



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΙΓΑΙΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Π.Μ.Σ. στην Πολιτισμική Πληροφορική και επικοινωνία
Ειδίκευση «Πολιτισμός και Παραγωγή Ταινιών Ντοκιμαντέρ»

Δημιουργία πολιτιστικού ντοκιμαντέρ με θέματα την επίδραση
της Σαμοθράκης στον ψυχισμό των ανθρώπων, τον τουρισμό
και τα οικολογικά ζητήματα της Σαμοθράκης

Ελένη Χριστίνα Σταυράκη

A.M.: 1332020056

Επιβλέπων καθηγητής: Αλέξανδρος Σπάθης

<https://drive.google.com/file/d/1MNvr-LjiBANfXeravuw9G5ePLXK3haOk/view?usp=sharing>

Ιούνιος 2022

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Εισαγωγή	3
1. Ταξίδι στη Σαμοθράκη	
1.1 Μία γνωριμία με το τοπίο της Σαμοθράκης, τον πληθυσμό της και τα οικολογικά της ζητήματα	6
1.2 Ο τουρισμός της Σαμοθράκης	10
1.3 Οι έννοιες του τουρίστα και του ταξιδιώτη	14
2. Ενσωματωμένες εμπειρίες, συναισθήματα και επιτελεστικότητα στο ντοκιμαντέρ	18
2.1 Επιτελεστικός τρόπος οπτικοποίησης	19
2.2 Η ανάγκη για πειραματικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ	21
2.3 Το <i>Forest of Bliss</i> (1985) του Robert Gardner	25
2.4 Το <i>The Iron Ministry</i> (2014) του J.P. Sniadecki	30
3. Η δημιουργία του ντοκιμαντέρ <i>Χαμένη Μητέρα</i>	34
3.1 Ερευνητικές σκοπιμότητες	35
3.2 Έρευνα Πεδίου	36
3.3 Η παραγωγή του ντοκιμαντέρ	40
3.4 Το μοντάζ	41
3.5 Ο ήχος	43
Συμπέρασμα	43
Αναφορές	44
Φιλμογραφία	48

Περίληψη

Η παρούσα εργασία λειτουργεί ως μία συνοδευτική ματιά στα στάδια της ανάπτυξης και της παραγωγής του ντοκιμαντέρ *Χαμένη Μητέρα* που γυρίστηκε στη Σαμοθράκη τους μήνες Ιούλιο-Νοέμβριο 2021 και προσφέρει μία εικόνα για τη ζωή των τουριστών και των επισκεπτών της Σαμοθράκης. Στην εργασία, έπειτα από μία θεώρηση των μορφολογικών, πληθυσμιακών, τουριστικών χαρακτηριστικών και των οικολογικών ζητημάτων της Σαμοθράκης, ακολουθεί μία θεωρητική μελέτη πάνω στη συζήτηση του τουρισμού. Οι έννοιες τουρίστας και ταξιδιώτης ερευνώνται με σκοπό να αναζητηθούν οι ανταγωνιστικές τάσεις που εμφανίζονται μεταξύ αυτών των δύο εννοιών, καθώς και οι διαφορές τους. Ύστερα αναλύονται τα χαρακτηριστικά του επιτελεστικού τρόπου οπτικοποίησης, με τον οποίο δημιουργήθηκε το ντοκιμαντέρ *Χαμένη Μητέρα*, και ο εντοπισμός τους σε αισθητηριακές εθνογραφικές ταινίες. Η εργασία κλείνει με έναν απολογισμό πάνω στην έρευνα πεδίου που συντελέστηκε στη Σαμοθράκη πριν, αλλά και τη διάρκεια της παραγωγής της ταινίας· στην προσέγγιση της δημιουργού κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων και στις μεθόδους της κατά το στάδιο της μετά-παραγωγής.

Εισαγωγή

Η Σαμοθράκη ήταν το πρώτο νησί που επισκέφτηκα για καλοκαιρινές διακοπές, μιας και βρίσκεται ακριβώς απέναντι από την πόλη που μεγάλωσα, την Αλεξανδρούπολη. Τις δύο φορές που την επισκέφτηκα ως παιδί, μαζί με γονείς και συγγενείς, εντυπωσιάστηκα από τη φυσική ομορφιά της, αλλά δεν ήμουν σε θέση να νιώσω την ψυχική επίδραση που μπορεί να έχει η φύση της πάνω στους ανθρώπους. Αργότερα, σε εφηβική ηλικία, ήταν πάλι το πρώτο νησί που επισκέφτηκα χωρίς γονείς, παρέα με τις φίλες μου. Αυτές οι επισκέψεις διήρκησαν περισσότερες ημέρες και είχαν μεγαλύτερη συχνότητα, όμως μόνο κατά την πρώτη εφηβική επίσκεψη ένιωσα κάτι ξεχωριστό στην επίδραση που έχει η ενέργεια της Σαμοθράκης πάνω μου. Μετά την ενηλικίωσή μου, συνέχισε να διατρέχει τη μνήμη μου και τα όνειρά μου η ενθύμηση αυτής της ενεργειακής επίδρασης που είχε πάνω μου η Σαμοθράκη. Κάθε απόπειρα να την επισκεφτώ και να ξαναβρεθώ εναρμονισμένη με την ενέργειά της, κατέληξε σε αποτυχία. Ήξερα όμως ότι το λάθος ήταν δικό μου. Οι μέρες παραμονής μου δεν ήταν αρκετές (λιγότερες από δύο εβδομάδες -τόσες χρειάζονται για να αρχίσεις να εγκλιματίζεσαι στη ζωή στη φύση της Σαμοθράκης, όπως επιβεβαιώνουν πολλοί μακροχρόνιοι επισκέπτες) και παρέμενα κλεισμένη στον κύκλο της εκάστοτε παρέας μου. Το ΠΜΣ «Πολιτισμική Πληροφορική και Επικοινωνία» με κατεύθυνση τον «Πολιτισμό και την Παραγωγή Ταινιών Ντοκιμαντέρ» μου έδωσε το κίνητρο να μελετήσω το νησί, τα προβλήματα που αντιμετωπίζει και τον τουρισμό του. Σε δεύτερο επίπεδο, με ώθησε να αναζητήσω τις συνθήκες που κάνουν τη Σαμοθράκη ένα τόσο ξεχωριστό μέρος, όπως και τους τρόπους με τους οποίους αυτές οι συνθήκες διαμορφώνουν την διαμονή των μακροχρόνιων επισκεπτών του νησιού, και την επίδραση που ενδέχεται να ασκούν οι ίδιοι πάνω στο νησί.

Το βόρειο τμήμα της Σαμοθράκης, όπως φαίνεται από το φαράγγι του Φονιά.
Φωτογραφία της δημιουργού.
Ιούλιος 2021.





Μία από τις κορυφές της Σαμοθράκης. Ορεινή θέα από το ίδιο σημείο. Φωτογραφία της δημιουργού. Ιούλιος 2021.

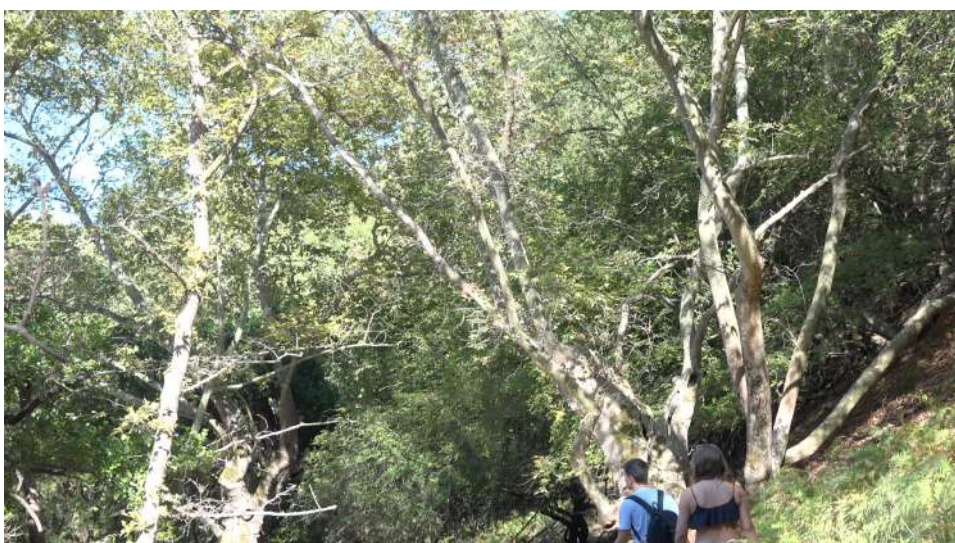
Η έρευνά μου ξεκίνησε με τη μελέτη των μορφολογικών, πληθυσμιακών, τουριστικών και οικολογικών θεμάτων του νησιού. Άντλησα πληροφορίες από διάφορες πηγές, ενώ κύρια πηγή αποτέλεσε η βιβλιογραφία που προέρχεται από την ιδρύτρια της Βιεννέζικης Σχολής Κοινωνικής Οικολογίας, τη Marina Fischer-Kowalski, και την ομάδα της. Περιληπτικά, η Σαμοθράκη είναι ένα νησί του βορειοανατολικού Αιγαίου. Μεγάλο τμήμα της έκτασης της είναι ορεινό και έχει πλούσια βιοποικιλότητα. Τα υπεραιώνια δάση με πλατάνια και τα πολυάριθμα ρέματα του νησιού, δημιουργούν ένα υγρό μικροκλίμα στο βόρειο μέρος του νησιού που το κάνουν ιδανικό ως έναν τόπο δροσερών καλοκαιρινών διακοπών. Ο πληθυσμός της Σαμοθράκης δεν ξεπερνάει τους 3,000 κατοίκους (ΕΛΣΤΑΤ 2012) και οι οικονομικές τους δραστηριότητες μοιράζονται κυρίως μεταξύ της αγροκτηνοτροφικής παραγωγής και των τουριστικών υπηρεσιών (Petridis et al. 2013). Μεγάλο οικολογικό πρόβλημα για το νησί παρουσιάζει η ανεξέλεγκτη ελεύθερη υπερβόσκηση των αιγοπροβάτων που οδηγεί στην επιδείνωση της αναγεννητικής ικανότητας των δασών της και σε διάβρωση του εδάφους (Fischer-Kowalski et al. 2011). Τέλος, ο τουρισμός του νησιού είναι σχετικά σταθερός σε αριθμό, καθώς κυμαίνεται σε ένα μέσο όρο των 23,000 τουριστών κατά την κορύφωση της καλοκαιρινής τουριστικής περιόδου (Ιούλιος-Αύγουστος) (Fischer-Kowalski et al. 2011, Schwaiger 2017).

Με σκοπό να εξοικειωθώ με το εσωτερικό θέμα του ντοκιμαντέρ που αφορά την ψυχική επίδραση που έχει η Σαμοθράκη στους τουρίστες και τους μακροχρόνιους επισκέπτες της, μελέτησα κείμενα διαφόρων συγγραφέων που συμπεριλαμβάνονται

στη συλλογή δοκιμίων *Traveller's Tales* (1994). Αυτά τα κείμενα κατεύθυναν τη μελέτη μου προς μία διάκριση μεταξύ των χαρακτηριστικών που υπάρχουν στις έννοιες του τουρίστα και του ταξιδιώτη, όπως και προς μία θεωρητική αναθεώρηση της διαμάχης που έχει εμφανιστεί ανάμεσα στις δύο πρακτικές.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρώ να κάνω μία σύνδεση ανάμεσα στα δύο είδη των ντοκιμαντέρ που επέλεξα ώστε να οπτικοποιήσω την ταινία της παρούσας εργασίας, *Χαμένη Μητέρα*. Συγκεκριμένα, θέλησα να εντοπίσω και να εκθέσω τις συγγένειες που βρίσκονται στα επιτελεστικά ντοκιμαντέρ και στα αισθητηριακά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ. Τα δύο αυτά είδη ντοκιμαντέρ δίνουν προβάδισμα, όπως θα δούμε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, σε μία ενσωματωμένη εμπειρία, καθώς επιθυμούν να *ανακαλέσουν* (Tyler 1987, Lucas 1996) αισθήσεις, συναισθήματα και μνήμες μέσω της φόρμας της ταινίας και της τοποθέτησης του θεατή στο κέντρο της ταινίας (Nichols 1994β, 2010). Κύριες πηγές μου αποτέλεσαν τα κείμενα του Bill Nichols και του David MacDougall, μεταξύ άλλων. Ως παραδείγματα που συγγέουν αυτά τα δύο είδη ταινιών, αναλύω τις ταινίες *Forest of Bliss* (1985) του Robert Gardner και *The Iron Ministry* (2014) του J.P. Sniadecki.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, παραθέτω τους λόγους που με ώθησαν να δημιουργήσω ένα ντοκιμαντέρ για τους τουρίστες και τους επισκέπτες της Σαμοθράκης, όπως και τις προθέσεις που είχα σχετικά με τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ *Χαμένη Μητέρα*. Επίσης, δίνω χαρακτηριστικά παραδείγματα των ευρημάτων μου κατά την έρευνα πεδίου, μαζί και με τους τρόπους που αυτή συντελέστηκε. Τέλος αναλύω τη προσέγγισή μου κατά τα γυρίσματα της ταινίας, το μοντάζ και τον ήχο της.



Το δάσος του ρέματος του Φονιά χαμηλό υψόμετρο. Φωτογραφία της δημιουργού. Αύγουστος 2021.

1. Ταξίδι στη Σαμοθράκη

1.1 Μία γνωριμία με το τοπίο της Σαμοθράκης, τον πληθυσμό της και τα οικολογικά της ζητήματα

Η Σαμοθράκη είναι ένα από τα σπάνια παραδείγματα φυσικής νησιώτικης ομορφιάς που έχουν απομείνει ανάμεσα στα νησιά του Αιγαίου. Βρίσκεται στο βορειοανατολικό τμήμα του Αιγαίου, κοντά στα σύνορα με την Τουρκία. Έχει κατοικηθεί από την προϊστορική περίοδο, με πολλούς προϊστορικούς χώρους να χρονολογούνται από το 6000 π.Χ. Περίπου από το 2600 π.Χ. μέχρι το 400 μ.Χ., η Σαμοθράκη ήταν γνωστή ως πνευματικό κέντρο, με το «Ιερό των Μεγάλων Θεών» να είναι αφιερωμένο στη λατρεία των Καβείριων μυστηρίων (Δήμος Σαμοθράκης).

Μεγάλο μέρος της συνολικής επιφάνειας της Σαμοθράκης, περίπου 178 τετρ. χλμ., είναι ορεινό εξαιτίας της ηφαιστειακής προέλευσης του νησιού. Το βουνό της ονομάζεται Σάος και η υψηλότερη κορυφή του, το Φεγγάρι, φτάνει τα 1,611 μέτρα. Το μεγαλύτερο μέρος αυτής της ορεινής περιοχής έχει χαρακτηριστεί ως προστατευόμενη περιοχή Natura 2000, το οποίο επεκτάθηκε το 2009 συμπεριλαμβάνοντας μία θαλάσσια προστατευόμενη περιοχή (Chanos και Skoullos 2011). Στο νησί υπάρχουν περίπου δέκα φαράγγια (Ορειβατικός Σύλλογος Φεγγάρι). Στη βόρεια πλευρά του νησιού υπάρχει ένα υγρό μικροκλίμα με πολυάριθμα ρέματα, πολλά από τα οποία είναι γεμάτα νερό καθόλη τη διάρκεια του χρόνου και σχηματίζουν εκατοντάδες καταρράκτες και βάθρες (φυσικές πισίνες με φρέσκο νερό). Η πλούσια βλάστηση που βρίσκεται κάτω από τη σκιά αιωνόβιων πλατάνων, φτάνει μέχρι τις παραλίες. Η νότια και η δυτική πλευρά είναι τυπικά Μεσογειακές σε ό,τι αφορά το κλίμα και τη βλάστηση, ενώ η γεωργία και η κτηνοτροφία κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος του τοπίου. Χάρη στις τεκτονικές πλάκες υπάρχουν ιαματικές πηγές που είναι γνωστές, από την αρχαιότητα ακόμη, για τα οφέλη τους στην υγεία (Christofides 2000).

