

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

**ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

Πτυχιακή Εργασία

**Η Αθηαίνου του Χθες, μέσα από παλιές φωτογραφίες:
επιλεκτική μνήμη, νοσταλγία και αφήγηση για το παρελθόν**

Εκπόνηση *Νόνη Παπούη*

Επόπτες Καθηγητές *Μήτσος Μπιλάλης*

Πηνελόπη Παπαηλία

Βόλος

Φεβρουάριος 2008



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 6205/1
Ημερ. Εισ.: 01-04-2008
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2008
ΠΑΠ

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να απευθύνω θερμές ευχαριστίες σε όσους βοήθησαν για την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας. Ευχαριστώ την οικογένειά μου, τους καθηγητές μου στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και τους φίλους μου στο Βόλο και στο Λονδίνο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στους πληροφορητές μου Κυριάκο και Χρίστο Χατζηγιαννακό, Δανάη Ιεροδιακόνου και Χρυστάλλα Πατσαλή. Στην κυρία Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν για τις γνώσεις που μας μετέδωσε στα πλαίσια του μαθήματος Μνήμη και Προφορική Ιστορία. Στην Ανθή Τσιρογιάννη για την πολύτιμη βοήθειά της κατά την ψηφιοποίηση και απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων στο εργαστήριο Ιστορίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Στις φίλες μου Γεωργία και Θεοδώρα για την αγάπη και τη συμπαράστασή τους και στην Ασπασία για τη βοήθεια, τις συμβουλές, την υπομονή και τις προτροπές να τελειώσει η εργασία. Ευχαριστώ τους πατέρες Χαρίλαο, Βασίλειο και Νεκτάριο. Τέλος ευχαριστώ τους επόπτες καθηγητές μου, κύριο Μήτσο Μπιλάλη και κυρία Πηνελόπη Παπαηλία, χωρίς τους οποίους δε θα υπήρχε η παρούσα εργασία.

Περιεχόμενα:

	Σελ.
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
Λίγα λόγια για τις εκθέσεις: δημιουργία-υλικό	8
Η φωτογραφία ως υλικότητα	13
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Κοινωνική Ζωή των Φωτογραφιών	20
ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ	
Το Ταξίδι των Επισκεπτών στους Χώρους των Εκθέσεων: Μνήμη, Νοσταλγία, Αφήγηση	29
Φωτογραφία ως εικόνα-πραγματικότητα.....	29
Εκθεσιακοί χώροι- το ιδανικότερο περιβάλλον για παραγωγή μνήμης, νοσταλγίας και αφήγησης	31
ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ	
Επιλεκτικό Παρελθόν και Νοσταλγία	39
ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ	
Στροφή Προς το Παρελθόν και Διάσωση	47
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	52
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	58

Και να λοιπόν που φτάνουμε στο τέλος. Πριν από δύο χρόνια περίπου, ξεκίνησα να ασχολούμαι με την εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας. Κάπου ανάμεσα στους δυο επιστημονικούς κλάδους της ιστορίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας, ασχολήθηκα με δυο φωτογραφικές εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν το Σεπτέμβριο του 2002 στην κωμόπολή μου Αθηναίου στην Κύπρο. Στις εκθέσεις παρουσιάζονταν «*παλιές φωτογραφίες*», όπως οι επιμελητές των εκθέσεων και οι επισκέπτες συνήθιζαν να τις χαρακτηρίζουν. Ζητήματα, τα οποία προέκυψαν γύρω από τις εκθέσεις, υπήρξαν πιο ενδιαφέροντα και επωφελή προς έρευνα, παρά οι εκθέσεις καθαυτές. Αφετηρία της εργασίας αποτελεί η παρουσίαση και συζήτηση μερικών καιρίων ζητημάτων-προβληματισμών, τα οποία κατέστησαν τις φωτογραφικές εκθέσεις προσφιλή πεδία προς έρευνα για την εργασία.

Η ενασχόληση με τη φωτογραφία και τη φωτογράφιση και η χρήση τους στο ερευνητικό πεδίο, καθώς και η ανακάλυψη της «*παλιάς φωτογραφίας*», η τοποθέτησή της δηλαδή στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, δεν παρουσιάστηκε μονάχα στην Αθηναίου πριν από μερικά χρόνια. Ο ανθρωπολόγος Christopher Pinney για παράδειγμα, αναφέρει ότι η πρακτική της φωτογράφισης χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην Ινδία το 1840, λίγους μήνες μετά την γνωστοποίηση της ανακάλυψής της στην Ευρώπη. Από τα μέσα δηλαδή του 19^{ου} αιώνα, η φωτογραφία χρησιμοποιείται στο εθνογραφικό πεδίο στις αποικίες, τόσο από ερασιτέχνες όσο από επαγγελματίες.¹ Από τη δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα, η συζήτηση περί του ρόλου της φωτογραφίας στην κοινωνική ανθρωπολογία, την ιστορία και άλλων επιστημονικών κλάδων είναι ιδιαίτερα πλούσια και ενδιαφέρουσα. Η ανάλυση του Raphael Samuel αρχές της δεκαετίας του 1990 για τη Βικτοριανή φωτογραφία, αποτελεί αξιόλογο παράδειγμα ενασχόλησης με το θέμα. Στο έργο του επισημαίνει τη σχέση της φωτογραφίας με την κοινωνική ιστορία, στην οποία προσέφερε αμεσότητα, οικειότητα και ταυτότητες στις απρόσωπες μέχρι τότε μάζες. Τη δεκαετία του 1960 οι παλιές φωτογραφίες και η ιδέα του οπτικού (βλ. οπτική ιστορία, οπτικός πολιτισμός) εμφανίζονται στο προσκήνιο και από τότε κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον στους ακαδημαϊκούς κύκλους και στις καθημερινές πρακτικές.

Ο κατακλυσμός της «*παλιάς φωτογραφίας*» και η οπτικοποίηση του παρελθόντος στην καθημερινή μας ζωή σήμερα, συνδέονται άμεσα με την παραγωγή μνήμης και

νοσταλγίας. Σε αυτό το σημείο θα ήταν επωφελής η εξέταση της φωτογραφίας με τον κοινότυπο χαρακτηρισμό «παλιά». Εφόσον η παλιά φωτογραφία κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην παρούσα εργασία, για ευνόητους λόγους τα εισαγωγικά και η πλάγια γραφή στη συνέχεια παραλείπονται. Η ενασχόληση με την παλιά φωτογραφία στην Αθηαίνου, αναγράφει μια παρόμοια πορεία με την παλιά φωτογραφία στη Μεγάλη Βρετανία, όπως την περιγράφει ο Samuel, σε διαφορετικούς χρόνους και συνθήκες. Ο συγγραφέας θέτει τη δεκαετία του 1970, ως ορόσημο στροφής του ενδιαφέροντος προς τη δουλειά ξεχασμένων τοπικών φωτογράφων. Τότε μια σειρά από προγράμματα άνοιξε προσωπικά οικογενειακά άλμπουμ, προβάλλοντάς τα στη δημόσια θέα. Το ενδιαφέρον στράφηκε προς την προβολή της τοπικής φωτογραφίας, με σκοπό τη διάσωση, μέσω της δημοσίευσης, τοπικών ιστοριών για τις επόμενες γενιές. Ως αντίκτυπος των παραπάνω ήταν η δημιουργία μιας εικονογραφίας για το εθνικό παρελθόν, όπου ο τρόπος ζωής έγινε το επίκεντρο για την ιστορική αφήγηση αντί οι πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις. Η παλιά φωτογραφία απέκτησε εξαιρετική δύναμη, εξαιτίας της αύρας παρελθοντικότητας που διέπνεε, όρο τον οποίο εξηγώ στην εργασία, περιγράφοντας την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στις εκθέσεις που μελετώ και της νοσταλγίας που παρήγαγε για το παρελθόν.²

Στα πλαίσια της έρευνας, η οποία περιστρεφόταν κυρίως γύρω από τέσσερις συνεντεύξεις με τους επιμελητές των εκθέσεων και ένα τέταρτο πρόσωπο που δάνεισε φωτογραφικό υλικό, ήταν απαραίτητο να καταλάβω τι εννοούσαν οι πληροφορητές μου με τη χρήση του όρου παλιά φωτογραφία. Στο ερώτημα πώς όριζαν την παλιά φωτογραφία, απαντούσαν προσπαθώντας να χρονολογήσουν τις φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στις εκθέσεις. Όσο πιο μακρινό ήταν το γενέθλιο κάθε φωτογραφίας, τόσο πιο παλιά τη θεωρούσαν. Οι δυο φωτογράφοι-πληροφορητές αναφέρονταν στην «αρχαιότητα» των φωτογραφιών, χάρη στην οποία αποκτούσαν μεγάλη αξία. Η διόρθωση των φθορών στις εικόνες εξαιτίας του χρόνου και της χρήσης στο πρόγραμμα photoshop του ηλεκτρονικού υπολογιστή, σύμφωνα με τον πληροφορητή κύριο Κυριάκο, θα εξαφάνιζε την «αρχαιότητα τζιαι την αξία τους».

Το επίθετο παλιά στο λόγο των πληροφορητών, δεν αφορούσε μόνο τις φωτογραφίες. Το υλικό εντασσόταν σε μια παλιά εποχή, η οποία, καθώς συμπεραίνω από την έρευνα και το γράψιμο της εργασίας, έχει αόριστη αρχή και καθορισμένο τέλος, όπως θα συζητηθεί στη συνέχεια. Στα πλαίσια εκείνης της εποχής, η

φωτογράφος-πληροφορήτρια κυρία Χρυστάλλα αναφέρεται στις «παλιές» πόζες και στην αξία των φωτογραφιών ως «αρχαίες», οι οποίες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της παράδοσης και ξυπνούν «τζιέινες τες παλιές τες αναμνήσεις».

Η διάκριση του παρελθόντος και του παρόντος, ήταν ιδιαίτερα έντονη στο λόγο επιμελητών και θεατών στη θέαση των φωτογραφιών. Από το χώρο της κοινωνικής ανθρωπολογίας τίθεται το εξής ερώτημα: «Πώς το παρόν δημιουργεί το παρελθόν»; Το παρελθόν χρησιμοποιείται επιλεκτικά, μέρη του οποίου καταγράφονται στη μνήμη, άλλα παραδίδονται στη λήθη και άλλα κατασκευάζονται, με σκοπό να εκτιμήσουμε το παρόν.³ Ερευνητές του πεδίου αυτού χαρακτήρισαν το επιλεκτικό παρελθόν, όπως διαβάζεται από μέλη μιας κοινότητας στο παρόν, ως ειδυλλιακό, εξιδανικευμένο, ρομαντικό, παραδοσιακό και ως η χρυσή εποχή ενός τόπου.⁴ Στην περίπτωση των εκθέσεων, επιμελητές και θεατές θυμούνταν νοσταλγικά το παρελθόν και ερμήνευαν σε αντίστιξη κριτικά το παρόν.

Οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στις εκθέσεις, πρόβαλλαν διάφορα στιγμιότυπα του 20ού αιώνα στην Αθηαίνου, αποκλείοντας όμως τα γεγονότα του 1974, καθώς και άλλα τραυματικά γεγονότα που δίχαζαν την κοινότητα και ολόκληρο τον πληθυσμό της Κύπρου γενικότερα. Οι επιμελητές ήθελαν να παρουσιάσουν τη ζωή του Αθηαινήτη στις ευχάριστες στιγμές του δημόσιου, κοινού βίου. Ως αποτέλεσμα οι φωτογραφίες ξυπνούσαν τις ανάλογες μνήμες σε όσους τα έζησαν και το θαυμασμό των νεότερων γενεών για τους παλιούς καλούς καιρούς. Κάθε είδους αφήγηση ήταν εμποτισμένη με νοσταλγία. Νοσταλγούσαν την Αθηαίνου του χθες, εννοώντας τις δραστηριότητες και τον τρόπο ζωής που δε βιώνονται σήμερα και τα τοπία που έχουν αλλάξει. Η χρονολόγηση του χθες δεν ήταν απαραίτητη. Ήταν αρκετό να το θυμούνται ως ένα παρελθόν αθωότητας και ξεγνοιασιάς με αξίες και ιδανικά. Η έννοια του τόπου κατείχε σημαντική θέση στο λόγο των πληροφορητών, όπως και κάθε μέλους της κοινότητας που έζησε είτε ως ενήλικας είτε ως παιδί τα χρόνια πριν το 1974.

Μετά την τουρκική εισβολή και κατοχή σχεδόν του 37% του εδάφους της Κύπρου το 1974, σύμφωνα με τον Αλέξη Ηρακλειδή,⁵ η θέση της Αθηαίνου σαν νευραλγικό σημείο της Μεσαορίας, του σιτοβολώνα δηλαδή της Κύπρου και κοντά στην πρωτεύουσα, μετατράπηκε σε μια θέση απομόνωσης και αποκοπής από την υπόλοιπη ελεύθερη Κύπρο, μακριά από την πρωτεύουσα. Τα τραυματικά συμβάντα για τους κατοίκους της Αθηαίνου, έπληξαν ανεπανόρθωτα τη ζωή και τη συνειδήσή τους. Αυτά τα στοιχεία παρουσιάζονταν έμμεσα στο λόγο των επιμελητών της πρώτης

έκθεσης, κατά την αφήγησή τους για τις αντιδράσεις των θεατών στο χώρο της έκθεσης και πιο έντονα και άμεσα στο λόγο των ίδιων των γυναικών πληροφορητών για την Αθηαίνου.

Μια δεύτερη πηγή νοσταλγίας για τον τόπο, αφορούσε την οικιστική περιοχή, η οποία αλλάζει με ραγδαίο ρυθμό. Πολλά από τα πλινθόκτιστα σπίτια με τις ξύλινες πόρτες, τις καμάρες και τις μάντρες και άλλα οικοδομήματα, καθώς και οι στενοί πλακόστρωτοι δρόμοι με το πρώτο λεωφορείο δεν υπάρχουν σήμερα. Όταν χτίζονταν, στα χρόνια περίπου που παρήχθησαν και οι φωτογραφίες, θεωρούνταν φορείς νεωτερισμού. Σήμερα, όσα επιβίωσαν από αυτά ως διατηρητέα, θεωρούνται παραδοσιακά κτίσματα.

Τέλος, οι νοσταλγικές αφηγήσεις του παρελθόντος απευθύνονταν και στις οικογένειες, οι οποίες σήμερα αποτελούν τη διασπορά της Αθηαίνου. Η μετανάστευση, κυρίως με χώρα υποδοχής την Αυστραλία, σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες του πατέρα μου, πραγματοποιήθηκε κυρίως τη δεκαετία του 1960. Σκοπός δεν ήταν η μόνιμη εγκατάσταση των οικογενειών αυτών στις χώρες υποδοχής, αλλά η ανεύρεση εργασίας για μερικά χρόνια και η επιστροφή στην πατρίδα με ψηλότερο βιοτικό επίπεδο. Η αναμονή της επιστροφής και τελικά η αποδοχή της νέας κατάστασης, της μόνιμης εγκατάστασης των συγγενών στα ξένα, έκανε τη νοσταλγία ακόμη πιο έντονη για τα χρόνια πριν από τη μετανάστευση. Έτσι η μνήμη, η νοσταλγία και οι αφηγήσεις που καταγράφονταν στους χώρους των εκθέσεων, αφορούσαν ένα εξιδανικευμένο παρελθόν χωρίς πολιτικές, οικονομικές και ταξικές συγκρούσεις, απαριθμώντας όλα τα μέλη του τόπου.

Περνώντας στο πρακτικό μέρος της εισαγωγής, θα επιχειρήσω να παρουσιάσω μια περιεκτική περιγραφή της έρευνας και της μεθοδολογίας που πραγματοποιήθηκαν. Όπως προαναφέρθηκε, η έρευνα είχε επίκεντρο δυο φωτογραφικές εκθέσεις, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στην Αθηαίνου το Σεπτέμβριο του 2002. Στις εκθέσεις αυτές παρουσιάστηκαν παλιές τοπικές φωτογραφίες, που παρήχθησαν σε διάφορες χρονολογίες του 20ού αιώνα. Παρόλο που οι εκθέσεις παρουσιάστηκαν την ίδια περίπου περίοδο, τις ονομάζω ως πρώτη και δεύτερη, για καλύτερη κατανόηση και με τη σειρά, με την οποία ασχολήθηκα.

Η πρώτη έκθεση με τίτλο «*Αθηαίνου, Περιδιάβαση στο Χθες*», διοργανώθηκε από τους κύριο Κυριάκο Χατζηγιαννακό και κύριο Χρίστο Χατζηγιαννακό. Στη δεύτερη έκθεση, εκτός από παλιές φωτογραφίες, παρουσιάστηκε και μία ενότητα σύγχρονων φωτογραφιών της επιμελήτριας της έκθεσης, κυρίας Χρυστάλλας Πατσαλή, οι οποίες

όμως απεικόνιζαν εικόνες του παρελθόντος, όπως θα εξηγήσω στο πρώτο κεφάλαιο. Αρχικός σκοπός της έρευνας ήταν να μελετηθεί η μνήμη του τόπου που ζυπνούσαν οι φωτογραφίες. Κατά τη διάρκεια όμως, ξεδιπλώθηκε μια σειρά άλλων ζητημάτων, τα οποία ήταν εξίσου σημαντικά και ενδιαφέροντα να μελετηθούν. Η μνήμη και η νοσταλγία που παράγονταν από την προβολή του φωτογραφικού υλικού, καθώς και οι αφηγήσεις που ακούγονταν από τους επισκέπτες δεν ήταν τυχαίες, γενικές και αφηρημένες.

Η μεθοδολογία της εργασίας αφορούσε κυρίως τέσσερις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν από τον Απρίλιο του 2006 μέχρι το Φεβρουάριο του 2007, με πληροφορητές τους τρεις επιμελητές των εκθέσεων και την κυρία Δανάη Ιεροδιακόνου. Η κυρία Δανάη είναι εβδομήντα-ενός ετών και δάνεισε φωτογραφικό υλικό για την πρώτη έκθεση. Οι επιμελητές της πρώτης έκθεσης υπήρξαν οι πρώτοι πληροφορητές μου. Ο κύριος Κυριάκος είναι φωτογράφος στο επάγγελμα και είναι ο πιο μικρός σε ηλικία πληροφορητής. Καθώς υπήρξε ο πρώτος μου πληροφορητής στην αρχή της έρευνας, ως αρχάρια δεν ρώτησα βιογραφικά στοιχεία. Ο κύριος Χρίστος είναι εξήντα-ενός ετών και είναι ιδιοκτήτης καταστήματος με προϊόντα πρώτης ανάγκης. Η κυρία Χρυστάλλα Πατσαλή τα τελευταία χρόνια εργάζεται επίσης ως τοπική φωτογράφος. Είναι σαράντα-εφτά ετών. Με την κυρία Χρυστάλλα, έκλεισε ο κύκλος των συνεντεύξεων. Και οι τέσσερις πληροφορητές κατάγονται και διαμένουν στην Αθηαίνου.

Οι πληροφορητές στις συνεντεύξεις αρχικά καλούνταν να δώσουν κάποια προσωπικά βιογραφικά στοιχεία, εκτός από τον πρώτο πληροφορητή, ο οποίος δεν ρωτήθηκε. Στη συνέχεια οι ερωτήσεις αφορούσαν τρεις χρονικές περιόδους σχετικά με την πορεία του υλικού: πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τις εκθέσεις. Οι ερωτήσεις περίπου ήταν οι ίδιες στους επιμελητές των εκθέσεων και κάποιες παρόμοιες στην τρίτη πληροφορητή. Σχετικά με τη χρονική διάρκεια πριν από τις εκθέσεις, επεδίωκα να μάθω πώς δημιουργήθηκε η ιδέα για τη δημιουργία και προβολή των εκθέσεων και τι επεδίωκαν οι επιμελητές να πετύχουν με αυτές. Η ενασχόλησή τους με τις φωτογραφίες μου γεννούσε την απορία σχετικά με τα ερεθίσματα τους, τα οποία τους οδήγησαν προς αυτές. Στη συνέχεια ακολουθούσε μια σειρά ερωτήσεων για το υλικό, που αφορούσε τις πηγές, από τις οποίες συλλέχτηκε, όπως επίσης κατά πόσο τα άτομα, από τα οποία ζητούνταν να δανείσουν φωτογραφίες, ήταν πρόθυμα να το κάνουν. Το «ταξίδι» των φωτογραφιών από την παραγωγή μέχρι τη σημερινή τους κατάσταση, με τα ενδιάμεσα στάδια απόκτησης και φύλαξης από τους κατόχους,

συλλογής, επιλογής, επεξεργασίας και στησίματος από τους επιμελητές, αποτέλεσε το πιο ζωτικό μέρος για την εθνογραφική έρευνα.⁶

Τα ερωτήματα που θέτονταν σχετικά με την περίοδο έκθεσης των φωτογραφιών στους δημόσιους χώρους, αποσκοπούσαν κυρίως στην έρευνα των αρχικών προθέσεων των επιμελητών και την ανταπόκριση των επισκεπτών στη θέαση. Οι απαντήσεις οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι τα αφηγήματα, τα οποία παράγονταν, δεν ήταν τυχαία, όπως και οι προθέσεις των επιμελητών. Με άλλα λόγια, ανάλογα με τις εικόνες που προβλήθηκαν συνοδευμένες από λεζάντες, παρήχθησαν τα αντίστοιχα συναισθήματα και αναδύθηκαν οι αντίστοιχες μνήμες. Η μνήμη του τόπου και των βιωμάτων ήταν μερική και επιλεκτική, αποκλείοντας ταυτόχρονα άλλα βιώματα από το αφήγημα της *Αθηαίνου του Χθες*. Τέλος, οι πληροφορίες που δεχόμουν για την περίοδο μετά τις εκθέσεις, φανέρωναν τη μετέπειτα πορεία του αναλογικού και ψηφιακού υλικού, καθώς και τις χρήσεις μέρος του υλικού σε μετα-αφηγήσεις για τον τόπο και τον πληθυσμό του, την ταυτότητα και την παράδοση και τις σχέσεις του με το έθνος.

Οι απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκαν στην κυπριακή διάλεκτο. Όπως διάβασα αργότερα σε βιβλία για την προφορική μαρτυρία, όπως του Paul Thompson, η ιδιαιτερότητα αυτών των μαρτυριών, η οποία τις καθιστά αξιόλογες, είναι ότι αποτελούν ακριβή καταγραφή των πληροφοριών τόσο στο μαγνητόφωνο όσο και στον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Με άλλα λόγια, δίνεται η ευκαιρία στον ερευνητή να μελετήσει την πρώτη πηγή της πληροφορίας, όπως ακριβώς τα αφηγούνται οι πληροφορητές.⁷ Εξαιρέση αποτέλεσε η πρώτη συνέντευξη, την οποία, σαν αρχάρια στον τομέα αυτό, κατέγραψα στην κοινή νέα ελληνική, όπως την ονομάζει ο Σπύρος Μοσχονάς στο άρθρο του *Η γλωσσική διμορφία στην Κύπρο*.⁸ Εξαιτίας της γλωσσικής διμορφίας στην Κύπρο, η κυπριακή διάλεκτος χρησιμοποιείται μόνο στον προφορικό λόγο ενώ η κοινή νέα ελληνική στο γραπτό. Για αυτό το λόγο άλλωστε, η καταγραφή στην κυπριακή διάλεκτο αποτελούσε προσωπική ευχαρίστηση.

Τα άτομα, τα οποία επέλεξα να διεξάγουν το έργο των πληροφορητών για την έρευνά μου, δέχτηκαν με προθυμία να μιλήσουν μαζί μου και να με βοηθήσουν. Με τους δυο φωτογράφους και τον κύριο Χρίστο, είχαμε από πριν φιλικές σχέσεις. Με την κυρία Δανάη δεν υπήρχε συχνή επικοινωνία, μας συνδέουν όμως οικογενειακοί δεσμοί. Στο ερώτημα γιατί οι πληροφορητές έδειχναν προθυμία να απαντήσουν στα ερωτήματα, τα οποία θα τους έθετα, οι απαντήσεις ποικίλουν. Ο τρόπος με τον οποίο

τους προσέγγισα, είχε ανεπίσημο, φιλικό χαρακτήρα και έτσι δεν ένιωθαν το βάρος της ευθύνης που τους προσέδιδα ως πληροφορητές. Το γεγονός ότι με γνωρίζουν από μικρό παιδί τους έκανε ακόμη πιο πρόθυμους να θέλουν να με βοηθήσουν. Πιθανό να ένιωσαν ότι μπορούσα να μάθω πολλά από αυτούς και ότι έχουν χρέος σαν μεγαλύτεροι να αφηγούνται στους νεότερους ιστορίες από το παρελθόν. Ένα εύλογο παράδειγμα αποτελεί όταν οι κύριος Χρίστος, κυρία Δανάη και κυρία Χρυστάλλα υιοθετούσαν μια τάση να μου δείχνουν μία-μία τις παλιές φωτογραφίες που κρατούσαν και να μου εξηγούν ποια ήταν τα άτομα που απεικονίζονται και ποιες οι συνθήκες, κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε η κάθε φωτογραφία. Χαρακτηριστικά η κυρία Χρυστάλλα μου έδειχνε διάφορα άτομα στις φωτογραφίες *μιας εποχής*, την οποία δεν έζησα, ήμουνα μικρή, καθώς με αποκαλούσε για να ξέρω: *«Εν ο Μελής που 'παιζε στην ΟΜΟΝΟΙΑ. Παλιά ο Μελής, αλλά είσαι μισιά. Είσαι μισιά»*.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής, άλλοτε κατείχα μια θέση μέλους του τόπου και άλλοτε ένιωθα να παρατηρούσα από μια θέση «εκτός» της κοινότητας, με σκοπό να σκέφτομαι κριτικά πληροφορίες που δεχόμουνα και που μέχρι πρόσφατα θεωρούσα δεδομένες. Στην ανθρωπολογία ο όρος «ανθρωπολογία οίκου» αναφέρεται στη μελέτη του οικείου πολιτισμού του ανθρωπολόγου. Ο ανθρωπολόγος μελετά τον «άλλο», ο οποίος ταυτόχρονα είναι μέρος του «εαυτού». Η διάκριση μεταξύ υποκειμένου-αντικειμένου είναι ιδιαίτερα προβληματική.⁹ Ανάλογα στην παρούσα εργασία, το πεδίο έρευνας αφορά τον τόπο μου και τους συνδημότες μου. Η επίτευξη μιας «αντικειμενικής» έρευνας όμως, είτε σε οικείο περιβάλλον είτε σε άγνωστο, αποτελεί ακατόρθωτο εγχείρημα. Σύμφωνα με τη συζήτηση στο συλλογικό τόμο των James Clifford και Marcus George, οι εθνογραφίες δεν είναι παρά πολιτισμικά «κείμενα», εμποτισμένα με τις υποκειμενικές σκέψεις του κάθε συγγραφέα.¹⁰

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Το πρώτο κεφάλαιο, αποτελεί μια περιγραφή για τις δύο εκθέσεις, βασισμένη στις συνεντεύξεις των επιμελητών, καθώς επίσης εισάγει τα ζητήματα που θα συζητηθούν στα επόμενα κεφάλαια.

