναι μοναχός, δικηγόρος, εκδότης, διπλωμάτης και χορευτής κλασσικού χορού. Η Ταϊλάνδη περιγράφεται ως μια χώρα πολύ σύγχρονη και συγχρόνως πολύ παραδοσιακή. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον Βουδισμό. Οι βασικές αρχές του Βουδισμού γίνονται οδηγός ζωής για τους ανθρώπους που τον ακολουθούν. Σκηνές από την καθημερινή ζωή μιας οικογένειας μας δείχνουν ότι οι δεσμοί ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας

είναι ιδιαίτερα στενοί. Υπάρχει μεγάλη φροντίδα των μεγαλύτερων προς τα παιδιά και σεβασμός των παιδιών προς τους ηλικιωμένους.

Οι καλοί τρόποι και η μετριοπάθεια είναι χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς των Ταϊλανδών. Αγαπούν ιδιαίτερα την ισορροπία και την αρμονία στην φόρμα. Παρουσιάζονται ως δραστήριοι, προοδευτικοί, δεκτικοί σε καινούργια πράγματα από τη Δύση. Είναι φιλήσυχοι, ήπιοι, έχουν αίσθηση του χιούμορ. "Χαιρόμαστε απλά πράγματα στη ζωή. Δεν φτάνουμε στ' άκρα. Δεν είμαστε ούτε πολύ χαρούμενοι ούτε πολύ λυπημένοι". Ο Ταϊλανδός εκπρόσωπος υποστηρίζει ότι "παρά τις αλλαγές που παρατηρούνται στην Ταϊλάνδη σήμερα, ο "εσώτερος εαυτός" του Ταϊλανδού δεν αλλάζει".

7.3 Οι λόγοι που αρθρώνονται στις δύο αυτές ταινίες

Οι λόγοι που ενυπάρχουν σ'αυτές τις δύο ταινίες σχετικά με την Ελλάδα είναι συνάρτηση του τρόπου με τον οποίο αναπαρίστανται οι δύο άλλες χώρες (η Ταϊλάνδη κι ο Καναδάς). Η κατασκευή αυτών των ταινιών ως τρίπτυχων, όπου το κάθε μέρος αφορά και μια διαφορετική κοινωνία και πολιτισμό, επιτρέπει -ή μάλλον επιβάλλει- τη σύγκριση μεταξύ των τριών αυτών λαών. Άλλωστε αυτός είναι και ο σκοπός της καναδικής σειράς στην οποία ανήκουν οι δύο ταινίες, που έχει τον τίτλο 'Συγκριτικές μελέτες' (*Comparison Studies*). Οι Έλληνες κι η Ελλάδα δεν αναπαρίστανται ξεκομμένοι από άλλα πολιτισμικά πλαίσια, αλλά υπόκεινται σε διαπολιτισμική σύγκριση με τις κοινωνίες της Ταϊλάνδης και του Καναδά.

Ποιές είναι λοιπόν οι βασικές αναπαραστάσεις της Ελλάδας που απορρέουν όχι μόνο από την μελέτη των κομματιών που αναφέρονται σ'αυτήν, αλλά και από την σύγκριση με τις δύο άλλες κοινωνίες;

Η Ελλάδα ως τόπος γλεντιού

Η παραπάνω διαπίστωση γίνεται φανερή από:

α) Συχνή απεικόνιση σκηνών γλεντιού στην Ελλάδα σε σχέση με αντίστοιχες σκηνές στην Ταϊλάνδη και στον Καναδά. Για παράδειγμα, στην ταινία *Τρεις Ψαράδες*, δεν υπάρχει καμία σκηνή γλεντιού που να λαμβάνει χώρο στην Ταϊλάνδη ή στον Καναδά. Για τον Ταϊλανδό και τον Καναδό ψαρά, ο ελεύθερος χρόνος αποτελεί ένα διάλειμμα από την εργασία που δεν συνδυάζεται όμως με καμία εκδήλωση ομαδικής γιορτής .

β) Την ίδια την κειμενική ανάλυση των κομματιών που αναφέρονται στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο έλληνας ψαράς δεν χάνει ευκαιρία για γλέντι σε κάθε διάλειμμα από την δουλειά του. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Παναγιώτης Παππάς και οι δύο άλλοι ψαράδες περνούν όλο το βράδυ στον Πόρο τρώγοντας και πίνοντας με φίλους σ'ένα καπηλειό μέχρι το ξημέρωμα. Ακούγονται φράσεις όπως "Πιε, πιε (κρασή)" ή αλλού "Ρίξε, ρίξε (κρασί)". Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι αυτό συμβαίνει κάθε βράδυ σε κάθε λιμάνι που σταματούν. "Κάθε βράδυ κουβεντιάζουν και αστειεύονται πίνοντας κρασί". Το τέλος της ταινίας, σηματοδοτείται από ένα γλέντι στο σπίτι του ήρωα που συνοδεύεται από χορό, φαί και ποτό. Οι αναφορές στο κρασί και στην κατάσταση μέθης δεν σταματούν εδώ αλλά συνεχίζονται και στην ώρα της δουλειάς. Υπάρχει ένα κομμάτι διαλόγου που είναι ενδεικτικό αλλά που δεν μεταφράζεται από τον αφηγητή στα αγγλικά. Δρα περισσότερο ως μουσικό άκουσμα για τον ξένο

ακροατή, ενώ για τον Έλληνα δρα ως ένα σχόλιο αποκαλυπτικό για το ρόλο του κρασιού στην κοινωνική ζωή. Η σκηνή είναι η εξής: Οι τρεις ψαράδες είναι πάνω στη βάρκα. Ο Μπαρμπα Πάνος τραγουδάει. Ακούγεται η φωνή ενός απ'τους άλλους δυο ψαράδες. "Μπάρμπα Πάνο δεν ήξερες να το πεις (το τραγούδι) χθες βράδυ που ήσουν σουρωμένος;" Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε τον Πάνο να πίνει κάτι από ένα ποτήρι. Ακούγεται πάλι η ίδια φωνή που ακούστηκε πριν. "Σούρα..." Και ακολουθεί μια φράση που μοιάζει με στίχο τραγουδιού: "Σούρα το βράδυ έχουμε, σούρα το μεσημέρι. Σούρα Σαββάτο Κυριακή, χειμώνα καλοκαίρι".¹⁰

Στην ταινία *Ο Εσώτερος Άνθρωπος* οι Έλληνες εμφανίζονται σε μία μόνιμη κατάσταση καλοπέρασης και διασκέδασης. Οι περισσότερες σκηνές δείχνουν τους Έλληνες (κατά κύριο λόγο άντρες) να κουβεντιάζουν σε υπαίθρια καφεενεία πίνοντας καφέ, να παίζουν τάβλι, να ρεμβάζουν κάτω από το αττικό φως. Το βράδυ τους βλέπουμε σε νυχτερινά κέντρα να διασκεδάζουν. Τρώνε, πίνουν, φλερτάρουν και χορεύουν υπό τους ήχους ελληνικής μουσικής. Η ζωή στην Ελλάδα μοιάζει να είναι μία ατέρμονη διασκέδαση. Ελάχιστες είναι οι σκηνές που δείχνουν τους Έλληνες σε μία συναλλαγή που δεν έχει το χαρακτήρα ψυχαγωγίας. Σε αντίθεση με την απεικόνιση αυτή της ελληνικής πραγματικότητας, στον *Εσώτερο Άνθρωπο*, η ζωή στην Ταϊλάνδη και στον Καναδά παρουσιάζεται πολύ πιο 'συνετή'. Στο κομμάτι της Ταϊλάνδης, οι σκηνές ψυχαγωγίας αφορούν την παρέα μέσα στην οικογένεια ή την παρακολούθηση κάποιου θεάματος, όπως το μποξ ή μια επίσκεψη σ'ένα τοπικό λούνα

¹⁰ Για τον ρόλο του φαγητού ή ποτού στον συμποσιασμό βλ. Gefou- Madianou 1993, Παπαταξιάρχης 1992.

παρκ. Δεν υπάρχουν όμως αναφορές σε κρασί, μέθη και σε καταστάσεις έντονου κεφιού. Στο κομμάτι του Καναδά, σπάνια βλέπουμε ανθρώπους να συναλλάσσονται. Συνήθως συνευρίσκονται σ'ένα κοινόχρηστο χώρο, ένα χώρο μετάβασης, όπως για παράδειγμα στις κυλιόμενες σκάλες, στα παγκάκια μιας πλατείας .

Η Ελλάδα ως φτωχή χώρα

Συγκρινόμενη με τον τρόπο απεικόνισης της Ταϊλάνδης και του Καναδά, η Ελλάδα εμφανίζεται ως μία φτωχή χώρα.

Στον *Εσώτερο Άνθρωπο* υπάρχει μια σαφής αναφορά του Γκάτσου στην Ελλάδα ως φτωχή χώρα. “Υπάρχει μεγάλη φτώχεια στην Ελλάδα”, σχολιάζει ο Γκάτσος και ο λόγος του συνοδεύεται από σκηνές ερημωμένων περιοχών με μισογκρεμισμένα σπίτια. Αντίθετα, στην ίδια ταινία, ο μεν Καναδάς εμφανίζεται σε μεγάλη οικονομική και τεχνολογική ανάπτυξη (σκηνές από αεροπλάνα, μεγάλους δρόμους, πολυόροφα κτίρια), η δε Ταϊλάνδη περιγράφεται από τον αφηγητή ως “μία πλούσια χώρα” όπου “οι Ταϊλανδοί μπορούν να καλύψουν τις ανάγκες τους χωρίς μεγάλη προσπάθεια”.

Στην ταινία *Τρεις Ψαράδες*, ο τρόπος ψαρέματος με πετονιά είναι ο λιγότερο εξελιγμένος σε σύγκριση με αυτόν της Ταϊλάνδης (με δίχτυ) και αυτόν του Καναδά (με μηχανικό τρόπο), ενώ οι σκηνές από το Αγκίστρι δείχνουν ένα βιοτικό επίπεδο χαμηλότερο από το αντίστοιχο της Ταϊλάνδης και του Καναδά.

Οι Ελληνίδες στο περιθώριο των ανδρικών δραστηριοτήτων

Και στις δύο ταινίες ο ρόλος των γυναικών είναι περιθωριακός. Στον *Εσώτερο Άνθρωπο*, ελάχιστες είναι οι σκηνές όπου εμφανίζονται γυναίκες, όπως για παράδειγμα κάποια πλάνια στο νυχτερινό κέντρο ή εικόνα μιας παρέας γυναικών στον αυλόγυρο μιας εκκλησίας, η σκηνή όπου ο ιδιοκτήτης ενός καθαριστηρίου επιπλήττει την υπάλληλό του. Το ίδιο το σχόλιο του Γκάτσου αναφέρεται τις περισσότερες φορές στον “εσώτερο άνθρωπο” εννοώντας αποκλειστικά τον Έλληνα άνδρα. Το σχόλιο που εικονογραφεί την λέξη “Έλληνας” συνοδεύεται μονίμως από εικόνες ανδρών όπως ενός μανάβη, ενός κουρέα, ενός βενζινοπώλη. Ο Γκάτσος διατυπώνει με σαφήνεια τη δική του αντίληψη για τα δύο φύλα: “Ο άντρας είναι το αφεντικό”.

Στους *Τρεις Ψαράδες*, η Άννα, η γυναίκα του πρωταγωνιστή, παρουσιάζεται ως “μία ευσεβής γυναίκα” με μεγάλη αφοσίωση στην οικογένειά της. Η μοναδική σκηνή που της αφιερώνεται εξολοκλήρου, είναι αυτή όπου ψήνει ψωμί στον φούρνο για το πενθήμερο ταξίδι του άντρα της. Παρατηρούμε δηλαδή ότι :

- οι αναφορές στη γυναίκα στον ελληνικό χώρο είναι ελάχιστες σ’ αυτές τις δύο εθνογραφικές ταινίες,
- ο ρόλος των γυναικών ορίζεται πάντα ως επικουρικός της δραστηριότητας των ανδρών, είτε η δραστηριότητα αυτή αφορά την εργασία ή τη διασκέδαση.

Σε αντίθεση με τον ελληνικό χώρο, ο Καναδάς και η Ταϊλάνδη απεικονίζονται ως χώρες όπου ο ρόλος των γυναικών δεν αποτελεί άμεση συνάρτηση της δραστηριότητας και του ρόλου των ανδρών.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε την εξής αντιστοιχία ανάμεσα στους τρεις λαούς, έτσι όπως μας παρουσιάζονται στις δύο ταινίες: Η Ελλάδα είναι ο τόπος όπου κυριαχεί έντονα το συναισθηματικό και το άλλογο στοιχείο, ο Καναδάς ο τόπος όπου κυριαρχεί το έλλογο στοιχείο και το μέτρο και η Ταϊλάνδη το μέρος που συνδυάζει τον συγκερασμό του πνεύματος με την διάνοηση. Η ιδιότητα των τριών επιλεγμένων εκπροσώπων κάθε χώρας είναι χαρακτηριστική: Ο Έλληνας εκπρόσωπος είναι ποιητής και στιχουργός, ο Καναδός είναι δημοσιογράφος και συγγραφέας και ο Ταϊλανδός είναι καλόγερος, δικηγόρος και διπλωμάτης. Ο ποιητής εκπροσωπεί τη χώρα όπου κατά την άποψη των δημιουργών της ταινίας επικρατεί το διονυσιακό στοιχείο στην συμπεριφορά των ανθρώπων. Ο συγγραφέας- δημοσιογράφος, φορέας του Λόγου, του "διανοητικού στοιχείου", εκπροσωπεί τον Καναδά, μια χώρα σε τεχνολογική και οικονομική ανάπτυξη. Ο καλόγερος/ διπλωμάτης εκπροσωπεί την Ταϊλάνδη, όπου το "πνευματικό στοιχείο" κυριαρχεί αλλά και συμβιώνει με το "διανοητικό", σε μια χώρα η οποία, σύμφωνα με την περιγραφή του αφηγητή, συνδυάζει την "τάση εκσυγχρονισμού με την αυστηρή τήρηση της θρησκευτικής παράδοσης".

Σε σύγκριση λοιπόν με την Ταϊλάνδη και τον Καναδά, η Ελλάδα φέρεται ως η χώρα όπου τα έντονα πάθη ("αγαπάμε αλλά και μισούμε με πάθος"), η επαφή με τη φύση ("μας αρέσει η φύση, η χάρη του ανθρώπινου σώματος") και το συναισθηματικό στοιχείο ("είμαστε ρομαντικοί και πολύ ευαίσθητοι") υπερτονίζονται σε σχέση με το στοιχείο της διάνοησης ή του πνεύματος στο οποίο υπάρχουν ελάχιστες αναφορές. Όσες τέτοιες αναφορές υπάρχουν στις ταινίες, και ειδικά στον *Εσώτερο Άνθρωπο*,

τοποθετούνται χρονικά στην περίοδο της αρχαιότητας (όπως για παράδειγμα, το κοντινό πλάνο στο βιβλίο με τις τραγωδίες του Σοφοκλή) και όχι στην σύγχρονη Ελλάδα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΜΕ ΘΕΜΑ:

ΤΡΟΠΟΙ ΖΩΗΣ ΥΠΟ ΕΞΑΦΑΝΙΣΗ

Και στις τέσσερις ταινίες που εξετάζονται στο παρόν κεφάλαιο, η προσέγγιση της Ελλάδας γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζεται ως ένας τόπος που χάνεται, ενώ η αποστολή των δημιουργών των συγκεκριμένων εθνογραφικών ταινιών είναι η καταγραφή αυτών των τόπων πριν εξαφανιστούν. "Η προσέγγιση αυτή της επείγουσας ανάγκης καταγραφής 'έξωτικών κοινωνιών' δεν είναι πρωτόγνωρη στο εθνογραφικό φιλμ. Όπως γράφει η Hastrup "Αυτή ακριβώς η ιδέα ενός κόσμου υπό εξαφάνιση, κατατρέχει την Οπτική Ανθρωπολογία" (Hastrup 1993: 14). Και συνεχίζει "Μ'αυτήν την αντίληψη συνδέεται η επιθυμία ίδρυσης αρχείων οπτικού υλικού, ώστε να μην ξεχαστεί η ποικιλία της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Νομίζω πάντως ότι θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί και να μην επιτρέψουμε την άποψη ενός 'ανθρώπινου ζωολογικού κήπου' να κυριαρχήσει στην Οπτική Ανθρωπολογία."(Hastrup 1993:15).

8.1 Οι Φύλακες (*The Watchmen*)

Ταινία 16mm, έγχρωμη, διάρκειας, 1970

Σκηνοθεσία : Alastair Kenneil

Παραγωγή: Alastair Kenneil , Pasha Films, Αγγλία

Φωτογραφία : Alastair Kenneil, Pascoe Mactarlane

Ηχοληψία : Theodore Sedgwick, Edan Kenneil

Η ταινία *Φύλακες* αναφέρεται στους Βλάχους που κατοικούν στην Σαμαρίνα της Πίνδου. Το κείμενο, σε μαύρο φόντο στην αρχή της ταινίας, μας πληροφορεί : “Οι Βλάχοι τείνουν να εκλείψουν. Τον δωδέκατο αιώνα είχαν την δική τους αυτοκρατορία. Για εκατοντάδες χρόνια περιπλανήθηκαν ειρηνικά στα Βαλκάνια ως έμποροι και ως βοσκοί. Τα τελευταία διακόσια χρόνια ταξιδεύουν ανάλογα με τις εποχές, μετακινούμενοι από τα χειμωνιάτικα σπίτια τους στη Θεσσαλία σε μια ομάδα μικρών χωριών στα βουνά της Πίνδου (στη Μακεδονία) το καλοκαίρι” .

Ο τίτλος *Φύλακες* της ταινίας είναι παραπλανητικός : αναφέρεται στους λιγοστούς ανθρώπους που κατοικούν στην Σαμαρίνα το χειμώνα και φυλάνε τα σπίτια του χωριού ενώ οι υπόλοιποι κάτοικοι έχουν μετακινηθεί και βρίσκονται σε περιοχές όπου κάνει λιγότερο κρύο, όπως η Ελασσόνα, ο Τίρναβος και η Λάρισα. Ενώ λοιπόν θα περίμενε κανείς ότι με αυτόν τον τίτλο η ταινία θα αφορούσε αποκλειστικά την ζωή των “φυλάκων” στην διάρκεια του χειμώνα στη Σαμαρίνα, το θέμα της ταινίας είναι η καταγραφή διαφόρων σκηνών από την καθημερινή ζωή των Βλάχων που βρίσκονται στη Σαμαρίνα στη διάρκεια των θερινών μηνών. Βέβαια, η ταινία κάνει μια

ειδική αναφορά στους “φύλακες” αλλά δείχνει εικόνες από την ζωή τους μόνο στη διάρκεια του καλοκαιριού, όταν συνυπάρχουν με όλο το υπόλοιπο χωριό και δεν δρουν ως φύλακες.

Η ταινία αρχίζει με εικόνες από παλιές φωτογραφίες Βλάχων με παραδοσιακές φορεσιές με τη συνοδεία του εξής σχόλιου: “Εξήντα χρόνια πριν οι Βλάχοι είχαν έναν πολιτισμό που ήταν ξεχωριστός στο μωσαϊκό των Βαλκανικών λαών. Οι φορεσιές τους δείχνουν μικρή ελληνική επιρροή και η γλώσσα τους παραμένει ζωντανή μέχρι σήμερα”. Το σχόλιο και το φωτογραφικό υλικό συνοδεύει μια μουσική υπόκρουση ενός βλάχικου τραγουδιού. Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι στο παρελθόν η Σαμαρίνα υπήρξε μεγάλο και σημαντικό εμπορικό κέντρο και ότι οι Βλάχοι ήταν “ανεξάρτητοι και αυτάρκεις”.

Η επόμενη σειρά φωτογραφιών είναι ντοκουμέντα από το ετήσιο ταξίδι των Βλάχων στην Σαμαρίνα. Το ταξίδι γινόταν τον Μάη και διαρκούσε δύο εβδομάδες. Οι βοσκοί οδηγούσαν εκεί τα κοπάδια τους μαζί με όλα τα υπάρχοντά τους. Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι “η κατάσταση άλλαξε με το κλείσιμο των ελληνοαλβανικών συνόρων το 1930”. Η περιοχή της Σαμαρίνας σταμάτησε να έχει την πρώτη της αίγλη, με αποτέλεσμα το 1970 που γυρίστηκε η ταινία, ο αριθμός των κατοίκων της να έχει ήδη μειωθεί σημαντικά.¹¹

Ακολουθούν σκηνές καθημερινής ζωής στη Σαμαρίνα το καλοκαίρι: Βλέπουμε άνδρες μαζεμένους γύρω από μια πλατεία. Άλλοι παίζουν τάβλι, άλλοι συζητούν, κι άλλοι παίζουν χαρτιά. Ένας παπάς περνάει. Ο φακός επικεντρώνεται στον Τασούλη. Μαθαίνουμε από το σχόλιο ότι ο Τασούλης

¹¹ Εκείνη την περίοδο ζούσαν εκεί 150 οικογένειες.

είναι εβδομήντα χρονών και είναι ένας από τους φύλακες της Σαμαρίνας, όπου μένει σχεδόν μόνος του για περίπου πέντε μήνες τον χειμώνα.

Η επόμενη σκηνή περιγράφει την καθημερινή ζωή δύο αδελφών, του Νίκου και του Σωτήρη, που μαζί με τον ανηψιό τους το Νίκο βόσκουν πρόβατα μερικά μίλια έξω από το χωριό. Βλέπουμε εικόνες από τη βοσκή των προβάτων, το άρμεγμα και τη λεπτομερή διαδικασία παρασκευής τυριού. Τα δύο αδέρφια μένουν στο βουνό για τρεις ή τέσσερις μέρες συνέχεια και δουλεύουν για περίπου δώδεκα ώρες την ημέρα. Το σχόλιο είναι ελάχιστο, ενώ δίνεται βάρος στην εικόνα και στην επικοινωνία της καθημερινής τους ζωής μέσα από το οπτικό και όχι το ηχητικό υλικό. Επίσης, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην απεικόνιση της φύσης.