Η χλωρίδα της Σαμοθράκης αποτελείται από μία μεγάλη ποικιλία ειδών. Αυτή η ποικιλία οφείλεται στην απομόνωση από την ηπειρωτική χώρα και στο ευρύ φάσμα οικοτόπων που παρουσιάζει το νησί. Υπάρχουν 962 είδη φυτών, που συμπεριλαμβάνουν 62 είδη δέντρων και θάμνων, πολλά από τα οποία είναι σπάνια και υπό εξαφάνιση (Άλκιμος 1988, IUCN TPC 1982, Strid και Tan 1991, Strid και

Tan 1998). Στη βόρεια πλευρά του νησιού βρίσκεται σε υψηλό υψόμετρο ένα από τα τελευταία εναπομείναντα υπεραιώνobia δάση βελανιδιάς, που συνήθιζε να καλύπτει μεγάλη έκταση της περιοχής, αλλά έχει μειωθεί εξαιτίας της παράνομης υλοτομίας και των δασικών πυρκαγιών. Ένα άλλο μοναδικό χαρακτηριστικό είναι το εκτενές ποταμίσιο-αλλουβιακό δάσος πλατάνων που είναι ένα από τα μεγαλύτερα στην Ελλάδα. Ο οργανισμός WWF της Ελλάδας απαριθμεί 11 υγροτόπους στη Σαμοθράκη (Κατσαδωράκης και Παραγκαμιάν 2007). Η πλούσια πανίδα της Σαμοθράκης περιλαμβάνει 15 είδη θηλαστικών και 27 είδη ερπετών και αμφίβιων (Buttle 1989, Clark 1991).

Οι θάλασσες που περιτριγυρίζουν το νησί παρουσιάζουν υψηλή βιοποικιλότητα. Οι ωκεάνιες τάφροι, που φτάνουν σε βάθος μέχρι και τα 1.000 μέτρα, θεωρούνται ακραίως σημαντικές για πληθυσμούς σπάνιων και υπό εξαφάνισης θαλάσσιων θηλαστικών, όπως τα δελφίνια και οι φάλαινες. Επίσης η μεσογειακή φώκια *Monachus monachus* και η μεσογειακή χελώνα *Caretta caretta* είναι συχνές επισκέπτριες της περιοχής, αν και δε γεννούν εκεί (Frantzis et al. 2003).

Σύμφωνα με την απογραφή του 2011, ο μόνιμος πληθυσμός του νησιού είναι 2,840 κάτοικοι με χαμηλή πυκνότητα πληθυσμού (15 άτομα/τετρ. χλμ.). Σε αντίθεση με τον ελληνικό μέσο όρο του 12,5% (ΕΛΣΤΑΤ 2012), ο αριθμός των ανθρώπων που δουλεύουν στον πρωτογενή τομέα της Σαμοθράκης (γεωργία, αλιεία, κτηνοτροφία) αγγίζει το 45% του ενεργού πληθυσμού. Το εισόδημα των αγροτών εξαρτάται άμεσα από τις γεωργικές επιδοτήσεις που δίνει η Ευρωπαϊκή Ένωση μέσω της Κοινής Αγροτικής Πολιτικής και ξοδεύεται κυρίως στον τομέα της κτηνοτροφίας (Petridis et al. 2013). Μέσα στα τελευταία 30 χρόνια, οι αγροτικές πολιτικές της Ευρωπαϊκής Ένωσης οδήγησαν σε μία ραγδαία αύξηση τον αριθμό των προβάτων και των ημι-άγριων κατσικιών (Fischer-Kowalski et al. 2011). Σύμφωνα με υπολογισμούς που βασίστηκαν στα στατιστικά των σφαγείων, ο αριθμός των οικόσιτων και των ελευθέρως βοσκής κατσικιών και προβάτων υπολογίζεται περίπου στις 60-80,000 (Υπουργείο Αγροτικής Ανάπτυξης και Τροφίμων 2008). Αυτός ο αριθμός υπερβαίνει την εκτιμώμενη χωρητικότητα του βιοτόπου με έναν παράγοντα από το 4 έως το 5 (Skapetas et al. 2004, Υπουργείο Αγροτικής Ανάπτυξης και Τροφίμων 2008). Η υπερβόσκηση, σε συνδυασμό με την απότομη κλίση του εδάφους, έχει οδηγήσει σε δραματικά επίπεδα τη διάβρωση του εδάφους. Η διάβρωση προκύπτει επίσης μέσα στην περιοχή Natura 2000 και απειλεί σοβαρά τους στόχους της διατήρησής της, ενώ προκαλεί καταστροφές στους δρόμους (Petridis et al. 2013).



Πινακίδα που βρίσκεται στο νότιο τμήμα του νησιού. Φωτογραφία: Associated Press. 2019



Ελεύθερη βόσκηση στο δάσος της Γριάς Βάθρας, στο βόρειο τμήμα του νησιού, όπου υπάρχουν λιγότερα κατσίκια απ' ό,τι στο νότιο τμήμα. Φωτογραφία της δημιουργού. Σεπτέμβριος 2021.



Χαρακτηριστική θέα από τα τοιχώματα του φαραγγιού του Καραγιαννάκη. Φωτογραφία της δημιουργού. Αύγουστος 2021.

Ο δευτερογενής τομέας απασχολεί το 12% του εργαζόμενου πληθυσμού του νησιού και αποτελείται κυρίως από δύο τυροκομεία, μία ζυθοποιεία και κατασκευαστικές εργασίες. Ο τριτογενής τομέας απασχολεί το 40% του εργαζόμενου πληθυσμού και απασχολείται κυρίως με τις τουριστικές υπηρεσίες, που είναι ο δεύτερος μεγαλύτερος τομέας μετά την αγροκτηνοτροφία (Petridis et al. 2013).

Μέχρι τώρα η Σαμοθράκη έχει διαφύγει από την ανάπτυξη του μαζικού τουρισμού (Spilanis και Vayanni 2004). Οι λόγοι για αυτό είναι η απομονωμένη τοποθεσία της (μπορεί να προσεγγιστεί μέσω του πλοίου από την Αλεξανδρούπολη, την ανατολικότερη πόλη της Ελλάδας, ή μέσω του πλοίου από τη Λήμνο), οι βοτσαλωτές παραλίες της και το γεγονός ότι πολλές από τις ιδιοκτησίες γης στο νησί αμφισβητούνται νομικά (έχει αποδειχθεί δύσκολη και γεμάτη με νομικά προβλήματα η πώληση μεγάλων περιοχών προς όφελος της τουριστικής ανάπτυξης) (Fischer-Kowalski et al. 2011).

Ωστόσο, ο σχετικά σταθερός τουρισμός του νησιού παράγει απορρίμματα που δεν μπορούν να διαχειριστούν από την παρούσα υποδομή. Αυτό είναι ένα από τα προβλήματα που αντικρίζει η Σαμοθράκη. Παράλληλα, οι υπάρχουσες προστατευόμενες περιοχές δέχονται ακραία αγροκτηνοτροφική εκμετάλλευση και στιγματίζονται από απώλεια στη βιοποικιλότητα και σημαντική διάβρωση. Οι πλούσιες πηγές φρέσκου νερού χρησιμοποιούνται αφειδώς (Fischer-Kowalski et al.

2011). Οι ευκαιρίες για ανανεώσιμες πηγές ενέργειας παραμένουν αναξιοποίητες και οι ευκαιρίες εργασίας για τα νεαρά άτομα με εκπαίδευση είναι σπάνιες. Από την άλλη υπάρχουν κάποια ισχυρά πλεονεκτήματα, όπως η συνεχή ροή πολλών, υψηλά μορφωμένων, μακροχρόνιων τουριστών που είναι πιστοί στη Σαμοθράκη, και μία κινητοποιημένη τοπική διοικητική διαχείριση.

Η Marina Fischer-Kowalski, μακροχρόνια επισκέπτρια της Σαμοθράκης και ιδρύτρια της Βιεννέζικης Σχολής Κοινωνικής Οικολογίας, ξεκίνησε με μία διαδικασία από κάτω προς τα πάνω να βάζει σε εφαρμογή την ιδέα της να μεταμορφωθεί η Σαμοθράκη σε μέλος του Παγκόσμιου Δικτύου Αποθεμάτων Βιόσφαιρας της UNESCO.¹ Η ιδέα μεταδόθηκε σταδιακά σε τοπικούς ενδιαφερόμενους. Ακολούθησαν αρκετά χρόνια μελετών, κατά τα οποία ερευνήθηκε η κοινωνικό-οικονομική υλοποιησιμότητα, όπως και συλλέχθηκαν οι απόψεις διαφορετικών ενδιαφερόμενων όσον αφορά την ενδεχόμενη μελλοντική ανάπτυξη του νησιού (Fischer-Kowalski et al. 2011). Η φόρμα της αίτησης που απαιτούσε η UNESCO προετοιμάστηκε από την ερευνητική ομάδα σε συνεργασία με τοπικούς ενδιαφερόμενους και υποστηρίχτηκε ανώνυμα από τον Δήμαρχο και το Δημοτικό Συμβούλιο της Σαμοθράκης. Η αίτηση κατατέθηκε από την Εθνική Ελληνική Επιτροπή *Άνθρωπος και Βιόσφαιρα* (MAB) στην UNESCO το 2011 και εκτιμήθηκε θετική αλλά με παρατηρήσεις για διορθώσεις επί του πλάνου διαχείρισης. Μία δεύτερη αίτηση κατατέθηκε το 2013, η οποία εκκρεμεί.

1.2 Ο τουρισμός της Σαμοθράκης

Η Marina Fischer-Kowalski μαζί με την ομάδα της παρέχουν τις κύριες πηγές πάνω στον τουρισμό της Σαμοθράκης. Το 2012 σε μία από τις έρευνες που έκανε ο συνεργάτης της, Πάνος Πετρίδης, και η ομάδα του, διεξήχθη μία συζήτηση με τους επαγγελματίες τουρισμού του νησιού. «Όλοι τους συμφώνησαν ότι μέχρι το 2008 η ροή των τουριστών ήταν σταθερή, αλλά έπειτα τα πράγματα χειροτέρευαν σταδιακά:

¹ Υπάρχουν περίπου 738 αποθέματα βιόσφαιρας σε 134 χώρες (UNESCO 2022), που συνδυάζουν τη διατήρηση της φύσης, την επιτήρηση του περιβάλλοντος, την εκπαίδευση, την παρουσίαση, την τοπική συμμετοχή, και τη βιώσιμη ανάπτυξη. Τα αποθέματα βιόσφαιρας περιέχουν μία κεντρική περιοχή που συντηρεί αυστηρά τα ελαχίστως διαταραγμένα οικοσυστήματα, μία ενδιάμεση ζώνη που περιβάλλει την κεντρική, και μία μεταβατική ζώνη που επιτρέπει περιορισμένες κοινωνικό-οικονομικές δραστηριότητες όπως ο βιώσιμος τουρισμός ή η αγροτοκτηνοτροφία.

οι επισκέπτες ήταν λιγότεροι, όπως και οι μέρες διαμονής. Επιπλέον οι τουρίστες της Σαμοθράκης, που είναι κυρίως Έλληνες, ξοδεύουν λιγότερα χρήματα στο νησί: μία εκτιμώμενη μείωση εσόδων μεταξύ 40-60%» (Petridis et al. 2013). Όλοι οι συμμετέχοντες έδειξαν μία ξεκάθαρη προτίμηση κατά του μαζικού τουρισμού και υπέρ της προσέλκυσης πιο «εναλλακτικών» επισκεπτών που «σέβονται την κουλτούρα και τη φύση της Σαμοθράκης και δείχνουν ενδιαφέρον για τους ντόπιους», καθώς και υπέρ της ανάπτυξης ενός βιώσιμου τουρισμού (Petridis et al. 2013).

Ο βιώσιμος τουρισμός ορίζεται από τον Swarbrooke (1999, 13) ως «τουρισμός που είναι οικονομικά βιώσιμος αλλά δεν καταστρέφει τις πηγές στις οποίες θα βασιστεί το μέλλον του τουρισμού, ιδίως το φυσικό περιβάλλον και τον κοινωνικό ιστό της κοινότητας που τον φιλοξενεί». Ο Butler (1993, p. 29) δίνει τον ακόλουθο ορισμό για τον βιώσιμο τουρισμό: «Ο τουρισμός που αναπτύσσεται και διατηρείται σε μία περιοχή (κοινότητα, περιβάλλον) με τέτοιο τρόπο και σε τέτοια κλίμακα, ώστε να παραμένει βιώσιμος για μία απεριόριστη περίοδο και να μην παρακμάζει ή αλλοιώνει το περιβάλλον (ανθρώπινο και φυσικό) στο οποίο υπάρχει, σε βαθμό που να απαγορεύει την επιτυχημένη ανάπτυξη και ευημερία των άλλων δραστηριοτήτων και διαδικασιών».

Δύο έρευνες που έγιναν με βάση τα στατιστικά του Λιμεναρχείου, με ερωτηματολόγια που μοιράστηκαν σε επιβάτες του πλοίου και με συνεντεύξεις στο νησί, η μία το 2008 (Fischer-Kowalski et al. 2011) και η άλλη το 2015 (Schwaiger 2017), δείχνουν μικρές διαφορές μεταξύ τους όσον αφορά τον αριθμό των επισκεπτών. Καθ' όλη τη χρονιά του 2008 επισκέφτηκαν το νησί περίπου 40,000 άτομα και το 2015 περίπου 54,000. Περίπου 40% όλων των επισκέψεων συμβαίνουν τον Ιούλιο και τον Αύγουστο. Στην κορύφωση της τουριστικής περιόδου (Ιούλιος και Αύγουστος) επισκέφτηκαν το νησί περίπου 30,742 άτομα το 2008 και 28,536 το 2015. Κατά μέσο όρο, 23.000 από αυτά τα άτομα ήταν τουρίστες. Οι υπόλοιποι επισκέπτες ήταν εποχιακοί εργάτες (4,326 το 2008 και 1,992 το 2015), άνθρωποι που έχουν δεύτερο σπίτι στο νησί (1,242 το 2008 και 3,152 το 2015) και άνθρωποι που επισκέπτονταν τις οικογένειες τους (1,666 το 2008 και 1,798 το 2015) (Fischer-Kowalski et al. 2011, Schwaiger 2017).

Σε σχέση με τους 2,840 μόνιμους κάτοικους, ο αριθμός των επισκεπτών φαίνεται μεγάλος, αλλά κατά μέσο όρο μένουν περίπου μόνο για 10 μέρες. Κατά την κορύφωση της σεζόν ο αριθμός των επισκεπτών είναι διπλάσιος από αυτόν των ντόπιων. Βέβαια, ακόμη και σε αυτή την περίοδο, οι τουρίστες, με τη στενή σημασία

της λέξης, υπολογίστηκε ότι σ' ένα ημερήσιο μέσο όρο δεν ξεπερνούν τους 3,300 το 2008 (Fischer-Kowalski et al. 2011).

Στην κορύφωση της σεζόν οι τουρίστες της Σαμοθράκης είναι κυρίως Έλληνες: 87% το 2008 και 81% το 2015. Ο Ιούνιος αποτελεί την εξαίρεση, με 63% των τουριστών να προέρχονται από άλλες χώρες. Στη δημοσκόπηση του 2008, το 75% των τουριστών ήταν κάτω από 40 χρονών, και περίπου το μισό από αυτό το ποσοστό είχε ηλικία 20-29 χρόνων. Σε αυτή του 2015, το φάσμα ηλικίας ανέβηκε, με αρκετούς τουρίστες να είναι πάνω από 40 χρονών (Schwaiger 2017, 49-51). Αυτό δεν είναι περίεργο καθώς η Σαμοθράκη έχει μεγάλο αριθμό μακροχρόνιων επισκεπτών. Το 40% των τουριστών κατά την κορυφή της σεζόν το 2008 και το 2015, είχαν ξαναέρθει στο νησί. Το ποσοστό των επανερχομένων τουριστών ήταν υψηλότερο στους Έλληνες. Οι μη-Έλληνες έτειναν να επανέρχονται λιγότερο, αλλά και πάλι το ένα τέταρτο όλων των διεθνών επισκεπτών είχε επισκεφτεί το νησί επανηλειμμένα (Schwaiger 2017, 58).

Η έρευνα του 2008 σύλλεξε επίσης δεδομένα για τα καθημερινά έξοδα που κάνουν οι επισκέπτες σε φαγητό, διαμονή, ενοικίαση οχημάτων και ψώνια). Υπολόγισαν τα μέσα καθημερινά έξοδα ανά επισκέπτη στα 37-46 ευρώ. Ετησίως, οι επισκέπτες ξοδεύουν 16-20 εκατομμύρια ευρώ στο νησί. Αν και οι κατασκηνωτές ξοδεύουν τα μισά ανά ημέρα σε σύγκριση με αυτούς που μένουν σε ξενοδοχεία, η συνολική συνεισφορά και των δύο ομάδων είναι σχεδόν η ίδια, κυρίως επειδή κατά μέσο όρο οι κατασκηνωτές μένουν περισσότερες μέρες. Έτσι οι κατασκηνωτές έχουν εξαιρετικοί σημασία για την τοπική κοινωνία, ενώ ασκούν την ελάχιστη περιβαλλοντική πίεση σε ό,τι αφορά τις απαιτήσεις υποδομών (Fischer-Kowalski et al. 2011, 7).