Λίγα λόγια για τις εκθέσεις: δημιουργία-υλικό

Πριν παρουσιαστεί μια φωτογραφική έκθεση σε ένα δημόσιο χώρο, προηγείται μια μακροπρόθεσμη συνήθως διαδικασία συλλογής του υλικού, επεξεργασίας, στησίματος, όπως και τα υπόλοιπα ενδιάμεσα στάδια από τους επιμελητές. Για την πρώτη φωτογραφική έκθεση, η πρόθεση των δυο επιμελητών, ήταν η δημιουργία μιας μικρής φωτογραφικής έκθεσης με παλιές φωτογραφίες. Η ιδέα ανήκε στο δεύτερο πληροφορητή, κύριο Χρίστο. Όπως διηγήθηκε κατά τη συνέντευξη, τα τελευταία χρόνια, είχε κυριευτεί από μια μανία να συλλέγει φωτογραφίες. Πήγαινε σε σπίτια οικογενειακά και φιλικά, όπου μαζί με τους κατόχους, άνοιγαν παλιά άλμπουμ και χάζευαν παλιές φωτογραφίες. Από τότε, ξεκίνησε να δανείζεται υλικό και να φτιάχνει μια δική του συλλογή. Συνήθιζε επίσης να συζητά με τους πελάτες του καταστήματός του για παλιές φωτογραφίες και μαζί να αφηγούνται «στο πόδι» *«ιστορίες του κόσμου, πώς εξούσαν παλιά»*. Η δεύτερη πηγή του υλικού προερχόταν από το φωτογραφικό αρχείο, το οποίο είχε φτιάξει ο κύριος Κυριάκος, πρώτος πληροφορητής-φωτογράφος. Οι φωτογραφίες αυτές προέρχονταν από ένα παλαιότερο φωτογραφικό αρχείο του θείου του και πρώτου τοπικού φωτογράφου της Αθηαίνου, γνωστός ως Φωτο-Άντρος. Το υπόλοιπο υλικό προερχόταν από φωτογραφίες που συνέλεξαν από κατοίκους της κοινότητας. Σκοπός των δυο επιμελητών μέσα από την έκθεσή τους, ήταν να προβληθεί το *«πώς εξούσαν οι πρόγονοι μας»*, σύμφωνα με τα λόγια του φωτογράφου-πληροφορητή. Από την αρχή της συνέντευξης, ο φωτογράφος-πληροφορητής, καθόρισε δηλαδή τα υποκείμενα, το θέμα και το χρόνο της έκθεσης: να δουν και να δείξουν τον καθημερινό τρόπο ζωής των Αθηαϊνιτών ως συλλογικότητα σε παρελθοντικό χρόνο. Έτσι ξεκίνησαν την υλοποίηση της ιδέας, *«απλώς για μια ευχαρίστηση»*.

Οι επιμελητές, κατά τη διάρκεια της συλλογής του υλικού, ενδιαφέρονταν για φωτογραφίες *«κοινωνικού περιεχομένου»*, του *«χωρικού»*, όπως συνήθιζαν να λένε:

«...όι προσωπικές φωτογραφίες, ήταν γενικού περιεχομένου, για την Αθηαίνου...»

Στα παραπάνω λόγια ο φωτογράφος-πληροφορητής χαρακτηρίζοντας τις φωτογραφίες ως κοινωνικού περιεχομένου, εννοούσε φωτογραφίες οι οποίες αναπαριστούσαν συμβάντα από το δημόσιο βίο του τόπου. Με άλλα λόγια, έψαχναν φωτογραφίες κοινωνικών εκδηλώσεων, με πολλά άτομα σε δημόσιους χώρους, όπως στον αυλόγυρο της εκκλησίας ή με λιγότερα άτομα, τα οποία όμως αποτελούσαν δημόσιες φιγούρες ή να επιτελούσαν δημόσια δράση.

«...τζιαι μετά, εξεκινήσαμεν τζιαι ελέαμεν τον κόσμο, ατ, άτομα που εν μες στο χωριό που είχαν κάποιες, κατηγορίες καλές, να πούμεν ψουμάδες, τούτοι που ασχολούνταν με τα κοινά του χωριού... παρελάσεις, εε μαθητικές, που σχολεία, εε γάμους, ε ήβραμε φωτογραφίες που χτίζετον η εκκλησία της Παναγίας της Αθηαίνου...ειδικοί πραματευτές οι λεγόμενοι, που γύριζαν ή πόμπες επουλούσαν ή σιάμαλι, ρούχαα, παπουτσιής που έσαζε παπούτσια, διάφοραα, γεωργός, ε ζώα με τα, αγελάδες που οργώναν τα χωράφκια, άμαζες με τα άλογα τους, είσιε πάρα πολλές τζιαι εξεχωρίσαμεν τες κατάα, δουλειάν, άλλες κατά κοινωνική μόρφωση τους, αναλόγως...».

Οι επιμελητές επεδίωκαν να μαζέψουν φωτογραφίες με καλές κατηγορίες, αντιπροσωπευτικές της Αθηαίνου και της κοινωνίας της, όπως οι ίδιοι είχαν κατά νου. Αναζητούσαν εικόνες με αντιπροσωπευτικά επαγγέλματα της καθημερινής ζωής, τα οποία σήμερα θεωρούνται παραδοσιακά, καθώς και διάφορες δραστηριότητες και εκδηλώσεις που συνηθίζονταν. Αναφέρει για παράδειγμα τους ψουμάδες, μιας και η Αθηαίνου, όπως έμαθα από προφορικές μαρτυρίες, από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ήταν φημισμένη για την παραγωγή «καλού ψουμιού». Έτσι κατά το στήσιμό τους στο χώρο της έκθεσης, οι φωτογραφίες ομαδοποιήθηκαν σε κατηγορίες. Οι κατηγορίες αυτές αποτελούνταν από φωτογραφίες που αναπαριστούσαν γάμους, διασκέδαση, σχολικές γιορτές, παρελάσεις από τα σχολεία, το Προσκοπέιο και τα κομματικά σωματεία, παραδοσιακά επαγγέλματα, κυρίως γεωργικά, δραστηριότητες από τους αθλητικούς συλλόγους, δραστηριότητες του Δήμου και φωτογραφίες σε στούντιο στις πόλεις. Εκτός από την τελευταία κατηγορία, στις άλλες απεικονίζονταν αρκετά άτομα. Η έκθεση επικεντρωνόταν στο

«... να δείξει πώς εξούσαν στην Αθηαίνου πριν τόσα χρόνια, πριν είκοσι, πριν σαράντα, πριν πεήντα...πώς εξούσεν ο Αθηαινήτης, τζιαι στην διασκέδαση του τζιαι στη δουλειά τζιαι, στους αγρούς τζιαι στις παρελάσεις τζιαι στις εκδηλώσεις».

Το παρελθόν που επεδίωκαν οι επιμελητές να παρουσιάσουν στην έκθεση, σύμφωνα με τα λόγια του κύριου Κυριάκου, δεν είχε ακριβή χρονολόγηση. Οι φωτογραφίες ξυπνούσαν ρομαντικές εικόνες του Αθηναίτη ως συλλογικό υποκείμενο στη διασκέδαση, δουλειά και εκδηλώσεις. Ενδιαφέρον ζήτημα που προκύπτει, είναι ποιες εικόνες δεν έφερναν στο φως οι φωτογραφίες, ποιες ιστορίες δηλαδή αποκλείονταν από το νοσταλγικό αφήγημα, το οποίο θα συζητηθεί στο τέταρτο κεφάλαιο.

Σχετικά με το θέμα της επιλογής του φωτογραφικού υλικού, δυο ήταν οι λόγοι, για τους οποίους οι δυο επιμελητές έκαναν επιλογή στο υλικό, το οποίο μάζεψαν. Ο πρώτος, όπως προαναφέρθηκε, ήταν πολύ προσεκτικοί να επιλέγουν φωτογραφίες, οι οποίες να παρουσιάζουν κοινωνικές, δημόσιες εικόνες. Ακόμη και φωτογραφίες γάμων, οι επιμελητές πίστευαν, ότι οι θεατές δε θα εξέταζαν ποιο ήταν το νιόπαντρο ζευγάρι, αλλά πώς διεξάγονταν οι αθηναϊτικοί γάμοι και πώς οι Αθηναίτες συνήθιζαν να γλεντούν σε αυτούς. Προσπαθούσαν να προβάλουν την εικόνα του Αθηναίτη στη δουλειά, στη διασκέδαση, στους γάμους, στις εθνικές εορτές και σε άλλες εκδηλώσεις, χωρίς όμως ονόματα και προσωπικές ταυτότητες. Σαν να ήθελαν να φτιάξουν τον εθνογραφικό τύπο του Αθηναίτη, ως ψωμά για παράδειγμα, ο οποίος διαφέρει και από τον Αθηναίτη που ποζάρει με κοστούμι στο στούντιο αλλά και από το Βρετανό αποικιοκράτη με στολή, φωτογραφίες που παρατήρησα στη συλλογή του κύριου Χρίστου. Δηλαδή η διαφορετικότητά του ως ξεχωριστός τύπος βασιζόταν απέναντι στο Δυτικό Άλλο αλλά και εντός της κοινωνίας, απέναντι στον Αθηναίτη που παρίστανε τον αστό χωρίς την παραδοσιακή στολή.¹¹ Ο δεύτερος λόγος της πραγματοποίησης επιλογής του υλικού που παρουσιάστηκε στην έκθεση, αφορούσε το χώρο. Η ποσότητα των φωτογραφιών που συνέλεξαν οι επιμελητές, ήταν μεγαλύτερη από την αρχική τους πρόθεση. Έπειτα, οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν, καταλάμβαναν αρκετό χώρο, εξαιτίας των μεγαλύτερων διαστάσεων που τους δόθηκαν.

Η επεξεργασία που δέχτηκαν οι φωτογραφίες πραγματοποιήθηκε από το φωτογράφο-πληροφορητή. Όπως είπε κατά τη συνέντευξη, τις φωτογράφιζε με αναλογική φωτογραφική μηχανή. Με αυτό τον τρόπο, δημιούργησε για τον εαυτό του ένα αρχείο με αρνητικά. Στις καινούριες φωτογραφίες έδωσε διαστάσεις 30X40. Κόλλησε τις φωτογραφίες σε χαρτονάκια και μαζί με το δεύτερο πληροφορητή, ο οποίος προμήθευσε την έκθεση με τα υλικά που χρειαζόνταν για το στήσιμο, τις τοποθέτησαν στο χώρο. Όπως σχολίασε ο φωτογράφος-πληροφορητής,

«εκάμαμεν τες πιο μεγάλες για να είναι πιο επιβλητικές, να τις θεωρεί ο οποιοσδήποτε τζι' ο γέρος τζι' ο νέος τζιαι να με θέλει τζιαι τα γυαλιά του, να τες θεωρεί τζιαι να καταλάβει ήντα μπο ναι».

Τα έξοδα της έκθεσης τα επωμίσθηκαν όλα οι δυο επιμελητές. Δε ζήτησαν οικονομική βοήθεια από κανένα φορέα της Αθηαίνου, γιατί ήθελαν, όπως μου είπαν, να είναι *«μια καθαρά ιδιωτική κατάσταση»*. Έφτιαξαν προσκλήσεις για την έκθεση, οι οποίες διανεμήθηκαν σε όλη την κοινότητα, αναγράφοντας την ημερομηνία των εγκαινίων και όλα τα σχετικά. Κατά το στήσιμο της έκθεσης, βοήθησαν και άλλα μέλη των οικογενειών τους, καθώς και ένας δημότης καθηγητής φιλολογίας, ο οποίος έγραψε τις λεζάντες. Η αίθουσα της έκθεσης βρισκόταν σε δρόμο όπου περνούσε πολύς κόσμος, εξαιτίας του πανηγυριού του Πολιούχου Άγιου Φωκά της Αθηαίνου. Οι φωτογραφίες τοποθετήθηκαν ημικυκλικά, άλλες στους τοίχους και άλλες σε πινακίδες, συνοδευμένες από λεζάντες. Οι λεζάντες των φωτογραφιών που παρουσίαζαν πρόσωπα δεν ανέφεραν ονόματα αλλά οι περισσότερες εξηγούσαν αυτό που απεικόνιζε η κάθε φωτογραφία. *«Ήταν λεζάντες με φιγούρα»*, όπως είχε πει ο φωτογράφος-πληροφορητής. Και οι δυο επιμελητές μου μίλησαν με ενθουσιασμό για μια φωτογραφία, που απεικόνιζε ένα άνδρα στο ποδήλατο, με το οποίο μετέφερε στάμνες. Στη λεζάντα αναγραφόταν: *«Το διπλοκάμπινο της παλιάς εποχής»*. Φαίνεται, ότι στη συγκεκριμένη φωτογραφία, έκανε περισσότερη εντύπωση στους επιμελητές η λεζάντα παρά η εικόνα. Από προσωπική εμπειρία συμπεράνα ότι, οι λεζάντες δεν περνούσαν απαρατήρητες στην έκθεση, αντιθέτως επηρέαζαν τις εντυπώσεις των θεατών. Προσφέροντας ένα είδος ερμηνείας του θέματος της εικόνας, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, περιόριζαν τη φαντασία, κατευθύνοντάς την στο πλαίσιο που προσέφερε ο δημιουργός των λεζάντων στις εικόνες. Έτσι ήταν πιο εύκολη η παραγωγή ενός κοινού Λόγου στο χώρο της έκθεσης, όπως θα συζητηθεί στη συνέχεια.

Η δεύτερη φωτογραφική έκθεση πραγματοποιήθηκε τον ίδιο μήνα με διάρκεια, όπως επισήμανε η φωτογράφος-πληροφορητρια, μια εβδομάδα. Δηλαδή, μετά τα μέσα του μήνα, εφόσον συνέπιπτε με τη γιορτή του Αγίου, που είναι στις 22 Σεπτεμβρίου. Ο χώρος της έκθεσης ήταν στο Κωνσταντινελένιο, χώρος όπου πραγματοποιούνται δημόσιες εκδηλώσεις. Ο χώρος αυτός βρίσκεται στο τέρμα του ίδιου δρόμου με την πρώτη έκθεση και δεν αποτελούσε σημείο διέλευσης για το πανηγύρι, όπως στην περίπτωση της πρώτης έκθεσης.

Καθώς η φωτογράφος διηγήθηκε για τον τρόπο, με τον οποίο αποφάσισε να πραγματοποιήσει φωτογραφική έκθεση, κατέληξε ότι αφορούσε ένα τυχαίο περιστατικό. Μερικούς μήνες πριν από την έκθεση, μια γυναίκα την επισκέφτηκε στο φωτογραφείο της λέγοντας ότι είχε παλιές τοπικές φωτογραφίες. Οι φωτογραφίες ανήκαν στην κυρία Καλλιόπη, νηπιαγωγό από το Δάλι, μια κοντινή κωμόπολη από την Αθηαίνου, η οποία δούλευε για πολλά χρόνια στο νηπιαγωγείο της Αθηαίνου. Τα άτομα τα οποία την έζησαν είτε σαν μαθητές της είτε σαν συνομήλικοι, ένιωθαν και νιώθουν τη γυναίκα αυτή σαν μέλος της κοινότητας. Όπως είχε πει χαρακτηριστικά και η φωτογράφος, η δασκάλα *«ήταν πανταχού παρών ήταν μες το χωρκόν τζι' έζιεν»*. Δηλαδή η κυρία Καλλιόπη, αν και δεν είχε καταγωγή, μήτε διέμενε στην Αθηαίνου, συμμετείχε στις εκδηλώσεις του τόπου και βίωνε τα γεγονότα, όπως και οι συνδημότες μου. Από αυτές τις φωτογραφίες, αποφάσισε η φωτογράφος-πληροφορήτρια να κάνει την πρώτη της φωτογραφική έκθεση.

«Ήταν η πρώτη μου. Αλλά με υλικό συγκεκριμένο, δηλαδή με φωτογραφίες, τζείνης της εποχής, μεε του, του σχολείου, σχολικές, παιδικές, νηπιαγωγείου».

Στην ερώτησή μου, τι εννοούσε λέγοντας εκείνης της εποχής, ακολούθησε η στερεότυπη φράση, *«του 1955-1959»*, το οποίο θα επεξηγηθεί στη συνέχεια. Στο φωτογραφικό υλικό όμως που εκτέθηκε, υπήρχαν και φωτογραφίες από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Οι φωτογραφίες αυτές προέρχονταν κυρίως από τη συλλογή της κυρίας Καλλιόπης. Πολλές απεικόνιζαν παιδιά σε αναμνηστικές φωτογραφίες και σε διάφορες εκδηλώσεις του σχολείου. Οι υπόλοιπες από τη συλλογή της δασκάλας απεικόνιζαν άλλα περιστατικά του τόπου, στις οποίες επίσης εμφανιζόταν και η ίδια. Η συλλογή αυτή αποδεικνύει την επιθυμία της δασκάλας να αποκτήσει φωτογραφίες από τη ζωή της στην Αθηαίνου. Στην έκθεσή της η φωτογράφος-πληροφορήτρια συμπεριέλαβε επίσης και άλλες φωτογραφίες, από δική της φωτογράφιση και από φωτογραφίες τις οποίες δάνεισαν επίλεκτοι πελάτες της, χρονολογημένες οι περισσότερες από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα.

Ολόκληρο το υλικό ομαδοποιήθηκε σε τέσσερις θεματικές ενότητες. Η πρώτη αποτελούνταν από φωτογραφίες αναμνηστικές του νηπιαγωγείου και από διάφορες εκδηλώσεις που πραγματοποιούσαν. Η δεύτερη απεικόνιζε μαθήματα Πρώτων Βοηθειών από Αγγλίδες νοσοκόμες, τα οποία παραδίδονταν σε ντόπιους, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Στην τρίτη συμπεριλαμβάνονταν ποικίλες φωτογραφίες, με δραστηριότητες και εκδηλώσεις του τόπου, οι περισσότερες από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, όταν δηλαδή ξεκίνησε να εργάζεται ο φωτο-Άντρος ως

τοπικός φωτογράφος στην Αθηαίνου. Από τότε η παραγωγή φωτογραφιών στην Αθηαίνου αυξήθηκε ραγδαία, σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες. Η τέταρτη θεματική ενότητα αφορούσε φωτογραφίες της ίδιας της φωτογράφου. Αποτελούνταν από σύγχρονες, έγχρωμες φωτογραφίες, που αναπαριστούσαν όμως σπίτια της Αθηαίνου με πλίνθο και παραδοσιακή αρχιτεκτονική, πολλά από τα οποία έχουν κατεδαφιστεί και ηλικιωμένους να κάθονται ανέμελοι στα καφενεία.

Η επεξεργασία των φωτογραφιών, δηλαδή η μεγέθυνση, δεν πραγματοποιήθηκε από την ίδια, αλλά από ένα φωτογράφο στη Λευκωσία, στον οποίο τις έστελλε. Οι διαστάσεις που πήραν οι περισσότερες από τις καινούριες φωτογραφίες ήταν 20X25. Οι διαστάσεις των υπόλοιπων καινούριων φωτογραφιών ποικίλανε. Για το στήσιμο της έκθεσης, κόλλησε τις φωτογραφίες σε χαρτονάκια και στη συνέχεια, τις τοποθέτησε σε πινακίδες. Οι φωτογραφίες αυτές δεν ψηφιοποιήθηκαν, όπως τόνισε η φωτογράφος-πληροφορήτρια. Δε γνωρίζουμε όμως με ποια διαδικασία αναπαρήγαγε τις φωτογραφίες ο φωτογράφος στο στούντιο στη Λευκωσία. Αν δηλαδή τις φωτογράφιζε με αναλογική φωτογραφική μηχανή ή αν οι φωτογραφίες περνούσαν από το σαρωτή και ψηφιοποιούνταν. Το σημείο αυτό έχει σημασία στη συζήτηση της κατοχής και εξάπλωσης των φωτογραφιών. Αν για παράδειγμα ο φωτογράφος κράτησε και για τον εαυτό του φωτογραφικό αρχείο, είτε στη μορφή των αρνητικών είτε σε ψηφιακή. Η φωτογράφος-πληροφορήτρια ισχυρίστηκε, ότι οι φωτογραφίες παρέμειναν στην αναλογική τους μορφή, πληροφορία, η οποία θα μπορούσε να διασταυρωθεί αν μιλούσαμε με το φωτογράφο που τις επεξεργάστηκε. Μετά την έκθεση μέχρι και σήμερα οι φωτογραφίες βρίσκονται σε ένα μεγάλο κουτί φυλαγμένο στο στούντιο της κυρίας Χρυστάλλας. Η κυρία Καλλιόπη επιθυμούσε η φωτογράφος να κρατήσει τις φωτογραφίες, στα χέρια της οποίας θα φαίνονταν πολύ πιο χρήσιμες, κατά την δασκάλα.

Η φωτογραφία ως υλικότητα

«Με τις φωτογραφίες όμως η εικόνα είναι ταυτοχρόνως ένα αντικείμενο ελαφρύ, φτηνό στην παραγωγή, εύκολο στη μεταφορά, στη συσσώρευση, στην αποθήκευση». «Οι φωτογραφίες... υπόκεινται οι ίδιες σε σμίκρυνση, μεγέθυνση, κρόπινγκ, ρετουσάρισμα, επέμβαση, στόλισμα. Γερνούν καθώς προσβάλλονται από τις συνήθεις ασθένειες των χάρτινων αντικειμένων· εξαφανίζονται· γίνονται πολύτιμες, αγοράζονται και πουλιούνται· αναπαράγονται... Καθηλώνονται σε άλμπουμ, καδράρονται και στήνονται σε τραπέζια,

στερεώνονται σε τοίχους, προβάλλονται σαν διαφάνειες. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά τις παρουσιάζουν· οι αστυνομικοί τις ταξινομούν αλφαβητικά· τα μουσεία τις εκθέτουν· οι εκδότες τις επιλέγουν»
Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*.¹²

Οι φωτογραφίες στην οικεία τους χάρτινη μορφή έχουν ημερομηνία παραγωγής. Ζουν μαζί με τους ανθρώπους, σαν αναμνηστικές εικόνες, νοσταλγικές, διακοσμητικές. Κατοικούν σε σαλόνια, επάνω στους τοίχους, στολισμένες σε τραπέζια. Φυλάγονται σαν πολύτιμα αντικείμενα. Χαρίζονται με αγάπη. Αναπαράγονται. Παίρνουν άλλες μορφές στις οθόνες υπολογιστών και σε άλλα έντυπα. Κληρονομούνται, καταστρέφονται, ξεθωριάζουν. Ποικίλες χρήσεις της φωτογραφίας επιτελούνται καθημερινά από τον καθένα. Σαν κάτοχοι και σαν θεατές όμως, τείνουμε να παραβλέπουμε τις πρακτικές επιτελέσεις της φωτογραφίας και να δίνουμε σημασία στην εικόνα που προβάλλεται. Η εικόνα αποτελεί τον «οικείο μας τρόπο να σκεφτόμαστε για τη φωτογραφία στο πιο απλό της επίπεδο».¹³ Έμπρακτα, το κάθε άτομο, όταν θα πάρει μια φωτογραφία στα χέρια του, τα πρώτα του σχόλια θα αφορούν την εικόνα που βλέπει στη φωτογραφία· ένας παραδοσιακός γάμος, η παλιά γειτονιά, μια ασπρόμαυρη φωτογραφία με ποδοσφαιρικό αγώνα. Μια φωτογραφία όμως δε στηρίζεται μόνο στην εικόνα. Ακόμη και κατά τον τρόπο με τον οποίο φυλάμε μια φωτογραφία, για να μην εκτίθεται στις ακτίνες του ήλιου και να ξεθωριάσει, δεν προσεγγίζουμε τη φωτογραφία μόνο ως εικόνα.

Η άλλη διάσταση της φωτογραφίας, την οποία θα προσπαθήσω να αναλύσω στο σημείο αυτό, είναι η φωτογραφία ως υλικότητα, δηλαδή η φωτογραφία ως ένα από αντικείμενο του υλικού μας πολιτισμού. Η ύπαρξη και η παρουσίαση στο δημόσιο χώρο των φωτογραφιών, επηρέασε καθοριστικά τη ζωή των Αθηναίων, στα μάτια των οποίων κατέχουν ανεκτίμητη αξία. Χάρη σε αυτές τις φωτογραφίες, οι οποίες ως υλικότητες επιβίωσαν για δεκάδες χρόνια, οι επιμελητές ανέσυραν εικόνες από το παρελθόν, τις οποίες μοιράστηκαν οι επισκέπτες των εκθέσεων μεταξύ τους και με άλλα άτομα που δεν παρευρέθησαν, αλλά χαρίστηκαν σε αυτούς αντίτυπα των φωτογραφιών.