Ακολουθεί ένα μέρος αφιερωμένο στην οικογένεια του Τασούλη. Βλέπουμε το εσωτερικό του σπιτιού του Τασούλη. Ο Τασούλης καπνίζει, μία γυναίκα πλέκει με βελονάκι και μια άλλη γνέθει (εικ.9). Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι "η οικογένεια του Τασούλη κατεβαίνει μαζί με το υπόλοιπο χωριό το χειμώνα στη Θεσσαλία. Οι γυναίκες είναι περήφανες για τον ρόλο του Τασούλη ως φύλακα του χωριού και γι αυτό υπομένουν το χωρισμό". Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τον Τασούλη να ξέβει το μουλάρι του και να κατευθύνεται προς το βουνό. Από το σχόλιο μαθαίνουμε ότι το καλοκαίρι έχει ένα ρόλο φροντιστή του χωριού. Φροντίζει ώστε να υπάρχει πάντα επάρκεια νερού στο χωριό και μαζεύει τα πρόβατα πούχουν φύγει απ'το κοπάδι τους. Στην εικόνα βλέπουμε τον Τασούλη να μαζεύει κλαδιά από δένδρα για να φτιάξει ένα στεφάνι για το πανηγύρι.

Οι επόμενες σκηνές αναφέρονται στις γυναίκες του χωριού. Παρακολουθούμε καθημερινές δραστηριότητες των γυναικών, όπως το γνέσιμο του μαλλιού, την ύφανση του μαλλιού στον αργαλειό και άλλα. Ο αφηγητής λέει: “Τις γυναίκες τις σέβονται πιο πολύ στις βλάχικες κοινότητες απ’ό,τι στις ελληνικές. Είναι πιστές στους συζύγους τους και στις οικογένειές τους και τα διαζύγια είναι πολύ σπάνια. Στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο κουβαλούσαν όπλα στους άντρες τους που πολεμούσαν στα βουνά”. Το σχόλιο είναι και σ’αυτήν την σκηνή ελάχιστο, έτσι ώστε να δίνεται βάρος στην επικοινωνία με τον πολιτισμό αυτό άμεσα και κυρίως μέσα από την οπτική αντίληψη.

Παρακολουθούμε κατόπιν ένα πανηγύρι που γίνεται κάθε χρόνο στη Σαμαρίνα όπου μαζεύονται Βλάχοι από τις γύρω περιοχές. Είναι ανήμερα του προφήτη Ηλία. Ο αφηγητής αναφέρει ότι το πανηγύρι αυτό έχει “παγανιστικές αλλά και θρησκευτικές ρίζες”. Μετά την λειτουργία στην εκκλησία μαζεύονται όλοι έξω όπου τραγουδούν, παίζουν όργανα και χορεύουν με τοπικές φορεσιές. Και σ’αυτή τη σκηνή το σχόλιο είναι περιορισμένο έτσι ώστε οι θεατές να συγκεντρώνονται περισσότερο στα εικονιζόμενα παρά στην προφορική αφήγηση του σχολιαστή.

Ακολουθεί ένα πλάνο μακράς διάρκειας, ενός άνδρα μεγάλης ηλικίας που κοιτάει κατάματα το φακό (εικ.10). Το σχόλιο που συνοδεύει αυτή την εικόνα είναι το εξής: “Είναι αμφίβολο ότι οι Βλάχοι θα συνεχίσουν τον τωρινό τρόπο ζωής τους. Το καινούργιο καθεστώς δεν ευνοεί τις πολιτισμικές διαφορές μέσα στην Ελλάδα και ενθαρρύνει την εθνικοπατριωτική συνείδηση. Οι Βλάχοι έχουν αρχίσει να παντρεύονται Έλληνες και να μετακινούνται στα μεγάλα αστικά κέντρα. Το καλοκαίρι του

1970, ο Υπουργός Εσωτερικών Στυλιανός Παττακός, υποσχέθηκε να προμηθεύσει τους κατοίκους της Σαμαρίνας με ηλεκτρικό, να φτιάξει έναν ασφαλωμένο δρόμο και να τους παρέχει οικονομική βοήθεια για να αναπτυχθεί ο τουρισμός.” Και ο σχολιαστής τελειώνει: “Αν δεν υπάρχει ένα ξαναζωντάνεμα εθνικής συνείδησης, αυτή η αρχαία φυλή θα εξαφανιστεί μέσα σε μια γενιά”.

Από το σύνολο των ταινιών που εξετάζονται, η ταινία αυτή, όσον αφορά τη μορφή της βρίσκεται πιο κοντά στο είδος του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ που ονομάζεται ‘κινηματογράφος της παρατήρησης’ (*observational cinema*). Παρότι διατηρείται το προφορικό σχόλιο, μια πρακτική που αποφεύγεται στον κινηματογράφο της παρατήρησης, η αφήγηση είναι μειωμένη στο ελάχιστο με σκοπό την άμεση, χωρίς μεσολάβηση, επαφή των θεατών με τον πολιτισμό και τους ανθρώπους που απεικονίζονται. Το χαλαρό μοντάζ και η μακρές -σε διάρκεια λήψης- σκηνές που βλέπουμε στην ταινία, είναι χαρακτηριστικές αυτού του είδους εθνογραφικού ντοκυμαντέρ όπου δίνεται βάρος στην απεικόνιση ολόκληρων κι όχι κατακερματισμένων σκηνών, ώστε να εξασφαλίζεται η αβίαστη συμμετοχή των θεατών.

8.2 Σφουγγαράδες του Αιγαίου (*Aegean Sponge Divers*)

Ταινία 16mm, έγχρωμη, διάρκεια 27', 1970

Παραγωγή / Σκηνοθεσία : Begt Borgeson, University of California, extension Media Center, Berkeley, California

Φωτογραφία: H. Russel Bernard

Η ταινία αρχίζει με την εξής σκηνή που μας εισάγει θεματολογικά όσο και μορφικά στην ταινία: ένας νεαρός άνδρας επιχειρεί μια υποβρύχια κατάδυση χωρίς να φοράει ειδική στολή ή μάσκα και μαζεύει ένα σφουγγάρι από τον βυθό της θάλασσας. Παρακολουθούμε την κατάδυση στο σύνολό της, μέχρι την ανάβασή του δύτη στην επιφάνεια του νερού. Η σκηνή αυτή δεν συνοδεύεται από κείμενο αλλά από τους αρχικούς τίτλους με τους συντελεστές της ταινίας.

Ακολουθεί η εικόνα ενός νησιού από μακριά. Διαφαίνονται άσπρα σπίτια κάτω από τον ήχο ενός νησιώτικου τραγουδιού, της 'Ψαροπούλας'. Ο αφηγητής μας πληροφορεί: " Αυτή είναι η Κάλυμνος, ένα μικρό ελληνικό νησί με μια περήφανη παράδοση. Εδώ οι άνδρες κάνουν καταδύσεις για σφουγγάρια, με αποτέλεσμα συχνά να θέτουν τον εαυτό τους σε κίνδυνο ή και να χάνουν την ζωή τους. Το επάγγελμα του σφουγγαρά είναι ένα επάγγελμα που χάνεται. Αυτή η ταινία αποτελεί κιόλας μέρος της Ιστορίας. Από τα εκατό ή παραπάνω καΐκια που υπήρχαν πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τώρα υπάρχουν μόνο σαράντα". Η εικόνα αλλάζει και βλέπουμε άντρες μέσης ηλικίας στην ακτή να πατάνε σφουγγάρια. Ο αφηγητής μας πληροφορεί, ότι πολλοί άντρες μεγαλύτερης ηλικίας που δεν μπορούν πια να κάνουν καταδύσεις, δουλεύουν ακόμα στα

σφουγγάρια, στη διαδικασία καθαρισμού τους. Ακολουθεί μία σειρά εικόνων από άνδρες που έχουν κάποιο βαθμό αναπηρίας εξαιτίας των καταδύσεων που αποτελούν μέρος του επαγγέλματός τους. Άλλοι κουτσαίνουν κι άλλοι είναι καθηλωμένοι σε αναπηρικό καρότσι. Ο αφηγητής εξηγεί ότι πολλοί άνδρες έχουν μείνει παράλυτοι και εκατοντάδες έχουν χάσει την ζωή τους τα τελευταία χρόνια. Υποστηρίζει ότι πιο εξελιγμένες τεχνικές κατάδυσης θα μείωναν τα θύματα. Και συνεχίζει: “Αλλά ένα κοινωνικό σύστημα που βασίζεται στην τόλμη, απήφιση του θανάτου, το πεπρωμένο (*fate*), και μία μεγάλη έμφαση στον ανδρισμό (*masculinity*) εμποδίζει τους άνδρες να πάρουν τα κατάλληλα μέτρα ασφαλείας. Το να το κάνουν αυτό θα σήμαινε παραδοχή του φόβου κι αυτό πάνω απ’όλα πρέπει ν’αποφευχθεί”.

Στη συνέχεια παρακολουθούμε την προετοιμασία των σφουγγαράδων για το ταξίδι. Επισκευάζουν και βάφουν τα καϊκία και ελέγχουν κάθε κομμάτι ή εξάρτημα για την κατάδυση. Πολλά νεαρά αγόρια βοηθούν τους πατεράδες τους ή τους συγγενείς τους στην προετοιμασία. Παρ’ότι διαθέτουν ένα ηλεκτρονικό ελεγκτή του βάθους του βυθού, οι σφουγγαράδες δεν έχουν σύγχρονα μέσα τηλεπικοινωνίας κι έτσι για τους έξι μήνες που διαρκεί το ταξίδι δεν έχουν επικοινωνία με την ξηρά.

Ακολουθεί μια σκηνή χρηματικής συναλλαγής μεταξύ δύο ανδρών στο λιμάνι. Ο σχολιαστής παρατηρεί ότι οι σφουγγαράδες πληρώνονται πριν ταξιδέψουν. Μη γνωρίζοντας αν θα γυρίσουν θέλουν να εξασφαλίσουν οικονομικά τις οικογένειές τους προτού φύγουν. Η επόμενη σκηνή λαμβάνει χώρα σε μια ταβέρνα όπου κατά κύριο λόγο άνδρες πίνουν κρασί

και τραγουδούν. Πρόκειται για το αποχαιρετιστήριο γλέντι. Το τραγούδι που ακούγεται και που δεν μεταφράζεται από τον αφηγητή λέει :

“Χαίρου καρδιά μου, χαίρου
κι ο χρόνος θα στον φέρει
έλα πρόβαλλε...”

Το τραγούδι αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως μια αναφορά στην αμφίβολη μα επευχόμενη επάνοδο των σφουγγαράδων .

Η επόμενη σκηνή είναι ο αποχαιρετισμός στο λιμάνι, το ξημέρωμα. Γυναίκες και παιδιά αποχαιρετούν τους συγγενείς τους που φεύγουν. Μερικές από τις γυναίκες που βρίσκονται εκεί είναι ντυμένες στα μαύρα. Είναι χήρες σφουγγαράδων που χάσανε τους άντρες τους σε προηγούμενα ταξίδια. Ένας παπάς ευλογεί τα καΐκια ενώ οι άνδρες κάνουν τον σταυρό τους. Ο αφηγητής λέει: “Ένας μεγάλος αριθμός οικογενειών ζουν χωρίς τον πατέρα ή το σύζυγο για το μισό χρόνο. Σε μερικές γειτονιές ζούνε μόνο γυναίκες, παιδιά και ηλικιωμένοι.” Παρακολουθούμε αρχικά εικόνες από έρημους δρόμους με γυναίκες που στέκονται ακίνητες ντυμένες στα μαύρα, ακίνητες και εικόνες παιδιών που τρώνε όλα μαζί από ένα πιάτο και μετά πλένουν το πιάτο τους στη θάλασσα. Ένα τραγούδι που μοιάζει με νανούρισμα αλλά και με μοιρολόι συνοδεύει αυτές τις σκηνές προσδίδοντας μια θλιβερή ατμόσφαιρα.

Στο μεταξύ οι άνδρες ταξιδεύουν προς την βόρεια Αφρική. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, παίζουν χαρτιά για να περάσουν την ώρα τους. Το ταξίδι διαρκεί πέντε μέρες. Ακολουθούν σκηνές από την καθημερινή ρουτίνα του ψαρέματος. Η δουλειά αρχίζει τα ξημερώματα. Μέχρι να πέσει το σκοτάδι όλοι οι δύτες θα πραγματοποιήσουν τουλάχιστον τρεις

καταδύσεις. Ο πρώτος δύτες ετοιμάζεται να πέσει. Είναι δεκαοχτώ χρονών και είναι η πρώτη φορά που θα επιχειρήσει κατάδυση. Ο αφηγητής σχολιάζει: “Κάνοντας το σταυρό του και αψηφώντας τους κανόνες ασφαλείας (ο δύτες) αγνοεί την σκάλα και πέφτει στο νερό με βουτιά”. Το βάθος της κατάδυσης είναι πάνω από εκατόν είκοσι πόδια. Είναι ντυμένος με την ειδική στολή και μάσκα ενώ έχει περασμένη στον καρπό του χεριού του μία μαρμάρινη πέτρα. Το σχόλιο τονίζει ότι οι δύτες αρνούνται να φορέσουν ειδικά παπούτσια που θα τους προφύλασσαν από το βυθό επειδή το θεωρούν “υποτιμητικό”. Παρακολουθούμε μέσω υποβρύχιων λήψεων τον δύτε στην προσπάθειά του να βρει σφουγγάρια στο βυθό της θάλασσας. Οι υποβρύχιες αυτές λήψεις διακόπτονται από σκηνές στο καΐκι, όπου ένας από τους άντρες μετράει τον χρόνο της κατάδυσης με κλεψύδρα. Ο αφηγητής λέει: “Το επάγγελμα του σφουγγαρά είναι κληρονομικό... Οι εποχές όμως αλλάζουν. Λίγοι μόνο νέοι ενδιαφέρονται γι αυτό το επάγγελμα... Σε μια πρόσφατη αποστολή, εννέα άνθρωποι έμειναν παράλυτοι και έξι έχασαν την ζωή τους. Ο βυθός είναι ένας μοναχικός κόσμος, πλούσιος, γεμάτος ομορφιά αλλά και γεμάτος κινδύνους”. Από το σχόλιο μαθαίνουμε ότι οι πραγματικοί κίνδυνοι σ’ αυτό το επάγγελμα προέρχονται από τη μη τήρηση των μέτρων ασφαλείας. Για παράδειγμα, “ενώ σύμφωνα με τους κανόνες ασφαλούς κατάδυσης των ΗΠΑ, η ανάβαση από βάθος εκατόν είκοσι περίπου ποδιών πρέπει να διαρκεί τουλάχιστον τριάντα δύο λεπτά, αυτός ο δύτες θα ανεβεί μέσα σε τέσσερα λεπτά έτσι ώστε ο επόμενος δύτες να πέσει πιο γρήγορα”. Μ’ αυτόν τον τρόπο οι σφουγγαράδες καταφέρνουν να πραγματοποιούν πολύ περισσότερες καταδύσεις αλλά θέτουν σε διαρκή

κίνδυνο την ζωή τους. “Αλλά”, όπως υποστηρίζει ο αφηγητής, “αυτό είναι το ρίσκο που πρέπει να πάρεις όταν είσαι άνδρας (“andros”) και καλυμνιώτης δύτες.”

Στο ερώτημα γιατί θέτουν σε κίνδυνο την ζωή τους, ο αφηγητής δίνει ο ίδιος την απάντηση λέγοντας ότι επειδή οι σφουγγαράδες πληρώνονται προκαταβολικά νοιώθουν υποχρεωμένοι στον καπετάνιο να “δώσουν τον καλύτερο εαυτό τους”, πράγμα που σημαίνει να επιχειρήσουν όσο το δυνατόν πιο πολλές καταδύσεις. Με το να συντομεύουν τον χρόνο της ανάβασης κερδίζουν χρόνο που χρησιμοποιείται για περισσότερες καταδύσεις. Ακολουθούν σκηνές υποβρύχιων καταδύσεων υπό τον ήχο ηλεκτρονικής μουσικής και αμέσως μετά σκηνές από το καθάρισμα και το στέγνωμα των σφουγγαριών που κρεμιώνται στο καΐκι. Τα βράδια πηγαίνουν στο καΐκι που μεταφέρει τα καύσιμα και το φαγητό και τρώνε το μοναδικό γεύμα της ημέρας. Στο διάστημα των έξι μηνών σταματάνε μόνο πέντε ή έξι φορές σε λιμάνια για να προμηθευθούν τρόφιμα και να παραλάβουν την αλληλογραφία τους.

Οι επόμενες σκηνές είναι εικόνες από τις ετοιμασίες που γίνονται στην Κάλυμνο για τον ερχομό των σφουγγαράδων. “Τα σπίτια καθαρίζονται και βάφονται, τα ρούχα μπαλώνονται, όλα είναι έτοιμα για τον ερχομό του πατέρα”, λέει ο αφηγητής, και το σχόλιό του συνοδεύεται από εικόνες γυναικών που βάφουν άσπρους τους τοίχους των σπιτιών τους (εικ.11). Τα παιδιά μαζεύονται στο λιμάνι για να υποδεχθούν τους άντρες (εικ.12). Καθώς οι άνδρες πλησιάζουν στην Κάλυμνο οι καμπάνες απ’ τις εκκλησίες όλου του νησιού χτυπούν. Η σκηνή αυτή σημαίνει και το τέλος του κύκλου εργασιών των σφουγγαράδων. Στη συνέχεια παρακολουθούμε

κάποιες σκηνές από την προετοιμασία των σφουγγαριών για πώληση. Τα σφουγγάρια καθαρίζονται με ειδικές διαδικασίες και μετά πακετάρονται σε ειδικά κουτιά για την μεταφορά τους στα πλοία. Το συνοδευτικό σχόλιο σ'αυτές τις σκηνές είναι: "Στις μέρες μας, τα συνθετικά σφουγγάρια απειλούν την ύπαρξη της αρχαίας αυτής παράδοσης και την σύνθετη οικονομική και κοινωνική δομή της Καλύμνου. Και πάλι όμως ο τομέας αυτός παραγωγής επιβιώνει. Αλλά η Κάλυμνος δεν είναι πια η ίδια. Αυτά που είδατε εδώ είναι κιόλας ιστορία. Το μέλλον της Καλύμνου είναι αβέβαιο. Μάλλον θα υπάρξει κάποια στροφή προς τον τουρισμό. Στο μεταξύ, οι άντρες θα εξακολουθήσουν να κάθονται στα καφενεία μέχρι νάρθει η ώρα να ταξιδέψουν ξανά". Με τα τελευταία αυτά λόγια, με εικόνες από άνδρες καθισμένους στον εξωτερικό χώρο ενός καφενείου και με τον ήχο της 'Ψαροπούλας' η ταινία φτάνει στο τέλος της.

8.3 Ευκαιρίες Ζωής: Τέσσερις Οικογένειες σ'ένα Κυπριακό Χωριό που Αλλάζει (*Life chances : Four Families in a Changing Cypriot Village*)

Ταινία 16mm, μαυρόασπρη, διάρκειας 43', 1974

Σκηνοθεσία : Peter Loizos

Παραγωγή: The London School of Economics, Αγγλία

Φωτογραφία / Έρευνα : Peter Loizos

Μοντάζ: Gregory Harris

Η ταινία αρχίζει με εικόνες φύσης, ενώ το σχόλιο είναι το εξής: "Αυτό είναι ένα χωριό που θα ονομάσουμε Καλό, σε μια γόνιμη πεδιάδα της δυτικής Κύπρου. Είναι πολύ πιο πλούσιο από άλλα κυπριακά χωριά, αλλά

αυτό που συμβαίνει εδώ συμβαίνει και σ'άλλες αγροτικές κοινωνίες εξαιτίας της σύγχρονης κοινωνικοοικονομικής ανάπτυξης". Μ'αυτά τα λόγια, ο σχολιαστής μας προετοιμάζει να αντιμετωπίσουμε την ταινία όχι ως μια ειδική περίπτωση ενός χωριού στην Κύπρο, αλλά ως τυπικό παράδειγμα αγροτικής κοινωνίας σε οικουμενικό επίπεδο.

Στα πρώτα είκοσι λεπτά της ταινίας ο Λοίζος προσπαθεί να προσδιορίσει πως η ζωή των ανθρώπων στο Καλό έχει αλλάξει στα τελευταία πενήντα χρόνια αναφερόμενος σε διάφορες όψεις της κοινωνικής και οικονομικής ζωής του χωριού. Από το σχόλιο μαθαίνουμε ότι μέχρι το 1940, τα σπίτια χτιζόντουσαν με τούβλα και λάσπη. Μια οικογένεια μπορούσε να χτίσει σχεδόν μόνη το σπίτι της με την βοήθεια ενός ξυλουργού. Ο φακός επικεντρώνεται σε ένα συγκρότημα τέτοιων σπιτιών που τα ενώνει μια κοινή αυλή και όπου βλέπουμε έναν ηλικιωμένο άνδρα. Ο αφηγητής λέει: "Αυτός ο άνδρας κι αυτό το σπίτι πάνε μαζί με την αυλή. Και οι δύο δεν έχουν πολλά χρόνια ζωής. Ο εγγονός όταν μεγαλώσει δεν θα βρεί αυτή την αυλή ή αυτά τα σπίτια γιατί στα επόμενα δέκα χρόνια θάχουν εξαφανιστεί... Το τελευταίο σπίτι χτισμένο με τούβλο και λάσπη...." Με το μυθοποιητικό σε ύφος αυτό σχόλιο ο αφηγητής μας εισάγει στη βασική προβληματική και την ατμόσφαιρα της ταινίας, ότι δηλαδή παρακολουθούμε ένα χώρο που σύντομα δεν θα υπάρχει πια, έναν κόσμο που σιγά-σιγά χάνεται.

Η εικόνα μιας γυναίκας που κάθεται μόνη της και γνέθει μας μεταφέρει αλλού. Ο αφηγητής λέει ότι τα παλιότερα χρόνια σκοπός κάθε οικογένειας ήταν να μπορεί να είναι αυτάρκης. Για παράδειγμα, ο στόχος ήταν να μπορεί κανείς να φτιάχνει ρούχα από τα δικό του μαλλί που έβγαζε από

τα δικά του πρόβατα που έβοσκαν στο δικό του χωράφι. Μόνο αν κάποιος ήταν πολύ φτωχός έπρεπε να δουλεύει σε κτήματα άλλων.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε μια γυναίκα να ζυμώνει ψωμί. Είναι πια η μοναδική στο χωριό που ζυμώνει μόνη της ψωμί ενώ “παλιά κάθε οικογένεια έφτιαχνε το δικό της ψωμί”.