Σύμφωνα με την έρευνα του 2015, η Σαμοθράκη έχει 128 επιχειρήσεις διαμονής: 13 κυρίως οικογενειακά και μικρού μεγέθους ξενοδοχεία, 23 παρόχους διαμερισμάτων, 90 παρόχους ενοικιαζόμενων δωματίων και 2 κάμπινγκ. Περίπου μισοί από τους κατασκηνωτές τουρίστες του 2008 και του 2015 έκαναν ελεύθερο κάμπινγκ (Schwaiger 2017, 67-68). Το νησί έχει μία «παράδοση» στην ελεύθερη κατασκήνωση, και στα ελεύθερα ναρκωτικά, με τους πρώτους χίπιδες από Γερμανία και Ολλανδία να το επισκέπτονται στη δεκαετία του '70. Αρκετά χρόνια αργότερα, από το 2001 μέχρι και το 2003, η Σαμοθράκη έγινε πόλος έλξης για επισκέπτες από όλο τον κόσμο, λόγω των φεστιβάλ trance και ηλεκτρονικής μουσικής που διοργανώθηκαν στο νησί.

Επιστρέφοντας στις δημοσκοπήσεις που έκανε το 2008 η Fischer-Kowalski και η ομάδα της, ρώτησαν τους επισκέπτες και τους μόνιμους κατοίκους της Σαμοθράκης: «Πώς θα προτιμούσαν να μοιάζει το μέλλον της Σαμοθράκης». Οι επισκέπτες εξέφρασαν μία συντριπτική προτίμηση για το «οικολογικό» σενάριο που υποστήριζε τη διατήρηση της φυσικής ομορφιάς του νησιού και την προστασία της βιοποικιλότητάς του. Οι μόνιμοι κάτοικοι φάνηκαν διχασμένοι, με το 57% να διαλέγει το ίδιο σενάριο. Οι συνεντευξιαζόμενοι ρωτήθηκαν επίσης για το αν βρίσκουν τη Σαμοθράκη «όντως, πολύ ιδιαίτερη» ή αν τους φαίνεται πως «όλα τα νησιά είναι ιδιαίτερα και τα ίδια ταυτόχρονα». Ακόμη και οι συχνά σκεπτικοί μόνιμοι κάτοικοι απάντησαν με ποσοστό 84% πως την βρίσκουν «όντως, πολύ ιδιαίτερη», ενώ οι ιδιοκτήτες δευτέρων σπιτιών και οι τουρίστες συμφώνησαν με ποσοστό 90% (Fisher-Kowalski 2011, 8).



Η θέα από την αρχή του φαραγγιού της Γριάς βάθρας. Φωτογραφία της δημιουργού. Οκτώβριος 2021.

1.3 Οι έννοιες του τουρίστα και του ταξιδιώτη

Η βιβλιογραφία του τουρισμού κάνει μία αυστηρή διάκριση ανάμεσα στις δραστηριότητες της εξερεύνησης, του ταξιδιού και του τουρισμού, κάνοντας ξεκάθαρο ότι αποτελούν μία ιεραρχία. Αυτή η ιεραρχία ξεχωρίζει τις τρεις κατηγορίες με βάση τον βαθμό δέσμευσης, τα επίπεδα κινδύνου και την αξία της εμπειρίας που συγκεντρώνεται. Φανερώνει επίσης μία αίσθηση χρονικής παρακμής της εμπειρίας του ταξιδιού, καθώς οι δύο πρώτες κατηγορίες έχουν προηγηθεί και έχουν επιδεινωθεί, αν όχι εκλείψει, από την κυριαρχία και την εξάπλωση του «πακέτου διακοπών» και της τυποποιημένης εμπειρίας του τουρισμού. Οι ωμές και γεμάτες νόημα συναντήσεις που εμπεριέχονταν στην εξερεύνηση και τις απρογραμμάτιστες διαδικασίες του ταξιδιού, θεωρούνται όλο και πιο δυσεύρετες στη σύγχρονη εποχή. (trn tale 200). Οι προθέσεις της εξερεύνησης και του ταξιδιού είναι αμφισβητίσιμες, καθώς, όπως γράφει η Trinh Thi Minh-ha (1994, 21), το ταξίδι ήταν κυρίως μία μορφή συλλογής κουλτούρων από τις κουλτούρες που βάσιζαν την επέκταση και την κυριαρχία τους στην αποικιακή βιομηχανία. Ωστόσο μπορούν να μας βοηθήσουν ως μοντέλα στη δόμηση της συζήτησης του τουρισμού.

Η Trinh παρατηρεί ότι στην κριτική που έχει αναπτύξει ένας αριθμός Ευρωπαίων συγγραφέων απέναντι σε τέτοιες ταξιδιωτικές πρακτικές,² καταλήγει να βλέπει στη διαδικασία του ταξιδιού μία κοινωνικο-ιστορική διαδικασία απαλλοτρίωσης που οδηγεί τον σύγχρονο ταξιδιώτη σε μία πραγματική κρίση ταυτότητας (21). Ο Dean MacCannell (1976, 8) προτείνει ότι αυτή η κρίση ταυτότητας προέρχεται από την ίδια τη δομή του μοντερνισμού. «Η βαθιά δομή του μοντερνισμού είναι μία ολοκληρωτική ιδέα, μία μοντέρνα νοοτροπία που θέτει τη σύγχρονη κοινωνία σε αντίθεση και με το ίδιο της το παρελθόν και με αυτές τις κοινωνίες του παρελθόντος και του παρόντος που αντιμετωπίζονται ως προ-νεωτερικές ή υποανάπτυκτες». Ο τουρισμός απαιτεί μία περιοχή στην οποία θα μπορέσει να προκύψει αυτή η έλλειψη. Η επιταγή να ταξιδέψει κάποιος σηματοδοτεί την περιπέτεια προς την απόκτηση της γνώσης, όπως και μία επιθυμία να επιστρέψει σε έναν ουτοπικό τόπο ελευθερίας, αφθονίας και διαφάνειας. Κατά την Griselda Pollock: «Αυτή η εμπειρία [...] γίνεται ένα κλασικό παράδειγμα φετιχισμού, μία επαναλαμβανόμενη εμπειρία στην οποία

² Αναφέρει παραδειγματικά τα άρθρα που εμφανίστηκαν στο περιοδικό *Traverses* 41-2 (τεύχος 'Voyages'), 1987, και, συγκεκριμένα, τα κείμενα των: J.C.Guillebaud, J.D.Urbain, P. Curvel, P.Virilio, V.Vadsarid, P.Sansot, C.Wulf, F.Affergan and C.Reichler.

γνωρίζει κανείς την απώλεια και την αποκηρύσσει μέσω της υποκατάστασης» (1994, 62). Όπως λέει ο MacCannell: «Οι τουριστικές ατραξιόν είναι ακριβώς ανάλογες των θρησκευτικών συμβολισμών των πρωτόγονων ανθρώπων» (1976, 2).

Το ταξίδι κρίνεται απαραίτητο ώστε να προκύψει η μετάβαση προς την απόκτηση ωριμότητας. Στην πρακτική του διάσταση, αλλά και ως μεταφορικό σχήμα λόγου, αποκτά μία μορφή προσωπικής εργασίας και παιχνιδιού. Πολλές περιγραφές ταξιδιών τονίζουν τις δυσκολίες και τις απολαύσεις που περιέχουν σαν μία απαραίτητη προϋπόθεση. Ως προσωπική εργασία, το ταξίδι σχετίζεται με την κατόρθωση μεταμορφώσεων. Αναπτύσσεται συχνά το παράδοξο όπου πρέπει να αποστασιοποιηθεί κάποιος ώστε να μπορέσει να καταλάβει καλύτερα το οικείο. Ως παιχνίδι -μία δραστηριότητα εκτός της κανονικής ζωής- αναπαράγει κάποιες από τις συνθήκες της παιδικής ηλικίας. Ο Michel de Certeau (1988, 107) παραθέτει από το *Tristes Tropiques* του Claude Lévi-Strauss (1962, 434-6), σε μία διαδικασία εξερεύνησης των παράδοξων που ενυπάρχουν στο ταξίδι: «Αυτό που παράγει τελικά το ταξίδι είναι ένα είδος γυρίσματος, μία εξερεύνηση των εγκαταλελειμμένων τόπων της μνήμης, την επιστροφή στο γειτονικό εξωτισμό μέσα από ένα είδους παράκαμψης σε απόμακρα μέρη, και την ανακάλυψη κειμηλίων και θρύλων».³

Η αναζήτηση ενός τόπου στον οποίο μπορεί να βρεθεί η ευτυχία είναι πάντα μία μεταφορά για την αναζήτηση που στοχεύει στην ανάκτηση μιας μνήμης ευτυχίας. Το ταξίδι είναι ένα αφηγηματικό σύμβολο. Μία κατασκευή ανάπτυξης, ωρίμανσης και αλλαγής που φέρνει απόκτηση γνώσης και λύσεις σε προβλήματα. Συλλαμβάνεται ως μία φυσική διαδικασία κίνησης, διαταραχής, διαπραγμάτευσης και επιστροφής. Η κίνηση πέρα των εσωτερικών ορίων χαρακτηρίζεται από μία κυριολεκτική κίνηση έξω από τα αφομοιωμένα καθεστώτα του χρόνου και του χώρου. Το ταξίδι συντελεί ένα κενό στους κανονικούς ρυθμούς της καθημερινής ύπαρξης, οδηγεί σε έναν τόπο όπου ο χρόνος σταματά ή γυρνάει πίσω σε έναν ουτοπικό τόπο. Οι ταξιδιώτες και οι τουρίστες αναζητούν μέρη «άθικτης» ομορφιάς, που προσφέρουν μία εμπειρία του χρόνου προγενέστερη των αποτελεσμάτων της νεωτερικότητας και όλων των απωλειών της αθωότητας που συνεπάγεται. Ο Barry Curtis και η Claire Rajaczkowska γράφουν (1994, 197) ότι, παράλληλα με το ιστορικό παρελθόν, αναζητείται μία προσωπική, προγενέστερη της κενότητας, στιγμή. Αναζητείται μία στιγμή προγενέστερη της ενηλικίωσης, όπου η βίωση του εαυτού ανέδουε την αίσθηση της ενότητας.

³ Σε *italics* οι φράσεις του Lévi-Strauss που παραθέτει ο de Certeau.

Το πλήθος αποτελεί τον εχθρό αυτής της ατομικής εσωτερικής αναζήτησης, την οποία υποβαθμίζει και αποσταθεροποιεί. Αυτή η απειλή του πλήθους στοιχειώνει τον Lévi-Strauss στο βιβλίο του *Tristes Tropiques*. Στην ενότητα *In the Forest* (1962, 339) φαίνεται να αναμένει την εποχή του μαζικού τουρισμού, καθώς το υψηλό Αντικείμενο της επιθυμίας ξαναγράφεται ως τίποτα άλλο από την επιθυμία για έναν χώρο «εκτός της πεπατημένης»:

«Μισούσα εκείνους που μοιράζονταν τις προτιμήσεις μου, καθώς απειλούσαν τη μοναξιά στην οποία είχα εμπιστοσύνη, και περιφρονούσα τους άλλους για τους οποίους τα βουνά ήταν κυρίως συνώνυμα με μία υπερβολική κούραση και έναν κλειστό ορίζοντα, και οι οποίοι ήταν επομένως ανίκανοι να βιώσουν τα αισθήματα που γεννούσαν τα βουνά σε μένα. Θα ήμουν χαρούμενος μόνο αν ολόκληρη η κοινωνία είχε αποδεχτεί την ανωτερότητα των βουνών, ενώ μου εγγυόταν την αποκλειστική κυριότητά τους».

Παρόμοιες περιγραφές εντοπίζει η Trinh στο ταξιδιωτικό κείμενο του Jean-Didier Urbain *Le Voyageur détrossé* (1987). Η Trinh (1994, 22) παρατηρεί ότι συνεχώς ανακαλούνται η τυφλότητα και η μυωπία του τουρίστα, η λαιμαργία του οποίου να καταναλώνει κουλτούρες ως εμπορεύματα έχει κάνει τη δυσκολία και την περιπέτεια απαραίτητα κομμάτια του προσχεδιαστικού ενθουσιασμού του ταξιδιού, παρά ένα απλό εμπόδιο. Όπως γράφει η Trinh (6): «Η ρητορική παγίδα που περιμένει τον ανυποψίαστο συγγραφέα εθνογραφικών, ανθρωπολογικών αφηγήσεων και τον ντοκιμαντερίστα, είναι η μη-αρθρωμένη εικασία ότι *εμείς* είμαστε ταξιδιώτες ενώ *αυτοί* είναι απλά τουρίστες. Ο τουρισμός ενδέχεται να είναι η οριακή περίπτωση για την ίδια την απόλαυση του ταξιδιού». Ο ρόλος του ταξιδιώτη ως προνομιούχου θεατή και ενημερωμένου παρατηρητή φαίνεται να έχει πλέον γίνει σχεδόν απίθανος, γιατί η πραγματική περίοδος των ταξιδιών φαίνεται πάντα να βρίσκεται ήδη στο παρελθόν, και οι άλλοι ταξιδιώτες είναι καταδικασμένοι να είναι *τουρίστες*.

Η Trinh (22) μάς μοιράζεται πως: «Το ταξίδι ενδέχεται να λειτουργήσει ως μία ριζικά αναστατωτική αναστροφή της ταυτότητας». Ο εαυτός που ταξιδεύει είναι και ο εαυτός που κινείται φυσικά από ένα μέρος σε ένα άλλο, και ο εαυτός που επιβιβάζεται σε μία απροσδιόριστη ταξιδιωτική πρακτική. «Εγώ είμαι αυτή που κάνω μία παράκαμψη στον εαυτό μου, έχοντας αφήσει κατά την αναχώρησή μου από εκεί, όχι μόνο ένα μέρος αλλά κι έναν από τους εαυτούς μου» (Trinh, 22). Το ταξίδι

επιτρέπει σε κάποιον να δει τα πράγματα διαφορετικά από ό,τι είναι, διαφορετικά από το πώς τα έχει δει κάποιος, και διαφορετικά από αυτό που είναι κάποιος. Το ταξίδι έξω από τον (γνωστό) εαυτό και πίσω στον (άγνωστο εαυτό) πηγαίνει μερικές φορές τον περιπλανώμενο σ' ένα ανομοιογενές μέρες όπου οτιδήποτε σώο και αβλαβές φαίνεται να αμφιταλαντεύεται. Το να ταξιδεύει κάποια μπορεί να καταλήξει να γίνει μία διαδικασία μέσω της οποίας ο εαυτός χάνει τα σταθερά του όρια, «μία ενοχλητική, όμως δυνητικά ενδυναμωτική πρακτική της διαφοράς» (Trinh, 23).

2. Ενσωματωμένες εμπειρίες, συναισθήματα και επιτελεστικότητα στο ντοκιμαντέρ

Όταν αποφάσισα να δημιουργήσω ένα ντοκιμαντέρ για την επίδραση που έχει η Σαμοθράκη στα άτομα που την επισκέπτονται, ήξερα ότι οποιαδήποτε προγενέστερη έρευνα σε ντοκιμαντέρ και βιβλιογραφία με παρόμοιο περιεχόμενο θα ήταν μάταιη. Ούτε βιβλιογραφία υπάρχει με το περιεχόμενο που ήθελα να ερευνήσω -η βιβλιογραφία σχετικά με τη συμπεριφορά των τουριστών σε άλλα μέρη μού φάνηκε άτοπη καθώς κάθε μέρος, μαζί με τις κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες που το διατρέχουν, το κάνουν μία ξεχωριστή κατάσταση- ούτε ντοκιμαντέρ υπάρχουν με θέματα τον τουρισμό της Σαμοθράκης -και πάλι, άλλα ντοκιμαντέρ με περιεχόμενο τον τουρισμό, σε άλλα μέρη και καταστάσεις, περισσότερο μού δημιουργούσαν αποπροσανατολισμό και προκατάληψη, παρά με προετοιμάζαν για τυχόν δυσκολίες που πρόκειται να συναντήσω. Ήμουν όμως σίγουρη για δύο κατευθύνσεις που ήθελα να ακολουθήσω.

Η πρώτη κατεύθυνση αφορά την πρακτική κινηματογράφησης του εθνογράφου Jean Rouch στο πεδίο, όπου η εμπνευσμένη αυτοσχέδια επιτέλεση (performance) από την πλευρά του κινηματογραφιστή και η συνθήκη στην οποία αναφέρεται ως «*la grace*» (Fulchignoni 2003, 185-6), είναι απαραίτητες για ένα επιτυχημένο κινηματογραφικό τόλμημα. Η πρακτική του Jean Rouch όμως θα αναλυθεί εκτενέστερα στο τρίτο κεφάλαιο που αφορά, μεταξύ άλλων, τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ.

Η δεύτερη κατεύθυνση ακολουθεί μία οπτικοποίηση του θέματος του ντοκιμαντέρ που δίνει έμφαση στην αισθητηριακή πρόσληψη, την υποκειμενικότητα μιας ομάδας ατόμων και τον δεσμό που δημιουργείται ανάμεσα στο νησί και τους επισκέπτες που αυτό «φροντίζει». Με την πρόθεση να παραμερίσω τη γραμμική αφήγηση για χάρη μιας ποιητικής έκφρασης που ενσωματώνει την εμπειρία που βιώνει στη Σαμοθράκη κάποια που φτάνει ως τουρίστρια και αναχωρεί ως επισκέπτρια, αποφάσισα να ακολουθήσω τον επιτελεστικό τρόπο οπτικοποίησης.

