



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Πολιτιστικής Πολιτικής, Διαχείρισης και Επικοινωνίας

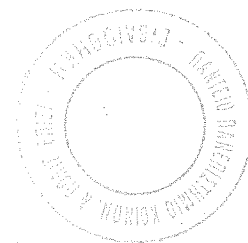
71
ΜΠΣ

Διπλωματική Εργασία
Ελληνίδες ντοκιμαντερίστριες: Η περίπτωση της
Αλίντας Δημητρίου και της Εύας Στεφανή

Φιλίππα Διαμάντη

Τριμελής Επιτροπή:
Επιβλέπουσα: Μαρία Παραδείση
Μέλη: Γιάγκος Ανδρεάδης
Γιάννης Σκαρπέλος

ΑΘΗΝΑ
2006



Ευχαριστίες

Στη μνήμη του πατέρα μου

Τα ονόματα των δυο σκηνοθετριών με των οποίων το έργο ασχολούμαι – της Αλίντας Δημητρίου και της Εύας Στεφανή, τα άκουσα για πρώτη φορά από την καθηγήτριά μου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη και για αυτό το λόγο αισθάνομαι ότι της οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ που τελικά ασχολήθηκα με αυτό το θέμα.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Μαρία Παραδείση που με έφερε σε επαφή με τις σκηνοθέτριες καθώς και για τις διορθώσεις που μου υπέδειξε για τη βελτίωση της εργασίας μου.

Ευχαριστώ τις σκηνοθέτριες Αλίντα Δημητρίου και Εύα Στεφανή που μου παραχώρησαν το κινηματογραφικό τους υλικό.

Περισσότερο από όλους ευχαριστώ τη μητέρα μου που με παρότρυνε να δώσω εξετάσεις εισαγωγής σε αυτό το μεταπτυχιακό –όπως το είχα σχεδιάσει- μόλις μια εβδομάδα μετά τον ξαφνικό θάνατο του πατέρα μου.

Φ.Δ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
---------------	---

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ-ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	7
--	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ.....	10
---------------------------------	----

2.2ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ.....	13
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	23
------------------------------------	----

3.2ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ.....	26
---	----

3.3ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ.....	36
---	----

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4.1ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΦΙΛΜ.....	39
---------------------------------------	----

4.2ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΑΜΕΣΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (CINEMA DIRECT).....	40
---	----

4.3Η ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΡΙΑ ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ.....	43
---	----

4.4ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΣΤΕΦΑΝΗ: <i>ΤΟ ΚΟΥΤΙ, ΑΘΗΝΑΙ</i>	45
--	----

4.5ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ (OBSERVATIONAL CINEMA) ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (PARTICIPATORY CINEMA).....	56
---	----

4.6ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΥ / ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (EXPOSITIVE CINEMA).....	58
--	----

4.7Η ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΡΙΑ ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.....	60
--	----

4.8ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΗΣ ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: <i>ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ, ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ</i>	62
---	----

ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	75
---------------	----

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΦΙΛΜ.....78

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.....87

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΣΤΕΦΑΝΗ.....92

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ.....95

ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ.....100

ΤΟ ΚΟΥΤΙ.....102

ΑΘΗΝΑΙ.....104

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....108

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....114

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία προέκυψε από αγάπη για τον κινηματογράφο. Χάρη στο συγκεκριμένο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών που αποτελεί ένα από τα ελάχιστα στην Ελλάδα που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, είχα τη δυνατότητα να εκπονήσω τη διπλωματική μου εργασία σε ένα επιστημονικό αντικείμενο που μου άρεσε. Μέσα από αυτή την μελέτη έμαθα να βλέπω τις ταινίες με έναν διαφορετικό τρόπο από αυτόν της κινηματογραφόφιλης. Το θέμα της εργασίας μου είναι το ελληνικό ντοκιμαντέρ και πιο συγκεκριμένα η περίπτωση δυο Ελληνίδων ντοκιμαντεριστριών, της Αλίντας Δημητρίου και της Εύας Στεφανή.

Ένα βασικό πρόβλημα που αντιμετώπισα στην έρευνά μου για τον ελληνικό κινηματογράφο και ειδικότερα για το ελληνικό ντοκιμαντέρ που αποτελεί το ερευνητικό μου αντικείμενο, ήταν η έλλειψη βιβλιογραφίας. Τα θεωρητικά κείμενα σχετικά με το ντοκιμαντέρ απουσιάζουν από την ελληνική βιβλιογραφία υποδηλώνοντας την αδιαφορία απέναντι στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος. Η τάση που κυριαρχεί είναι να μην αντιμετωπίζεται το ντοκιμαντέρ ως αξιόλογο προς μελέτη είδος, αλλά να θεωρείται αποκλειστικά εκπαιδευτικό εργαλείο. Με την εργασία μου αυτή αισθάνομαι ότι κατά κάποιο τρόπο συμβάλλω στην ανατροπή αυτής της τάσης.

Ένα άλλο σημείο που μου προκαλεί ένα αίσθημα αμηχανίας οφείλεται στην πιθανότητα ή δυνατότητα να διαβαστεί το κείμενό μου από τις ίδιες τις σκηνοθέτριες. Έχω συνηθίσει να γράφω εργασίες για ανθρώπους που δεν βρίσκονται εν ζωή και ποτέ δεν με απασχόλησε τι θα πίστευαν για τον τρόπο που εγώ εξετάζω το έργο τους ή αν θα συμφωνούσαν με αυτά που εγώ γράφω. Αισθάνομαι σαν "ιθαγενής" ανθρωπολόγος που από τη μια έχει το πλεονέκτημα του να πλησιάσει με μεγαλύτερη οικειότητα τα αντικείμενα της έρευνάς του και από την άλλη κινδυνεύει να κριθεί από αυτά λόγω παρανόησης των πληροφοριών που του παραχώρησαν. Έτσι, αυτή η εργασία αποτελεί μια πρόκληση για εμένα.

Η εργασία μου χωρίζεται σε δυο μέρη: το θεωρητικό και το ερευνητικό. Το πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους, εξηγεί τα κριτήρια για την επιλογή των ταινιών, παρουσιάζει το ερευνητικό αντικείμενο και αναλύει τα μεθοδολογικά εργαλεία. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν ήταν δυο από κάθε σκηνοθέτρια. Τα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου, *Οι καρβουνιάρηδες* (1977) - *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία* (1983) και τα ανθρωποκεντρικά ντοκιμαντέρ της

Εύας Στεφανή, *Το Κουτί* (1998) - *Αθήναι* (1995). Τα μεθοδολογικά εργαλεία που επιλέγονται είναι η κειμενική ανάλυση έτσι όπως έχει προκύψει από τη θεωρία του Μπαχτίν. Στηριζόμενη στην κειμενική ανάλυση θα προσπαθήσω να αναδείξω τους Λόγους (discourses) που αρθρώνονται σε αυτά τα τέσσερα ντοκιμαντέρ. Το δεύτερο εργαλείο μου είναι η ανάλυση σκηνοθετικού ύφους (textual analysis), με βάση την οποία θα προσπαθήσω να αναδείξω το στυλ κινηματογράφησης του κάθε ντοκιμαντέρ. Οι εννοιολογικές κατηγορίες που θα προσπαθήσω να επαληθεύσω είναι ο άμεσος κινηματογράφος (cinéma direct), ο κινηματογράφος της παρατήρησης (observational cinema), ο συμμετοχικός κινηματογράφος (participatory cinema) και ο ερμηνευτικός / επεξηγηματικός κινηματογράφος (expository cinema).

Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει δυο ενότητες: η πρώτη, είναι ο ορισμός του ντοκιμαντέρ όπου αναφέρεται στη θεματολογία, στους σκοπούς, στη μορφή, στα διαφορετικά είδη εμπειρίας που προσφέρει στο κοινό αυτό το κινηματογραφικό είδος, και η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει μια σύντομη ιστορική επισκόπηση του ντοκιμαντέρ από τα πρώτα ντοκιμαντέρ των αδελφών Λυμιέρ μέχρι τα σύγχρονα ντοκιμαντέρ του Μάικλ Μουρ που βλέπουμε στους κινηματογράφους.

Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τρεις ενότητες σχετικά με το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Η πρώτη ενότητα αναφέρεται στη θέση του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, στα φεστιβάλ που το φιλοξενούν και στα προβλήματα που αντιμετωπίζει ως είδος. Η δεύτερη ενότητα περιλαμβάνει την ιστορική αναδρομή του ελληνικού ντοκιμαντέρ - από τα πρώτα επίκαιρα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως τα σύγχρονα ελληνικά ντοκιμαντέρ που καταφέρνουν να "βγουν" στις κινηματογραφικές αίθουσες - κάνοντας αναφορά στο έργο σημαντικών Ελλήνων σκηνοθετών. Στην τέταρτη ενότητα παρουσιάζονται οι σημαντικές Ελληνίδες δημιουργοί ντοκιμαντέρ από τη δεκαετία του '50 έως σήμερα, με αναφορά σε κάποια βιογραφικά στοιχεία τους και στη φιλμογραφία τους.

Το ερευνητικό μέρος περιλαμβάνει ένα κεφάλαιο.

Σ' αυτό περιλαμβάνονται οχτώ ενότητες. Στην πρώτη ενότητα παρουσιάζεται ο ορισμός του εθνογραφικού φιλμ και οι σημαντικότεροι δημιουργοί εθνογραφικών ντοκιμαντέρ. Στη δεύτερη ενότητα αναφέρονται τα βασικά χαρακτηριστικά του άμεσου κινηματογράφου (cinéma direct). Στην τρίτη και τέταρτη ενότητα αναφέρονται αντίστοιχα η βιοφιλμογραφία της Εύας Στεφανή και η κειμενική ανάλυση και η ανάλυση σκηνοθετικού ύφους των ντοκιμαντέρ της *Το Κουτί*, *Αθήναι*. Στην πέμπτη και έκτη ενότητα παρουσιάζονται αντίστοιχα τα βασικά χαρακτηριστικά

του κινηματογράφου της παρατήρησης (observational cinema), του συμμετοχικού κινηματογράφου (participatory cinema) και του ερμηνευτικού / επεξηγηματικού κινηματογράφου (expository cinema). Στην έβδομη ενότητα γίνεται αναφορά στη βιοφιλομογραφία της Αλίντας Δημητρίου και ακολουθούν στην όγδοη ενότητα η κειμενική ανάλυση και η ανάλυση σκηνοθετικού ύφους των ντοκιμαντέρ της *Οι Καρβουνιάρηδες, Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία*.

Στον επίλογο, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της κειμενικής ανάλυσης και της ανάλυσης σκηνοθετικού ύφους των τεσσάρων ντοκιμαντέρ. Τέλος, στο παράρτημα περιλαμβάνονται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση του εθνογραφικού κινηματογράφου από το 1950 μέχρι τις μέρες μας, η αναλυτική παρουσίαση της φιλομογραφίας (αναφορά στους συντελεστές των ταινιών, χρονική διάρκειά τους, φεστιβάλ που έχουν συμμετάσχει, βραβεία που έχουν κερδίσει) των Εύα Στεφανή και Αλίντα Δημητρίου και η περιγραφή των ντοκιμαντέρ που αποτελούν το ερευνητικό αντικείμενο αυτής της εργασίας (*Το Κουτί, Αθήναι, Καρβουνιάρηδες, Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία*). Ακολουθούν η βιβλιογραφία και οι ηλεκτρονικές πηγές.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ - ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στο δεύτερο μέρος έρευνάς μου θα ασχοληθώ με το κινηματογραφικό έργο των ντοκιμαντεριστριών Αλίντας Δημητρίου και Εύας Στεφανή. Πρόκειται για δυο γυναίκες σκηνοθέτριες, που ανήκουν σε διαφορετική γενιά, όμως έχουν ως κοινό στοιχείο ότι έχουν επιλέξει συνειδητά να κάνουν μόνο ντοκιμαντέρ, όχι για λόγους οικονομικής επιβίωσης όπως οι περισσότεροι σκηνοθέτες. Ακόμη, λόγω των διαφορετικών γενεών στις οποίες ανήκουν, δίνεται η δυνατότητα να αναδειχθεί η πορεία που ακολουθεί το στυλ κινηματογράφησης του ντοκιμαντέρ από τη δεκαετία

του '70 έως σήμερα στην Ελλάδα. Οι σκηνοθέτριες επιλέγουν τη θεματολογία και τον τρόπο κινηματογράφησης των ταινιών τους, τα οποία διαμορφώνονται μέσα από τις κινηματογραφικές σπουδές, την ιδεολογική κατεύθυνση και τα προσωπικά βιώματα της καθημίας ξεχωριστά. Ένας ακόμη λόγος που επέλεξα αυτές τις δυο σκηνοθέτριες είναι γιατί με το κινηματογραφικό τους έργο έχουν δείξει πως το ντοκιμαντέρ τους απασχολεί ως αισθητική αναζήτηση και μέσο καταγραφής των πολλαπλών όψεων της πραγματικότητας και όχι ως εκπαιδευτικό είδος.