Ακολουθεί η εικόνα ενός μοντέρνου σπιτιού ενώ ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι είναι πια πολύ δύσκολο να χτίσει μια οικογένεια το δικό της σπίτι γιατί χρειάζονται εξειδικευμένοι εργάτες.

Βλέπουμε κατόπιν άντρες να βγαίνουν από την εκκλησία αφού έχουν κοινωνήσει. Είναι ένα μακρύ σε διάρκεια πλάνο όπου τα πρόσωπα των ανθρώπων φαίνονται από πολύ κοντά τραβηγμένα με τηλεφακό. Ο αφηγητής λέει: “Πενήντα χρόνια πριν, το 60% θα ονόμαζαν τους εαυτούς τους αγρότες. Σήμερα, λιγότεροι από 40% είναι αγρότες. Υπάρχουν δάσκαλοι, αστυνομικοί, διοικητικοί υπάλληλοι και άλλοι επαγγελματίες”.

Ο αφηγητής κάνει επίσης νύξη για τις πολιτικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στους κατοίκους του Καλού λέγοντας ότι πολλοί δεν πάνε στη εκκλησία λόγω πολιτικών πεποιθήσεων και διαφορών.

Ακολουθεί η εικόνα μιας αντλίας νερού ενώ ο σχολιαστής μας πληροφορεί ότι οι μεγάλες αλλαγές στο Καλό έγιναν στην δεκαετία του '60, όταν πραγματοποιήθηκαν τα μεγάλα έργα ύδρευσης και οι άνθρωποι άρχισαν να καλλιεργούν τα μέχρι τότε άγονα χωράφια τους. Μια άλλη καινοτομία, ήταν και η χρήση του τρακτέρ με το οποίο τα χωράφια μπορούσαν να αποδίδουν περισσότερο σε λιγότερο χρόνο.

Στην επόμενη σκηνή, βλέπουμε έναν χασάπη να κόβει κρέας. Ο αφηγητής λέει ότι οι κάτοικοι του Καλού τρώνε κρέας δύο ή περισσότερες

φορές τη βδομάδα ενώ στην δεκαετία του '30 τρώγανε κρέας μία ή δύο φορές το χρόνο. Αυτό αποτελεί μία ακόμα ένδειξη της οικονομικής εξέλιξης και της ανόδου του βιοτικού επιπέδου του χωριού. Ο αφηγητής αναφέρεται επίσης και σε άλλη μία σημαντική αλλαγή που είναι ότι οι κάτοικοι του Καλού, στην πλειοψηφία τους, επιθυμούν τα παιδιά τους να συνεχίσουν σε ανώτερο επίπεδο τις σπουδές τους. Η σκηνή που εικονογραφεί το παραπάνω είναι αυτή του αποχωρισμού ενός νέου από την οικογένειά του. Φεύγει για σπουδές στην Αγγλία και αποχαιρετά την οικογένειά του στο αεροδρόμιο.

Ακολουθεί μια σκηνή όπου ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες σκάβουν τους δημόσιους δρόμους. Είναι “η τελευταία στην ιεραρχία δουλειά που μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος στο Καλό”. Μ’αυτή την σκηνή τελειώνει το πρώτο μέρος της ταινίας που καταγράφει διαφορές που έχουν σημειωθεί στο Καλό τις τελευταίες δεκαετίες.

Στη συνέχεια, βλέπουμε τη φωτογραφία ενός ιερέα που έχει πεθάνει πριν τριάντα χρόνια, του πατέρα Λοίζου. Απ’το σημείο αυτό και πέρα, η ταινία επικεντρώνεται στην ζωή και στις ευκαιρίες εξέλιξης που είχαν οι απόγονοι του ιερέα. Μέσα από την παρατήρηση τεσσάρων από τα επτά παιδιά του πατέρα Λοίζου, η ταινία επιχειρεί να εξετάσει τους παράγοντες που οδήγησαν στη διαφορετική εξέλιξη του κάθε παιδιού. Ο δημιουργός της ταινίας επιμένει ιδιαίτερα στην οικονομική εξέλιξη που παρουσίασαν οι απόγονοι του ιερέα. Η ανάλυση άλλων στοιχείων που αφορούν στην κοινωνική ζωή ή την προσωπικότητα έχουν δευτερεύουσα σημασία γι αυτόν. Μέσα από την ιστορία κάθε οικογένειας, ο σκηνοθέτης προσπαθεί

να δει τις αλλαγές που έχουν σημειωθεί τα τελευταία χρόνια στην κοινωνική και οικονομική δομή στο Καλό.

Η πρώτη ιστορία αναφέρεται στο γιό του πατέρα Λοίζου, τον Ζήνωνα, που πέθανε το 1958. Η γυναίκα του Στέλλα ζει ακόμα. Τη βλέπουμε, ηλικιωμένη πια, να πλέκει στην αυλή με βελονάκι. Στη συνέχεια βλέπουμε την Ελένη, την κόρη της Στέλλας, που έχει θέση επιθεωρητή στην εκπαίδευση. Έχει σπουδάσει στην Αγγλία κι έχει τρία παιδιά. Παρακολουθούμε τη σκηνή όπου η Ελένη μαζεύει πορτοκάλια στο χωράφι της μαζί με τον άντρα της, το Νίκο, ο οποίος σπούδασε κι αυτός στην Αγγλία και είναι κι αυτός εκπαιδευτικός. Η Ελένη κι ο Νίκος ζουν το μισό χρόνο στη Λευκωσία και τον μισό στο Καλό. Ακολουθεί η εικόνα της κόρης της Ελένης που παίζει πιάνο στο σπίτι στη Λευκωσία, ενώ ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι η Ελένη είχε αρκετή περιουσία όταν παντρεύτηκε επειδή ήταν το μοναδικό παιδί. Ο Νίκος είχε κι αυτός αρκετή περιουσία από τους γονείς του κι έτσι φτιάξανε μια οικογένεια που σημείωσε κοινωνική και οικονομική άνοδο.

Η δεύτερη ιστορία αναφέρεται στο Θωμά, εγγονό του πατέρα Λοίζου και γιο της κόρης του ιερέα, Μαρίας. Βλέπουμε το Θωμά, έναν άνδρα μέσης ηλικίας να δουλεύει στα χωράφια. Οι αδερφές του Θωμά κληρονόμησαν το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας των γονιών τους με αποτέλεσμα εκείνος να ξεκινήσει τη ζωή του με περιορισμένα οικονομικά μέσα. Προσπαθώντας να αγοράσει περισσότερη γη πήρε πολλά δάνεια για τα οποία έχει τώρα χρέη. Η γυναίκα και ο γιος του Θωμά συμβάλλουν οικονομικά στην οικογένεια δουλεύοντας στα χωράφια και καλλιεργώντας ντομάτες. Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι στο Καλό οι άνθρωποι εκτιμούν

πολύ το Θωμά επειδή είναι αυτοδημιούργητος. Τον βλέπουμε να κάθεται σ'ένα γραφείο, ενώ από το προφορικό σχόλιο μαθαίνουμε ότι ο Θωμάς είναι μέλος του αγροτικού συναιτερισμού και βασικό μέλος της αριστερής παράταξης στο Καλό. Το κομμάτι που αναφέρεται στον Θωμά τελειώνει με μια σκηνή όπου ο Θωμάς με την γυναίκα του και τον μικρό τους γιό τρώνε στο εσωτερικό του σπιτιού τους, ενώ το σχόλιο αναφέρεται στα μεγαλύτερα παιδιά του Θωμά που έχουν σπουδάσει και δεν ζουν πια στο Καλό.

Κατόπιν βλέπουμε την κόρη του πατέρα Λοίζου, τη Στιλού, σε προχωρημένη ηλικία. Έχει τέσσερεις γιους και δύο κόρες. Παντρεύτηκε το Γιώργο που ήταν φτωχός, αλλά σχετικά μορφωμένος και δούλεψε ως βιβλιοθηκάριος του χωριού. Όλα τα παιδιά τους σπούδασαν και ο Προκόπης, ο πιο μικρός προετοιμάζεται κι αυτός να σπουδάσει για να γίνει γιατρός. Τον βλέπουμε να διαβάζει στην αυλή (εικ.13). Στην επόμενη σκηνή παρακολουθούμε μία από τις κόρες του Γιώργου και της Στιλούς, τη Μαρία, να διδάσκει στο σχολείο του χωριού όπου είναι δασκάλα. Ο αφηγητής λέει: “Το γεγονός ότι τα τέσσερα πρώτα παιδιά (της Στιλούς και του Γιώργου) ήταν αγόρια βοήθησε στο να μπορέσουν να πάρουν προίκα τα κορίτσια της οικογένειας μετά”. Συγχρόνως υποστηρίζει ότι η ανάπτυξη και εξέλιξη του σύγχρονου εκπαιδευτικού συστήματος στην Κύπρο συνέβαλε στο να μπορέσουν τα παιδιά να μορφωθούν και να ζήσουν μια ζωή καλύτερη απ’αυτή των γονιών τους.

Η ταινία συνεχίζεται μ'ένα κοντινό πλάνο ενός ανθρώπου που κοιμάται ξαπλωμένος στη γη (εικ. 14). Είναι ο Γιάννης, εβδομήντα χρονών, ένα ακόμα από τα παιδιά του πατέρα Λοίζου. Ο Γιάννης ήταν μέλος του

βρετανικού στρατού. Γύρισε με αρκετά χρήματα στην Κύπρο αλλά δεν τ'αξιοποίησε αγοράζοντας γη. Έχει επτά παιδιά εκ των οποίων τα πέντε κορίτσια. Μία μόνο κόρη δεν έχει παντρευτεί ακόμα. Ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι ο Γιάννης δούλεψε σκληρά σ'όλη του τη ζωή σε κτήματα άλλων για να μπορέσει να προικίσει τις κόρες του.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε τις κόρες του Γιάννη που κεντούν και κουβεντιάζουν. Από το σχόλιο μαθαίνουμε ότι και οι τέσσερεις από τις πέντε που παντρεύτηκαν βοήθησαν τον πατέρα τους οικονομικά για να χτίσει ένα σπίτι για την κάθε μία. Ο Γιάννης και η γυναίκα του ζούνε τώρα σ'ένα σπίτι ενός δωματίου, πίσω από το σπίτι της κόρης τους Ελένης που ζει σ'ένα πολυτελές καινούργιο σπίτι. Ο αφηγητής λέει: "Το να παντρεύει κανείς καλά τα παιδιά του είναι η πιο σημαντική ηθική αρχή στη ζωή ενός άνδρα. Το να έχεις πέντε κορίτσια είναι απλώς κακή τύχη. Παρότι ο Γιάννης έχει κουραστεί, η τιμή του είναι εντάξει". Στην τελευταία σκηνή βλέπουμε το τελευταίο σπίτι που κτίζει ο Γιάννης για την μοναδική ανύπαντρη κόρη του, με την βοήθεια του γαμπρού του που είναι χτίστης.

Προσπαθώντας να ανακεφαλαιώσει το νόημα της ταινίας ο αφηγητής μας πληροφορεί ότι η ταινία αυτή είχε ως θέμα της τους απογόνους "δύο συνηθισμένων ανθρώπων" και την εξέταση των παραγόντων που διαμόρφωσαν την τύχη του κάθε παιδιού. Παράγοντες όπως η γη που είχε ο καθένας, το φύλο και ο αριθμός των παιδιών, η προσωπικότητα, η σωματική υγεία και η εκπαίδευση του καθενός προβάλλονται ως καθοριστικοί. Ο αφηγητής καταλήγει: "Αυτή η ταινία αφορούσε ένα πλούσιο χωριό σε μια φτωχή χώρα. Οι πιο φτωχοί άνθρωποι που είδατε είναι πιο πλούσιοι απ' ό,τι οι περισσότεροι κάτοικοι της Ινδίας ονειρεύονται

ποτέ να γίνουν. Αυτή η ταινία δεν είναι τυπική του τρίτου κόσμου αλλά δείχνει πόσο καλά τα καταφέρνουν οι κάτοικοι των αγροτικών περιοχών όταν βρουν καλή γη, νερό, πίστωση και αγορά”. Το τελευταίο αυτό σχόλιο δηλώνει την προσπάθεια του δημιουργού της ταινίας να συγκρίνει το Καλό με άλλες κοινωνίες και μάλιστα “τρίτου κόσμου”. Μοιάζει σαν να να “απαντάει” σε ένα κοινό που πιθανά να γνωρίζει ελάχιστα για τις χώρες σαν την Κύπρο ή την Ελλάδα που ανήκουν στις περιφέρειες της Ευρώπης.

Τέλος, σε μαύρο φόντο, και μετά από τους τίτλους των συντελεστών της ταινίας υπάρχει το εξής κείμενο: “Τον Ιούλιο του 1974, αυτή η περιοχή της Κύπρου καταλήφθηκε από τουρκικές δυνάμεις και οι “Έλληνες του χωριού (σχεδόν το 95%) φοβούμενοι για την ασφάλειά τους έφυγαν κι έγιναν πρόσφυγες”. Με το κείμενο αυτό επιβεβαιώνεται με οδυνηρό τρόπο το νόημα της ταινίας: ότι δηλαδή η κοινωνία του Καλού υπόκειται σε συνεχείς αλλαγές. Το παράδοξο είναι ότι στους παράγοντες που αναφέρονται στην ταινία ως καθοριστικοί για τις τύχες των κατοίκων του Καλού δεν συμπεριλαμβάνεται, ή μάλλον αγνοείται εντελώς, το πολιτικό στοιχείο που, σε μεγάλο βαθμό, καθόρισε την τουρκική εισβολή στην Κύπρο.

Επίσης, με την ιδιαίτερη έμφαση που δίνεται στην ταινία στον οικονομικό τομέα, παραλείπονται άλλοι παράγοντες που καθορίζουν την ζωή ενός ανθρώπου και μιας κοινωνίας, όπως η επεκτατική πολιτική ενός γειτονικού λαού ή τα διεθνή συμφέροντα. Με αυτό δεν εννοώ ότι ο δημιουργός μιας εθνογραφικής ταινίας πρέπει να πραγματεύεται το σύνολο της πολιτικής, οικονομικής, κοινωνικής ζωής των ανθρώπων που μελετά, αλλά να αφήνει αιχμές για το ότι η ταινία δεν μπορεί να

αναπαράστησει το “όλον” μιας πραγματικότητας αλλά να φωτίσει απλά κάποιες πλευρές της.

8.4 Δέκα Φορές Άδειο (*Ten Times Empty*)

Ταινία 16mm, έγχρωμη, 21', 1977

Σκηνοθεσία : James Wilson, David Tristram

Παραγωγή : Juniper Films, Σίντνεϋ, Αυστραλία

Διανομή : International Film Foundation, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ

Η ταινία αρχίζει μ'ένα κοντινό πλάνο ενός αγκαθιού. Πίσω διαφαίνεται η Σύμη. Κάτω από τους ήχους βελασμάτων και κουδουνιών, ο φακός πλησιάζει το νησί. Η πρώτη σκηνή από τη ζωή στη Σύμη είναι οι πρόβες μαθητών του σχολείου για την επερχόμενη εθνική γιορτή. Οι κοπέλες του χωριού χορεύουν σούστα. Η εικόνα και το σχόλιο του εκφωνητή μας εισαγάγουν στον κεντρικό ήρωα της ταινίας που είναι ο δωδεκάχρονος Βασίλης. Το σχόλιο που ακούγεται σ'όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι η φωνή του Βασίλη, σε πρώτο πρόσωπο. Στις επόμενες σκηνές ο Βασίλης μας δίνει ορισμένες βασικές πληροφορίες για το νησί ενώ τον βλέπουμε ν'ανεβοκατεβαίνει στα καλντερίμια της Σύμης. “Η λέξη ‘σύμη’ σημαίνει μαϊμού. Δεν υπάρχουν μαϊμούδες εδώ παρότι μερικές φορές αισθάνομαι ότι μοιάζουμε με μαϊμούδες έτσι που ανεβοκατεβαίνουμε αυτά τα σκαλιά. Σύντομα ο πρώτος δρόμος θα είναι έτοιμος. Ένας αληθινός δρόμος με αυτοκίνητα. Η Σύμη δεν έχει ακόμη αυτοκίνητα γι αυτό κι εγώ ποτέ δεν έχω δει κανένα. Ούτε λεωφορείο, ούτε τρένο. Μόνο στην τηλεόραση τα έχω δει”. Με το σχόλιο αυτό, εκφράζεται ένας τρόπος αντίληψης της Σύμης, ως μιας κοινωνίας λιγότερο αναπτυγμένης από τον δυτικό κόσμο.

Η εικόνα αλλάζει και βλέπουμε τον πατέρα του Σπύρου που είναι ψαράς να φτιάχνει το δίχτυ του στο λιμάνι. Ο Σπύρος λέει: “Μια μέρα εγώ και τ’αδέρφια μου θα πάρουμε το καίκι του πατέρα.” Και συνεχίζει: “Ο μπαμπάς κι ο θεός Μανώλης είναι δυστυχείς γιατί πιάνουν όλο και λιγότερα ψάρια”. Μ’ αυτή τη φράση, ο Βασίλης μας εισάγει στο κυρίως θέμα της ταινίας που είναι η οικονομική παρακμή στην οποία βρίσκεται η Σύμη. Ακολουθεί η εικόνα του παππού του Βασίλη που φτιάχνει τη μακέτα ενός πλοίου. Το συνοδευτικό σχόλιο είναι το εξής: “Ο παππούς μας λέει ότι η Σύμη ήταν το πιο πλούσιο νησί των Δωσεκανήσων. Φτιάχναμε τα καλύτερα καράβια, είχαμε τα καλύτερα σπίτια, μια κεντρική πλατεία, μαγαζιά κι ένα θέατρο. Αλλά όλ’ αυτά έχουν τελειώσει τώρα”. Στη συνέχεια βλέπουμε σκηνές από το λιμάνι, όπου άντρες φορτώνουν και ξεφορτώνουν προϊόντα. Ο Βασίλης λέει: “Όλα τ’αγαθά έρχονται σε μας μέσω της θάλασσας. Εμείς δεν έχουμε τίποτα να εξάγουμε. Παλιά όμως τα κατάφερναν και καλιεργούσαν διάφορα... Μπορεί οι άνθρωποι να μην ενδιαφέρονται πια”. Η εικόνα που αντιστοιχεί στο τελευταίο αυτό σχόλιο είναι αυτή ενός άνδρα που τρώει βαριεστημένα ένα μήλο (εικ.15). Υπονοείται εδώ μέσω του σχόλιου αλλά και της εικόνας ότι η αδιαφορία των ανθρώπων ευθύνεται για την παρακμή στην οποία βρίσκεται η Σύμη.

Ακολουθούν σκηνές από άντρες που κάθονται έξω από ένα καφενείο, κουβεντιάζοντας και καπνίζοντας. Ο Βασίλης συνεχίζει: “Η μαμά λέει ότι ένα πράγμα δεν αλλάζει στη Σύμη κι αυτό είναι οι γυναίκες της Σύμης. Δεν πρόκειται ποτέ να κάτσουν έξω από τα καφενεία ούτε να καπνίσουν δημόσια. Αυτά, λέει (η μαμά), είναι για τους άντρες”. Μ’ αυτό το σχόλιο,

αποκαλύπτεται η αντίληψη των δημιουργών της ταινίας σχετικά με τον ρόλο των γυναικών ως περιθωριακών στην δημόσια ζωή.

Η επόμενη σκηνή είναι εικόνες από μια κηδεία. Ο φακός παρακολουθεί από απόσταση τη νεκρώσιμη ακολουθία. Το φέρετρο περιφέρεται στους δρόμους του νησιού, ανοιχτό, έτσι ώστε όλοι ν' αποτείνουν τον τελευταίο χαιρετισμό. Στη συνέχεια βλέπουμε έναν από τους παπάδες της Σύμης, τον πατέρα Τσίγκο τον οποίο ο Βασίλης αποκαλεί "τυχερό" επειδή πληρώνεται από το κράτος και, σε σχέση με τους περισσότερους Συμιώτες, έχει οικονομική άνεση. Βλέπουμε επίσης το δήμαρχο της Σύμης, τον κύριο Αγκελαΐδη που, όπως μας πληροφορεί ο δωδεκάχρονος Βασίλης, είναι ο συνδετικός κρίκος μεταξύ του νησιού και της Αθήνας. Ακολουθούν εικόνες τουριστών καθώς τριγυρνούν στο νησί. Κάθονται στο λιμάνι στον ήλιο, κουβεντιάζουν και γελούν. Στη συνέχεια βλέπουμε τις αστυνομικές αρχές. Ο Βασίλης λέει, "εδώ δεν έχουμε ληστείες Τραπέζης. Αλλά φυσικά, δεν υπάρχει και καμία τράπεζα για να γίνει κλοπή."

Το επόμενο θέμα της ταινίας είναι η προίκα των γυναικών. Παρακολουθούμε τη μητέρα του Βασίλη να γυαλίζει τα χάλκινα μπακίρια της και τη μικρή αδερφή του Βασίλη να παίζει. Το προφορικό σχόλιο μας πληροφορεί ότι η αδερφή του Βασίλη θα κληρονομήσει την προίκα της μαμάς όπως και το σπίτι, ενώ ο Βασίλης και τ'αδέρφια του θα ζήσουν στο σπίτι της γυναίκας που θα παντρευτούν.

Ακολουθούν σκηνές από το γεμάτο από ανθρώπους προαύλιο μιας από τις εκκλησίες της Σύμης. "Όλοι στο χωριό είμαστε χριστιανοί ορθόδοξοι", λέει ο Βασίλης.