Στα υποκεφάλαια που ακολουθούν θα αναλυθεί ο επιτελεστικός τρόπος οπτικοποίησης και δύο ταινίες που οπτικοποιούνται με αυτόν τον τρόπο ενώ παράλληλα αποτελούν ξεχωριστές περιπτώσεις πειραματικής εθνογραφίας: το *Forest of Bliss* (1985) του Robert Gardner και το *The Iron Ministry* (2014) του J.P. Sniadecki.

2.1 Επιτελεστικός τρόπος οπτικοποίησης

Ο επιτελεστικός τρόπος αποτελεί μία επιλογή που προέκυψε τελείως φυσικά κατά τη νοητική προεργασία και απεικόνιση του ντοκιμαντέρ «Χαμένη Μητέρα». Συγχρόνως αποτελεί και τη μόνη επιλογή, καθώς η επιθυμία μου ήταν να δημιουργήσω ένα εθνογραφικό ντοκιμαντέρ που να μην περιγράφει, γενικεύει και σχετικοποιεί, όπως συμβαίνει με τα συμβατικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ που παράγουν ή αναπαράγουν κυρίαρχες αφηγήσεις (master narratives), αλλά να παράγει ενσωματωμένη γνώση για μία συγκεκριμένη κατάσταση και ένα συγκεκριμένο, μοναδικό μέρος.

Η παραγωγή ενσωματωμένης γνώσης είναι αυτό που χαρακτηρίζει τον επιτελεστικό τρόπο και τον διαφοροποιεί από τη συμβατική εθνογραφία. Με τα λόγια του Nichols (1994α, 97): «Η διατάραξη που προκαλεί στην εθνογραφία είναι επιστημολογικής σημασίας». Σύμφωνα με τον ίδιο, μερικές φορές η σωματική εμπειρία υπερβαίνει της διανοητικής κατανόησης. Οι σπλαχνικές αντιδράσεις που μπορεί να παράγει μία πολιτική και επιστημολογία της εμπειρίας που μιλάει από σώμα σε σώμα, είναι αδύνατον να περιέχονται στο περιγραφικό ή επεξηγηματικό πλέγμα που χρησιμοποιούν οι συζητήσεις της νηφαλιότητας, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά τις κυρίαρχες αφηγήσεις (master narratives) που αναπαράγει η εθνογραφία (Nichols 1994β, 69, 73).

Μία ισχυρή συνάφεια με τη φεμινιστική θεωρία που προτάσει ότι: «το προσωπικό είναι πολιτικό» γίνεται διάφανη στο σημείο όπου οι ιεραρχικές δομές που έχουν σχεδιαστεί για την εξαγωγή γνώσης -όπως η συνέντευξη, ο πληροφοριοδότης και η περίπτωση μελέτης- υποκύπτουν σε μία εντελώς προσωπική, συμμετοχική διαχείριση και συνάντηση. Η φεμινιστική οπτική και το φεμινιστικό πλαίσιο στην παραγωγή γνώσης αντιμετωπίζει ένα αντικείμενο ή υποκείμενο εργασίας, είτε αυτό είναι ποίηση είτε μύκητες είτε μία ομάδα ανθρώπων, με την ικανότητα ανταπόκρισης που το θέμα της μελέτης απαιτεί ώστε να μπορέσει να σχηματιστεί διάλογος. Κάποια πρέπει να είναι ειλικρινά οικεία με αυτό που μελετά και αναπαριστά, για να μπορεί να ενσωματώσει την οπτική του με στοργική φροντίδα. Η αντικειμενική γνώση είναι η τοποθετημένη (situated) γνώση σύμφωνα με τη Donna Haraway (1988). Μπορούμε να φτάσουμε πιο κοντά στην πραγματική γνώση όταν εμπλεκόμαστε με κάτι. Δεν μπορεί καμία να ισχυριστεί ότι είναι κάτι διαφορετικό από ό,τι επιτρέπουν τα όρια της, αλλά τα όρια σπρώχνονται προς τα έξω όσο εμπλεκόμαστε με αυτό που θέλουμε να αναπαραστήσουμε και να ερευνήσουμε. Η διαφανής και τοποθετημένη θέση απ'

όπου ηχεί η φεμινιστική χροιά, έχει συγγενή νοοτροπία με αυτό που προτάσει ο επιτελεστικός τρόπος: «Μιλάμε σε εσένα για εμάς τους ίδιους» ή «Μιλάω σε εσένα για εμένα την ίδια» (Nichols 2010, 205). Όσον αφορά τον θεατή, δεν έχει σημασία το φύλο του, η εθνικότητά του ή η σεξουαλικότητά του. Το πρόταγμα του επιτελεστικού ντοκιμαντέρ επιζητά να μετακινήσει το κοινό του προς μία υποκειμενική συμπάθεια για τη συγκεκριμένη οπτική που προσφέρει. Συνήθως η οπτική που λαμβάνουμε από το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ είναι αυτών που δεν έχουν αναπαρασταθεί ή που έχουν αναπαρασταθεί λανθασμένα, των γυναικών, των εθνικών μειονοτήτων και των μη-ετερόφυλων (Nichols 2010, 204-5).

Κατά τον Nichols, το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ προέρχεται και αποτελεί αναπάντεχη εξέλιξη του ανακλαστικού ντοκιμαντέρ, τοποθετώντας την εμφάνιση του τελευταίου στη δεκαετία του '80 και αυτή του πρώτου ανάμεσα στις δεκαετίες του '80 και του '90. Η εξέλιξη αυτή ήταν αναπάντεχη καθώς, όπως λέει ο ίδιος (1994α, 93): «Θα μπορούσε να περιμένει κανείς ότι το ανακλαστικό ντοκιμαντέρ θα μας επιστρέψει σε μία τροποποιημένη εκδοχή του εκθετικού ντοκιμαντέρ». Κάτι, παραδόξως, επίσης αναπάντεχο, μιας και το εκθετικό ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζεται από διδακτισμό, γραμμική αφήγηση, ρεαλιστική αναπαράσταση και σπικάζ από τη θέση ενός εξωτερικού παρατηρητή που φαίνεται να γνωρίζει τα πάντα. Το ανακλαστικό ντοκιμαντέρ, από την άλλη, δίνει έμφαση στη φόρμα, η οποία χαρακτηρίζεται από μία μη-γραμμική αφήγηση, αμφισβητεί την καθιερωμένη φόρμα και τις συμβάσεις του ντοκιμαντέρ, και απομακρύνει τον θεατή από την εξοικείωση με τους υπόλοιπους τρόπους οπτικοποίησης (παρατηρητικός, συμμετοχικός, ποιητικός). Η προσδοκία να μετατραπεί το ανακλαστικό ντοκιμαντέρ σε μία τροποποιημένη εκδοχή του εκθετικού θα μπορούσε να βασιστεί μονάχα στην πρωτοκαθεδρία της προφορικής συνοδείας λόγου που μοιράζονται και τα δυο τους. Αν και το κάνουν με τελείως διαφορετικό πρόσημα: το εκθετικό με σκοπό να περιγράψει και να εξηγήσει την εικόνα, το ανακλαστικό εναποθέτοντας τη φωνή ως ένα στοιχείο που αποδίδει κάτι διαφορετικό από αυτό που αναπαριστά η εικόνα. Αντ' αυτού λοιπόν το ανακλαστικό ντοκιμαντέρ, όπως συλλήφθηκε στην αρχή του, φαίνεται να φέρει μέσα του έναν εναλλακτικό τρόπο. «Έναν τρόπο που δεν τραβάει την προσοχή μας στις φορμαλιστικές ποιότητες ή το πολιτικό πλαίσιο της ταινίας τόσο άμεσα, όσο αποκλίνει την προσοχή μας από την αναφορική ποιότητα του ντοκιμαντέρ γενικά» (Nichols 1994α, 93). Βγάζοντας το αναφορικό στοιχείο από τα

εργαλεία του, ο επιτελεστικός τρόπος χρησιμοποιεί ποιητικές, εκφραστικές και ρητορικές μορφές επικοινωνίας ως κυρίαρχες.

Αυτή η αλλαγή στην έμφαση δίνει τη δυνατότητα να σχηματιστεί μία κοινωνική υποκειμενικότητα που ενώνει το αφηρημένο με το συμπαγές, το γενικό με το συγκεκριμένο, το ατομικό με το συλλογικό και το πολιτικό με το προσωπικό. Το περιεχόμενο της φόρμας, δηλαδή το στυλ και η ρητορική της ταινίας, γίνονται παραγωγοί παρά μεταφορείς νοήματος (Nichols 1994β, 71). Το νόημα που παράγουν δε μεταφέρεται σαν πληροφορία, αλλά βιώνεται ως «ανάκληση» (Tyler 1987), ως συναισθηματική εμπλοκή με μία συγκεκριμένη κατάσταση ή εμπειρία. Μας βοηθάνε να νιώσουμε με το στομάχι μας και όχι με εννοιολογικά σχήματα. «Απευθύνονται σ' εμάς κυρίως συναισθηματικά και εκφραστικά παρά με βάση τα γεγονότα» (Nichols 2010, 204). Στο επιτελεστικό ντοκιμαντέρ ο κινηματογραφιστής απευθύνεται άμεσα στο κοινό. Η έμφαση στην αναφορά έχει αρθεί από τον κόσμο των γεγονότων. Σημείο αναφοράς της ταινίας είναι το κοινό της.

Κάποιες ταινίες που χρησιμοποιούν τον επιτελεστικό τρόπο είναι: *Unfinished Diary* (1982) της Marilu Mallet, *Films are Dreams* (1989) της Sylvia Sensiper, *Tongues Untied* (1989) του Marlon Riggs, *Forest of Bliss* (1985) του Robert Gardner, *The Body Beautiful* (1991) της Ngozi Onwurah, *Naked Spaces: Living is Round* (1985) της Trinh. T. Minh-ha, *Paris is Burning* (1990) της Jennie Livingston, *His Mother's Voice* (1997) του Dennis Tupicoff, *The Gleaners and I* (2000) της Agnès Varda και *Waltz with Bashir* (2008) του Ari Folman.

2.2 Η ανάγκη για πειραματικά εθνογραφικά ντοκιμαντέρ

Το 1975, περίπου μία δεκαετία πριν την εμφάνιση του επιτελεστικού τρόπου οπτικοποίησης ως κυρίαρχης φόρμας που μπορεί να έχει ένα ντοκιμαντέρ, εκδόθηκε η συλλογή ορόσημο του Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, η οποία μελετά τις συλλήψεις της οπτικής ανθρωπολογίας. Η έκδοση του βιβλίου σημάδεψε μία μεταβατική στιγμή για την οπτική ανθρωπολογία συνεισφέροντας σημαντικά στην αναθεώρησή της. Αυτό που προσέφερε, σύμφωνα με τον David MacDougall (2006, 240-1), δεν ήταν κάποιες κοινά παγιωμένες «αξίες», αλλά δύο διαφορετικές ομάδες εθνογραφικών ταινιών: αυτές που χρησιμοποιούσαν το μέσο ως μέθοδο για να

αποκτήσουν δεδομένα προς μελέτη και αυτές που αντιλαμβάνονταν το μέσο ως μία οδό προς την παραγωγή νέων ειδών ανθρωπολογικής γνώσης. Αν και ο εθνογραφικός κινηματογράφος εμπεριέχεται σε μία ευρύτερη κατηγορία του ντοκιμαντέρ: τις μη-μυθοπλαστικές ταινίες, η στροφή που πήρε προς την παραγωγή ενός νέου είδους γνώσης, βαδίζει σε συλλήψεις που, όπως θα δούμε, έχουν πολλές συγγένειες και πιθανώς επέδρασαν θετικά στα κύρια χαρακτηριστικά του επιτελεστικού ντοκιμαντέρ, και κυρίως στους τρόπους με τους οποίους μία ταινία δύναται να παράξει γνώση.

Η διαμάχη εντός της οπτικής ανθρωπολογίας συγκεντρώνεται σε θέματα που αφορούν τη διαχείριση του κινηματογραφικού μέσου ως εργαλείου της επιστημονικής έρευνας. Ο κλάδος της ανθρωπολογίας ήρθε αντιμέτωπος με τον διαχωρισμό ανάμεσα σε έργα έγκυρης επιστημονικής έρευνας και έργα που κρίνονταν για την αισθητική τους αξία. Τα πρώτα υπερίσχυσαν σε αριθμό και παράδοση χρόνων, ενώ τα δεύτερα εμφανίζονται διάσπαρτα και ως εξαιρέσεις, μέχρι να δημιουργήσουν, όπως υπογραμμίζει ο MacDougall (2006, 251), μία ξεχωριστή και αποδεκτή κατηγορία χάρη στα έργα του Rouch και του Marshall. Στην περίπτωση των έγκυρων επιστημονικά έργων, η διαμόρφωση της διαχείρισης της κάμερας ακολούθησε τις αρχές και τις δομές της γραπτής εθνογραφίας. Η φωτογραφία και η κάμερα αποτελούσαν ένδειξη απόδειξης προς συνοδεία του γραπτού κειμένου, ή υποστήριζαν το σπικάζ που εξηγεί και περιγράφει τις εικόνες που προβάλλονται. Τα εγγενή χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού μέσου παραμερίστηκαν μπροστά στην απειλή να μη γίνει αποδεκτή μία ταινία από τον κλάδο της ανθρωπολογίας λόγω της απείθαρχης ερμηνείας του εθνογράφου. Η επιστημονική πρωτοκαθεδρία του λόγου έναντι της εικόνας ενδέχεται να λειτούργησε καταλυτικά στο να προκύψουν εθνογραφικές ταινίες που προσιδιάζουν σε εικονογραφημένες διαλέξεις (MacDougall 2006, 223). Όπως έδειξε ο Robert Thornton (1988) η κλασσική εθνογραφία δεν δημιούργησε μία αίσθηση του πραγματικού και μία αίσθηση πληρότητας (μία ολόκληρη κουλτούρα, μία φυλή κτλ) μέσω αφηγηματικών τεχνικών, αλλά μέσα από το σχήμα λόγου της κατηγοριοποίησης. Όπως γράφει ο MacDougall γράφει επί του θέματος (2006, 223):

«Αν οι ανθρωπολόγοι είχαν νιώσει αρκετά αυτοπεποίθηση ώστε να τοποθετήσουν σε νοηματικό πλαίσιο τα περιεχόμενα των ταινιών τους με οποιοδήποτε άλλο τρόπο, θα μπορούσαν κάλλιστα να το είχαν κάνει, αλλά αυτό συνήθως αντιμετωπιζόταν με υποψία ως τέχνη. Βλέπουμε έτσι το οπτικό

στην ανθρωπολογία να περιορίζεται εντός ασφαλών ορίων, σαν μία βόμβα που της έχουν αφαιρέσει τον πυροκροτητή».

Για τον MacDougall, που εκτός από οπτικός ανθρωπολόγος είναι και ντοκιμαντερίστας, η οπτική ανθρωπολογία δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι είτε αντιγραφή της γραπτής ανθρωπολογίας είτε ένα υποκατάστατό της. Οι επιστημολογικές συνέπειες και οι μεθοδολογικές συνέπειες αυτής της αλλαγής ενέχουν μία στροφή από την κυρίαρχη κατεύθυνση του κλάδου ως γνωστικό αντικείμενο των λέξεων προς μία αναθεώρηση συγκεκριμένων κατηγοριών της ανθρωπολογικής γνώσης υπό το φως νοημάτων που μπορεί να είναι προσβάσιμα μόνο μέσω των μη-λεκτικών μέσων. Ο ίδιος προτάσσει την ανάγκη να μεταφερθούμε από μία ανθρωπολογική σύλληψη που βασίζεται στην λέξη και την πρόταση, σε μία που βασίζεται στην εικόνα και την ακολουθία (sequence) (2006, 224-5). «Αυτό που είχε θεωρηθεί πάνω-κάτω τυχαίο στο μέσο -η ικανότητά του να ανακαλεί μέρη και ενσωματωμένες εμπειρίες, για παράδειγμα- είχε μετατραπεί στις διανοητικές του δυνάμεις» (MacDougall 2006, 259-60).