Σε επαφή με το έργο των σκηνοθετριών ήρθα μέσω των ίδιων, οι οποίες επέλεξαν ποια ντοκιμαντέρ τους θα μου παραχωρούσαν για την πραγματοποίηση της εργασίας μου. Σε αυτό το σημείο, ήταν εκείνες οι οποίες καθόρισαν ποιο μέρος του κινηματογραφικού τους έργου επιθυμούν να μελετηθεί στο πλαίσιο μιας πανεπιστημιακής εργασίας, με άμεση συνέπεια να μην έχω τη δυνατότητα να δω το σύνολό του, όμως να έχω εκείνο που πιθανόν θεωρούσαν πιο αντιπροσωπευτικό και ίσως πιο «καλό». Η Εύα Στεφανή μου παραχώρησε έξι ντοκιμαντέρ της (*Οι συγκάτοικοι, Ακρόπολις, Επισκέψεις στο σπίτι του Ε.Χ. Γονατά, Από τον Άρη στη Νέα Υόρκη, Το κουτί, Αθήναι*) που έχει πραγματοποιήσει την τελευταία δεκαετία. Η θεματολογία αυτών των ντοκιμαντέρ είναι ανθρωποκεντρική από τη στιγμή που οι κινηματογραφούμενοι είναι πάντα «απλοί» άνθρωποι οι οποίοι αφήνουν το φακό της κάμερας να καταγράψει την καθημερινότητά τους (με εξαίρεση το πειραματικό ντοκιμαντέρ *Ακρόπολις*). Η Αλίντα Δημητρίου μου παραχώρησε 12 ντοκιμαντέρ (*Η Γυναίκα στην τέχνη, Η γυναίκα στα ελεύθερα επαγγέλματα, Γυναίκα και τιμή, Γυναίκα και αρχαιότητα, Το θέατρο του βουνού, Καρβουνιάρηδες, Φούρνοι-μια γυναικεία κοινότητα, Αθήνα, Η ζωή στα σύρματα, Για μια στιγμή, Όλοι εμείς, Το δικαίωμα στην εργασία*), που καλύπτουν όλη τη χρονική περίοδο του έργου της από τη δεκαετία του

’70 μέχρι σήμερα. Πρόκειται για ντοκιμαντέρ με πολύ διαφορετική θεματολογία (εθνογραφικά, κοινωνικά, λαογραφικά, εκπαιδευτικά) καθώς και διαφορετικό στυλ κινηματογράφησης.

Από το σύνολο των έργων που είδα, επέλεξα να μελετήσω τα δυο ανθρωποκεντρικά ντοκιμαντέρ της Εύας Στεφανή -*Αθήναι* 1995, *Το Κορτί* 1998- και τα δυο εθνογραφικά ντοκιμαντέρ (*Καρβουνιάρηδες* 1977, *Φούρνοι-μια γυναικεία κοινότητα*, 1983) τα οποία έκρινα ότι μπορούν να συγκριθούν λόγω θεματολογίας- και τα δυο καταγράφουν ανθρώπους- και διαφορετικού τρόπου κινηματογράφησης. Η έρευνα μου για αυτά τα τέσσερα ντοκιμαντέρ εστιάζεται σε δυο ερευνητικά ερωτήματα. Πρώτον, την κειμενική ανάλυση των ντοκιμαντέρ, δηλαδή την μελέτη των ντοκιμαντέρ ως κειμένων που αναπαριστούν Λόγους(discourses). Δεύτερον, την ανάλυση σκηνοθετικού ύφους (textual analysis), δηλαδή την ανάδειξη του τρόπου κινηματογράφησης.

Η κειμενική ανάλυση έχει προκύψει από τη θεωρία του Μπαχτίν, η οποία δίνει τη δυνατότητα να θεωρείται κείμενο και η οπτικοακουστική γραφή, δηλαδή ο κινηματογράφος. Ο Μπαχτίν αρνείται το μοντέλο που βλέπει το καλλιτεχνικό έργο ως «αναφορική ψευδαίσθηση» της πραγματικότητας, όπου η εγκυρότητα ενός έργου κρίνεται με βάση την πιστότητα ή την απόκλισή του από μια «αντικειμενική πραγματικότητα» με αποτέλεσμα ο μελετητής να οδηγείται σε μια ηθικοπλαστική ανάλυση «καλών» και «κακών» αναπαραστάσεων (Στεφανή 1997:69). Εφαρμόζοντας την μπαχτιανή προσέγγιση¹ για την καλλιτεχνική δημιουργία στον κινηματογράφο, η ανάλυση του κινηματογραφικού έργου επικεντρώνεται όχι στην ικανότητά του να μιμείται την πραγματικότητα, αλλά στην αναπαράσταση των λόγων της δεδομένης πραγματικότητας που αρθρώνονται στο έργο (ό.π.:69). Η μπαχτιανή προσέγγιση δεν αποσκοπεί στην ανίχνευση των "καλών" ή "κακών" προθέσεων των δημιουργών, αλλά στη διερεύνηση των λόγων που εκφράζονται σε μια ταινία στηριζόμενη αποκλειστικά στην κειμενική ανάλυση των ταινιών. Τις τελευταίες τις προσεγγίζει ως αυτόνομα κείμενα που εκφράζουν (αλλά δεν αντιγράφουν) την πολυφωνία του κοινωνικού γίνεσθαι της εποχής, όπως αυτό διαθλάται και μορφοποιείται μέσα από την προσωπικότητα του δημιουργού (ό.π.:79). Στα ντοκιμαντέρ αυτά θα προσπαθήσω να αναδείξω τους λόγους που εκφράζονται.

¹ Για την μπαχτιανή προσέγγιση στον κινηματογράφο Βλ. τη διδακτορική διατριβή της Εύας Στεφανή.

Στη μελέτη αυτή οι εννοιολογικές κατηγορίες είναι ο άμεσος κινηματογράφος (cinéma direct), ο κινηματογράφος της παρατήρησης (observational cinema), ο συμμετοχικός κινηματογράφος (participatory cinema) και ο ερμηνευτικός / επεξηγηματικός κινηματογράφος (expository mode). Στόχος της έρευνας είναι χρησιμοποιώντας την ανάλυση σκηνοθετικού ύφους (textual analysis) να επαληθεύσω την υπόθεση ότι τα δυο ντοκιμαντέρ (*Το Κουτί, Αθήναι*) της Εύας Στεφανή αποτελούν άμεσο κινηματογράφο και τα δυο ντοκιμαντέρ (*Καρβουνιάρηδες, Φούρνοι, μια γυναικεία κοινότητα*) της Αλίντας Δημητρίου αποτελούν συμμετοχικό κινηματογράφο το πρώτο και κινηματογράφο της παρατήρησης και επεξηγηματικό / ερμηνευτικό κινηματογράφο το δεύτερο

Αν και τον κινηματογράφο της Στεφανή δεν θα τον ονόμαζα εθνογραφικό, αλλά απλά ανθρωποκεντρικό, εντούτοις πιστεύω ότι παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τα εθνογραφικά φιλμ. Η Στεφανή καταγράφει πρόσωπα, αποκτά οικειότητα μαζί τους, αφιερώνει χρονικό διάστημα στη σύναψη σχέσεων μαζί τους. Όμως, δεν καταγράφει ομάδες ή ανθρώπους σαν αντιπροσωπευτικά δείγματα κοινωνιών που μένουν παγωμένα μέσα στο χρόνο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ²

Πριν αρχίσω να χρησιμοποιώ τον όρο ντοκιμαντέρ και να κάνω λόγο για το ντοκιμαντέρ είναι απαραίτητο να οριστεί και να διασαφηνιστεί αυτός ο όρος. Γενικότερα, έχουν εκφραστεί πολλοί ορισμοί για το τι είναι ντοκιμαντέρ και για το ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του. Το ντοκιμαντέρ αποτελεί έναν βασικό τύπο κινηματογραφικής ταινίας που συνήθως διαχωρίζεται από την ταινία μυθοπλασίας. Τα βασικά χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν το ντοκιμαντέρ από τα άλλα είδη κινηματογραφικών ταινιών αφορούν 1) στη θεματολογία 2) στους σκοπούς, στις απόψεις, στις προσεγγίσεις 3) στη μορφή 4) στα διαφορετικά είδη εμπειρίας που προσφέρουν στο κοινό.

Όσον αναφορά στη θεματολογία, το ντοκιμαντέρ εστιάζει σε κάτι πέρα από τη γενική ανθρώπινη κατάσταση που περιλαμβάνει ανθρώπινα συναισθήματα, σχέσεις και πράξεις. Δεν περιλαμβάνει τη μυθοπλαστική αφήγηση και δραματοποίηση. Συνήθως τα θέματα των ντοκιμαντέρ αφορούν σε κάτι συγκεκριμένο και πραγματικό, και αναφέρονται συχνότερα σε δημόσια θέματα παρά σε ιδιωτικά. Οι άνθρωποι, οι τοποθεσίες και τα γεγονότα στα ντοκιμαντέρ είναι πραγματικά και συνήθως σύγχρονα.

Η δεύτερη πτυχή, (σκοποί, απόψεις, προσεγγίσεις) αφορά στο τι προσπαθεί να πει ο κινηματογραφιστής για τα αντικείμενα των φιλμ του και καταγράφει τα κοινωνικά και πολιτιστικά φαινόμενα που θεωρούν σημαντικά (γεγονότα, τοποθεσίες, οργανισμούς, προβλήματα) προκειμένου να μας ενημερώσουν για αυτά. Με αυτό τον τρόπο οι ντοκιμαντερίστες σκοπεύουν να αυξήσουν την κατανόηση, το ενδιαφέρον και ίσως και τη συμπάθειά μας για τους κινηματογραφούμενους. Ο σκοπός ή η τοποθέτηση των περισσότερων δημιουργών ντοκιμαντέρ έγκειται στην καταγραφή και ερμηνεία της πραγματικότητας μπροστά από την κάμερα και το μικρόφωνο έτσι ώστε να μας πληροφορήσουν ή να μας καθοδηγήσουν στο να υιοθετήσουμε μια άποψη ή δράση σε σχέση με τα αντικείμενα τους.

² Σχετικά με τον ορισμό του ντοκιμαντέρ Βλ. Michael Weinberger «Defining Documentary Film. The Question of *Roger and Me*» στο <http://mywebpages.comcast.net>, Βλ. <http://www.realityfilm.com>, <http://www.mediaknowall.com> Βλ. Bob Nowlan «Questions for beginning the critical analysis of documentary films» στο <http://www.uwec.edu> Βλ. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001.

Τρίτον, η μορφή περιλαμβάνει τη διαδικασία διαμόρφωσης συμπεριλαμβάνοντας την αρχική σύλληψη των κινηματογραφιστών, τα τοπία και τους ήχους που επιλέγει να ενσωματώσει και τη δομή που αρμόζει. Τα ντοκιμαντέρ είτε είναι καθορισμένα εκ των προτέρων είτε περιορίζονται στις καταγραμμένες αυθόρμητες ενέργειες, προέρχονται από -και περιορίζονται στην- πραγματικότητα. Οι ντοκιμαντερίστες περιορίζονται στην εξαγωγή και την τακτοποίηση του υλικού που έχουν ήδη καταγράψει χωρίς να προσπαθούν να φτιάξουν ένα νέο περιεχόμενο. Μπορεί να επαναδημιουργήσουν αυτά που έχουν παρατηρήσει αλλά δεν δημιουργούν ολοκληρωτικά κάτι από τη φαντασία τους. Παρόλο που οι ντοκιμαντερίστες μπορεί να ακολουθούν χρονολογική γραμμή και να περιλαμβάνουν ανθρώπους στα φιλμ τους, δεν υιοθετούν την εξέλιξη της πλοκής ή των χαρακτήρων όπως κάνουν οι κινηματογραφιστές των φιλμ μυθοπλασίας. Συνήθως δεν υπάρχει καμία συμβατική δραματουργική πρόοδος για την ανάδειξη της τελικής έκβασης ή του αποκορυφώματος. Οι μορφές του ντοκιμαντέρ συχνά μοιάζουν περισσότερο με τις αντιαφηγηματικές μορφές των δοκιμών, των διαφημίσεων, των κυρίων άρθρων ή των ποιημάτων (Ellis και McLane 2005:2).

Η τεχνική και η παραγωγική μέθοδος αναφέρεται στους τρόπους που έχουν καταγραφεί οι εικόνες, στο πώς έχει ηχογραφηθεί ο ήχος και στην από κοινού επεξεργασία τους. Μια βασική προϋπόθεση του ντοκιμαντέρ είναι η χρήση όχι ηθοποιών, αλλά "πραγματικών" ανθρώπων που "παίζουν τον εαυτό τους", που δεν υποδύονται δηλαδή ρόλους. Μια άλλη βασική προϋπόθεση είναι η κινηματογράφιση σε πραγματική τοποθεσία παρά σε στούντιο. Στα ντοκιμαντέρ τίποτα δεν είναι κατασκευασμένο. Ο φωτισμός είναι φυσικός και συμπληρώνεται μόνο όταν είναι απαραίτητος για τη λήψη και όχι για την ατμόσφαιρα ή τη διάθεση. Υπάρχουν εξαιρέσεις σε αυτά τα γενικά χαρακτηριστικά όμως, γενικά, οποιοσδήποτε χειρισμός των εικόνων ή των ήχων είναι κατά ένα μεγάλο μέρος περιορισμένος σε αυτό που πρέπει έτσι ώστε το αποτέλεσμα της καταγραφής να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά στην πραγματικότητα παρά στην τεχνική αρτιότητα.

Σχετικά με την πρόσληψη του κοινού, οι ντοκιμαντερίστες προσπαθούν να πετύχουν κάτι διπλό: αφενός μια αισθητική εμπειρία και αφετέρου μια επίδραση στις απόψεις που ενδεχομένως να οδηγήσει σε δράση. Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να πάρει θέση, να εκφράσει μια γνώμη, να υποστηρίξει τη λύση σε κάποιο πρόβλημα. Τα ντοκιμαντέρ χρησιμοποιούν συχνά τη ρητορική μορφή για να πείσουν το κοινό αλλά και πάλι, ένα ντοκιμαντέρ δεν μετατρέπεται σε μυθοπλασία μόνο και μόνο επειδή

παίρνει θέση (Bordwell και Thompson 2004:68). Παρόλο που υπάρχει αισθητική στο ντοκιμαντέρ, το ντοκιμαντέρ τείνει να είναι περισσότερο λειτουργικό, αραιό και αυστηρό σε σχέση με τα φιλμ μυθοπλασίας.

Ακόμη, το ντοκιμαντέρ διακρίνεται σε διαφορετικά είδη και τύπους. Το είδος του ντοκιμαντέρ αναφέρεται στη θεματολογία του κινηματογραφημένου υλικού και κάποια από αυτά είναι: εθνογραφικό, λαογραφικό, ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό, εκπαιδευτικό-μορφωτικό, οικολογικό, πορτρέτα, πειραματικό. Ο τύπος του ντοκιμαντέρ αναφέρεται στον τρόπο κινηματογράφησης και διακρίνεται στον ποιητικό τύπο (poetic mode), στον επεξηγηματικό / ερμηνευτικό τύπο (expository mode), σε κινηματογράφο της παρατήρησης (observational mode), στο αναστοχαστικό είδος (reflexive mode) στον αναπαραστατικό τύπο (performative mode). (Nichols 2001: 99-138).