Όπως υποστηρίζουν οι Elizabeth Edwards και Janice Hart στην εισαγωγή του συλλογικού τους τόμου *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, η φωτογραφία αποτελείται τελικά από ένα τρίπτυχο. Σαν υλικό αντικείμενο αποτελείται από ένα κομμάτι χαρτί, στην επιφάνεια του οποίου έχει προηγηθεί μια

χημική επεξεργασία. Σαν εικόνα, δηλαδή αυτό που βλέπει ο θεατής επάνω στο χαρτί συγκεκριμένων προκαθορισμένων διαστάσεων, πάνω στο οποίο εμφανίζεται η φωτογραφική εικόνα. Η εικόνα έχει τη δυνατότητα να τυπωθεί και στην επιφάνεια άλλων υλικών, σε ποικίλα μεγέθη, χρωματισμούς και φωτεινότητα. Οι δυο διαστάσεις της φωτογραφίας υιοθετούν και μια τρίτη διάσταση. Η φωτογραφία ως θέμα, η οποία ορίζεται για παράδειγμα από τους τόπους που θα τοποθετηθεί, όπως σε ένα άλμπουμ ανάμεσα σε άλλες φωτογραφίες και τα ανάλογα νοήματα που θα υιοθετήσει.

Η εικόνα μιας φωτογραφίας προκαλεί ποικίλα συναισθήματα στο θεατή. Ανάλογα με αυτά επηρεάζεται και η υλικότητα της φωτογραφίας. Αν δηλαδή, μια φωτογραφία προκαλεί αρνητικά συναισθήματα, ο κάτοχός της ίσως την σκίσει ή ίσως την παραμελήσει ξεχασμένη σε ένα μέρος του σπιτιού, στο οποίο χωρίς φύλαξη θα υποστεί φθορά. Αν προκαλεί ευχάριστα συναισθήματα, ο κάτοχος θα την προστατέψει από την πάροδο του χρόνου. Συχνά φωτογραφίες αναπαράγονται, με σκοπό οι κάτοχοι ή οι αγοραστές να τις δωρίσουν σε αγαπημένα πρόσωπα. Έτσι οι Edwards και Hart καταλήγουν ότι οι φωτογραφίες ως εικόνες και ως αντικείμενα υπάρχουν στο χωροχρόνο και στην κοινωνική και πολιτισμική εμπειρία, όπως θα εξεταστεί και στη συνέχεια. Έτσι όταν μελετούμε μια φωτογραφία, η προσοχή μας δεν πρέπει να εστιάζεται μόνο στο περιεχόμενο της εικόνας, αλλά στο τρίπτυχο εικόνα, υλικότητα και οι χρήσεις της φωτογραφίας, όπως και στα ποικίλα νοήματα που παράγει.¹⁴ Για παράδειγμα, θα αναφέρω μια φωτογραφία από το ημερολόγιο του Δήμου, για το οποίο θα αναφερθώ στο πέμπτο κεφάλαιο. Μια ασπρόμαυρη φωτογραφία απεικονίζει ένα ηλικιωμένο στο ποδήλατο, με φόντο ένα πλινθόκτιστο τοίχο με ξύλινες πόρτες. Αν κανείς διάβαζε την εικόνα αυτή ως μέρος του συνόλου των παλιών φωτογραφιών ολόκληρου του ημερολογίου, θα συμπεραίνε ότι αποτελεί επίσης μια εικόνα από το τοπικό παρελθόν. Στην πραγματικότητα όμως, η φωτογραφία προέρχεται από τη συλλογή των πιο σύγχρονων, έγχρωμων φωτογραφιών της φωτογράφου-πληροφορήτριας. Παρήχθηκε πριν από μερικά χρόνια από τη φωτογράφο σε αναλογική μορφή και φυλάχτηκε, μέχρι που παρουσιάστηκε στην έκθεση του 2002. Σήμερα η φωτογραφία αυτή ως πολιτισμικό προϊόν, παρουσιάζεται σε ένα καινούριο πλαίσιο αφηγήματος, στις σελίδες του ημερολογίου. Ο συνδυασμός του τοίχου με τους σοβάδες και τους πλίνθους, τις πόρτες με κλειδωνιές που δε χρησιμοποιούνται πια και το παλιό σιδερένιο ποδήλατο, σε αντίστιξη με τον ασφαλωμένο δρόμο και τη λεζάντα, προσδίδουν στην εικόνα ένα ρόλο συνδετικού κρίκου του παρελθόντος και του παρόντος.

Έτσι, οι φωτογραφίες των δυο εκθέσεων ως υλικότητες, πρωτο-παρήχθησαν σε ορισμένο χρόνο και τόπο, φυλάχθηκαν ή στολίστηκαν στα σπίτια των κατόχων. Επιβίωσαν, μέχρι που οι επιμελητές τις συνέλεξαν και επεξεργάστηκαν αυτές που προβλήθηκαν στις εκθέσεις. Από τότε οι φωτογραφίες, όπως θα δούμε στο δεύτερο κεφάλαιο, συνεχίζουν το «ταξίδι» τους, λαμβάνοντας μέρος σε άλλα πλαίσια νοήματος. Αναφέροντας μερικά παραδείγματα των πληροφορητών, στήνονται σε άλλες φωτογραφικές εκθέσεις με διαφορετικούς τίτλους, προβάλλονται σε σχολικές τάξεις για οπτικοποίηση της τοπικής ιστορίας, στολίζονται στα σπίτια ως απόδειξη των οικογενειακών ριζών.

Λέξεις, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν παραπάνω, όπως κάτοχος, μέγεθος, φθορά, υποδηλώνουν άμεσα την υλική υπόσταση των φωτογραφιών. Όταν η φωτογραφία ταξιδεύει από το ένα μέσο στο άλλο, μέσω της ψηφιοποίησης, όπως θα αναλυθεί στο δεύτερο κεφάλαιο, δε νοείται ως μια αφηρημένη έννοια. Πιο συγκεκριμένα, αναφέροντας μερικά παραδείγματα, οι επιμελητές δανείστηκαν τα πρωτότυπα των φωτογραφιών από τους κατόχους τους. Έχουν ημερομηνία παραγωγής και χώρο φύλαξης. Πέρασαν από μια διαδικασία επιλογής, κατά την οποία κάποιες επιλέχθηκαν να προβληθούν στις εκθέσεις και άλλες απορρίφθηκαν. Έπειτα, δέχτηκαν επεξεργασία, εκτυπώθηκαν νέες υλικότητες, οι οποίες στήθηκαν με συγκεκριμένη σειρά στις εκθέσεις και συνοδεύτηκαν από λεζάντες. Προβλήθηκαν σε χιλιάδες βλέμματα. Στη συνέχεια φυλάχθηκαν σε κιβώτια στα στούντιο των φωτογράφων, ενώ οι πρωτότυπες της πρώτης έκθεσης, με εξαίρεση το υλικό που κληρονόμησε ο φωτογράφος-πληροφορητής από το φωτο-Άντρο, επιστράφηκαν στους κατόχους. Πριν επιστραφούν οι φωτογραφίες ψηφιοποιήθηκαν, περνώντας από το σαρωτή στο σκληρό δίσκο του ηλεκτρονικού υπολογιστή, αλλάζοντας υπόσταση.

Έτσι, πριν από τη δεκαετία του 1990, όπου άρχισαν να πληθαίνουν οι αγορές φωτογραφικών μηχανών από κάθε οικογένεια στην Κύπρο, οι φωτογραφίες αποτελούσαν ξεχωριστά αντικείμενα. Η κατοχή φωτογραφιών έδινε ένα ιδιαίτερο κύρος στους κατόχους. Για αυτό το λόγο, οι φωτογραφίες φυλάγονταν, στολίζονταν, στέλλονταν σε αγαπημένα πρόσωπα, τα οποία ζούσαν μακριά, σαν ένα πολύτιμο δώρο. Οι επιτελέσεις αυτές πραγματοποιούνται και σήμερα, με τη διαφορά όμως, ότι δεν ήταν πάντοτε η πρόσβαση στην αναπαραγωγή μιας φωτογραφίας τόσο απλή, όπως τα τελευταία χρόνια. Η Deborah Poole κατά την επιτόπια έρευνά της στο Περού, μελέτησε το ρόλο των φωτογραφιών σε μια κοινωνία, καθώς και το κύρος που κέρδιζαν οι κάτοχοί τους. Οι φωτογραφίες για τους Περουβιανούς, σύμφωνα με

τη συγγραφέα, εμπλέκονταν ιστορικά σε συγκεκριμένα δίκτυα κοινωνικών σχέσεων. Δηλαδή επιτελέσεις της φωτογραφίας, όπως κατοχή, αγοραπωλησία, ανταλλαγή, κατείχαν κύρια θέση στις κοινωνικές τους σχέσεις.

Όπως για τους Περουβιανούς, έτσι και για τους Αθηναίτες του 20ού αιώνα, με εξαίρεση τα τελευταία χρόνια, η κατοχή φωτογραφιών, οι οποίες αναπαρίσταναν τους εαυτούς τους στις εικόνες, αποτελούσαν σύμβολα κύρους και αντικείμενα ανταλλαγής, για παράδειγμα μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, τα οποία ζούσαν απομακρυσμένα. Ακόμη και σήμερα, φέροντας ένα παράδειγμα, το οποίο βίωσα, μετά το γάμο του αδερφού μου, συγγενείς, οι οποίοι διαμένουν στο εξωτερικό, εφόσον δε μπορούσαν να παρευρεθούν στο γάμο, έστειλαν το χρηματικό τους δώρο ταχυδρομικώς. Έτσι και το νιόπαντρο ζευγάρι, για να τους ευχαριστήσουν, έστειλαν ως αντάλλαγμα μια φωτογραφία από το γάμο τους. Η Poole, για να προσδιορίσει αυτή τη σχέση των ατόμων με τις φωτογραφίες, εισήγαγε τον όρο «οπτική οικονομία». Ο όρος αυτός, πιστεύω, βοηθά να κατανοήσουμε τη σχέση των Αθηναίων με τις φωτογραφίες, ως υλικότητες μεγάλης αξίας και, τελικά, χρησιμότητας.¹⁵

Σε ποιον ανήκουν όμως οι φωτογραφίες; Το ερώτημα δεν ήταν εύκολο να απαντηθεί. Ανάμεσα στους επιμελητές, οι γνώμες δίστανται. Οι φωτογραφίες της πρώτης φωτογραφικής έκθεσης, σύμφωνα με την κρίση των επιμελητών, ανήκαν στους κατόχους και στους ίδιους. Αυτός ήταν, κατά τη γνώμη μου, ο κύριος λόγος για τον οποίο ο φωτογράφος-πληροφορητής δεν ήθελε να πωλεί φωτογραφίες, όπως και για να μην προδώσει την εμπιστοσύνη όσων έδωσαν τις φωτογραφίες, όπου σκοπός ήταν μόνο η προβολή τους στην έκθεση.

«Εζήτησαν μου αλλά δεν επούλησα, δεν προσπάθησα να πουλήσω, μιλούμεν για τζείνους που ήταν, που μου έδωσαν τες φωτογραφίες, τζείνοι έκαμνα τους τες πιο μεγάλες, εδίουν τους τες, αλλά, να πουλήσω φωτογραφίες προσπάθησα να αποφύγω τελείως...Εν κάτι, εν μεγάλον αρχείο που ε θέλωω, αν το κάμω εννά το κάμω εγώ ξανά στο περιοδικό τζιαι να το πιάσουν, εγώ τζιαι ο Χρίστος. Αλλά για να το δώσω τζιαι να φύει σημαίνει εχάθηκε το παιγνίδι τζιαι για 'μας τζιαι για τις φωτογραφίες τζιαι ύστερα κάποιους εννά εκθέσω, διότι εδώσα μου τες τζιαι έπια τες τζιαι εφύλαξα τες εγώ συγκεκριμένα τζιαι ο Χρίστος».

Σε αντίθεση με το φωτογράφο, η φωτογράφος-επιμελήτρια της δεύτερης έκθεσης απαντούσε καταφατικά όταν συνδημότες της ζητούσαν να αναπαράγει και να πωλεί φωτογραφίες. Με χαρά αναπαρήγαγε φωτογραφίες για νεαρά ζευγάρια που ήθελαν να

στολίσουν τα σπίτια τους με παλιές φωτογραφίες των γονιών τους, να «φτιάξουν φωτογραφίες με μοντάζ», για άτομα που ζητούσαν φωτογραφίες για τα πλαίσια άλλων εκδηλώσεων, με σκοπό την προβολή του παρελθόντος του τόπου. Πιθανό η φωτογράφος-πληροφορήτρια να προσλαμβάνει τις φωτογραφίες αυτές ως ιδιοκτησία του τόπου και των κατοίκων της. Όπως θα συζητηθεί και στο πέμπτο κεφάλαιο, η επιμελήτρια διατελώντας το επάγγελμα-λειτουργήτρια της φωτογράφου, θεωρούσε ότι κατέχει ένα ρόλο σαν διαμεσολαβήτρια των κατοίκων του τόπου σήμερα με το παρελθόν και ως διασώστρια του τελευταίου.

Μια άλλη διάσταση των φωτογραφιών σαν υλικότητες, η οποία ασκεί επίσης μια ιδιαίτερη δύναμη στους θεατές, είναι η ιδιότητά τους να αλλάζουν και να είναι επεξεργάσιμες. Δηλαδή, αλλάζοντας μια φωτογραφία, όπως για παράδειγμα, παράγοντας την ίδια εικόνα σε μεγαλύτερες διαστάσεις, άμεσα αλλάζει και η ανταπόκριση του θεατή. Οι επιμελητές, αφού μάζεψαν το υλικό τους, ξεκίνησαν την επεξεργασία των φωτογραφιών για τον τελικό τους, τότε προορισμό. Η μεγέθυνση των φωτογραφιών, στην οποία κανείς από τους τρεις επιμελητές δε θεωρούσε ως αλλαγή, όπως αποδείχθηκε, επηρέασε αξιοσημείωτα τον τρόπο που επιμελητές και επισκέπτες αντιμετώπισαν τις καινούριες φωτογραφίες. «...τζιαι να φανταστείς ήταν, κάτι φωτογραφίες εν τζιαι ήταν πολλά μεγάλες», σχολίασε ο δεύτερος πληροφορητής για τις φωτογραφίες που δανείστηκαν. Οι διαστάσεις τους ήταν αρκετά μικρές. Για παράδειγμα, οι φωτογραφίες της τρίτης πληροφορήτριας είχαν διαστάσεις 9.5 x 6.5 και 10.5 x 7.3 εκατοστά.

Με τη μεγέθυνση, συγχρόνως μεγάλωσε και η αξία που επιμελητές και θεατές προσέδωσαν σε αυτές. Όπως ισχυρίστηκε ο φωτογράφος-πληροφορητής, έδωσαν στις φωτογραφίες μεγαλύτερες διαστάσεις, ώστε να είναι πιο επιβλητικές και να μπορεί να τις δει ο καθένας και να τις μελετήσει. Με άλλα λόγια, να μελετήσει αυτό που ο Roland Barthes ονομάζει *studium*: οτιδήποτε δηλαδή ο θεατής βλέπει στη φωτογραφική εικόνα, το οποίο μπορεί να σταθεί απέναντί του με προσήλωση ή να κοιτάξει την εικόνα βιαστικά και να φύγει. Ανάλογα με τα βιώματα και την παιδεία που κατέχει κάθε θεατής, διαβάζει τα πρόσωπα, τις πράξεις τους και τα τοπία και έτσι είτε αρέσει μια φωτογραφία ή δεν αρέσει. Παράλληλα ο θεατής έχει τη δυνατότητα, ανάλογα με την παιδεία, να κατανοήσει τις προθέσεις του «Operator», δηλαδή του φωτογράφου και να συμφωνήσει ή να διαφωνήσει με αυτές.¹⁶ Έτσι και τα άτομα που δάνεισαν φωτογραφίες για τις εκθέσεις, έμειναν έκπληκτοι όταν τις αντίκρισαν στις νέες τους διαστάσεις. Οι εικόνες ήταν οικείες για αυτούς και τις διάβαζαν ως

ιστορικά τεκμήρια του παρελθόντος, που όταν βιώνονταν στην πραγματικότητα, θεωρούνταν *banal*. Μπορούσαν να τις δουν με μεγαλύτερη ευκολία και να παρατηρήσουν ίσως λεπτομέρειες στο βάθος, οι οποίες δε διακρίνονταν στις μικρές διαστάσεις. Για παράδειγμα, μια ξεθωριασμένη δυσδιάκριτη στάμπα του φωτογράφου που παρήγαγε τη φωτογραφία με το όνομά του στο δεξιό κάτω μέρος της εικόνας, η οποία στην πρωτότυπη φωτογραφία ένας μη παρατηρητικός θεατής δε θα την πρόσεχε. Η τρίτη πληροφορήτρια κυρία Δανάη, όταν τη ρώτησα τι εντύπωση σχημάτισε για τις φωτογραφίες αναρτημένες στην έκθεση, χαρακτηριστικά είχε πει ότι είναι «*άξιες λόγου*».

Ένα άλλο σημείο, στο οποίο φαίνεται ότι ανεπαίσθητα αναγνωρίζεται η διάσταση των φωτογραφιών ως υλικότητες, είναι η αξιολόγησή τους από τους επιμελητές με βάση τη χρονολογία δημιουργίας τους. Κάποιες από τις φωτογραφίες είχαν στιγματιστεί από το χρόνο και από τη χρήση. Όπως για παράδειγμα ένα ελαφρύ ξεθώριασμα και μερικά γδαρσίματα.

«...έσκει που 'χαν γδαρσίματα, είσκει πάρα πολλές που 'ταν προβληματικές, επροσπάθησα, ε είπαμεν ότι εν θα κάμουμε, για να τες φήκουμεν έτσι στη φυσική τους κατάσταση όπως τις ήβραμε τζιαι αφήκαμεν τες όπως ένουν. Αν στο μέλλον κάμουμε κάποιον, γιατί εκάμαμε μια σκέψη για βιβλίον, εννά τες... διορθώσουμε... Ναι, ναι έτσι τζιαι που τζιαμέ τζιαι τζιαι αν θέλουμεν να τες διορθώσουμεν εν εύκολο, να μπούσιν εις το photoshop να δουλεντούσιν, τζιαι να τες παρουσιάσουμε, εντάζει έσκει μερικές που εν εχρειαζούνταν καθόλου τίποτε, έσκει μερικές που εχρειαζούνταν αλλά είπαμε δε θα τις κάμουμε τζιαι ήταν τζιαι τζείνο κάποιο κόστος που ήταν να δυσκολεντούμε τζιαι ήταν να φκουν τα κόστα μας παραπάνω, τζιαι ο καιρός, κάθε μια φωτογραφία χρειάζεται δουλειά να τη διορθώσεις αλλά μια παλιά φωτογραφία άμα εν μικροπροβλήματα που έσκει τζιαι φαίνονται καλύτερα να τη φήκεις όπως ένι για να δείξεις την αρχαιότητα της την παλιά φωτογραφία, ενώ αν την εδιόρθωνες λίο πολλά, εντάζει δείχνει το περιεχόμενο ντα μπο σκει αλλά δείχνεις τζιαι πόσο παλιά φωτογραφία ένι...».

Οι φωτογραφίες παλιώνουν, όπως παλιώνει κάθε αντικείμενο. Ο φωτογράφος-πληροφορητής θα μπορούσε να διόρθωνε τις ατέλειες των φωτογραφιών, λόγω χρήσης και χρόνου. Αν το έκανε όμως αυτό, θα χανόταν, όπως αποκάλεσε, η αρχαιότητά τους. Κάπως έτσι αποκαλούσε και η φωτογράφος-πληροφορήτρια τις φωτογραφίες της έκθεσής της, ως αρχαίες.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Κοινωνική Ζωή των Φωτογραφιών

«Από τη στιγμή κατά την οποία παράγεται μια φωτογραφία, αμέσως φτιάχνεται μια εικόνα και μια ταυτότητα του φωτογραφικού αντικειμένου, η οποία θα συνεχίσει να υπάρχει και μετά το θάνατό του».¹⁷

Από την παραπάνω θέση, θα συμφωνούσα με το πρώτο μέρος της: όταν παράγεται μια φωτογραφία, ταυτόχρονα φτιάχνεται και η ταυτότητα του φωτογραφικού αντικειμένου που απεικονίζει. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι η μνήμη και τα νοήματα, τα οποία επενδύονται στη φωτογραφία μένουν αδιάλλακτα στο πέρασμα του χρόνου. Οι φωτογραφίες συνήθως, από τη μέρα παραγωγής τους, ξεκινούν ένα ταξίδι στο χώρο και στο χρόνο. Ο δεύτερος πληροφορητής είχε επαναλάβει αρκετές φορές στη συνέντευξη, με διαφορετικά λόγια, ότι κάθε φωτογραφία έχει την ιστορία της. Ως παράδειγμα, ανέφερε μια φωτογραφία μιας μητέρας με τα παιδιά της, η οποία παρήχθη με σκοπό να σταλεί στον πατέρα που βρισκόταν στη Γαλλία, στο πεδίο της μάχης κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ιστορία της φωτογραφίας, κατά τον πληροφορητή, άρχιζε με το αίτημα του πατέρα να πάει η οικογένειά του σε ένα φωτογραφικό στούντιο στη Λάρνακα, για να βγάλει μια φωτογραφία. Τελείωνε με τη φωτογραφία στην κατοχή του πατέρα, ως η εικόνα της οικογένειάς του. Η περιπλάνηση και η ιστορία της φωτογραφίας όμως δεν τελειώνει εκεί. Η φωτογραφία, μαζί με τον άνδρα, επέστρεψε στην Αθηαίνου και χρόνια μετά παρουσιάστηκε στην έκθεση, σε χιλιάδες βλέμματα, υιοθετώντας μια καινούρια ταυτότητα, μιας παραδοσιακής αθηναϊκής οικογένειας χωρίς όμως τον πατέρα. Έτσι και για τις υπόλοιπες φωτογραφίες το ταξίδι τους άλλοτε έχει μικρή διάρκεια, άλλοτε μεγαλύτερη. Από τη στιγμή που παράγεται μια φωτογραφία, ίσως αλλάξει δεκάδες χέρια, ίσως προβληθεί σε εκατοντάδες βλέμματα, ίσως ξεχαστεί για χρόνια σε ένα συρτάρι και ανακαλυφθεί πολύ αργότερα ως μια παλιά φωτογραφία. Παράλληλα μαζί της κουβαλά τα αμέτρητα νοήματα, τα οποία υιοθετεί σε κάθε στάση αναπλαισίωσης, καθώς περνά από μέσο σε μέσο.

Η κοινωνική ζωή κάθε φωτογραφίας έχει ως αφετηρία τη στιγμή, κατά την οποία το άτομο πίσω από το φωτογραφικό μάτι διαλέγει τι θα εντάξει στο φωτογραφικό κάδρο και στη συνέχεια το φωτογραφίζει. Επομένως, το ταξίδι της φωτογραφίας ταυτίζεται και με μια σειρά επιλογών, ξεκινώντας είτε συνειδητά είτε ασυναίσθητα από την επιλογή του φωτογραφικού αντικειμένου, όπως το ονομάζει ο Barthes, εννοώντας το τοπίο και το πρόσωπο τη στιγμή που ποζάρει, για να φωτογραφηθεί.¹⁸ Την ίδια

στιγμή επιλέγεται και ποιο μέρος του τοπίου θα μείνει εκτός του φωτογραφικού κάδρου. Η Annette Kuhn σε ένα από τα δοκίμιά της, προσπαθώντας να ερμηνεύσει την αιτία, για την οποία φτιάχτηκε μια φωτογραφία, που απεικονίζει την ίδια ως παιδί, αναγνωρίζει δυο άλλες εξίσου σημαντικές σκοπιές της φωτογραφικής εικόνας: το νόημα που προσέδωσε στη φωτογραφία είναι μόνο ένα από τα πολλά πιθανά διαβάσματα της εικόνας. Έπειτα κάθε φορά που διαβάζουμε μια φωτογραφία πρέπει να θέτουμε το κρίσιμο ερώτημα, τι δε δείχνει ή αλλιώς τι αποκλείεται από αυτή. Για παράδειγμα, οι φωτογραφίες στις εκθέσεις, εντάχθηκαν σε συγκεκριμένα πλαίσια νοήματος, καθιστώντας δύσκολη την ανάγνωση εναλλακτικών νοημάτων.¹⁹

Μετά την παραγωγή των φωτογραφιών σε διάφορες χρονολογίες του 20ού αιώνα, οι δημιουργοί τους, όπως για παράδειγμα οι πλανόδιοι φωτογράφοι, οι οποίοι παρουσιάζονται στο επόμενο κεφάλαιο, τις πώλησαν στους κατόχους τους. Έτσι οι πρώτοι κάτοχοι, όπως η τρίτη πληροφορήτρια κυρία Δανάη, ενέταξαν τις φωτογραφίες στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού τους. Σύμφωνα με τους πληροφορητές, οι φωτογραφικές εικόνες φυλάχθηκαν σε άλμπουμ, στην εστία οικογενειακών μνήμων, όπως το ονόμασε η Tessa Morris-Suzuki,²⁰ και σε συρτάρια, τροφοδοτώντας την προσωπική μνήμη των κατόχων τους: η θεία Άννα ως νύφη στο γάμο της, ο κύριος Χρίστος να διασκεδάζει με την παρέα του, η κυρία Χρυστάλλα να περπατά ανέμελα στην εξοχή με την οικογένειά της μια Καθαρά Δευτέρα. Κάποιες από αυτές χαρίστηκαν. Άλλες παρήχθησαν σε δυο αντίτυπα και η μια στάλθηκε στους συγγενείς στο εξωτερικό. Άλλες μερικά χρόνια μετά, όταν τα παιδιά παντρεύτηκαν, τις αφαίρεσαν από το πρώτο τους άλμπουμ και τις τοποθέτησαν σε ένα καινούριο, συμπληρώνοντας μαζί με άλλες επιλεκτικές φωτογραφίες ένα καινούριο αφήγημα.

Η μνήμη όμως, όπως και η θέαση στα παραπάνω πλαίσια ήταν πάντα προσωπική: ακόμη και να παρουσίαζαν σχολικές γιορτές και ποδοσφαιρικούς αγώνες με ομάδες γειτονικών χωριών, εντάσσονταν σε αφηγήματα ατομικών και οικογενειακών εμπειριών. Για παράδειγμα, μετά τη συνέντευξη της κυρίας Χρυστάλλας στο στούντιο της, αναγνώρισα μια φωτογραφία στη συλλογή της, που παρουσίασε το 2002 στην έκθεση, με τη μητέρα μου με αθλητικά ρούχα στην αυλή του σχολείου με άλλους συναθλητές της. Αντίτυπο της φωτογραφία ανακάλυψα πριν πολλά χρόνια τυχαία, ξεχασμένο σε ένα συρτάρι του πατρικού σπιτιού μου. Η μητέρα μου βλέποντας τη φωτογραφία, θυμήθηκε την ενασχόλησή της με τον αθλητισμό στα παιδικά της χρόνια και τις διακρίσεις που κέρδιζε σε ενδοσχολικούς αγώνες και όχι τους αγώνες συλλογικά με τους συναθλητές της.

