

ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

Υπεύθυνος σειράς: Ευθύμιος Παπαταξιάρχης

Αθηνά Πεγκλίδου
(επιμέλεια)

ΚΑΜΕΡΑ ΚΑΙ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

αλεξάνδρεια

© Εκδόσεις Αλεξάνδρεια
και Αθηνά Πεγκλίδου

Πρώτη έκδοση: Δεκέμβριος 2022

ISBN 978-960-221-983-6

Η παραγωγή πραγματοποιήθηκε με την οικονομική αρωγή του οργανισμού ETHNOFEST.



Διορθώσεις: Δήμητρα Τουλάτου
Σελιδοποίηση: Ελένη Φραντζή

Κεντρική διάθεση: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Κωλέττη 31, 106 77 Αθήνα
τηλ.: 210 3806305, fax: 210 3838173
e-mail: alexpubl@alexandria-publ.gr
http://www.alexandria-publ.gr

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με τον ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες	9
1. ΑΘΗΝΑ ΠΕΓΚΛΙΔΟΥ Εισαγωγή: Πολιτικές της οπτικοακουστικής μεθόδου. Έρευνα πεδίου και ανθρωπολογική γνώση	11
2. PETER LOIZOS Το φιλμ που δεν γύρισα	57
3. ΡΙΚΗ ΒΑΝ ΜΠΟΥΣΧΟΤΕΝ Peter Loizos, ο φωτογράφος της απώλειας και της περηφάνιας	71
ΕΤΕΡΟΤΗΤΕΣ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΣΥΝΘΕΣΗΣ	
4. ΕΥΓΕΝΙΑ ΓΙΑΝΝΟΥΡΗ Όψεις της μετανάστευσης. Ανθρώπινες διαδρομές - πορείες εικόνων (με έργα της Colette Piauult και της Elise Leclercq).....	79
5. ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΡΒΑΝΤΑΚΗΣ Αποτυπώσεις του θανάτου. Φωτογραφικές καταγραφές των τελετουργιών θανάτου στην Ελλάδα.....	95
6. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΛΑΝΤΖΗΣ Οπτικοποιώντας την τρέλα. Εθνογραφία και ετερότητα στην κινηματογραφική αναπαράσταση της ψυχικής ασθένειας.....	107

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ, ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΤΟΠΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΟΘΟΝΗ

7. ΠΕΝΑ ΛΟΥΤΖΑΚΗ – ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ	
Με την κινηματογραφική μηχανή στο χέρι. Αποκαλύπτοντας τα αόρατα	141
8. ΒΑΣΙΛΗΣ ΝΙΤΣΙΑΚΟΣ	
<i>The Essential History of Europe: Greece.</i> Το χρονικό μιας διαφωνίας.....	157
9. ΦΩΤΕΙΝΗ ΤΣΙΜΠΙΡΙΔΟΥ	
Υπό το βλέμμα των Άλλων. Εμπειρίες κινηματογράφησης στο εθνογραφικό πεδίο.....	171
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗ ΣΤΟ ΠΕΔΙΟ: ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ ΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΣΗΣ	
10. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΑΪΒΑΛΙΩΤΗΣ	
Φοιτητικές εθνογραφικές ταινίες. Όταν η διπλωματική εργασία δεν δημιουργείται στο χαρτί	193
11. ΚΩΣΤΑΣ ΜΑΝΤΖΟΣ	
Συμμετέχοντας υπό παρατήρηση. Οι παράλληλες πορείες μιας εθνο-γραφίας και ενός εθνο-φίλμ	209
12. ΓΙΑΝΝΗΣ Ν. ΔΡΙΝΗΣ	
«Τὸ βαθύτερο “εἶναι” τῶν πραγμάτων». Οπτική εθνογραφία και επιτόπια λαογραφική έρευνα	223
13. SUSANNA HOFFMAN	
<i>Κυψέλη.</i> Η Ελλάδα και η δημιουργία ενός εθνολογικού φιλμ.....	243
14. COLETTE PIAULT	
Ανθρωπολογία και κινηματογράφος. Μια εμπειρία σ' ένα χωριό της Ηπείρου (1974-1988).....	255
Οι συγγραφείς του τόμου	279

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το βιβλίο αυτό δεν το έγραψα εγώ. Πήρα την πρωτοβουλία και τολμώ να πω ότι το προκάλεσα, το 2011, στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, με αφορμή την οργάνωση του συνεδρίου με τίτλο *Εθνογραφικές ταινίες στην Ελλάδα: φιλικές αποτυπώσεις της ετερότητας*. Για εκείνη την ενθουσιώδη συνάντηση ευχαριστώ το τμήμα για την αμέριστη υποστήριξή του. Ήταν μια πρώτη ευκαιρία αναστοχασμού πάνω στις χρήσεις των οπτικοακουστικών μέσων στην έρευνα πεδίου, σε διάλογο με το έργο κινηματογραφιστών όπως ο Γιώργος Αικατερινίδης, η Colette Piauxt και ο Peter Loizos, που ασχολήθηκαν με την οπτική αναπαράσταση του πολιτισμικά Άλλου. Έθεσε για πρώτη φορά στο ίδιο τραπέζι τη μεγάλη ελληνική λαογραφική παραγωγή εικόνων με τη μικρή ανθρωπολογική, διερευνώντας περισσότερο το πώς και το γιατί των οπτικοακουστικών διαδικασιών και λιγότερο το τι, και τροφοδότησε το βιβλίο αυτό με κάποια από τα κείμενά του.

Ακολούθησαν τα χρόνια της κρίσης που προκάλεσε προσκόμματα στην εκδοτική του ολοκλήρωση, καθώς και τη διακοπή θεωρητικών και πρακτικών μαθημάτων πάνω στην ανάλυση και στην παραγωγή εθνογραφικών οπτικών έργων, τα οποία ωστόσο είχαν πάντα προσωρινή παρουσία στα πανεπιστημιακά προγράμματα σπουδών. Εντούτοις, μέσα στο διάστημα αυτό αναπτύχθηκε και καταξιώθηκε το Ethnofest – Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου της Αθήνας, το οποίο οργάνωσε, μαζί με τις προβολές ταινιών, σεμιναριακά μαθήματα κι έφερε κοντά φοιτητρίες και φοιτητές, ερευνητρίες και ερευνητές, εικαστικούς, σκηνοθέτριες και σκηνοθέτες με ενδιαφέρον για την ανθρωπολογική κινούμενη και σταθερή εικόνα. Η οικονομική στήριξη της έκδοσης οφείλεται στο Φεστιβάλ, και ευχαριστώ τους συντελεστές του για την αίσια έκβαση αυτής της προσπάθειας. Ευχαριστώ επίσης τις και τους συναδέλφους που γράφουν στον παρόντα τόμο και στήριξαν με ενδιαφέρον, προθυμία και υπομονή τη δύσκολη προσπάθεια έκδοσής του. Ακόμη ευχαριστώ τον Κωνσταντίνο Αϊβαλιώτη για την ηχογράφιση της ομιλίας του Peter Loizos και την Έφη

ΥΠΟ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ
Εμπειρίες κινηματογράφησης στο εθνογραφικό πεδίο

Φωτεινή Τσιμπιρίδου

ΚΑΜΕΡΑ, ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΚΑΙ
ΠΑΤΕΡΝΑΛΙΣΤΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ

Η παρούσα μελέτη στοχεύει σε περαιτέρω κριτική και αναστοχαστική διερεύνηση αυτής της συνολικής κινηματογραφικής εμπειρίας εστιάζοντας την προσοχή σε ζητήματα μεθοδολογίας και κριτικής κατανόησης τα οποία προκαλεί η εμπειρία της κινηματογράφησης. Τα ζητήματα αυτά ενδέχεται να αφορούν, εκτός των ειδικών (ανθρωπολόγους και κινηματογραφιστές), εξίσου άλλους επιστημονικούς κλάδους που επενδύουν στη συναισθηματική και συναισθητική εμπειρία, στη διαλογικότητα, αλλά και σε μια συνολική κατανόηση για τη σημασία της διαμεσολάβησης της κάμερας στη μετάφραση του πολιτισμικού συμφραζόμενου.

Το ντοκιμαντέρ *Ο γάμος*¹ έγινε σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Πάνο Παπαδόπουλο, και προβλήθηκε αρχικά μετά την επιλογή του στο 5ο Φεστιβάλ Εθνογραφικού Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, το 2003². Στη συνέχεια απο-

1. Ντοκιμαντέρ *Ο γάμος* (2002). Σκηνοθεσία: Πάνος Παπαδόπουλος. Σενάριο: Πάνος Παπαδόπουλος – Φωτεινή Τσιμπιρίδου. Παραγωγή: Prosenghisi. Διάρκεια 43'. Παίχτηκε σε δύο προβολές του 5ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης και σε αρκετά συνέδρια, ενώ προβλήθηκε πολλές φορές σε μεταπτυχιακά σεμινάρια και μαθήματα για μειονότητες και φύλα. Στο κείμενο προσπαθώ να περιλάβω σχόλια και παρατηρήσεις από το ετερόκλητο κοινό των προβολών της ταινίας.

2. Είχε προηγηθεί το 1999 η συνεργασία με τον ίδιο σκηνοθέτη για την παραγωγή ενός άλλου ντοκιμαντέρ (*Ξύπνημα στο Χίλια*). Η ταινία στην οποία συμμετείχα ως επιστημονική σύμβουλος γυρίστηκε στα πομακοχώρια της Ροδόπης και παρακολουθούσε την προετοιμασία και συμμετοχή ενός παλαιστή στα μπεκτασήδικα πανηγύρια.



Εικόνες 1, 2. Σκηνές από το ντοκιμαντέρ *Ο γάμος* (2002).
Με την ευγενική παραχώρηση του Πάνου Παπαδόπουλου.