Στη συνέχεια παρακολουθούμε την επίσκεψη του Βασίλη και της οικογένειάς του στην γιαγιά και την προγιαγιά που είναι αγρότισσες. Κατοικούν σ'ένα χωριό λίγο πιο πάνω από την πόλη της Σύμης. "Η ζωή του αγρότη", λέει ο Βασίλης, "είναι πιο δύσκολη απ'αυτή του ψαρά". Ακολουθούν σκηνές αποχαιρετισμού στο λιμάνι. Γυναίκες και παιδιά αποχαιρετούν τους άντρες που αφήνουν τη Σύμη για να βρουν δουλειά στην Αθήνα ή και σε ξένες χώρες όπως Αμερική, Καναδά, Αυστραλία, Νέα Ζηλανδία. Ο Βασίλης λέει: "Οι μισοί από τους άντρες της Σύμης λείπουν. Δουλεύουν στη θάλασσα. Παλιά ζούσαν δέκα φορές περισσότεροι άνθρωποι εδώ. Τώρα όμως τα σπίτια τους είναι έρημα". Όπως εξηγεί αμέσως μετά ο Βασίλης, άλλα σπίτια ερημώθηκαν από τους ιδιοκτήτες τους που ξενιτεύτηκαν και άλλα καταστράφηκαν στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Ακολουθούν σκηνές εορτασμού της ημέρας απελευθέρωσης της Σύμης. Οι τοπικές αρχές είναι εκεί, καθώς και όλο το νησί που χειροκροτεί την παρέλαση των παιδιών. Η ταινία τελειώνει με την εξής σκηνή: Ο Βασίλης κι ο πατέρας του βρίσκονται μέσα σ' ένα καΐκι στη μέση της θάλασσας (εικ.16) και ο Βασίλης μονολογεί: "Ο μπαμπάς ανησυχεί όλο και και πιο πολύ επειδή δεν πιάνουμε αρκετά ψάρια. Ανησυχώ. Είναι κακό σημάδι για μένα που θέλω να γίνω ψαράς". Και συνεχίζει: "Υπάρχει μια παλιά Ελληνική παροιμία: 'Το πιάτο του ψαρά είναι δέκα φορές άδειο και μια φορά γεμάτο'. Φαίνεται ότι εννέα στις δέκα φορές, όταν ο ψαράς τραβάει το δίχτυ από τη θάλασσα, είναι άδειο". Ακολουθεί κοντινό πλάνο του Βασίλη. "Δεν είναι σωστό. Άραγε, θα πρέπει κι εγώ να ξενιτευτώ;"

Η εικόνα αλλάζει και μας μεταφέρει στιγμιαία στο Σίντνεϋ της Αυστραλίας, επιχειρώντας να σκιαγραφήσει τη σκέψη του Βασίλη. Ξαφνικά ο Βασίλης λέει χαρούμενος: “Α, κάτι πιάσαμε σήμερα. Βέβαια, δεν είναι αρκετά (τα ψάρια) για να τα πουλήσουμε στην αγορά. Αύριο θάναι μια καλύτερη μέρα”. Με τα τελευταία λόγια του Βασίλη, ο φακός απομακρύνεται από το καΐκι και σηκώνεται προς τον ουρανό. Το καΐκι φαίνεται σαν μια κουκίδα στη θάλασσα ενώ το μέλλον του μοιάζει αβέβαιο και σκοτεινό.

8.5. Το προφορικό σχόλιο στο Δέκα Φορές Άδειο

Στο *Δέκα Φορές Άδειο*, όπως και στις υπόλοιπες εθνογραφικές ταινίες που αναφέρονται στον ελληνικό χώρο, η πρωταρχική δράση του προφορικού σχόλιου είναι η δημιουργία ενός αφηγηματικού ιστού στην ταινία. Δίνει δηλαδή την ψευδαίσθηση της χρονολογικής και νοηματικής ακολουθίας στις εικόνες.

Ένα άλλο στοιχείο που αφορά το προφορικό σχόλιο στο *Δέκα Φορές Άδειο*, είναι η προσπάθεια κατάργησης της επίσημης και αντικειμενικής φωνής του αφηγητή που εκφράζεται πάντα στο συλλογικό τρίτο πρόσωπο (“οι Έλληνες θεωρούν ότι...”) και η αντικατάστασή του από το πρώτο ενικό πρόσωπο (“εγώ νομίζω ότι...”). Επιπλέον ο αφηγητής δεν είναι εξωτερικός παρατηρητής μέσης ηλικίας, αλλά ένας νεαρός αυτόχθονας. Η χρήση δηλαδή του παραδοσιακού προφορικού σχόλιου για τον τονισμό της εγκυρότητας και ‘αντικειμενικότητας’, δίνει τη θέση της σ’ένα σχόλιο περισσότερο συναισθηματικό και πιο προσωπικό. Ενώ λοιπόν στα περισσότερα εθνογραφικά ντοκυμαντέρ που εξετάζουμε, η εγκυρότητα

διασφαλίζεται από το αντικειμενικό τρίτο πρόσωπο, εδώ ανιχνεύεται στο πρώτο ενικό πρόσωπο ενός από τους ανθρώπους που μελετούνται.

Όπως είδαμε στην περιγραφή του *Δέκα Φορές Άδειο*, ολόκληρη η ταινία δομείται και οργανώνεται μέσα από την αντίληψη του δωδεκάχρονου Βασίλη για την πραγματικότητα. Η παρουσίαση της οπτικής του Βασίλη δεν αποτελεί παρά μια κατασκευή των δημιουργών της ταινίας. Το σχόλιο δηλαδή που αρθρώνει το νεαρό αγόρι είναι ο 'λόγος' των δημιουργών της ταινίας που εκφέρεται με τη φωνή ενός παιδιού, στην αγγλική γλώσσα και με ελληνική προφορά. Ενώ δηλαδή ο φορέας του λόγου μένει ο ίδιος (οι δημιουργοί της ταινίας), η φωνή είναι αυτή που αλλάζει. Αντί για την παραδοσιακή φωνή του 'αντικειμενικού αφηγητή' που μιλάει την ίδια γλώσσα μ'αυτή των δημιουργών, ακούμε τη φωνή ενός αγοριού που είναι αυτόχθονας. Δεν είναι τυχαίο ότι, παρά τις προσπάθειες των δημιουργών να μοιάζει το σχόλιο με τον λόγο ενός δωδεκάχρονου, το σχόλιο αυτό μοιάζει περισσότερο με το λόγο ενός παραδοσιακού αφηγητή, παρά με τη φωνή ενός αγοριού.¹² Έτσι, αντί για ένα φαινόμενο πολυφωνίας όπου θ'αρθρώνονται και θα συνυπάρχουν οι λόγοι των δημιουργών της ταινίας και ο λόγος των αντικειμένων της ταινίας, παρουσιάζεται το φαινόμενο που ο Μπαχτίν ονομάζει "ψευδοπολυφωνία", δηλαδή μια 'απατηλή' πληθώρα λόγων μέσα στο ίδιο κείμενο.

¹² Η πρακτική αυτή της χρήσης της οπτικής ενός παιδιού ως βασικού φορέα γνωριμίας με μια ξένη κοινωνία ή πολιτισμό είναι συνηθής στο εθνογραφικό φιλμ. Ένα παράδειγμα είναι η ταινία *DEAD BIRDS* (Gardner 1963) όπου το νεαρό αγόρι της φυλής Daní είναι ο αφηγητής του προφορικού σχόλιου και ο κεντρικός ήρωας της ταινίας.

8.6 Οι λόγοι που αρθρώνονται στις παραπάνω ταινίες

Η Ελλάδα ως μια κοινωνία/ ένας πολιτισμός υπό εξαφάνιση

- Θα εξετάσω τον τρόπο που τελειώνουν οι τέσσερις αυτές ταινίες ως αποκαλυπτικό της αντίληψης σχετικά με την Ελλάδα ως ενός τόπου με αβέβαιο μέλλον:

Στους *Φύλακες*, η τελευταία φράση του αφηγητή είναι: “Εαν δεν υπάρξει ένα ξαναζωντάνεμα εθνικής συνείδησης αυτή η αρχαία φυλή θα εξαφανισθεί μέσα σε μια γενιά”.

Στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, η ταινία τελειώνει με το εξής σχόλιο: “Η Κάλυμνος δεν είναι πια η ίδια. Αυτά που είδατε εδώ αποτελούν κίολας μέρος της Ιστορίας. Το μέλλον της Καλύμνου είναι αβέβαιο..”

Στο *Δέκα Φορές Άδειο*, η ταινία τελειώνει μ'ένα μακρινό πλάνο ενός καϊκιού στη μέση της θάλασσας. Ο Βασίλης λέει: “Ο μπαμπάς ανησυχεί όλο και πιο πολύ επειδή δεν πιάνουμε αρκετά ψάρια. Ανησυχώ. Είναι κακό σημάδι για μένα που θέλω να γίνω ψαράς. Δεν είναι σωστό. Άραγε θα πρέπει κι εγώ να ξενιτευτώ;” Καθώς απομακρύνεται ο φακός, το μέλλον του καϊκιού μοιάζει ακόμη πιο επισφαλές.

Η ταινία *Ευκαιρίες Ζωής* τελειώνει μ'ένα κείμενο που μας πληροφορεί ότι η περιοχή στην οποία αναφερόταν η ταινία καταλήφθηκε από τουρκικές δυνάμεις. Εδώ το τέλος δεν προμηνύει απλώς την αλλαγή, αλλά την ενσωματώνει και την επιβεβαιώνει.

- Ένα άλλο στοιχείο που παρατηρείται στις ταινίες αυτές και συνδέεται με τον κυρίαρχο λόγο της ταινίας, είναι η απουσία αντίδρασης των Ελλήνων στην καταστροφολογία των δημιουργών των ταινιών αυτών. Ενώ οι τελευταίοι εκφράζουν σοβαρές ανησυχίες για το μέλλον της Ελλάδας, οι

ίδιοι οι Έλληνες εμφανίζονται ως ανυποψίαστοι και απερίσκεπτοι σχετικά με το μέλλον. Οι τελευταίες σκηνές κάθε ταινίας επιβεβαιώνουν αυτή την παρατήρηση:

Στους *Φύλακες* ο ηλικιωμένος Βλάχος κοιτάει το φακό με ύφος αμέριμνο και αβέβαιο για το μέλλον ενώ το σχόλιο που συνοδεύει αυτή την εικόνα είναι ότι “η αρχαία αυτή φυλή θα εξαφανιστεί”.

Στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, οι άνδρες συνεχίζουν να κάθονται αμέριμνα στο καφενείο ενώ ο σχολιαστής με ειρωνικό τρόπο σχολιάζει την στάση αυτή των Ελλήνων λέγοντας: “Στο μεταξύ, οι άνδρες θα συνεχίσουν να κάθονται στα καφενεία, μέχρι νάρθει η ώρα να ταξιδέψουν ξανά....” ενώ μόλις πιο πριν έχει επισημάνει το αβέβαιο μέλλον του επαγγέλματος.

Τέλος, στο *Δέκα Φορές Άδειο*, ενώ ο Βασίλης με την φράση του “Άραγε θα χρειαστεί να ξενιτευτώ;” εκφράζει μια αβεβαιότητα για το μέλλον, η αμέσως επόμενη φράση του “Αύριο θάναι μια καλύτερη μέρα”, αναιρεί την αρχική του ανησυχία.

Η Ελλάδα ως χώρος αντίθεσης ανάμεσα στους ρόλους αλλά και στους χώρους που καταλαμβάνουν τα δύο φύλα

Και στις τρεις ταινίες, αλλά ιδιαίτερα στο *Δέκα Φορές Άδειο* και στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* οι άνδρες απεικονίζονται ως φορείς της κίνησης / δράσης και οι γυναίκες ως στάσιμες .

Σπάνια συνυπάρχουν στην εικόνα των ταινιών αυτών άνδρες και γυναίκες, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις όπου η συνεύρεση ανδρών και γυναικών συμπίπτει με εορτασμό, πανηγύρι ή κάποια άλλη ειδική

περίσταση (για παράδειγμα η σκηνή στο προαύλιο της εκκλησίας στο *Δέκα Φορές Άδειο*, το πανηγύρι στους *Φύλακες*, ο αποχαιρετισμός των σφουγγαράδων στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* ή η σκηνή που ο γιος αποχαιρετά την μητέρα στο αεροδρόμιο στο *Ευκαιρίες Ζωής*). Οι άνδρες και οι γυναίκες απεικονίζονται σαν να δρουν σε διαφορετικούς κόσμους: οι άνδρες καταλαμβάνουν σχεδόν ολοκληρωτικά τον δημόσιο χώρο. Τους βλέπουμε σε σκηνές στο καφενείο, στο λιμάνι, στο καΐκι, στην αγορά, σε χώρους δηλαδή όπου οι γυναίκες είναι τελείως απύσυχες.

Στις ελάχιστες σκηνές όπου οι γυναίκες αναπαρίστανται στις ταινίες, απεικονίζονται μόνες τους, χωρίς την παρουσία ανδρών (για παράδειγμα η σκηνή όπου οι γυναίκες γνέθουν και υφαίνουν στους *Φύλακες*, η σκηνή στο *Δέκα Φορές Άδειο*, όπου η μητέρα του Βασίλη γυαλίζει πολύτιμα αντικείμενα της οικογένειας, μόνη στην αυλή του σπιτιού, το πλάνο όπου οι γυναίκες κεντούν όλες μαζί στο *Ευκαιρίες Ζωής*). Στο *Δέκα Φορές Άδειο*, ο Βασίλης αναφέρει στο σχόλιο την απουσία των γυναικών από δημόσιους χώρους. Λέει: “Ένα πράγμα δεν αλλάζει στην Σύμη, κι αυτό είναι οι γυναίκες. Ποτέ δεν θα κάτσουν σε καφενείο και ποτέ δεν θα καπνίσουν δημόσια”. Με το σχόλιο αυτό ο Βασίλης αποκαλύπτει κι ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την γυναικεία παρουσία: την απουσία κίνησης. Αυτή αφορά κατά πρώτο λόγο τη σωματική στάση των γυναικών που απεικονίζονται (τις βλέπουμε, για παράδειγμα, συνήθως καθισμένες με περιορισμένη σωματική κίνηση, όπως οι γυναίκες που γνέθουν στους *Φύλακες*, και οι μαυροφορεμένες γυναίκες που ατενίζουν όρθιες και ακίνητες τα καΐκια που μόλις έχουν φύγει μοιάζοντας περισσότερο με

στατικές εικόνες ή σκίές παρά με ζωντανά σώματα στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*).

Κατά δεύτερο λόγο, η 'στασιμότητα των γυναικών' αφορά την απουσία δραστηριότητας να προάγει με οποιοδήποτε τρόπο την αφηγηματική δράση των ταινιών. Οι σκηνές όπου πρωταγωνιστούν οι άνδρες είναι απαραίτητες για την αφηγηματική ακολουθία και εξέλιξη των ταινιών επειδή περιέχουν κάποιο είδος δράσης που κάνει την ιστορία να εξελίσσεται. Για παράδειγμα, στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* και στο *Δέκα Φορές Άδειο*, οι άνδρες είναι οι φορείς της δράσης στην ταινία και η κάθε σκηνή που εμπεριέχει ανδρική δραστηριότητα προετοιμάζει την επόμενη. Η σκηνή της προετοιμασίας στους *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, συνοδεύεται από την σκηνή της αναχώρησης που οδηγεί στο κυρίως θέμα της ταινίας, το ψάρεμα των σφουγγαριών. Αντίθετα, οι σκηνές στις οποίες απεικονίζονται οι γυναίκες 'σταματούν', ή μάλλον δεν προκαλούν εξέλιξη στην αφηγηματική δράση των ταινιών. Για παράδειγμα, η σκηνή όπου αμέσως μετά την αναχώρηση των ανδρών τρεις μαυροφορεμένες γυναίκες κάθονται ακίνητες στις δύο γωνίες ενός έρημου δρόμου, σηματοδοτούν τη μοναξιά και τη θλίψη των γυναικών αυτών αλλά δεν 'προάγουν' την εξέλιξη του κυρίως θέματος της ταινίας που είναι η αποστολή για το ψάρεμα σφουγγαριών. Το ίδιο ισχύει και για το *Δέκα Φορές Άδειο*, όπου η μικρή σε σημασία και έκταση παρουσία των γυναικών δεν προκαλεί καμία αλλαγή στην κυρίαρχη δράση της ταινίας που συνδέεται αποκλειστικά με τις δραστηριότητες των ανδρών, όπως το ψάρεμα που είναι το βασικό θέμα της ταινίας.

Τέλος, σε μεγάλο βαθμό το ίδιο και ισχύει και για το *Ευκαιρίες Ζωής*, όπου οι άνδρες εμφανίζονται ως αυτοί που διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τις τύχες των οικογενειών τους. Αυτοί είναι που χτίζουν τα σπίτια, προικίζουν τα κορίτσια, καλλιεργούν τα χωράφια. Οτιδήποτε έχει τον χαρακτήρα της επένδυσης στο μέλλον, συνδέεται με ανδρικές δραστηριότητες. Οι άνδρες λοιπόν στο *Ευκαιρίες Ζωής*, ενεργούν όχι μόνο για το παρόν αλλά και για το μέλλον.¹³

Η διαφορά στον τρόπο που απεικονίζονται τα δύο φύλα, όσον αφορά την αφηγηματική δράση μιας ταινίας, έχει αποτελέσει αντικείμενο πολλών εργασιών στον τομέα της φεμινιστικής θεωρητικής προσέγγισης του κινηματογράφου (de Lauretis 1987). "Απ'τη μια μεριά έχουμε τον άνδρα ως κυρίαρχο μοχλό της κίνησης. Ο ήρωας προχωράει την δράση της ταινίας ακόμα πιο πολύ..., η κάμερα ακολουθεί τις πράξεις του και το κοινό ταυτίζεται μ'αυτόν. Οι γυναίκες αντίθετα, βρίσκονται στο περιθώριο αυτής της κίνησης. Όπως παρατηρεί η Mary Anne Doane, η στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας στον κινηματογράφο είναι 'η εικόνα της γυναίκας να κοιτάει έξω από ένα παράθυρο που το χτυπάει αδιάκοπα η βροχή'.... Η εικόνα της γυναίκας... βρίσκεται συχνά σε αντίθεση με την γραμμική αφήγηση... Υπάρχει κάτι, όσον αφορά στην απεικόνιση των γυναικών που αντιστέκεται στην αφήγηση ή στην αφηγηματικότητα" (Pinney 1992:28)".

Ακόμα και οι πράξεις, οι δραστηριότητες με τις οποίες καταγίνονται οι Ελληνίδες είναι κατά κύριο λόγο πράξεις που έχουν τον χαρακτήρα επισκευής ή συντήρησης (για παράδειγμα το γυάλισμα των μπακιριών, το

¹³ Στην ταινία *ΕΥΚΑΙΡΙΕΣ ΖΩΗΣ*, εξαίρεση στον κανόνα των γυναικών ως "στάσιμων" αποτελούν οι γυναίκες της νεότερης γενιάς όπως η Ελένη που είναι εκπαιδευτικός και συγχρόνως καλλιεργεί το χωράφι της ή η κόρη της Στιλούς, Μαρία που είναι δασκάλα.

βάψιμο των σπιτιών). Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι, ενώ οι άνδρες εμφανίζονται ως άνθρωποι που δρουν και αγωνίζονται μέσα στον 'πραγματικό χρόνο', οι γυναίκες ζουν και εμπλέκονται σε πράξεις που σκοπό έχουν τη συντήρηση ενός κόσμου που δεν αλλάζει, με άλλα λόγια το σταμάτημα του χρόνου.

Ο τρόπος που παρουσιάζεται η θέση και ο ρόλος των γυναικών στις ταινίες *Δέκα Φορές Άδειο* και *Σφουγγαράδες του Αιγαίου* που διαδραματίζονται σε νησιά του κεντρικού και νοτιοανατολικού Αιγαίου έρχεται σε αντίθεση με την κεντρική θέση και σημαντικότερο ρόλο των γυναικών, όπως αναλύονται σε εθνογραφίες Ελλήνων και ξένων ανθρωπολόγων για την ίδια περιοχή (Petronoti 1980, Vernier 1984, Dimitriou 1988).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΑ ΔΥΟ ΦΥΛΑ

Οι ταινίες αυτές είναι προϊόντα μιας φεμινιστικής θεώρησης του κινηματογράφου. Η προσέγγιση που ακολουθούν, δηλαδή η αποκλειστική ενασχόληση με το γυναικείο φύλο σε συνδυασμό με την περιθωριοποίηση ή και αποκλεισμό του ανδρικού φύλου, είναι χαρακτηριστική των πρώτων φεμινιστικών ντοκυμαντέρ της δεκαετίας του '70. Η απουσία της ανδρικής παρουσίας ήταν μια πολιτική πρακτική που αποσκοπούσε σε μία κριτική των παραδοσιακών ντοκυμαντέρ όπου η ανδρική παρουσία κυριαρχούσε και ως προς την αφηγηματική δομή αλλά και ως προς την θεματολογία. Συγχρόνως αποσκοπούσε σε μία ανατροπή του ανδροκρατούμενου τομέα παραγωγής ταινιών που προωθούσε την ανισότητα μεταξύ των δύο φύλων.

9.1 *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο (Luckily I need Little Sleep)*

Ταινία 16mm, έγχρωμη, διάρκειας 7 ½, 1976

Σκηνοθεσία / Παραγωγή: Kathleen Shannon

National Film Board of Canada

Η ταινία αυτή, καθώς και η *Κυψέλη*, είναι οι μοναδικές από τις εθνογραφικές ταινίες της παρούσας μελέτης οι οποίες έχουν στο κέντρο

της θεματολογίας τους το γυναικείο φύλο. Είναι επίσης οι μόνες που έχουν γίνει από γυναίκες σκηνοθέτες.¹⁴

Η παρούσα ταινία διαφέρει από τα προηγούμενα εθνογραφικά ντοκυμαντέρ ως προς τον τρόπο οργάνωσης και μετάδοσης της πληροφορίας της και ως προς την κινηματογραφική φόρμα.