2.2 ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Ο κινηματογράφος ξεκίνησε σαν μια προσπάθεια καταγραφής της πραγματικότητας. Τα πρώτα φιλμ που ήταν πολύ κοντά σε αυτό που ονομάζουμε ντοκιμαντέρ ήταν αυτά του Λουί Λυμιέρ (Louis Lumière), τα οποία γυρίστηκαν το 1895. Σε αυτά περιλαμβάνονται: *Η Άφιξη του τραίνου στο σταθμό*, *Το τάισμα του μωρού*, *Η έξοδος των εργατών από το εργοστάσιο* (*The arrival of a train at the station*, *Feeding the Baby*, *Workers Leaving the Factory*). Κατά τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου τα φιλμ που γυρίζονταν κατέγραφαν σκηνές της καθημερινής ζωής, τσίρκο, επιθεωρήσεις. Ο Ζορζ Μελιέ (Georg Méliès) ήταν ο μόνος που δημιούργησε φιλμ με αφήγηση και φαντασία πριν το 1900³.

Στα χρόνια 1910-1915 γυρίστηκαν τα πρώτα φιλμ του Ρόμπερτ Φλάερτυ⁴ τα οποία αποτελούν την έναρξη του ανθρωπολογικού φιλμ. Λίγα χρόνια αργότερα στην Αμερική εμφανίζονται τα πρώτα φιλμ προπαγάνδας τα οποία παράγονται και χρησιμοποιούνται από το Υπουργείο Εσωτερικών με στόχο τη μετακίνηση των Ανατολικών εργατών προς τις αγροτικές περιοχές της Δύσης. Όταν στη συνέχεια η Αμερική ενεπλάκη στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο κατασκεύασε φιλμ που καθοδηγούσαν τα στρατεύματα σε κάποιες δραστηριότητες (Ellis και McLane 2005:9). Αυτά τα φιλμ προπαγάνδας προορίστηκαν για την καλλιέργεια του μίσους των στρατιωτών απέναντι στους εχθρούς καθώς και για την επιθυμία για νίκη⁵.

Παρόμοια με τα ντοκιμαντέρ προπαγάνδας στην Αμερική ήταν τα ντοκιμαντέρ που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του '20 από Σοβιετικούς κινηματογραφιστές με στόχο την πολιτική κατήχηση. Με την άνοδο του κομμουνιστικού κόμματος στη Ρωσία, δημιουργήθηκε το τμήμα επιμόρφωσης με επιβλέποντα τον ίδιο Λένιν. Μια από τις πρωτοβουλίες αυτού του τμήματος ήταν η κρατικοποίηση της κινηματογραφικής βιομηχανίας και η ίδρυση του Κρατικού Ινστιτούτου Κινηματογράφησης το οποίο εγκαταστάθηκε στη Μόσχα για να εκπαιδεύει σκηνοθέτες. Ο Λένιν εκτιμούσε ιδιαίτερα την ικανότητα του κινηματογράφου στη χειραγώγηση των μαζών και χαρακτηριστικά είχε δηλώσει ότι:

³Οι αδελφοί Λυμιέρ ξεκινώντας από το Παρίσι και ταξιδεύοντας σε όλη την Ευρώπη μαζί με τους μηχανικούς και τους οπερατέρ τους, κατέγραψαν όλα όσα διαδραματίζονταν μπροστά στα μάτια τους: σκηνές του δρόμου, μετακινήσεις πλήθους, διάφορα επίκαιρα συμβάντα (μάχες, στέψεις μοναρχών), ταξιδιωτικές περιπλανήσεις (Βαλούκος 2003:123).

⁴ Βλ. Για τον κινηματογράφο του Ρόμπερτ Φλάερτυ στο Παράρτημα: Συνοπτική Ιστορία του Εθνικού Φιλμ .

⁵Τέτοια ντοκιμαντέρ ήταν: *Η απάντηση της Αμερικής*, *Οι Σταυροφόροι του Πέρσιγκ*, *Από το δάσος στη Γαλλία* (*America's Answer*, *Pershing's crusaders*, *From Forest to France*).

«απ' όλες τις τέχνες, ο κινηματογράφος είναι η πιο σημαντική για μας». Τρεις τύποι σοβιετικού ντοκιμαντέρ επικράτησαν κατά τη δεκαετία του '20: οι σειρές των επικαίρων, η ανασύνταξη των κινηματογραφικών αρχείων της πρόσφατης ιστορίας και οι επικοί εορτασμοί για το σοβιετικό επίτευγμα (ό.π. 2005:27). Γνωστοί σκηνοθέτες της περιόδου που υπηρέτησαν το σοσιαλιστικό ρεαλισμό –όπως ονομάστηκε αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης, ήταν ο Πουντόβκιν, ο Κουλεσόφ, ο Ντοβτσένκο, και οι αδελφοί Βασίλιεφ (Pudorkin, Kuleshov, Dovzhenko, the Vassiliev).

Ένας από τους γνωστούς σοβιετικούς κινηματογραφιστές που είδε τον κινηματογράφο ως όπλο για την αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας ήταν ο Τζίγκα Βερτόβ⁶ (Dziga Vertov) – ψευδώνυμο για τον Denis Arkadievich Kaufman. Ο Βερτόβ ασπάστηκε τις κομμουνιστικές ιδέες και ταξίδεψε σε όλη τη Ρωσία προβάλλοντας σειρές των επικαίρων. Κατέκρινε την αφήγηση και τη μυθοπλασία και επιθυμούσε να κάνει φιλμ εκτός στούντιο, χωρίς ηθοποιούς, σενάριο ή άλλα σύνεργα του παραδοσιακού κινηματογράφου. Το 1922 ξεκίνησε να παράγει τις σειρές του Kino-Pravda (κινηματογράφος – αλήθεια) οι οποίες ήταν εικοσάλεπτα επεισόδια με αναφορές σε συγκεκριμένα γεγονότα που στόχο είχαν να τονίσουν την ανάγκη της επανάστασης, τις τιμές και την πρόοδο που αυτή θα έφερνε. Το φιλμ του Βερτόβ, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, (*The Man with a Movie camera*, 1929) είναι ένα πειραματικό ντοκιμαντέρ όπου καταγράφει την άποψή του για το μοντάζ⁷.

Την ίδια εποχή που στην Αμερική γυριζόταν το φιλμ του Flaherty *Ο Νανούκ του Βορρά* και στη Ρωσία αναπτυσσόταν ο κινηματογράφος – αλήθεια του Βερτόβ, στη Δυτική Ευρώπη έκανε την εμφάνισή της η τέχνη της πρωτοπορίας (*avant – garde*), η οποία ξεκίνησε όπως και το ντοκιμαντέρ σαν μια αντίδραση απέναντι στο κυρίαρχο και στο εμπορικό. Τα πρώτα φιλμ της πρωτοπορίας συμφωνούσαν με την τεχνική της αφαίρεσης και την άρνηση της αντικειμενικότητας. Το 1921 στο Βερολίνο δυο φίλοι, ο Viking Eggeling και ο Hans Richter έδωσαν το έναυσμα για την εκκίνηση του κινηματογράφου της πρωτοπορίας επηρεασμένοι από το φουτουρισμό και τον κυβισμό επιλέγοντας την κινούμενη εικόνα για τις ζωγραφιές

⁶ Βλ. Για τον κινηματογράφο του Βερτόβ στο Παράρτημα: Συνοπτική Ιστορία του Εθνογραφικού Φιλμ.

⁷ Σ' αυτή την ταινία κεντρικό πρόσωπο είναι ένας οπερατέρ που μετακινείται συνέχεια στη Μόσχα, παρατηρώντας όλους τους τρόπους ζωής και καταγράφοντας φαινομενικά ασύνδετες εικόνες της πόλης οι οποίες όμως συνθέτουν σαν παζλ την καθημερινότητα της ζωής (Βαλούκος 2003:128). Άλλοτε η κάμερα κινείται βίαια, άλλοτε παγώνει το πλάνο, επιταχύνει ή χωρίζει την οθόνη στα δύο.

τους. Το φιλμ του Richter (*Ρυθμός 2*), (*Rhythmus 21*, 1921) περιλαμβάνει ένα σύνολο τετράγωνων και ορθογώνιων μορφών σε λευκό, γκρι και μαύρο το οποίο αλλάζει χρώματα και μοιάζει να μετακινείται προς την κατεύθυνση ή μακριά από αυτόν που το βλέπει⁸. Ακόμη, η τέχνη της πρωτοπορίας επηρεάστηκε από την ψυχανάλυση και το σουρεαλισμό.

Ένα σημαντικό ντοκιμαντέρ της περιόδου είναι *Η Γέφυρα* (*The Bridge*, 1928) του Ολλανδού Joris Ivens ο οποίος αποτελεί έναν από τους πρόδρομους του ντοκιμαντέρ. Σε αυτό το φιλμ μετατρέπει τα μηχανήματα σε τέχνη και στο παρασκήνιο βρίσκεται η γέφυρα του σιδηροδρομικού σταθμού του Ρότερνταμ. Στην ταινία του *Βροχή*,⁹ ο Ίβενς παρουσιάζει το Άμστερνταμ πριν, κατά τη διάρκεια και αμέσως μετά από μία βροχή. Ο Ίβενς παίζει με το φως και τη σκιά δημιουργώντας ένα ιμπρεσιονιστικό και λυρικό φιλμ (ό.π. 2005: 53)¹⁰. Η τέχνη της πρωτοπορίας έσβησε στο τέλος της δεκαετίας του '20, τα παρείστικα ντοκιμαντέρ αντικαταστάθηκαν από τα μεγάλα και σύγχρονα στούντιο που ενσωμάτωναν και τον ήχο στην εικόνα τους.

Ο Τζον Γκρίρσον (John Grierson) είναι ο επινοητής και ο ηγέτης του Βρετανικού κινήματος ντοκιμαντέρ. Ο Γκρίρσον το 1929 βρέθηκε στην Αμερική αφού κέρδισε υποτροφία για μια έρευνα σχετικά με την επίδραση των μέσων επικοινωνίας στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο ντοκιμαντέρ για να χαρακτηρίσει την ταινία του Φλάερτυ, *Μοάνα* (*Moana*, 1926) (Ellis και Betsy Lane 2005:53). Όταν επέστρεψε στην Αγγλία το 1927, γνώρισε έναν άλλο σημαντικό άνθρωπο που έπαιξε εξέχοντα ρόλο στην ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ, τον Στίβεν Τάλενς (Stephen Talens), ο οποίος δούλευε για τη βρετανική κυβέρνηση. Μέσω αυτού και για λογαριασμό της Empire Marketing Boarding Film Unit, ο Γκρίρσον δημιούργησε δεκάδες ντοκιμαντέρ όπου κατέγραφε διάφορες περιοχές της Αγγλίας, των αποικιών, των βιομηχανικών περιοχών. Σκοπός

⁸ Άλλα γνωστά φιλμ αυτής της περιόδου είναι το *Ballet Mécanique* (1924) του Léger και το *Anemic Cinema* (1926) του Marcel Duhamel (Ellis και McLane 2005:53).

⁹ Η ντοκιμαντερίστρια Εύα Στεφανή αναφέρει για την ταινία *Βροχή* του Ivens: «Αναρωτιέμαι εάν μια ταινία όπως η *Βροχή* του Ivens, μια άκρως προσωπική και απλή ταινία για τη βροχή, θα μπορούσε να συμμετάσχει σε κάποιο φεστιβάλ στις μέρες μας. Το πιθανότερο είναι ότι θα θεωρείτο πολύ απλοϊκή και χωρίς «θέμα». Βλ. Εύα Στεφανή, «Ντοκιμαντέρ: νέες προοπτικές», *Highlights – Έκδοση για τις τέχνες και τον πολιτισμό* 16 (2005), σ. 42-43.

¹⁰ «Αρχίζει τραβώντας κανάλια, το λιμάνι, τις στέγες, ένα αεροπλάνο, αυτοκίνητα στο δρόμο, τα σεντόνια να κρέμονται στα συρματόσκοινα. Το πρώτο άτομο που βλέπουμε απλώνει το χέρι του να νιώσει μια σταγόνα νερού και μετά σκεπάζει το μπουφάν του. Μια ομπρέλα ανοίγει, ένα παράθυρο κλείνει. Ο Ίβενς αναδεικνύει το καλλιτεχνικό στοιχείο στην καθημερινότητα» (ό.π. 2005:53). Ο Ολλανδός Γιόρις Ίβενς συνετέλεσε στην κοινωνικοποίηση και πολιτικοποίηση του ντοκιμαντέρ, δίνοντάς του μια ρεαλιστική αλλά και ανθρωποκεντρική διάσταση (Παγουλάτος 1990:19).

του ήταν αυτά τα φιλμ να τα δείχνει σε όλα τα μέρη της αγγλικής αυτοκρατορίας έτσι ώστε οι κάτοικοί της να κατανοούν και να εκτιμούν ο ένας τον άλλον και να ζουν ειρηνικά (ό.π.:61). Ο Γκρίρσον προσπάθησε να δημιουργήσει κοινό για το ντοκιμαντέρ· άρχισε προβάλλοντας απογευματινές προβολές στο Αυτοκρατορικό Ινστιτούτο του Λονδίνου, φρόντισε έτσι ώστε η Αυτοκρατορική Κινηματογραφική Βιβλιοθήκη να δανείζει ταχυδρομικά τα φιλμ των 16mm και χρησιμοποίησε φορητά κινηματογραφικής προβολής για την επαρχία¹¹. Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι ο Γκρίρσον έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ, παρήγαγε χιλιάδες ντοκιμαντέρ, πρόβαλλε το ντοκιμαντέρ έξω από τα κινηματοθέατρα, στα σχολεία και τα εργοστάσια, στα σωματεία και στα υπόγεια των εκκλησιών (ό.π.:73).