Αρκετά χρόνια αργότερα, αρχές του 21^{ου} αιώνα, οι επιμελητές επεδίωξαν να αλλάξουν το πλαίσιο των παραπάνω φωτογραφιών, λαμβάνοντας μέρος σε δημόσιες εκθέσεις. Μέρος από το υλικό που μαζεύτηκε, επιλέχθηκε να συνεχίσει το «ταξίδι» αναμεσοποίησης, αποπλαισίωσης από το πλαίσιο κατοικίας και νοήματος που βρίσκονταν και αναπλαισίωσης σε ένα καινούριο. Από τον προσωπικό χώρο οι φωτογραφίες ταξίδεψαν στο δημόσιο, μετατρέποντας παράλληλα και τη μορφή παραγωγής της μνήμης, όπως θα δούμε στη συνέχεια.²¹ Οι φωτογραφίες «μου», μετατράπηκαν σε φωτογραφίες «μας». Στο φωτογραφικό στούντιο οι φωτογραφίες της πρώτης έκθεσης, κατά το φωτογράφο-πληροφορητή, επιλέχθηκαν και φωτογραφήθηκαν με αναλογική φωτογραφική μηχανή. Παρήχθησαν καινούριες φωτογραφικές υλικότητες σε μεγαλύτερες διαστάσεις, όπως και οι φωτογραφίες της δεύτερης έκθεσης. Οι εικόνες πλέον απεικόνιζαν στους χώρους των εκθέσεων όχι τόσο άτομα όσο συλλογικότητες. Αυτός ήταν ο πρωταρχικός στόχος των επιμελητών, ο οποίος τελικά στέφθηκε με επιτυχία. Ένα νέο αφήγημα φτιάχτηκε από τις αναρτημένες φωτογραφίες, το οποίο δεν αφορούσε μια ιστορία μιας οικογένειας, ενός ερωτευμένου ζευγαριού, αλλά την ιστορία ενός τόπου και των κατοίκων του.

Με το τέλος της λειτουργίας των φωτογραφικών εκθέσεων, το ταξίδι των φωτογραφιών συνεχίστηκε ακολουθώντας διαφορετικά δρομολόγια. Το υλικό της πρώτης έκθεσης πέρασε από τη διαδικασία ψηφιοποίησης, δημιουργώντας για το φωτογράφο-πληροφορητή ένα καινούριο ψηφιακό αρχείο. Κατά κάποιο τρόπο, οι φωτογραφίες πέρασαν και πάλι αντίστροφα, από το δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο τόσο των κατόχων, με την επιστροφή των φωτογραφιών, όσο του φωτογράφου-πληροφορητή με την αποκλειστική κατοχή του ψηφιακού αρχείου. Ίσως η υπόθεση αυτή, δηλαδή ή επιστροφή ξανά στην ιδιωτική σφαίρα να είναι λανθασμένη, εφόσον οι εικόνες είχαν ήδη προβληθεί στα φώτα του δημόσιου χώρου. Παράλληλα υπήρχαν και οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στην έκθεση μεγαλύτερων διαστάσεων, οι οποίες, μέχρι τη στιγμή της συνέντευξης ακόμη φυλάγονταν αδρανείς στο στούντιο του φωτογράφου.

Το ταξίδι των παραπάνω φωτογραφιών ψηφιακής μορφής, μέλλεται να συνεχιστεί όταν και αν οι δυο επιμελητές υλοποιήσουν την επιθυμία τους για τη δημιουργία ενός φωτογραφικού λευκώματος του τόπου ή περιοδικού, όπως οι ίδιοι συνήθιζαν να το αποκαλούν. Το υλικό με άλλα λόγια θα προβληθεί ξανά στη δημόσια θέαση, όχι σαν εικόνες ενός γενικότερου αφηγήματος για τον τόπο, αλλά η κάθε φωτογραφία

ξεχωριστά, παράλληλα με τη δική της ταυτότητα και όλες μαζί ως οι φωτογραφίες του τόπου του παρελθόντος.

«Ναι, υποτίθεται η σκέψη μας, εντάζει ε δύσκολη σκέψη, είναι κάθε φωτογραφία να μπει τζιαι έναν περιεχόμενο μέσα, να γραφτεί...»

Το λεύκωμα αυτό, κατά το φωτογράφο-πληροφορητή, όπως άλλα τοπικά έντυπα του Δήμου, θα παραδοθεί σε κάθε σπίτι Αθηναίων, ντόπιων αλλά και ετεροδημοτών και αποδήμων, όπως αποκαλούνται από το Δήμο ή αλλιώς της διασποράς. Για τους τελευταίους οι φωτογραφίες αυτές θα ενταχθούν σε ένα διαφορετικό πλαίσιο νοήματος, ως φωτογραφίες από την ιδιαίτερή τους πατρίδα, του τόπου τους.

Έτσι οι φωτογραφίες θα μπουν σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια. Στην πρώτη περίπτωση, οι δυο επιμελητές θα κάνουν επιλογή από τις φωτογραφίες, οι οποίες βρίσκονται σε ψηφιακή μορφή, στο ψηφιακό αρχείο του φωτογράφου-πληροφορητή. Τις επιλεγμένες φωτογραφίες, θα εμπλουτίσουν με νέο ψηφιακό υλικό, από φωτογραφίες που συνέχισαν να συλλέγουν μετά την έκθεση. Στη συνέχεια θα ακολουθήσει μια ολόκληρη διαδικασία, κατά την οποία κάθε φωτογραφία στο λεύκωμα, θα συνοδεύεται από ένα απόσπασμα. Λίγες αράδες δηλαδή, οι οποίες να δίνουν στοιχεία για κάθε φωτογραφία, στοιχεία «ταυτότητας», όπως θα τα ονόμαζα. Ίσως τη χρονολόγηση της δράσης, η οποία απεικονίζεται και τα ονόματα των προσώπων. Πληροφορίες οι οποίες θα είναι τεκμηριωμένες από γραπτές πηγές και προφορικές μαρτυρίες και δε θα βρίσκονται σε μια «φλου κατάσταση», όπως επισήμανε ο φωτογράφος-πληροφορητής. Σκοπός της προβολής των φωτογραφιών με τις λεζάντες στο λεύκωμα θα είναι ένα ενιαίο αφήγημα για τη ζωή του τόπου. Για παράδειγμα, η φωτογραφία από τη συλλογή του κύριου Χρίστου, με μαθήτριες να παρελαύνουν ντυμένες με λευκά φορέματα, πέραν από την υιοθέτηση ενός πιο προσωπικού νοήματος που αποκτά, όπως περιγράφεται στη συνέχεια, αποτελεί σύμβολο του τρόπου που η συγκεκριμένη εθνική επέτειος εορτάστηκε στην Αθαινού, τη χρονιά την οποία παρήχθη η φωτογραφία. Πιθανό στο μέλλον, επιθυμώντας να περιγράψω σε ένα επισκέπτη δράσεις που συνηθίζονταν στο παρελθόν, οι οποίες τεκμηριώνουν την ταυτότητά μου ως μέλος της κοινότητας, να ανατρέξω στο λεύκωμα, δείχνοντας τις φωτογραφίες.

Το λεύκωμα, το οποίο σαν μία μορφή βιβλίου, θα έχει ένα πιο επίσημο, αναγνωρισμένο ύφος, το κύρος δηλαδή που έχουν συνήθως τα βιβλία. Έτσι κάνοντας μια σύγκριση των δυο πλαισίων προβολής, δηλαδή στην έκθεση και στο λεύκωμα, στο πρώτο οι φωτογραφίες προβλήθηκαν σε ένα χώρο, στον οποίο μπορούσε να έχει

πρόσβαση ο κάθε επισκέπτης. Τα πρόσωπα των εικόνων αντάλλαξαν ματιές με αμέτρητα βλέμματα. Η θέαση ήταν δημόσια, όπως και οι μνήμες και τα αφηγήματά που έρχονταν στο φως. Για παράδειγμα, στη φωτογραφία με τον παππού μου που χάσαμε, δεν ήταν ένα πρόσωπο δικό μου αποκλειστικά. Ήταν «ο Μπακαρής», το άτομο το οποίο πάντα τον φώναζαν με αυτό το παρατσούκλι, με το παραδοσιακό επάγγελμα, με τη φιγούρα του, όταν ζούσε, καρφωμένη κάθε απόγευμα μετά τη δουλειά στο ίδιο σημείο του ίδιου καφενείου. Αντίθετα, οι φωτογραφίες σε ένα λεύκωμα, βρίσκονται σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο. Σε πιο μικρές διαστάσεις. Το βλέμμα αποσπάται από τις αράδες που συνοδεύουν κάθε μία. Ίσως οι αράδες αυτές να περιορίζουν τη φαντασία ή τη μνήμη, η οποία θα διαρθρωνόταν γύρω από μια φωτογραφία χωρίς λόγια. Η θέαση κυρίως θα είναι προσωπική ή με άτομα τα οποία μας είναι πολύ οικεία: συγγενείς και φίλοι. Εκεί, η φωτογραφία με τον παππού θα προβάλλει τον παππού μου. Θα μου θυμίζει κάθε φορά που περνούσαμε με το αυτοκίνητο με τη μητέρα μου από το καφενείο και εγώ σαν παιδάκι γύριζα να χαιρετίσω τον παππού. Και ο παππούς πάντα με την ίδια κίνηση να μου νεύει να κατέβω να με κεράσει. Ή εκείνη τη μέρα, την οποία, εφόσον η μητέρα μου δε με άφηνε ποτέ να πάω μαζί του στη Λευκωσία όπου έπαιρνε τυροκομικά προϊόντα, επειδή δεν υπήρχε στο αυτοκίνητο ζώνη ασφαλείας, παρά το ότι όλα τα άλλα μεγαλύτερα εγγόνια πήγαιναν, πήγα κρυφά και με περηφάνια το ανακοίνωσα αργότερα στους γονείς.

Το υλικό της δεύτερης έκθεσης ακολούθησε άλλα πλαίσια νοήματος. Το μεγαλύτερο μέρος του, αν όχι ολόκληρο, παρέμεινε στο στούντιο της φωτογράφου. Οι φωτογραφίες που προβλήθηκαν, φυλάχτηκαν σε ένα μεγάλο κουτί, το κουτί της Πανδώρας, όπως το αποκαλούσε η φωτογράφος. Ασχέτως με το μύθο, για τη φωτογράφο το κουτί αποτελούσε ένα χώρο συλλογής και φύλαξης του υλικού, στο οποίο μπορούσε να προστρέχει κάθε φορά που μέλη της κοινότητας της ζητούσαν εικόνες από το παρελθόν.

«Τζιαι κάποτε έρχονται τζιαι λαλούν μου, έσεις καμιάν παλιά φωτογραφία, ανοίουμεν το τούτον μάνι μάνι να ψάξουμεν τζιαι να δώκουμεν κάτι να μεν την, πολογιάσω την κορούαν τέλοσπάντων τζιαι να της πω εν έχω...Ζητούν μου ντα όποτε έρχονται κορούες που κάμνουν κάτι για την Αθηαίνου τζιαι ζητούν μου, θέλουμεν μιαν παλιάν φωτογραφίαν, τζιαι ψάχνω τζιαι βρίσκω ή το δημαρχείο, «τζείντην φωτογραφίαν που έφκαλες της Αθηαίνου την που που πάνω ψηλά,

θέλουμε την να την βάλουμε στο ίντερνετ», πολλές φωτογραφίες τζιαι του ίντερνετ που σιει το, δημαρχείον, εν φωτογραφίες μου που έφακα παλιά».

Από τον καιρό της εμφάνισης των παλιών φωτογραφιών στο δημόσιο χώρο, γνωστοποιήθηκε η ύπαρξή τους και μετατράπηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Οι φωτογραφίες φυλαγμένες στο κουτί σαν ανεκτίμητος θησαυρός, αποτελούσαν μια αποθήκη του παρελθόντος, στην οποία απευθύνονταν όσοι χρειάζονταν στα γρήγορα να διαλέξουν και να ανασύρουν εικόνες από το παρελθόν.²² Για παράδειγμα, στο τρίτο τεύχος της τοπικής εφημερίδας, γίνεται αφιέρωμα στον εορτασμό των 80 χρόνων λειτουργίας του Δήμου Αθηαίνου. Εκτός από τα άρθρα σχετικά με την πορεία του Δήμου κατά τα χρόνια αυτά, παρουσιάζεται ένας μικρός αριθμός φωτογραφιών, οι οποίες ζητήθηκαν από τους δυο φωτογράφους, κύριο Κυριάκο και κυρία Χρυστάλλα. Οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες, με εξαίρεση μία, κάτω από τον τίτλο *Η Αθηαίνου του Χθες*, παρουσιάζουν παραδοσιακά επαγγέλματα, όπως ύφανσης και μια οικογένεια σε φωτογραφικό στούντιο να ποζάρει με παραδοσιακά ρούχα, όπως θεωρούνται σήμερα. Συγκεκριμένα ο άντρας είναι ντυμένος με τη βράκα ακουμπώντας στη μαγκούρα και η γυναίκα φοράει μαντήλι στο κεφάλι. Οι φωτογραφίες δε συνοδεύονται από πληροφορίες, οι οποίες να εξηγούν στους αναγνώστες ποια είναι τα πρόσωπα, την αιτία και το χρόνο παραγωγής, καθώς και τον τόπο φύλαξής τους. Για το σκοπό του αφιερώματος, διαλέχθηκαν από ένα αρμόδιο άτομο μέσα από άλλες φωτογραφίες, με σκοπό να αναπαραστήσουν την Αθηαίνου των τελευταίων 80 χρόνων.²³

Σύμφωνα με τη φωτογράφο-πληροφορήτρια, φωτογραφίες της χρησιμοποιήθηκαν για να συμπεριληφθούν στην ιστοσελίδα του Δήμου. Στο νέο χώρο προβολής, οι φωτογραφίες πλέον έχουν τη δυνατότητα θέασης σε κάθε άτομο, το οποίο έχει πρόσβαση στο διαδίκτυο και έτσι στο δικτυακό τόπο, από οποιονδήποτε μέρος του πλανήτη. Η αίσθηση του τόπου εκτείνεται σε παγκόσμιο επίπεδο. Πρόσβαση στις φωτογραφίες αυτές μπορεί να έχουν οι συνδημότες μου από τα σπίτια τους, οι φοιτητές από το Βόλο και το Λονδίνο, οι Αθηαίνιτες της διασποράς από το χώρο εργασίας τους, ο Αμερικανός έφηβος από το internet cafe. Οι φωτογραφίες πλέον δε μπορούν να έχουν κάτοχο, εφόσον ο καθένας μπορεί να έχει πρόσβαση σε αυτές. Δεν είναι δυνατός ο έλεγχος διακίνησης οποιουδήποτε υλικού, είτε γραπτού είτε φωτογραφικού αρχείου, από τη στιγμή που εισάγεται στο διαδίκτυο. Άρα και οι φωτογραφίες των εκκλησιών και άλλων οικοδομημάτων, που η φωτογράφος έδωσε για την ιστοσελίδα, αποκτούν καινούρια νοήματα στο καινούριο απεδαφικοποιημένο

πλαίσιο. Ταξίδεψαν από την τοπική σφαίρα με την ψηφιοποίηση στην παγκόσμια, από την οποία μπορούν και πάλι να επιστρέψουν στην τοπική, λαμβάνοντας μέρος για παράδειγμα σε μια άλλη φωτογραφική έκθεση για τα οικοδομήματα της Κύπρου. Τα νοήματα, τα οποία μπορούν να λάβουν οι φωτογραφίες σε μια παγκόσμια προβολή είναι εξολοκλήρου αλλιώτικα, απεδαφικοποιημένα και glocal (global-local).²⁴ Η θέαση των φωτογραφιών, όπως και η παραγωγή μνήμης για το τοπικό παρελθόν από Αθηναίτες που ζουν στο εξωτερικό, παράγεται κάπου εκτός, σε άλλα μέρη του πλανήτη, στα οποία επίσης διακυβεύεται η παραγωγή της ταυτότητας.

Κάθε φορά που οι φωτογραφίες ταξίδευαν από την αναλογική μορφή στην ψηφιακή, από την προσωπική στη δημόσια σφαίρα του τόπου, στην παγκόσμια, αποτελούσε μια αλλαγή και στην υλική υπόσταση και στο νόημα. Για παράδειγμα, αλλαγές αποτελούν η μετατροπή από την αναλογική μορφή στην ψηφιακή, το ταξίδι από την προσωπική θέαση στη δημόσια, από το σπίτι στο στούντιο, στο χώρο της έκθεσης, στον τοίχο ενός σπιτιού σαν δώρο. Για τους επιμελητές των εκθέσεων όμως στο κρίσιμο ερώτημα κατά πόσο το υλικό δέχτηκε αλλαγές, έσπευδαν να απαντήσουν ότι δεν έγινε καμία αλλαγή: «*Τίποτε, όπως ήταν...*». Αλλαγή θεωρούσαν την παραποίηση της εικόνας, το μοντάζ, με σκοπό τη διόρθωση των σημαδιών του χρόνου. Τέτοιου είδους αλλαγή την θεωρούσαν πράξη απαγορευμένη.

«...είπαμεν ότι εν θα κάμουμε, για να τες φήκουμεν έτσι στη φυσική τους κατάσταση όπως τις ήβραμε τζιαι αφήκαμεν τες όπως... μια παλιά φωτογραφία άμα εν μικροπροβλήματα που έσειε τζιαι φαίνονται καλύτερα να τη φήκεις όπως ένι για να δείξεις την αρχαιότητα της την παλιά φωτογραφία, ενώ αν την εδιόρθωνες λίο πολλά, εντάζει δείχνει το περιεχόμενο ντα μπο σιει αλλά δείχνεις τζιαι πόσο παλιά φωτογραφία ένι...»

Φυσική κατάσταση, αρχαιότητα και παλιά φωτογραφία. Αν οι φωτογραφίες δέχονταν αλλαγές, κατά το φωτογράφο-πληροφορητή, θα έχαναν τη φυσική τους κατάσταση, θα έλεγαν μια άλλη ιστορία όχι και τόσο αληθινή. Η ψηφιοποίηση όμως πόσες άλλες αλλαγές προκαλεί στο φωτογραφικό υλικό; Η ψηφιακή φωτογραφία, σε αντίθεση με την αναλογική, μπορεί να δημιουργηθεί, αποθηκευτεί, κυκλοφορήσει και χρησιμοποιηθεί αλλιώς. Ακόμη και ο τρόπος παραγωγής και η σύσταση της ψηφιακής φωτογραφίας είναι εντελώς διαφορετική. Ο εντοπισμός της πρωτότυπης ψηφιακής φωτογραφίας είναι πολύ δύσκολος, εφόσον μέσω της ψηφιακής επεξεργασίας η εικόνα μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές.²⁵

Ανάμεσα στους παραπάνω σταθμούς φύλαξης και προβολής, υπήρχαν και άλλοι ενδιαμέσοι, κατά τους οποίους οι φωτογραφίες υιοθετούσαν και άλλων ειδών νοήματα και ξυπνούσαν επιπλέον μνήμες. Για παράδειγμα, μετά τη δημόσια προβολή του υλικού της δεύτερης έκθεσης, όταν η φωτογράφος-πληροφορήτρια μου έδειχνε μία μία τις φωτογραφίες στο στούντιο, βλέποντας κάποιες φωτογραφίες, στα χρόνια που ήταν ακόμη παιδί, συνήθιζε να μιλά βιωματικά. Κρατώντας στα χέρια της μια δική της φωτογραφία, η οποία απεικόνιζε ένα κτίριο παλιό και μισό-ερειπωμένο σήμερα, σχολίασε:

«Το παλιό το σινεμά μας του Κολλητήρι...Ήταν το σινεμά μας αγάπη μου που επαένναμε. Εγ' εγέλουν της μάνας μου τζαι 'φευκα της».

Στην έκθεση η φωτογραφία αποτελούσε μέρος της προβολής των εικόνων με τα παλιά οικοδομήματα του τόπου. Ακόμη και όταν η φωτογράφος παρήγαγε την εικόνα, ο σκοπός ήταν η συλλογή εικόνων των οικοδομημάτων με τον παραδοσιακό τρόπο χτισίματος. Της άρεσε, όπως σχολίασε στη συνέντευξη και όπως θα συζητηθεί στο πέμπτο κεφάλαιο, να φωτογραφίζει και άρα να αποθανατίζει σπίτια και άλλα οικοδομήματα, τα οποία κατεδαφίστηκαν και στη θέση τους χτίστηκαν άλλα μοντέρνα, όπως τα χαρακτήρισε. Η μνήμη που λειτουργούσε στην έκθεση ήταν συλλογική. Μερικά χρόνια μετά, στον προσωπικό χώρο της φωτογράφου, το στούντιό της, η φωτογραφία αποτελούσε το έναυσμα κυρίως για προσωπική μνήμη, όταν, ως κορίτσι με πιο έντονους τους περιορισμούς από τη μητέρα της, έφευγε κρυφά από το σπίτι, για να πηγαίνει σε ένα από τους τοπικούς κινηματογράφους.²⁶ Εκείνο το παλιό σινεμά της «δικής της γενιάς». Ακόμη και με αυτές τις δυσκολίες στα νεανικά της χρόνια, η πληροφορήτρια έβλεπε νοσταλγικά εκείνο το παρελθόν, γιατί «*ήταν άλλοι τζιαιροί*».

Στο μέλλον η φωτογράφος-πληροφορήτρια προσδοκεί να οργανώσει μια διαφορετική φωτογραφική έκθεση, προβάλλοντας δική της φωτογράφιση με μέρος του ίδιου υλικού, σε άλλα όμως πλαίσια νοήματος.

«...θέλω να κάμω έκθεση πάλε, με προσωπογραφία δηλαδή το, το γέρον, σαν ε μες τον καφενέν, τζιαι κάθεσαι, έσιει κάποτε που τους ηβρίσκεις τζιαι έτσι με το τσιαρούι τους πας το Κιρικίνη, αρέσκει μου! Να κάμω, κάτι τζιαι να ξανακάμω έκθεση με Τούτον το πράμαν όμως όι να φκάλω άλλα πράματα.»

Οι φωτογραφίες, ίσως λαμβάνοντας ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις, συνοδευμένες από άλλες λεζάντες, ίσως με ποιο εύθυμο ύφος, θα παρουσιάζονταν με γενικό θέμα την προσωπογραφία του ηλικιωμένου. Σε μια τέτοια έκθεση, θα αναπαραγόταν άλλη

μορφή μνήμης και νοσταλγίας. Το αφήγημα θα περιστρεφόταν γύρω από την ξέγνοιαστη ζωή της τρίτης ηλικίας, του αντρικού φύλου. Γιατί μονάχα του αντρικού; Ίσως γιατί τα καφενεία αποτελούν δημόσιους χώρους, στους οποίους η φωτογράφος μπορεί να έχει πρόσβαση. Οι θαμώνες των καφενείων στην Κύπρο, τους περισσότερους μήνες του χρόνου μαζεύονται έξω από τα καφενεία και λιάζονται, απολαμβάνοντας «το δικό τους χώρο», χωρίς τα γυναικεία «πρέπει». Αντίθετα, η φωτογράφιση γυναικών της τρίτης ηλικίας, θα χρειαζόταν κυρίως πρόσβαση στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού.

Η κοινωνική ζωή των φωτογραφιών δεν τελειώνει βραχυπρόθεσμα. Περιοδεύουν από το ένα πλαίσιο στο άλλο, το οποίο μπορεί να ονομάζεται άλμπουμ, έκθεση, ιστοσελίδα, εφημερίδα, ημερολόγιο, όπως θα δούμε στο πέμπτο κεφάλαιο, αποκτώντας κάθε φορά διαφορετικά ερμηνευτικά πλαίσια. Η κυρία Καλλιόπη, ζώντας σε μια άλλη κωμόπολη, σε ηλικία περίπου εβδομήντα-τριών ετών, θέλησε απομακρύνει το φωτογραφικό υλικό από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού της, και να παρουσιαστεί στο δημόσιο στην Αθηνάινου. Στη δημόσια προβολή οι φωτογραφίες ως αυθεντικές εικόνες προστέθηκαν στο αφήγημα ή αλλιώς στο Λόγο για τη ζωή στον τόπο, στα χρόνια που παρήχθησαν.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Το Ταξίδι των Επισκεπτών στους Χώρους των Εκθέσεων: Μνήμη, Νοσταλγία, Αφήγηση

Στο τρίτο κεφάλαιο θα εξετάσουμε αρχικά πώς διαβάζεται μια φωτογραφική εικόνα σε γενικές γραμμές. Πώς η κριτική, σκεπτικιστική ματιά τη διαβάζει. Στη συνέχεια θα ταξιδέψουμε μαζί με τους επισκέπτες πέντε χρόνια πριν, στους χώρους των φωτογραφικών εκθέσεων. Σκοπός είναι να μελετηθεί τι θυμούνταν οι επισκέπτες στη θέαση των φωτογραφιών και πώς χαρακτηρίζεται η μνήμη αυτή από σχετική βιβλιογραφία. Η μελέτη της μνήμης, όχι ως αφηρημένη έννοια αλλά σαν συγκεκριμένη μορφή, παρήγαγε τα ανάλογα συναισθήματα. Έτσι οι επισκέπτες νοσταλγούσαν συγκεκριμένα βιώματα και αφηγούνταν συγκεκριμένες ιστορίες, απωθώντας στο περιθώριο της λήθης μνήμες που δεν εντάσσονταν στα πλαίσια νοήματος που δημιουργούσαν οι επιμελητές με τις φωτογραφίες.