σπάσματα της εν λόγω ταινίας παρουσιάστηκαν σε μια εκπομπή ενημέρωσης στην κρατική τηλεόραση, ενώ και οι δύο ταινίες παίχτηκαν στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Βουλγαρία, ΗΠΑ, Γαλλία, Τουρκία, Αυστρία), κυρίως στο πλαίσιο επιστημονικών ανθρωπολογικών συναντήσεων. Οι περισσότερες, ωστόσο, παρατηρήσεις προέρχονται από τις προβολές των ταινιών στα μαθήματα εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας. Εκεί είχα την ευκαιρία να συνομιλήσω με το κοινό, φοιτητές και φοιτήτριές μου, αποκομίζοντας παραγωγικά σχόλια και παρατηρήσεις που με οδήγησαν σε διαδοχικούς αναστοχασμούς για την ταινία ως κείμενο, για την ηγεμονική και διαμεσολαβητική μου/μας θέση στο πολλαπλά μειονοτικοποιημένο πεδίο και για τη διαδραστική και μετασχηματιστική σχέση ανθρωπολογίας/κάμερας (Κερκινός 2007, Martinez 1997, Νικολακάκης 1998).

Τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ πραγματοποιήθηκαν στο ευρύτερο πεδίο της εθνογραφικής μου έρευνας, στα πομακοχώρια της Ροδόπης προς τα τέλη της προηγούμενης και στις αρχές της νέας χιλιετίας. Με τη συμμετοχή και τη συνεργασία του σκηνοθέτη και μιας μικρής ομάδας τεχνικών, προκλήθηκαν συμβάντα που κινητοποιήσαν τη δική μου αυτοαναφορικότητα όπως και του σκηνοθέτη, άξια μνείας για την παρούσα ανάλυση. Τόσο στη διάρκεια των γυρισμάτων όσο και στις μετέπειτα πολιτικές διαχείρισης της ταινίας, όπως οι διαδοχικές προβολές της στο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, στην τηλεόραση, σε συνέδρια και ομιλίες, αλλά και στα μαθήματα πυροδότησαν συνθήκες αλληπάλληλων αναστοχασμών αλλά και δημιουργικής επιστροφής στο πεδίο και στη σχέση μου/μας με τους συνομιλητές μου/μας.



Εικόνες 3, 4. Σκηνές από το ντοκιμαντέρ *Ο γάμος* (2002).
Με την ευγενική παραχώρηση του Πάνου Παπαδόπουλου.

Έχοντας επίγνωση του αποσπασματικού εγχειρήματος απόδοσης της πραγματικότητας, τόσο στο εθνογραφικό όσο πολύ περισσότερο στο κινηματογραφικό εγχείρημα, η ταινία αποτελεί μάλλον μια «μετάφραση» της κοινωνικής πραγματικότητας, ένα ελλειπτικό κείμενο γεμάτο μετωνυμίες και μεταφορές, παρά μια «πιστή και αντικειμενική» καταγραφή της.

Σε προηγούμενη μελέτη μου, αναστοχαζόμενη πάνω σε αυτή την κινηματογραφική εμπειρία, κατέληξα σε διαπιστώσεις για το είδος των ηγεμονικών σχέσεων που επικρατούν στην περιοχή μεταξύ κυρίαρχων και υπεξουσίων (Τσιμπιρίδου 2006). Εδώ θα ήθελα να διερευνήσω περαιτέρω την πατερναλιστική συνθήκη υπαγωγής. Αυτή η πατερναλιστική συνθήκη στο ετερογενές και πολυσθενές περιβάλλον της Θράκης μεταξύ πλειονότητας και μειονότητας συνεπάγεται πολλές και διαφορετικές διακρίσεις, εξαρτήσεις και συναλλαγές λόγω εθνοτικής διαφοράς, θρησκείας, καταγωγής, περιοχής, γλώσσας, φύλου, τάξης κ.λπ. Εννοιολογικά βρίσκεται κοντά στην αναλυτική κατηγορία *patronage* που συναντάμε στην κλασική εθνογραφία του John Campbell για τους Σαρακατσάνους (1964). Οι περιοριστικές συνδηλώσεις όμως που απέκτησε η μελέτη του Campbell στα κείμενα της πολιτικής επιστήμης, ως συνδιαλλαγή αποκλειστικά με το κράτος, με αποτρέπουν από το να περιοριστώ στην απόδοση ως «πατρωνία» για το σύνολο των ηγεμονικών πρακτικών εξάρτησης και πατριαρχίας που εντοπίζονται στη Θράκη. Επιλέγω τον πατερναλισμό αντί του πατρωνία, υπενθυμίζοντας παράλληλα και τις συνδηλώσεις μιας ευρύτερης ηγεμονίας/προστασίας με όρους πατριαρχίας. Αναφέρομαι στα ζητήματα που προκύπτουν από τη διαδικασία της συμμετοχικής παρατήρησης, τα όρια της επιστημονικής δεοντολογίας και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, στα όρια μεταξύ κριτικής σκέψης και κοινωνικής ποιητικής που αφορούν πολλαπλά υπεξούσια σώματα, εξαρτήσεις, πρακτικές και δράσεις, έτσι όπως υπενθυμίζουν διαρκώς την ανισότητα, τη μειονοτική και την έμφυλη διαφορά, τον πανοπτικό έλεγχο των κυρίαρχων επί των κυριαρχούμενων σωμάτων, με ή πέρα από το κράτος. Κατά κάποιον τρόπο η παρούσα μελέτη έρχεται αφενός να συμπληρώσει με πιο κινηματογραφικό τρόπο τις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις της πολιτειότητας στην περιοχή (Τσιμπιρίδου 2013), αφετέρου να σχολιάσει αφαιρετικά και αισθητικά πολιτικές της κουλτούρας, της θρησκείας και της καθημερινότητας που έχουν επισημανθεί σε συστηματικά κείμενα εθνογραφίας (Tsibiridou 2000, 2015α, 2015β).

ΕΜΦΥΛΑ ΣΩΜΑΤΑ, ΣΧΕΣΕΙΣ, ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ

Η εμπειρία της κινηματογραφικής παρουσίασης μάς εξοικειώνει πρώτα από όλα με τη γλώσσα του σώματος και του συναισθήματος των υποκειμένων που συμμετέχουν στην κινηματογράφηση, μπροστά και πίσω από τις κάμερες, θέ-

τοντας προς διαπραγμάτευση όχι μόνο ζητήματα ηθικής (Asch 1997) αλλά και γενικότερα παρουσίας, πολιτικής στάσης και έμπνευσης (Κερκινός 2007). Παράλληλα μας διδάσκει για τους συμβιβασμούς και τις ομογενοποιήσεις που θα πρέπει να περιμένει κανείς όταν θέλει να μιλήσει κινηματογραφικά. Προκειμένου να τους αποφύγει ή να τους περιορίσει, θα πρέπει να αναζητήσει εναλλακτικούς τρόπους παρουσίας οι οποίοι να βασίζονται, όπως μας μαθαίνει η πολιτισμική κριτική (Clifford και Marcus 1986, Marcus και Fischer 1986), στο χιούμορ, την ειρωνεία, την αντίθεση, τη διαλογικότητα, τον αυθορμητισμό, τον συμβολικό λόγο, το τυχαίο³.

Μια τέτοια εμπειρία κινηματογράφησης σε ένα πολυσθενές περιβάλλον υπεζούσιων σωμάτων και πολλαπλής, πατερναλιστικού τύπου, κυριαρχίας, όπως αυτό στα πομακοχώρια της Ροδόπης στη Θράκη, σχετίζεται με την παραγωγή και προβολή της ταινίας *Ο γάμος*. Θα προσπαθήσω να σχολιάσω σχετικά με το σενάριο της ταινίας, να ανακαλέσω περιστατικά από τα γυρίσματα, να αναδείξω σημασίες, διλήμματα και επιλογές μπροστά στη μονταζιέρα. Παράλληλα θα επιστρέψω και στις εμπειρίες από τις πολλαπλές προβολές της ταινίας προκειμένου να δείξω πως τελικά αυτή η εμπειρία κινηματογράφησης με τη δυνατότητα πολλαπλής διαμεσολάβησης λειτούργησε μετασχηματιστικά για την ίδια την ανθρωπολογική εμπειρία.

Μια πρώτη διαπίστωση σχετίζεται με το ότι αυτή η κινηματογραφική εμπειρία λειτούργησε απελευθερωτικά ενδυναμώνοντάς με, δίνοντάς μου ενεργό ρόλο στη σκηνή του πεδίου πατερναλισμών και πατριαρχίας, ωθώντας με εν μέρει να πάρω θέση. Οι πατερναλισμοί, ως κυριαρχία και προστασία πατριαρχικού τύπου στη Θράκη, λειτουργούν όπως οι μπαμπούσκες. Η δύναμη του ισχυρότερου, λόγω γλώσσας, θρησκείας, θέσης κύρους και φύλου, επιβάλλεται κυριαρχικά στους λιγότερο δυνατούς: η ελληνόφωνη πλειονότητα επί της τουρκόφωνης, της σλαβόφωνης μειονότητας και των γύφτων, η τουρκόφωνη μειονότητα επί της σλαβόφωνης και επί των γύφτων, οι αστοί πάνω τους αγρότες, οι πεδινοί πάνω τους ορεσίβιους, οι άντρες θρησκευτικοί λειτουργοί πάνω στις γυναίκες θεραπεύτριες, οι ορθόδοξοι σουνίτες στους μπεκτασήδες, το κράτος στην τοπική κοινωνία κ.ο.κ.⁴ Και ενώ κανείς θα περίμενε να ξεκινήσω με τα ζητήματα συνάντησης και ενδυνάμωσης των υπεζούσιων συνομιλητών μου, όπως συχνά προτάσσουν συνήθως οι ανθρωπολογικοί σχολιασμοί για τη σημασία της κάμερας (Loizos 1993, 1997), θα ήθελα να σχολιάσω κατ' αρχάς τη

συνθήκη της δικής μου ενδυνάμωσης, ως ιθαγενούς ανθρωπολόγου εντός του οικείου/ανοίκειου ετερογενούς περιβάλλοντος πατερναλισμών και πατριαρχίας που επικρατεί στη Θράκη.