Ένα σημαντικό επίτευγμα είναι η δημιουργία της αγγλικής σχολής ντοκιμαντέρ. Ιδρύεται από τον John Grierson που προσπαθεί να θέσει την προσπάθεια αυτή κάτω από τη χρηματοδότηση οργανισμών όπως τα ταχυδρομεία και αργότερα συμμετέχουν σ' αυτά τα κινηματογραφικά στούντιο. Οι νεαροί διανοούμενοι κινηματογραφιστές που τον πλαισιώνουν δίνουν μεγάλη σημασία στην κοινωνική διάσταση του κινηματογράφου προσπαθώντας να τον μετατρέψουν σ' ένα μέσο ενημέρωσης και αντισυμβατικής διδασκαλίας· η αισθητική και ψυχαγωγική πλευρά υποτάσσεται στους δυο αυτούς πρωταρχικούς στόχους. Σημαντικοί εκπρόσωποι της ομάδας αναδεικνύονται ο Basil Wright (*Νυχτερινό ταχυδρομείο*, 1932) και Paul Rotha (*Το πρόσωπο της Βρετανίας*, 1935). Με την ομάδα συνεργάζονται για ένα διάστημα οι γνωστοί κινηματογραφιστές Robert Flaherty (*Βιομηχανική Βρετανία*, 1932) και Alberto Calvacanti.

Στη δεκαετία του '40 η έμφαση δίνεται στα γεγονότα του πολέμου με την παραγωγή μιας σειράς από ντοκιμαντέρ με πατριωτικό χαρακτήρα όπου καταφέρνουν να συνδυάσουν τη συγκίνηση και τη δημιουργία χαρακτήρων με την αυθεντικότητα της πραγματικότητας. Σε αυτές τις ταινίες οι πραγματικοί αεροπόροι, ναυτικοί, στρατιώτες αναπαριστούν τις δραστηριότητές τους σε αυθεντικούς χώρους (βομβαρδιστικά, πλοία, τανκς). Πρότυπο του είδους, το *Στόχος για σήμερα* (1941) του Harry Watt που διακρίνεται για την αφηγηματική του ικανότητα. Πραγματικός ποιητής του είδους αναδεικνύεται ο Humphrey Jennings με τις μικρού ή μεγάλου

¹¹ Στην προσπάθεια του να δημιουργήσει την υποστήριξη του κοινού, ο Γκρίρσον έδινε διαλέξεις για το ντοκιμαντέρ και τον κινηματογράφο και δημιούργησε τρεις εφημερίδες : τον Τριμηνιαίο κινηματογράφο, Παγκόσμια κινηματογραφικά νέα, και τα Νέα του Ντοκιμαντέρ. Ένα από τα ντοκιμαντέρ του Γκρίρσον ήταν οι *Ανεμότραπεζες* (*Drifters*, 1929), όπου καταγράφει το ψάρεμα της ρέγκας στη Βόρεια Θάλασσα και τις δυσκολίες του.

μήκους ταινίες του που βρίσκονται πιο κοντά στον εξπρεσιονιστικό κινηματογράφο κατά τις πρωτοποριακές συμφωνίες της πόλης παρά στην αφήγηση του ντοκιμαντέρ (*Ακούει την Αγγλία, Φωτιές έχουν ανάψει, Ημερολόγιο για τον Τίμοθυ*). Τέλος, το φιλόδοξο *Οι Δυτικοί πλησιάζουν* (1940) του Patt Jackson με τα έντονα μυθοπλαστικά στοιχεία του ως αναφορά τη διαμόρφωση της πλοκής και των χαρακτήρων, κάνει δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και στο μελόδραμα δράσης.

Τα χρόνια του 1930 κάνουν την εμφάνισή τους και δύο μεγάλοι σκηνοθέτες, οι οποίοι επιδιώκοντας μια πιο προχωρημένη μορφική αναζήτηση δημιουργούν ένα ποιητικό και καλλιτεχνικό ντοκιμαντέρ. Αυτοί είναι ο Ζαν Βιγκό (Jean Vigo) με τη ταινία του *Σχετικά με τη Νίκαια* (1930) και ο Ζαν Επσταίν (Jean Epstein) – πρωτοπόρος κινηματογραφιστής και θεωρητικός του κινηματογράφου, με τις ταινίες του *Η πτώση του οίκου των Υσέρ* και *Ο καθρέφτης με τις τρεις όψεις*.

Κατά τη δεκαετία του '30 στην Αμερική, το ντοκιμαντέρ είναι πολιτικά στρατευμένο και ασχολείται με προβλήματα όπως η ανεργία, η φτώχεια, ο συνδικαλισμός, η απειλή του φασισμού. Ακόμη, εμφανίζονται διάφορα γκρουπ μαρξιστών τα οποία κάνουν ντοκιμαντέρ. Την ίδια περίοδο εμφανίζονται τα επεισόδια της σειράς *«Το πέρασμα του χρόνου»* (*The March of Time*), τα οποία παρακολουθούσαν πάνω από 20.000.000 άνθρωποι κάθε μήνα. Τα θέματα με τα οποία ασχολούνταν ήταν πολιτικά και ακολουθούσαν την επικρατούσα πολιτική άποψη (δεξιά) σχετικά με τον πόλεμο και την πολιτική στην Ευρώπη¹².

Ένα σημαντικό όνομα το οποίο δεν πρέπει να παραλείψουμε στην ιστορία του ντοκιμαντέρ, είναι εκείνο της Λένι Ρίφενσταλ (Leni Riefesthol), στη Γερμανία. Η Ρίφενσταλ γύρισε ντοκιμαντέρ προπαγάνδας κατά την περίοδο του ναζισμού. Η πιο διάσημη ταινία του ναζιστικού κινηματογράφου είναι ο *Θρίαμβος της θελήσεως*, (1934)¹³. Ένα άλλο ακραίο παράδειγμα προπαγανδιστικού κινηματογράφου είναι η ταινία της *Olympia* (1930), με θέμα τους Ολυμπιακούς Αγώνες¹⁴. Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1942-45), τα ντοκιμαντέρ που παράγονταν στη Βρετανία, τον Καναδά και την Αμερική κατηχούν τους στρατιώτες και τους πολίτες

¹² Κάποιοι ενδεικτικοί τίτλοι είναι: *Η κατάκτηση των Ναζί, Μεσόγειος – Το παρασκήνιο του πολέμου, Ιαπωνία – Ο αφέντης της Ανατολής, Νέα σύνορα του πολέμου (Nazi Conquest: 1938, Mediterranean – Background for war: 1939, Japan – Master of the Orient :1939, News Fronts of War: 1940).*

¹³ Για τη δημιουργία αυτού του ντοκιμαντέρ συνεργάστηκαν δεκαέξι οπερατέρ και εκατόν είκοσι βοηθοί με στόχο την κάλυψη του ετήσιου συνεδρίου του κόμματος στη Νυρεμβέργη (Βαλούκος 2003:241).

¹⁴ Η ταινία προπαγανδίζει τα ναζιστικά ιδεώδη του χιτλερικού καθεστώτος επιστρατεύοντας και εφευρίσκοντας νέες κινηματογραφικές τεχνικές που αποθεώνουν το ανθρώπινο σώμα και εξυμνούν τον αθλητή (Στεφανή: <http://www.krama.net>).

αναδεικνύοντας τις πολιτιστικές διαφορές και ομοιότητες του κάθε έθνους και παρουσιάζουν πώς το κάθε έθνος εξαρτάται από το άλλο για την επιβίωσή του. Χαρακτηριστική είναι η σειρά ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε από τις Αμερικανικές Δυνάμεις του στρατού για την πολιτική κατήχηση των στρατιωτών, «Γιατί πολεμάμε;» (*Why we Fight*). Μέσω αυτής της σειράς προσπαθούν να κάνουν τους στρατιώτες πιο ικανούς μαχητές με την εξιστόρηση των γεγονότων και των αιτιών που τους οδήγησαν στον πόλεμο. Οι Αμερικανοί μακριά από τα θέατρα των επιχειρήσεων δεν είχαν συνειδητοποιήσει τι σήμαινε αυτός ο πόλεμος για αυτούς που τον υφίσταντο.

Μετά τον πόλεμο το ντοκιμαντέρ χάνει το ενδιαφέρον του κοινού του. Οι σκηνοθέτες που είχαν συνεργαστεί με τις κυβερνήσεις κατά τα χρόνια του πολέμου, είτε μεταφέρονται στα στούντιο του Χόλυγουντ για να κάνουν ταινίες μυθοπλασίας είτε σιωπούν εξαιτίας της λογοκρισίας που επικρατούσε. Τα ντοκιμαντέρ χρηματοδοτούνται μόνο από τις βιομηχανίες ή παραμένουν μέσα στα πλαίσια των πανεπιστημιακών αιθουσών.

Στην Ευρώπη, αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου παρουσιάζεται ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το ντοκιμαντέρ που στόχο έχει να καταγράψει όλα όσα έζησε η ανθρωπότητα τα χρόνια του πολέμου. Ο Γάλλος Αλέν Ρενέ (Alain Resnais) γύρισε το ντοκιμαντέρ *Γκονέρνικα* (1951), στο οποίο αναλύοντας τη δομή του συγκεκριμένου πίνακα κάνει μια αναδρομή στην προσωπικότητα του Πικάσο. Το ντοκιμαντέρ του *Νύχτα και καταχνιά* (1955) καταγράφει όλα αυτά που συνέβαιναν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης -από τα βασανιστήρια μέχρι το θάνατο. Την ίδια περίοδο στην Ιταλία ο Αντονιόνι κάνει ντοκιμαντέρ¹⁵ επηρεασμένος από το νεορεαλισμό¹⁶. Το ενδιαφέρον τους για το ντοκιμαντέρ έδειξαν πολλοί σκηνοθέτες της μετέπειτα νουβελ βαγκ

¹⁵ Αυτά είναι, οι *Άνθρωποι του Πάδου*, όπου παρουσιάζει τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν με τη φτώχεια και τη μιζέρια οι κάτοικοι του ποταμού Πάδου, και το 1948 γύρισε το ντοκιμαντέρ, η *Δημόσια καθαριότητα*, με θέμα τους οδοκαθαριστές που δούλευαν στους δρόμους της Ρώμης (Παγουλάτος 2003:6-10).

¹⁶ «Ο όρος «νεορεαλισμός» αντιπροσώπευε την επιθυμία μιας νεότερης γενιάς να απελευθερωθεί από τις συμβάσεις του κλασσικού ιταλικού κινηματογράφου. Κάτω από το καθεστώς του Μουσολίνι, η κινηματογραφική βιομηχανία είχε δημιουργήσει κολοσσιαία ιστορικά έπη και συναισθηματικά μελοδράματα των ανώτερων τάξεων (τις επονομαζόμενες ταινίες των άσπων τηλεφώνων) και πολλοί κριτικοί τα θεωρούσαν ψεύτικα και παρακμαικά. Χρειαζόταν ένας «νέος ρεαλισμός». Ο νεορεαλισμός δημιούργησε μια κάπως ξεχωριστή προσέγγιση του κινηματογραφικού ύφους. Το 1945 ο πόλεμος είχε καταστρέψει το μεγαλύτερο μέρος της Τσινεσιτά, οπότε τα σκηνικά των στούντιο ήταν ελλιπή και ο ηχητικός εξοπλισμός σπάνιος. Αποτέλεσμα ήταν πως η νεορεαλιστική μίζανσέν βασιζόταν σε πραγματικές τοποθεσίες, και το κινηματογραφικό της έργο πλησίαζε προς την ωμή τραχύτητα των ντοκιμαντέρ». (Bordwell- Thomson 2004:511).

(nouvelle vague)¹⁷. Ο Γκοντάρ, (Jean Luc Godard) γύρισε το ντοκιμαντέρ *Επιχείρηση μπετόν* (1953), το οποίο καταγράφει τις εργασίες κατασκευής ενός υδροηλεκτρικού φράγματος, ο Ζαν Ντανιέλ Πολέ (Jean-Daniel Pollet) παρουσιάζει στο *Μακάρι να είχαμε μεθύσει* (1957) τον κόσμο των λαϊκών χορών και η Ανιές Βάρντα (Agnès Varda) παρουσιάζει στην ταινία *L' Opéra Muffe* (1958), ένα πολυσύχναστο δρόμο του Παρισιού (Βαλούκος 2003:355). Λίγο πιο μετά αρχίζουν να γυρίζονται τα επιμορφωτικά ντοκιμαντέρ του Ζακ-Ιβ-Κουστό (Jaques-Yves Cousteau) που καταγράφουν τον υποβρύχιο χώρο. *Ο Κόσμος της σιωπής* (1956) ήταν το πρώτο του ντοκιμαντέρ.

Τα χρόνια μεταξύ του 1951-1971 είναι τα χρυσά χρόνια του ντοκιμαντέρ. Το

1948 γεννιέται η τηλεόραση στην Αμερική και το ντοκιμαντέρ καταλαμβάνει εξέχουσα θέση στο πρόγραμμά της. Τα κανάλια αρχίζουν να παράγουν τα δικά τους ντοκιμαντέρ και η Εθνική Επιμορφωτική Τηλεόραση (National Educational Television, NET) υποστηρίζει τη δημιουργία ντοκιμαντέρ. Προβάλλονται επεισόδια ντοκιμαντέρ και μέσω της τηλεόρασης οι σκηνοθέτες έχουν τη δυνατότητα να πειραματιστούν σε νέα στυλ κινηματογράφησης. Σε αυτή τη στιγμή αναπτύσσεται η σειρά των ντοκιμαντέρ *Close-up* (*Γκρο πλάνο*), η οποία ακολουθεί το στυλ του άμεσου κινηματογράφου¹⁸. Αυτή η σειρά ντοκιμαντέρ εξετάζει τις φυλετικές προκαταλήψεις που υπάρχουν στο Βορρά και είχε μεγάλη επίδραση στην προετοιμασία εισαγωγής παρόμοιων θεμάτων στην τηλεόραση.