Στο ίδιο πνεύμα κριτικής διάθεσης απέναντι στις δυτικές επιστημονικές μεθόδους, βρίσκεται και ο Stephen A. Tyler, μία από τις σημαντικότερες φιγούρες της μεταμοντέρνας ανθρωπολογίας, ο οποίος εισήγαγε το 1987 στο βιβλίο του *The Unspeakable* την έννοια της «ανάκλησης» (evocation). Σύμφωνα με τον Tyler, το θεμέλιο της ανάκλησης δεν είναι ότι καθοδηγεί τον θεατή, ούτε ότι προσπαθεί να περιγράψει κάτι ούτε ότι ισχυρίζεται πως γνωρίζει κάτι, αλλά ότι τοποθετεί την εθνογραφία πέρα από την αναπαράσταση. Όπως λέει ο ίδιος σε μία συνέντευξή του (Lukas 1996, 19): «Η ιδέα μου ήταν ότι [...] ενδέχεται να ανακαλέσεις κάτι που βρισκόταν εκεί, κρυμμένο ή ξεχασμένο, αλλά κυρίως [...] θα ανακληθεί κάτι που ίσως ήταν άγνωστο στον ίδιο τον αναγνώστη ή την αναγνώστρια». Πολύ κοντά στην έννοια της «ανάκλησης» βρίσκεται η έννοια της «κινηματογραφικής φαντασίας» του MacDougall, η οποία εμπεριέχει μία επιθυμία να δημιουργηθεί ένας χώρος ερμηνείας για τον θεατή, τον οποίο αποκόβει από τα όρια του έργου για να τον τοποθετήσει στο κέντρο του έργου (2006, 245-6).

Η έννοια της «ανάκλησης» και της «κινηματογραφικής φαντασίας» δημιουργούν γενεαλογικές συγγένειες με το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ που, όπως είδαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, μετατρέπει την θεάτρια σε σημείο αναφοράς της ταινίας, ενώ αποζητά τη συναισθηματική της εμπλοκή με την ίδια την ταινία. Άλλη μία

ισχυρή συγγένεια με το επιτελεστικό ντοκιμαντέρ μπορεί να εντοπιστεί στην έμφαση που δίνουν τα κείμενα οπτικής ανθρωπολογίας με επίκεντρο το σώμα, τις αισθήσεις, την εμπειρία και τον πειραματισμό, στην ίδια την έννοια της επιτελεστικότητας. «Θα πρέπει να τονιστεί ότι η οπτική ανθρωπολογία είναι σε μεγάλο βαθμό μία επιτελεστική ανθρωπολογία» (MacDougall 272). Για τον οπτικό ανθρωπόλογο, κατά τον MacDougall, οι απαντήσεις βρίσκονται συχνά σε μία επιτελεστική προσέγγιση παρά σε μία εκθετική ή επεξηγηματική, στη δημιουργία εμπειριών που βρίσκονται στο περιθώριο της λεκτικής ανάλυσης και εντός της αναβίωσης εμπειριών. Παρόμοια νοοτροπία για τον κλάδο συνεισφέρει και ο François Laplantine (2015, 2), για τον οποίο το αληθινό αντικείμενο-υποκείμενο της ανθρωπολογίας -βάζοντας την εθνογραφία πάνω από όλα- ήταν πάντα τα συναισθήματα, η εμπειρία του να έχεις μερίδιο στο αισθητό.

Ο Laplantine προτείνει έναν ακόμη όρο για την εμπειριακή, αισθητηριακή ανθρωπολογία, που έχει σαφείς επιρροές από τα κείμενα του MacDougall και του Tyler, και δίνει έμφαση στον ρυθμό: την ονομάζει «τροπική ανθρωπολογία» (modal anthropology). Έννοιες της πολλαπλότητας συγχέονται με σωματικές κινήσεις, εκφράσεις, χορογραφίες και βαδίσματα δημιουργώντας συνεχώς νέες φόρμες και χτίζοντας εντάσεις. Για τον Laplantine αυτός είναι ένας τρόπος να προστατευτούμε από τις παγίδες της δυαδικότητας που βρίσκει αντιθέσεις μεταξύ του αισθητού και του κοινωνικού και αντ' αυτού να τις προσλάβουμε ως διακυμάνσεις βαθμού και έντασης. Για να είμαστε όμως σε θέση να μελετήσουμε την κίνηση, τον ρυθμό, τις εκφράσεις και τις χορογραφίες της καθημερινής ζωής «η θεωρητική και κριτική σκέψη για το σώμα και το αισθητό πρέπει, η ίδια, να βρίσκεται σε κίνηση» (Laplantine, 18). Ο MacDougall γράφει ότι από τη στιγμή που το οπτικό μάς ανοίγει δρόμους προς τις άλλες αισθήσεις και στην εμπειρία γενικότερα, τότε αυτό που απαιτείται από τον θεατή συνδυάζει συχνά ψυχολογικές ή κιναισθητικές αποκρίσεις με ερμηνευτικές (2006, 221-2). Τέτοιου είδους έργα επιχειρούν να δομήσουν ομάδες σχέσεων που μοιάζουν σ' αυτές της ποίησης.

Σημείο καμπής για τις περισσότερες εθνογραφικές ταινίες αποτέλεσε ο ελαφρύς εξοπλισμός των 16mm και οι ανθρωπιστικές ιδέες του Jean Rouch στη δεκαετία του 1950. Η σύλληψή του περί μίας «κοινής ανθρωπολογίας» και μίας «συμμετοχικής εθνογραφίας», που αποκρυσταλλώνεται σε ταινίες όπως *Chronique d'un été* (1960) και *Jaguar* (1967), άνοιξε το πεδίο σε νέες μεθόδους και σ' ένα νέο κοινό. Σύμφωνα με την Catherine Russell (1999, 13), οι καινοτομίες του Rouch ήταν στενά

συνδεδεμένες με τις βελτιώσεις της μυθοπλαστικής κινηματογράφησης, ειδικά του Ιταλικού Νεορεαλισμού και του Γαλλικού Νέου Κύματος. Στην περίπτωση του Rouch, αλλά και στις περισσότερες αναπτύξεις που γνώρισε η εθνογραφική ταινία, υπάρχει στενή σύνδεση με τις στυλιστικές αλλαγές της κινηματογραφικής κουλτούρας. Αποτέλεσμα της κινηματογραφικής νοοτροπίας του Rouch ήταν να αναδυθεί μία νέα ευαισθησία μέσα στην εθνογραφική κινηματογράφηση των δεκαετιών του '60 και του '70. Μία νέα γενιά πανεπιστημιακά εκπαιδευμένων εθνογράφων κινηματογραφιστών, εμπνευσμένη από τον Rouch, τον Marshall και τον Gardner, ξεπήδησε από προγράμματα του Πανεπιστημίου του Harvard και το Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Λος Άντζελες. (MacDougall 2006, 258). «Το ενδιαφέρον για τον πειραματικό κινηματογράφο έχει, ειρωνικά, επανέλθει από ανθρωπολόγους και εθνογραφικούς θεωρητικούς» (Catherine Russell 1999, 3).

2.3 Forest of Bliss, Robert Gardner

Μετά την κατακραυγή της ως «αντιεπιστημονική» (Weinberger 1994, 16) και τη *ναυτία* (Nichols 1994β, 69) που προκάλεσε η εθνογραφική ταινία *The Nuer* (1970) του Hilary Harris και του George Breidenbach, με τη βοήθεια του Robert Gardner, η πιο απεχθής εθνογραφική ταινία για την ακαδημαϊκή κοινότητα της ανθρωπολογίας, ήταν το *Forest of Bliss* (1987) του Robert Gardner σε παραγωγή του Film Study Center του Πανεπιστημίου του Harvard. Στην ταινία κοιτάζουμε την καθημερινή ζωή στην πόλη Benares της Ινδίας σαν να τη βιώνουμε μέσα από το ταξίδι μιας ημέρας.

Η Benares, όπως μας ενημερώνει στην κριτική της για την ταινία η Radikha Chopra (1989), είναι γνωστή και με άλλα ονόματα, ένα είναι «Mahashamshan» που μεταφράζεται ελεύθερα ως «Η Σπουδαία Γη της Αποτέφρωσης». Είναι η πιο ιερή πόλη της ινδουιστικής Ινδίας. Ο τίτλος της ταινίας είναι μετάφραση ενός άλλου ονόματος της πόλης: «Anandavana». Αναφέρεται στον ταχύ πολλαπλασιασμό των συμβόλων (*linga-s*) του Θεού Shiva, Δημιουργού και Καταστροφέα, τα οποία δημιουργούνται από την απόλυτη ευτυχία (*ananda*) της δημιουργίας (*chopra*). Η αναφορά του τίτλου, όπως και ο ίδιος ο τίτλος, έρχεται φαινομενικά σε αντίθεση με τα πρώτα πλάνα της ταινίας. Ακούμε σκυλιά να γρυλίζουν, ενώ βλέπουμε ένα σκυλί να έχει κουρνιαστεί σε αμυντική θέση και να το περικυκλώνουν άλλα τρία. Ένα από τα

τρία σκυλιά του αρπάζει τον λαιμό με κανιβαλιστική διάθεση και, χωρίς να μας δείξει το τέλος ο Gardner, νιώθουμε ότι σίγουρα το σκοτώνει. Αμέσως μετά πέφτει ο τίτλος και μία παράθεση από τα πιο ιερά κείμενα της ινδουιστικής θρησκείας σε μετάφραση του W.B. Yeats: «Everything in this world is eater or eaten. The seed is food and the fire is eater». Καταλαβαίνουμε από αυτό το χωρίο ότι η αντίθεση μεταξύ του τίτλου και της πρώτης σκηνής είναι τέχνασμα της Δυτικής σκέψης. Στην καθημερινή ζωή της ιερής ινδουιστικής πόλης που βρίσκεται στις όχθες του Γάγγη, όπου αποτεφρώνονται οι νεκροί ή απλά επιπλέον, η καταστροφή και η δημιουργία, ο θάνατος και η ζωή δεν μπορούν να διαχωριστούν.



Forest of Bliss (Robert Gardner, 1985)

Παιδιά παίζουν στην όχθη του Γάγγη όπου κορμιά αποτεφρώνονται. Ένας άνδρας αφήνει με βιαστικές κινήσεις στάμπες κίτρινης μπογιάς με την παλάμη του στην περιφέρεια μίας βάρκας ως κομμάτι της έναρξης της τελετουργίας. Το χαρούμενο πρόσωπο του γηραιού ιερέα μόλις βουτάει στον Γάγγη για να ξεκινήσει τη μέρα του. Ένας μάστορας κάνει διάλειμμα για τσιγάρο ενώ επιδέξια φτιάχνει φορεία για πτώματα. Ένα σώμα μεταφέρεται πάνω σε ένα μηχανάκι. Αυτές οι αλληλουχίες δε δημιουργούν αντιφάσεις. Μεταφέρουν την αίσθηση πως η ζωή, όχι μόνο δεν παρακωλύεται από τον θάνατο αλλά, τροφοδοτείται από αυτόν.



*Forest of
Bliss*
(Robert
Gardner,
1985)

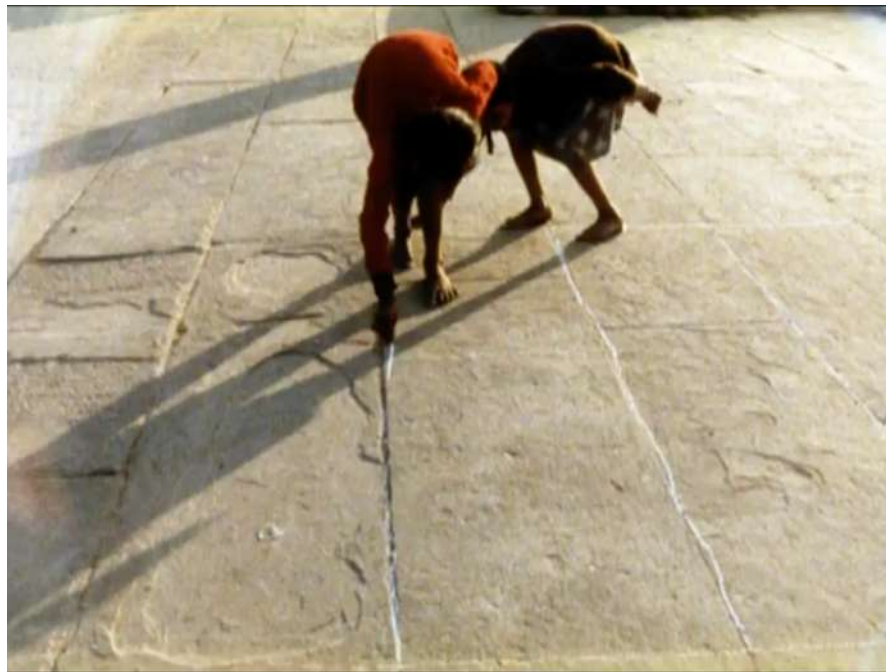


*Forest of
Bliss*
(Robert
Gardner,
1985)

Η Radikha Chopra προσφέρει μία εσωτερική ματιά για τη σχέση του Γάγγη με τους ζωντανούς. Γράφει ότι για τους ανθρώπους της Benares δεν είναι περίεργο να αντικρίζουν τη θέα με τα φουσκωμένα πτώματα που επιπλέουν στον ποταμό, «γιατί τη βλέπουν με μία άλλη ματιά που τη διαχωρίζει από ένα πλαίσιο και τη συμπεριλαμβάνει σε ένα άλλο». Το ποτάμι αποτελεί ένα πέρασμα διαφορετικό από τον δρόμο όπου κυλάει η καθημερινή ζωή. «Όταν το πτώμα βουτάει στο ποτάμι, σταματάει να υπάρχει σαν σώμα, το παίρνει το ποτάμι και το μεταμορφώνει σε κάτι άλλο. Το σώμα απελευθερώνεται από τις ατέρμονες επαναλήψεις του κύκλου της ζωής» (Chopra 1989, 3)

Η κυκλικότητα των καθημερινών πράξεων που διαμορφώνουν τη ζωή στην Benares είναι το κεντρικό φορμαλιστικό μοτίβο αυτής της εθνογραφικής ταινίας. Ο Gardner, σύμφωνα με τον Eliot Weinberger (1994, 21): «Διασκεύασε μία διάσταση του σουρεαλισμού για να μεταμορφώσει το ιδιοσυγκρατικό στο αρχέτυπο: ανατινάζει τον χρόνο. Χρησιμοποιώντας το σύγχρονο μοντάζ, μεταμορφώνει τον γραμμικό χρόνο του μη-επαναλήψιμου στον κυκλικό χρόνο του αενάως επαναλαμβανόμενου». Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει μία κριτική του Δυτικού γραμμικού χρόνου και μία γέφυρα με τον μυθικό χρόνο που κυριαρχεί στις περισσότερες παραδοσιακές κοινωνίες.

Ο Weinberger (23) τοποθετεί την ταινία στην παράδοση της «πανοραμικής ταινίας πόλης» (panoramic “city” film) που ξεκινά με το *Manhatta* (1921) του Paul Strand και Charles Sheeler, και το *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) του Walter Ruttmann. Όμως οι καινοτομίες της ταινίας του Gardner δεν βρήκαν καλή αποδοχή από την επιστημονική κοινότητα. «Τα δελτία τύπου της Κοινωνίας Οπτικών Ανθρωπολόγων κίνησαν μία πολεμική απέναντί της, γεμάτα με φράσεις όπως: «Η τεχνολογία έχει αφήσει πίσω τον καθαρό συμβολισμό, και οι ανθρωπολόγοι θα πρέπει να κάνουν το ίδιο επίσης» (Weinberger, 24).



Forest of Bliss
(Robert Gardner,
1985)

2.4 The Iron Ministry, J.P. Sniadecki

Ο Robert Gardner ήταν ο ιδρυτής του Film Study Center του Πανεπιστημίου του Harvard. Σήμερα στη θέση αυτή βρίσκεται ο Lucien Castaing Taylor, ο οποίος είναι επίσης διευθυντής του Sensory Ethnography Lab (SEL) του ίδιου Πανεπιστημίου και, μαζί με τους συναδέλφους του, υπεύθυνος για μία πρωτοποριακή υποκατηγορία της εθνογραφικής ταινίας: την αισθητηριακή εθνογραφική ταινία. Οι ταινίες τους δίνουν πρωταρχική έμφαση στη φόρμα, επιχειρώντας να αξιοποιήσουν τα εγγενή χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού μέσου και να δημιουργήσουν έργα γεμάτα με συναισθηματική και αισθητηριακή εμπειρία. Χρησιμοποιούν φιλμ, ψηφιακές κάμερες και κάμερες GoPro για να ανταπεξέλθουν στις εκάστοτε συνθήκες κινηματογράφησης. Το αποτέλεσμα είναι μία εμπλοκή ανάμεσα στην τέχνη και την Ακαδημία. Κάποιες από τις πρώτες ταινίες τους είναι: *Sweetgrass* (2009) του Lucien Castaing Taylor και της Ilisa Barbash, *As Long as There is Breath* (2010) της Stephanie Spray, *Leviathan* (2012) της Verena Paravel και του Lucien Castaing Taylor, *People's Park* (2012) του J.P. Sniadecki και της Libbie D. Cohn, και *Foreign Parts* (2010) του J.P. Sniadecki και της Verena Paravel. Τα έργα τους έχουν εκτεθεί στην Μπιενάλε της Βενετίας, στην documenta, στη Μπιενάλε του Μουσείου Whitney, στο MoMA, στο Βρετανικό Μουσείο, στην Tate Modern, στο Κέντρο Pompidou και στην Kunsthalle του Βερολίνου, μεταξύ πολλών άλλων, ενώ έχουν επιλεγεί για τα φεστιβάλ ταινιών του Βερολίνου, της Νέας Υόρκης, της Βενετίας, του Τορόντο, κι άλλα.