Είναι γεγονός ότι πολλές φορές στη διάρκεια της εθνογραφικής μας έρευνας καλούμαστε να πάρουμε θέση, αν και εκ των προτέρων επιδιώκουμε, ίσως αφελώς, την ουδετερότητα ή τη μη ορατότητα (Barley 2005). Στην πολύχρονη διάρκεια της έρευνας πεδίου μου στα πομακοχώρια (από το 1986 μέχρι το 2000, συστηματικά), πολλές φορές κλήθηκα να πάρω θέση με αφορμή μια διένεξη ή μια παρεξήγηση των ντόπιων υπεζούσιων μειονοτικών υποκειμένων, λόγω γλώσσας, θρησκείας, αγροτικής ζωής κ.λπ., με τους ξένους σε θέση κυριαρχίας, λόγω θέσης, μόρφωσης, τάξης κ.ά. Σε αυτό το πλαίσιο συχνά μου αποδιδόταν από τους συνομιλητές μου στο πεδίο η θέση της διαμεσολαβήτριας. Πιο συγκεκριμένα, όπως διεξοδικά έχω περιγράψει αλλού (Tsibiridou 2000), ήμουν για τους συνομιλητές μου «η δική τους ξένη» (*odrug o selo*, στα πομακικά «από ξένο χωριό»), αυτή που κατά τη δική τους ομολογία καταλάβαινε καλύτερα τις σχέσεις και τις ιεραρχίες εντός και εκτός χωριού, παρόλο που δεν ήμουν από το χωριό τους. Το γεγονός ότι ήμουν από την Κομοτηνή και το ότι ασχολιόμουν «με αυτά» (και με αυτή τη φράση φαίνεται να συμπύκνωναν την ουσία και το περιεχόμενο της ανθρωπολογικής μου εμπλοκής) με τοποθετούσε αυτόματα προς τη δική τους πλευρά των υπεζούσιων διπλά μειονοτικά υποκειμένων. Η σλαβοφωνία τους, οι θρησκευτικές τους πρακτικές ενός λαϊκού Ισλάμ που δεν ακολουθούσε τη μοντέρνα τουρκική εκδοχή μουσουλμανικής ορθοπραξίας (Tsibiridou 2015α, 2015β), η καθημερινότητα μιας συνολικής αγροτοκτηνοτροφικής παράδοσης στο ορεινό περιβάλλον συνιστούσαν οικειότητες τις οποίες με θεωρούσαν άξια να κατανοήσω και να διαμεσολαβήσω, έτσι ώστε αυτή η κουλτούρα στα μάτια των ξένων να μη φαντάζει τόσο εξωτική, περίεργη, παράξενη. Τέτοιες ήταν οι αντιλήψεις και ο φόβος για τα τζίνια (τα πνεύματα-πειραχτήρια), τη «γυναίκα με τα μαύρα» και τους νεκρούς, για τα οποία οι συνομιλητές μου στο πεδίο είχαν καταλάβει ότι οι αρχαιολόγοι που συμμετείχαν στο κοινό ερευνητικό μας έργο τα έπαιρναν για παράδειγμα αψήφιστα και φέρονταν αλαζονικά πειράζοντάς τους, όχι όμως και εγώ, που, όπως μου είχαν εξομολογηθεί, τους καταλάβαινα επειδή λόγω αντικειμένου ήμουν πιο κοντά στα δικά τους⁵.

Ενώ όμως η μακρά διάρκεια της επιτόπιας έρευνας έφερε «σιωπηρά» το

3. Βρίσκω ιδιαίτερες εμβριθή τη μελέτη του Michael Fischer για τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης ανθρωπολογίας/κινηματογράφου μέσα από τη θεώρηση του τελευταίου –υπό προϋποθέσεις– είτε ως εθνογραφία είτε και ως πολιτισμική κριτική. Τα ζητήματα της τελευταίας όπως και η εν λόγω μελέτη περιλαμβάνονται στον πρωτοπόρο για τα ελληνικά δεδομένα τόμο που επιμελήθηκε η Δ. Γκέφου-Μαδιανού (1998). Βλ. επίσης Banks και Morphy 1997.

4. Για όλα αυτά τα ζητήματα, βλ. αναλυτικά Tsibiridou 2000.

5. Δεν χρειάστηκε σχεδόν καθόλου να μπω στον κόπο να εξηγήσω τι είναι η ανθρωπολογία, τη στιγμή που δεν μου τέθηκε παρά μια-δυο φορές στην αρχή η ερώτηση. Εξάλλου οι συνομιλητές/ήτριάς μου γενικά δεν ρωτάνε. Στην κοινωνία και κουλτούρα τους κυριαρχεί μια τροπικότητα σιωπηρής κατανόησης για όλα τα πράγματα, τόσο για τους μεγάλους όσο και για τα παιδιά. Πρόκειται για τον γενικότερο κώδικα της σιωπής (Tsibiridou 2007) που επικρατεί σε αυτούς τους περιθωριακούς και διπλά μειονοτικούς πληθυσμούς πριν από τα μέσα του 1990.

είδος της εξοικείωσης που απαιτούνταν για την καθιέρωση της αμοιβαίας εμπιστοσύνης, η συγκυρία της μετέπειτα κινηματογράφησης, με τους ρυθμούς της επιτάχυνσης που τη συνοδεύουν, δεν μου επέτρεψε να συνεχίσω να διαμεσολαβώ με διακριτικότητα. Επιπρόσθετα, η κινηματογράφηση δεν έγινε στο πολύ οικείο εθνογραφικό πεδίο, στο κύριο χωριό της επιτόπιας έρευνας, με τους ήδη γνωστούς πληροφορητές. Στο σχετικά σύντομο διάστημα δύο μηνών, έπρεπε να επιτευχθεί η εμπιστοσύνη, να εξασφαλιστεί το σενάριο και η ποιότητα των γυρισμάτων, γεγονός που απέτρεπε τη διεξοδική απόκτηση οικειότητας, σεβασμού, φιλοξενίας, εμπιστοσύνης κ.λπ.⁶ Αυτή όμως η συνθήκη επιτάχυνσης αποτελούσε μέρος από τις συνήθεις πρακτικές στη δημόσια σφαίρα του ορεινού τοπίου και όχι μόνο της Θράκης για εκείνο το διάστημα, στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Κάμερες, τηλεόραση, ξένοι ερευνητές και δημοσιογράφοι άρχισαν να κυκλοφορούν στα πομακοχώρια και στη Θράκη συστηματικά προς τα τέλη του 20ού αιώνα, υλοποιώντας έρευνες, γυρίσματα και διαμορφώνοντας εμπειρίες, στην προσδοκία άλλοτε της αναζήτησης και άλλοτε της εφαρμογής δράσεων πολυπολιτισμικότητας. Όλη αυτή η κατάσταση απαιτούσε εγρήγορση και επιτάχυνση στους χειρισμούς, δημιουργώντας το πλαίσιο γρήγορων συμφωνιών και αποκαλύψεων, αφού οι όποιοι χειρισμοί γινόντουσαν απροκάλυπτα, αφήνοντας να πέσουν ίσως για πρώτη φορά οι μάσκες των πολιτικών εξουσίας, των εμπειριών ηγεμονίας και των διαμεσολαβητών σε ένα διευρυμένο πατερναλιστικό πεδίο δράσης προς κάθε κατεύθυνση⁷. Στον αντίποδα της «σιωπής» που είχα διακρίνει όλα τα χρόνια να διαπερνά το πεδίο, η νέα «δομή της αίσθησης» (Williams 1994) περιλάμβανε πολλές φωνές, φασαρία και συγκρούσεις στη δημόσια σφαίρα, όπως, για παράδειγμα, οι διεκδικήσεις για τα μπεκτασήδικα πανηγύρια, είτε ο πόλεμος των λέξεων μεταξύ κυρίαρχου λόγου και ετερογλωσσίας, έτσι όπως παρατηρείται μέσα από την έκδοση νέων εφημερίδων μεταξύ των οποίων και η πρώτη σε πομακική γλώσσα⁸, την ίδρυση ιδιωτικών τηλεοπτικών καναλιών, τις παραστάσεις πολυπολιτισμικότητας κ.λπ. (Τσιμπιρίδου 2013, Tsibiridou 2006). Οι νέες εμπειρίες ξέφευγαν από την τροπικότητα της σιωπής και της ηγεμονίας της στη μακρά διάρκεια, σπάζοντας εντέλει και τις δικές μου αναστολές, τον εσωτερικευμένο κώδικα δεοντολογίας για τα διλήμματα μιας ανθρωπολογίας οίκοι, του «τι πρέπει και τι δεν πρέπει να κάνω», «τι είναι επιστημονικά δεοντολογικό και τι κοινωνικά επιτρεπτό», αλλά και εσωτερικευμένες πατριαρχίες που με καθοδηγούσαν γύρω από το «τι

6. Για κάποια άλλα γυρίσματα στο κύριο χωριό της επιτόπιας έρευνας με σκηνοθέτη τον Φώτο Λαμπρινό χρειάστηκε να διαμεσολαβήσω για να κόψουμε σκηνές και να προστατέψω από απειλές τον δάσκαλο που είπε αλήθειες, όπως: «τα παιδάκια δεν ξέρουν ούτε ελληνικά ούτε τούρκικα, η διδασκαλία πάει στον βρόντο».

7. Για το ζήτημα, βλ. αναλυτικά στις μελέτες Τσιμπιρίδου 2005 και 2006.

8. Για την πομακική εφημερίδα *Ζαγάλισα*, βλ. <http://zagalisa.gr/>

είναι ηθικά, έμφυλα και ιδεολογικά σε προσωπικό επίπεδο αποδεκτό» στην παρούσα συγκυρία. Συνάμα η έρευνα σε μακρά διάρκεια με έκανε πολλές φορές να ταυτίζομαι με τα πολλαπλά υπεξούσια υποκείμενα-συνομιλητές μου. Ακολουθώντας τις πρακτικές υπαγωγής τους, αναζητώντας πλάγιους τρόπους να μιλήσω για εκείνα που δεν έπρεπε, αλλά και για εκείνα που όλοι γνώριζαν, ωστόσο δεν μπορούσαν να ονοματίσουν, συνελάμβανα εαυτήν, ως «καλό κορίτσι της περιοχής», να αγωνιά πρωτίστως να μην εκθέσει πρόσωπα, βάζοντας σε κίνδυνο τη σωματική αλλά κυρίως ψυχική ακεραιότητα των συνομιλητών μου, αναβάλλοντας διαρκώς την προβολή και διάχυση της έρευνας.