Κατά τη δεκαετία του '50 αναπτύσσεται στη Μεγάλη Βρετανία το «ελεύθερο» σινεμά (Free Cinema). Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης είναι ανεξάρτητος, δεν ενδιαφέρεται για την επιτυχία και εκφράζει διαμαρτυρία. Είναι απελευθερωμένος από τις συμβάσεις του παραδοσιακού ντοκιμαντέρ, είναι ποιητικός και αντιδραστικός. Τα ντοκιμαντέρ του Free Cinema καταγράφουν την εργατική τάξη και τον τρόπο που αυτή περνά τον ελεύθερο χρόνο της. Αυτά τα ντοκιμαντέρ δίνουν μεγάλη σημασία

¹⁷ Στα μέσα της δεκαετίας του '50 προαναγγέλθηκε το κίνημα της νουβέλ βαγκ σε θεωρητικό επίπεδο από τον Αντρέ Μπαζέν στα Cahiers du cinema. Πρώτες ταινίες της θεωρούνται το *Με κομμένη την ανάσα* του Γκοντάρ και τα *400 χτυπήματα* του Τρυφά, γύρω στα 1960. «Το εμφανέστερο επαναστατικό γνώρισμα των ταινιών της νουβέλ βαγκ ήταν η έλλειψη επιτήδευσης. Στους υπέρμαχους του καλογνωσμένου γαλλικού «κινηματογράφου ποιότητας», η δουλειά των νεαρών σκηνοθετών θα πρέπει να φαινόταν απελπιστικά ατημέλητη. Οι σκηνοθέτες της νουβέλ βαγκ υπήρξαν θαυμαστές των νεορεαλιστών και, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο των στούντιο, σκηνοθετούσαν σε πραγματικές τοποθεσίες μέσα και γύρω από το Παρίσι. Τα εξωτερικά γυρίσματα σε φυσικούς χώρους έγιναν ο κανόνας» (Bordwell- Thompson 2004:514).

¹⁸ Για τον άμεσο κινηματογράφο Βλ. στο κεφάλαιο 4.

στην αισθητική παρά στην πληροφορία και έχουν αντιδιδασκτικό τόνο¹⁹. Κατά τις δεκαετίες '60-'70 αναπτύχθηκαν δύο διαφορετικά ρεύματα κινηματογράφησης, το *cinéma direct*²⁰ και το *cinéma vérité*²¹ στην Αμερική και τη Γαλλία αντίστοιχα. Αυτοί οι δύο τρόποι κινηματογράφησης προέκυψαν με την πρόοδο της τεχνολογίας, το συγχρονισμό του ήχου και της εικόνας εκτός στούντιο, τη χρήση της κάμερας 16mm στο χέρι και τη δυνατότητα χρήσης του ζουμ. Ο άμεσος κινηματογράφος / αλήθεια θεωρήθηκε ότι έφερε κοντά στο ρεαλισμό και την αλήθεια αυτό που τελικά αποκαλείται ντοκιμαντέρ²². Τα ντοκιμαντέρ πριν το 1960 κατηγορήθηκαν ως κατασκευασμένα και ψεύτικα. Παρόλο που αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης ακολουθεί αφηγηματική φόρμα δίνει την πραγματικότητα με ένα μοναδικό τρόπο που διαφέρει από τις άλλες τέχνες (Ellis και McLane 2005:224)²³. Τα χρόνια του 1960 αναπτύσσονται σημαντικές σχολές ντοκιμαντέρ στην Ουγγαρία, την Πολωνία, τη Σοβιετική Ένωση καθώς και στη Λατινική Αμερική, κυρίως στη Βραζιλία και την Κούβα.

Κατά τη δεκαετία του '70 το ντοκιμαντέρ έχει εξελιχθεί ήδη πολύ. Έχουν δημιουργηθεί σχολές, πανεπιστήμια, κινηματογραφικές λésχες που στηρίζουν το ντοκιμαντέρ στην Αμερική. Σε αυτή την περίοδο κυριαρχούν κάποιοι βετεράνοι του ντοκιμαντέρ. Οι Αμερικανοί Donald Brittain, Frederick Wiseman²⁴, Emilie de Antonio, ο Αυστραλός Michael Rubbo και ο Άγγλος Roger Greaf. Αυτή την περίοδο

¹⁹ Κάποια από αυτά είναι: *Κάθε μέρα εκτός από τα Χριστούγεννα, Χώρα των ονείρων, Ωραία ώρα, Ο Μόμμα δεν επιτρέπει, Είμαστε τα αγόρια Λάμπεθ* (*Every Day Except Christmas, Dreamland, Nice Time, Momma don't Allow, We are Lambeth boys*).

²⁰ Εκπρόσωπος του *cinéma direct* ήταν ο Richard Leacock ο οποίος έκανε ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση. Στόχος αυτού του τρόπου κινηματογράφησης ήταν ο παρατηρητής να είναι αντικειμενικός και να μην κάνει καθόλου αισθητή την παρουσία του στην κάμερα -η κάμερα να γίνει αόρατη για τα υποκείμενα που καταγράφονται. Ακόμη, έχει μεγάλη σημασία τα άτομα να αφεθούν και να δείξουν εμπιστοσύνη στον κινηματογραφιστή χωρίς να επηρεάζονται από την παρουσία του.

²¹ Βλ. Για το *cinéma vérité* (κινηματογράφος αλήθεια) του Ζαν Ρους στο Παράρτημα: Συνοπτική Ιστορία του Εθνογραφικού Φιλμ.

²² «Μερικοί κινηματογραφιστές υποστήριζαν πως το *cinéma vérité* ήταν πιο αντικειμενικό από το παραδοσιακό ντοκιμαντέρ. Η παλαιότερη τάση βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στο στήσιμο σκηνών, καθώς και στο μοντάζ, στη μουσική και στο σχολιασμό προκειμένου να κατευθύνει τον θεατή προς ορισμένα συμπεράσματα. Αντίθετα, η ταινία του *cinéma vérité* περιόριζε τον πρόσθετο σχολιασμό στο ελάχιστο, και έθετε τον κινηματογραφιστή επί σκηνής καθώς η κατάσταση εκτυλισσόταν. Μπορούσε, αποφαίνονταν οι υποστηρικτές του, να καταγράψει ουδέτερα τα συμβάντα και να αφήσει το κοινό να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα». (Bordwell- Thompson, 2004:454).

²³ Σημαντικές ταινίες της περιόδου είναι: *Η χαρούμενη μέρα της μητέρας, Μην κοιτάς πίσω, Ένα παντρεμένο ζευγάρι* (*Happy Mother's Day* : Leacock and Joyce Chopra:1963, *Don't Look Back*: Pennebaker:1968, *A married couple*: King: 1970).

²⁴ Ο Γουάισμαν απομακρύνεται από το πρότυπο του άμεσου κινηματογράφου και χωρίς τη βοήθεια μιας συνοδευτικής μουσικής ή της κυριαρχίας του μοντάζ κάνει ταινίες που δομούνται με αυστηρότητα και ακρίβεια, ακολουθώντας με ευλυγισία και επινοητικότητα τη φυσική ροή των γεγονότων ή την παραδοξότητα των συστημάτων που μελετάει (Παγουλάτος 1990:23).

ο κινηματογράφος αλήθεια εξελίσσεται χρησιμοποιώντας νέες και πιο περίπλοκες μεθόδους που συνδυάζουν την πραγματικότητα με τη μυθοπλασία. Οι κινηματογραφιστές αυτής της περιόδου θολώνουν τις διακρίσεις μεταξύ των ειδών - ντοκιμαντέρ, πειραματικά, μυθοπλασίας. Την ίδια εποχή αναπτύσσεται το φεμινιστικό ντοκιμαντέρ το οποίο γίνεται κυρίως από γυναίκες και προκύπτει ως απόρροια των πολιτικών και κοινωνικών αναζητήσεων που έφερε το κίνημα του Μάη του '68. Άλλα θέματα που απασχολούν τα ντοκιμαντέρ της εποχής είναι ο πόλεμος του Βιετνάμ, τα προβλήματα της εργατικής τάξης, το αίτημα για πολιτικά και ατομικά δικαιώματα, το περιβάλλον, η χρήση ναρκωτικών, η κουλτούρα της νεολαίας, η καταπίεση των μαύρων.

Στην Ευρώπη δύο σημαντικές σκηνοθέτριες που γυρίζουν ταινίες με στοιχεία ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας είναι η Γαλλίδα Ανιές Βαρντά και η Ουγγαρέζα Γιούντιθ Έλεκ²⁵. Επίσης σημαντικός ήταν ο Γάλλος κινηματογραφιστής Ζαν Εστάς, που δημιούργησε ντοκιμαντέρ με πιο κλασσική δομή που όμως διακατέχονται από ειρωνεία και ο Λύκ ντε Ες (Luc de Heusch), ο οποίος γύρισε ντοκιμαντέρ συνθέτοντας διαφορετικά στίλ (εθνολογικά, καλλιτεχνικά, μεικτά) ανανεώνοντας το ντοκιμαντέρ (Παγουλάτος 2002:6-11).

Κατά τη δεκαετία του '80 με την πρόοδο της τεχνολογίας έκανε την εμφάνιση του το βίντεο, η καλωδιακή και δορυφορική τηλεόραση, τρία στοιχεία που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη και διάδοση του ντοκιμαντέρ. Η χρήση του βίντεο ήταν πολύ πιο οικονομική από του φιλμ και το μικρό μέγεθος της κάμερας βοηθούσε στο να είναι εύκολο το γύρισμα. Έτσι δίνονταν αυτόματα η δυνατότητα χρήσης της κασέτας-βίντεο από τα κανάλια της τηλεόρασης με αποτέλεσμα το ντοκιμαντέρ να πάρει μια σημαντική θέση στο πρόγραμμα της τηλεόρασης. Το αποτέλεσμα ήταν να γίνεται μαζική παραγωγή ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση με χαρακτηριστικό παράδειγμα το Discovery Channel το οποίο πρόβαλλε όλη μέρα ντοκιμαντέρ παγκόσμια. Ακόμη η ώθηση που έδωσε η τηλεόραση στο ντοκιμαντέρ με τη χρήση του βίντεο, έδωσε τη δυνατότητα σε πολλούς κινηματογραφιστές να εργαστούν στη βιομηχανία της τηλεόρασης για να κερδίσουν χρήματα, παράλληλα όμως τους έδωσε την οικονομική δυνατότητα να παράξουν έναν πιο ανεξάρτητο και προσωπικό κινηματογράφο. Από την άλλη πλευρά το αρνητικό αποτέλεσμα αυτής της μαζικής

²⁵ Στο έργο τους διακρίνουμε ένα μεικτό χαρακτήρα: «στοιχεία ντοκιμαντέρ εμπλουτίζουν πάντα τις ταινίες τους με υπόθεση, ενώ ένα είδος ποιητικής αφαίρεσης και συμπίκνωσης απομακρύνει τα ντοκιμαντέρ που δημιούργησαν από την απλή καταγραφή της τετριμμένης πραγματικότητας» (Ανδρέας Παγουλάτος 1990:25).

παραγωγής ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση, ήταν η χαμηλή ποιότητα των ταινιών και η κοινοτοπία στο στυλ κινηματογράφησης. Αυτή την περίοδο γυρίζονται φιλμ αυστηρά πολιτικά από διάφορους ακτιβιστές και δίνεται η δυνατότητα στην γκέι / λεσβιακή κοινότητα να εκφραστεί μέσω του ντοκιμαντέρ. Η πιο γνωστή ομοφυλόφιλη ντοκιμαντερίστρια ήταν η Barbara Hammer η οποία έχει παράξει περισσότερα από ογδόντα ντοκιμαντέρ που έχουν σχέση με τον πειραματισμό και την εμφανή σεξουαλικότητα (Ellis και McLane2005:285).

Κατά τη δεκαετία του '90 δημιουργήθηκαν ντοκιμαντέρ με στόχο την προβολή τους στους κινηματογράφους και τη διανομή τους σε DVD. Ο πιο γνωστός ντοκιμαντερίστας στην Αμερική και Ευρώπη που οδήγησε ένα μεγάλο κοινό στους κινηματογράφους είναι ο Μάικλ Μοορ (Michael Moor), με τις ταινίες του *Ακήρυχτος Πόλεμος* και *Φάρεναιτ* (*Bowling For Columbine*, 2002 και *Fahrenheit 9/11*, 2004) κάνοντας ένα ρεκόρ εισιτηρίων.

Σήμερα το ντοκιμαντέρ εκπροσωπείται σε πολλά φεστιβάλ ανά τον κόσμο αλλά εξακολουθεί να συνδέεται με την τηλεόραση και το εκπαιδευτικό ντοκιμαντέρ. Η δημιουργία ανεξάρτητων ντοκιμαντέρ είναι δύσκολη και συνήθως δεν χρηματοδοτούνται παρά μόνο αν πρόκειται να αποφέρουν πολλά κέρδη στις εταιρίες παραγωγής. Κάποια σημαντικά φεστιβάλ ντοκιμαντέρ είναι της Nyon στη Σουηδία, το οποίο ξεκίνησε το 1969, του Ρότερνταμ στην Ολλανδία και της Μάργκαρετ Μηντ στην Αμερική (ό.π.:341).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 ΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα εμφανίστηκε ως ανεξάρτητο κινηματογραφικό είδος, όταν το 1960 θεσπίστηκε η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη όπου προβάλλονταν και διαγωνίζονταν μεγάλου και μικρού μήκους ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ. Το 1966 η Εβδομάδα αυτή μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Τα ντοκιμαντέρ του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν κατά κύριο λόγο μικρού μήκους με αποτέλεσμα όταν το 1978 δημιουργήθηκε το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στη Δράμα να διαγωνίζονται και να παρουσιάζονται πλέον μόνο εκεί.²⁶ Αλλά²⁷ φεστιβάλ που φιλοξενούν το ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα είναι το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης Εικόνες Του 21^{ου} Αιώνα που ξεκίνησε το 1998 με διευθυντή τον Δημήτρη Εϊτίδη και αποτελεί παράρτημα του Κρατικού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης²⁸. Σε αυτό γίνεται πληθώρα αφιερωμάτων και ρετροσπεκτίβων Ελλήνων και ξένων δημιουργών. Ένα από τα παλαιότερα μη διαγωνιστικά φεστιβάλ είναι το Κινηματογράφος και Πραγματικότητα²⁹ που διεξάγεται στην Αθήνα για δεκαεννέα συνεχόμενα χρόνια με κύριο δημιουργό του τον Ανδρέα Παγουλάτο που επιλέγει ντοκιμαντέρ από όλο τον κόσμο καθώς και από Έλληνες ντοκιμαντερίστες και ντοκιμαντερίστριες.