Φωτογραφία ως εικόνα-πραγματικότητα

Όπως ο Barthes επισημαίνει στο *Φωτεινό Θάλαμο*, καθώς και πολλοί άλλοι, οι οποίοι μελετούν τη φωτογραφία είτε επαγγελματικά σαν φωτογράφοι είτε ερασιτεχνικά, οι φωτογραφικές εικόνες ανταποκρίνονται στην επιθυμία της θέασης. Γοητεύουν. Ασκούν μια παράξενη δύναμη στους θεατές, κάνοντάς τους να θυμούνται, να νοσταλγούν, να φαντάζονται.²⁷ Οι φωτογραφικές εικόνες, εξαιτίας της στατικότητάς τους, προκαλούν τη φαντασία να ταξιδεύει στο χώρο και στο χρόνο χωρίς όρια. Η προσωπική μου εμπειρία από την επίσκεψή μου στην πρώτη έκθεση, με έκανε να νιώθω ότι ανάμεσα στις αναρτημένες φωτογραφίες και τους επισκέπτες κυκλοφορούσαν τα «φαντάσματα του παρελθόντος». Άκουγα ένα σωρό ιστορίες-αφηγήσεις από τους επισκέπτες δίπλα μου, σαν να έβλεπα τριγύρω τα πρόσωπα, όπως απεικονίζονταν στις φωτογραφίες. Σαν να άκουγα τα τσουγκρίσματα των ποτηριών, όταν η παρέα που βρισκόταν στο κέφι έκανε «είβα». Σαν να έβλεπα το νιόπαντρο ζευγάρι να χορεύει στο ρυθμό του κυπριακού παραδοσιακού τραγουδιού του γάμου και οι προσκεκλημένοι κρέμαγαν χαρτονομίσματα στα ρούχα τους. Αν ο Roland Barthes ένιωθε όσα ένιωθα και εγώ σαν επισκέπτρια στις φωτογραφικές εκθέσεις του τόπου που μεγάλωσα, ίσως να έγραφε ένα αξιόλογο έργο, όπως ο ίδιος ξέρει να γράφει.

Γιατί όμως σαν θεατές γοητευόμαστε τόσο από τις φωτογραφίες; Κατά τη γνώμη μου και σύμφωνα με όσα έχω διαβάσει μέχρι τώρα για τη φωτογραφία,

«διαβάζοντας» μια φωτογραφική εικόνα, «διαβάζουμε» ένα συμβάν το οποίο πραγματικά συνέβη. Θεωρούμε αυτονόητο ότι η φωτογραφική μηχανή παράγει και παρουσιάζει μια μη μεσολαβημένη εικόνα της πραγματικότητας. Η Suzuki επισημαίνει την ιδιαίτερη δύναμη της φωτογραφικής εικόνας να αγγίζει τα βαθιά μας αισθήματα.²⁸

Ζώντας σε μια εποχή αμφισβήτησης και κριτικής, εξαιτίας της εξελιγμένης τεχνολογίας και του μοντάζ, λογικά, στη θέαση μιας φωτογραφίας, θα έπρεπε ο θεατής να στεκόταν κριτικά απέναντι σε αυτό που βλέπει. Ο καθένας από το σπίτι του, διαθέτοντας τις γνώσεις και το ανάλογο πρόγραμμα στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, έχει τη δυνατότητα να παραποιεί την εικόνα μιας φωτογραφίας, όπως για παράδειγμα να προσθέτει και να αφαιρεί πρόσωπα, αντικείμενα και αναγραφές. Γιατί λοιπόν στις φωτογραφικές εκθέσεις οι φωτογραφίες αντιμετωπίζονταν σαν παράθυρα στο παρελθόν; Ο Steve Edwards στο έργο του για τη Φωτογραφία, ασχολείται με τη φωτογραφία ως πραγματικότητα αλλά και ως συμβατική κατασκευή. Παραθέτει στοχαστές της φωτογραφίας που στηρίζουν την αξίωση της φωτογραφίας ως πραγματικότητας, με άλλους, που την καταρρίπτουν. Οι συμβάσεις της παραγωγής της, όπως η επιλογή του φωτογράφου τι θα συμπεριλάβει στο φωτογραφικό κάδρο και τα βλέμματα, στα οποία εκτίθεται, οδηγούν το συγγραφέα στο συμπέρασμα: η φωτογραφία παράγει μια «εντύπωση πραγματικότητας» και ότι η φαινομενικά «ειδική» σχέση της με την «πραγματικότητα» είναι «συμβατική» και όχι φυσική ή μηχανική.²⁹

Οι πληροφορητές σχολιάζοντας για την ανταπόκριση των επισκεπτών στις εκθέσεις, όπως επίσης εκφράζοντας τις δικές τους απόψεις για το υλικό, δεν πραγματοποιήθηκε καμία αναφορά στις φωτογραφίες ως συμβατικές κατασκευές. Οι εικόνες αποτελούσαν τεκμήρια των φωτογραφικών αντικειμένων που αναπαριστούσαν. Οι επιμελητές με βάση τις φωτογραφίες ως εικόνες, έκαναν επιλογή ποιες θα συμπεριλάβουν στις εκθέσεις τους. Οι επισκέπτες προσελκύστηκαν από το μέγεθος των φωτογραφιών. Πιστεύω ήταν από τις πρώτες φορές που οι Αθηναίτες έβλεπαν τέτοιες μεγάλες φωτογραφίες του τόπου τους και των συνδημοτών τους. Εκείνο που προσέλκυσε περισσότερο τους επισκέπτες κάθε ηλικίας, ήταν η εικόνα, ανεξάρτητα αν έβλεπαν σε αυτή γνώριμα άτομα και δράσεις ή απλώς ασπρόμαυρες, ωραίες φωτογραφίες. Αυτό που αξίζει να εστιάσουμε την προσοχή στο παρόν κεφάλαιο, είναι η αυτόματη, ασυναίσθητη αντίδραση των επισκεπτών στη θέαση των

φωτογραφιών, σχετικά με τη μνήμη, τη νοσταλγία και την αφήγηση και πώς οι χώροι των εκθέσεων εξυπηρετούσαν την παραγωγή των παραπάνω.

Εκθεσιακοί χώροι- το ιδανικότερο περιβάλλον για παραγωγή μνήμης, νοσταλγίας και αφήγησης

«...είσιεν άνθρωπο που ήρτεν τζιαι τρεις τζιαι τέσσερις φορές τζιαι είδε την έκθεση, τόσον ευχαριστιέτον που ήταν μες τζείντο χώρο, ήταν τόσο ενθουσιασμένος, ήταν η ευχαρίστησή του ναν μες τζείντο το χώρο τζιαι να μιλά. Είσιε συγκεκριμένα τρεις τέσσερις ανθρώπους εν εφεύκασι. Έφερναν άλλους τζιαι έλεαν τους ιστορίες...»

Οι πληροφορητές με ενθουσιασμό περιέγραφαν στις συνεντεύξεις τις εμπειρίες τους από τις φωτογραφικές εκθέσεις. Ο φωτογράφος-πληροφορητής με το παραπάνω απόσπασμα απαντά στην ερώτηση κατά πόσο οι επιμελητές έμειναν ευχαριστημένοι από την έκθεση. Έμειναν ευχαριστημένοι παρά την κούραση. Η αιτία ήταν η ευχαρίστηση των επισκεπτών, πολλοί από τους οποίους, μια ήμουν και εγώ, επισκέπτονταν την έκθεση κατ επανάληψη. Η ατμόσφαιρα των χώρων άφηνε μια ευχάριστη αίσθηση στους θεατές, με αποτέλεσμα να προσκαλούν και άλλα άτομα να επισκεφτούν τις εκθέσεις. Στο χώρο των αιθουσών μια γλυκόπικρη γεύση άγγιζε τη μνήμη των σύγχρονων των φωτογραφιών και τη φαντασία της νεότερης γενιάς. Αναμφισβήτητα ανάμεσα στους επισκέπτες θα υπήρχε και μια μειοψηφία, όπου οι φωτογραφίες «δεν τους άγγιζαν». Για τους οποίους οι παλιές φωτογραφίες, όπως τις περιγράφουν οι πληροφορητές, ήταν απλά ασπρόμαυρες, ωραίες φωτογραφίες.

«...κάποιος μπορεί να δει μια φωτογραφία τζιαι να μεν, να πει ήνταμπου τούντο πράμα. Κάποιος όμως βλέποντας μια παλιά, ιδίως μιαν παλιά φωτογραφία μπορεί να φκάλει του κόσμου τα συμπεράσματα, του κόσμου τες απόψεις να σου τες πει, είναι όπως τα βλέπει ο καθένας, όπως το νιώθει ο καθένας».

Ο δεύτερος πληροφορητής, ο οποίος τρέφει ιδιαίτερη αγάπη για την παλιά φωτογραφία, κάνει ένα διαχωρισμό στα άτομα τα οποία δεν αγγίζει μια παλιά φωτογραφία και στα άτομα που ξυπνά μνήμες, φαντασία και νοσταλγία. Ο πληροφορητής συγκαταλέγεται στην κατηγορία των ατόμων που ταξιδεύουν με τις παλιές φωτογραφίες στο χρόνο. Οι φωτογραφικές εικόνες ζωντανεύουν το παρελθόν, καθώς και ό,τι εμπεριέχεται σε αυτό.

«...θυμούμαι μια φορά είσιε μια που είδε τον άντρα της... τούτη η κοπέλα εν εζήντα-πέντε χρονών τωρά, πόσο, τζιαι εκάθετον εις το καφενείο τζιαι επίναν

καφέ, «ου έτον Αντώνη μου έτον Αντώνη μου»! ο Αντώνης που 'ταν δέκα-οχτώ χρονών να πούμεντε. Εκατάλαβες; Ε τούντα πράματα ε... έγιναν...»

Μέσω νοσταλγικών εκδηλώσεων, όπως εκθέσεις με παλιές φωτογραφίες, οι επισκέπτες και διοργανωτές επιδιώκουν να επιστρέφουν νοερά στην εποχή πριν το θάνατο αγαπημένου προσώπου, μια ανιάτη αρρώστια, ένα πόλεμο.³⁰ Η δημιουργία και προβολή στο δημόσιο χώρο εκθέσεων, όπως των επιμελητών-πληροφορητών, αποτελούν οικείες εκδηλώσεις τα τελευταία χρόνια. Τέτοιες εκδηλώσεις πραγματοποιούνται πέραν των εθνικών συνόρων. Άτομα μιας ομάδας, όπως μιας κοινότητας, ενός έθνους, τα οποία βίωσαν μια τραυματική εμπειρία, επιθυμούν τη διοργάνωση εκδηλώσεων, οι οποίες θα τους κάνουν να θυμηθούν, να ξεχαστούν, να θρηνήσουν, να νοσταλγήσουν. Η εθνική αυτο-αναπαράσταση με οπτικά μέσα στον ελληνικό χώρο και η «επιστροφή της νοσταλγίας» σαν κυρίαρχη μορφή της ιστορικής συνείδησης παγκόσμια, αποτελούν πραγματικότητες που βιώνονται τα τελευταία χρόνια του 20^{ου} αιώνα.³¹

Έτσι και στις φωτογραφικές εκθέσεις, οι επισκέπτες ατένιζαν νοσταλγικά το χαμένο παρελθόν. Αφήνοντας στο περιθώριο την ιστορία που είναι γραμμένη στα βιβλία για τα μέσα του 20ού αιώνα, συνεπαρμένοι από την αύρα παρελθοντικότητας που διέπνεε τους χώρους, θυμούνταν τις παλιές, καλές εποχές. Η φωτογραφία, σύμφωνα με τη Sturken, από τον καιρό της εφεύρεσής της, ήταν συνδεδεμένη με τη μνήμη και την απώλεια.³² Μνήμη για όσα ξυπνά από τη λήθη, παρατηρώντας μια φωτογραφία. Απώλεια για άτομα που απεικονίζονται στη φωτογραφία και δε ζουν πλέον, για τοπία, τα οποία έχουν αλλάξει, για καταστάσεις, οι οποίες δε βιώνονται πια.

«Ήταν, ο ενθουσιασμός μας ήταν που έμπαινε ο κόσμος τζιαι ευχαριστιέτον, που εθυμούνταν τα παλιά, ξεκινούσαν ιστορίες, το μόνο λάθος που είπαμε έπρεπε να έχουμε βιντεοκάμερες μες την αίθουσα τζιαι να βιντεογραφούμε τες εκφράσεις του κόσμου τζιαι τα λόγια που αθυμούνταν τζιαι τες ιστορίες που ελαλούσαν... Τζιαι ήταν να μάθουμε τζιαι ιστορίες πολλές, ξέρεις η φωτογραφία άμα δειεις θυμίζει τους τόσες πολλές ιστορίες που τους θυμίζει, που ξεκινούσαν μα τζιαι θυμάσαι ήνταμπου ήταν εδώ, ήνταμπου εγίνηκε, τζείντα πράγματα εν τζιαι ξαναέρχονται, τζείντην ώρα αν τα είχαμε σε βίντεο τζιαι εβιντεογραφούσαμεν τα ήταν ναν το κάτι άλλο».

Ο φωτογράφος-πληροφορητής στο παραπάνω απόσπασμα της συνέντευξης κάνει μια πετυχημένη κατά τη γνώμη μου αποτίμηση της έκθεσης: η αναρτημένη

φωτογραφία θύμιζε στους θεατές τα παλιά, απελευθέρωνε το λόγο και έτσι ξεκινούσαν οι αφηγήσεις. Αφηγήσεις ή αλλιώς ιστορίες ή αλλιώς προφορικές μαρτυρίες, οι οποίες άξιζαν να καταγραφούν. Οι επισκέπτες θυμούνταν στιγμιότυπα από το παρελθόν, τα παιδικά τους χρόνια, τα γλέντια, τους φίλους που δε ζουν πια. Πολλοί συγγραφείς έγραψαν για αυτές τις κοινές εμπειρίες και μνήμες που ζυπνούν από τις εικόνες, ονομάζοντάς τις, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είτε κοινό Λόγο για την ταυτότητα μιας ομάδας είτε πολιτισμική μνήμη είτε ανάγκη συμμετοχής σε ένα έθνος. Στις εκθέσεις η πολιτισμική μνήμη αφορούσε τους κατοίκους της Αθηαίνου τον 20ό αιώνα, σε δράσεις που δημιουργούσαν πιο έντονους τους δεσμούς ανάμεσά τους.

Οι φωτογραφικές εικόνες, έχουν την ικανότητα να δημιουργούν ένα κοινό Λόγο για την ταυτότητα μιας ομάδας. Ο Λόγος αυτός συχνά συμμορφώνεται με τις συμβάσεις ενός κυρίαρχου ευρωπαϊκού οπτικού πολιτισμού και όχι με τις συμβάσεις της ομάδας.³³ Άλλοτε συμμορφώνεται με τα ερεθίσματα και τις γνώσεις των επιμελητών μιας έκθεσης της ίδιας ομάδας, βασιζόμενα κυρίως σε ευρωπαϊκά πρότυπα. Ποικίλες τηλεοπτικές εκπομπές προβάλλουν καθημερινά στιγμιότυπα από διάφορες εκθέσεις, όπως και φωτογραφικές, κυρίως από ευρωπαϊκές χώρες. Οι επιμελητές σαν θεατές τέτοιων τηλεοπτικών μεταδόσεων, είναι εξοικειωμένοι με διάφορες τεχνοτροπίες στησίματος μιας έκθεσης. Ο Λόγος, η αφήγηση ενός επιλεκτικού παρελθόντος που αναζωπυρώθηκε στους χώρους των εκθέσεων, θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τι είδους μνήμες παράγονταν στους εκθεσιακούς χώρους.

Προσωπική μνήμη ή εμπειρία, πολιτισμική μνήμη, ιστορία ή εθνικό αφήγημα. Φράσεις και λέξεις-κλειδιά με σκοπό να κατανοηθούν και να διαχωριστούν οι μορφές μνήμης που παράγονται κάθε φορά που οι φωτογραφικές εικόνες αλλάζουν πλαίσια και τροφοδοτούνται με άλλα νοήματα. Τα όρια όμως των μορφών μνήμης, όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, δεν είναι ποτέ ξεκάθαρα και αλλάζουν συνεχώς.³⁴ Κατά τη δική μου κρίση, όπως προαναφέρθηκε, οι επισκέπτες ως θεατές εικόνων πολιτισμικών εκδηλώσεων της Αθηαίνου και άλλων βιωμάτων, όπως τοπικών επαγγελμάτων, θυμούνταν όχι ατομικά αλλά σαν μέλη μιας κοινότητας. Οι ιστορίες που αφηγούνταν θυμίζουν ιστορίες προφορικών μαρτυριών και όχι παρμένες από βιβλία. Έτσι, θα χαρακτήριζα τη μνήμη των εκθέσεων ως πολιτισμική, η οποία προέρχεται από προσωπικές εμπειρίες και έχει τη δυνατότητα κάποια μέρα, να

υιοθετηθεί στο εθνικό αφήγημα. Όπως δηλαδή την πορεία που σκιαγραφούν και οι φωτογραφίες. Ξεκίνησαν από τον προσωπικό χώρο, ταξίδεψαν στο δημόσιο και ίσως κάποια μέρα, κάποιες από αυτές να συμπεριληφθούν στην επίσημη ιστορία. Όπως για παράδειγμα οι φωτογραφίες που απεικονίζουν παρελάσεις στα πλαίσια του μνημόσυνου για τους δυο νέους, τους ήρωες μας όπως ονομάζει ο φωτογράφος-πληροφορητής, που σκοτώθηκαν στον αγώνα 1955-59 ενάντια της βρετανικής αποικιοκρατίας.

Τα γεγονότα που ζωντάνευαν στις εκθέσεις, έκαναν τους επισκέπτες να ξεχνούν τις διαφορές τους, που έχουν συνήθως πολιτικό, κομματικό ή οικονομικό χαρακτήρα και να νιώθουν ως μέλη της ίδιας κοινότητας. Ο φωτο-Άντρος ήταν παρόν στις σημαντικότερες εκδηλώσεις που διαδραματίζονταν στην Αθηαίνου, όπως στον εορτασμό κάποιας εθνικής εορτής. Εξαιτίας της παρουσίας του στις εκδηλώσεις και την παραγωγή φωτογραφιών, κατέχουμε εμείς σήμερα στο παρόν εικόνες από το παρελθόν. *«Οι εικόνες φτιάχνουν μνήμες που κατέχουμε σαν άτομα και σαν έθνος»*, σημειώνει η Sturken. *«Αποτελούν την υλική απόδειξη της αλήθειας των ιστοριών που λέμε, είτε προσωπικών είτε κοινών. Οι εικόνες μπορούν να ενσωματώσουν και να φτιάξουν μνήμες και ταυτόχρονα να τις εξαλείψουν. Για κάθε μνήμη που παράγει μια φωτογραφία, κάτι άλλο αφήνει εκτός»*. Έτσι και οι φωτογραφίες των εκθέσεων, άφηναν εκτός γεγονότα που ο φωτογράφος δεν επιθυμούσε να αποθανατίσει για τις επόμενες γενιές. Για παράδειγμα τα γεγονότα της τουρκικής εισβολής, όπως θα συζητηθεί και στη συνέχεια, αποτελούν μέρος του τραύματος, τα οποία συχνά δε θέλουμε να θυμόμαστε, σαν μια προσπάθεια νοερής ανατροπής τους, σαν να μην έγιναν ποτέ.

Καθώς διάβαζα τα παραπάνω, μου ερχόταν στο μυαλό η ατμόσφαιρα στο χώρο της πρώτης φωτογραφικής έκθεσης, όπως τη βίωσα προσωπικά. Θυμάμαι τους επισκέπτες της έκθεσης να συζητάνε σε παρέες και οι παρέες να συζητάνε μεταξύ τους. Να στέκονται για κάποια λεπτά μπροστά από κάθε φωτογραφία ή μάλλον σχεδόν από κάθε φωτογραφία και να αφηγούνται όσα οι εικόνες που είχαν μπροστά τους, τους θύμιζαν. Να δείχνουν τις φωτογραφίες λέγοντας, *«έτο που σας ελαλούσα, έτσι εθερίζαμεν τα χωράφια παλιά»*. Αντίθετα, άλλες τόσες ιστορίες παρέμειναν στη λήθη, εφόσον δεν υπήρχε στην κοινή θέα η αντίστοιχη φωτογραφία που να τις θυμίζει. Καμία φωτογραφία, όπως θυμάμαι, δεν έδειχνε παιδιά να κλαίνει, επειδή οι

γονείς τα υποχρέωναν να εγκαταλείψουν το σχολείο για να εργάζονται ή άντρες σε μια στιγμή σύγκρουσης εξαιτίας διαφωνίας για πολιτικά θέματα.

Η ατμόσφαιρα που υπήρχε μέσα στο χώρο, είχε μια σαγηνευτική δύναμη να συνδέει τους επισκέπτες, οι περισσότεροι από τους οποίους ήταν Αθηναίτες, οι οποίοι είτε κατοικούσαν στην Αθηαίνου είτε σε άλλα μέρη. Βίωναν τόσο έντονα το συναίσθημα του τόπου, ότι είμαστε όλοι από τον ίδιο τόπο και κουβαλάμε όλοι την ίδια ιστορία. Αυτό φυσικά ίσχυε μόνο εκείνες τις στιγμές μέσα στην έκθεση.

«...ήρταν τζιαι που τες, που τη Λευκωσία που τη Λάρνακα που μεινίσκαν, Αθηναίτες που εν κάθονται στην Αθηαίνου τζιαι ο ένας με τον άλλον εε είπαν τους έτσι τζιαι έτσι τζιαι ήρτασι, να τη δουν».

Στα πλαίσια των φωτογραφικών εκθέσεων, οι μνήμες που ξυπνούσαν, με οποιοδήποτε επίθετο και αν χαρακτηρίζονταν, πάντοτε συνοδεύονταν και από τη νοσταλγία. Νοσταλγία για τους καιρούς που πέρασαν, τις αξίες που χάθηκαν, τα γλέντια που έκαναν, τα παιδικά και νεανικά χρόνια που δε γυρνάνε πίσω, τους φίλους και τους συγγενείς που δε βρίσκονται πλέον εν ζωή.

«Θυμούμαι... κάθε Χριστούγεννα Λαμπρή, ήταν να κάμουν γλισταρκιές. Η μια συγγένισσα με την άλλη ήταν να πάμε εις τη θεία την Αθάσα τη μια νύχτα, εις τη θεία την Κατίνα άλλη νύχτα, τζιαι εβοήθαν, οι συγγενείς η μια με την άλλη τζιαι εγινούνταν οι γλισταρκιές, τα κουλλούρκα, ήταν να κάμουν γιορτή, ήταν να κάμουν τζιαι Που αρραβωνιάστειν ο παππούς σου ο Διομήδης»

Η τρίτη πληροφορήτρια και μεγαλύτερη σε ηλικία, θυμόταν νοσταλγικά γιορτινές μέρες στο χρόνο, όπως τις θρησκευτικές εορτές και αρραβώνες συγγενών, όπου οι γυναίκες συγγενείς μαζεύονταν να φτιάξουν παραδοσιακά γλυκά κουλούρια, βοηθώντας η μια την άλλη. Έτσι και στις εκθέσεις οι επισκέπτες θυμούνταν και νοσταλγούσαν το χαμένο παρελθόν, το οποίο ήταν καλύτερο σε αντιπαράθεση με το παρόν. Ακόμη και όταν η πληροφορήτρια αναφερόταν στις δυσκολίες της ζωής, όπως για παράδειγμα στον μικρό αριθμό κατοχής αυτοκινήτων και στους χωματένιους δρόμους, τα θυμόταν με νοσταλγία, γιατί ήταν καλύτερες εποχές.

Έτσι και για τους επισκέπτες των εκθέσεων, υπήρξαν μάρτυρες της αναπαράστασης ενός παρελθόντος αθωότητας και ξεγνοιασιάς. Νοσταλγούσαν την Αθηαίνου του χθες, της καλής εποχής χωρίς τα γεγονότα του 1974, την καταστροφή, την καινούρια μοιρασμένη ζωή, τις κοινωνικές αλλαγές που συνόδευσαν τις προσπάθειες αντιμετώπισης των συνεπειών της τουρκικής εισβολής. Χωρίς νότια και βόρεια. Χωρίς σύνορα στην καρδιά της Κύπρου. Μια εποχή που οι Αθηναίτες είχαν τη γη

τους, πριν το 1974. Ένα παρελθόν πριν να ξενιτευτούν οι συγγενείς. Οι φωτογραφίες αναπαριστούσαν μια δεμένη κοινότητα. Κατά τον ίδιο τρόπο και οι πληροφορητές κατά τις συνεντεύξεις διέπονταν από νοσταλγία, όταν μιλούσαν για τις εκθέσεις και για το υλικό. Για παράδειγμα, όταν αφηγούνταν για τις διαδικασίες φωτογράφισης, πριν τη δεκαετία του 1960 και για τους πλανόδιους φωτογράφους, ο λόγος τους ήταν εμποτισμένος με νοσταλγία. Δεν το θεώρησαν ανάγκη, ίσως ούτε γνώριζαν να δώσουν ακριβή στοιχεία για την ταυτότητα των φωτογράφων αυτών και για ακριβείς ημερομηνίες. Οι φιγούρες των πλανόδιων φωτογράφων εντάσσονταν σε εκείνη τη νοσταλγική εποχή.

«Οι είσιεν ένα φωτογράφο ένα τρίποδο, είσιεν ένα ρούχο μαύρο τζιαι έμπαινε πομέσα, τζιαι έφκαλεν φωτογραφίες! Τζιαι όπου τζιαι αν είσιεν ας πούμεν τζιαι μες το δρόμο...»

Η αφήγηση, όπως παραπάνω της τρίτης πληροφορήτριας, είχε επίκεντρο τους πλανόδιους φωτογράφους με τη φωτογραφική μηχανή με το τρίποδο και το μαύρο ρούχο, ως φιγούρες, οι οποίες δεν περνούσαν απαρατήρητες στα πανηγύρια και σε άλλες εκδηλώσεις. Χαρακτηριστικά η πληροφορήτρια δήλωσε ότι τη φωτογραφία για την ταυτότητά της, την είχε βγάλει κάπως έτσι, στη μέση του δρόμου και όχι σε κάποιο στούντιο.