Η ατομία ως προς τη δημοσίευση της έρευνας ερχόταν σε αντίθεση με τα πολλά χρόνια έρευνας σε αυτό το πολυσθενές πεδίο, γεγονός που με έκανε να αισθάνομαι αρκετά ασφαλής με το επιλεκτικό εγχείρημα της κινηματογραφικής παρουσίας (πρόσωπα-πρωταγωνιστές) και τολμηρή για καλλιτεχνικούς πειραματισμούς. Έχοντας ήδη διαπιστώσει στο πεδίο και στο δικό μου εθνογραφικό κείμενο που βρισκόταν σε στάδιο δημοσίευσης ότι θα ήταν μάταιο το εγχείρημα για «πλήρη» κάλυψη των πάντων, αποφάσισα να πειραματιστώ με το εγχείρημα της κάμερας. Αλλά ενώ σε μια μονογραφία υπάρχει ο χώρος για λεπτομέρειες και περιγραφές τεκμηρίωσης προκειμένου να τροφοδοτήσουμε εμμονές, περιφράξεις και ναρκισσισμούς που μας κρατούν δέσμιους σε αυτοπεριορισμούς και αυτολογοκρισίες, σε ένα οπτικό κείμενο μπαίνουν τόσο πολλοί περιορισμοί χρόνου και χώρου εξαρχής, που καταλήγουν σε γενναίες αποφάσεις για περικοπές, κρίσιμες αποσιωπήσεις και παιχνίδι με τα στερεότυπα. Οι παραπάνω μатаιώσεις με οδήγησαν πεισματικά και προκλητικά σε διαπραγματεύσεις με τον σκηνοθέτη γύρω από το βασικό σενάριο (ποιοι θα μιλήσουν, ποιο είναι το σενάριο και πώς διαχειριζόμαστε ό,τι προκύπτει), αλλά και άπειρες ώρες δημιουργικού μοντάζ από κοινού. Εκεί είχαμε την ευκαιρία να αλλάζουμε συνεχώς ρόλους: εκείνος να μπαίνει σε ρόλο ερευνητή ανθρωπολόγου και εγώ σε ρόλο σκηνοθέτη· εκείνος να πραγματεύεται την πολυπλοκότητα των κοινωνικών φαινομένων και το πώς δεν θα προδώσει την πολύπλοκη πραγματικότητα, ενώ εγώ να αναζητώ όλο και περισσότερο κινηματογραφικούς τρόπους για να κάνω ορατά τα συναισθήματα, δίνοντας προσοχή στα σώματα και την αισθητική των τοπίων, των μορφών και των χαρακτήρων – όλα αυτά δηλαδή που υπάρχουν πίσω και πέρα από τους λόγους των πληροφορητών μας. Αυτή η ανταλλαγή μεθοδολογικών εμπειριών, τεχνογνωσίας και οπτικής που συνέβη στο πεδίο αλλά εντατικοποιήθηκε στην κύρια διαδικασία συμμόρφωσης του κινηματογραφικού λόγου που είναι το μοντάζ, αυτή η χρήσιμη ανταλλαγή τεχνογνωσίας μεταξύ τέχνης και επιστήμης υπήρξε πολύτιμο καθοριστική για την έκτοτε ανθρωπολογική μου πορεία.

Τελικά, μετά την εμπειρία κινηματογράφησης με τους ρυθμούς επιτάχυνσης αλλά και συμπύκνωσης, με την πρόκληση των συμβάντων και την ενεργή

συμμετοχή πείστηκα να ακολουθώ συχνά τη συνταγή της επιθετικής πρόκλησης, έχοντας πάντα συνείδηση του δικού μου ενεργού ρόλου, της ευθύνης και ενδεχομένως των ηγεμονιών και των ιεραρχιών που αναπαράγει η μεθοδολογική επιλογή και η στάση μου.

Αφήνοντας τα συναισθήματα συμπάθειας και θυμού να με καθοδηγήσουν, δείχνοντάς μου τη σημασία του θυμικού στη διαδικασία της έρευνας και της κριτικής κατανόησης, ωριμάζοντάς με περαιτέρω ως προς την πλάνη της ολιστικής καταγραφής, άφησα εντέλει πίσω μου τις πατριαρχικές περιφράξεις της ιθαγενούς εθνογραφίας και της «καλής κόρης»⁹.

Η αναστοχαστική σκοπιά της ιθαγενούς παρατηρήτριας αποκτά ωστόσο σημασία στη συγκεκριμένη συγκυρία, αφενός επειδή δεν θα είχαμε το ίδιο αποτέλεσμα με άλλο συνεργείο και άλλο σκηνοθέτη¹⁰, αφετέρου για τον λόγο ότι όλα αυτά συνέβαιναν σε αυτή τη χρονικότητα και συγκυρία. Λόγω της πολλαπλασιαστικής ορατότητας της κάμερας στη δημόσια σφαίρα στα τέλη της δεκαετίας του 1990, η επιτήρηση, η λογοκρισία και η σύγκρουση των πατερναλισμών περίσσεψαν, ενώ μαζί με τους πληροφορητές μου κατέληξα να είμαι αντικείμενο παρακολούθησης. Προέκυψε επισταμένως η ενδεδειγμένη παρακολούθηση των σωμάτων και η καταγραφή των συναισθημάτων που γεννούσε αυτή η συνθήκη για όλους μας¹¹. Αυτά που ένιωθα, τα σώματα που παρατηρούσα όλα αυτά τα χρόνια έπρεπε επείγοντως να βρω τρόπο να τα μεταφράσω κινηματογραφικά, να συνομιλήσω δημιουργικά με τον τρόπο της τέχνης. Η συνεχής προτροπή του σκηνοθέτη πίσω από την κάμερα προς τον καμεραμάν: «κοντινά, θέλω κοντινά πλάνα στη δράση, θέλω πρόσωπα για πορτρέτα, όχι γενικά πλάνα, τράβα τις λεπτομέρειες της κίνησης», λειτούργησε και για μένα, καλώντας με στην πρόκληση. Με οδηγό τον χάρτη των υπεξουσίων σωμάτων, των εκατέρωθεν συναισθημάτων που προκαλούσαν οι συναντήσεις, και τη συμμόρφωση σε μια κινηματογραφική γλώσσα συμβιβασμών και οικονομίας χώρου

9. Βασικός πληροφορητής μου στον πρώτο μήνα της έρευνας το καλοκαίρι του 1986 επισκέφτηκε τον πατέρα μου στο μαγαζί που διατηρούσε στην κεντρική αγορά της Κομοτηνής. Η κίνηση αυτή μας δέσμευσε έκτοτε σε έναν κύκλο αμοιβαιότητας, εμπιστοσύνης, προστασίας και οικειότητας που συνεχίζει να υφίσταται μέχρι σήμερα. Για μένα ήταν εξαιρετικά οικείος αυτός ο τρόπος του στενού κύκλου πατερναλιστικής εξάρτησης στην πιάτσα, καθώς μου θύμιζε οικείες πατερναλιστικές σχέσεις μεταξύ οικογενειών και επαγγελματιών, όπως το δέσιμο αμοιβαιότητας, εμπιστοσύνης και προστασίας μεταξύ της δικής μας οικογένειας και αυτής του αγαπημένου μου Τζαβίτ, κάλφα/πρωτομάστορα του πατέρα μου.

10. Η τοποθέτηση αυτή γίνεται με πλήρη επίγνωση αφού διαθέτω την εμπειρία του συγκριτικού πλεονεκτήματος, δηλαδή τη συνεργασία για γυρίσματα ντοκιμαντέρ και με άλλους σκηνοθέτες.

11. Τέτοιου είδους ζητήματα και άλλα πολλά ενδιαφέροντα που συμβαίνουν στο πεδίο πραγματεύεται η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και αναστοχαστική μελέτη του Nigel Barley (2005) *Ο ανυποψίαστος ανθρωπολόγος*.

και χρόνου, αυτός ο τρόπος λειτούργησε για μένα απελευθερωτικά, ανοίγοντάς μου δρόμους πολιτισμικής μετάφρασης για μια ανθρωπολογική ανάλυση που κλέβει λίγο από τη δόξα μιας κινηματογραφικής δημιουργίας¹².