²⁶ Σε αυτό το φεστιβάλ η συμμετοχή των ταινιών γίνεται χωρίς την μεσολάβηση προκριματικής επιτροπής, ενώ δεν τίθεται ο περιοριστικός όρος του φορμά των 35mm ή των 16mm και συμμετέχουν και ταινίες σούπερ-8 (Σολδάτος Ε'1990:112). Σήμερα, επειδή στο Φεστιβάλ Δράμας δεν προβάλλονται καθόλου βίντεο το αποτέλεσμα είναι να υπάρχει μικρή συμμετοχή ντοκιμαντέρ.

²⁷ Το Φεστιβάλ Μεσογειακού ντοκιμαντέρ λαμβάνει χώρα στη Σάμο από το 1996 και προβάλλει σύγχρονα αλλά και παλαιότερα ντοκιμαντέρ. Ακόμη το Φεστιβάλ Οικολογικού κινηματογράφου που διεξάγεται στη Ζάκυνθο φιλοξενεί πολλά ντοκιμαντέρ σχετικά με το περιβάλλον. Το Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ Καλαμάτας αποτελεί ένα ακόμη διεθνές φεστιβάλ που οργανώνεται κάθε χρόνο για εννέα συνεχόμενα χρόνια.

²⁸ Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης για έβδομη χρονιά διοργανώνεται με τη συνεργασία των ΕΡΤ(ΕΤ1,ΝΕΤ,ΕΤ3) και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου η Αγορά Ντοκιμαντέρ που στόχο έχει να καλύψει τους συγκεκριμένους τομείς εμπορικής δραστηριότητας που απαιτούν οι ανάγκες των τηλεοπτικών δικτύων της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων και της Μεσογείου. Η αγορά προσφέρει τη δυνατότητα όχι μόνο της ενημέρωσης και ανταλλαγής απόψεων πάνω στην παραγωγή τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ, αλλά προσφέρει τη δυνατότητα να ανιχνευθεί ο χώρος και διαγράφει τις προοπτικές απορρόφησης αυτού του είδους κινηματογράφου από την τηλεοπτική αγορά.

²⁹ Η Εύα Στεφανή έχει γράψει για το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ «Κινηματογράφος και πραγματικότητα»: Μια από τις πιο φωτεινές εξαιρέσεις στη χώρα μας είναι το αρχαιότερο φεστιβάλ ντοκιμαντέρ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα». Ο δημιουργός του φεστιβάλ και ποιητής, Ανδρέας Παγουλάτος, επιλέγει ντοκιμαντέρ από όλο τον κόσμο που ακολουθούν μια καθαρά κινηματογραφική λογική. Είναι ντοκιμαντέρ όπου η εικόνα οδηγεί το λόγο και όχι το αντίστροφο, όπως γίνεται στις δημοσιογραφικές εκπομπές (Στεφανή 2005:42).

Πέρα από την παρουσία του ντοκιμαντέρ και την εκπροσώπησή του στα παραπάνω φεστιβάλ, το ντοκιμαντέρ από καλλιτεχνική άποψη θεωρείται υποδεέστερο είδος και κυρίως θεωρείται ως εναλλακτική λύση των σκηνοθετών για κάποιο χρονικό διάστημα ή προσωρινό μέσο βιοπορισμού το οποίο εγκαταλείπουν για να ασχοληθούν με ταινίες μυθοπλασίας. Ελάχιστοι είναι εκείνοι οι οποίοι συνειδητά επιλέγουν να ασχοληθούν με αυτό³⁰. Βασικός παραγωγός του ντοκιμαντέρ ήταν και είναι η τηλεόραση και κατά κύριο λόγο η κρατική τηλεόραση της ΕΡΤ. Από τη μια πλευρά, η θέση της τηλεόρασης ως βασικού παραγωγού του ντοκιμαντέρ κυρίως στις δεκαετίες του '70 και του '80 έπαιξε σημαντικό ρόλο στο να παραχθούν σπουδαία τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ και να αναδείξουν οι σκηνοθέτες τις ικανότητές τους. Ακόμη και μέσα στα όρια της παραγγελίας και με όλες τις ακόλουθες δεσμεύσεις μπορούν να υπάρξουν δείγματα με προσωπικό ύφος που αναζητούν καινούργιους τρόπους έκφρασης. Μια από αυτές τις τηλεοπτικές σειρές είναι η εκπομπή *Παρασκήνιο* που δημιουργήθηκε το 1976 από την εταιρεία Cinetic (Λάκης Παπαστάθης και Τάκης Χατζόπουλος) και προβάλλεται ακόμη και σήμερα από την ΕΡΤ. Με την εκπομπή έχουν συνεργαστεί μέχρι σήμερα 128 σκηνοθέτες και τα πρόσωπα και τα θέματα που έχουν κινηματογραφηθεί αποτελούν τον παλμό της πολιτιστικής ζωής της χώρας.

Από την άλλη όμως, κάνει την εμφάνισή του το ντοκιμαντέρ-ρεπορτάζ σε διάκριση από το ντοκιμαντέρ-κινηματογράφος γεγονός που οφείλεται στην εμφάνιση της τηλεόρασης και στη συνακόλουθη ανάληψη σχεδόν του συνόλου της παραγωγής ντοκιμαντέρ για τις ανάγκες της. Αυτό το γεγονός λειτούργησε αρνητικά στην πρόοδο και την αναζήτηση στον κινηματογραφικό χώρο, στο βαθμό που θέτει κάποιες προϋποθέσεις, που οι σημαντικότερες είναι η ιδιαίτερη σημασία της θεματολογίας σε βάρος της κινηματογραφικής γραφής και η δεδομένη εκ προοιμίου χρονική διάρκεια της ταινίας. Έτσι, το θέμα αποκτά μια περισσότερο διδακτική-ενημερωτική διάσταση με αποτελέσματα τον ευνουχισμό της κινηματογραφικής γλώσσας, τον τυποποιημένο τρόπο αντιμετώπισης διαφορετικών θεμάτων και τη διαμόρφωση της υβριδικής μορφής που λέγεται τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ (Σπηλιόπουλος 1990:13).

Τα τελευταία χρόνια υπάρχει μια μεγάλη άνθηση του ντοκιμαντέρ στη χώρα μας χωρίς όμως αυτή η πληθώρα ντοκιμαντέρ και φεστιβάλ να συνοδεύεται από μια

³⁰Γιάννης Λάμπρου, Μέμη Σπυράτου, Ροβήρος Μανθούλης, Βασίλης Μάρος, Εύα Στεφανή, Μαίρη Χατζημυχάλη-Παπαλιού, Γιώργος Κολόζης, Πάνος Ζενέλης, Γκαίη Αγγελή, Γιάννα Τριανταφύλλη, Μαρία Λεωνίδα (Γκουζιώτης 2005:58).

ουσιαστική συζήτηση γύρω από την κινηματογραφική φόρμα. Όπως παρατηρεί η ντοκιμαντερίστρια Εύα Στεφανή, στην Ελλάδα είμαστε ακόμα προσκολλημένοι στη λογική του θέματος. Οι περισσότεροι παραγωγοί, σκηνοθέτες, ιθύνοντες και κοινό θεωρούν ότι το ντοκιμαντέρ είναι κυρίως εκπαιδευτικό εργαλείο, ένας φορέας πληροφόρησης. Έτσι, δημοσιογραφικά προγράμματα, ρεπορτάζ, ηθογραφικές και λαογραφικές ταινίες μπαίνουν όλες κάτω από την ομπρέλα του ντοκιμαντέρ χωρίς να έχουν κανέναν προβληματισμό για τη φιλική γλώσσα. Ένα «καλό» ντοκιμαντέρ συνδέεται συχνά με το ακραίο ή περίεργο θέμα του, την κοινωνική καταγγελία ή από την ποσότητα πληροφορίας που μεταφέρει στο θεατή (Στεφανή 2005:42).

3.2 ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΟΥ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Ο ελληνικός κινηματογράφος κατά την πρώτη περίοδό του περιορίστηκε στην παραγωγή επικαίρων³¹ διότι αποτελούσε πιο οικονομική λύση και είχε απήχηση στο κοινό της εποχής. Μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο οι ταινίες επικαίρων αποτελέσαν βασική δραστηριότητα των Ελλήνων κινηματογραφιστών και σήμερα αποτελούν ιστορικά τεκμήρια για την προπολεμική κατάσταση της χώρας. Η συστηματική κινηματογράφηση επικαίρων στην Ελλάδα αρχίζει ουσιαστικά από τους Βαλκανικούς πολέμους και συνεχίζεται σε όλη τη διάρκεια του Πρώτου Παγκόσμιου πολέμου έως και το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου (Λαμπρινός 2005:92). Ο πιο παλιός εικονολήπτης επικαίρων είναι ο καταγόμενος από την Κωνσταντινούπολη Δημήτρης

Μεραβίδης, ο οποίος αφού μαθήτευσε στους αδελφούς Λυμιέρ στο Παρίσι, επέστρεψε το 1903 στην πατρίδα του και ξεκίνησε την κινηματογράφηση και προβολή επικαίρων³². Στους πρωτοπόρους του κινηματογράφου στο Βαλκανικό χώρο ανήκουν οι αδελφοί Μανάκια οι οποίοι ήταν φωτογράφοι από το χωριό Αβδέλα των Γρεβενών. Ο Ιωάννης και ο Μιλτιάδης Μανάκια από το 1907 διέθεταν κινηματογραφική κάμερα και γύριζαν ταινίες στην ευρύτερη περιοχή των νότιων Βαλκανίων. Στα πρώτα χρόνια του αιώνα στην ορεινή Πίνδο, στα Ιωάννινα και μετά στο Μοναστήρι χρησιμοποιούσαν τη φωτογραφική μηχανή ως επαγγελματικό εργαλείο και την κινηματογραφική ως καταγραφέα της «ζωής εν κινήσει» (Λαμπρινός 2005:94)³³. Στο μεταξύ ο Ούγγρος Ζοζέφ Χεπ αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους εικονολήπτες της πρώτης περιόδου του κινηματογράφου και έπαιξε ρόλο στην ανάπτυξη του εθνικού κινηματογράφου³⁴.

³¹ Για την προπαγάνδα των επικαίρων κατά τις εμπόλεμες περιόδους στην Ελλάδα Βλ. Νίκος Θεοδοσίου 2003, «Πόλεμος και Κινηματογράφος στην Ελλάδα», <http://www.e-telescope.gr>.

³² Αυτές οι προβολές πραγματοποιούνταν από το 1910 σε δυο μεγάλα καφενεία τα οποία τα βράδια μετατρέπονταν σε αίθουσες προβολής (Κωνσταντοπούλου 2000:28). Το 1928 ο Δημήτρης Μεραβίδης κινηματογράφησε επιτυχώς το ντοκιμαντέρ *Τήνος και Κάρυστος στην περιοχή της Εύβοιας* και στη συνέχεια ο γιος του Πρόδρομος ακολουθώντας τα χνάρια του πατέρα του, κινηματογράφησε ένα μεγάλο αριθμό επικαίρων όπως το *Βόλος και Πήλιο* (1933). Κάποια άλλα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που γύρισε μεταγενέστερα ο Πρόδρομος Μεραβίδης σε δική του παραγωγή, φωτογραφία και μοντάζ είναι το *Κρήτη* (1945), το αρχαιολογικό *Τρίπολις-Ασέα* (1946), το *Η Παναγία της Μονής Βουλκάνων* (1948) και το *Κως* (1949-50) (Σολδάτος 1990:100).

³³ Το πλούσιο κινηματογραφικό έργο των αδελφών Μανάκια (67 ταινίες μικρού μήκους) αποτελείται από σκηνές της καθημερινής ζωής (*Υφάντρες*), επίσημες τελετές όπως η επίσκεψη του Σουλτάνου στην Μακεδονία το 1911, σημαντικά γεγονότα όπως η εκδήλωση του Κινήματος των Νεότουρκων στη Μακεδονία το 1908, τοπικά πανηγύρια και γάμους με τίτλους όπως: *Το υπαίθριο σχολείο στην Πίνδο*, *Εμποροπανήγυρις κ.α..*

³⁴ Κάποια από τα ζουρνάλ τα οποία γύρισε ήταν: *Μικροί πρίγκιπες στον κήπο των ανακτόρων*, *Το ανάθημα του Ελευθερίου Βενιζέλου στο πολύγωνο*, *Η είσοδος του ελληνικού στρατού στη Θεσσαλονίκη*. Το 1919, απεσταλμένος του Υπουργείου Εξωτερικών, συνέλεξε πολύτιμο υλικό από τη Θράκη, κατά τη διάρκεια της Μικρασιατικής Εκστρατείας ακολούθησε την πορεία του ελληνικού στρατού και το

Ένα ακόμη πολύ σημαντικό υλικό είναι εκείνο που κινηματογράφησε ο ζωγράφος και φωτογράφος Γεώργιος Προκοπίου από τη Μικρασιατική Εκστρατεία. Ο Προκοπίου παρακολούθησε τις εξελίξεις και συγκέντρωσε ως μάρτυρας συνταρακτικές εικόνες των γεγονότων. Υλικό από το Μικρασιατικό μέτωπο γύρισαν και οι αδελφοί Γαζιάδη³⁵, ο Δημήτριος και ο Μιχάλης που είχαν ιδρύσει από το 1918 τη «Νταγκ Φιλμ» και παρήγαγαν σκηνές επικαίρων. Η πιο γνωστή τους ταινία είναι αυτή για τα εργοστάσια του Πειραιά. Το 1927 ο Μιχάλης Γαζιάδης κινηματογράφησε τον *Προμηθέα Δεσμώτη* από τις Δελφικές εορτές που οργάνωσαν ο Άγγελος και η Εύα Σικελιανού.