Η δομή του ντοκυμαντέρ αυτού, οργανώνεται γύρω από μια συνέντευξη. Πέρα από κάποιες σκηνές καθημερινές ζωής, η συνέντευξη αποτελεί το μοναδικό οπτικό υλικό της ταινίας, κάνοντάς το να μοιάζει περισσότερο με δημοσιογραφικό ντοκυμαντέρ κοινωνικού περιεχομένου παρά με τις εθνογραφικές ταινίες που αναλύσαμε μέχρι τώρα. Παρ' όλ' αυτά, εμπεριέχεται στην φιλμογραφία του Peter Allen για την Ελλάδα (Allen 1978), μιας και τα θέματα τα οποία θίγει η ταινία όπως η μετανάστευση και οι συνθήκες διαβίωσης εργαζόμενων μητέρων, παρουσιάζουν ανθρωπολογικό ενδιαφέρον. Ο ίδιος ο Peter Allen εκφράζει τις επιφυλάξεις του σχετικά με την ένταξη αυτού του ντοκυμαντέρ στον κατάλογο των εθνογραφικών ταινιών που αφορούν την Ελλάδα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, η ταινία "παρέχει κάποια περιορισμένη ανάλυση για την ζωή εργαζόμενων μητέρων καθώς και για τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ του επαγγέλματος της νοσοκόμας στην Ελλάδα και στον Καναδά. Τελικά είναι πολύ επιφανειακή, για να έχει κάποια αξία για τους ερευνητές της ελληνικής κοινωνίας" (Allen 1978:18).

Εκτός από την διαφορά ως προς την κινηματογραφική φόρμα η ταινία αυτή παρουσιάζει κι άλλη μία βασική διαφορά σε σχέση με τις άλλες

¹⁴ Στην ΚΥΨΕΛΗ η Kathleen Shannon δεν είναι η μοναδική δημιουργός της ταινίας. Μαζί μ' αυτήν συμμετείχαν στην σκηνοθεσία της ταινίας ο Paul Aratow και ο Richard Cowan.

εθνογραφικές ταινίες. Εδώ για πρώτη φορά ακούμε το λόγο των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Σε καμία ταινία ούτε ακόμη και στην *Κυψέλη* που επιχειρεί μία φεμινιστική προσέγγιση, η φωνή, ο λόγος των γυναικών δεν ακούγεται παρά μόνο ως θόρυβος χωρίς νόημα. Απ' αυτήν την άποψη, το ντοκυμαντέρ αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό.

Η ταινία *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο* αποτελεί κομμάτι μιας σειράς οκτώ ντοκυμαντέρ με θέμα εργαζόμενες γυναίκες που ζουν στον Καναδά. Στην ταινία βλέπουμε μόνο την γυναίκα στην οποία απευθύνονται οι ερωτήσεις και όχι την γυναίκα που παίρνει την συνέντευξη. Η πρώτη είναι Ελληνίδα που μετανάστευσε στον Καναδά, και η δεύτερη, της οποίας ακούμε μόνο την φωνή και η οποία παίρνει την συνέντευξη φαίνεται να είναι, κρίνοντας από την προφορά της, Αμερικανή ή Καναδή. Τα περισσότερα πλάνα είναι κοντινά (εικ. 17) και δηλώνουν την πρόθεση να τονιστεί η αμεσότητα και η οικειότητα στην επαφή ανάμεσα στην σκηνοθέτρια και την κινηματογραφούμενη. Οι περισσότερες ερωτήσεις αποσκοπούν στην σύγκριση της ζωής στην Ελλάδα με αυτήν στον Καναδά. Η ελληνίδα γυναίκα (το όνομα της οποίας μόνο φευγαλέα βλέπουμε σε μία κάρτα καρφίτσωμένη στη στολή νοσοκόμας που φοράει) αναφέρεται αρχικά στις οικογενειακές σχέσεις στην Ελλάδα που "είναι πιο στενές από τον Καναδά". Στην Ελλάδα δούλεψε για δύο χρόνια ως νοσοκόμα όπου χρησιμοποιούσε το πατρικό της όνομα, όνομα το οποίο χρησιμοποιεί και στον Καναδά παρότι παντρεύτηκε στο μεταξύ.

Στον Καναδά δουλεύει αρκετά χρόνια ως νοσοκόμα αλλά από τότε που γέννησε δύο παιδιά, εργάζεται ως νοσηλεύτρια μερικής απασχόλησης. Πριν τέσσερα χρόνια, ο άντρας της κι αυτή αγόρασαν ένα

αγρόκτημα, έξω από την πόλη που μέναν. Εκείνη αναγκάστηκε να συνεχίσει να δουλεύει ως νοσοκόμα γιατί η φάρμα δεν μπορούσε να αποφέρει άμεσο οικονομικό όφελος. Καθώς διηγείται το παραπάνω, βλέπουμε σκηνές από το αγρόκτημα, τα δύο παιδιά να παίζουν και να δίνουν νερό σε μια αγελάδα. Στην ερώτηση του πως τα βγάζει πέρα με το νοικοκυριό απαντάει ότι “απαιτούνται αρκετές ώρες σκληρής δουλειάς στο σπίτι”. Αυτό που κυρίως την απασχολεί είναι “η σωστή ανατροφή και εκπαίδευση των παιδιών”. Έχει επιλέξει να δουλεύει βραδινές βάρδιες για να είναι μαζί με τα παιδιά στην διάρκεια της ημέρας. Εκτός από την δουλειά της ως νοσοκόμα, το σπίτι και το μεγάλωμα των παιδιών, βοηθάει, όταν μπορεί, τον άντρα της σε δουλειές της φάρμας. Όπως λέει, μπορεί και προλαβαίνει όλες τις δουλειές της επειδή δεν χρειάζεται πολλές ώρες ύπνο.

Ενώ τα παιδιά της γυναίκας αυτής εμφανίζονται στην ταινία, ο άνδρας της δεν παρουσιάζεται ποτέ παρά τον βλέπουμε μόνο σε μια φωτογραφία του γάμου τους. Στην τελευταία ερώτηση της συνέντευξης σχετικά με το “ποιά νομίζει ότι είναι τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες σήμερα” απαντάει: “Υπάρχουν προβλήματα. Νομίζω ότι τα δημιουργεί η κοινωνία. Θα έπρεπε να γίνουν κάποιες αλλαγές”. Μ'αυτή την ασαφή και απλοϊκή απάντηση η εικόνα παγώνει και η ταινία φτάνει στο τέλος της. Η τελευταία αυτή φράση καθώς και η θέση της ως “αυτής που σηματοδοτεί το τέλος της ταινίας” εκφράζει και το μήνυμα των δημιουργών της ταινίας, ότι δηλαδή τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες είναι απόρροια της δομής και λειτουργίας της κοινωνίας. Παρότι η ταινία είναι ένα πορτρέτο μιας συγκεκριμένης γυναίκας, η περίπτωση της δεν φαίνεται να

ενδιαφέρει την σκηνοθέτιδα τόσο, όσο η χρήση της φωτογραφικής παράστασής της για την εικονογράφηση μιας προϋπάρχουσας προβληματικής σχετικά με την λειτουργία και τα προβλήματα των γυναικών στην πατριαρχική κοινωνία. Δεν είναι τυχαίο ότι, ενώ μας δίνονται διάφορες πληροφορίες σχετικά με την οικονομική και επαγγελματική ζωή της γυναίκας αυτής, δεν μαθαίνουμε ποτέ το μικρό της όνομα. Μέχρι το τελευταίο πλάνο της ταινίας, παραμένει ένα απρόσωπο “τυπικό δείγμα” εργαζόμενης μητέρας, αντί για μία προσωπικότητα με ξεχωριστή οντότητα.

9.2 Κυψέλη: Γυναίκες και άνδρες χωριστά - Μια Διχασμένη Πραγματικότητα (*Kypseli: women and Men Apart - A Divided Reality*)

Ταινία 16mm, έγχρωμη, διάρκειας 40', 1976

Σκηνοθεσία : Susannah Hoffman, Richard Cowan, Paul Aratow

Παραγωγή : University of San Fransisco

Μοντάζ : Beth Herzig

Η ταινία αυτή είναι μία από τις πιο πολυσυζητημένες εθνογραφικές ταινίες που αφορούν τον ελληνικό χώρο (Herzfeld 1987, Allen 1978, Hoffman 1988) .

Ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η ταινία αυτή είναι το χωριό Κυψέλη της Σαντορίνης. Οι δημιουργοί της ταινίας αντιλαμβάνονται την Κυψέλη ως ένα απλουστευμένο μοντέλο του Ευρωπαϊκού πολιτισμού. Η αφηγήτρια λέει στην αρχή της ταινίας: “Η Κυψέλη είναι ένα μικρό χωριό σ’ένα απομακρυσμένο νησί. Τα ίδια όμως στοιχεία της γλώσσας, της αρχιτεκτονικής, της θρησκείας, της οικονομίας που συνιστούν την ζωή

στην Κυψέλη είναι αυτά που έχουν διαμορφώσει και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Μελετώντας τα στοιχεία εκείνα που διαμορφώνουν την κοινωνική δομή στην Κυψέλη, μπορούμε να κατανοήσουμε τον τρόπο δόμησης του Ευρωπαϊκού πολιτισμού”.

Η ταινία αρχίζει με πλάνα από μινωικές τοιχογραφίες, αρχαιολογικούς τόπους, ρωμαϊκά θέατρα, εκκλησίες, με σκοπό την γνωριμία των θεατών με την ιστορία του νησιού και τα ποικίλα πολιτισμικά ρεύματα που διαμόρφωσαν την σημερινή πολιτισμική ταυτότητα του νησιού. Ακολουθούν σκηνές καθημερινής ζωής στην Κυψέλη. Η αφηγήτρια λέει: “Παντού, οι άνθρωποι οργανώνουν την ύπαρξή τους, με το να χωρίζουν τον κόσμο τους σε κατηγορίες, όπως για παράδειγμα αρσενικό/ θηλυκό, καθαρό/ βρώμικο, ιερό/ βέβηλο.” Αυτή η φράση αποκαλύπτει και το θεωρητικό οικοδόμημα της ταινίας που βασίζεται σε μια στρουκτουραλιστική προσέγγιση και αντίληψη των κοινωνιών. Με άλλα λόγια, κεντρικό θέμα της ταινίας είναι η αναζήτηση δυαδικών κατηγοριών/δίπολων στην κοινωνική οργάνωση της Κυψέλης, που να αντανακλά τις διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα. Η θεματολογία αυτή παραπέμπει σαφώς στην αναλυτική κατηγορία τιμή/ντροπή με βάση την οποία μελετήθηκε η Ελλάδα σχεδόν αποκλειστικά μέχρι τη δεκαετία του '70 (Campbell 1964, Herzfeld 1987, Dubisch 1986, Du Boulay 1974).

Αρχικά, εξετάζεται η διαφορετική χρήση του χώρου από τα δύο φύλα. Βλέπουμε γυναίκες να περνούν την ημέρα τους στην αυλή όπου κάνουν διάφορες δουλειές: ταΐζουν τις κότες, αρμέγουν τις κατσίκες, καθαρίζουν το κρέας που πρόκειται να μαγειρέψουν. Την ίδια ώρα βλέπουμε τους άντρες να καλλιεργούν τα χωράφια.

“Το ίδιο το σπίτι”, λέει η αφηγήτρια, “χωρίζεται σε ανδρικούς και γυναικείους χώρους”. Βλέπουμε το σαλόνι ενός σπιτιού, τον ‘επίσημο και σημαντικό χώρο ενός σπιτιού’ που είναι κατά την αφηγήτρια “ο χώρος του άνδρα”. Στη συνέχεια βλέπουμε τον χώρο της κουζίνας του ίδιου σπιτιού που αποτελεί τον κατεξοχήν χώρο των γυναικών. Εκεί οι γυναίκες μαγειρεύουν και προσέχουν τα παιδιά τους.

Η αυλή, ενώ το πρωί είναι κατεξοχήν χώρος γυναικείας δραστηριότητας, το απόγευμα μεταμορφώνεται σε χώρο των ανδρών όπου οι τελευταίοι πίνουν καφέ με φίλους ή επισκευάζουν εργαλεία της δουλειάς. Όπως εξηγεί το προφορικό σχόλιο “οι γυναίκες μπορούν να παρευρίσκονται στην αυλή, αλλά έχουν χάσει τον έλεγχο στον χώρο αυτό”.

Η εκκλησία είναι ένας ακόμη χώρος που οι δημιουργοί της ταινίας αντιλαμβάνονται ως διηρεμένο σε ανδρικό και γυναικείο. Βλέπουμε σκηνές από τη λειτουργία σε μια εκκλησία. Οι άνδρες κάθονται κοντά στο ιερό ενώ οι γυναίκες κάθονται πίσω. “Το προαύλιο της εκκλησίας είναι κι αυτό ένας ανδρικός χώρος”, λέει η αφηγήτρια.

Βλέπουμε άνδρες που καπνίζουν και κουβεντιάζουν στο προαύλιο ενώ οι γυναίκες διασχίζουν τρέχοντας την πλατεία σαν να μην επιτρέπεται η παρουσία τους στο χώρο αυτό.

Στη συνέχεια παρακολουθούμε σκηνές από μία ταβέρνα όπου κάθονται μόνο άντρες. Στην κουζίνα είναι μαζεμένες γυναίκες. Το σχόλιο επεξηγεί: “Οι ταβέρνες θεωρούνται χώροι μόνο για τους άντρες αλλά καμιά φορά γυναίκες συγκεντρώνονται στην κουζίνα της ταβέρνας”.

Αντίθετα, οι φούρνοι του χωριού όπου μαζεύονται οι γυναίκες για να ζυμώσουν και να ψήσουν το ψωμί, είναι καθαρά γυναικείος χώρος. Βλέπουμε πλάνα από γυναίκες που ψήνουν ψωμί ενώ συγχρόνως κουβεντιάζουν. Κάποιοι άνδρες τις παρακολουθούν από μακριά αλλά δεν πλησιάζουν. Ακολουθούν σκηνές από άνδρες που πατούν σταφύλια για να γίνουνε μούστος και στη συνέχεια πλάνα από την όλη διαδικασία παραγωγής του κρασιού, όπου συμμετέχουν μόνο άνδρες. Στο προφορικό σχόλιο υποστηρίζεται ότι υπάρχει η αντίληψη ότι αν οι γυναίκες βρεθούν σε κοντινή απόσταση από την διαδικασία παραγωγής του κρασιού θα “μολύνουν” το κρασί.¹⁵

Αλλά όχι μόνο ο χώρος, αλλά και τα αντικείμενα καθώς και τα ζώα διαχωρίζονται ανάλογα με το ποιο από τα δύο φύλα τα χρησιμοποιεί. Στις γυναίκες ανήκουν όλα τα αντικείμενα και τα ζώα που συνδέονται με το νοικοκυριό. Η εικόνα δείχνει τα σύνεργα της κουζίνας και στην συνέχεια μια γυναίκα ν'αρμέγει μια κατσίκα. Στους άντρες ανήκουν τα πάντα: “τα ζώα, τα μηχανήματα, τα εργαλεία, τα βαρέλια του κρασιού, τα πιστοποιητικά, τα χρήματα. Μόνο οι γυναίκες που τυχαίνει να έχουν μια ραπτομηχανή έχουν ένα αντικείμενο πραγματικής αξίας.”

Σύμφωνα με το προφορικό σχόλιο της ταινίας, στην Κυψέλη άνδρες και γυναίκες χωρίζονται και ως προς τον χρόνο. Οι γυναίκες ψωνίζουν το πρωί όταν οι άνδρες φεύγουν για δουλειά. Τα βράδια, οι άνδρες μαζεύονται στην αγορά και κουβεντιάζουν. Στην εκκλησία ή σε εορταστικές εκδηλώσεις, οι γυναίκες φτάνουν αργότερα και φεύγουν νωρίτερα. Με άλλα λόγια υποστηρίζεται ότι ο διαχωρισμός μεταξύ ανδρών και γυναικών

¹⁵ Βλέπε Gefou-Madianou (1993).

αφορά την διάσταση του χώρου, του χρόνου και την διαφορετική χρήση των αντικειμένων.

Η επόμενη σκηνή είναι η βάφτιση ενός παιδιού στην εκκλησία. Η αφηγήτρια μας πληροφορεί ότι η μεγαλύτερη κόρη παίρνει το σπίτι της μητέρας της ενώ ο γιός παίρνει τη δουλειά και την γή του πατέρα καθώς και το όνομα του παππού¹⁶. Ακολουθεί ένα πλάνο όπου άνδρες κάθονται γύρω από ένα τραπέζι ενώ μια γυναίκα τους φέρνει να πιούν. Είναι η ονομαστική γιορτή του οικοδεσπότη και έχει καλέσει τους φίλους του. "Παρότι τόσο τα κορίτσια όσο και τ'αγόρια βαφτίζονται, γιορτάζεται μόνο η ονομαστική γιορτή των ανδρών" σημειώνει η αφηγήτρια.

Στη συνέχεια βλέπουμε σκηνές από έναν αρραβώνα. Οι συγγενείς φιλούν το ζευγάρι που μοιάζει αμήχανο μπροστά στην εορταστική ατμόσφαιρα. Το σχόλιο παρουσιάζει την άποψη των δημιουργών της ταινίας για τον γάμο και το προξενιό ως "μία πράξη συμμαχίας ανάμεσα σε δύο οικογένειες". Στην πράξη αυτή πιστεύουν ότι εξωθούνται οι γυναίκες από τις οικογένειές τους, μέσω του προξενιού. Σχετικά με την προίκα υποστηρίζουν ότι "ο πατέρας δεν προικίζει την κόρη του μόνο για να την ευχαριστήσει αλλά για να 'αγοράσει' τον γαμπρό του που στη συνέχεια θα βελτιώσει την δική του κοινωνική θέση". Ακολουθούν σκηνές από την έξοδο των νεόνυμφων από την εκκλησία. Μπροστά προπορεύεται μία ομάδα μουσικών που παίζει όργανα. Το σχόλιο είναι "Στο γάμο η γυναίκα συνδέει δύο ανδρικούς κόσμους". Στη συνέχεια, υπάρχει ένα σημμένο πλάνο όπου όλη η οικογένεια είναι παραταγμένη για να αποθανατιστεί σε μια γαμήλια φωτογραφία. Η αφηγήτρια λέει "Οι γυναίκες θεωρούνται

¹⁶ Αυτό είναι γνωστή πρακτική στα νησιά του Αιγαίου σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο (Vernier 1984, Dimitriou 1988).

περιθωριακά όντα που μπορούν να αποδιοργανώσουν όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής, εκτός εάν βρίσκονται υπό συνεχή έλεγχο. Όλες οι γυναίκες είναι δυνητικά ανυπάκουες”.

Στην επόμενη σκηνή βλέπουμε μία γυναίκα να σκουπίζει για πολλή ώρα το εσωτερικό ενός σπιτιού. Πετάει την σκόνη έξω απ’ το σπίτι, εκεί όπου “η βρωμιά γίνεται γή”. Ακολουθεί το πλάνο ενός κοριτσιού που βοηθάει την μητέρα της να καθαρίσει πατάτες. Στην ίδια αυλή που μητέρα και κόρη καθαρίζουν πατάτες, παίζει αμέριμνος ο αδελφός του κοριτσιού. Σχολιάζοντας αυτήν την σκηνή, η αφηγήτρια συμπληρώνει : “Τα κορίτσια μαθαίνουν ποιά είναι η θέση τους από μικρά”. Στο επόμενο πλάνο βλέπουμε δύο νεαρούς άνδρες να περπατούν χαλαρά. Κοιτούν τι παίζει ο κινηματογράφος και αγοράζουν παγωτά. “Οι νέοι είναι ελεύθεροι να κυκλοφορούν ενώ οι αδερφές τους μένουν στο σπίτι για να βοηθήσουν τις μητέρες τους”, μας πληροφορεί το σχόλιο. Η μουσική υπόκρουση (ένα τραγούδι με στίχους “Σού’παν πως είμαι μπελαλής, άντρας βαρύς και ντερτιλής”) ‘χρωματίζει’ την σκηνή, προσδίδοντας έναν ειρωνικό τόνο στον τρόπο απεικόνισης των ανδρών. Η ελαφριά διάθεση ειρωνείας συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή. Ένας άνδρας σε μια διάθεση επίδειξης στον φακό στέκεται όρθιος πάνω σ’ένα μουλάρι. Το συνοδευτικό σχόλιο είναι: “Ο άνδρας θεωρείται γενναιόδωρος, δυνατός, γενναίος και αγνός ενώ η γυναίκα θεωρείται χυδαία, αδύναμη, ευάλωτη στις παρορμήσεις.” Οι γυναίκες θεωρούνται μiasματικές στην Κυψέλη. Η ίδια η φύση τους μπορεί να “λερώσει” την ιερότητα των πράξεων των ανδρών. Ένα παράδειγμα αυτής της αντίληψης είναι και η προετοιμασία του φαγητού αποκλειστικά από άνδρες στις γιορτές των αγίων. “Αφού το

φαγητό που μαγειρεύεται σε γιορτές αγίων θεωρείται ιερό, μόνο οι άντρες θεωρούνται κατάλληλοι να το ετοιμάσουν". Βλέπουμε άνδρες να μαγειρεύουν με τελετουργικό τρόπο σε μεγάλα καζάνια φαγητό για όλο το χωριό.

Η επόμενη εικόνα είναι αυτή μιας νέας γυναίκας που κοιτώντας κατευθείαν και σε κοντινό πλάνο τον φακό, δένει γύρω από το κεφάλι της ένα άσπρο μαντήλι. Μέσω του προφορικού σχόλιου που συνοδεύει αυτή την εικόνα, οι δημιουργοί της ταινίας προσθέτουν το νόημα που επιθυμούν: "Η γυναίκα πρέπει να πλησιάσει το ανδρικό πρότυπο της αγνότητας, ακόμα κι αν δεν μπορεί ποτέ να το φτάσει. Παρότι είναι γεμάτη ντροπή, φοράει λευκό για να συμβολίζει την αγιότητα".

Ακολουθεί η εικόνα μιας γυναίκας ντυμένης με νυφικό φόρεμα. Δοκιμάζει το νυφικό πέπλο της μπροστά στον καθρέφτη (εικ.18). Το σχόλιο, που συνεχίζεται από την προηγούμενη σκηνή είναι: "Όσο και να συγκαλύπτεται μία γυναίκα, όλοι ξέρουν ότι στην πραγματικότητα είναι δυνητικά επικίνδυνη".