Με δυο κουβέντες, αυτή η εμπειρία με άλλαξε ως ανθρωπολόγο ερευνητή και με απελευθέρωσε από τα δεσμά του μονοδιάστατου λόγου της ρηματικής εκδοχής, κάνοντάς με να δω πράγματα υπό το βλέμμα ενός σκηνοθέτη, την αισθητική του κινηματογραφικού χρόνου και τη γλώσσα των σωμάτων. Με τον τρόπο αυτό εγώ έγινα πιο ποιητική και εκείνος πιο πολιτικά και επιστημονικά ορθός. Αυτή η ανταλλαγή εμπειριών μου έδωσε όσα μου έλειπαν από τη βασική ανθρωπολογική μου εκπαίδευση. Μου άνοιξε δρόμους που με οδήγησαν από τότε και στο εξής σε ερευνητικές και εκπαιδευτικές επιλογές που επεξεργάζονται την αισθητική του χώρου και τη γλώσσα του σώματος, τόσο στην έρευνα όσο και στη διδασκαλία. Στα νέα ερευνητικά πεδία μου απέκτησα τη συνήθεια να θέλω να βλέπω και πίσω από την κάμερα όταν γράφω για τους άλλους, ενώ δεν νοείται παρουσίαση διδακτικής ενότητας στα μαθήματά μου χωρίς οπτικό ερέθισμα, δηλαδή την προβολή ντοκιμαντέρ ή ταινίας μυθοπλασίας, σχετικής με την κάθε θεματική.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝΤΑΣ ΡΩΓΜΕΣ

Στην ιστορία του εθνογραφικού κινηματογράφου και στα ζητήματα τεκμηρίωσης που τίθενται έχουν αναφερθεί διεξοδικά, για την ελληνική γλώσσα, η μελέτη του Δημήτρη Κερκινού (2007) και οι επιμέρους μελέτες του συλλογικού τόμου που επιμελήθηκε ο Γιώργος Νικολακάκης (1998). Το δικό μας ντοκιμαντέρ δεν διεκδικεί τον τίτλο της ταινίας ρεαλιστικής τεκμηρίωσης¹³, αφού δεν επιδιώκει τον διαχωρισμό επιστημονικής καταγραφής και καλλιτεχνικής δημιουργίας. Θα μπορούσε να υπάρχει, για παράδειγμα, ακόμη και το στοιχείο μυθοπλασίας, αρκεί να υπηρετούνταν η αρχή της σχέσης ειλικρίνειας μεταξύ κινηματογραφιστών και θεατών, συντελεστών και πρωταγωνιστών. Υπό αυτή την έννοια, ως ανθρωπολόγος δεν έθεσα ζητήματα επιστημονικής τεκμηρίωσης γιατί ούτως ή άλλως είχα την άποψη ότι η πραγματικότητα είναι πολύ πιο πολύπλοκη από τη γραμμική επιστημονική καταγραφή του λόγου, και θαύμαζα ήδη τους εναλλακτικούς και

12. Σε αυτή τη διαπίστωση της ανάγκης να λειτουργώ κινηματογραφικά λόγω μεγάλης αγάπης προς το σινεμά, με βοήθησε πολύ η σχέση με τον συνεργάτη και φίλο, σκηνοθέτη και ιστορικό Φώτο Λαμπρινό. Όπως ο ίδιος ομολογεί στις αυτοβιογραφικές μελέτες του στις εκδόσεις Καστανιώτη *Λευκά σονόνια* (2006) και *Παλαμηδίου 10* (2019), τα βιβλία του γράφονται σαν σενάρια και παράγουν διαδοχή εικόνων και περιστατικών σαν να ήταν ταινίες.

13. Για το ζήτημα, βλ. Banks και Morphy 1997, Crawford και Turton 1997, Κερκινός 2007, Loizos 1993, 1997.

ποιητικούς τρόπους αποσπασματικής κατανόησης, που ήταν η κινηματογραφική γλώσσα σύγχρονων χαρισματικών κινηματογραφιστών.

Θα σταθώ σε τρεις αγαπημένους δημιουργούς κινηματογραφιστές και συγχρόνως ανθρωπολόγους, με το έργο των οποίων εξοικειώθηκα τα τελευταία χρόνια στον θεσμό του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, και την πορεία των οποίων ακολουθώ ανελλιπώς. Πρόκειται για την Kim Longinotto, τον Eyal Sivan και την Εύα Στεφανή. Η περίπτωση της Kim Longinotto έτσι όπως γίνεται αναφορά στο αφιέρωμα του 8ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης χαρακτηρίζεται ως «μια από τις επιφανέστερες δημιουργούς ντοκιμαντέρ σήμερα»¹⁴. Η Kim είναι χαρισματική με την κάμερα αλλά και τις σχέσεις της με τους ανθρώπους στο πεδίο. Με βασικό χαρακτηριστικό της προσέγγισής της την ανθρωπιά, παραμένει ανοιχτή στο συμβάν, αξιοποιεί την τυχαία συνάντηση αναδεικνύοντας την ποιητική της καθημερινότητας και αξιοποιεί τη δύναμη της διαμεσολάβησης της κάμερας για τους συνομιλητές της χωρίς να καταγγέλλει. Ο Eyal Sivan αποτελεί το δεύτερο παράδειγμα δημιουργού ανθρωπολόγου, που όπως αναφέρει ο Δημήτρης Κερκινός συνιστά ένα ιδιαίτερο είδος ντοκιμαντέρ τεκμηρίωσης σχολιάζοντας και παίρνοντας θέση από τη σκοπιά της αποαποικιοποίησης για πολιτικές αποικιοποίησης από το Ισραήλ επί της Παλαιστίνης¹⁵. Οι ταινίες της Εύας Στεφανή υπήρξαν για μένα οδηγό για μια συνθήκη εθνογραφικής έρευνας με την κάμερα. Όπως φαίνεται διαδοχικά σε συνεντεύξεις που παραχώρησε στον Μανώλη Κρανάκη, αφήνει το πεδίο να της δείξει αυτό που ψάχνει μέχρι να το συναντήσει, να το λατρέψει και να πει με ωφελμιστικούς όρους, «αυτό είναι, το βρήκα, ανακούφιση»¹⁶. Πρόκειται, όπως η ίδια λέει, για έναν «κινηματογράφο της παρατήρησης που στη χειρότερη έκφανσή του είναι μια βαρετή, ανόητη καταγραφή της εμπειρικής πραγματικότητας, μια φέτα ζωής, ενώ στην καλύτερη, σχεδόν ουτοπική έκφανσή του, καταφέρνει να αποδώσει αυτό που ίπταται του πραγματικού, ενώ αυτό που απεικονίζει δεν είναι παρά αυτό που φαίνεται»¹⁷.

Γοητευμένη από αυτές και άλλες παρόμοιες δημιουργίες, στην παρούσα κινηματογραφική εμπειρία με/μας απασχόλησε κατά προτεραιότητα, τεχνικά

και ιδεολογικά περισσότερο, το ζήτημα των περιορισμών της κινηματογραφικής αφήγησης, τους συμβιβασμούς και τις ομογενοποιήσεις που θα πρέπει να κάνει κανείς όταν θέλει να μιλήσει κινηματογραφικά¹⁸. Προκειμένου να τους αποφύγει ή να τους περιορίσει, θα πρέπει να αναζητήσει εναλλακτικούς τρόπους παρουσίασης, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στη σχετική μελέτη του Fischer (1998), οι οποίοι να βασίζονται στο χιούμορ, την ειρωνεία, την αντίθεση, τη διαλογικότητα, τον αυθορμητισμό, τον συμβολικό λόγο, το τυχαίο, έχοντας πάντα επίγνωση του αποσπασματικού εγχειρήματος απόδοσης της πραγματικότητας μέσα από μια «μετάφρασή» της και όχι μέσα από την «πιστή καταγραφή» της.

Για παράδειγμα, αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι οι άνθρωποι μπροστά στην κάμερα, όταν δεν αντιδρούν αυθόρμητα, συνηθίζουν να λένε κοινοτοπίες. Η μεγάλη πρόκληση για εμάς ήταν πώς να μπορέσουμε να αφήσουμε να φανούν οι ρωγμές και να παράγουν νόημα οι λόγοι των πληροφορητών έτσι ώστε να ξεπεραστούν οι κοινοτοπίες και να κάνουμε φανερές τις αντιφάσεις, τις συγκρούσεις και την ανομοιογένεια που παράγει νόημα χωρίς διδασκισμό. Στήσαμε τη στρατηγική του μοντάζ πάνω στη διαλογική αντιπαραβολή των κοινοτοπιών με στόχο την παραγωγή ειδολογικής ειρωνείας.

Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία *Ο γάμος* υπάρχουν τρεις πρωταγωνιστές που διαμορφώνουν και τους σχετικούς χαρακτήρες: Ο Χασάν, ο γιος του Ισμαήλ και ο Χατήπ. Την εποχή των γυρισμάτων ο Χασάν, δάσκαλος τουρκικής γλώσσας και καπνοπαραγωγός, στην ηλικία των 40 πάντρεψε τον γιο του Ισμαήλ, εικοσάχρονο ιδιοκτήτη συνεργείου μηχανών στο χωριό. Στο συνεργείο μάς επιτράπηκε η κινηματογράφηση του γάμου που επιτελέστηκε ως «θρησκευτικός» κατά τα λεγόμενα του γαμπρού, δηλαδή χωρίς μουσικές και ποτό στο γλέντι, μόνο φαγητό, πριν από τη μετακίνηση της νύφης στο σπίτι του γαμπρού. Η πρόθεσή μας ωστόσο ήταν από την αρχή να ακολουθήσουμε το σενάριο της ζωής του Χατήπ, που κατάγεται από διπλανό χωριό, αλλά τότε ζούσε και εργαζόταν στην πόλη της Κομοτηνής σε τρεις δουλειές: σε πιτσαρία, σε τοπικό τηλεοπτικό σταθμό ως καμεραμάν και σε βενζινάδικο. Εκείνη την εποχή αναζητούσε νύφη περιπλανώμενος σε γάμους και πανηγύρια, αλλά επιθυμούσε διακαώς να πάει στη Βουλγαρία να φέρει νύφη, επειδή πίστευε ότι εκεί οι Πομάκισσες, ως γυναίκες μουσουλμάνες, είναι «πιο ανοιχτές». Το σχέδιο αυτό δεν επιτεύχθη-

14. Βλ. απόσπασμα, «Η Longinotto θα μιλήσει για τις δυσκολίες του γυρίσματος σε ξένες χώρες και πολιτισμούς, για τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ, για την ειλικρίνεια απέναντι στο αντικείμενό της και για τις βασικές αρχές της δημοσιογραφικής/ανθρωπολογικής έρευνας. Δουλεύοντας σταθερά με ανθρωπολόγους, η Longinotto καταπιάνεται με τα δικαιώματα καταπιεσμένων ή μειονοτικών κοινωνικών ομάδων σε παραδοσιακές κοινωνίες (λ.χ. κλειτοριδεκτομή στην Αφρική, διαζευγμένες γυναίκες στην Τεχεράνη, γυναίκες-τραβεστί στην Ιαπωνία, άστεγοι στη Βρετανία κ.ά.)», <http://www.filmfestival.gr/docfestival/2006/index.php?page=eventsdetail&ln=gr&box=sidebar&sid=83>.