«...τις φωτογραφίες τις παραπάνω, μπορώ να σου πω ότι έφκαλεν τες ο φωτο-Άντρος, ο θεός του Κάκου ήταν φωτογράφος κανονικός. Ήταν φωτογράφος! Τζιαι που εκδηλώσεις, που διάφορες δραστηριότητες στην Αθηαίνου, ήταν ο μόνος που έφκαλε τέθκιες φωτογραφίες. Το να φκάλει κάποιος φωτογραφία έπρεπε να πάει στη Λάρνακα, ήταν ο Κλάσνερ...».

Σε ειδικές περιπτώσεις, όταν χρειαζόταν η παραγωγή «επίσημων» φωτογραφιών, κατά το δεύτερο πληροφορητή, υπήρχαν τα στούντιο στις πόλεις και το στήσιμο μπροστά από φόντο, για παράδειγμα με ανθοστόλιστες κολώνες αρχαιοελληνικής αρχιτεκτονικής. Το ζευγάρι, ολόκληρη η οικογένεια ή η μάνα με τις κόρες, φορούσαν τα επίσημά τους ρούχα, τα οποία χρησιμοποιούσαν μονάχα σε ειδικές περιστάσεις της ζωής. Ίσως καμιά φορά να δανείζονταν ρούχα ώστε να αποθανατίσουν στη φωτογραφία την εικόνα που επιθυμούσαν να παραχθεί. Το φωτογραφικό φόντο δεν ήταν τυχαίο. Στο παραπάνω παράδειγμα ίσως να ερμήνευε το κλίμα της εποχής και της έντονης επιθυμίας για απόδειξη της ελληνικής ταυτότητας, με καταγωγή από το αρχαίο ελληνικό ένδοξο παρελθόν.³⁵

Οι επισκέπτες που παρευρέθησαν στις εκθέσεις, εξακολουθούν να αναφέρονται για αυτές ακόμη και σήμερα. Οι εκθέσεις στην Αθηαίνου αποτέλεσαν την αφετηρία της οπτικής αναπαράστασης του καλού, τοπικού παρελθόντος, όπως θα αναφερθώ στο πέμπτο κεφάλαιο. Συνταυτίστηκαν με τις παλιές φωτογραφίες. Οι επιμελητές ανέφεραν ότι και μετά τις εκθέσεις, συνδημότες εξακολούθησαν με δική τους πρωτοβουλία να δανείζουν παλιές φωτογραφίες. Ίσως να το έκαναν ή ακόμη και να εξακολουθούν να το κάνουν αυτό, με σκοπό σε μια μελλοντική προβολή των φωτογραφιών από τους επιμελητές να συμπεριληφθούν και οι δικές τους. Με άλλα λόγια και τα δικά τους προσωπικά βιώματα και μνήμες ή τον γονέων τους, να συμπεριληφθούν στο αφήγημα του τόπου και στην πολιτισμική μνήμη.

Οι εκθέσεις δεν ταξίδεψαν μονάχα τους σύγχρονους των φωτογραφιών. Ανάμεσα στους επισκέπτες συμπεριλαμβανόταν και η νεότερη γενιά, η οποία δε βίωσε τα γεγονότα των φωτογραφιών (μεγαλύτεροι που περιφρονούν τις δικές μας μνήμες-τι ζούμε εμείς δίπλα στα δικά τους παιδικά χρόνια). Και τα δικά τους βλέμματα συμμετείχαν στην ανταλλαγή βλεμμάτων με τα πρόσωπα των εικόνων. Οι φωτογραφίες τους καλούσαν να συμμετάσχουν στην πολιτισμική μνήμη των παρελάσεων των εθνικών επετείων, των μνημόσυνων για τους πεσόντες του 1955-59, των παραδοσιακών γάμων και επαγγελμάτων, των αλλιώτικων τρόπων διασκέδασης, παρόλο που δεν τα έζησαν.³⁶ Μέσα από την προσωπική εμπειρία, τα γλέντια και οι παραδοσιακοί γάμοι προκαλούσαν ευχάριστα συναισθήματα και το άμεσο κάλεσμα προς την κάθε παρέα «δείτε εδώ». Οι παραστάσεις όμως ιστορικών και εθνικών γεγονότων, όπως για παράδειγμα την επίσκεψη του πρώτου πρόεδρου της Κυπριακής Δημοκρατίας Αρχιεπισκόπου Μακαρίου III, καθώς και παρελάσεις εμποτισμένες με τη δίψα της ένωσης με το Ελληνικό Κράτος, προκαλούσαν προσωπικά την ανάγκη για στάση και περισυλλογή. Τα πρόσωπα συμμετείχαν σε άλλου είδους αγώνες, άγνωστους προς αυτούς της δικής μου γενιάς. Δεν πάλευαν εν ώρα εξετάσεων για εισαγωγή τους στο Πανεπιστήμιο, ούτε στις αρένες των γηπέδων, αγωνιώντας για τη νίκη της ποδοσφαιρικής τους ομάδας. Διεκδικούσαν την επίτευξη άλλων ιδανικών της εποχής τους, αγώνες που έπρεπε κατά την τελευταία δεκαετία να κατευνάσουν με σκοπό την επιτυχή ένταξη του Κυπριακού Κράτους στην ευρωπαϊκή οικογένεια. Η μνήμη εκείνων των γεγονότων, που οδήγησαν στην τουρκική εισβολή του 1974 και την de facto διχοτόμηση της νήσου,³⁷ σε εκδηλώσεις, όπως τις φωτογραφικές εκθέσεις, επισκιάζουν εξολοκλήρου τις δικές μας βιωματικές μνήμες.

Σε έργο της η Marianne Hirsch ασχολείται με φωτογραφίες που αποκαλύπτουν μια αισθητική μνήμη για τη δεύτερη γενιά και για τις μεταγενέστερες του Ολοκαυτώματος. Οι δικές τις μνήμες, οι οποίες δεν εμπεριέχουν το Ολοκαύτωμα, εκλαμβάνονται ως μικρότερης ιστορικής σημασίας. Εισάγει τον όρο «postmemory», για να μιλήσει για το βίωμα του τραύματος που είναι τόσο ισχυρό, ώστε να συλλαμβάνεται ως μνήμη από τη δεύτερη γενιά. Η μνήμη αυτή παράγεται από τη μεσολάβηση προβολής εικόνων, εκδηλώσεων και αφηγήσεων από τους επιζώντες. Η μνήμη του αντι-αποικιοκρατικού αγώνα στην Κύπρο και τα επακόλουθα ασφαλώς δεν πήραν τις διαστάσεις του Ολοκαυτώματος σε παγκόσμιο επίπεδο. Δεν παύει όμως να παραγκωνίζει τη μνήμη των βιωμάτων της νεότερης γενιάς και σε επετειακές και άλλες εκδηλώσεις να λαμβάνει διαστάσεις της μνήμης, όπως τη χαρακτηρίζει η Hirsch.³⁸ Παράδειγμα τα προσωπικά αισθήματα που ξύπνησαν στη θέαση εκείνων των φωτογραφιών στην πρώτη έκθεση και τη θύμηση των εφιαλτικών εικόνων που στοίχειωναν τα παιδικά μου όνειρα και τις εκθέσεις που γράφαμε στο σχολείο «σαν ενεργά μέλη της ΕΟΚΑ».³⁹

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Επιλεκτικό Παρελθόν και Νοσταλγία

Σκοπός του προηγούμενου κεφαλαίου, ήταν να ρίξει φως στους χώρους των εκθέσεων, για να πάρουμε μια γεύση από την ατμόσφαιρα που δημιουργούσε η θέαση των φωτογραφιών και των συνεπειών της. Στο παρόν κεφάλαιο θα εξετασθεί εκτενέστερα το παρελθόν, το οποίο ζωντάνευε στις εκθέσεις που, όπως προανέφερα κατά την γνώμη μου, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως επιλεκτικό. Μέσα από μερικά παραδείγματα από τις συνεντεύξεις, θα εξετασθεί η επιλεκτική παρουσίαση φωτογραφιών και η επιλεκτική μνήμη για την *καλή ιστορία του τόπου*.

Μια σειρά επιλογών προηγήθηκε πριν την έκθεση των φωτογραφιών στο δημόσιο χώρο. Οι προθέσεις των επιμελητών και των δυο εκθέσεων, όπως προαναφέρθηκε, ήταν να αναπαραστήσουν στους χώρους των εκθέσεων το παρελθόν στην Αθηαίνου. Στην πράξη όμως, παρουσίασαν συγκεκριμένες φωτογραφίες, τις οποίες επέλεξαν οι ίδιοι. Πιο πριν, τις είχαν επιλέξει τα άτομα που τις κατείχαν, ποιες δηλαδή θα έδιναν για τους σκοπούς των εκθέσεων, τις οποίες, όταν παρήχθησαν οι φωτογραφίες, επέλεξαν να τις αγοράσουν, να τις κρατήσουν και να τις διαφυλάξουν. Τέλος τα φωτογραφούμενα αντικείμενα, άνθρωποι, τοπία και δράσεις, επιλέχθηκαν από τους φωτογράφους κατά τη στιγμή της φωτογράφισης· τι θα συμπεριλάβουν δηλαδή στο φωτογραφικό κάδρο και τι όχι. Άρα στις εκθέσεις παρουσιάστηκαν συγκεκριμένα αφηγήματα, μέσα από μια σειρά επιλογών. Όχι γιατί οι επιμελητές είχαν σκοπό να ξεγελάσουν τους επισκέπτες παρουσιάζοντας ένα «αυθεντικό» παρελθόν, αλλά γιατί, κατά τη γνώμη μου, οι ίδιοι δεν είχαν αντιληφθεί ότι δεν άνοιγαν τις πόρτες στο παρελθόν, όπως οι ίδιοι νόμιζαν, παρά μόνο επιλεκτικά παραθυράκια της ιστορίας εκείνης που οι ίδιοι έκριναν ως την *καλή ιστορία του τόπου*. Ακολούθως οι εικόνες σαν γέφυρες οδηγούσαν τους επισκέπτες θεατές από το παρόν στο *παρελθόν μας*. Τα πρόσωπα που προβάλλονταν στις φωτογραφίες ήταν γνωστά στους περισσότερους και τα τοπία περπατημένα. Αλλά το παρελθόν που ζωντάνευε στους χώρους εκείνους, οι μνήμες που ξυπνούσαν, οι νοσταλγίες που διεγείρονταν και οι ιστορίες που αφηγούνταν ήταν όλα επιλεκτικά.

Για την πρώτη έκθεση, οι επιμελητές είχαν κατά νου την προβολή εικόνων με δραστηριότητες του τόπου, νοσταλγικές πόζες, γνωστές φυσιογνωμίες. Πώς ζούσε ο Αθηναϊνίτης στην καθημερινότητα και σε γιορτινές και επετειακές εκδηλώσεις.

Ε θυμούμαι εκδηλώσεις από γάμους... γεωργικές εργασίες, που... διασκεδάσεις... Προσκοπείο, ο Οθέλλος, είχαμεν, είχαμεν μαζέψει από όλα τα...

από όλα τα συμπλέγματα, ήντα μπου να σου πω, τα κομματικά τζιαι αυτά, εν τζιαι εν τζιαι θέλαμε να δημιουργήσουμε κανένα κομματικόν, εθέλαμε απλώς να δημιουργήσουμε την εικόνα της Αθηαίνους πριν εζήντα χρόνια, εν μας εκόφταν τα κομματικά. Τζιαι δραστηριότητα του Οθέλλου τζιαι δραστηριότητα του Ορφέα από όλα, όλους τους φορείς του χωρκού.

Στα λόγια του δεύτερου πληροφορητή ήταν ξεκάθαρες οι προθέσεις: έριξαν φως σε εκδηλώσεις όλων των συμπλεγμάτων, με σκοπό να αποφύγουν κάθε πολιτική διάσταση. Στον ανθρωπολογικό λόγο όμως το «μη-πολιτικό» αποτελεί πολιτικό. Η απώθηση του πολιτικού στοιχείου των συγκρούσεων και των διχόνοιων, αντιστοιχούσαν σε ένα μονομερές αφήγημα του παρελθόντος. Στον κοινό Λόγο που δημιουργήθηκε για τον τόπο και για τους κατοίκους, για το πρόσφατο παρελθόν από το 1945, δεν υπήρχαν, για παράδειγμα, τα αιματηρά επεισόδια των κοινοτικών συγκρούσεων Ελληνοκυπρίων-Τουρκοκυπρίων, κατά τη διετία 1963-1964.⁴⁰ Στο Λόγο όμως εντασσόταν ο εθνικός αντιαποικιακός αγώνας των Ελληνοκυπρίων ως συλλογικό σώμα χωρίς εσωτερικές συγκρούσεις, εναντίον της Βρετανίας, την περίοδο 1947-1958.

Και οι τέσσερις πληροφορητές κατά τις συνεντεύξεις τους, ανέφεραν τη στερεότυπη φράση, φωτογραφίες του 1955-59. Ο δεύτερος πληροφορητής ανέφερε ότι η κυρία Δανάη είχε *«ωραίες φωτογραφίες παλιές»*, φωτογραφίες εκείνης της εποχής, του 1955-1959. Του 1955-1959 ήταν και οι φωτογραφίες της κυρίας Καλλιόπης *«τζιείνης της εποχής»*, σύμφωνα με τη φωτογράφο-πληροφορήτρια.

«Α είχαμε μερικές, τους αγώνες 55-59 που ήταν οι, εθάψαν τους ήρωές μας της Αθηαίνου τζι' είχαμε μερικές φωτογραφίες που παίρναν στο κοιμητήριο, οι κηδείες τους, τζιείνες ήταν του 55-59 φωτογραφίες».

Οι νεαροί Αθηαίνιτες, Αρτέμης Κ. Φραντζέσκου και Τουμάζος Τουμάζου, σκοτώθηκαν το 1956 και το 1958 αντίστοιχα αγωνιζόμενοι ενάντια στον κοινό τότε εχθρό. Έτσι ο θάνατός τους ως ηρωικός είναι αναγνωρισμένος από όλους τους δημότες, ως οι ήρωές μας, όπως τους ανέφερε παραπάνω ο φωτογράφος-πληροφορητής. Η δική τους ιστορία εντασσόταν στην κοινή, καλή τοπική ιστορία, για αυτό το λόγο άλλωστε συμπεραίνουμε ότι οι φωτογραφίες στο κοιμητήριο με το πλήθος, τους ιερείς και τις ελληνικές σημαίες συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση. Οι εικόνες αυτές αποτελούσαν μέρος των φωτογραφιών που εκπλήρωναν την ανάγκη των Αθηαίνιτων θεατών να συμμετέχουν σε μια τοπική εμπειρία, που μαρτυρούσε την ελληνικότητα του τόπου αγωνιζόμενου εναντίον του ξένου «Άλλου».

Εφόσον στις φωτογραφίες δεν προσεγγιζόταν η πολιτική διάσταση, για τους επιμελητές τουλάχιστο, ποια διάσταση προσεγγιζόταν. Ήδη συμπεράναμε σε προηγούμενα κεφάλαια ότι οι εικόνες προέβαλλαν επαγγέλματα, τα οποία σήμερα αναγνωρίζονται ως παραδοσιακά ή εκτελούνταν με παραδοσιακό τρόπο. Τότε όμως αποτελούσαν την καθημερινή ζωή. Κατ' επέκταση, ακόμη και μεμονωμένες φωτογραφίες με κηδείες ατόμων που έπεσαν θύματα του μίσους Ελληνοκυπρίων-Τουρκοκυπρίων τη δεκαετία του 1960, εντάχθηκαν στην κοινή τοπική ιστορία, διαβάζοντας από αυτές τη λαογραφική καθημερινότητα:

«Έτσι ήταν! Τζιαι κάθε σταυροδρόμι να σταθούν να κάμουν μιν ευχήν όλοι οι παπάδες. Ερκούνταν ούλλοι οι παπάδες οι ψαλτάδες τα εξαπτέρυγα να πάρουν το νεκρό, έννεν σαν τωρά που, βάλλουν τον μες το αυτοκίνητον, εν εκατάλαβα εν ακούω τον παπά να ψάλλει που μέσα ας πούμε. Επήαν τζείνα τζιαι πας το σταυροδρόμι ε, ήταν να σταθούν να κάμουν, απλοποιηθήκαν ούλλα τα πράματα».

Η τρίτη πληροφορήτρια περιγράφει τη θρησκευτική τελετουργία κατά τη συνοδεία του νεκρού στο κοιμητήριο και όχι τον αιφνίδιο τρόπο του θανάτου του. Διαβάζει νοσταλγικά την εικόνα με την τελετουργία εκείνη, κατά την οποία ήταν πιο έντονη η απόδοση τιμής προς το νεκρό. Προσεγγίζει το θέμα εντελώς «λαογραφικά» και όχι ιστορικά. Δεν «αγγίζει» οτιδήποτε δεν εντάσσεται στην καλή ιστορία.

Αναπολώντας εκείνους τους παλιούς καλούς καιρούς, η τρίτη πληροφορήτρια κάνει κριτική στα πρόσφατα χρόνια, κατά τα οποία, όπως ανέφερε επανειλημμένα, όλα απλοποιήθηκαν εξαιτίας της ραγδαίας ανάπτυξης της τεχνολογίας. Μπορεί να υπήρχε η φτώχεια και η έλλειψη των τεχνολογικών μέσων που υπάρχουν σήμερα για διευκόλυνση της ζωής. Υπήρχαν όμως άλλες αξίες, οι οποίες, όπως θα σχολιαστεί στη συνέχεια, σήμερα θεωρείται ότι ισοπεδώνονται. Έτσι και οι νεότερες γενιές, στην οποία εντάσσομαι και εγώ, εφόσον δεν έζησαν στα χρόνια τα οποία δεν ήταν όλα τόσο απλά, αλλά απεικονίζονταν στα μάτια τους ρομαντικά και νοσταλγικά, διάβαζαν αλλιώς τις εικόνες. Ο φωτογράφος-πληροφορητής αναφέρει μια εφηβική παρέα στην έκθεση, η οποία του είχε κάνει ιδιαίτερη εντύπωση:

«Το μόνον που μου έμεινεν εμένα μια φορά ήταν έτσι μια παρέα δεκαπέντε-δεκαεπτά χρονών, τζιαι έδωσαν όλην την έκθεση γύρω, εν εβαρεθήκαν να τη δούσιν τζιαι μόλις εφεύκαν λαλώ τους ρε παιθκια ήνταμπου, ήνταμπου εκαταλάβατε σήμερα, που, είδα σας ότι εν εχάσετε φωτογραφία τζιαι επεξεργαστήκετε τες όλες. Το μόνο που είπαν έτσι τζιαι εγελούσαν τα μωρά

ήταν «πάντως επερνούσαν καλύτερα οι παλιοί πουλλόου μας». Ήταν το κάτι που μου έμεινε έτσι, τζιαι ελαλούσαν το τόσον ενθουσιασμένα τα μωρά που ένιωθαν το».

Βλέποντας όλες τις φωτογραφίες, οι νεαροί συμπεράναν ότι οι απεικονιζόμενοι των φωτογραφιών στα χρόνια που παρουσιάζονταν, περνούσαν καλύτερα από τη δική τους σύγχρονη γενιά. Τους έβλεπαν στα γλέντια τους, στις παρελάσεις, αγαπημένους να ποζάρουν μπροστά στο φακό με το κρασί στο χέρι, σε μια στιγμή άξια να αποθανατιστεί. Οι φωτογραφίες όμως δεν προέβαλλαν εκείνες τις δύσκολες στιγμές, όπου οι άντρες κοπιούσαν στο χώρο εργασίας, ιδρώναν στα χωράφια απροστάτευτοι από τον καυτό ήλιο του νησιού. Οι γυναίκες αναγκάζονταν να μένουν στο σπίτι, όταν δεν είχαν κάποιο ιδιαίτερο λόγο να βγουν. Τι θα έλεγε η γειτονιά. Όταν γέροι, νέοι έφευγαν βιαστικά από τα σπίτια τους τον Αύγουστο του 1974, κατά τη δεύτερη τουρκική εισβολή, όπως μαθαίνουμε από προφορικές μαρτυρίες. Δεν υπάρχουν καν τοπικές φωτογραφίες του καλοκαιριού του 1974. Ακόμη και αν υπάρχουν, κανείς δε γνωρίζει την ύπαρξή τους. Όπως είπε η φωτογράφος-πληροφορήτρια:

«Εν είδα μπροστά μου. Εμ μου έτυχε να δω...Αλλά εν έπεσεν εις την αντίληψη μου να 'χουμε φωτογραφίες. Του εβδομήντα-τέσσερα...Ε ποιος ήταν να, αφού έπιανες τα τζιαι εβούρας που λαλεί ο λόγος, ποιος ήταν να φκάλει, φωτογραφίες».

Στη δεύτερη έκθεση, η παραγωγή των φωτογραφιών που παρουσιάστηκαν θα μπορούσε να χωριστεί σε δυο ενότητες: οι παλιές φωτογραφίες, που ξεκινούσαν από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα -βρήκα μια φωτογραφία από το 1907 στη συλλογή της φωτογράφου- μέχρι τη δεκαετία του 1970, πριν από τα γεγονότα. Η δεύτερη αποτελούνταν από πρόσφατη φωτογράφιση της φωτογράφου, με εικόνες όμως που να προβάλλουν το παρελθόν, όπως ηλικιωμένους και παλιά σπίτια με πλίνθο. Όλες οι φωτογραφίες, ασχέτως τις διάφορες χρονολογίες παραγωγής, στήθηκαν μπροστά στα μάτια των επισκεπτών, για να εκτελέσουν το ρόλο τους, να αφηγηθούν το παρελθόν. Για παράδειγμα, εικόνες με παιδάκια ποζάροντας μπροστά από το σχολείο τους, προβάλλονταν σε φωτογραφία του 1907, στις μεταγενέστερες φωτογραφίες του νηπιαγωγείου της δασκάλας, σε φωτογραφίες του δημοτικού σχολείου τη δεκαετία του 1940. Παρουσιάστηκαν επίσης φωτογραφίες του δημοτικού σχολείου, στις οποίες αναγνωρίζω στο κέντρο τη μητέρα μου, της δεκαετίας του 1960. Ανάμεσα σε αυτές, μια άλλη φωτογραφία χωρίς ημερομηνία, με

παιδάκια όμως να κάθονται μπροστά από το νηπιαγωγείο φορώντας στα κεφάλια στεφάνια από λουλούδια και στον τοίχο να αναγράφει, *Ένωσις, η μόνη λύσις*.

Όλες οι παραπάνω εικόνες πέρασαν από το φίλτρο των στοιχείων ακριβής ταυτότητας σε ένα απόσταγμα παρελθόντος, ασχέτως των δεκαετιών παραγωγής και των γενεών προβολής. Στο συνονθύλευμα αυτό βρήκα τη μητέρα μου και τους θείους μου, όταν ήταν μαθητές, όπως επίσης τη γενιά του πατέρα τους, όταν βρίσκονταν στα μαθητικά θρανία. Αλλά η γενιά αυτή του παππού απεικονιζόταν και στα γεράματα, να αναπαύεται στα καφενεία. Οι εικόνες διαφορετικών εποχών, υφάνθηκαν στις πλέξεις της επιμελήτριας, διαμέσου της πολιτισμικής τεχνολογίας του *pastiche*, παράγοντας ένα καινούριο προϊόν, την παλιά, παραδοσιακή, νοσταλγική Αθηαίνου. Με άλλα λόγια, ετερόκλητες εικόνες από διαφορετικές εποχές, συγκολλήθηκαν ανάλογα με το προσωπικό γούστο και στιλ των επιμελητών σε ένα ενιαίο σύνολο, προσφέροντας στους θεατές μια αναπαράσταση του παρελθόντος. Αυτή η καινούρια *retro* αναπαράσταση στην εποχή του *pastiche*, σύμφωνα με τον Fredric Jameson, εκτοπίζει την «πραγματική» ιστορία του παρελθόντος, προσφέροντας σε μας την ανάγνωση ιδεών και στερεοτύπων για το παρελθόν, γνωστού ως *pop history*.⁴¹ Το παρελθόν μπορεί να κατανοηθεί σαν αποθήκη των τεχνοτροπιών, στιλ και κωδίκων των δημιουργών κειμένων, ταινιών, φωτογραφικών εκθέσεων που «καταναλώνουμε» στη μεταμοντέρνα εποχή.⁴²

Αυτό το νοσταλγικό τοπικό παρελθόν, ερχόταν να χτυπήσει το παρόν. Γυρνώντας πίσω στα λόγια της τελευταίας πληροφορήτριας, σαν μεγαλύτερη σε ηλικία, παρόλο που είχε ζήσει πιο έντονα από τους υπόλοιπους πληροφορητές νεανικά χρόνια, στα οποία η ζωή ήταν πιο δύσκολη, όπως για παράδειγμα η εργασία, έβλεπε με απαξίωση τα πρόσφατα χρόνια.

«Κινητά φκάλουν τζιαι φωτογραφικές τζιαι κάμερες, τζιαι πόσα πράματα πόσα, κόμα εν... τόσα χρόνια τόση πολλή αλλαγή, αν θα πηαίνουμεν έτσι ή δάλλως εννά κατηφορίσουμεν τε πίσω πάλε... Πόσον εγίνειν διαφορετικός ο κόσμος».