Ένας από τους βετεράνους του SEL, ο J.P. Sniadecki, έχει πειραματιστεί με διαφορετικό τρόπο από τους υπόλοιπους συναδέλφους του πάνω στην ήδη πειραματική φόρμα της αισθητηριακής εθνογραφίας. Το *People's Park* (2012) είναι ένα μονοπλάνο γυρισμένο σε πραγματικό χρόνο, χωρίς μοντάζ. Η ταινία *Yumen* (2013) σε συν-σκηνοθεσία με τους Xiang Huang και Xu Ruotao, ενάντια στις συνήθειες πρακτικές του SEL ως τότε, ενσωματώνει το σπικάζ και τις σημμένες σκηνές. Από αυτή τη σκοπιά, η ταινία *The Iron Ministry* (2014) του Sniadecki είναι μάλλον μία συμβατική προσέγγιση, καθώς δεν εμπλέκεται με κάποια πρωτοποριακή φόρμα, αλλά μοιράζεται μία συγγένεια με την εμπειριακή αίσθηση που προσφέρει και το *Forest of Bliss* του Robert Gardner. Η ταινία *The Iron Ministry* ανακαλεί στη μνήμη αναμνήσεις που, όπως λέει ο Tyler στη συνέντευξή του για τον όρο «ανάκληση» που πρότεινε για την μεταμοντέρνα οπτική ανθρωπολογία (Lucas 1996,

19), δεν είναι απαραίτητο να είναι κρυμμένες ή ξεχασμένες από το κοινό. Μπορεί να δημιουργηθούν ακόμη κι αν είναι ακόμη άγνωστες σ' αυτό.

Το ντοκιμαντέρ γυρίστηκε μέσα σε διάστημα 3 χρόνων ενόσω ο Sniadecki ζούσε στην Κίνα και μετακινούταν με το τρένο. Ο κινηματογραφιστής τοποθετεί το κοινό σ' ένα ταξίδι στο σιδηροδρομικό δίκτυο της Κίνας. Η πρώτη αίσθησή μας που ερεθίζει είναι της ακοής. Ο κινητήρας του τρένου σκούζει ενώ η εικόνα παραμένει μαύρη μέχρι το τρίτο λεπτό της ταινίας, όπου εμφανίζονται κάτι σχήματα που μοιάζουν με σιδηροδρομικές γραμμές. Γρήγορα όμως να καταλάβουμε ότι έχουμε ξεγελαστεί από μία λεπτομέρεια της φύσυνας και βρισκόμαστε στο εσωτερικό του τρένου.

Ο Sniadecki δομεί ένα πανόραμα της σύγχρονης Κίνας μέσα από τις τετριμμένες και καθημερινές στιγμές της ζωής των ανθρώπων που ταξιδεύουν με το τρένο. Η κάμερά του φέρνει ιδιαίτερα κοντά τους επιβάτες των τρένων, προκαλώντας σε κάποιες περιπτώσεις ακόμη κι ένα αίσθημα κλειστοφοβίας. Κοντινά πλάνα στο φρέσκο κρέας που μεταφέρουν και κόβουν επιτόπου εργάτες με τσιγάρο στο στόμα στα ενδιάμεσα των βαγονιών. Αγρότες που ανεβαίνουν φορτωμένοι με τα λαχανικά τους. Άνθρωποι που στριμώνχονται ανάμεσα στα βαγόνια για να καπνίσουν. Εξαιρετικό κοντινό πλάνο στο πέλμα μία γυναίκας που κοιμάται. Επιβάτες που κοιμούνται όπου βρουν: ένας άντρας με πλάτη στην πόρτα του βαγονιού μαζί με το παιδί του, ένας νεαρός στριμωγμένος πάνω από έναν νεροχύτη. Αν αυτά τα πλάνα μάς φαίνονται περίεργα στην αρχή, η επαναληψιμότητα του περιεχομένου τους μας επιβεβαιώνει ότι αυτή είναι μία συνηθισμένη κατάσταση στα τρένα που παίρνει η εργατική τάξη. Στιγμές όπου αρχίζει μία τυχαία συζήτηση μεταξύ επιβατών ή το αυτοσχέδιο, άκρως σατυρικό stand up comedy για τις συνθήκες που επικρατούν στα τρένα, που κάνει ένα παιδί από την κουκέτα του μιμούμενο τις ηχητικές αναγγελίες εντός των βαγονιών, δίνουν την αίσθηση της αφύπνισης, ακόμα και αν ο θορυβώδης αλλά νανουριστικός ήχος του κινητήρα του τρένου δεν έχει σταματήσει να ηχεί.



The Iron Ministry (J. P. Sniadecki, 2014)



The Iron Ministry (J. P. Sniadecki, 2014)

Από τις πιο συνωστισμένες, οικονομικές θέσεις των βαγονιών της εργατικής τάξης περνάμε στα τελευταία τέσσερα λεπτά της ταινίας στα πολυτελή, γρήγορα τρένα που μεταφέρουν τη μεσαία τάξη με 300 χλμ. την ώρα. Εκεί υπάρχει μία δυστοπική απουσία κίνησης, συναναστροφής και ανθρώπινου μουρμουρητού. Άνθρωποι κοιμούνται σε σχεδόν άδεια βαγόνια, το εστιατόριο είναι επίσης σχεδόν άδειο και οι λιγστοί πελάτες του είναι αφοσιωμένοι στις οθόνες των κινητών τους. Το εξπρεσιονιστικό κοινωνικό πορτρέτο του Sniadecki σηκώνει την αντίθεση που μπορεί να υπάρχει μεταξύ της Δυτικής ματιάς για τα ταξίδια με τρένο και του συνωστισμού των οικονομικών τρένων της Κίνας, για να τη μεταφέρει ανάμεσα στις ίδιες τις τάξεις της Κίνας.



The Iron Ministry (J. P. Sniadecki, 2014)

3. Η δημιουργία του ντοκιμαντέρ *Χαμένη Μητέρα*

Οι πληροφορίες που σημειώθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο σχετικά με τα μορφολογικά, οικολογικά και κοινωνικό-οικονομικά ζητήματα της Σαμοθράκης, με βοήθησαν να διακρίνω τους τουρίστες από τους μακροχρόνιους επισκέπτες του νησιού. Πολλοί από τους μακροχρόνιους επισκέπτες που γνώρισα στο νησί, όχι μόνο ήταν ενημερωμένοι για τα θέματα που αντιμετωπίζει το νησί, αλλά ενστερνίζονταν και δεσμεύονταν με μία πρακτική της προσφοράς απέναντι στο νησί. Ο καθένας από αυτούς λάμβανε τη θεραπεία που ενδέχεται να περιέχεται, όπως είδαμε, στην πράξη του ταξιδιού, καθώς διαταράσσει τα σταθερά όρια του εαυτού και ξετυλίγει ενέργειες και κινήσεις που παρέμεναν άγνωστες για τον εαυτό. Παράλληλα, η θεραπεία τους πηγάζει και από την τόσο ξεχωριστή και, σε μεγάλη έκταση όντως, «απάτητη» και μαγική φύση της Σαμοθράκης. Ως «ευχαριστώ» και σαν προσωπική δέσμευση του καθενός από τους μακροχρόνιους επισκέπτες να διατηρήσουν τη Σαμοθράκη όπως είναι και να τη βοηθήσουν στην αντιμετώπιση των προβλημάτων της, προσφέρουν τις σπουδαιότερες ποιότητες του εαυτού τους. Το πιο εμφανές παράδειγμα προσφοράς προσωποποιείται στην Marina Fischer-Kowalski και την ομάδα της, η οποία έχει δημιουργήσει πολλαπλά δίκτυα και παρακλάδια. Έχει εξαπλώσει, έτσι, την επίδρασή της πάνω στο νησί, ενώ ενισχύει το αίσθημα συνοχής, στις συνειδήσεις του ντόπιου πληθυσμού, απέναντι στα κοινά προβλήματα του νησιού.

Η ιδιότητα της συνεργασίας που ξεκινάει από κάτω προς τα πάνω (κοινωνικο-οικονομικά) με σκοπό να φέρει επιθυμητές, από το σύνολο της κοινότητας, αλλαγές και μεταμορφώσεις, είναι χαρακτηριστική της νησιωτικότητας. Ο Stratford (2008, 161) περιγράφει τη νησιωτικότητα ως:

«Μία επίδραση συγκεκριμένων υδάτινων, και μη, τοπίων που εκτιμούνται για τις ιδιαίτερες ποιότητές τους και ως τέτοια κρίνονται άξια προστασίας. [...] Η θέση που επιχειρώ να αναπτύξω είναι ότι, ανάμεσα σε αυτούς που κυβερνούν, μία αναγνώριση της αξίας που έχει η οντολογική δύναμη της νησιωτικότητας, θα μπορούσε να συνδράμει την προστασία των νησιωτικών τόπων από την ανάρμοστη οικονομική ανάπτυξη. Ο όρος *ανάρμοστη* μπορεί να οριστεί με ποικίλους τρόπους: αυτό που έχει σημασία εδώ είναι ότι, συχνά, η καταλληλότητα της ανάπτυξης δεν αποφασίζεται από τους νησιώτες, ή μπορεί να αποφασιστεί από μία ολιγομελή ομάδα ντόπιων ελίτ με τρόπους που

κρύβουν, αδιαφορούν ή αποτυγχάνουν να προσέξουν τη σημαντικότητα που έχει η νησιωτικότητα για τους άλλους».

3.1 Ερευνητικές σκοπιμότητες

Αν και είχα ήδη στον νου μου την ιδιαιτερότητα της Σαμοθράκης, ως τόπου, και την ειδική συμπεριφορά που απαιτεί από τους επισκέπτες της, η μελέτη αυτών των ερευνών όξυνε περαιτέρω την ευαισθησία μου. Έγινε έτσι, από την αρχή ακόμη, πολύ σημαντική για μένα η παρατήρηση των διαφορετικών συμπεριφορών μεταξύ τουριστών και μακροχρόνιων επισκεπτών. Σημαντικότερο μέρος όμως της εστίασής μου αποτελούσαν εκείνες οι ιδιότητες της ζωής στη Σαμοθράκη που μετατρέπουν τον τουρίστα σε μακροχρόνιο επισκέπτη που αναπτύσσει μία σχέση αμφίδρομης προσφοράς με τη Σαμοθράκη. Θέλησα ακόμη περισσότερο να δώσω μία διαφορετική οπτική από την κριτική ματιά που έριχνε το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας που επέλεξα για το δεύτερο κεφάλαιο με σκοπό να μας εισάγω στις έννοιες και τις ηθικές καταβολές του τουρίστα, του ταξιδιώτη και του εξερευνητή.

Ήταν σημαντικό για μένα, εξαιτίας της εξάρτησης της Ελλάδας από τον τουριστικό τομέα και της φυσικής ομορφιάς της που απειλείται συνεχώς, να προσφέρω με τη σειρά μου μία εναλλακτική όψη του ταξιδιώτη, ο οποίος μετατρέπεται πια σε μακροχρόνιος επισκέπτης. Κάθε μέρος αναπτύσσει διαφορετικά είδη τουρισμού, ενώ το ίδιο είδος τουρισμού -π.χ. οικοτουρισμός- μπορεί να διαμορφωθεί διαφορετικά σε δύο νησιά του ίδιου πελάγους. Θα ήταν μάταιο λοιπόν να αποπειραθώ να δώσω μία εικόνα ενός καθολικού οικοτουρισμού ή ενός βιώσιμου τουρισμού.

Στόχος μου ήταν, ουσιαστικά, να δώσω την αίσθηση της μετάβασης από την έννοια του τουρίστα σε αυτή του επισκέπτη, όπως αυτή συντελείται στο νησί και το βουνό της Σαμοθράκης. Όχι να δώσω ένα παράδειγμα, τυπικό ή προς απομίμηση, αλλά να περάσω μία αίσθηση. Ο επιτελεστικός τρόπος οπτικοποίησης φάνηκε να είναι η μόνη επιλογή που ταιριάζει με τους στόχους της ταινίας και τα μέσα με τα οποία ήθελα να επιτευχθούν. Η ανάκληση εμπειριών και συναισθημάτων ενισχύθηκε από μεθόδους των επίσης επιτελεστικών αισθητηριακών εθνογραφικών ντοκιμαντέρ. Τα τελευταία με έσπρωξαν να δώσω ένα προβάδισμα στην απουσία συνεντεύξεων και την ελαχιστοποίηση συζητήσεων on camera, τονίζοντας έτσι παραπάνω την

κινησιολογική έκφραση και την ερμηνεία της, το συναίσθημα έναντι της λογικής και την ενσωματωμένη εμπειρία έναντι της διαλεκτικής ανάλυσης.

3.2 Έρευνα πεδίου

Η έννοια της νησιωτικότητας βρίσκεται στο επίκεντρο των λόγων που έκαναν τη Σαμοθράκη μία περίπτωση μελέτης (case study) για τους επιστήμονες που προέρχονται από τη Βιεννέζικη Σχολή Κοινωνικής Οικολογίας. Οι περισσότεροι από αυτούς αποτελούν μακροχρόνιους επισκέπτες του νησιού. Το αγαπούν και ξέρουν, βάσει ερευνών, ότι η περιορισμένη του έκταση και η απομονωμένη θέση του το κάνουν έναν πρόσφορο έδαφος για τη δοκιμασία και την επιτήρηση της εφαρμογής βιώσιμων οικολογικών πρακτικών. Αυτή η ομάδα όμως, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ελίτ λόγω της ειδικής της εκπαίδευσης, δεν αποτελεί τους μοναδικούς μακροχρόνιους επισκέπτες που αποφάσισαν να προσφέρουν στο νησί της Σαμοθράκης. Γιατί σε μεγάλο βαθμό για αυτό πρόκειται: όσα άτομα επισκέπτονται συνεχόμενα το νησί έρχονται σταδιακά αλλά αρκετά σύντομα σε μία θέση όπου τους δημιουργείται η επιθυμία να προσφέρουν και τα ίδια κάτι στο νησί ως αντάλλαγμα, σε μία προσπάθεια να το προστατεύσουν και να το διατηρήσουν.

Σε μία από τις συνεντεύξεις που έκανα κατά το στάδιο της επιτόπιας έρευνας μέχρι και το στάδιο της μετά-παραγωγής, ένας μακροχρόνιος επισκέπτης μου είπε ότι, εκτός από τις σακούλες που γεμίζει καθημερινά με σκουπίδια που βρίσκει στην άκρη του δρόμου, στην παραλία και σε διάφορα άλλα μέρη, κινητοποιεί τον μουσικό αυτοσχεδιασμό στην πλατεία των Θερμών. Τα Θέρμα είναι η πιο τουριστική περιοχή της Σαμοθράκης και η πλατεία της μαζεύει κυρίως κατασκηνωτές νεαρής ηλικίας. Ο ίδιος μακροχρόνιος επισκέπτης μου είπε ότι από το 2016 άρχισε να υπάρχει μία κακοφωνία στην πλατεία καθώς η νέα γενιά τουριστών ήταν εφοδιασμένη με φορητά μικρά αλλά δυνατά ηχεία. Η κάθε παρέα κλεινόταν στον κύκλο της, βάζοντας στη μέση το κάθε ηχείο, κάτι που συνεπάγεται μία μείωση της κοινωνικής συναναστροφής και μία ηχορύπανση. Πριν το 2016, όπως μου λέει ο ίδιος, ήταν πιο συνηθισμένο να παίζεται ζωντανή μουσική από τους πολλούς, ταλαντούχους μουσικούς που επισκέπτονται το νησί κάθε χρόνο. Ο ίδιος, όντας επίσης μουσικός και

εναλλακτικός θεραπευτής (<40), προσπαθεί να κρατήσει τον μουσικό αυτοσχεδιασμό στην πλατεία των Θερμών, ως ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της και ως μέσο που φέρνει τους ανθρώπους πιο κοντά στην ελεύθερη έκφραση και δημιουργικότητα.