15. <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/kosmos/679-eyal-sivan>.

16. <http://flix.gr/articles/festibal-ntokimanter-thessalonikhs-h-eya-stefanh-s.html>.

17. <http://flix.gr/articles/h-eya-stefanh-kserei-ti-ora-einai.html>.

18. Ή, με άλλα λόγια, όπως το προσδιορίζει η Hastrup συζητώντας περί εξουσίας και διαφορών στην οπτική ή κειμενική εκδοχή, όπου στην πρώτη μετρά η σημασία του «τόπου», ενώ στη δεύτερη του «χώρου»: «Ο οπτικός τρόπος αξιολογείται σε αναφορά με τον τόπο, την ισχνή περιγραφή, τη μαγνητοσκόπηση, τη συμπεριφορά, το στημένο συμβάν, το πλαίσιο και τον χώρο. Ο κειμενικός τρόπος έχει καθιερωθεί σε αναφορά με τον χώρο, την πυκνή περιγραφή, τη διασταύρωση των πληροφοριών, τη δράση, το συμβάν, την αναπλαισίωση και το δρομολόγιο» (Hastrup 1997: 20-21).

κε, οπότε το δικό μας σενάριο άλλαξε. Στο τελικό σενάριο οι τρεις άντρες μάς μιλούν για τη γυναίκα γενικά αλλά και συγκεκριμένα, καθώς και πώς έγινε ή φαντάζονται τον γάμο τους, ενώ παρεμβάλλονται σκηνές από την καθημερινότητά τους και από την επιτέλεση του γάμου του Ισμαήλ. Παραθέσαμε λοιπόν διαλογικά τους λόγους με τις πράξεις τους και μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να προκύπτουν παραδοξότητες, ειρωνείες και ανατροπές σχετικά με τα έμφυλα και τα ηλικιακά στερεότυπα. Τέτοια είναι η περίπτωση του πατέρα, που δείχνει να είναι πιο προοδευτικός από τον γιο του σε ό,τι αφορά την ισότητα των δύο φύλων – ο εκσυγχρονισμός φαίνεται να συντηρητικοποιεί τα ήθη, να βελτιώνει δηλαδή την υλική πραγματικότητα, αλλά και να πολλαπλασιάζει την ανασφάλεια, να ματαιώνει προσδοκίες και να λειτουργεί σε βάρος της ελευθερίας των θηλυκών σωμάτων.

Το άλλο ζήτημα το οποίο είχαμε να αντιμετωπίσουμε αφορούσε την αδυναμία να εξασφαλίσουμε τη γυναικεία παρουσία ως φωνή.

Πώς να μιλήσεις για μια συνθήκη σιωπής του ενός φύλου, όταν το ίδιο δεν επιθυμεί, ή εντός ενός παλίμψηστου πατερναλισμών και πατριαρχίας όπου δεν επιτρέπεται στα κορίτσια και τις γυναίκες να αυτοεκπροσωπηθούν σε μια τέτοια θέση ορατότητας και λόγου; Εδώ η συμβολή της δικής μου μακροχρόνιας επιτόπιας έρευνας ήταν καθοριστικής σημασίας. Ήταν η μακρά παραμονή στο συγκεκριμένο πεδίο που μου επέτρεψε να υποδείξω την τροπικότητα της αντίστασης και της υπονόμευσης σε αυτό το κοινωνικοπολιτισμικό συμφραζόμενο με τους όρους του βλέμματος. «Ό,τι λείπει σε φωνή σε αυτή την περιοχή αλλά κυρίως στις γυναίκες περισσεύει σε βλέμμα». Αυτή η φράση, που προέρχεται από δική μου εθνογραφική παρατήρηση, έγινε το μότο/κίνητρο του σκηνοθέτη για το σενάριο, τόσο στα γυρίσματα όσο και στο μοντάζ. Δείχνοντας γυναικεία βλέμματα στην πράξη, στην οπτική παρουσίαση μεταφέραμε την τροπικότητα της καθημερινότητας πολλαπλά υπεζούσιων υποκειμένων, όπως οι γυναίκες, σε ένας πολυσθενές περιβάλλον πατερναλισμού και πατριαρχίας για πολλαπλά μειονοτικοποιημένα υποκείμενα. Βάζοντας τις γυναίκες να μιλούν με το βλέμμα και αναπαράγοντας τη συνθήκη της σιωπής στον χαρακτήρα τους, πρώτα από όλα μιλήσαμε με αντίστοιχη γλώσσα για την κατεξοχήν τροπικότητα σιωπής που επικρατεί σε αυτές τις κοινότητες και εκφέρεται από τα κατεξοχήν υπεζούσια πολλαπλά μειονοτικοποιημένα υποκείμενα που αφορούν άντρες και γυναίκες αδιακρίτως (Τσιμπιρίδου 2013, Tsibiridou 2000, 2007). Με τον τρόπο αυτό όμως αποδώσαμε και το παιγνίδι του έρωτα που αφορά τον λόγο και τη σωματική δράση των ανδρών και την ανταπόκριση με το βλέμμα των γυναικών. Αυτό που βγαίνει όμως είναι ότι τελικά οι άφωνες γυναίκες δεν είναι απαραίτητα και αδύναμες. Κάθε άλλο. Το ανδρικό φύλο, αν και μοιάζει να λειτουργεί ενεργητικά, καταλήγει να είναι πιο εξαρτώμενο, άρα αμήχανο, από το βλέμμα επιβεβαίωσης ή

απόρριψης των γυναικών στις οποίες ανήκει και η τελική απόφαση έγκρισης ή απόρριψης. Δεν ξέρω αν στο τελικό αποτέλεσμα φαίνεται, αλλά πρόθεσή μας ήταν να διαφανεί αυτή η παραδοξότητα η οποία αντιστρέφει παραδοχές περί παθητικότητας του γυναικείου φύλου και ενεργητικότητας του ανδρικού, ενώ συνάμα υπονοεί τη σημασία και αποτελεσματικότητα του βλέμματος των ακραία υπεζούσιων θηλυκών σωμάτων¹⁹.

Για να συμβεί αυτό, προσπαθήσαμε και οι δύο στη διαδικασία του μοντάζ να ενεργήσουμε υπό το βλέμμα των άλλων. Να μπορούμε ουτοπικά, υποθετικά αλλά, κυρίως, επιτελεστικά στη θέση τους παίζοντας τους δύο ρόλους, αντιπαράβαλλοντας τις δικές τους με τις δικές μας έμφυλες νοηματοδοτήσεις. Αυτό δεν συνέβη αυτόματα, αλλά έπειτα από ώρες μεταξύ μας συζητήσεων, ζυμώσεων και αναστοχασμού. Σε κάθε περίπτωση όμως μετρά το αποτέλεσμα και φυσικά οι μη υποψιασμένοι θεατές ενδεχομένως δεν μπορούν να τα αντιληφθούν όλα αυτά παρακολουθώντας την ταινία, σίγουρα όχι τόσο όσο το φοιτητικό κοινό που βλέπει την ταινία συμπληρωματικά με τα κείμενα. Κάνοντας την αυτοκριτική μας θα έλεγα ότι η επιτυχία του εγχειρήματος εξαρτάται και από την εμπειρία και τη μαστοριά του καλλιτέχνη και των συνεργατών του και όχι μόνο από τις προθέσεις τους. Υπό αυτή την έννοια και εκ των υστέρων θεωρώ ότι το δικό μας ντοκιμαντέρ ήταν ένα τεχνούργημα πλεονάζουσας προσδοκίας και πειραματισμού διανοητικής επεξεργασίας, με λιγότερη όμως εμπειρία στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ίσως πάλι αυτό το είδος χρειάζεται τη συμπληρωματικότητα του ανθρωπολογικού κειμένου για να λειτουργήσει (Martinez 1997) ή απλά ο ίδιος ο ανθρωπολόγος να είναι και ο ίδιος καλλιτέχνης²⁰.

ΣΥΝΔΙΑΜΟΡΦΩΝΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Η τρίτη διαπίστωση σχετίζεται με την αμεσότητα ή εξουσία της κάμερας, έτσι όπως γίνεται αντιληπτή στο συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτισμικό συμφραζόμενο και ιστορική συγκυρία. Με άλλα λόγια, την παρουσία της κάμερας που

19. Τα πολλαπλά μειονοτικοποιημένα θηλυκά σώματα μας παραπέμπουν στους στοχασμούς του Franz Fanon. Για τη σημασία του βλέμματος των αποικιοκρατούμενων σωμάτων, βλ. τις σχετικές μελέτες του, *Της γης οι κολασμένοι* (1961) και *Μαύρο δέρμα, λευκές μάσκες* (1952), οι οποίες αποτελούν τη βάση της μεταποικιακής κριτικής και των θεωριών αποαποικιοποίησης.

20. Παραπέμπω στις εξαιρετικές ταινίες του Mattijs van de Port *The Possibility of Spirits* (2016) και *Knots and Holes: An Essay Film on the Life of Nets* (2018), οι οποίες προβλήθηκαν στο Ethnofest – Φεστιβάλ Εθνογραφικού Κινηματογράφου της Αθήνας (2017 και 2020 αντίστοιχα). Βλ. επίσης την κριτική παρουσίασή μου για την ταινία *The Shebabs of Yarmouk*. Directed by Axel Salvatori-Sinz, 2013. 78 minutes. Colour, Distributed by DOCKS 66 by Fotini Tsibiridou, <https://www.anthrojournal-urbanities.com/vol-5-no-2-november-2015/>

προκαλεί αναταραχή στις υπάρχουσες ιεραρχίες, επιταχύνοντας τις εξελίξεις, συνδιαμορφώνοντας την πραγματικότητα.