Σε αντίθεση με τα νεανικά της χρόνια, σήμερα ο καθένας μπορεί να έχει πρόσβαση στην φωτογράφιση, ακόμη και με τη χρήση κινητού τηλεφώνου. Η υπερκατανάλωση διακατέχει τον κόσμο μας σήμερα. Η πληροφορήτρια επισημαίνει την τεράστια αλλαγή που πραγματοποιήθηκε σε μικρό διάστημα χρόνου, η οποία δε γνωρίζει κατά πόσο μας οδηγεί στην πρόοδο ή στην καταστροφή. Η επισήμανση της αλλαγής γενικότερα σε μικρό χρονικό διάστημα, φαίνεται να αποτελεί σταθερά διαμέσου του

χρόνου. Οι Williams και Parailias παρουσιάζουν αρκετά παραδείγματα πληθυσμιακών κοινοτήτων, οι οποίες βιώνοντας μια περίοδο αλλαγής εξαιτίας συγκεκριμένων γεγονότων, καλλιεργούν μια έντονη νοσταλγία για την εποχή πριν από την αλλαγή.⁴³

Στις φωτογραφικές εκθέσεις η μετάβαση στη νοσταλγία εκ μέρους των θεατών δεν ήταν δύσκολο να πραγματοποιηθεί, εξαιτίας της προβολής ενός επιλεκτικού, καλού παρελθόντος. Στο παρελθόν που προβαλλόταν, οι θεατές διάβασαν μια ξέγνοιαστη, αγνή, εξιδανικευμένη εποχή που χάθηκε. Θυμούνταν και νοσταλγούσαν τα χρόνια πριν το 1974, όπου οι Αθηναίτες είχαν τη γη τους. *«Οι Αθηναίτες ήταν από τους πιο πλούσιους της Κύπρου»*, μου λένε καμιά φορά οι μεγαλύτεροι, ακόμη και αν η θέση αυτή δεν ισχύει. Στη γη που σήμερα δεν κατέχουν, είχαν επενδύσει πολύ περισσότερα από το οικονομικό. Πραγματικά οι γεωργοί προσέφεραν όλη τους τη ζωή για την καλλιέργεια της γης, από την οποία τρέφονταν. Μεγάλωναν παιδιά, με σκοπό να τα κάνουν άξια να την κληρονομήσουν και να της αφιερώσουν την ίδια αγάπη και εργατικότητα. Έπειτα, η χαμένη εποχή ταυτιζόταν με την Αθηαίνου να βρίσκεται σε πολύ μικρή απόσταση από την πρωτεύουσα. Μετά το 1974 και το κλείσιμο του δρόμου που περνούσε από το χωριό Πυρόι, βόρεια της Αθηαίνου, ο συνδετικός κρίκος δηλαδή με τη Λευκωσία, ο τόπος από τη μια μέρα στην άλλη απομονώθηκε. Απομακρύνθηκε από την πρωτεύουσα, γεγονός που στοίχισε στους περήφανους Αθηναίτες. Από προσωπική εμπειρία, αρκετές φορές άκουσα τον παππού μου να μιλά για αυτή τη γη, στην οποία αφιέρωσε τα νεανικά του χρόνια, ενώ σήμερα την *«επισκέπτεται»* μονάχα με τη μνήμη του.

Στην πραγματικότητα όμως, τα χρόνια πριν από εκείνο το καλοκαίρι δεν χρωματίζονταν μόνο με φωτεινά χρώματα. Οι δυσκολίες της καθημερινής ζωής ποικίλαν. Για παράδειγμα, οι δύσκολες συνθήκες εργασίας. Οι γυναίκες αν δε δούλευαν στα χωράφια, δούλευαν στο σπίτι και πρόσεχαν παιδιά ή αδέρφια. Τα παιδιά έπρεπε να είναι αφοσιωμένα και υπάκουα στους γονείς τους. Πόσες φορές άκουσα γονείς να λένε με παράπονο: *«πού να τελειώσουμε το σχολείο τότε. Εμάς ο πατέρας μας έβγαλε από το σχολείο για να δουλεύουμε στα χωράφια. Για να μάθουμε τέχνη να φέρνουμε λεφτά στο σπίτι. Και μέναμε αμόρφωτοι»*. *«Εμένα οι γονείς μου δε με άφηναν να βγαίνω, γιατί ήμουν κοπέλα»*. *«Ο αδερφός μας αναγκάστηκε να φύγει για τα ξένα για να δουλέψει. Έφαντον η ζενιθικά»*.

«Τότε η ζωή ήταν αλλιώς», κατά τους επισκέπτες των εκθέσεων. Ακόμη και τα δύσκολα χρόνια να θυμούνταν, η νοσταλγία δεν έλειπε. Γιατί τότε οι άνθρωποι «είχαν αξίες». Τότε, τότε... Αυτό το τότε όμως για το Williams αποτελεί μια κυλιόμενη σκάλα, στην οποία οι αξίες της χαμένης εποχής, σήμαιναν διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικές εποχές. Η αναπόληση ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος δεν εντοπίστηκε μονάχα στα πλαίσια της παρούσας μελέτης. Η παραγωγή αφηγημάτων με «τότες» και «τωρά» δεν αποτελεί πρωτοτυπία.⁴⁴ Η έκθεση με τίτλο *Αθηαίνου, Περιδιάβαση στο Χθες*, αντικατόπτριζε ένα πρόσφατο χθες. Ένα χθες μιας χαμένης, καλής εποχής με καθορισμένο τέλος. Όπως η συνέντευξη της τρίτης πληροφορήτριας κυρίας Δανάης διέπεται από ένα παρελθοντικό χρόνο και από το «τωρά».

Η πληροφορήτρια περιγράφει επίσης μια αλλαγή, η οποία συνέβαινε στα χρόνια όταν παντρεύτηκε:

«ήταν το έξω του χωρκού δαμέ. Υστερα ήρταμεν εμείς. Υστερα ήρτεν ο Τριφής πάνω στις αποθήκες. Τωρά εμπήκαμε μέσην εμείς πες, πόσα σπίθκια έσειει».

Τότε, δηλαδή περίπου στα μέσα του αιώνα, ξεκίνησαν να χτίζονται καινούρια σπίτια, στις παρυφές της Αθηαίνου, εκεί που τελειώνει η κατοικημένη περιοχή και ξεκινούσε η καλλιεργήσιμη γη. Με το πέρασμα του χρόνου, συνέχισε να εξαπλώνεται η κατοικημένη περιοχή εκεί, με αποτέλεσμα το «έξω του χωρκού» να μεταφερθεί παρακάτω. Σήμερα, με την αρχιτεκτονική των σπιτιών να αλλάζει διαρκώς, εφόσον νέες μόδες κατακλύζουν τις φαντασιώσεις των νεαρών ζευγαριών, τα σύμβολα νεωτερικότητας του «τότε καιρού», αποτελούν στις μέρες μας απομεινάρια του παρελθόντος. Για τα σπίτια αυτά αναφέρεται νοσταλγικά και η φωτογράφος-πληροφορήτρια, παρόλο που είναι πολύ πιο νέα. Για παράδειγμα, αναφέρεται σε ένα σπίτι, το οποίο είναι από τα παλαιότερα που υπάρχουν ακόμη σήμερα στην Αθηαίνου. Σε αυτό το σπίτι ζούσε η γυναίκα, γνωστή ως Μαμμού, η μαμή δηλαδή της κοινότητας, για δεκαετίες, στα μέσα του 20ού αιώνα. Σήμερα, εφόσον η γυναίκα αυτή, καθώς και ο σύζυγός της έχουν πεθάνει και τα παιδιά με τις οικογένειές τους ζουν σε άλλες πόλεις της Κύπρου, στο σπίτι διαμένουν εργάτες μετανάστες από Βουλγαρία. Οι κάτοικοι του σπιτιού ανήκουν στην πληθυσμιακή ομάδα των «ξένων» της Αθηαίνου, οι οποίοι συχνά μετατρέπουν το σπίτι διαμονής τους σε τόπο συνάντησης με τους ομοεθνείς τους.

Η βαθιά εξιδανίκευση του παρελθόντος στηρίζεται εν μέρη στα δεδομένα της σημερινής εποχής της συνεχούς εκ-τεχνολόγησης. Δε χρειάζεται να είναι κανείς τεχνοφοβικός, για να απορεί για την πορεία της ζωής, πού θα οδηγήσουν δηλαδή οι

σύγχρονες ριζοσπαστικές αλλαγές, ενώ ταυτόχρονα επιθυμεί σταθερότητα. Ο Williams αν μελετούσε τη νοσταλγική ενατένιση του παρελθόντος στην Αθηαίνου, δε θα το έκανε τόσο με βάση ιστορικών γεγονότων, αλλά θα έψαχνε εκείνες τις δομές της αίσθησης στη στάση των Αθηναίων στις στιγμές αντίδρασης των αλλαγών. Έπειτα, η «κυλιόμενη σκάλα» της νοσταλγίας, όπως την ονομάζει, θα έβλεπε ότι δε σταματούσε την περίοδο πριν από το 1974, εφόσον οι εντάσεις και οι διχόνοιες ορθώνονταν ολοζώντανες. Η νοσταλγία που αναπτύσσεται στο παρόν με τις αλλαγές που έρχονται απέξω, τις οποίες όμως δεχόμαστε, για να πορευούμε παράλληλα με τον υπόλοιπο κόσμο, αφορά «ένα παρελθόν» μπερδεμένων εποχών. Μια αλλαγή που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια αφορά τη δημογραφική σύσταση του τόπου που αλλάζει από την αυξανόμενη εισροή αλλοδαπών μεταναστών, μέρος των οποίων, κυρίως γυναίκες, παντρεύονται με Αθηναίτες αποκτώντας κυπριακή υπηκοότητα. Συχνά ακούω από μεγαλύτερα άτομα, κυρίως γυναίκες, να αναφέρουν για κάποιον δημότη της κοινότητας, ότι παντρεύτηκε μια ξένη, όταν η γυναίκα κατέχει μονάχα στοιχειώδη μόρφωση και η αρχική αιτία που έρχεται στην Κύπρο είναι η παραμονή της για βραχυχρόνιο διάστημα, για ανεύρεση εργασίας.

Έτσι και στις εκθέσεις, παρουσιαζόταν ένα παρελθόν χωρίς επικίνδυνους Άλλους. Τα νεωτεριστικά στοιχεία της εποχής που προβάλλονταν, σήμερα χαρακτηρίζονται ως παραδοσιακά, άρα αποδεκτά και ακίνδυνα για το μέλλον. Με τη βοήθεια και των λεζάντων, η μνήμη που παραγόταν, ήταν περίπου κοινή, δημιουργώντας το συναίσθημα του *συνανήκειν*. Τι και αν απωθούσαν τις πικρές μνήμες, ντύνοντας το παρελθόν μόνο με τα καλά, ακίνδυνα στοιχεία, τα οποία δεν προκαλούν συγκρούσεις.

ΜΕΡΟΣ ΠΕΜΠΤΟ

Στροφή Προς το Παρελθόν και Διάσωση

Με το τέλος της εργασίας αυτής, διαπίστωσα ότι, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στην Αθηαίνου μια στροφή προς το τοπικό παραδοσιακό παρελθόν, τόσο από δημόσιους φορείς, όπως το Δήμο, όσο σαν αποτέλεσμα ιδιωτικών δράσεων, όπως των επιμελητών των εκθέσεων. Πιθανή αιτία αυτού του φαινομένου είναι η επιθυμία διάσωσης της πολιτισμικής κληρονομιάς για τις επόμενες γενιές. Η τάση αυτή δεν αποτελεί μεμονωμένη κίνηση, αλλά συναντάται σε πληθυσμιακές ομάδες, μετά από ένα σημαντικό γεγονός, κατά πλειοψηφία τραυματικό και μεγάλη αλλαγή. Το φαινόμενο αυτό στην Αθηαίνου θα εξεταστεί μέσα από παραδείγματα. Τέτοια παραδείγματα εμφανίζονταν μπροστά μου από καιρό, αλλά η ενασχόληση με την παρούσα εργασία με οδήγησε στο να τα σκεφτώ διαφορετικά.

Η διαδικασία προβολής εικόνων από το παρελθόν, όπως φωτογραφικών, κινηματογραφικών, ζωγραφικών στα ακόλουθα παραδείγματα, θα μπορούσε να ενταχθεί στη νοσταλγική εμμονή προβολής του παρελθόντος, πέραν από τα εθνικά σύνορα. Η νοσταλγία συνιστά καίριο πεδίο έρευνας σε ακαδημαϊκούς κλάδους, όπως ανθρωπολογία, ιστορία και κριτική θεωρία από τη δεκαετία του 1970, εξαιτίας της αυξανόμενης ενασχόλησης με εκδηλώσεις, όπως το στήσιμο εκθέσεων με παλιές φωτογραφίες.

Το πρώτο παράδειγμα αφορά τις δυο εκθέσεις, οι οποίες το καλοκαίρι του 2003, ζητήθηκε από το Δήμο να ξαναστηθούν στο χώρο του Ά Δημοτικού Σχολείου, στα πλαίσια καλοκαιρινών εκδηλώσεων, αφιερωμένων στους απόδημους Αθηναίτες, τους Αθηναίτες δηλαδή της διασποράς. Σε μια από τις βραδιές εκδηλώσεων, με το τέλος της παράστασης, θεατρικής ή χορευτικής, περίμενε τους θεατές μια αναδρομή στα μονοπάτια της παράδοσης. Μπορούσαν να γευτούν παραδοσιακό ψωμί, χαλλούμι και παραδοσιακά γλυκά. Παρακάτω μπορούσαν να δουν μια ομάδα γυναικών που έκανε παραδοσιακό κέντημα. Δίπλα ένα άλλο ηλικιωμένο που έφτιαχνε καρέκλες από ψάθα με τα χέρια. Και φυσικά να επισκεφτεί τον καινούριο χώρο των εκθέσεων, ο οποίος πιθανό να παισιωνόταν με άλλα παραδοσιακά εργόχειρα. Αθηναίτες από άλλες περιοχές της Κύπρου, οι ετεροδημότες, όπως ονομάζονται από το Δήμο, ίσως και Αθηναίτες της διασποράς, αν έτυχε να κάνουν τις διακοπές τους εκείνη την περίοδο στο νησί, τους δινόταν η ευκαιρία να θυμηθούν τα παλιά χρησιμοποιώντας και τις πέντε τους αισθήσεις. Για μια ακόμη φορά ο Δήμος, για να παρουσιάσει ένα αφήγημα για την παραδοσιακή Αθηαίνου, εννοώντας καθώς αναφέρθηκε, ενός

πρόσφατου παρελθόντος, χωρίς όμως το 1974, έκανε αναφορά στους *απόδημους μας*. Εκδηλώσεις αφιερωμένες στα άτομα της διασποράς συνηθίζονται από το Δήμο, στις οποίες είναι ελεύθερη η είσοδος προς τον καθένα. Τέτοιες εκδηλώσεις δεν αποκλείουν μετανάστες άλλων εθνικοτήτων, οι οποίοι έρχονται στην Κύπρο και πιο συγκεκριμένα στην Αθηαίνου, προς ανεύρεση εργασίας, συνήθως σαν ανειδίκευτοι εργάτες.

Μια παρόμοια εκδήλωση επιθυμούσε ο δεύτερος πληροφορητής να πραγματοποιηθεί στη διασπορά της Αυστραλίας, κατά το ταξίδι της χορωδίας του Πολιτιστικού Ομίλου Αθηαίνου. Στην εκδήλωση θα παρευρίσκονταν Αθηαίνιτες που έφυγαν ως μετανάστες για εξεύρεση εργασίας, τη δεκαετία του 1960, όπως γνωρίζω από διηγήσεις του πατέρα μου. Η νοσταλγία για τον τόπο, τη ζωή και για τους *«χωρκανούς»* είναι πιο έντονη στους απόδημους της Αυστραλίας που δεν μπορούν να επισκέπτονται συχνά το νησί λόγω μεγάλης απόστασης. Επίσης είναι έντονη γιατί όταν έφευγαν για Αυστραλία, δεν σκόπευαν να γεράσουν εκεί, αλλά μετά από κάποια χρόνια να επέστρεφαν με τις οικογένειές τους. Τελικά, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, ούτε η πρώτη γενιά επέστρεψε ούτε οι επόμενες. Μια έκθεση φωτογραφιών που να προέβαλλε εικόνες των Αθηαϊνιτών-Αυστραλών στα σχολεία με τους συμμαθητές τους, στις παρέες με τους φίλους τους, τους γονείς τους ολοζώντανους, θα προκαλούσε ακόμη πιο έντονα συναισθήματα. Συνηθίζεται μέλη της διασποράς της πρώτης γενιάς, ίσως λόγω του φόβου της λήθης και της απώλειας της ταυτότητάς τους, να τηρούν τα έθιμα και τις παραδόσεις ως κειμήλιο στις νεότερες γενιές, περισσότερο από τους κατοίκους που ζουν στη γενέτειρα, διασώζοντας έτσι όσα ισοπεδώει ο *εξευρωπαϊσμός μας* στο νησί. Ως ενεργό μέλος της διάσωσης θα μπορούσα να χαρακτηρίσω τη φωτογράφο-πληροφορήτρια. Στη συνέντευξή της, αρκετές φορές ανέφερε τα παραδοσιακά σπίτια της Αθηαίνου που γκρεμίζονται για χάρη του εκσυγχρονισμού, ενώ διασώζονται μόνο από το φωτογραφικό μάτι.

«Έχω το τζειν το σπίτι, τωρά ήντα μπου εχτίστηκεν, εκατάλαβες; Εν τούτα που μεινίσκουσιν, κάποιος πρέπει να φκάλλει εν τζιαι είμαι η μοναδική τελοσπάντων που φκάλλω τα, να μεν το παίρνουμεν τζιαι πάνω μας ότι έφκαλλα, έσειε τζι' άλλους που φκάλλουν τζιαι πιο παλιές φωτογραφίες φυσικά, πιο παλιοί, που μένα που εφκάλασιν φωτογραφίες, αλλά άρεσκεν μου έτσι να κάμω κάτι να, να δείζω να μείνει, διότι έρκεται μέρα που σου ζητούν τζιαι λείεις να, διότι πού εννά πάει ο άλλος για να το γυρέψει στο φωτογράφο».

Ως κάτοχος του ρόλου διάσωσης η φωτογράφος-πληροφορήτρια αποθανατίζει τα παλιά σπίτια, γιατί ο ενδιαφερόμενος σε εκείνη θα αποταθεί, όταν θελήσει να αποκτήσει μια εικόνα από το παρελθόν του τόπου.

Πριν φύγω από την Κύπρο, με το τέλος των εορτών των Χριστουγέννων, στο σαλόνι ενός συγγενικού μου σπιτιού στη Λευκωσία πρόσεξα την ύπαρξη δυο ζωγραφικών πινάκων με το σπίτι του προπάππου μου. Το σπίτι αυτό, μαζί με κάποια άλλα, χαρακτηρίστηκαν επίσημα από το Δήμο ως διατηρητέα τους τελευταίους μήνες. Τους πίνακες υπέγραφε ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Μάγος, Αθηναίτης που όμως δε διαμένει στην κωμόπολη. Τα τελευταία χρόνια όμως, εκτός από το να παραδίδει μαθήματα ζωγραφικής στην Αθηαίνου, έχει δημιουργήσει και πουλήσει μεγάλο αριθμό πινάκων με παραδοσιακά σπίτια, βρύσες, στενά πλακόστρωτα δρομάκια της Αθηαίνου. Ακόμη και ο ζωγράφος αυτός τα τελευταία χρόνια εμπνέεται από την τοπική παράδοση, γεμίζοντας σαλόνια με τους πίνακές του. Το 2002, σαν μέλη της χορευτικής ομάδας του Πολιτιστικού Ομίλου φτιάχναμε τα σκηνικά, τα οποία στήνονται σε κάθε εκδήλωση του Ομίλου. Το πετύχαμε με τη βοήθεια του ζωγράφου, ο οποίος είχε κάνει την περισσότερη δουλειά. Και φυσικά το ντεκόρ είναι η παλιά γειτονιά με τα παραδοσιακά σπίτια, η παλιά βρύση, στο βάθος το σπίτι του προπάππου και μια παραδοσιακή γριούλα να ανεβαίνει τα πέτρινα σκαλιά ενός σπιτιού.

Μια ακόμη έκπληξη ή μάλλον δύο, που με περίμεναν στις διακοπές των Χριστουγέννων στην Κύπρο ήταν: μια τηλεοπτική εκπομπή και ένα ημερολόγιο για το 2008 από το Δήμο προς τους δημότες του. Το ελληνικό συνεργείο «Η Κουζίνα της Μαμάς» ταξιδεύοντας στην Κύπρο, έκανε μια στάση και στην Αθηαίνου. Με βάση τις διηγήσεις των γονιών μου συμπέρανα, ότι όσες μέρες βρισκόταν το συνεργείο στην Αθηαίνου, οι κάτοικοι βρίσκονταν σε «μαγειρικό αναβρασμό επιλογής» τροφών με χαρακτήρα αγνό, παραδοσιακό και Αθηναϊτικό τοπικό, αναγνωρισμένο τόσο από τους ίδιους όσο και από την Ευρωπαϊκή Ένωση.⁴⁵ Εκτός από την παρουσίαση παραδοσιακών τρόπων παραγωγής ψωμιού, χαλλουμιού, γεμιστών ζυμαρικών και τραχανά, ο παρουσιαστής περιφερόταν στα παραδοσιακά δρομάκια της Αθηαίνου, τα οποία, συνοδευμένα από επιλεκτικό φωτισμό, μουσική και τις ατάκες του παρουσιαστή, προβάλλονταν γέρικα, ξεχασμένα από το χρόνο. Η εκπομπή θύμιζε το DVD με τίτλο «Τα Παραδοσιακά της Αθηαίνου», του 2006, προβάλλοντας τα παραδοσιακά επαγγέλματα του τόπου.

Όλη αυτή η επιμονή καταγραφής της παράδοσης, σαν ένα είδος προς εξαφάνιση δεν πέρασε απαρατήρητη. Μια παράδοση, που θεωρείται ατελεύτητη, ξεκινώντας από μια αόριστη αφετηρία και τώρα κινδυνεύει να χαθεί. Από τη μια να ζητάμε ευρωπαϊκές προδιαγραφές για την παραγωγή της τροφής και από την άλλη να τρέχουμε με τις κινηματογραφικές και φωτογραφικές μηχανές στις αυλές των γιαγιάδων και να τις βάζουμε να μαγειρεύουν κάτι παραδοσιακό χαμογελώντας και λέγοντας και ένα παραδοσιακό τραγουδάκι. Άραγε μετά από μισό αιώνα, οι επίδοξοι διασώστες της παράδοσης τι να κινηματογραφούν;

Επιστρέφοντας στο δεύτερο παράδειγμα, στις φωτογραφίες και στο ημερολόγιο κάθε μήνας κοσμείται από μια παλιά φωτογραφία συνοδευμένη με δυο ή τρεις γραμμές. Τρεις από τις φωτογραφίες τις θυμάμαι από τη συλλογή της φωτογράφου-πληροφορήτριας. Πιθανό όλες να είναι δανεισμένες από τους δυο φωτογράφους. Τα λόγια που τις περιγράφουν καθοδηγούν τη φαντασία:

Ήταν η καθημερινότητα των παππούδων και των γιαγιάδων μας...

Η παλιά βρύση. Εδώ έσμιγαν οι γυναίκες...

Τα παλιά καντούνια υπάρχουν...

Ο τόπος είναι ο άνθρωπος...

Τα απομεινάρια του χθες βρίσκονται παντού. Ζωντανοί μάρτυρες μιας εποχής που άλλαξε...

Ο τόπος μας είμαστε εμείς...

Ανάλογα παραδείγματα ποικίλουν, όπως η διανομή επίσης ενός ημερολογίου μεγαλύτερων διαστάσεων με τίτλο, *Η Ιστορία της Πόλης μου*, μαζί με τη γνωστή εφημερίδα Φιλελεύθερος. Κάθε σελίδα αντιστοιχεί σε μια παλιά φωτογραφία από Λάρνακα, Λεμεσό, Μόρφου, Κακοπετριά, Πάφο, Κερύνεια, Πλάτρες, Αμμόχωστο και Τρόδος. Οι εικόνες, με διάφορες δράσεις μικρών και μεγάλων, συνοδεύονται από λεζάντες και μερικές ημερομηνίες παραγωγής μεταξύ δεκαετιών 1920-1960. Οι ημερομηνίες παραγωγής των φωτογραφιών φανερώνουν, ότι η καλή Ιστορία που θέλουμε να θυμόμαστε, όχι μόνο για την Αθηαίνου, αλλά για κάθε πόλη της Κύπρου που παρουσιάζεται στο ημερολόγιο, η οποία ξυπνά ρομαντικές, νοσταλγικές μνήμες, τελειώνει πριν τη δεκαετία του 1970, με το τραυματικό καλοκαίρι του 1974.

Η παλιά φωτογραφία εντοπίζεται παντού. Ανα-πλαισιώνεται. Οι μνήμες γράφονται ξανά και ξανά. Μερικές φορές, οι ερμηνείες που αποδίδουμε στις εικόνες απέχουν πολύ από τις αρχικές τους σημασίες. Γιατί, όπως τεκμηριώθηκε, κάθε φωτογραφία συνταυτίζεται με το βλέμμα του φωτογράφου, του φωτογραφικού αντικειμένου και

του θεατή. Κάθε φωτογραφία χρησιμοποιείται και διαβάζεται ανάλογα με τις συγκυρίες, όπως στην παρούσα εργασία κυρίως πολιτικές, που βιώνονται στο κάθε παρόν.

Επίλογος

Τελειώνοντας την εργασία, θα ήθελα να ακολουθήσω ένα διαφορετικό μοτίβο για την αρχή του επίλογου, περιγράφοντας μια από τις φωτογραφίες που με συγκίνησε από τη συλλογή του επιμελητή της πρώτης έκθεσης, κύριου Χρίστου. Δεν ένιωσα βέβαια εκείνο το τσίμπημα σαν πληγή, το *punctum*, όπως ανέφερε ο Barthes στο έργο του *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, στη θέαση της φωτογραφίας που Έβλεπε-Αναγνώριζε τη μητέρα του. Με έκανε όμως να τη μελετώ για αρκετή ώρα, κοιτάζοντας ένα-ένα τα άτομα, προσπαθώντας να διαβάσω στην έκφραση των προσώπων τους τι ήθελαν να πουν.