Αυτό το παράδειγμα μπορεί να φαίνεται μικρό, αμελητέο και αφελές σε σχέση με την προσφορά των επιστημόνων της Βιενέζικης Σχολής Κοινωνικής Οικολογίας -η οποία παρεμπιπτόντως δεν περιορίζεται στη μελέτη του τουρισμού του νησιού όπως αυτή εκτέθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά επικεντρώνεται σε μία διεπιστημονική προσέγγιση και πρακτική που περιλαμβάνει τη διατήρηση και αποκατάσταση της βιοποικιλότητας, την ενημέρωση για τους κινδύνους που προκαλεί η ελεύθερη υπερβόσκηση, μαζί με την πρόταση εναλλακτικών πρακτικών που θα κάνουν την κτηνοτροφία πιο επικερδή αλλά και λιγότερο επιζήμια για το φυσικό περιβάλλον του νησιού, τη μελέτη της ποιότητας των τρεχούμενων νερών κ.α. Το παράδειγμα όμως του μουσικού-εναλλακτικού θεραπευτή, είναι χαρακτηριστικό των πρακτικών που ακολουθούν κι άλλοι μακροχρόνιοι επισκέπτες στην απόπειρά τους να προτρέψουν τους νέους τουρίστες και επισκέπτες προς μία αρμονική συνύπαρξη με τη φύση του νησιού και τον ντόπιο πληθυσμό του, ακόμα κι αν οι πρακτικές που επιλέγουν για να επιτύχουν αυτή την κατεύθυνση αφορούν καθημερινές, απλές συμπεριφορές. Είναι όμως ώρα να έρθω στην αρχή της έρευνας του πεδίου, όπως αυτή ξετυλίχθηκε από την άφιξή μου στη Σαμοθράκη μέχρι και την αναχώρησή μου.

Έφτασα στο νησί τον Ιούλιο του 2021 και, με μία παύση δύο εβδομάδων κατά τον Οκτώβρη, έφυγα ολοκληρωτικά τον Νοέμβριο του 2021. Έκρινα κατάλληλο να μην κινηματογραφήσω τίποτα τις πρώτες δύο εβδομάδες και να επιδοθώ στην παρατήρηση των ανθρώπων και στην κουβέντα μαζί τους. Στις συζητήσεις που έκανα με τουρίστες και επισκέπτες μέσα σε αυτό το διάστημα, απέφευγα να αναφέρω το ντοκιμαντέρ που θέλω να κάνω για τους τουρίστες και τους επισκέπτες της Σαμοθράκης. Θα έλεγε κανείς ότι οι κουβέντες μας δε διέφεραν ιδιαίτερα από αυτές που θα κάνουν δύο άγνωστοι μεταξύ τους άνθρωποι που συναντιούνται σε έναν καλοκαιρινό τόπο διακοπών. Οι συνήθειες ερωτήσεις ήταν: «Πότε ήρθες στη Σαμοθράκη; Πόσες φορές έχεις ξαναέρθει; Πότε ήρθες πρώτη φορά; Πόσο καιρό κάθεσαι συνήθως; Πώς ήταν την πρώτη που ήρθες;»

Από τους 25 ανθρώπους, οι επτά επισκέπτονταν το νησί για πρώτη φορά, οι 18 είχαν επισκεφτεί το νησί επανειλημμένα και σε βάθος χρόνου. Όλοι τους, εκτός από έναν, έκαναν κατασκήνωση. Ανάμεσα στους μακροχρόνιους επισκέπτες, ένας από αυτούς επισκέπτεται τη Σαμοθράκη κάθε καλοκαίρι για 40 χρόνια, ενώ οι υπόλοιποι

ποικίλλουν μεταξύ των 20 και 10 χρόνων. Οι μακροχρόνιοι επισκέπτες μένουν στο νησί για διάστημα μεταξύ ενός και τριών μηνών, ενώ η διαμονή των ανθρώπων που επισκέπτονταν το νησί για πρώτη φορά ποίκιλλε. Τρεις από αυτούς έμειναν για διάστημα μίας με δύο εβδομάδων και οι υπόλοιποι τέσσερις έμειναν περίπου για δύο μήνες. Εκτός από αυτούς τους 25 ανθρώπους, έκανα κάποιες σύντομες κουβέντες και με τέσσερις ανθρώπους που επισκέπτονταν το νησί για δεύτερη ή τρίτη φορά. Και οι τέσσερις έμειναν για διάστημα μεταξύ 10 και 20 ημερών.

Όλοι τους θεωρούσαν πως η Σαμοθράκη είναι ένα ξεχωριστό, μαγικό νησί με δυνατή και σκοτεινή ενέργεια. Αυτό ήταν κάτι που είχα νιώσει κι εγώ στις προηγούμενες έξι εφηβικές και ενήλικες επισκέψεις μου στο νησί, οι οποίες ξεκίνησαν το 2008. Ήταν πολύ ενδιαφέρον όμως να ακούω τις ίδιες απόψεις επί του θέματος από σχεδόν όλους τους ανθρώπους με τους οποίους μίλησα. Οι περισσότεροι από τους επισκέπτες που έχουν μείνει στο νησί πάνω από 10 μέρες, εξέφρασαν την άποψη ότι οι πρώτες 10 με 15 μέρες στο νησί είναι αρκετά δύσκολες έως μαζοχιστικές, καθώς δημιουργείται μία ρήξη μεταξύ του μέχρι τότε εαυτού τους και της καινούριας συνθήκης μέσα στην οποία έρχονται να υπάρξουν. Για κάποιους από τους νεότερους σε ηλικία (<30) που επισκέπτονται πρώτη, δεύτερη ή τρίτη φορά το νησί, είναι μια ανησυχητική διαδικασία στην οποία μπορεί να αισθανθούν ότι χάνουν τον εαυτό τους μέσα σε αυτή την άπλετη ελευθερία έκφρασης και κίνησης που προσφέρει η Σαμοθράκη. Για τους μακροχρόνιους επισκέπτες είναι μία απαραίτητη συνθήκη που επιζητούν κατά την άφιξή τους στο νησί. Έρχονται στη Σαμοθράκη με σκοπό να ξεδιαλύνουν τα εσωτερικά, ψυχολογικά τους προβλήματα και να μεταμορφωθούν, να ξαναβρούν τις εγγενείς ποιότητες του εαυτού τους και να επιτυγχάνουν μία αυτο-βελτίωση. Μόνο ένας από τους μακροχρόνιους επισκέπτες, ο μουσικός και εναλλακτικός θεραπευτής που ανέφερα στο παραπάνω παράδειγμα προσφοράς, εξέφρασε ότι δε χρειάζεται να περάσει από αυτή τη διαδικασία. Αν και την πέρασε την πρώτη φορά που επισκέφτηκε το νησί το 2008, μετά τις πρώτες δύο εβδομάδες ένιωσε ότι η Σαμοθράκη είναι το σπίτι του και καταφέρνει να την φέρει μέσα του συνεχώς, ακόμα και όταν δε βρίσκεται στη Σαμοθράκη.

Η ενέργεια της Σαμοθράκης συμβάλει διαφορετικά στη διαμόρφωση του κάθε επισκέπτη. Η κυριότερη επίδρασή της προέρχεται από την μορφολογία του περιβάλλοντός της, το οποίο όντας ορεινό και γεμάτο ρέματα και πηγές, σπρώχνει πολλούς ανθρώπους να ξεπεράσουν τα σωματικά τους όρια ώστε να φτάσουν σε υψηλότερα υψόμετρα και να αντικρίσουν ομορφιές τις οποίες δε μοιράζονται με την

πλειονηφία του τουρισμού που μένει στα χαμηλότερα σημεία, αλλά με μία μειονηφία που χαρακτηρίζεται ως πιο εναλλακτική και ικανή να ζήσει για λίγο σε μορφολογικά απαιτητικά περιβάλλοντα με λίγα εφόδια. Ωθούμενοι από την αναζήτηση πιο απάτητων σημείων, φτάνουν σε σημεία να κάνουν κινήσεις που δεν ήξεραν ότι μπορούν να κάνουν, να εμπιστευτούν το σώμα τους και συνεπακόλουθα να το αισθανθούν και να έρθουν κοντά του.

Μία άλλη επίδραση του νησιού αφορά την ανθρώπινη συναναστροφή. Ένας άλλος μακροχρόνιος επισκέπτης, ξυλουργός (>60), εξέφρασε τη γνώμη ότι δεν αρκεί η ομορφιά του τοπίου, αλλά είναι απαραίτητη η ομορφιά που αναπτύσσεται μεταξύ των ανθρώπινων σχέσεων για να αισθανθούμε το τοπίο και να το προσλάβουμε ως όμορφο. Ο συγκεκριμένος επισκέπτης, έχει κατασκευάσει ένα δεντρόσπιτο στην όχθη ενός ρέματος του νησιού. Δε μένει εκεί, αλλά το μοιράζει αφιλοκερδώς για την απόλαυση των φιλικών του προσώπων. Έχει βοηθήσει επίσης μία παρέα επισκεπτών, που κατασκηνώνουν κοντά του εδώ και κάποια χρόνια, να κάνει κάποιες ξύλινες μικροκατασκευές που θα δώσουν σταθερή βάση για να βάζουν τη σκηνή τους -το έδαφος είναι σαθρό σε πολλά σημεία του ρέματος. Θεωρεί τις κατασκευές του και τη βοήθειά του μία κληρονομιά που αφήνει στους επόμενους, ώστε να προσέχουν και να συναναστρέφονται ομοϊδεάτες μελλοντικούς επισκέπτες με παρόμοιο τρόπο. Ένας άλλος επισκέπτης, που επισκεπτόταν το νησί για πρώτη φορά αλλά έμεινε σχεδόν δύο μήνες -«επιδοτηματίας» (<40)- βρίσκει ότι η Σαμοθράκη είναι ένα από τα ελάχιστα νησιά όπου οι άνθρωποι το επισκέπτονται με σκοπό την ανθρώπινη συναναστροφή.

Μία τελευταία κύρια επίδραση που έχει η Σαμοθράκη πάνω στους επισκέπτες προέρχεται από τη πλούσια βιοποικιλότητά της. Κάτι που ένιωσα το πρώτο βράδυ που κοιμήθηκα στη σκηνή που έστησα σ' ένα δάσος, ήταν ότι βρέθηκα πάνω στα μονοπάτια που χρησιμοποιούν πολλά πλάσματα του δάσους. Οι ήχοι από έντομα που δεν είχαν ακόμη συνηθίσει την παρουσία τη σκηνής μου και προσπαθούσαν να την παρακάμψουν περνώντας από το πλάι, πάνω και κάτω της, με άφησαν ξάγρυπνη το πρώτο βράδυ. Από εκείνη τη βραδιά κι έπειτα συνήθισα την παρουσία τους, δεν ξέρω αν συνήθισαν κι αυτά τη δική μου βέβαια, αλλά βρισκόμασταν αρκετά κοντά σε διάφορες στιγμές. Η παρατήρηση της ζωής της πανίδας και της χλωρίδας του νησιού, προσφέρει σε πολλούς μακροχρόνιους επισκέπτες στιγμές διαλογισμού. Μία μακροχρόνια επισκέπτρια -απόφοιτη φιλοσοφίας και εποχιακή εργάτρια (<30)- αγάπησε τόσο το νησί που αποφάσισε το 2019 να περάσει εκεί και τον χειμώνα της. Όπως τους καλοκαιρινούς μήνες, έτσι και τους φθινοπωρινούς και τους χειμερινούς,

αφέθηκε στην παρατήρηση του κύκλου της ζωής της φύσης. Αυτό της προσέφερε την ψυχική ηρεμία και τη σύνδεση που αναζητούσε μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου.

Οι επιδράσεις που έχει η Σαμοθράκη μπορεί να είναι ακόμη περισσότερες. Μου έγινε όμως ξεκάθαρο ότι αυτό που βρίσκει το κάθε άτομο στην ενέργεια της Σαμοθράκης, είναι αυτό που αναζητά. Οι περισσότεροι άντρες μακροχρόνιοι επισκέπτες, όταν τους ρώτησα: «Πώς αισθάνεσαι τη Σαμοθράκη σαν οντότητα;» απάντησαν είτε «ως αυστηρή μητέρα» είτε «ως μεγάλη μητέρα». Οι γυναίκες δεν απάντησαν καθώς δεν ήθελαν να προσωποποιήσουν τη Σαμοθράκη και να τη προσομοιάσουν με ένα άλλο ον. Η σχέση που δημιουργείται μεταξύ τους και της Σαμοθράκης ωστόσο, είναι επίσης μία σχέση φροντίδας και δοκιμασίας των ορίων του εαυτού.

3.3 Η παραγωγή του ντοκιμαντέρ

Μετά τις δύο πρώτες εβδομάδες παρατήρησης, συζητήσεων και προσαρμογής στη ζωή στη Σαμοθράκη, άρχισα να κυκλοφορώ παντού με την κάμερά μου. Εκτός από περιπτώσεις όπου εξελισσόταν μπροστά μου κάτι που δεν έβλεπα συχνά στο νησί, συνήθιζα να κινηματογραφώ αφού είχα κάνει τις προηγούμενες ημέρες μία παρατήρηση και «ανάγνωση» της συνθήκης που σκόπευα να κινηματογραφήσω. Συγκεκριμένα, παρατηρούσα τις κινήσεις, τη ροή, την αρχή, τις μεταβατικές στιγμές και το τέλος μία συνθήκης, είτε αυτή ήταν ένα βράδυ στην πλατεία, είτε μία βόλτα στα φαράγγια της Σαμοθράκης. Με βοήθησε ιδιαίτερα μία συνέντευξη που είχε δώσει ο Rouch (Fulchignoni 2003, 185-6) σχετικά με την κινηματογράφιση συμβάντων -στην περίπτωση του αναφέρει τις τελετουργίες- στα οποία, ακριβώς επειδή διέπονται από τις δικές τους αρχές συνεχόμενης κίνησης στις οποίες δεν μπορεί να παρέμβει ο κινηματογραφιστής, εμφανίζεται η ανάγκη να αυτοσχεδιάσει τα κάδρα του, τις κινήσεις της κάμερας και τη διάρκεια των πλάνων του. Πέρα από την ανάγκη για αυτοσχεδιασμό, ο Rouch είχε αναφέρει στην ίδια συνέντευξη και μία άλλη απαραίτητη συνθήκη που πρέπει να υπάρχει από τη μεριά του κινηματογραφιστή για να έχει ένα επιτυχημένο γύρισμα, την ονομάζει *la grace*, «χάρη». Δεν αναφέρεται σε κάποια αστική ευγένεια, όπως γράφει ο Paul Henley (2009, 257). «Η έννοια της

χάρης είναι μία νύξη στην κατάσταση που ο Friedrich Nietzsche αναφέρει ως Διονυσιακή. Μία απολύτως άσχετη με την ηθική συνείδηση κατάσταση, στην οποία η δημιουργικότητα είναι αυθόρμητη και διαισθητική παρά λογική». Βέβαια η *χάρη*, για τον Rouch, δεν ήταν κάτι που μπορούσε κάποιος να μάθει, να διδαχτεί ή να κάνει να συμβεί, απλά συνέβαινε από μόνη της ή δε συνέβαινε καθόλου. Έχοντας στο μυαλό μου αυτά τα λόγια, προσπάθησα να μην κινηματογραφήσω αφειδώς, αλλά άφησα τη διαίσθησή μου να με καθοδηγήσει στις στιγμές που είναι πρόσφορες για κινηματογράφιση, παρατηρώντας και το ίδιο το συμβάν αλλά και τη δική μου ετοιμότητα και ενέργεια.

Στις περισσότερες περιπτώσεις δε ζητούσα την άδεια των ανθρώπων που πρόκειται να κινηματογραφήσω. Τους ενημέρωνα για τους σκοπούς μου και ζητούσα την άδεια τους και τα στοιχεία επικοινωνία τους, αφού τους κινηματογραφούσα. Όταν κινηματογραφούσα από μακρινή απόσταση ή πλήθη ανθρώπων, δεν ενημέρωνα ούτε ζητούσα άδεια, εκτός αν με προσέγγιζε κάποιο άτομο επί τούτου. Στις σκηνές όπου παρακολουθώ από κοντά μία παρέα ανθρώπων, αυτοί ήταν ενημερωμένοι για τους σκοπούς μου και σύμφωνοι να κινηματογραφηθούν. Επίσης, επέλεξα συνειδητά να κινηματογραφήσω κυρίως ανθρώπους, ζώα και ανθρώπινες κατασκευές στο τοπίο της Σαμοθράκης, καθώς με ενδιέφεραν οι κινήσεις των ανθρώπων και των ζώων μέσα σε αυτό και όχι το τοπίο από μόνο του.

Οι συνεντεύξεις που έκανα λειτούργησαν περισσότερο ως ερευνητική βοήθεια, σημειώσεις και ενθυμήσεις. Επέλεξα να μην τις συμπεριλάβω στην ταινία, αλλά να τις συμβουλευόμαι όποτε χρειαζόμουν κάποια καθοδήγηση κατά το στάδιο του μοντάζ.