Η προβολή έστω και αποσπασματικά αυτού του ντοκιμαντέρ προκάλεσε πολύ περισσότερες αντιδράσεις από ό,τι όλη η προηγούμενη και επόμενη εργογραφία μου περί Πομάκων. Η εμπειρία της άμεσης διαπραγμάτευσης του «πολιτικού», όχι μόνο στη διαδικασία παραγωγής του ντοκιμαντέρ, αλλά και προβολής και διάδοσής του, υπήρξε καθοριστική ως προς τη συνειδητοποίηση για την πολιτική τοποθέτησή μου ως ανθρωπολόγου απέναντι στους Άλλους συμπολίτες μου της Θράκης, ενώ διαμόρφωσε έντονα την πολιτική θέση του σκηνοθέτη ο οποίος είχε ξεκινήσει με προθέσεις πολιτικά ουδέτερες. Μεταφέροντας αυτή την εμπειρία με αφορμή το ντοκιμαντέρ μπορεί το κοινό ή ο αναγνώστης να καταλάβει το παιχνίδι της διαπραγμάτευσης των ταυτοτήτων εν μέσω διάχυτων ηγεμονιών και συγκεκριμένων πολιτικών εξουσίας, πελατειακών σχέσεων μεταξύ κρατικών φορέων και πολιτών, όταν μεσολαβούν οι κάμερες σε αυτό το πολυσθενές πεδίο. Παρόλο που η δική μας αφετηρία σε καμία περίπτωση δεν υπήρξε το ντοκιμαντέρ καταγγελίας, αλλά ούτε και της ρεαλιστικής τεκμηρίωσης, καταλήξαμε να πραγματευόμαστε τέτοιου είδους ζητήματα, ως διαμεσολαβητές, συνδιαμορφώνοντας την κοινωνική πραγματικότητα των ανθρώπων των οποίων τις ζωές προσπαθούσαμε να κατανοήσουμε.

Στο σημείο αυτό και τελειώνοντας με τις διαπιστώσεις, θα παραθέσω κομμάτι μιας προγενέστερης μελέτης μου πάνω στο ζήτημα αυτό, κάνοντας μόνο τις απαραίτητες εκ των υστέρων συμπληρωματικές διευκρινίσεις²¹.

Και έρχομαι στα ζητήματα διαπραγμάτευσης που προέκυψαν από τη χρηματοδότηση και προβολή των ντοκιμαντέρ στη συνέχεια. Ένα μέρος της χρηματοδότησης έγινε από το Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων Κομοτηνής το οποίο το 1998 στο πλαίσιο της τότε οριζόμενης «πολυπολιτισμικότητας» επιθυμούσε την ανάληψη τέτοιων παραγωγών, όχι όμως και το 2001-2002, όταν ολοκληρώθηκε η παραγωγή και προβλήθηκε το ντοκιμαντέρ *Ο γάμος στο 5ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης*. Η πολιτική του δήμου, ο οποίος τώρα πια ήλεγχε εντελώς το Κέντρο, δεν συντασσόταν πλέον με την πολιτική της προβολής ή έστω απλής αναφοράς στους Πομάκους, με αποτέλεσμα να ασκηθεί πίεση για την απόσυρση ανάλογων όρων (παρέμεινε μετά βίας ο όρος «πομακοχώρια»). Δεχθήκαμε τη λογοκρισία γιατί οι κύριοι λόγοι ανισότητας και διακρίσεων αυτών των πληθυσμών παρέμεναν στην ταινία. Όταν στη συνέχεια ένα μέρος του ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκε από την τηλεοπτική εκπομπή *Έξοδος της*

ΕΤ3, την άνοιξη του 2003, με τη χαρακτηριστική φράση του παρουσιαστή, «πάμε και σε έναν πομάκινο γάμο», ήλθε η πρώτη καταγγελία/απειλή μήνυσης του γιου του δασκάλου (του γαμπρού) επειδή, όπως υποστήριξε μέσω του δικηγόρου του²², «υπέστη μεγάλη ζημία από τον χαρακτηρισμό του γάμου του ως “πομάκινο”». Απαιτούσε λοιπόν από τον σκηνοθέτη-παραγωγό στην αρχή την ομολογία ότι «δεν υπάρχουν Πομάκοι» και στη συνέχεια την αποστολή στον τύπο δημόσιας συγγνώμης. Η μεταμόρφωση που έδειχνε ο πρωταγωνιστής μέσα από τις υπερβολικές απαιτήσεις του προκάλεσαν την αγανάκτηση του σκηνοθέτη ο οποίος μέχρι τότε κρατούσε περισσότερες από εμένα αποστάσεις γύρω από το θέμα μη γνωρίζοντας αναλυτικά το καθεστώς πίεσης κάτω από το οποίο δρουν αυτοί οι άνθρωποι, κατανοώντας τώρα πια ότι ο Ισμαήλ –ο καταγγέλλων πρωταγωνιστής– δεν θα προχωρούσε ποτέ σε αυτή την απειλή αν ο ίδιος δεν δεχόταν έντονες απειλές από ισχυρούς Άλλους. Τελικά επήλθε ένας συμβιβασμός με την αποστολή φαξ στους δασκάλους των σχολείων της περιοχής (11 πομακοχώρια συνολικά), με τη διατύπωση ότι «από άγνοια των επιμελητών της εκπομπής ο γάμος αναφέρθηκε ως “πομάκινο” ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για μουσουλμανικό θρησκευτικό, όπως μας υπέδειξε και ο κ. Τασκίν την 10η Ιουνίου 2003. Ο κ. Τασκίν ουδέποτε χαρακτήρισε τον γάμο του “πομακικό”» (10/7.03).

Μέσα από τα «δημόσια γεγονότα/συμβάντα» επί σκηνής των ταυτοτήτων (παραδοσιακού ή νεωτεριστικού τύπου), αλλά και μέσα από άλλα που σχετίζονται με την εικόνα (βλ. σθόνη του διαδικτύου²³ ή της τηλεόρασης²⁴, του κινηματογράφου²⁵) διαδραματίζονται τα επεισόδια που φαίνεται σήμερα να καθορίζουν και να επανακαθορίζουν τις στάσεις των ανθρώπων της Θράκης στο

22. Τραγική ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος δικηγόρος ανήκει πολιτικά στην άκρα δεξιά η οποία αρνείται επισήμως τον χαρακτηρισμό «τούρκος» για τους μουσουλμάνους που το επιθυμούν, υιοθετώντας αντ' αυτού το «τουρκογενής». Είναι παράδοξο άραγε ή αναμενόμενο της ενσωματωμένης αντίφασης το γεγονός ότι ο πρωταγωνιστής μας προσέφυγε στον συγκεκριμένο δικηγόρο για βοήθεια;

23. Βλ. ιστοσελίδες της ΜΚΟ *Τουρκική Μειονοτική Κίνηση για τα Ανθρώπινα και Μειονοτικά Δικαιώματα* και του ΠΑΚΕΘΡΑ (Πολιτιστικό, Αναπτυξιακό Κέντρο Θράκης) τα οποία δραστηριοποιούνται υπέρ των Τούρκων και των Πομάκων αντίστοιχα.

24. Ό,τι δεν κατόρθωσαν σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα οι ελίτ εκπρόσωποι της μειονότητας που προωθούν την άποψη του τουρκικού Προξενείου της Κομοτηνής, δηλαδή τον εκτουρκισμό όλης της μουσουλμανικής μειονότητας, φαίνεται να το κατακτά η τουρκική τηλεόραση, η οποία μέσω των δορυφορικών κεραιών δεν λείπει σήμερα από κανένα σπίτι μουσουλμάνου.

25. Έπειτα από πολλά χρόνια, μουσουλμάνοι της πόλης συνέρρεαν στον κινηματογράφο για να δουν όχι όπως παλιά «τούρκικες ταινίες», αλλά την ελληνική *Πολίτικη κουζίνα*, ταινία του μειονοτικού Ρωμιού της Πόλης Τάσου Μπουλμέτη η οποία, ως αυτοβιογραφική, πραγματεύεται με εξαιρετικές ισορροπίες τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος στις σχέσεις πλειονότητας/μειονότητας, μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων.

21. Αναφέρομαι στη μελέτη μου «“Πώς μπορεί κανείς να είναι Πομάκος” στην Ελλάδα σήμερα; Αναστοχασμοί για ηγεμονικές πολιτικές σε περιθωριακούς πληθυσμούς», στο Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2006, 209-236. Παρατίθενται οι σελίδες 231-234.

δημόσιο «φαίνεσθαι». Αυτή η πλευρά του δημόσιου «φαίνεσθαι» χρησιμοποιεί παλαιά και νέα δρώμενα για να συγκροτηθεί (τηλεόραση, ντοκιμαντέρ, πανηγύρια, κ.λπ.) και να εκφράσει υποκειμενικότητες που συνομιλούν με τις κυρίαρχες εικόνες και αναπαραστάσεις²⁶. Πρόκειται για έναν τρόπο καθορισμού του εαυτού, «υπό το βλέμμα των Άλλων», που ίσχυε, ωστόσο, κατά το παρελθόν και σήμερα ενισχύεται από την παρουσία της νέας τεχνολογίας και των νέων μέσων αντίληψης της πραγματικότητας. Χριστιανοί και μουσουλμάνοι στη Θράκη, λειτουργώντας μέσα στο πλαίσιο των πολιτικών ηγεμονίας και επιτήρησης πατερναλιστικού τύπου, υιοθετούν πρακτικές/στάσεις υπαγωγής στην τροπικότητα της μειονοτικοποίησης που αποικιοποιεί τα σώματα²⁷, χαρακτηριστικό δείγμα της οποίας είναι η δυσκολία αποδέσμευσης από «τα βλέμματα των Άλλων», πολύ δε περισσότερο για όσους βρίσκονται χαμηλά στη σκάλα της κοινωνικής ιεραρχίας. Υπό το βάρος των συγκεκριμένων πολιτικών ηγεμονίας, παλιά και νέα πολυλειτουργικά δημόσια γεγονότα/συμβάντα στην περιοχή, όπως τα μπεχτασήδικα πανηγύρια, καταλήγουν να εξυπηρετούν μονομερώς το παιχνίδι των ισχυρών. Στο τελευταίο συμβάλλουν και τα νέα μέσα αντίληψης και καταγραφής της πραγματικότητας εξαιτίας των ομογενοποιήσεων που προκαλούν περισσότερες πολώσεις και διαιρέσεις εθνοτικού ανήκειν, καθιστώντας τη δημόσια ζωή στη Θράκη ένα θέατρο ταυτοτήτων πολυπολιτισμικότητας, όπου ο εθνικισμός και τα σύνορα ετερότητας παράγουν και τροφοδοτούν τις υλικότητες πέρα από αναπαραστάσεις (Τσιμπιρίδου 2005, 2013).