Η έμμηνος ρύση είναι ακόμα ένα στοιχείο αποκλεισμού των γυναικών από την κοινωνική ζωή στην Κυψέλη. "Με την έμμηνο ρύση, η γυναίκα μπορεί να μολύνει όλη την κοινότητα. Γι αυτό πρέπει να μένει σπίτι και να μην πηγαίνει ούτε στην εκκλησία ούτε σε φίλες της". Το συνοδευτικό πλάνο είναι μια γυναίκα που καθαρίζει τους εσωτερικούς τοίχους ενός σπιτιού. Η κάμερα βρίσκεται έξω απ'το σπίτι και παρακολουθεί τις κινήσεις της γυναίκας μέσα από το παράθυρο. Ο τρόπος κινηματογράφησης αυτής της σκηνής είναι σχεδόν ηδονοβλεπτικός μιας και δεν είμαστε σίγουροι για το εάν η γυναίκα γνωρίζει ότι κινηματογραφείται ή εάν η λήψη γίνεται από

μακριά με τηλεφακό. Η απόσταση που κρατάει ο φακός από τη γυναίκα σε συνδυασμό με τον τρόπο κινηματογράφησης της συντελούν στο να δημιουργείται η εντύπωση ότι οι δημιουργοί της ταινίας συμφωνούν με την άποψη που κριτικάρουν, ότι δηλαδή η γυναίκα είναι δυνητικά μiasματική και πρέπει να διατηρείται μία φυσική απόσταση απ'αυτήν.

Ακολουθεί μία σκηνή όπου ένας παπάς ευλογεί ένα παιδί σαράντα ημερών που κρατάει στην αγκαλιά της μια γυναίκα. Η αφηγήτρια ερμηνεύει την πράξη αυτή ως " μία πράξη εξαγνισμού της γυναίκας που έχει μολυνθεί από την γέννα". Στη συνέχεια βλέπουμε μια στημένη σκηνή όπου μια γυναίκα κάνει παρατηρήσεις σε νεαρά κορίτσια. Το προφορικό σχόλιο σ'αυτή τη ταινία είναι: "Οι καλές γυναίκες θα κάνουν παρατηρήσεις σε ελαφρόμυαλα κορίτσια". Το 'στήσιμο' της σκηνής αυτής είναι φανερό από τον τρόπο με τον οποίο κοιτούν και γελούν συνεχώς στο φακό τόσο τα κορίτσια, όσο και η γυναίκα, πράγμα που μας κάνει να υποθέσουμε ότι πιθανόν η μέθοδος αυτή των "στημένων πλάνων" να έχει ακολουθηθεί και αλλού στην ταινία.

Οι γυναίκες όμως απεικονίζονται και ως δυνητικά "διαβολικές". Η εικόνα ηλικιωμένων γυναικών που κοιτούν κατευθείαν το φακό (εικ.19) χρησιμοποιείται για ν'απεικονίσει το εξής σχόλιο: "Κάποιες γυναίκες κουβαλούν το διάβολο μέσα τους. Μπορούν να ματιάσουν. Οτιδήποτε είναι αγνό πρέπει να προστατευθεί από τις γυναίκες".

Τα ηλικιωμένα πρόσωπα καλυμμένα με μαύρα μαντήλια είναι στερεοτυπικές κατασκευές του "κακού" ή του "ξένου". Η επιλογή αυτών των προσώπων από την μεριά των δημιουργών της ταινίας σε συνδυασμό με το σχόλιο "μερικές γυναίκες έχουν τον διάβολο μέσα τους, ενισχύει την

αντίληψη που επικαλούνται ότι αρνούνται. Πέφτουν δηλαδή στην ίδια παγίδα που προσπαθούν να πολεμήσουν, χρησιμοποιώντας κατεξοχήν στερεοτυπικές κατασκευές της “κακής γυναίκας”.

Ακολουθεί μία σκηνή συμποσιασμού σε ταβέρνα. Η αφηγήτρια λέει “Οι γυναίκες δεν μπορούν ποτέ να είναι αξιόπιστες. Γι αυτό και οι άνδρες της Κυψέλης παντρεύονται γυναίκες από το χωριό και όχι από αλλού, επειδή τις γνωρίζουν καλύτερα” και άρα είναι λιγότερο επικίνδυνες. Οι χήρες είναι οι μόνες γυναίκες που ξεφεύγουν από τον κανόνα, που θεωρούνται “ασφαλείς” γυναίκες στην Κυψέλη. Η χήρα δεν αποτελεί απειλή ίσως επειδή η ιδιότητά της ως πενθούσας ξεπερνάει την ιδιότητά της ως γυναίκα. Βλέπουμε μια γυναίκα να μπαίνει στην ταβέρνα, να συζητάει και να γελάει με τους άντρες χωρίς να υπάρχει αμηχανία για την παρουσία της εκεί. Ακολουθεί το εξής σχόλιο : “Όλες οι γυναίκες είναι κατευθείαν συνδεδεμένες με το μεταφυσικό. Στις επόμενες σκηνές γυναίκες θεραπεύουν με βεντούζες , ετοιμάζουν κόλυβα και ξεματιάζουν ένα κορίτσι.

“Ο μόνος τρόπος άσκησης εξουσίας είναι η πονηριά ή ο χειρισμός” (*manipulation*)” λέει η αφηγήτρια. Μια γιορτή στο σπίτι, όπου η οικοδέσποινα περιποιείται τους καλεσμένους της, επιχειρεί ν’απεικονίσει το παραπάνω σχόλιο. Υπονοείται δηλαδή μέσω αυτής της εικόνας και του σχόλιου ότι οι γυναίκες περιποιούνται με “δόλο” τους καλεσμένους τους.

Στην προτελευταία σκηνή του έργου βλέπουμε μια γυναίκα που ανεβασμένη σε κάποιο ύψωμα πλένει τα ρούχα της σε μία πέτρινη σκάφη, ενώ από πίσω της διαφαίνεται το χωριό. Το σχόλιο που συνοδεύει την σκηνή εκφράζει την οπτική της ταινίας. “Με το που δέχεται τον ρόλο της

στην κοινωνία της Κυψέλης, η γυναίκα, αποδέχεται και τους μύθους για το σώμα της. Ποτέ δεν ξεχνάει την εικόνα της ως μολυσματική. Ποτέ δεν είναι ελεύθερη από την αντίληψη της φύσης της ως μολυσματικής. Σ'ένα βαθμό, όλος ο ευρωπαϊκός πολιτισμός συμμετέχει στην ίδια αντίληψη. Οι γυναίκες θεωρούνται δευτερεύοντα όντα και η εμπειρία τους ορίζεται μέσα από τον τρόπο δόμησης του ανδρικού κόσμου”.

Η ταινία τελειώνει με την εικόνα τριών γυναικών μαυροφορεμένων, που κοιτούν με την πλάτη στον φακό το ηλιοβασίλεμα.

9.3. Ο λόγος που άρθρώνεται στις δύο αυτές ταινίες:

Οι γυναίκες και οι άνδρες καταλαμβάνουν ξεχωριστούς κόσμους, ζούνε χωριστά.

Στην άρθρωση αυτού του λόγου, η πρώτη ταινία, *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο*, είναι επηρεασμένη από την φεμινιστική κριτική θεώρηση του κινηματογράφου ενώ η δεύτερη, *Κυψέλη*, από την ανθρωπολογία των γυναικών όπως διαμορφώθηκε στην δεκαετία του εβδομήντα. Και οι δύο όμως ταινίες συντείνουν στην άρθρωση του ίδιου λόγου.

Στην πρώτη ταινία που εξετάζουμε δεν υπάρχει καμία ανδρική παρουσία. Η κεντρική ηρωίδα του ντοκυμαντέρ, ενώ αναφέρεται στους τρόπους που οργανώνει τη ζωή της έτσι ώστε να περνάει αρκετό χρόνο με τα παιδιά της, σπάνια μιλάει για τον άνδρα της. Επίσης, ενώ τα παιδιά της εμφανίζονται σε μερικές σκηνές της ταινίας, τον άνδρα της δεν τον βλέπουμε παρά μόνο σε μια φωτογραφία γάμου. Από την συνέντευξη μαθαίνουμε ότι όταν ο άνδρας της κοιμάται η γυναίκα δουλεύει ως νοσοκόμα και όταν το πρωί αυτός δουλεύει στο αγρόκτημα, αυτή

προσέχει τα παιδιά και ασχολείται με το νοικοκυριό. Γυναίκα και άνδρας λοιπόν χωρίζονται ως προς τον χώρο αλλά και ως προς τον χρόνο.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής του φεμινιστικού ντοκυμαντέρ που άνθισε κυρίως στην Αμερική και στην Αγγλία ήταν η χρήση της συνέντευξης ως αποκλειστικής μορφής λόγου. Στην πρώτη ταινία, ακολουθείται η μέθοδος της συνέντευξης ως αποκλειστικής πηγής πληροφορίας, μία προσέγγιση χαρακτηριστική των πρώτων φεμινιστικών ντοκυμαντέρ. "Χρησιμοποιώντας μια παραδοσιακή, ρεαλιστική προσέγγιση, αυτές οι πρώτες ταινίες συχνά παρουσίαζαν γυναίκες που μιλούσαν κατευθείαν στην κάμερα για τις προσπάθειές τους να αντιμετωπίσουν τον δημόσιο χώρο της δουλειάς και της εξουσίας. Οι γυναίκες σκηνοθέτες και τα υποκείμενά τους ασκούσαν κριτική σε προϋπάρχουσες ιδέες σχετικά με την 'άνωτερότητα των ανδρών' και την 'φυσικότητα' των γυναικείων ρόλων. Αυτές οι αναζητήσεις δημιούργησαν το έδαφος για μια κοινωνική και ψυχολογική αλλαγή και αποτέλεσαν μία επιθετική πολιτική ενάντια στην πατριαρχία (Erens 1990 : 216). Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η αναφορά της Julia Lesage για τον φεμινιστικό κινηματογράφο αυτής της περιόδου "Ο λόγος που οι φεμινίστριες κινηματογραφίστριες επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν μια παραδοσιακή 'ρεαλιστική' ντοκυμαντερίστικη δομή είναι γιατί αντιλαμβάνονταν τη δημιουργία ταινιών ως μια επείγουσα πολιτική πράξη (Lesage:1990: 223). Και συνεχίζει: " Βιογραφία, απλότητα, εμπιστοσύνη μεταξύ σκηνοθέτη και υποκειμένου, γραμμική αφηγηματική δομή, μηδαμινή ενασχόληση με τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως μέσου, αυτά είναι τα χαρακτηριστικά του φεμινιστικού ντοκυμαντέρ της δεκαετίας του '70". (Lesage 1990: 223).

Η *Κυψέλη* αποτελεί ένα παράδειγμα εφαρμογής ή μάλλον προσπάθειας εικονογράφησης μιας ανθρωπολογικής θεωρητικής προσέγγισης στον κινηματογράφο. Στη δεκαετία του εβδομήντα οι γυναίκες ανθρωπολόγοι παρατήρησαν ότι η γυναικεία παρουσία ήταν μηδαμινή, τόσο ως αντικείμενο της ανθρωπολογικής έρευνας, όσο και ως υποκείμενο αυτής. Αναζήτησαν λοιπόν πρακτικές που να ενισχύουν τη συμμετοχή των γυναικών στην ανθρωπολογική έρευνα, ενώ το κέντρο των ενδιαφερόντων τους στράφηκε στην ερμηνεία και κριτική της κοινωνικής ανισότητας των δύο φύλων. “Στο πλαίσιο της θεωρίας για την γυναικεία απελευθέρωση, οι εκπρόσωποι της ανθρωπολογίας των γυναικών, θεωρούσαν δεδομένο ότι η κατά φύλο ανισότητα δεν αποτελεί φυσικό φαινόμενο και συνεπώς αμφισβητούσαν ήδη από την αρχή την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων στις δικές τους κοινωνίες” (Μπακαλάκη 1994: 16).

Η *Κυψέλη*, συμπίπτει χρονικά με την έκδοση της συλλογής “*Woman, Culture and society*” (Rosaldo, Lamphere 1974), ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της ανθρωπολογίας των γυναικών, μία συλλογή άρθρων σχετικά με το γυναικείο ζήτημα μέσα από μια ανθρωπολογική οπτική. Η Ortner στο άρθρο της *Is Female to Male as Nature is to Culture* (Ortner στο Rosaldo, Lamphere 1974: 67-87) εξετάζει τις πολιτισμικές κατασκευές και αντιλήψεις για την κατωτερότητα των γυναικών προσπαθώντας να εξηγήσει την οικουμενικότητα της ανδρικής κυριαρχίας και της γυναικείας υποτέλειας. “Όπως ο Levi-Strauss μελετά τις πολιτισμικές χρήσεις της φύσης, έτσι και η Ortner αναλύει την πολιτισμική σημασία της βιολογικής αναπαραγωγής και ειδικότερα επιχειρεί να

εξηγήσει τη γυναικεία υποτέλεια στη βάση ενός οικουμενικού μοτίβου: άντρες : γυναίκες : πολιτισμός : φύση (Παπαταξιάρχης 1992: 31). Από την άλλη, η Rosaldo “υποστηρίζει ότι ο βαθμός της γυναικείας υποτέλειας και οι τρόποι με τους οποίους εκφράζεται είναι συνάρτηση της διαφορετικής εμπλοκής των γυναικών και των ανδρών στον ‘οικιακό’ χώρο και στο ‘δημόσιο’. Η αντίστιξη λοιπόν ‘δημόσιου’ και ‘ιδιωτικού’ αποτελεί τη βάση για την κωδικοποίηση και τη σύγκριση δεδομένων που αφορούν τις κατά φύλα σχέσεις σε διάφορες κοινωνίες (Μπακαλάκη 1994 : 18).

Η *Κυψέλη* αντλεί το θεωρητικό της πλαίσιο από τις θεωρητικές αναζητήσεις της Ortner και της Rosaldo που επιχειρούν να κατανοήσουν την γυναικεία υποτέλεια με βάση ένα οικουμενικό μοτίβο. Οι αναζητήσεις αυτές των Rosaldo και Ortner έχουν τις ρίζες τους στη στρουκτουραλιστική πρακτική της δημιουργίας αντιστίξεων, ενώ στοχεύουν να κατανοήσουν την γυναικεία υποτέλεια μέσα από τις δυαδικές αυτές σχέσεις. Έτσι εξετάζουν το φύλο μέσα από τα δίπολα άνδρας/γυναίκα, πολιτισμός/φύση, δημόσιο/ιδιωτικό. Ακολουθώντας αυτό το θεωρητικό σχήμα, η *Κυψέλη* δομείται μέσα από την έκφραση αυτών των αντιστίξεων. Αρχικά εξετάζεται με ποιό τρόπο οι άνδρες και οι γυναίκες καταλαμβάνουν διαφορετικούς χώρους. Στη συνέχεια η ταινία αναφέρεται στον διαχωρισμό των δύο φύλων ως προς τον χρόνο και τέλος ως προς τα αντικείμενα. Το παράδοξο είναι ότι στην *Κυψέλη* δεν γίνεται λόγος για τον οικιακό χώρο ως πηγή θετικής γυναικείας δύναμης, πράγμα που είναι στο κέντρο του ενδιαφέροντος ελληνικών εθνογραφιών και ταινιών ήδη από τα *Vassilika* της Friedl (Friedl 1962). Υπάρχει όμως κάποια αναφορά στην “αρνητική”, “λανθάνουσα” μορφή της γυναικείας δύναμης που εκφράζεται μέσω της

πονηριάς (η σκηνή στην οποία η οικοδέσποινα κερνάει τους καλεσμένους της, ενώ το σχόλιο τονίζει την “πιθανή δολιότητα” της πράξης της).

Οι αυστηρές αυτές δυαδικές κατασκευές, που προσπαθεί να εικονογραφήσει η *Κυψέλη*, καθώς και το θεωρητικό οικοδόμημα στο οποίο στηρίχτηκαν έχουν δεχτεί έντονη κριτική από ανθρωπολογικές μελέτες για την Ελλάδα την δεκαετία του '80 από ανθρωπολόγους. Η Dubisch (1986) κάνει κριτική στις διχοτομικές περιγραφές των ρόλων του κοινωνικού φύλου που κυριαρχούν στην ελληνική εθνογραφία, περιγραφές που κατατάσσουν συμβολικά τις γυναίκες στην ίδια μεριά με το μιανό και το βέβηλο, το ιδιοσυγκρατικό και το στερούμενο τάξης (Παπαταξιάρχης 1992: 56). Ασκώντας κριτική στο θεωρητικό σχήμα της Ortner σχετικά με την οικουμενικότητα της γυναικείας υποτέλειας, η φεμινιστική προβληματική που κυριάρχησε την δεκαετία του '80, με εκπροσώπους την Dubisch και την Hirschon, τόνισε την διάσταση της λαϊκής θρησκείας ως ενός πεδίου που αποτελούσε ένα δημόσιο χώρο άσκησης της εξουσίας των γυναικών. “Οι ίδιες ή άλλες εργασίες δείχνουν την αμφισημία των παραστάσεων της θηλυκότητας. Γυναικείες ιδιότητες καταγράφονται και στις δύο όχθες των αντιστίξεων με τις οποίες μελετάται η ταξινόμηση της ταυτότητας: οι γυναίκες είναι και φύση και πολιτισμός, και οικιακό και δημόσιο.” (Παπαταξιάρχης 1992: 57).

Ανακεφαλαιώνοντας, θα μπορούσαμε να κάνουμε την εξής υπόθεση:

Η διχοτόμηση της πραγματικότητας σε γυναικεία και ανδρική, έτσι όπως εμφανίζεται και στις δύο ταινίες, δεν αποτελεί μια “ρεαλιστική καταγραφή της πραγματικότητας” αλλά μια εικονογράφηση θεωρητικών

κατασκευών που κυριαρχούσαν τόσο στον φεμινιστικό κινηματογράφο του '70 όσο και στην ανθρωπολογία των γυναικών της ίδιας περιόδου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σκοπός αυτής της εργασίας, με ερευνητικό αντικείμενο τις ταινίες που γύρισαν ξένοι ανθρωπολόγοι/κινηματογραφιστές με θέμα τον ελληνικό χώρο στην περίοδο 1960-1980, ήταν η εξέταση της λειτουργίας αυτών των εικονικών και ηχητικών παραστάσεων στην παραγωγή και διατύπωση ευρύτερων λόγων (discourses) σχετικά με την Ελλάδα και τους Έλληνες.

Όπως τονίστηκε και στην εισαγωγή, η διερεύνηση των λόγων αυτών ήταν σημαντική, όχι μόνο για τον τρόπο με τον οποίο αντιλήφθηκαν οι δυτικοί την ελληνική κοινωνία, αλλά και για τον καθορισμό της αντίληψης της δικής μας ταυτότητας. “Οι εικόνες βοηθούν στο να κατασκευάζουν τις ιδεολογίες που ορίζουν την δική μας υποκειμενικότητα” (Nichols 1991: 9).

Στο παρόν κεφάλαιο παρατίθενται οι λόγοι που κυριάρχησαν στις αναπαραστάσεις των εθνογραφικών αυτών ταινιών, με σκοπό την αναγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τις επιλογές στον τρόπο απεικόνισης της Ελλάδας. Οι λόγοι αυτοί είναι οι εξής :

10.1 Η Ελλάδα ως τόπος γλέντιού

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το γλέντι, ο συμποσιασμός, ο χορός και το τραγούδι, είναι μερικές από τις βασικές δραστηριότητες των Ελλήνων στις ταινίες που εξετάσαμε. Κατ' ανάλογο τρόπο με αυτόν που είδαμε στις ταινίες μυθοπλασίας *Ζορμπάς* και *Ποτέ την Κυριακή* (πέμπτο κεφάλαιο), οι Έλληνες (κυρίως οι άνδρες) απεικονίζονται σε μία συνεχή

κατάσταση κεφιοῦ. Όταν δεν δουλεύουν, περνούν τη ώρα τους τρώγοντας και πίνοντας στο σπίτι ή στην ταβέρνα, *Κυψέλη, Σφουγγαράδες του Αιγαίου*), παίζοντας χαρτιά και τάβλι στα καφενεία (*Ο Εσώτερος Άνθρωπος, Οι Φύλακες*), χορεύοντας με καλάθια στο κεφάλι (*Τρεις Ψαράδες*), μεθώντας και λέγοντας τραγούδια γύρω από την μέθη: “Σούρα το βράδυ, σούρα το πρωί, σούρα το μεσημέρι, σούρα Σαββάτο Κυριακή, χειμώνα καλοκαίρι” .

Ο λόγος για την Ελλάδα ως τόπος γλεντιού είναι ιδιαίτερα εμφανής στις ταινίες όπου οι Έλληνες συγκρίνονται με άλλες εθνικές ομάδες (*Τρεις ψαράδες και Ο Εσώτερος άνθρωπος*). Σε αντίθεση με τους Έλληνες, οι λαοί αυτοί απεικονίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε ώρες δουλειάς ή σε ώρα πνευματικής δραστηριότητας και περισυλλογής αλλά ποτέ σε στιγμές συμποσιασμού, πράγμα που δημιουργεί την εντύπωση ότι οι άνθρωποι αυτοί δεν γλεντούν και δρουν πάντοτε σύμφωνα με την λογική και το μέτρο. Η απεικόνιση των ‘άλλων’ λαών ως ‘έλλογων’ και εργατικών έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο αναπαράστασης των Ελλήνων ως βρισκόμενων σε μία κατάσταση συνεχούς κεφιοῦ που κάποιες φορές αγγίζει τα όρια ‘διονυσιακής μέθης’ (*Αναστενάρια, Καλόγερος*).

10.2 Η Ελλάδα ως φτωχή χώρα

“Υπάρχει μεγάλη φτώχεια στην Ελλάδα” λέει ο Γκάτσος στον *Εσώτερο Άνθρωπο*, ενώ εικόνες από έρημους χωμάτινους δρόμους και παράγκες συμπληρώνουν αυτό το σχόλιο. Ο λόγος σχετικά με την Ελλάδα ως φτωχή χώρα είναι ιδιαίτερα εμφανής στις ταινίες *Τρεις Ψαράδες* και στον *Εσώτερο*

Άνθρωπο, στις οποίες γίνεται διαπολιτισμική σύγκριση με άλλες κοινωνίες που παρουσιάζουν μεγαλύτερη οικονομική και τεχνολογική ανάπτυξη. Όμως και σε άλλες ταινίες τονίζεται το θέμα της ανεπάρκειας οικονομικών πόρων στην ελληνική κοινωνία (*Δέκα Φορές Άδειο*, *Φύλακες*, *Κυψέλη*) ενώ παράλληλα δίνεται έμφαση στις προσπάθειες των ανθρώπων να επιβιώσουν οικονομικά. Η εμμονή στην καταγραφή μικρών και σχετικά απομονωμένων κοινωνιών αντί για την απεικόνιση περισσότερο σύγχρονων αστικών κέντρων, στις ταινίες που αναλύθηκαν στην εργασία αυτή, επέτεινε την αντίληψη για την Ελλάδα ως ‘παραδοσιακή’ κοινωνία, οικονομικά και τεχνολογικά υπανάπτυκτη.