3.4 Το μοντάζ

Η ταινία καταγράφηκε με μία βιντεοκάμερα Sony 4K FDR-AX100, με μία GoPro και ένα iPhone 6. Στο πρώτο μέρος της ταινίας ακολούθησα μία γραμμικότητα του χρόνου για να δείξω μία κλασική ημέρα στη Σαμοθράκη όπως θα τη ζούσε κάποιος τουρίστας που έρχεται για πρώτη φορά στο νησί. Στο δεύτερο κομμάτι της ταινίας προσπάθησα να δημιουργήσω συναισθηματικές και αντιθετικές συνδέσεις. Μία συναισθηματική σύνδεση μεταξύ του παιχνιδιού και της παιδικότητας εμφανίζεται

στις σκηνές όπου μία παρέα νεαρών ανδρών παίζει στις βάρκες, η οποία ακολουθείται από τον χορό παιδιών και ενηλίκων υπό τη συνοδεία ζωντανής μουσικής. Ήθελα να δώσω σε αυτές τις δύο σκηνές μία πηγαία ζωτικότητα που να έρχεται σε αντίθεση με τις επόμενες σκηνές που προβάλλουν μία πάλι κλασική όψη του τουρισμού. Η αντίθεση του παιχνιδιού και της παιδικότητας με τις σκηνές του πολιτιστικού τουρισμού και της ανθρώπινης ζούγκλας που σχηματίζεται στην πλατεία των Θερμών, περιέχει και μία προσωπική θέση. Ανάμεσα στη σκηνή του αρχαιολογικού χώρου και της πλατείας, παρεμβάλλεται ένα συγχρονικό μοντάζ με πλάνα από τον πάγκο ενός μικροπωλητή τροφίμων και μίας τηλεόρασης που προβάλλει ειδήσεις για τις φωτιές στην Εύβοια. Αυτό το μοντάζ έχει σκοπό να βγάλει τον θεατή από τον χρόνο της ταινίας και να τον βάλει στον κόσμο της επικαιρότητας. Ακολουθείται από μία σκηνή με κατσίκια που βόσκουν ελεύθερα δίπλα σ' έναν αρχαιολογικό χώρο, το Μοναστήρι του Χριστού. Αν και αυτή η σκηνή επίσης μας βγάζει από τον χρόνο της ταινίας, μας δίνει, ως προμήνυμα, αποδείξεις για τα προβλήματα που εμφανίζονται στο νησί. Η σκηνή που ακολουθεί με τον συνωστισμό στην πλατεία, λειτουργεί έτσι ώστε να μας ξαναβάλει πίσω στον χρόνο του τουρισμού. Με το τέλος της σκηνής να δημιουργεί τη μεγαλύτερη αντίθεση, ενώ παράλληλα κλείνει και το τέλος του δεύτερου μέρους της ταινίας. Στο τρίτο μέρος της ταινίας άφησα να αναπτυχθεί σταδιακά η αύρα και η αισθητηριακότητα μίας αρμονικής διαμονής στο νησί.

Η μετάβαση από το τρίτο στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της ταινίας γίνεται πάλι με μία αντίθεση, αυτή τη φορά μεταξύ των άγριων και δεσποζόμενων ζώων. Το τέταρτο μέρος συντείνεται με μεγαλύτερη συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των σκηνών. Επιστρέφουμε στην τουριστική περιοχή του νησιού. Βρισκόμαστε στο τέλος της σεζόν, όπου τίποτα σπουδαίο δεν φαίνεται να συμβαίνει. Τα μαγαζιά κλείνουν και το νησί είναι σχεδόν έρημο. Μία σκηνή με μία κατσικά να βόσκει ελεύθερη στο δάσος μάς δίνει επιτέλους μία εσωτερική ματιά της καταστροφής που έχουν κάνει τα κατσίκια στην αναγέννηση του δάσους. Ακολουθούν πλάνα που μας δείχνουν ότι έχει έρθει το φθινόπωρο μαζί με την ερήμωση του νησιού, το οποίο, δυστυχώς, έχει απομείνει με τα κατάλοιπα του τουρισμού. Η ταινία κλείνει με ένα ενημερωτικό κείμενο που έχει σκοπό, όπως και το σώμα της ταινίας, να προειδεάσει τους μελλοντικούς επισκέπτες για την ιδιαιτερότητα και τα προβλήματα της Σαμοθράκης.

3.5 Ο ήχος

Ο ήχος καταγράφηκε με το μικρόφωνο της κάμερας, έναν εγγραφέα ZOOM H2n, ένα κατευθυντικό μικρόφωνο RODE VideoMic Pro+ και ένα iPhone 6. Στο μεγαλύτερο κομμάτι της ταινίας ο ήχος είναι σύγχρονος. Σε κάποιες σκηνές που περιέχουν ζωντανή μουσική, αυτή σχεδιάστηκε έτσι ώστε να ακούγεται συνεχώς. Χρησιμοποιήθηκε μόνο ένας ήχος από ελεύθερη βιβλιοθήκη ήχων, στα υποβρύχια πλάνα στη θάλασσα τα οποία τραβήχτηκαν με GoPro και δεν εγγράφηκε καθόλου ήχος. Συνοδευτική μουσική off-camera χρησιμοποιήθηκε στον τίτλο αρχής και στο τέλος της ταινίας. Στο τέλος της ταινίας η μουσική ξεκινάει αρχικά σε χαμηλότερη ένταση στα πρώτα πλάνα που δείχνουν την ερήμωση του τουρισμού. Σβήνει σιγά-σιγά στη σκηνή με τη κατσικά στο δάσος, για να επανέλθει με μεγαλύτερη ένταση και να εντείνει την αίσθηση του στοιχειώματος και της απώλειας. Η μουσική αυτή καταγράφηκε με ένα iPhone 6 και προέρχεται από ένα αυθόρμητο τζαμάρισμα διάρκειας τουλάχιστον 45 λεπτών, που προέκυψε στα ιαματικά λουτρά της Σαμοθράκης ένα βράδυ του Σεπτεμβρίου.

Συμπέρασμα

Αυτό που συνεπάγεται από το τέλος της ταινίας και από την επίσκεψή μου στο νησί είναι ότι ένας τουρίστας μπορεί να μεταμορφωθεί γρήγορα σε έναν επισκέπτη. Κι αυτοί όμως που φαίνεται να είναι επισκέπτες, μπορεί στην τελική να είναι τουρίστες. Αυτό που μένει, και έχει τη σημαντικότερη σημασία, είναι σκουπίδια. Είναι πολύ πιθανόν ότι τα άφησαν τουρίστες και όχι επισκέπτες. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν έχει και ο επισκέπτης χρέος να μαζέψει τα σκουπίδια από ένα μέρος που αγαπά, ακόμη κι αν δεν τα παράτησε ο ίδιος.

Αναφορές

- Arshi, S., C. Kirstein, R. Naqvi, F. Pankow. 1994. Why travel? Tropics, en-tropics and apo-tropaics. *Traveller's Tales: Narratives of home and displacement*. (Επ.) Robertson, G., M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, T. Putnam. London: Routledge. 224-241.
- Butler, R. 1993. Tourism - An Evolutionary Perspective. *Tourism and Sustainable Development: Monitoring, Planning, Managing*. (Επ.) J.G. Nelson, R. Butler, G. Wall. Waterloo, Ontario: University of Waterloo, Dept. of Geography. 27–44.
- Buttle, D. 1989. Notes on reptiles and amphibians of Northeastern Greece and the island of Samothraki. *British Herpetological Society Bulletin* 29. 49–53.
- Chanos, G. M., M. I. Scoullou. 2011. Samothraki UNESCO Man and Biosphere Reserve nomination form. Athens: Greek National MAB Committee.
- Chopra, R. 1989. Robert Gardner's Forest of Bliss: A Review. *SVA Newsletter* 5(1). 2-3.
- Christofides, G. 2000. The evolution of Samothraki granitic pluton (N. Aegean, Greece). *Proceedings of the Third International Conference on the Geology of the Eastern Mediterranean, Nicosia, 1998, Cyprus*. (Επ.) I. Panayides et al. Nicosia, CY: Geological Survey Department. 193 – 209.
- Clark, R. 1991. A report on herpetological investigation on the island of Samothraki, North Aegean Sea – Greece. *British Herpetological Society Bulletin* 38. 3–7.
- Curtis, B., C. Pajaczkowska. 1994. 'Getting there': travel, time and narrative. *Traveller's Tales: Narratives of home and displacement*. (Επ.) Robertson, G., M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, T. Putnam. London: Routledge. 197-214.
- De Certeau, M. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Fischer-Kowalski, M., L. Xenidis, S. J. Singh, I. Pallua. 2011. Transforming the Greek Island of Samothraki into a UNESCO Biosphere Reserve: An Experience in Transdisciplinarity. *GAI A* 20/3. 181–190.
- Frantzis, A., P. Alexiadou, G. Paximadis, E. Politi, A. Gannier, M. Corsini-Foka. 2003. Current knowledge of the cetacean fauna of the Greek Seas. *Journal of Cetacean Research Management* 5/3. 219–232.
- Fulchignoni, E. 2003. Ciné-anthropology. *Ciné-Ethnography*. (Επ.) Steven Feld. Minneapolis and London: University of Minnesota Press. 147-187.

- Haraway, D. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3). 575-59
- Henley, P. 2009. *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Hockings, P. 1975. *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton.
- IUCN TPC (International Union for Conservation of Nature Threatened Plants Committee). 1982. The rare threatened and endemic plants of Greece. *Annales Musei Goulandris* 5. 69–105.
- Laplantine, F. 2015. *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology*. J. Furniss (μετ.). David Howes (εισ.). London and New York: Bloomsbury. (Πρώτη έκδοση το 2005, Παρίσι: Téraèdre).
- Lévi-Strauss, C. 1962. *Tristes tropiques*. J. Russell (μετ.). New York: Criterion. (Πρώτη έκδοση 1955. Παρίσι: Plon).
- Lucas, S. A. 1996. Beyond Alphabets: An Interview with Stephen A. Tyler. *POMO 2* (1). 11-30.
- MacCannell, Dean. 1976. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- MacDougall, D. 2006. *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Nichols, B. 1994α. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. 1994β. The Ethnographer's Tale. *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. (Επ.) Lucien Taylor. New York and London: Routledge. 60-83. (Πρώτη δημοσίευση το Φθινόπωρο του 1992 στο V.A.R. 7:2).
- Nichols, B. 2010. *Introduction to Documentary* (δεύτερη έκδοση). Bloomington: Indiana university Press. (Πρώτη έκδοση 2001)
- Petridis, P., R. Hickisch, M. Klimek, R. Fischer, N. Fuchs, G. Kostakiotis, M. Wendland, M. Zipperer, M. Fischer-Kowalski. 2013. *Exploring local opportunities and barriers for a sustainability transition on a Greek island - Social Ecology Working Paper 142, June 2013*. Vienna, Austria: Institute of Social Ecology, University of Alpen-Adria.
- Pollock, G. 1994. Territories of desire: reconsiderations of an African childhood. *Traveller's Tales: Narratives of home and displacement*. (Επ.) Robertson, G., M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, T. Putnam. London: Routledge. 61-87.

- Russell, C. 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Durham University Press.
- Schwaiger N. 2017. *Exploring Sustainable Tourism on Samothraki: Current State and Perspectives - Master Thesis, January 2017*. Klagenfurt, Austria: University of Alpen-Adria.
- Skapetas, B., D. Nitas, A. Karalazos, and I. Hatziminaoglou. 2004. A study on the herbage mass production and quality for organic grazing sheep in a mountain pasture of northern Greece. *Livestock Production Science* 87(2–3). 277–281.
- Spilanis, I., H. Vayanni. 2004. Sustainable tourism: Utopia or necessity? The role of new forms of tourism in the Aegean islands. *Coastal mass tourism. Diversification and sustainable development in Southern Europe*. Edited by B. Bramwell. Clevedon, UK: Channel View Publications. 269 – 291.
- Stratford, E. 2008. Islandness and Struggles over Development: A Tasmanian Case Study. *Political Geography* 27(2). 160-175.
- Strid, A., K. Tan. 1991. *Mountain flora of Greece*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Strid, A., K. Tan. 1998. *Flora and vegetation of North East Greece, including Thasos and Samothraki – Report of a student excursion from University of Copenhagen, May 17–31, 1997*. Copenhagen: Botanical Institute, University of Copenhagen.
- Swarbrooke, J. 1999.. *Sustainable Tourism Management*. Oxfordshire, UK: CABI Publishing.
- Thornton, R. 1988. The Rhetoric of Ethnographic Holism. *Cultural Anthropology* 3. 285-303.
- Trinh T. Minh-ha. 1994. Other than myself/my other self. *Traveller's Tales: Narratives of home and displacement*. (Επ.) Robertson, G., M. Mash, L. Tickner, J. Bird, B. Curtis, T. Putnam. London: Routledge. 8-25.
- Tyler, S. A. 1987. *The Unspeakable. Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- UNESCO. 2022. *World Network of Biosphere Reserves*.
<https://en.unesco.org/biosphere/wnbr> (ανακτήθηκε Ιούλιο 17, 2022)
- Weinberger, E. 1994. The Camera People. *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. (Επ.) Lucien Taylor. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge. 3-26. (Πρώτη δημοσίευση το 1992 στο *Transition* 55. 24-54).

- Άλκιμος, Α. 1988. *Οι Ορχιδέες της Ελλάδας*. Αθήνα: Ψύχαλος.
- Δήμος Σαμοθράκης. *Πολιτισμός: Η ιστορία της Σαμοθράκης*.
<https://samothraki.gr/2011-07-06-10-22-59/> (ανακτήθηκε Ιούνιο 18, 2022).
- Ελληνική Στατική Αρχή. 2012. *Στατιστική Επετηρίδα της Ελλάδας*. Πειραιάς, Ελλάδα:
Ελληνική Στατιστική Αρχή.
- Κατσαδωράκης, Γ., Παραγκαμιάν, Κ. 2007. *Απογραφή των υγροτόπων των νησιών του Αιγαίου: Ταυτότητα, οικολογική κατάσταση και απειλές*. Αθήνα, Ελλάδα: WWF.
- Ορειβατικός Σύλλογος Σαμοθράκης «Φεγγάρι».
<http://oreivatikossamothraki.blogspot.com/> (ανακτήθηκε Ιούνιο 18, 2022)
- Υπουργείο Αγροτικής Ανάπτυξης και Τροφίμων. 2008. *Ετήσια αναφορά για την αγροτοκτηνοτροφία στο νησί της Σαμοθράκης*. Αθήνα, Ελλάδα: Υπουργείο Αγροτικής Ανάπτυξης και Τροφίμων.

Φιλμογραφία

- As Long as There is Breath*, Stephanie Spray, Νεπάλ/Η.Π.Α., 57 λεπτά, 2010
- Berlin: Symphony of a Great City (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt)*, Walter Ruttmann, Γερμανία, 53 λεπτά, 1927
- Body Beautiful, The*, Ngozi Onwurah, 20 λεπτά, 1991
- Chronicle of a Summer (Chronique d'un été)*, Jean Rouch και Edgar Morin, Γαλλία, 90 λεπτά, 1960
- Foreign Parts*, J.P. Sniadecki και Verena Paravel, Η.Π.Α./Γαλλία, 80 λεπτά, 2010
- Forest of Bliss*, Robert Gardner, Ινδία/Η.Π.Α., 90 λεπτά, 1985
- Films are Dreams*, Sylvia Sensiper, Θιβέτ/Η.Π.Α., 30 λεπτά, 1989
- Gleaners and I, The, (Les Glaneurs et la glaneuse)*, Agnès Varda, Γαλλία, 82 λεπτά, 2000
- His Mother's Voice*, Dennis Turicoff, Αυστραλία, 52 λεπτά, 1997
- Iron Ministry, The, (Tie dao)*, J.P. Sniadecki, Κίνα, 83 λεπτά, 2014
- Jaguar*, Jean Rouch, Γκάνα/ Γαλλία, 88 λεπτά, 1967
- Leviathan*, Verena Paravel και Lucien Castaing-Taylor, Η.Π.Α./Γαλλία/Ην. Βασίλειο, 87 λεπτά, 2012
- Manhatta*, Paul Strand και Charles Sheeler, Η.Π.Α., 10 λεπτά, 1921
- Naked Spaces: Living is Round*, Trinh. T. Minh-ha, Μαυριτανία/Μάλι/Μπουρκίνα Φάσο/Τόγκο/Μπενίν/Σενεγάλη/Η.Π.Α., 137 λεπτά, 1985
- Nuer, The*, Hilary Harris, George Breidenbach και Robert Gardner, Αιθιοπία/Η.Π.Α., 75 λεπτά, 1970
- Paris is Burning*, Jennie Livingston, 71 λεπτά, 1990
- People's Park*, J.P. Sniadecki, Libbie D. Cohn, Κίνα/Η.Π.Α., 78 λεπτά, 2012
- Sweetgrass*, Lucien Castaing Taylor και Ilisa Barbash, Η.Π.Α., 103 λεπτά, 2009
- Tongues Untied*, Marlon Riggs, 45 λεπτά, 1989
- Unfinished Diary*, Marilu Mallet, 50 λεπτά, 1982
- Yumen*, J.P. Sniadecki, Xiang Huang και Xu Ruotao, Κίνα/Η.Π.Α., 65 λεπτά, 2013
- Waltz with Bashir (Vals Im Bashir)*, Ari Folman, Ισραήλ/Γερμανία/Γαλλία/Η.Π.Α./Φινλανδία/Ελβετία/Βέλγιο/Αυστραλία, 87 λεπτά, 2008