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Η σχέση μου με τον κινηματογράφο και το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ ξεκίνησε ερασιτεχνικά, λόγω της παιδικής αγάπης μου για το σινεμά αλλά και προσωπικού ενδιαφέροντος για την ανθρωπολογία του κινηματογράφου²⁸. Δυστυχώς εκ

26. Η εξοικείωση με την πραγματικότητα της τηλεόρασης (ιδιωτικά κανάλια, ελληνικά σίριαλ που προωθούν τις διαπολιτισμικές σχέσεις), από τη μια, και την κάμερα των ερευνητών πεδίου, από την άλλη, φαίνεται από την προθυμία των συνομιλητών στον πομάκινο μαχαλά της πόλης να «μιλήσουν στην κάμερα» εάν πρόκειται να «δείξει τα χάλια τους στην τηλεόραση», αλλά και την επιθυμία τους να δουν τις ζωές τους σε σίριαλ.

27. Η μειονοτικοποίηση, ως συνθήκη αποικιοποίησης υπεξουσίων και κυρίαρχων σωμάτων, συνιστά ένα πολύ ενδιαφέρον πεδίο διερεύνησης στον κριτικό λόγο της αποαποικιοποίησης, συζήτηση στην οποία η παρούσα μελέτη δεν δύναται λόγω έκτασης να επεκταθεί.

28. Η επαφή μου με το αντικείμενο ήρθε συστηματικά μετά το 1999, όταν βρέθηκα ως visiting scholar στο Τμήμα Ανθρωπολογίας του Harvard και συμμετείχα στα σεμινάρια του Steve Caton. Μια αντιπροσωπευτική εκδοχή της σχέσης ανθρωπολογίας/κινηματογράφου συμπυκνώνεται στη μελέτη του τελευταίου (1999) για την ανθρωπολογική ανάγνωση της ταινίας *Ο Λώρενς της Αραβίας*, η οποία αποτέλεσε στη συνέχεια οδηγό στις δικές μου αναλύσεις ταινιών για τα Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή.

των υστέρων ασχολήθηκα και συμβουλευτήκα τη σχετική βιβλιογραφία, όπως τη συμβολή του Jean Rouch στην προσέγγιση κινηματογράφου/ανθρωπολογίας (Ginsburg 2005). Στο έργο του τελευταίου φαίνεται καθαρά το πώς ο κινηματογράφος λειτουργεί ως αφηγηματικός μηχανισμός και ο σκηνοθέτης ως διαμεσολαβητής και μεταφραστής της αλήθειας (Κερινός 2007). Τελικά φαίνεται ότι αυτή η κινηματογραφική εμπειρία όπως και οι άλλες σχετικές συνεργασίες, η αγάπη μου για τον κινηματογράφο και η αδιάλειπτη παρακολούθηση της φιλομογραφίας σύγχρονων κινηματογραφιστών, καθώς και η διαρκής αναζήτηση τρόπων να εμπλουτιστεί η επίπεδη ανθρωπολογική αφήγηση με εναλλακτικές μορφές ποιητικής και κριτικής κατανόησης, ήταν οι δρόμοι που μου επέτρεψαν βιωματικά πια να οδηγηθώ σε πιο ενδελεχείς διαπιστώσεις.

Εκ των υστέρων χαίρομαι ιδιαίτερα που αυτή η συνάντηση έγινε έστω και αργοπορημένα. Αυτό γιατί αυτή η εμπειρία κινηματογράφησης μπορεί να μου έδωσε την ευκαιρία ως ανθρωπολόγου να πολλαπλασιάσω τα κάτοπτρά μου μπαίνοντας στη θέση του κινηματογραφιστή, ο οποίος, από τη μεριά του, προκειμένου να ξεφύγει από το παιχνίδι με τη στερεότυπη αφήγηση έγινε για λίγο ή για πάντα ερευνητής πεδίου που παίρνει θέση. Όπως λοιπόν διαπίστωσε, ενέπνευσε και μετασχημάτισε με την πρωτοποριακή ματιά του ο Jean Rouch (Colley 2005, Ginsburg 2005, Κερινός 2007, Stoller 1992), όταν ο κινηματογράφος διαμεσολαβεί και προκαλεί, τότε ο ανθρωπολόγος και ο σκηνοθέτης γίνονται αφενός μεταφραστές της κουλτούρας που προσπαθούν να κατανοήσουν, αφετέρου ενεργοί δράστες της κοινωνικής πραγματικότητας, λαμβάνοντας εμφανώς το μέρος των αδυνάτων, όπως μας δείχνει συστηματικά ο Eyal Sivan με τη φιλομογραφία του. Τελικά σε ένα τέτοιο σκηνικό κυρίαρχων/υπεξουσίων το να δηλώνει κανείς «Πομάκος» φαίνεται να αποκτά ανταλλακτική αξία μόνο με τη μεταφορική του σημασία, ως «περιθωρίου», που μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια ως πρακτική αντίστασης στις ηγεμονικές πολλαπλού τύπου πατερναλιστικές συμβάσεις. Δεν μπορούμε παρά να θυμίσουμε εδώ τη φράση του Χατήπ που ομολογεί στην ταινία μας: «όνειρό μου είναι να γυρίσω μια μέρα μια ταινία σαν και τη δική σας για τον λαό μου». Αυτό όμως είναι ένα άλλο σενάριο, η μεταφορά του οποίου σε οποιαδήποτε πραγματικότητα, εικονική ή όχι, ανήκει αποκλειστικά στους πρωταγωνιστές του!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Asch, T., 1997, «The ethics of ethnographic film making», στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
Banks, M. και Morphy, H. (επιμ.), 1997, *Rethinking Visual Anthropology*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press.
Barley, N., 2005, *Ο ανυποψίαστος ανθρωπολόγος*, μτφρ. Γ. Σεφερλής, Αθήνα: Αιώρα.

- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (επιμ.), 1998, *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Campbell, J. K., 1964, *Honour, Family and Patronage*, Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Caton, S., 1999, *Lawrence of Arabia. A Film's Anthropology*, Μπέρκλεϊ: University of California Press.
- Clifford, J. και Marcus, G., 1986, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Μπέρκλεϊ: University of California Press.
- Colley, J.-P., 2005, «Jean Rouch: An anthropologist ahead of his time», *American Anthropologist* 107 (1): 112-115.
- Crawford, P. I. και Turton, D. (επιμ.), 1997 [1993], *Film as Ethnography*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Fischer, M., 1998, «Ο κινηματογράφος ως εθνογραφία και ως πολιτισμική κριτική», στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 109-152.
- Ginsburg, F., 2005, «Dans le bain avec Rouch: A reminiscence», *American Anthropologist* 107 (1): 109-111.
- Hastrup, K., 1997, «Anthropological visions: Some notes on visual and textual authority», στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Κερκινός, Δ., 2007, «Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 122α: 23-52.
- Loizos, P., 1993, *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to self-Consciousness, 1955-1985*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- 1997, «First exits from observational realism: Narrative experiments in recent ethnographic films», στο M. Banks και H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Νιου Χέιβεν-Λονδίνο: Yale University Press.
- Marcus, G. και Fischer, M., 1986, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in Human Sciences*, Σικάγο: University of Chicago Press.
- Martinez, W., 1997, «Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship», στο P. I. Crawford και D. Turton (επιμ.), *Film as Ethnography*, Μάντσεστερ: Manchester University Press.
- Νικολακάκης, Γ. (επιμ.), 1998, *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Stoller, P., 1992, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Σικάγο-Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- Τσιμπιρίδου, Φ., 2005, «Πολιτικές της ετερότητας στο τέλος του 20ού αι. Η πορεία προς την “πολυπολιτισμικότητα” της ελληνικής Θράκης», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 118: 59-93.
- 2006, «Πώς μπορεί κανείς να είναι Πομάκος στην Ελλάδα σήμερα; Αναστοχασμοί για ηγεμονικές πολιτικές σε περιθωριακούς πληθυσμούς», στο Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- 2013, «Ανάμεσα στο “έθνος και το κράτος”: Η επαναδιαπραγμάτευση της ατελούς σχέσης πολίτη/κράτους στη Θράκη», στο Κ. Ροζάκου και Ε. Γκαρά (επιμ.), *Ελληνικά παράδοξα. Πατρωνία, κοινωνία πολιτών, βία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Tsibiridou, F., 2000, *Les Pomaks dans la Thrace grecque. Discours ethnique et pratiques socioculturelles*, Παρίσι: L'Harmattan.
- 2006, «Writing about Turks and powerful others: Journalistic heteroglossia in Greek Thrace», *South European Society and Politics* 11 (1): 129-143.
- 2007, «Silence as an idiom of marginality among Greek Pomaks», στο K. Steinke και C. Voss

- (επιμ.), *The Pomaks in Greece and Bulgaria. A Model Case for Borderland Minorities in the Balkans*, Verlag: Otto Sangher-Munchen.
- 2015α, «Beyond the politics of religion: Rationalizing popular Islam among the Slavonic-Speaking Muslims in Greece», στο M. Couroucli και T. Marinov (επιμ.), *Balkan Heritages. Negotiating History and Culture*, Surrey: Asghate.
- 2015β, «Film review: *The Shebabs of Yarmouk* (2013, directed by Axel Salvatori-Sinz, 78 min, colour, distributed by DOCKS 66)», *Urbanities* 5 (2): <https://www.anthrojournal-urbanities.com/vol-5-no-2-november-2015/>
- Williams, R., 1994, «Δομές της αίσθησης», στο *Κουλτούρα και ιστορία*, μτφρ. Β. Αποστολίδου, Αθήνα: Γνώση.