Το 1943 δημιουργήθηκε το ντοκιμαντέρ του Γιάννη Χριστοδούλου, *Δuo τραγούδια από την Ελλάδα* με θέμα του ένα τραγούδι για την Αθήνα που το τραγουδάει ο τροβαδούρος Επιτροπάκης πάνω στην Ακρόπολη και ένα δημοτικό που το τραγουδάνε ο Ιακωβίδης με την Κοντοπούλου (Σολδάτος Γ'1990:100). Ένα άλλο σημαντικό ντοκιμαντέρ της εποχής (1944) που βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Καννών είναι η *Ηρωική Κρήτη* του Ηλία Παρασκευά με θέμα την ερειπωμένη Κρήτη μετά την απελευθέρωση. Το 1945 ο Γαβριήλ Λογκός κινηματογράφησε το ντοκιμαντέρ *Καλάβρυτα* που σχετίζεται με την πολύπαθη περιοχή και το 1946 ο Κώστας Δρίτσας σκηνοθέτησε το τουριστικό ντοκιμαντέρ *Χαλκίδα-Πάτρα*. Το 1951 εμφανίζεται το εικοσάλεπτο ντοκιμαντέρ *Δαφνί* που απέσπασε τα πρώτα βραβεία στα Φεστιβάλ Εδιμβούργου και Νέας Υόρκης, με θέμα τις εικόνες από το λευκό μωσαϊκό της παλιάς βυζαντινής εκκλησίας του Δαφνιού. Ένα ακόμη ντοκιμαντέρ με θέμα από τον ελληνικό χώρο είναι του Γιάννη Παναγιωτόπουλου, το *Κέρκυρα* (1953).

Το 1953 εμφανίζεται το όνομα του Ρούσσου Κούνδουρου³⁶ που θα δεσπόσει στο χώρο του επιστημονικού κυρίως ντοκιμαντέρ. Ο Κούνδουρος γύρισε σειρά ντοκιμαντέρ με ιατρικό περιεχόμενο αλλά και με λαογραφικά και ιστορικά θέματα. Η ταινία του *Χειρουργική εχινόκοκκου του πνεύμονος* (1956) πήρε το Α' βραβείο στο

1923 συνόδευσε την Επιτροπή Ανταλλαγής αιχμαλώτων στη Μικρά Ασία. Με τον φακό της κινηματογραφικής του κάμερας παρακολούθησε τις μάχες του Ελληνικού στρατού στο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και κινηματογράφησε εικόνες από τον ελληνικό εμφύλιο (Κωνσταντοπούλου 2000:29).

³⁵ Σημαντικό υλικό των αδελφών Γαζιάδη σώζεται και από τη δεκαετία του '30 αλλά και από τη μεταξική περίοδο.

³⁶ Οι περισσότερες ταινίες του εντάσσονται σε μια προσπάθεια εκλαΐκευσης επιστημονικών θεμάτων με ιατρικό ενδιαφέρον. Κάποιοι τίτλοι των ντοκιμαντέρ του είναι: *Αγγειοκαρδιογραφία δια απλού μηχανήματος* (1953), *Καθετηριασμός καρδιάς και ατιμοδυναμική μελέτη* (1954), *Πυλαία υπέρταση-Χειρουργική Θεραπεία* (1958), *Ολυμπία* (1956), *Λαμπίρι, το μαγικό χωριό* (1956), *Πάσχα σε ένα ελληνικό χωριό* (1958), *Αναστενάρια* (1959), *Ο χορός της Μπούλα* (1959), *Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης* (1960), *Εδώ, Αθήναι* (1960), *Η ζωή στα Αγραφα της Θεσσαλίας* (1961), *Θεσσαλονίκη* (1962), *Κρήτη* (1964).

Διεθνές Ιατροχειρουργικό Φεστιβάλ Καννών. Με την πλούσια δουλειά του και τη θεματική ποικιλομορφία του, ο Ρούσσος Κούνδουρος συγκαταλέγεται στους πρώτους αξιομνημόνευτους ντοκιμαντερίστες (Pagoulatos 1994:114).

Στο τέλος της δεκαετίας του '50 εμφανίζεται ο σκηνοθέτης Βασίλης Μάρος ο οποίος θα αναδειχθεί μετέπειτα σε έναν από τους σπουδαιότερους Έλληνες ντοκιμαντερίστες με θεματικά ενδιαφέροντα τη λαογραφία, την εθνολογία και το ιστορικό ντοκιμαντέρ. Ο Μάρος σπούδασε φωτογραφία στο Μόναχο και το 1953 τον έστειλαν στην Τεχεράνη για να καταγράψει τα γεγονότα γύρω από το επαναστατικό κίνημα Mossadec και απέσπασε το πρώτο βραβείο επικαίρων εκείνης της χρονιάς³⁷. Τα δυο πιο σπουδαία ντοκιμαντέρ του Μάρου είναι το πορτρέτο του *Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα*³⁸ και το *Ελλάς χωρίς κολώνες*³⁹. Κάποια άλλα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν στη δεκαετία του '50 ήταν τα *Ηπειρος* (1958) και *Από το νερό στο λινίτη* (1957) σε σκηνοθεσία του Γιάννη Παναγιωτόπουλου και παραγωγή της ΔΕΗ με θέμα την ηλεκτροδότηση μιας περιοχής και τον ηλεκτρισμό. Κάποια άλλα είναι τα *Σπάρτη-Μιστράς* (1958) του Ερρίκου Θαλασσινού και *Κως το νησί του Ιπποκράτη* (1958) του Τάκη Μελετόπουλου (Σολδάτος 1990 Γ':103).

³⁷ Δική του ταινία παρουσιάζει το 1957, το *Κάτω από τους ουρανοξύστες*, γυρισμένη στη Νέα Υόρκη και το *Rock and Roll στην Αθήνα*, παραλείποντας το συναισθηματικό στοιχείο και προσεγγίζοντας την πραγματικότητα. Το 1960 γυρίζει το ντοκιμαντέρ *Η Κατίνα Παξινού και η τραγωδία* και το 1962 το ντοκιμαντέρ *Η τραγωδία του Αιγαίου*. το 1964 καταπιάνεται με τη ζωή των σφουγγαράδων στην Κάλυμνο γυρίζοντας το ντοκιμαντέρ *Κάλυμνος-Το νησί των σφουγγαράδων*. Το 1965 ο σκηνοθέτης αρχίζει τη συνεργασία του με τη Γερμανική τηλεόραση με αποτέλεσμα τα ντοκιμαντέρ *Ο Ορφέας* και *το Άθως*, όπου παρουσιάζει την πνευματική και τη Βυζαντινή ομορφιά. Στη συνέχεια γυρίζει τα ντοκιμαντέρ *Αναστενάρια* (1966), *Ερρίκος Σλήμαν* (1967), *Το όρος Σινά* (1968) και *Ο κόσμος των εικόνων* (1969). Το 1973 γυρίζει το *Μπουζούκι* που αποτελεί έρευνα στο χώρο της μουσικής και το 1978 δημιούργησε τον *Κόσμο των εικόνων*.

³⁸ «Με τη βιογραφία του *Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα*, ο Μάρος φτάνει σε μια κορυφή της σταδιοδρομίας του, δίνοντας στο ελληνικό ντοκιμαντέρ το δεύτερο κινηματογραφικό του Πορτρέτο. Στην δουλειά του Μάρου υπάρχει μια ζωική θα έλεγε κανείς μέθοδος, έχει ένστικτα στο μέτρο της οικονομίας, ο λυρισμός του δεν ξεπερνάει ποτέ μια δόση έμφυτα τσιγγουνεμένη και η καθημερινότητα της εικόνας του υπαινίσσεται πάντα ένα όνειρο σαν τη δουλειά του καλού τεχνίτη που καταφέρνει να τους περνάει κάτι από το απραγματοποίητο όνειρο της ύπαρξης» στο Αγλαΐα Μητροπούλου από την Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα- Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 14^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, σ.σ.49.

³⁹ Ακόμη σχετικά με το ποιητικό ντοκιμαντέρ του Μάρου *Ελλάς χωρίς κολώνες* ο Ανδρέας Παγουλάτος έχει γράψει: «Η ταινία αυτή είναι ολόκληρη κινηματογραφημένη από τον ίδιο το κινηματογραφιστή μέσα στη φλέγουσα, γεμάτη ζωντανούς προβληματισμούς, διεκδικήσεις και αγώνες πραγματικότητα της Ελλάδας του 1964, σαν ένα είδος πολιτιστικής και κοινωνικοπολιτικής εξερεύνησης των δρόμων που ακολουθεί η σύγχρονη ελληνική ιστορία...πιστεύω ότι αποτελεί μια ταινία σταθμό για τον Νέο ελληνικό κινηματογράφο...αυτό επιτυγχάνεται με κριτικό, αποστασιοποιημένο, ειρωνικά ποιητικό και κινηματογραφικό τρόπο, που καταγράφει με μια εξαιρετική φωτογραφία και ένα μουσικού τύπου μοντάζ, τις διάρκειες, τις συχνότητες, το άδειο και το γεμάτο, το άκρως ενεργητικό και το τελείως αδρανές, τους ρυθμούς και την αρρυθμία...» στο Ανδρέας Παγουλάτος στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα - Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 14^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, σ.σ.50.

Κατά τη δεκαετία του '60 πλούσια συνεισφορά στο ντοκιμαντέρ είχε ο Ροβήρος Μανθούλης για λογαριασμό ξένων παραγωγών και κυρίως της γαλλικής τηλεόρασης ο οποίος συμμετέχοντας στην ομάδα των 5 μαζί με τους Φώτη Μεσθεναίο, Ηρακλή Παπαδάκη, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και Ρούσσο Κούνδουρο γύρισαν το ντοκιμαντέρ *Λευκάδα, το νησί των ποιητών* (1958), που αποτελεί ένα ιμπρεσιονιστικό ντοκιμαντέρ για το νησί του Βαλαωρίτη και του Σικελιανού⁴⁰. Το 1960 προβλήθηκε στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης το ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλόπουλου *ο Μακεδονικός γάμος*⁴¹ με θέμα τα έθιμα και τις τελετές του γάμου στο χωριό Βελβενδός της Δυτικής Μακεδονίας καθώς και άλλες εκφράσεις της καθημερινότητας που έχουν μείνει αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου. Σε αυτή τη δεκαετία εμφανίστηκαν αρκετοί νέοι κινηματογραφιστές οι οποίοι επιχείρησαν μια ανανέωση της κινηματογραφικής φόρμας και του περιεχομένου. Αισθητικά, οι πιο αξιομνημόνευτοι ντοκιμαντερίστες της εποχής αντιπροσωπεύουν έναν καινούργιο μοντερνισμό. Η πλειοψηφία των θεμάτων έχει κοινωνική διάσταση και αφορά στην ελληνική επαρχία με τα έθιμα της και τις ανθρώπινες συμπεριφορές. Οι κινηματογραφιστές που ασχολούνται με το αστικό τοπίο και τις μεταμορφώσεις του (βιομηχανίες, κατοικίες, μαγαζιά) είναι σπάνιοι. Όμως, τους ενδιαφέρει να καταγράψουν τα λαϊκά προάστια έτσι όπως έχουν προκύψει από τις αγροτικές μετακινήσεις αλλά και αυτά που έχουν προκύψει από την εγκατάσταση των προσφύγων της Μικράς Ασίας στον Πειραιά και την Πλάκα. Σιγά σιγά αυτοί οι πληθυσμοί κατάφεραν να μετατρέψουν τα φτωχά και μίζερα αυτά μέρη σε ελπιδοφόρα και αυτόνομα -μια αλλαγή που αποτυπώνεται σε κάποια εμπορικά φίλμ της εποχής όπως το *Συννοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη.

Τα γενικά χαρακτηριστικά που επικρατούν στα ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '60⁴² είναι ο κοινωνικός προβληματισμός, οι αισθητικές αναζητήσεις και η πολιτική

⁴⁰ Ακόμη, γύρισε για λογαριασμό του Υπουργείου Γεωργίας *Το πράσινο χρυσάφι* (1965) και *Φράγμα ΙΙ* (1965). Πηγαίνοντας στη Γαλλία γύρισε πολυάριθμα ντοκιμαντέρ για τη γαλλική τηλεόραση σχετικά με τη μουσική (*Το μπλουζ ανάμεσα στα δόντια*, 1972) αλλά και ντοκιμαντέρ σχετικά με την ταυτότητα των λαών (*Μια χώρα-μια μουσική*, *Ένας κόσμος δίχως σύνορα*, *Οι Αμερικάνοι και εμείς*, *Οι θόρυβοι του κόσμου*, *Ρίζες*). Άλλα ντοκιμαντέρ που γύρισε ήταν: *Το πορτρέτο μιας θαυμάστριας*, *Ο κόσμος των Μπητς*, *Ζακ Μπρελ*, *Η Μελίνα στο Παρίσι*, *Γκόσπελ στο Μέμφις*, *Η Τζόαν Μπαέζ στο Σαν Φραντσίσκο*, *Μίκης Θεοδωράκης*, *Η Ελλάδα του Καραμανλή*, *Εντίθ Πιαθ: δέκα λεπτά ευτυχίας την ημέρα*.

⁴¹ «Ο γάμος είναι ένα πανηγύρι καθολικής συμμετοχής για το χωριό, μια γιορτή της Άνοιξης με όλη της τη μυσταγωγία. Αυτή ακριβώς τη μυσταγωγία σέβεται και τους ρυθμούς της μετατρέπει σε ρυθμούς εικόνων ο Κανελλόπουλος» (Σολδάτος Γ' 1990:104).