Σε ένα στούντιο τη δεκαετία του 1940, πέντε παιδιά ποζάρουν μπροστά στο φακό, τα αγόρια με κοντά παντελονάκια και σακάκια, το κορίτσι με τη σχολική ποδιά, όλα με την ίδια σοβαρότητα στα μάτια και στα χείλη. Μάλλον ο φωτογράφος δεν τους είχε πει «χαμογελάστε», όπως συνηθίζουν να λένε οι φωτογράφοι σήμερα. Στο μέσο βρίσκεται καθισμένη η μητέρα με σκούρο φόρεμα και μαντήλι στο κεφάλι, κρατώντας στην αγκαλιά της το πιο μικρό παιδί, κοριτσάκι μάλλον. Πιθανό να φορούσε «τα καλά της ρούχα». Μόνο η μητέρα και το παιδί που κρατούσε φαίνονταν να μη φοβούνται το φωτογραφικό φακό, η μητέρα σχηματίζοντας ένα αμυδρό χαμόγελο, το παιδί χωμένο στην αγκαλιά της. Πίσω διακρίνεται το φόντο με λουλούδια και δυο λεπτές κολόνες. Η φωτογραφία στιγματίστηκε από γραντζουνιές και ένα λεκέ στα αριστερά. Πανέμορφη φωτογραφία. Μια φωτογραφία που τραβήχτηκε, με σκοπό να σταλεί στο σύζυγο και πατέρα, να «έχει» την οικογένειά του, ίσως γιατί τους ένιωθε μακριά, ίσως γιατί βρισκόταν στο πεδίο του πολέμου, όπου κυριαρχεί ο φόβος του θανάτου. Ποιος ξέρει. Η μάνα έπρεπε να πάρει τα παιδιά της και να πάει στην πόλη, ίσως μόνη της, ίσως με λεωφορείο, εφόσον δεν υπήρχε ακόμη τοπικός φωτογράφος. Για αυτό το λόγο ο πληροφορητής επαναλάμβανε ότι: «*Ήταν πολυτέλεια. Μεγάλη πολυτέλεια να σεις φωτογραφία πριν εξήντα χρόνια, ήταν μεγάλη πολυτέλεια.*»

Η παραπάνω φωτογραφία όταν πρωτοπαρήχθηκε, προοριζόταν για ένα σκοπό, να εκπληρώσει μια ανάγκη. Μισό αιώνα μετά, βρέθηκε αναρτημένη μαζί με άλλες φωτογραφίες σε ένα δημόσιο χώρο, λαμβάνοντας μέρος στην αφήγηση του «παρελθόντος μας». Ο δεύτερος πληροφορητής γνώριζε την ιστορία της φωτογραφίας: ποια ήταν τα άτομα που απεικονίζονταν και την αιτία της παραγωγής της. Για τους περισσότερους επισκέπτες όμως, οι οποίοι δεν αναγνώριζαν τα πρόσωπα, ήταν μια ακόμη ωραία ασπρόμαυρη φωτογραφία μιας αθηναίτις

οικογένειας. Η απουσία του πατέρα πιθανό να οδηγούσε στο συμπέρασμα της ορφάνιας των παιδικών αγέλαστων φιγούρων. Ίσως να μην είχε παρατηρηθεί καν η φωτογραφία αυτή ανάμεσα σε άλλες, ως μια ξεχωριστή εικόνα.

Φωτογραφίες όπως η παραπάνω, καθαρά προσωπικές, βρέθηκαν σήμερα να αποτελούν εικόνες-σύμβολα του τόπου. Όπως μια άλλη ασπρόμαυρη φωτογραφία, απεικονίζοντας ένα τεχνίτη την ώρα της εργασίας του. Στο ημερολόγιο του 2008 λειτουργεί ως σύμβολο της εργατικότητας που χαρακτήριζε τους Αθηναίτες από την αρχαιότητα, όπως αναγράφεται. Χώροι όπως, ένα ημερολόγιο, μια φωτογραφική έκθεση, ένα λεύκωμα, τοποθετούν τις φωτογραφίες σε ένα γενικό, νοσταλγικό πλαίσιο νοήματος. Στη θέαση τέτοιων προκατασκευασμένων πλαισίων νοήματος, είναι δύσκολο για κάθε θεατή, που «ζει» νοερά το αφήγημα να θέσει ερωτήματα όπως: ποιος είναι ο τεχνίτης και πότε τραβήχτηκε η φωτογραφία. Ποιος βρισκόταν πίσω από το φωτογραφικό μάτι και για ποιο σκοπό την τράβηξε. Ποιος δάνεισε τη φωτογραφία. Πώς ο κάθε θεατής διαβάζει την εικόνα. Ποιο μέρος της ακριβώς τραβάει την προσοχή του θεατή, το άτομο, το γέρικο πρόσωπό του, τα στάχυα που πλέκονται στα χέρια του, το παράξενο κάθισμα του τεχνίτη, την καρέκλα στο βάθος;

Στην εργασία αυτή, απαντήθηκαν γενικά τέτοια ερωτήματα, δηλαδή που να αφορούν τους θεατές των φωτογραφιών στις εκθέσεις σαν σύνολο. Τα συμπεράσματα παρουσιάστηκαν ανάμεσα στα κεφάλαια. Ταξιδέψαμε μαζί με τις φωτογραφίες, από τη στιγμή παραγωγής τους μέχρι σήμερα και ακόμη παραπέρα· μέχρι κάποιες επόμενες χρήσεις τους που πιθανό να πραγματοποιηθούν στο μέλλον. Οι φωτογραφίες σαν υλικότητες φυλάχτηκαν, συλλέχτηκαν, δέχτηκαν επεξεργασία και προβολή σε δημόσιους χώρους. Σαν μουσειακά αντικείμενα στήθηκαν μπροστά σε χιλιάδες βλέμματα. Σαν εικόνες άγγιξαν, συγκίνησαν, αποτέλεσαν έναυσμα για τη μνήμη, τη νοσταλγία και τις αφηγήσεις. Παρουσιάστηκαν ως εικόνες γενικού περιεχομένου και εικόνες του τόπου του παρελθόντος, κατά τους επιμελητές. Από τους προσωπικούς χώρους στα σπίτια, προβλήθηκαν στους δημόσιους χώρους των εκθέσεων, χωρίς οι επιμελητές να κατανοήσουν ότι αυτή η μεταφορά συνεπαγόταν τεράστια αλλαγή. Όπως επίσης δεν αναγνώριζαν την ψηφιοποίηση των φωτογραφιών ως αλλαγή, σε αντίθεση με την πραγματικότητα.

Οι φωτογραφίες διαβάστηκαν ως κομμάτια ενός συνόλου. Τα νοήματα που δόθηκαν, κάλυπταν τις ανάγκες του παρόντος, όπως κάθε ανάγνωση άλλωστε μιας εικόνας. Ορισμένες στάλθηκαν στους συγγενείς της διασποράς, για τους οποίους είναι απαραίτητη η αναφορά, για να γίνει λόγος για τον τόπο και για τα μέλη της.

Άλλωστε, όπως αναφέρθηκε, άτομα και οικογένειες που σήμερα αποτελούν μέρος της διασποράς, ζούσαν ακόμη στην Αθηαίνου τα χρόνια, τα οποία στις εκθέσεις διαβάστηκαν ως η καλή εποχή. Στις συνεντεύξεις ήταν εμφανής η ανάγκη των ντόπιων να διατηρούν σχέσεις με τα άτομα της διασποράς. Όπως και ο Δήμος, ο οποίος καλεί τους *ξενιτεμένους της* να συμμετέχουν στις κοινές δράσεις. Ίσως γιατί πολλά από τα άτομα των πρώτων γενιών που έφυγαν σαν μετανάστες και πολλοί από τους ντόπιους των πρώτων γενεών που ζούσαν μαζί τους και στη συνέχεια τους αποχωρίστηκαν, ακόμη βρίσκονται εν ζωή. Έτσι οι οικογένειες που είναι καταγεγραμμένες στον κατάλογο των Αποδήμων του Δήμου Αθηαίνου, γίνονται παραλήπτες εντύπων, όπως ένα ημερολόγιο, μια καλοκαιρινή πρόσκληση για κάποια εκδήλωση, τη διμηνιαία τοπική εφημερίδα. Έπειτα μπορούν να επισκέπτονται ανά πάσα στιγμή την ιστοσελίδα του Δήμου στο διαδίκτυο. Και φυσικά σε όλα αυτά, να γίνονται θεατές σε κάτι *παλιό*. Πάντοτε *παλιό* και οπτικό, για να θυμούνται και να νοσταλγούν. Τοπικό-διεθνικό, νοσταλγικό-οπτικό, αποτελούν τα τελευταία χρόνια αχώριστα ζευγάρια στην καθημερινή ζωή και πετυχημένες συνταγές ανάλυσης στα ακαδημαϊκά δοκίμια.

Όταν οι επιμελητές ξεκίνησαν δειλά-δειλά σχεδόν έξι χρόνια πριν να στήσουν τις φωτογραφικές εκθέσεις, απλώς για μια ευχαρίστηση, ήταν αδύνατο να φανταστούν τι θα ακολουθούσε, ποια δηλαδή θα ήταν η ανταπόκριση των θεατών. Πως η προβολή των παλιών φωτογραφιών, θα δημιουργούσε την επιθυμία για συνεχή προβολή των νοσταλγικών αυτών εικόνων. Όχι ότι πριν τις εκθέσεις δεν παρουσιάστηκαν ξανά παλιές φωτογραφίες Αθηναϊτών, αλλά πρώτη φορά τότε έπαιρναν ένα πιο επίσημο χαρακτήρα. Τα τελευταία χρόνια η επιθυμία προβολής και θέασης του παρελθόντος και της παράδοσης, γίνεται όλο και πιο επιτακτική, η οποία σαφώς δεν αφορά μονάχα τα όρια της Αθηαίνου. Νεκρές εικόνες ζωντανεύουν σε ειδικά φτιαγμένα πλαίσια, καλώντας τους επισκέπτες να τις δουν, ταξιδεύοντας από την προσωπική μνήμη στην πολιτισμική.

Στις δυο εκθέσεις οι εικόνες αφορούσαν το αφήγημα ενός τόπου. Στην πραγματικότητα αφορούσαν τα άτομα που ζουν στον τόπο, γιατί όπως έγραφε και μια λεζάντα του ημερολογίου, *ο τόπος μας είμαστε εμείς*. Το αφήγημα παρουσίαζε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν, χωρίς συγκρούσεις, χωρίς «Άλλους». Οτιδήποτε δίχαζε τα μέλη της κοινότητας στο πρόσφατο παρελθόν αλλά και στο παρόν, οι εκθέσεις το απέκλειαν. Στο παρελθόν που ζωντανεύει, αποκλείονταν τα γεγονότα των δεκαετιών του 1960 με τον ενδο-εθνικό διχασμό και του 1974 με την τουρκική εισβολή.

Κανένας από τους πληροφορητές δε μίλησε στις συνεντεύξεις για Τουρκοκύπριους, οι οποίοι είχαν σχέσεις με Αθηναίτες πριν το 1974, εξαιτίας της γειτνίασης με τουρκοκυπριακά και μικτά χωριά. Ανάμεσα στους επισκέπτες των εκθέσεων αριθμούσαν κάποιοι «Άλλοι», οι οποίοι όμως εκλαμβάνονταν ως ακίνδυνοι. Στο παρελθόν διαβάζονταν οι αξίες που χάθηκαν, τι και αν προέρχονταν από ένα κεντημένο πάπλωμα, μπαλωμένο από κομμάτια εικόνων και αφηγήσεων διαφορετικών χρονολογιών. Άτομα, όπως φωτογράφοι και ζωγράφοι κρατούν ζωντανές τις εικόνες του παρελθόντος αυτού, στις οποίες μπορούμε να έχουμε πρόσβαση, για να αναπληρώσουμε την ανάγκη απόκτησης ενός κομματιού παρελθόντος.

Ως αποτέλεσμα, στα σύγχρονα σπίτια στολίζουν τους ιδιαίτερους τους χώρους, όπως το σαλόνι, με ζωγραφικούς πίνακες και ασπρόμαυρες φωτογραφίες με το σπίτι του παππού. Έφηβοι και νεαροί τα βράδια των τελευταίων καλοκαιριών συναθροίζονται στον περίγυρο του καφενείου στην πλατεία, όπως οι μεγαλύτεροι και οι ηλικιωμένοι στις φωτογραφίες της δεύτερης έκθεσης. Ένα κάδρο με φωτογραφίες από το νηπιαγωγείο που κατεδαφίστηκε μερικά χρόνια πριν, με την κυρία Καλλιόπη και με παιδικές φιγούρες να παίζουν στην αυλή και να ποζάρουν μπροστά από το σχολείο τους, κοσμεί το γραφείο της διευθύντριας στο σημερινό δημόσιο νηπιαγωγείο. Τα νοήματα, τα οποία δίνουμε στις φωτογραφίες μετά από το ταξίδι τους από πλαίσιο σε πλαίσιο, ίσως να έχουν ελάχιστη σχέση με τα νοήματα που υιοθέτησαν από τους πρώτους τους κατόχους.

Έτσι και η παρούσα εργασία, συνιστά το αποτέλεσμα του τρόπου που κατανόησα τη βιβλιογραφία που διάβασα, την πορεία διεξαγωγής των συνεντεύξεων, την επιλογή των αποσπασμάτων από τις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν και τις ερμηνείες που έδωσα. Με το δικό μου φακό παρουσίασα την προσωπική σκοπιά για τις εκθέσεις, το υλικό, τη μνήμη, τη νοσταλγία και την αφήγηση. Ίσως ο αναγνώστης να μη συμφωνεί με τα συμπεράσματα που διεξήχθησαν. Αποτελούν όμως πιθανά συμπεράσματα. Αναμφισβήτητα στις εκθέσεις, παλιές φωτογραφίες ενεργοποιούσαν τη μνήμη και τη νοσταλγία, για ένα παρελθόν χωρίς το 1974 και έπειτα. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια εμμονή με το τοπικό παρελθόν και την παράδοση, πέραν από τα εθνικά όρια. Προβολές που εξορκίζουν το κακό, αναπαριστούν τις πατρογονικές ρίζες, δίνουν συνέχεια στο παρόν. Αποτελούν τεκμήρια της κουλτούρας.

¹ Christopher Pinney, 'Stern Fidelity' and 'Penetrating Certainty' στο *The Social Life of Indian Photographs*, Reaktion Books, London 1997, p. 17.

² Raphael Samuel, *Theatres of Memory*, Verso, London-New York 1994, pp. 321-359.

³ Elizabeth Tonkin, Maryon McDonald and Malcolm Chapman (eds) 'Introduction – History and Social Anthropology' στο *History and Ethnicity*, Routledge, London 1989, p. 5.

⁴ Βλ. Patrick Wright, 'Introduction: Everyday Life, Nostalgia and the National Past' στο *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Verso, London & New York 1991, pp. 1-32.

⁵ Αλέξης Ηρακλείδης, *Κυπριακό Πρόβλημα 1947-2004. Από την Ένωση στη Διχοτόμηση*, Ι. ΣΙΔΕΡΗΣ, Αθήνα 2006, σ. 108, 111.

⁶ Βλ. Πηνελόπη Παπαηλία, *Αφηγήσεις Μέσα από το Φωτογραφικό Άλμπουμ: Πόζες, Μνήμες, Βλέμματα*, σ. 15, 3/01/2007, < <http://extras.ha.uth.gr/pythagoras1/images/downloads/photoproject.pdf>>

⁷ Paul Thompson, *Φωνές από το Παρελθόν. Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Ρ.Β. Μπούσχοτεν – Ν. Ποταμιανός, Πλέθρον, Αθήνα 2002.

⁸ Σπύρος Μοσχονάς, «Η Γλωσσική διμορφία στην Κύπρο» στο «*Ισχυρές*» και «*Ασθενείς*» Γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του Γλωσσικού Ηγεμονισμού, Απρίλιος Πρακτικά Ημερίδας, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 121-127.

⁹ Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού, *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 34-35.

¹⁰ James Clifford and George E. Marcus (eds) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley 1986.

¹¹ Τα παραδείγματα βασίζονται σε φωτογραφίες της πρώτης έκθεσης. Για την ανάλυση των εθνογραφικών τύπων πρβλ. Christopher Pinney, 'Stern Fidelity' and 'Penetrating Certainty,' ό.π., pp. 17-71. &

Allan Sekula, 'The Body and the Archive' στο Richard Bolton (ed), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge 1989, pp. 343-389.

¹² Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993, σ. 15-16.

¹³ Elizabeth Edwards & Janice Hart, 'Introduction: Photographs as Objects' στο *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Routledge, London & New York 2004, pp. 1-15.

¹⁴ Elizabeth Edwards & Janice Hart, 'Introduction: Photographs as Objects', ό.π., pp. 1-15.

¹⁵ Deborah Poole, 'Introduction: Principles of Visual Economy' στο *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey 1997, pp.7-8.

¹⁶ Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος 1983, σ. 41-45.

¹⁷ Marita Sturken, 'Camera Images and National Meanings' στο *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997, p. 19.

¹⁸ Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, ό.π., σ.25.

¹⁹ Annette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Verso, London 1995, p. 62.

²⁰ Tessa Morris-Suzuki, *Memory as Photograph The Past Within Us. Media, Memory, History*, Verso, London & New York 2005, p. 87.

²¹ Βλ. Marita Sturken, 'Camera Images and National Meanings', ό.π.: πώς αλλάζει το νόημα όταν π.χ. εικόνες αλλάζουν πλαίσιο (context), από κάτι ειδικό να γίνει κάτι πιο γενικό, pp. 19-41.

²² Βλ., Mitsos Bilalis, *Re-domesticating the National Past: Visuality and Nostalgia on Greek Personal Homepages*, pp. 1-3, 16/08/2007, < <http://www.aegean.gr/social-anthropology/canakis/PDF%20texts%20online/Bilalis.pdf>>

²³ Δήμος Αθηένου, *Η Αθηένου*, τχ. 3, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2007, σ. 16.

²⁴ Arjun Appadurai, 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy' στο *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minnesota 1996, pp. 27-47. &

Mark Poster, 'National Identities and Communications Technologies', *The Information Society*, v.15:4, October 1999. pp. 235-240(6).

²⁵ Βλ., Steve Edwards, «Ψηφιακή Φωτογραφία», στο *Φωτογραφία. Όλα Όσα Πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Βασίλειος Γ. Κωτσάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 157-160.

²⁶ Ακόμη μια ένδειξη της κυριαρχίας της εικόνας. Η μητέρα μου στο παρελθόν ανέφερε ότι μέχρι τα εφηβικά της χρόνια, όταν η τηλεόραση δεν ήταν προνόμιο κάθε σπιτιού, υπήρχαν τέσσερις μάλλον κινηματογράφοι στην Αθηαίνου. Σήμερα υπάρχει μόνο ένας, κάπως περιφρονημένος, εφόσον κάθε

σπίτι, με εξαίρεση των ηλικιωμένων, έχει τουλάχιστο δυο τηλεοράσεις και οι κινηματογραφόφιλοι τιμούν τις κινηματογραφικές αίθουσες της Λάρνακας και της Λευκωσίας.

²⁷ Roland Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, ό.π..

²⁸ Tessa Morris-Suzuki, 'Shadows on the Lens: Memory as Photograph' στο *The Past Within Us. Media, Memory, History*, ό.π., pp. 71-119.

²⁹ Steve Edwards, «Τι Είναι Φωτογραφία;» στο *Φωτογραφία. Όλα Όσα Πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Βασίλειος Γ. Κωτσάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 83-118.

³⁰ Βλ. Marita Sturken, 'The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory' στο *The Familial Gaze*, Marianne Hirsch (ed) University Press of New England: Hanover, N.H. 1999, pp. 179-189.

³¹ Mitsos Bilalis, *Re-domesticating the National Past: Visuality and Nostalgia on Greek Personal Homepages*, ό.π., p. 15.

³² Marita Sturken, 'Camera Images and National Meanings', ό.π., p. 19.

³³ Deborah Poole, 'Introduction: Principles of Visual Economy', ό.π., p. 12.

³⁴ Marita Sturken, 'The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory', ό.π., p. 22.

³⁵ Πρβλ. Arjun Appadurai, 'The Colonial Backdrop', *Afterimage* March/April v. 24:5, 1997, pp.4-7. Christopher Pinney, 'Stern Fidelity' and 'Penetrating Certainty' ό.π. pp. 17-71.

³⁶ Βλ. Marianne Hirsch, *Projected Memory: 'Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy'* στο *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Mieke Bal, Jonathan Crewe και Leo Spitzer (eds) University Press of New England, Hanover 1999., αν και η συγγραφέας αναφέρεται αποκλειστικά σε τραυματικό γεγονός.

³⁷ Αλέξης Ηρακλείδης, *Κυπριακό Πρόβλημα 1947-2004. Από την Ένωση στη Διχοτόμηση;*, ό.π., σ. 21.

³⁸ Marianne Hirsch, 'Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy' ό.π..

³⁹ Εθνική Οργάνωσις Κυπρίων Αγωνιστών.

⁴⁰ Αλέξης Ηρακλείδης, *Κυπριακό Πρόβλημα 1947-2004. Από την Ένωση στη Διχοτόμηση;*, ό.π. σ. 102.

⁴¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 16-25.

⁴² Dino Felluca, "Modules on Jameson: On Pastiche" στο *Introductory Guide to Critical Theory*, 20/02/2008,

<<http://www.cla.purdue.edu/English/theory/postmodernism/modules/jamesonpastiche/mainframe.html>>

⁴³ Βλ., Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, New York 1973, pp. 1-12, 35-45. &

Penelope Papailias, 'Nostalgia for the "Old City,"' στο *Genres of Recollection. Archival Poetics and Modern Greece*, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 60-63.

⁴⁴ Βλ., Raymond Williams, *The Country and the City* ό.π.. &

Penelope Papailias, 'Nostalgia for the "Old City,"' ό.π..

⁴⁵ Βλ. Αναφορά στη Βασιλική Γιακουμάκη στο Anastasia Karakasidou & Fotini Tsibiridou, *Mirrors, Myths and Metaphors: Ethnography-ing Greece in Late Modernity, Introductory Reflections*, p.8, 20/02/2008

<http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_modern_greek_studies/v024/24.2karakasidou.pdf>

Βιβλιογραφία

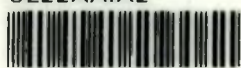
- Appadurai, Arjun. 1997. 'The Colonial Backdrop', *Afterimage* March/April v. 24:5, pp. 4-7.
- Appadurai, Arjun. 1996. 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy' στο *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland. 1983. *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, χ.τ. Κέδρος.
- Bilalis, Mitsos. *Re-domesticating the National Past: Visuality and Nostalgia on Greek Personal Homepages*, 16/08/2007, < <http://www.aegean.gr/social-anthropology/canakis/PDF%20texts%20online/Bilalis.pdf>>
- Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. 1999. *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Clifford, James and Marcus, George (eds) 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- Δήμος Αθηνών. *Η Αθήνα*, τχ. 3, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2007, σ. 16.
- Edwards, Elizabeth & Hart, Janice. 2004. 'Introduction: Photographs as Objects' στο *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London & New York: Routledge.
- Edwards, Steve. 2007. «Τι Είναι Φωτογραφία;» και «Ψηφιακή Φωτογραφία», στο *Φωτογραφία. Όλα Όσα Πρέπει να γνωρίζετε*, μτφρ. Βασίλειος Γ. Κωτσάκης, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Felluga, Dino. "Modules on Jameson: On Pastiche" στο *Introductory Guide to Critical Theory*, 20/02/2008, <<http://www.cla.purdue.edu/English/theory/postmodernism/modules/jamesonpastiche/mainframe.html>>
- Ηρακλείδης, Αλέξης. 2006. *Κυπριακό Πρόβλημα 1947-2004. Από την Ένωση στη Διχοτόμηση*, Αθήνα: Ι. ΣΙΔΕΡΗΣ.
- Hirsch, Marianne. 1999. Projected Memory: 'Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy' στο *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover: University Press of New England.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

- Karakasidou, Anastasia & Tsiibiridou, Fotini. *Mirrors, Myths and Metaphors: Ethnography-ing Greece in Late Modernity, Introductory Reflections*, p.8, 20/02/2008 <http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_modern_greek_studies/v024/24.2karakasidou.pdf>
- Kuhn, Annette. 1995. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- Morris-Suzuki, Tessa. 2005. *Shadows on the Lens. Memory as Photograph The Past Within Us. Media, Memory, History*, London & New York: Verso.
- Μοσχονάς, Σπύρος. 1996. «Η Γλωσσική Διμορφία στην Κύπρο» στο «Ισχυρές» και «Ασθενείς» στην Ευρωπαϊκή Ένωση: Όψεις του Γλωσσικού Ηγεμονισμού, Απρίλιος Πρακτικά Ημερίδας, Θεσσαλονίκη, σ. 121-127.
- Πηνελόπη Παπαηλία, *Αφηγήσεις Μέσα από το Φωτογραφικό Άλμπουμ: Πόζες, Μνήμες, Βλέμματα*, σ. 15, 3/01/2007, <<http://extras.ha.uth.gr/pythagoras1/images/downloads/photoproject.pdf>>
- Papailias, Penelope. 2005. 'Nostalgia for the "Old City,"' στο *Genres of Recollection. Archival Poetics and Modern Greece*, New York: Palgrave Macmillan.
- Pinney, Christopher. 1997. 'Stern Fidelity' and 'Penetrating Certainty' στο *The Social Life of Indian Photographs*, London: Reaktion Books.
- Poole, Deborah. 1997. 'Introduction: Principles of Visual Economy' στο *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press.
- Poster, Mark. 1999. 'National Identities and Communications Technologies', *The Information Society*, v.15:4, pp. 235-240(6).
- Samuel, Raphael. 1994. *Theatres of Memory*, London-New York: Verso.
- Sekula, Allan. 1989. 'The Body and the Archive' στο Richard Bolton (ed) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge: MIT Press.
- Sontag, Susan. 1993. *Περί Φωτογραφίας*, Αθήνα: ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ.
- Sturken, Marita. 1997. 'Camera Images and National Meanings' στο *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.
- Sturken, Marita. 1999. 'The Images as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory' στο *The Familial Gaze*, Marianne Hirsch (ed) Hanover, N.H.: University Press of New England.

- Thompson, Paul. 2002. *Φωνές από το Παρελθόν. Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Ρ.Β. Μπούσχοτεν – Ν. Ποταμιανός, Αθήνα: Πλέθρον.
- Tonkin, Elizabeth. McDonald, Maryon and Chapman, Malcolm (eds). 1989. 'Introduction – History and Social Anthropology' στο *History and Ethnicity*, London: Routledge.
- Williams, Raymond. 1973. 'Country and the City' στο *The Country and the City*, New York: Oxford University Press.
- Wright, Patrick. 1991. 'Introduction: Everyday Life, Nostalgia and the National Past' στο *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, London & New York: Verso.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000091474