10.3 Η Ελλάδα ως ένας κόσμος που χάνεται

Το μελαγχολικό ύφος της αφήγησης που κυριαρχεί στην απεικόνιση της Ελλάδας ως φτωχής χώρας, είναι κυρίαρχο και στην αναπαράσταση της Ελλάδας ως ενός πολιτισμού /μιας κοινωνίας υπό εξαφάνιση. Σε αντίθεση με τις εθνογραφίες της περιόδου 1960-1980, που απέφυγαν την καταγραφή των αλλαγών στην ελληνική κοινωνία, οι εθνογραφικές ταινίες της ίδιας περιόδου τόνισαν την διάσταση του κοινωνικού μετασχηματισμού (*Δέκα Φορές Άδειο*, *Φύλακες*, *Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, *Ευκαιρίες Ζωής*). Δεν μπόρεσαν όμως να ξεπεράσουν ένα ύφος κινδυνολογίας και μελαγχολίας αναφορικά με τους “κόσμους που χάνονται” και να οδηγηθούν σε μια ουσιαστική αξιολόγηση σχετικά με τις αλλαγές στο ευρύτερο οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον. Αντίθετα, περιορίστηκαν σε μια ρηχή διαπίστωση ως προς το ‘τέλος’ ενός πολιτισμού και σε μια καταστροφολογία για το επικείμενο μέλλον της Ελλάδας.

Ο αγγλοσάξονας αφηγητής του προφορικού σχόλιου στις ταινίες που εκφράζουν αυτόν τον λόγο, έχει τον χαρακτήρα ενός ιεραπόστολου, ενός σωτήρα που προσπαθεί να αφυπνίσει τους αμέριμνους “ιθαγενείς” και να προλάβει το “επερχόμενο κακό”. Από τον τρόπο που τελειώνει η κάθε ταινία γίνεται αντιληπτό ότι οι προσπάθειες των δυτικών είναι μάταιες. Αμέριμνοι οι Έλληνες συνεχίζουν να πίνουν καφέ στα κεφενεία (*Σφουγγαράδες του Αιγαίου*), συνεχίζουν να περιμένουν όλη μέρα στη βάρκα μήπως πιάσουν κανένα ψάρι (*Δέκα Φορές Άδειο*), συνεχίζουν να κοιτούν με απορία τον κινηματογραφικό φακό χωρίς να προβληματίζονται για το μέλλον (*Φύλακες*).

10.4 Οι Έλληνες ως παιδιά

Η γενική αντίληψη για τους Έλληνες στις ταινίες που εξετάζονται είναι ότι δεν έχουν καταφέρει να ωριμάσουν κατά τα δυτικά πρότυπα. Η παρουσίαση της Ελλάδας ως ενός τόπου αέναης διασκέδασης χωρίς ιδιαίτερες υποχρεώσεις και χωρίς ανησυχία για το μέλλον μοιάζει με την αντίληψη ενός ‘φανταστικού κόσμου’ που κατοικείται από παιδιά. Η ιδιαίτερη έμφαση στην απεικόνιση των Ελλήνων ως διακινούμενων περισσότερο από το συναίσθημα παρά από την λογική (*‘Αγαπάμε και μισούμε με πάθος’* λέει ο Γκάτσος στον *Εσώτερο Άνθρωπο*) αλλά και ως φορέων ‘άλογων’, ‘ακατανόητων’ πράξεων με αποκορύφωμα τον τρόπο αναπαράστασής τους στις ταινίες (*Αναστενάρια και Καλόγερος*) δημιουργεί την εντύπωση ότι οι Έλληνες συμπεριφέρονται περισσότερο ως παιδιά, παρά ως ενήλικες.

Η ανάγκη, επίσης, ύπαρξης ενός δυτικού αφηγητή σε κάθε ταινία (με εξαίρεση το *Ευτυχώς Χρειάζομαι Λίγο Ύπνο*, όπου ακολουθείται η μέθοδος της συνέντευξης) για να “εξηγήσει με λόγια” τις πράξεις και τη συμπεριφορά των Ελλήνων, είναι ένα ακόμη στοιχείο που εκφράζει την οπτική των Ελλήνων ως ανήλικων. Δηλώνει δηλαδή την αδυναμία των αντικειμένων της κινηματογράφησης να εξηγήσουν ‘λογικά’ στους ‘τρίτους’ τις πράξεις τους και τον τρόπο σκέψης τους, κάτι που κι αυτοί οι ίδιοι δεν φαίνονται να κατανοούν.

Δεν είναι τυχαίο ότι, στο τέλος της περιόδου που εξετάζουμε, και μέσα στα πλαίσια της προσπάθειας εγκαθίδρυσης ενός λιγότερου εξουσιαστικού σχόλιου στον εθνογραφικό κινηματογράφο, καθώς και της ενσωμάτωσης της παρουσίασης της οπτικής των ‘ιθαγενών’ στις ταινίες, ο ‘αυτόχθονας αφηγητής’ που επιλέγεται να ‘αντιπροσωπεύσει’ την Ελλάδα δεν είναι ενήλικας αλλά ένα δωδεκάχρονο αγόρι. Επίσης, δεν είναι καθόλου παράδοξο ότι όπως ακριβώς συνηθίζουν κάποιοι γονείς ή δάσκαλοι να προκατασκευάζουν οι ίδιοι τον ‘εορταστικό’ ή ‘επίσημο’ λόγο που καλούνται να εκφωνήσουν τα παιδιά στο τέλος του σχολικού έτους φοβούμενοι ότι τα παιδιά δεν θα τα καταφέρουν, έτσι και ο νεαρός Βασίλης στο *Δέκα Φορές Άδειο* καλείται να διαβάσει ένα κείμενο κατασκευασμένο εκ των προτέρων από τους ‘κηδεμόνες’ του, τους δημιουργούς της ταινίας, υποδυόμενος ότι τόχει γράψει ο ίδιος.

10.5 Οι Έλληνες ως πρωταγωνιστές της δράσης και της κοινωνικής ζωής και οι Ελληνίδες στο περιθώριο

Ο παραπάνω διαχωρισμός των ανδρών/πρωταγωνιστών στο δημόσιο χώρο και των γυναικών / περιθωριοποιημένων στον ιδιωτικό χώρο είναι εμφανής σε πολλές από τις ταινίες που μελετώνται στη διατριβή (*Σφουγγαράδες του Αιγαίου*, *Φύλακες*, *Ευκαιρίες ζωής*, *Τρεις Ψαράδες*, *Ο Εσώτερος Άνθρωπος*). Οι Ελληνίδες απεικονίζονται σε πολύ λιγότερες σκηνές απ'αυτές των ανδρών ενώ δεν 'προωθούν' με την παρουσία τους την αφηγηματική συνέχεια, την τελική κατάληξη της ταινίας. Μ'αυτό εννοώ ότι στις πιο πολλές απ' αυτές τις ταινίες, μια πιθανή αφαίρεση της γυναικείας παρουσίας δεν θα στερούσε σχεδόν τίποτα από την δυνατότητα 'εξιστόρησης' της ταινίας. Οι άνδρες είναι αυτοί που εμφανίζονται ως καταλύτες και φορείς της δράσης στις ταινίες αυτές και όχι οι γυναίκες. Οι τελευταίες συνδέονται αποκλειστικά με δραστηριότητες επικουρικές των ανδρών, με στόχο πάντα την προσφορά υπηρεσίας στους άνδρες τους. Ακόμα και η έλλειψη κίνησης στην απεικόνιση των γυναικών, η αποτύπωση των σωμάτων τους σε 'ακίνησία', ή με περιορισμένο εύρος κινήσεων (συχνά τις βλέπουμε καθισμένες να κεντούν ή να πλέκουν) δηλώνει στασιμότητα, σε αντίθεση με τους άνδρες, οι οποίοι (με εξαίρεση την παρουσία τους στα καφενεία όπου συχνά κάθονται ακίνητοι και βωβοί) βρίσκονται σε συνεχή κίνηση. Η ταινία *Κυψέλη*, ενώ ξεκινά ως μια 'φεμινιστική' εθνογραφική ταινία που ασκεί κριτική στις εθνογραφικές εκείνες ταινίες που ασχολούνται αποκλειστικά με τις δραστηριότητες του ανδρικού φύλου, καταλήγει να παγιώσει και να επιβεβαιώσει την άποψη σχετικά με την γυναικεία υποτέλεια και την περιθωριοποίηση των γυναικών

στον ελληνικό χώρο. Με το να εμμένει στην παρουσίαση των γυναικών ως παθητικών αποδεκτών της πατριαρχικής κοινωνικής δομής, δεν θέτει ερωτήματα σχετικά με την πιθανή έκφραση της γυναικείας εξουσίας σε άλλους χώρους της κοινωνικής ζωής, μη ορατούς με την πρώτη ματιά. Έτσι επιβεβαιώνει την άποψη που κυριαρχεί στις υπόλοιπες εθνογραφικές ταινίες σχετικά με τις γυναίκες στο περιθώριο της κοινωνικής δράσης και συμβάλλει στην στεροτυπική κατασκευή τους ως άβουλων αποδεκτών του κοινωνικού γίνεσθαι.

10.6 Στερεοτυπικές κατασκευές και ‘ανοιχτά κείμενα’: Προοπτικές της Οπτικής Ανθρωπολογίας στην Ελλάδα

Όπως αναφέρθηκε και στο τρίτο κεφάλαιο, μια μπαχτινιανή προσέγγιση στον κινηματογράφο δεν εξετάζει το αν οι λόγοι που ορίζονται στα οπτικοακουστικά κείμενα είναι *μιμητικοί* ή όχι της πραγματικότητας, αν δηλαδή οι εικόνες και οι ήχοι που αποτελούν τις ταινίες συνιστούν ‘καλά’ ή ‘κακά’ αντίγραφα της πραγματικότητας. Αντίθετα, ερευνά τις επιλογές στην εμφάνιση κάποιων από τους ιδεολογικούς λόγους του κοινωνικού περιβάλλοντος στη δεδομένη περίοδο και τις αιτίες σχετικά με την περιθωριοποίηση ή απόκρυψη άλλων ιδεολογικών λόγων. Η διερεύνηση και η επισήμανση των επιλογών αυτών επιτρέπει την κατανόηση του τρόπου δημιουργίας στερεοτυπικών κατασκευών σχετικά με τους Έλληνες: “...τα στερεότυπα ορίζονται ως προκατασκευασμένες ιδέες που δεν στηρίζονται στην εμπειρία, δεν έχουν συγκεκριμένα θεμέλια, κυριαρχούν στα μέλη μιας ομάδας κι έχουν τη δυνατότητα να αναπαράγονται

αμετάβλητες. Μέσα από τις κατασκευές αυτές αναφύεται ο λόγος για τον Άλλο" (Αμπατζοπούλου 1997:93)

Στα αρχαία ελληνικά, η λέξη 'σαγήνη' σημαίνει 'δίχτυ', 'αυτό που αποσπά', που 'έλκει κατά μέρος'. Υποστηρίζουμε ότι η 'σαγηνευτική δράση' των εικόνων, οι οποίες απεικονίζουν την Ελλάδα άλλοτε ως μία χώρα φτωχή, άλλοτε ως διονυσιακή και ανδροκρατούμενη και άλλοτε ως έναν φανταστικό παιδότοπο, στις εθνογραφικές ταινίες που μελετώνται, στηρίζονται στην *απόσπαση* των εικόνων αυτών από το αρχικό και 'φυσικό' τους πλαίσιο, με άλλα λόγια στον *διαχωρισμό* τους από το ευρύτερο κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό περιβάλλον. Έτσι, οι αιτίες για τη διαχείριση των εικόνων της Ελλάδας και των Ελλήνων ως μονοσήμαντων στερεοτυπικών κατασκευών, και όχι ως πολυφωνικών εκφράσεων της ελληνικής πραγματικότητας, αναζητούνται στην *αφαίρεση* αυτού του 'περιβάλλοντος κόσμου' που αποτελεί το συγκεκριμένο πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο στην δεδομένη ιστορική στιγμή.

Σύμφωνα με την παραπάνω προσέγγιση, οι συγκεκριμένοι λόγοι που αρθρώνονται από τους δυτικούς οπτικούς ανθρωπολόγους στις ανθρωπολογικές ταινίες της περιόδου 1960-1980 δεν αποτελούν 'ρεαλιστικές' εκφράσεις της ελληνικής πραγματικότητας αλλά στερεοτυπικές κατασκευές διαποτισμένες με μια ιδεολογία σύμφωνα με την οποία η Ελλάδα είναι ένας τόπος πολιτικά και οικονομικά εξαρτημένος από τις ξένες δυνάμεις. Είναι γνωστό εδώ και χρόνια ότι η παρεμβατική πολιτική των ΗΠΑ στην Ελλάδα κατά την συγκεκριμένη χρονική περίοδο ήταν αποφασιστικής σημασίας με συνέπειες που είναι εμφανείς ως τις μέρες μας. Είναι παράδοξη λοιπόν η ολοσχερής έλλειψη

αναφοράς στην αμερικάνικη και ευρωκεντρική παρεμβατική πολιτική στις εθνογραφικές ταινίες που εξετάζονται, μια πρακτική που ίσχυε σε όλους τους τομείς της πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Είναι επίσης παράδοξη και η απόκρυψη των πολλαπλών μορφών αντίστασης σ' αυτή την πολιτική από την μεριά των Ελλήνων. Οι πρακτικές 'αποκλεισμού' τέτοιων λόγων, που να φωτίζουν τις πολιτικές και κοινωνικές συγκυρίες της εικοσαετίας που μελετάται, συντείνει στην ενδυνάμωση των στερεοτυπικών κατασκευών για την Ελλάδα και τους Έλληνες, κατασκευών όμως που προβάλλονται ως 'αδιάσειστες αλήθειες'.

Αποτέλεσμα της άρθρωσης αυτών των λόγων για την Ελλάδα, είναι η οριοθέτηση της τελευταίας ως 'άλλης', ως ενός τόπου 'έξωτικού' που κατοικείται από ανθρώπους που δεν έχουν 'ωριμάσει' οικονομικά, πνευματικά και διανοητικά κατά το πρότυπο των δυτικών κοινωνιών.

Με άλλα λόγια, κάθε λόγος που αρθρώνεται σ' αυτές τις ταινίες ορίζει για τους δυτικούς δημιουργούς του, όχι μόνο τον τρόπο αντίληψης του 'άλλου', αλλά και του 'εαυτού'. Με το να ορίζεται η Ελλάδα ως 'έτερη' και 'ξένη', διασφαλίζεται η αντίληψη του 'εαυτού' ως 'φυσιολογικού', 'κανονικού' και 'οικείου'. Η απεικόνιση της Ελλάδας ως ενός τόπου όπου κυριαρχεί το 'άλογο', το διονυσιακό στοιχείο και η οικονομική αβεβαιότητα επιτρέπει τη θεώρηση του δυτικού κόσμου ως ενός χώρου 'οικείου', 'έλλογου', 'οικονομικά και διανοητικά ανώτερου'.

Σκοπός αυτής της εργασίας ήταν να δείξω ότι οι τρόποι με τους οποίους απεικονίστηκε η Ελλάδα στις εθνογραφικές ταινίες της περιόδου 1960-1980, εκφράζει λόγους και όχι μια αδιαμφισβήτητη 'αλήθεια'. Οι συγκεκριμένες απεικονίσεις της Ελλάδας και των Ελλήνων στις ταινίες

αυτές γεννήθηκαν σε μια χρονική περίοδο όπου επικρατούσε ένα κλίμα εμπιστοσύνης στη δυνατότητα της κινηματογραφικής λήψης να 'αντιγράφει' την πραγματικότητα, καθώς και αδιοφιλονίκητης πίστης στην ορθότητα των επιστημονικών μεθόδων της Ανθρωπολογίας στην καταγραφή και παραγωγή της 'αλήθειας'. Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι στο όνομα του εθνογραφικού ντοκυμαντέρ η επιστήμη ανακάλυπτε ένα ιδεώδες επικοινωνιακό μέσο, όπου η 'αλήθεια' (μέσω της χρήσης της ανθρωπολογικής μεθόδου) και η 'πραγματικότητα' (μέσω της χρήσης της κινηματογραφικής λήψης) μπορούσαν να αποδοθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Στις μέρες μας, όπου η δυνατότητα των παραδοσιακών μεθόδων της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας να καταγράφουν την 'αλήθεια' αμφισβητείται, και ενώ η εικόνα δεν θεωρείται πλέον πιστό αντίγραφο της 'πραγματικότητας' παρά προϊόν υποκειμενικών προκαταλήψεων και επιλογών, οι εθνογραφικές αυτές ταινίες προσεγγίζονται ως 'κείμενα' που δεν 'εξισώνονται' με την 'αλήθεια' ή την 'πραγματικότητα' αλλά που παράγουν 'νοήματα', τα οποία υπόκεινται σε πολλαπλές και συχνά αντιφατικές μεταξύ τους αναγνώσεις.

Σύμφωνα μ'αυτήν την προβληματική, οι εικόνες και οι λόγοι των ταινιών αυτών για την Ελλάδα και τους Έλληνες δεν είναι 'οριστικοί', αλλά πεδία συνεχούς διαπραγμάτευσης από τη μεριά των θεατών τους. "Νομίζω ότι ολοένα και πιο πολύ θα σκεφτόμαστε τις εθνογραφικές ταινίες ως τόπους συνάντησης πρωτοβάθμιων και δευτεροβάθμιων επιπέδων αναπαράστασης, όπου το ένα πολιτισμικό κείμενο θα ξεπροβάλλει διαμέσου ή θα εγγράφεται πάνω στο άλλο" (MacDougall 1992: 97).

Μέσα απ'αυτό το πρίσμα, οι λόγοι που αρθρώθηκαν σ'αυτή την εργασία, δεν προτείνονται ως οριστικοί, αλλά ως πεδία συνάντησης επόμενων αναγνώσεων και άλλων οπτικών γύρω από τον εθνογραφικό κινηματογράφο. Πέρα από την ανάπτυξη ενός διαλόγου γύρω από τις δυνατότητες της Οπτικής Ανθρωπολογίας, ελπίζουμε ότι η παρουσίαση και κριτική προσέγγιση των εθνογραφικών αυτών ταινιών θα αποτελέσει έναυσμα για την αρχή μιας παραγωγής εθνογραφικών ταινιών από Έλληνες ανθρωπολόγους / κινηματογραφιστές με σκοπό τη δημιουργία 'ανοιχτών κειμένων' που θα επιδιώκουν την καταγραφή της πολυφωνίας της ελληνικής πραγματικότητας και όχι την παραγωγή 'ενός' νοήματος, 'μιάς' αλήθειας, 'μιάς' προβληματικής, δηλαδή κειμένων που, αντί να αναχαιτίζουν, θα ενθαρρύνουν τις διαφορετικές αναγνώσεις, ενώ θα επιδιώκουν το διάλογο και την επικοινωνία.

ΕΙΚΟΝΕΣ



1



2



3



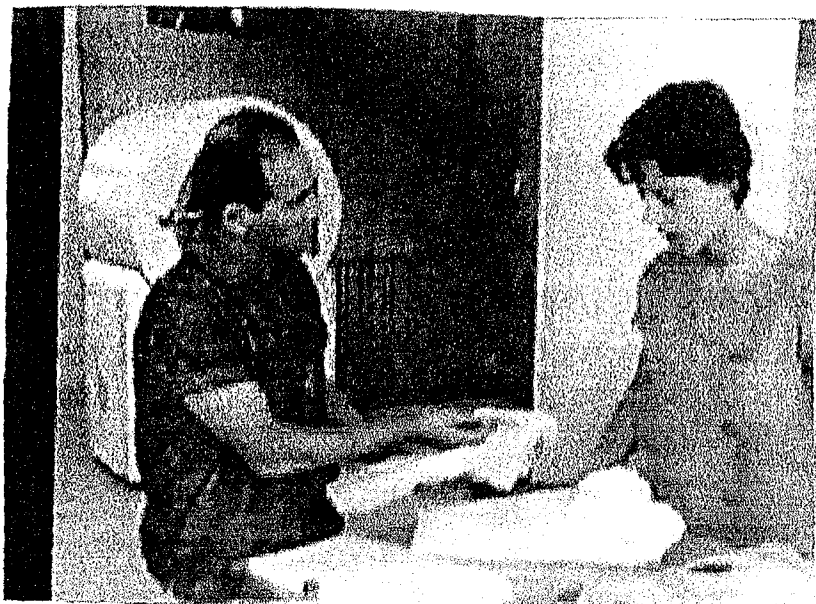
4



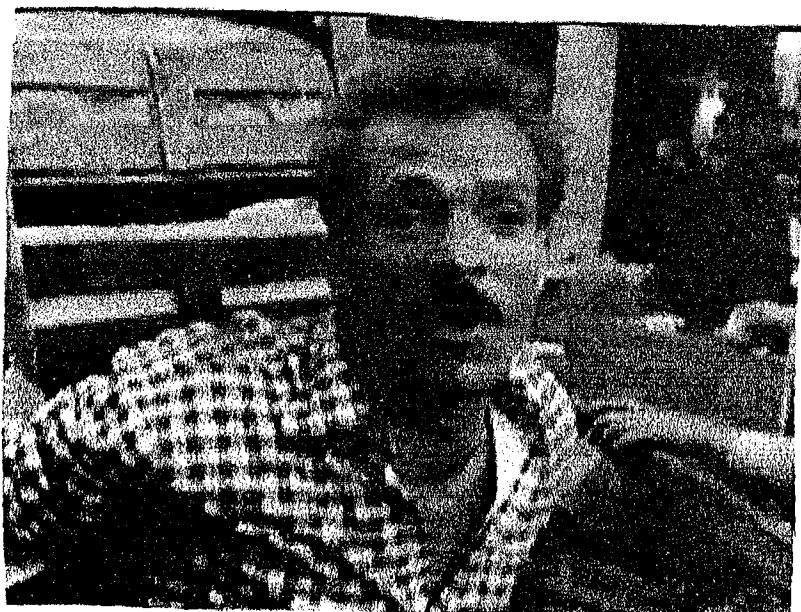
5



6



7



8



9



10



11



12



15



16





18



19

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allen, P. (1972) 'Aegean Sponge Divers (Film Review)', *American Anthropologist*, Vol. 74, No 6: 1584-85.
- Allen, P. (1972) 'The Anastenaria (Film Review)', *American Anthropologist*, Vol. 74, No 6: 1581-1584.
- Allen, P. (1972) 'Kalogeros (Film Review)', *American Anthropologist*, Vol. 74, No 6: 1581- 1584.
- Allen, P. (1978) 'Visual Anthropology in Greece: An Annotated Filmography', *Modern Greek Society. A Social Science Newsletter*, Vol. 5 : 15-21.
- Althusser, L. (1971) 'Ideology and the Ideological State Apparatus'. Στο *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.
- Αρπατζοπούλου, Φ. (1997) *Ο Άλλος εν Διωγμώ*, Αθήνα, Υπό έκδοση στο Θεμέλιο.
- Ανδρεάδης, Γ. (1986) 'Ο Διόνυσος: Ιστορία της Λατρείας του Βάκχου', *Τα Ιστορικά*, Τόμος Τρίτος, 5: 183-195
- Ανδρεάδης, Γ. (1989) *Τα Παιδιά της Αντιγόνης. Μνήμη και Ιδεολογία στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Andrew, J. D. (1976) *The Major Film Theories : An Introduction*, London, Oxford, New York : Oxford University Press.
- Andrew, D. (1984) *Concepts in Film Theory*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Angell, G. (1965) ' Zorba the Greeek', *Film and Filmings*, 11:8.

- Asch, T. (1988) 'Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A Personal View'. Στο J.R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, Chur: Harwood Academic Publishers.
- Asch, T. (1992) 'The ethics of ethnographic film-making'. Στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.
- Asch, T. (1993) 'Future prospects for the visualization of culture: Does the native still exist?'. Στο R. Boonjaer Flaes, D. Harper (επιμ.) *Eyes Across The Water II*, Amsterdam: Het Spinhuis.
- Bakhtin, M. (1980) *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μεταφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον.
- Bakhtin, M. (1984 [1929]) *Problems of Dostoevsky's Poetics*, . C. Emerson, Manchester: Manchester University Press.
- Bakhtin, M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, transl. V. McGee, Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1990 [1981]) *The Dialogical Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, μεταφρ. M. Holquist, Austin: University of Texas Press.
- Balikci, A. (1985) 'Visual Anthropology and the Legacy of Margaret Mead'. Αδημοσίευτη εργασία που παρουσιάστηκε στο Ετήσιο Συνέδριο της Αμερικανικής Ανθρωπολογικής Εταιρείας.
- Balicki, A. (1988) 'Anthropologists and Ethnographic Filmmaking'. Στο J. R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, New York: Harwood Academic Publishers.

- Banks, M. (1990) 'Talking Heads and moving pictures: David Byrne's 'True Stories' and the Anthropology of Film', *Visual Anthropology*, 3 : 1-9.
- Banks, M. (1992) 'Which films are ethnographic films?' Στο P.I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.
- Banks, M. (1996) 'Constructing the Audience Through Ethnography'. Στο P. Crawford και S.B. Halfsteinsson (επιμ.) *The Construction of the Viewer : Media Anthropology and the Anthropology of Audiences- Proceedings from NAFA 3*, Aarhus: Intervention Press.
- Barnow, Erik (1983 [1974]) *Documentary : A History the Non-Fiction Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1992 [1973]) *Non Fiction Film. A Critical History*, Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (1982) *Empire of Signs*, trans. R. Howard, New York : Hill&Wang.
- Barthes, R. (1988) *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, προ-λογος Γ. Βέλτσος, μεταφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον.
- Baudrillard, J. (1988) *The Evil Demons of Images*, Sydney: Power Publications.
- Bauman,R και Briggs,C. (1990) 'Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life', *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.
- Βέλτσος, Γ. (1990) (επιμ.) *Η Διαμάχη:Κείμενα για τη Νεωτερικότητα*, Αθήνα, Πλέθρον.

- Benjamin, Walter (1969) "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books.
- Bennett, T. (1983) "Texts, Readers, Reading Formations", *Journal of the Midwest Modern Languages association* 16:1 , σελ. 3-17 .
- Bernard, R. (1967) 'Kalymnian Sponge Diving', *Human Biology*, 39(2):103-130.
- Biella, P. (1988) 'Against Reductionism and Idealist Self-Reflexivity: The Illparakuyo Maasai Film Project'. Στο J. R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, New York : Harwood Academic Publishers.
- Bien, P. (1989) *Kazantzakis: Politics of the Spirit*, Princeton: Princeton University Press.
- Camberoque,C. (1995) *Les Anastenaria d'Aghia Eleni*, Institut Francais de Thessalonique.
- Campbell, J.(1964) *Honour, Family and Patronage: A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford: Clarendon Press.
- Changon, N. (1968) *Yanomamo: The Fierce People*, New York: Holt, Rineheart & Winston.
- Clifford,J. και G.E. Marcus (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge Massachusetts & London : Harvard University Press.

Collier J. Jr. και Collier M. (1987) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Albuquerque: University of New Mexico Press.

Crawford, I. (1992) 'Film as discourse: the invention of anthropological realities'. Στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.

Crawford, P. I. (1996) 'Text and context in ethnographic films. Or 'To Whom it may concern'. Στο P. Crawford και S.B. Halfsteinsson (επιμ.) *The Construction of the Viewer : Media Anthropology and the Anthropology of Audiences- Proceedings from NAFA 3*, Aarhus: Intervention Press.

Crowther, B. (1960) 'Never on Sunday', *New York Times*, Oct. 19, 54:1.

Danforth, L.M. (1989) *Firewalking and Religious Healing: The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement*, Princeton: Princeton University Press.

Danforth,L.M. (1995) *Τα Αναστενάρια της Αγίας Ελένης.Πυροβασία και Θρησκευτική Θεραπεία*, Μεταφρ. Μ. Πολέντα , Αθήνα, Πλέθρον.

de Brigard, E. (1975) "A History of Ethnographic Film " in P. Hockings (επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*,The Hague: Mouton Publishers.

de Certau, M. (1988) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.

de Lauretis, Teresa (1987) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

- Dimen-Schein, M. (1977) 'Kypseli (Film Review)', *American Anthropologist*, Vol.79, No 1: 194-195.
- Dimitriou - Kotsoni, S. (1988) 'Gender Roles and Symbolic Systems on an Aegean Island', Ph.D Thesis, Department of Anthropology and Sociology, School of Oriental and African Studies, University of London.
- Doane, M. (1990) ' Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator'. Στο P. Erens (επιμ.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- du Boulay, J. (1974) *Portrait of a Greek Mountain Village*, Oxford, Clarendon Press.
- du Boulay, J. " Lies, Mockery and Family Integrity" in J.G.Peristiany (επιμ.) *Mediterranean Family Structures*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eaton, M. (1979) *Anthropology, Reality, Cinema*, London: British Film Institute.
- Edwards, E. (1992) *Anthropology and Photography : 1860-1920*, New Haven and London : Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.
- Erens, P. (1990) ' Introduction:Critical Methodology:Feminist Filmmaking'. Στο P. Erens (επιμ.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fabian, J. (1983) *Time and the Other:How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press.

- Faris, J. C. (1992) 'Anthropological transparency: film, representation and politics'. Στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.
- Fischer, M., J. (1997) 'Ο Κινηματογράφος ως Εθνογραφία και η Πολιτισμική Κριτική'. Στο Δ.Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.) *Ζητήματα Εθνογραφίας και Ανθρωπολογικής Θεωρίας* (υπό έκδοση).
- Fiske, J. (1987) 'British cultural Studies'. Στο R.C. Allen (επιμ.) *Channels of Discourse*, Chappel Hill & London : The University of North Carolina.
- Folkerth, J. A. (1993) 'Postmodernism, feminism, and ethnographic film'. Στο R. Boonjaer Flaes, D. Harper (επιμ.) *Eyes Across The Water II*, Amsterdam: Het Spinhuis.
- Foucault, M. (1977) Nietzsche, Genealogy, History'. Στο *Language, Counter-memory and Practice*, Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, M. (1981) 'The Order of Discourse'. Στο R.Young (επιμ.) *Untying the Text: A Post Structuralist Reader*, New York: Routledge & Kegan Paul.
- Friedl, E. (1965) *Vassilika: A Village in Modern Greece*, New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Friedl, E. (1967) 'The position of women: appearance and reality', *Anthropological Quarterly* 40(3):97-108.
- Geertz,C. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books

Gefou-Madianou, D. (1992) 'Exclusion and Unity, retsina and sweet wine: Commensality and gender in a Greek agrotown' στο Gefou-Madianou (επιμ.) *Alcohol, Gender and Culture*, London and New York: Routledge.

Gefou-Madianou, D. (1993) 'Mirroring Ourselves Through Western Texts: The Limits of an Indigenous Anthropology'. Στο Henk Driessen (επιμ.) *The Politics of Ethnographic Reading and Writing: Confrontation of Western and Indigenous Views*. Saarbrücken- Fort Lauderdale: Verlag Breitenbach Publishers.

Γκέφου-Μαδιανού Δ. (1993) 'Ανθρωπολογία Οίκοι: Για μια κριτική της Γηγενούς Ανθρωπολογίας', *Διαβάζω*, 323 : 44-51.

Gross, L., Katz, J., Ruby, J. (επιμ.) (1988) *Image Ethics*, New York & Oxford: Oxford University Press.

Hall, E. T. (1969) *The Hidden Dimension*, New York: Anchor Press.

Hall, S. (1980) 'Introduction to Media Studies at the Centre'. Στο S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis, (επιμ.) *Culture, Media Language*, London: Hutchinson.

Hall, S. (1980) 'Encoding/ Decoding'. Στο S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (επιμ.) *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson.

Hastrup, K. (1992) 'Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority'. Στο P.I. Crawford. και D. Turton (επιμ.) *Film As Ethnography*, Manchester, New York: Manchester University Press.

Heider, K. G. (1988 [1977]) *Ethnographic Film*, Austin: Texas

Heider, K., G. (1983) *Films for Anthropological Teaching*, Washington, D.C., A Special Publication of the American Anthropological Association.

Herzfeld, M. (1987) "As in your Own House: Hospitality, Ethnography, and the Stereotype in Mediterranean Society" in D. Gilmore (επιμ.) *Honour and shame and the Unity of the Mediterranean*, Washington: American Anthropological Association.

Herzfeld, M. (1987) *Anthropology through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hirschon, R. (1978) 'Open body/closed space: the transformation of female sexuality' in S. Andener (επιμ.) *Defining Females*, New York: John Wiley & Sons, pp.66-88.

Hoffman, S., M. (1988) 'The Controversy About Kypseli'. Στο J.R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, Chur: Harwood Academic Publishers.

Issari, M.A. & Paul, D.A. (1979) *What is Cinema Verité?*, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc. Metutchen.

Jacknis, I. (1988) 'Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film', *Cultural Anthropology*, III (2) : 160-77.

Jarvie, I..E. (1983) 'The Problem of the Ethnographic Real', *Current Anthropology*, 24(3) :313-325.

Καβακόπουλος, Π. (1956) 'Η Τρίτη Ημέρα των Αναστεναριών στην Αγία Ελένη Σερρών', *Αρχείο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 21: 282-299.

Κακούρη Κατερίνα (1963) *Διονυσιακά: εκ της σημερινής λαϊκής λατρείας των Θρακών*, Αθήνα, Διατριβή επί Διδακτορία.

- Κουρούκλη , Μ. (1978) ' Οι ανθρωπολογικές έρευνες στην Ελλάδα', *Σύγχρονα Θέματα* 2: 83-90.
- Klark,K. & Holquist M. (1984) *Mikhail Bakhtin*, Cambridge Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Lapsley, R., Westlake, M. (1990) *Film Theory: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press.
- Lesage, J. (1990) 'The political aesthetics of the feminist documentary film'. Στο P. Erens (επιμ.) *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press.
- Loizos, P. (1975) 'Changes in proper transfer among Greek Cypriot villagers', *Man*, Vol.10: 503-523.
- Loizos, P. (1980) 'Granada Television's Disappearing World Series: An Appraisal', *American Anthropologist*, 82(3): 573-594.
- Loizos, P. (1981) *The Heart Grown Bitter: A Chronicle of Cypriot War Refugees*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Loizos, P. (1992) 'Admissible Evidence? Film in Anthropology'. Στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film As Ethnography*, Manchester, New York : Manchester University Press.
- Loizos, P. (1993) 'Representation, identification and involvement: thoughts on making Sophia's People'. Στο R. M. Boonjaer Flaes και D. Harper (επιμ.) *Eyes Across the Water II: Essays on Visual Anthropology and Sociology*,Amsteram: Het Spinhuis.

- Loizos, P. (1993) *Innovation in ethnographic film: From Innocence to self-consciousness, 1955-85*, Manchester: Manchester University Press.
- Lutz, C. και Abu- Lughod L. (1990) 'Introduction'. Στο C. Lutz και L. Abu-Lughod (επιμ.) *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press
- MacDougall, D. (1975) ' Beyond Observational Cinema'. Στο P. Hockings (επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague : Mouton.
- MacDougall, D. (1993) 'Complicities of style'. Στο P.I. Crawford, D. Turton (επιμ.) *Film As Ethnography*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- MacDougall, D. (1994) 'Whose Story Is It ? '. Στο L. Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory : Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, New York & London: Routledge.
- Mamber, S. (1974) *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge Massachusetts & London: The MIT Press.
- Marcus G. και Cushman D. (1982) 'Ethnographies as Texts', *Annual Review of Anthropology*, 11: 25-69.
- Marcus, G. και Fischer, M. (1986) *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences.*, Chicago & London: Chicago University Press.
- Marshall, L. (1959) 'Marriage among the !Kung Bushmen', *Africa*, 29:335-364.
- Marshall, L. (1960) ' !Kung bushmen bands', *Africa*, 30:325-355.

- Martinez, W. (1992) 'Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship'. Στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.) *Film As Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.
- Martinez, W. (1996) "Deconstructing the 'Viewer': From Ethnography of the Visual to critique of the Occult". Στο P. Crawford και S.B. Halfsteinsson (επιμ.) *The Construction of the Viewer : Media Anthropology and the Anthropology of Audiences- Proceedings from NAFA 3*, Aarhus: Intervention Press.
- Mead, M. (1963) 'Anthropology and the camera'. Στο W.D. Morgan (επιμ.), *Encyclopedia of photography*, New York: National Educational Alliance.
- Mead, M. (1975) 'Visual anthropology in a discipline of Words' in Hockings P.(επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton.
- Μέγας, Γ. (1961) 'Αναστενάρια και έθιμα της Τυρινής Δευτέρας εις το Κωστή και τα περίξ αυτού χωριά της Ανατολικής Θράκης', *Λαογραφία*, 19: 475-534.
- Metz, C. (1974) *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, μεταφρ. M. Taylor, New York: Oxford University Press.
- Michelson, A. (1984) *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- Μιχαήλ-Δέδε, Μ. (1972-73) 'Το Αναστενάρι', *Θρακικά*, 46: 23-178.
- Μιχαήλ-Δέδε, Μ. (1978) 'Τα τραγούδια κι οι χοροί των Αναστενάρηδων', *Θρακικά* 48: 75-129.

- Morley, D. (1996) 'The Audience, The Ethnographer, The Postmodernist and their problems'. Στο P. Crawford και S.B. Halfsteinsson (επιμ.) *The Construction of the Viewer : Media Anthropology and the Anthropology of Audiences- Proceedings from NAFA 3*, Aarhus: Intervention Press.
- Morson, Saul & Emerson, Caryl (1990) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press.
- Μπακαλάκη, Α. (1993) 'Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας'. Στο *Διαβάζω*, 323: 52-58.
- Μπακαλάκη Α. (1994) *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Myerhoff, B. (1980 [1978]) *Number Our Days*, New York: Simon and Schuster.
- Myers, F. (1988) 'From ethnography to metaphor: recent films from David and Judith MacDougall'. *Cultural Anthropology* 3(2) : 205-220.
- Nichols, B. (1981) *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1985) "The Voice of Documentary" in *Movies and Methods II* , Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Nichols, B. (1991) *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1994) ' The Ethnographer's Tale'. Στο L. Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory : Selected Essays From V.A.R. 1990-1994*, New York & London: Routledge.

- Ortner, S. B. (1974) 'Is Female to Male as Nature is to Culture'. Στο M.Z. Rosaldo & L. Lamphere (επιμ.) *Woman, Culture and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- Παπαταξιάρχης Ε. (1992) 'Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας'. Στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη και Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Παπαταξιάρχης Ε. (1992) 'Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό' στο *Ταυτότητες και Φύλο στην Σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη και Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Petronoti, M. (1980) *The Economic Autonomy of Rural Women: A Survey of the Mediterranean with Specific Reference to Three Greek Islands*, M.Phil. Thesis, University of Kent.
- Piault, C. (1986) 'Le film ethnologique en Grèce', *Meridies, R vue d' anthropologie et de sociologie rurale de l'Europe du Sud*, No 3, Recherches Rurales en Gr ce, Janvier- Juin.
- Pinney, C. (1992) 'The lexical spaces of eye-spy'. Στο P.I. Crawford & D.Turton (επιμ.) *Film as Ethnography*, Manchester: Manchester University Press.
- Renov, M. (1993) 'Towards a Poetics of Documentary'. Στο M.Renov (επιμ) *Theorizing Documentary*, London, New York : Routledge.
- Ρήγου, Μυρτώ (1995) *Η Ετερότητα του Άλλου. Δοκίμιο για μια Τρέχουσα Μεταθητική*, Αθήνα, Πλέθρον.

- Rollwagen, J.R. (1988) 'The Role of Anthropological Theory in Ethnographic Filmmaking'. Στο J. R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, New York: Harwood Academic Publishers.
- Rosaldo, M.Z. & Lamphere, L. (επιμ.) (1974) *Woman, Culture and Society*, Stanford: Stanford University Press.
- Rosenthal, A. (επιμ.) (1988) *New challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press.
- Rotha, P. (1939) *Documentary Film*, London: Faber & Faber Limited.
- Rotha, P. (1983) *Robert J. Flaherty: A Biography*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Ruby, J. (1980) 'Exposing Yourself: reflexivity, anthropology and film', *Semiotica* 3: 153-179.
- Ruby, J. (1988 [1977]) 'The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film'. Στο Rosenthal A. (επιμ.) *New Challenges in Documentary*, Berkeley: University of California Press.
- Ruby, J. (1996) 'The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films'. Στο P. Crawford και S.B. Halfsteinsson (επιμ.) *The Construction of the Viewer : Media Anthropology and the Anthropology of Audiences- Proceedings from NAFA 3*, Aarhus: Intervention Press.
- Ρωμαίος, Κ., Α. (1944-45) 'Λαϊκές λατρείες της Θράκης'. *Αρχείο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού*, 11: 1-131.
- Sadoul, G. (1971) *Dziga Vertov*, Paris: Editions Champ Libre.

- Sadoul, G. (1985) *Το Ντοκυμαντέρ "Από τον Βερτώφ στο Ρουζ, Κάερα-Μάτι και Κάμερα Στυλό*, Μεταφρ. Γ. Παπακυριακάκης, Αθήνα, Αιγόκερως.
- Said, E. W. (1989 [1978]) *Orientalism*, New York: Vintage Books, A Division of Random House.
- Seremetakis, C.N. (1984) 'The eye of the Other: Watching Death in Rural Greece', *Journal of Modern Hellenism*, No 1 : 63-77.
- Stam, R. (1988) 'Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique'. Στο A. Kaplan (επιμ.), *Postmodernism and its Discontents*, London: Verso Press.
- Stam, R. (1989) *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Stam, R. (1991) 'Bakhtin, Polyphony, and Ethnic/ Racial Representation'. Στο Friedman, L.D. (επιμ.), *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Stoller, P. (1992) *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London: University of Chicago Press.
- Todorov, T. (1984) *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Todorov, T. (1989 [1973]) *Ποιητική*, μεταφρ. Α. Καστρινάκη, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Trinh, T. M. (1989) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- Tsantila, M. & Hoogerstraat R., D. (1983) 'Anastenaria', *Spectramed*, Δεκέμβριος I: 15-29.

- Τσιτσιπής, Λ. Δ. (1995) 'Ο Bakhtin και η Ποιητική του σαν Κριτική Προοπτική για τη Γλώσσα και τη Λογοτεχνία', *Σύγκριση*, 6:122-139.
- Vernier, B. (1984) 'Putting Kin and Kinship to Good Use: The Circulation of Goods, Labour, and Names on Karpathos (Greece)' in H.Medick and D.W. Sabeau (επιμ.) *Interest and Emotion: Essays on the Study of Family and Kinship*, 28-76. Cambridge: Cambridge University Press.
- Voloshinov, V.N. (1986 [1929]) *Marxism and the Philosophy of Language*, μεταφρ. L.Matejka, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- Weinberger, E. (1994) 'The Camera People'. Στο *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York: Routledge.
- Williams, C. (1980) *Realism and the Cinema : a Reader*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Williams, R. (1974) *Television, Technology and Cultural Form*, New York: Schocken Books.
- Williams, R. (1977) *Marxism and Literature*, New York: Oxford University Press.
- Worth, S. & Adair, J. (1972) *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Yakir, D. (1978) 'Ciné-trance: the vision of Jean Rouch', *Film Quarterly*, Spring: 2-11.

Young, Colin (1975) 'Observational Cinema'. Στο P.Hockings (επιμ.)
Principles of Visual Anthropology, The Hague: Mouton.

Young, K. (1969) *The Greek Passion*, London: J.M. Dent & Sons Ltd.