⁴² Για το ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '60 βλ. Δημήτρης Σταύρακας «Οι Έλληνες ντοκιμαντερίστες της δεκαετίας του '60» στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα-Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο*

στράτευση. Ο Κώστας Σφήκας αυτή τη δεκαετία γύρισε το φιλμ *Αναμονή* (1963), που είχε την ίδια θεματολογία με την ταινία του *Εγκαίνια* και αναφέρεται στη σκληρή καθημερινή ζωή των οικοδόμων χρησιμοποιώντας στοιχεία ντοκιμαντέρ. Άλλα ντοκιμαντέρ της εποχής ήταν το *Ματίνες στο νησί της Θήρας* (1968) των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ, *Η ρόδα* (1964) του σουρεαλιστή Θεόδωρου Αδαμόπουλου, *Το γκάζι* (1967) του Δημήτρη Σταύρακα με θέμα τις συνθήκες εργασίας στο εργοστάσιο παραγωγής φωταερίου της Αθήνας και το ποιητικό ντοκιμαντέρ *Άνεμοι* (1967) με θέμα τον ξενιτεμό στα νησιά του Βορείου Αιγαίου, του Απόστολου Κρυωνά. Ο Σταύρος Τορνές γεννήθηκε το 1932 στην Αθήνα και το 1967 έφυγε λόγω της δικτατορίας στην Ιταλία και το 1973 ήρθε παράνομα στην Ελλάδα και γύρισε το ντοκιμαντέρ *Φοίνικες*⁴³. Ο Απόστολος Κρυωνάς αποτελεί έναν γνήσιο ντοκιμαντερίστα που με το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ του έχει προσφέρει πολύτιμες εικόνες από την Μακεδονία αλλά και από την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων⁴⁴.

Επίσης, ένα πολιτικό ντοκιμαντέρ⁴⁵ άμεσα στρατευμένο ήταν το *Εκατό ώρες του Μάη* των Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού. Πρόκειται για ένα πολιτικό δοκίμιο που αφορά στη δολοφονία του βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη το οποίο καταδεικνύει τους παρακρατικούς μηχανισμούς που την οργάνωσαν. Αυτό το ντοκιμαντέρ θεωρείται το πρώτο πολιτικό φιλμ και πρόδρομο του πολιτικού κινηματογράφου που θα ανθήσει τη δεκαετία του '70. Ο Φώτος Λαμπρινός σπούδασε σκηνοθεσία στη Μόσχα κατά τη δεκαετία του '60. Από τις πιο γνωστές δουλειές του είναι το *Μουσικό οδοιπορικό* που γύρισε μαζί με τον Φώτη Μεσθεναίο

ντοκιμαντέρ 14^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, σ.σ.34-35.

⁴³ Άλλα ντοκιμαντέρ που γύρισε ήταν το *Αντίο Ανατολή* (1976), που αποτελεί λυρικό δοκίμιο γυρισμένο στη Ρώμη και την Καλαβρία για την Ανατολή που χάνεται, το ντοκιμαντέρ *Εξωπραγματικό* (1979), *Με το Νίκο Καββαδία* (1982), όπου επιλέγονται αποσπάσματα από τις ρίμες του ποιητή και το *Πλατεία Ιπποδαμείας* (1983). Ο Ανδρέας Παγουλάτος έχει γράψει για τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ: η ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου του ορίζεται από μια ιδανική ανάμειξη της ευλυγισίας του ντοκιμαντέρ, από τη μια μεριά, που μπορεί και καταγράφει με σπάνια αφηγηματική ακρίβεια την πολυσύνθετη πραγματικότητα, με την εκφραστική δεινότητα, από την άλλη, που απαιτούν για να εκφραστούν η φανταστική απογείωση, η μυθική και αρχαϊκή διάσταση του πραγματικού και κυρίως η παραβολή (Παγουλάτος 2002:31).

⁴⁴ Στις εικόνες αυτές καταγράφει έθιμα από το παρελθόν και το παρόν όπως στους *Ανέμους* (1967) και στο *Οι εντός των τειχών* (1977), τη μετανάστευση και την εγκατάλειψη της Βορείου Ελλάδας (*Ήταν ημέρα γιορτής*, 1973), την κοινωνική της πραγματικότητα στα τέλη του '70 (*Η ΕΡΤ στη Βόρειο Ελλάδα*, 1978-1980), αλλά και όψεις της λαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης (*Σύγχρονοι Έλληνες ναΐφ*, 1991). Επίσης, αναδεικνύει την παρουσία του ελληνισμού στα Βαλκάνια και τους δεσμούς που συνδέουν τους λαούς της χερσονήσου (*Χαίρε γείτονα* 1997, *Βαλκάνιος πραγματευτής* 1998).

⁴⁵ Για το πολιτικό ντοκιμαντέρ Βλ. Τάκης Παπαγιαννίδης «Η εμφάνιση του πολιτικού ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα» στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα-Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 14^η Περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, σ.σ.37.

και πρόκειται για μια σειρά ντοκιμαντέρ με οδηγό τη Δόμνα Σαμίου, όπου καταγράφεται σε κάθε γωνιά της Ελλάδας η μουσική και χορευτική παράδοση της χώρας μας. Ο Λαμπρινός ερεύνησε διεξοδικά τα διεθνή κινηματογραφικά αρχεία ξένων επικαίρων, γεγονός που βοήθησε στην παραγωγή της τηλεοπτικής σειράς της ΕΡΤ *-Πανόραμα του αιώνα-* καθώς και στη δημιουργία του πρώτου χρηστικού αρχείου οπτικοακουστικών τεκμηρίων στο Υπουργείο Εξωτερικών⁴⁶. Σημαντικά ήταν επίσης τα ντοκιμαντέρ του εθνολόγου Γιώργου Ζερβουλάκου και του Νέστορος Μάτσα που γύρισε πολλά έργα αργότερα⁴⁷.

Από αυτή την περίοδο εμφανίζεται η τάση της εισαγωγής στοιχείων ντοκιμαντέρ σε φιλμ μυθοπλασίας. Τέτοια φιλμ αποτελούν το *Γράμμα από το Σαρλερουά* (1965) και το *Αθήνα, η γελαστή πόλη* (1967) του Λάμπρου Λιαρόπουλου καθώς επίσης και τα διάφορα φιλμ του Λάκη Παπαστάθη και του Κώστα Ζώη. Σπουδαίοι σκηνοθέτες που προσέφεραν πολλά στο χώρο του ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση είναι ο Λάκης Παπαστάθης και ο Τάκης Χατζόπουλος. Ο πρώτος σκηνοθέτησε το 1976 επεισόδια της τηλεοπτικής σειράς ET-1 *Ιστορικό Αρχείο* και την ίδια χρονιά έως και σήμερα είναι από τους βασικούς σκηνοθέτες της εκπομπής *Παρασκήνιο* σκηνοθετώντας περίπου 150 εκπομπές. Ακόμη, το 1995 σκηνοθέτησε ένα αφιέρωμα δεκάωρης διάρκειας για τον εορτασμό των 100 χρόνων του κινηματογράφου για λογαριασμό του Υπουργείου Πολιτισμού. Ο Τάκης Χατζόπουλος το 1974 σκηνοθέτησε το μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ *Γάζωρος Σερρών*, που απέσπασε το πρώτο βραβείο καλύτερης παραγωγής στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ανήκε στην ομάδα CINETIC και είναι και αυτός από τους βασικούς σκηνοθέτες των τηλεοπτικών σειρών *Ιστορικό Αρχείο* και *Παρασκήνιο*.

⁴⁶ Το *πανόραμα του αιώνα* είναι μια σειρά 33 ημίωρων ντοκιμαντέρ που καλύπτει το χρονικό διάστημα από το 1895 μέχρι την 28^η Οκτωβρίου, όταν η Ελλάδα παίρνει μέρος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ιδιομορφία της σειράς έγκειται στο ότι είναι όλη μονταρισμένη από παλαιά «επικάαιρα» με τον τρόπο που οι μεγάλες κινηματογραφικές ταινίες παρήγαγαν τα γνωστά κινηματογραφικά «ζουρνάλ». Ο Λαμπρινός σκηνοθέτησε δεκάδες ντοκιμαντέρ ανάμεσα στα οποία είναι το *Άρης Βελουχιώτης- Το δίλημμα* (1981), που είναι αφιερωμένη στα 40 χρόνια από την ίδρυση του ΕΑΜ, το *Η ομορφιά θα σώσει τον κόσμο* (1992) που επιχειρεί μια παράλληλη διαδρομή της ρωσικής ορθόδοξης εκκλησίας και του ρωσικού κράτους, το ντοκιμαντέρ *Επισκεφτείτε την Ελλάδα* (1969) που αφηγείται την πορεία του τουριστικού ρεύματος στη χώρα μας. Άλλα ντοκιμαντέρ του είναι το *Γλέντι γενεθλίων ή ...μια βουβή βαλκανική ιστορία* (1995), *Σέρгей Παρατζάνωφ-Ο εξόριστος* (1990) και *Ο Πειραιάς του Γιάννη Τσαρούχη*.

⁴⁷ Το *παραμύθι ενός ζωγράφου-Θεόφιλος* 1963, *Το τάμα* 1964, *25.000 χρόνια σε αυτή τη γη* 1968, με θέμα τους Σαρακατσάνους, *Το ταξίδι στη πολιτεία των θρύλων-Γιάννενα* 1968, *Η κραυγή της πέτρας* 1969, *Βλάχικος γάμος* 1964 με θέμα το ομώνυμο έθιμο, *Η ρίζα του τραγουδιού* 1970, *Μακεδονία* 1970, *Η γιορτή δεν τελειώνει ποτέ* 1970.

Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής χούντας (1967-1974) δημιουργείται μια ιδεολογική στράτευση ενάντια στη χούντα που εμφανίζεται αργότερα σε κάποια ντοκιμαντέρ όπως το *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη, *Η Ελλάδα των κρετινών Ελλήνων* του Διαγόρα Χρονόπουλου, το *Νέος Παρθενώνας* (1975) του Κώστα Χρονόπουλου και Γιώργου Χρυσοβιτισιάνου. Ακόμη, το μεγάλο μήκους ντοκιμαντέρ του Γιώργου Αντωνόπουλου *Μαντούδι* παρουσιάζει με μεγάλη αυθεντικότητα μια εποχή αγώνων και τη δυναμική αντίσταση με τα πρόσωπα και τις φωνές των αντιστασιακών. Το ντοκιμαντέρ νομιμοποιεί την έξοδό του στις αίθουσες κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης έχοντας δύο αφηγηματικούς άξονες: το *Κυπριακό και το Πολυτεχνείο*. Τα ντοκιμαντέρ με αναφορά στο Πολυτεχνείο ήταν τα *Μέγαρα* του Γιώργου Τσεμπερόπουλου και του Σάκη Μανιάτη και τα *Πετροχημικά - Ο καθεδρικός ναός της ερήμου* των Στάθη Καίσαρη και Γιώργου Σιφιανού το οποίο απέσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1981. Οι σημαντικότερες ταινίες για το Κυπριακό ήταν το *Κύπρος, η άλλη πραγματικότητα*, των Λάμπρου Παπαδημητράκη και Θέκλας Κίττου το οποίο απέσπασε το Γ' βραβείο καλύτερης ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1976 και τιμητική διάκριση μοντάζ και το *Αττίλας* του Μιχάλη Κακογιάννη.

Κατά τη δεκαετία του '80 εμφανίζεται η τάση για τη δημιουργία ενός πιο προσωπικού στυλ κινηματογράφησης με αναφορά σε πιο ειδική θεματολογία και την αναζήτηση μιας καλύτερης φόρμας. Την ίδια εποχή ο Κώστας Βρεττάκος βάζει την τελική ευθεία στο ντοκιμαντέρ κατασκευάζοντας το υποδειγματικό ντοκιμαντέρ *Στρώμα της καταστροφής* (1980) όπου καταγράφει την εξαφάνιση ενός ιστορικού χώρου κάτω από το νερό⁴⁸. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος αποτέλεσε έναν από τους κύριους αντιπροσώπους του ντοκιμαντέρ τα χρόνια 1975 έως το 1983 με το μεγάλο μήκους του εθνολογικό ντοκιμαντέρ *Polemónta* (1975) που γύρισε στη Νότια Ιταλία για τις εκεί μειονότητες των ελληνόφωνων⁴⁹. Το 1990 ολοκλήρωσε το δραματοποιημένο ποιητικό δοκίμιο για τον de Chirico, *Aenigma est*, το οποίο απέσπασε το πρώτο μεγάλο βραβείο στην Biennale Internationale Du Film Sur L' Art στο Παρίσι. Όλα

⁴⁸ Πρόκειται για την αρχαία πόλη Καλλίπολη που πάνω της χτίστηκε το χωριό Κάλλιο και που τώρα έρχονται να το σκεπάσουν τα νερά της τεχνητής λίμνης του Μόρνου. Η λίμνη θα τροφοδοτήσει με νερό την Αθήνα, το Κάλλιο θα εξαφανιστεί, η αρχαία Καλλίπολη θα ξεχαστεί (Σολδάτος Ε' 1990:210).

⁴⁹ Από το 1976 (*Πορτρέτο του Παζολίνι*) ως το 1981 (*Σπιναλόγκα*) ο Μαυρίκιος γύρισε κυρίως για την ΕΡΤ γύρω στα δεκαπέντε ντοκιμαντέρ. Μεταξύ 1982 και 1986 αφιερώνεται *Στα γεφύρια του Ιονίου*, δώδεκα ημίωρα κινηματογραφικά λευκάματα σε ένα προσωπικό οδοιπορικό αναζήτησης του κοινού πολιτισμού της Ελλάδας και Ιταλίας, από την Οδύσσεια μέχρι σήμερα. Το 1986 γύρισε το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ *Μεσογειακό τρίπτυχο για τα πάθη* με θέμα το βίωμα του θείου Πάθους στις τρεις μεγαλύτερες χριστιανικές χώρες της Ν. Μεσογείου.

αυτά τα χρόνια ο Φώτος Λαμπρινός γύρισε πολλά ενδιαφέροντα φιλμ και ο Λάκης Παπαστάθης εισήγαγε πολλά στοιχεία ντοκιμαντέρ σε φιλμ μυθοπλασίας. Κάποια άλλα φιλμ γεμάτα με ευαισθησία είναι του Τάκη Παπαγιαννίδη. Ο δημιουργός ντοκιμαντέρ Τάκης Παπαγιαννίδης σκηνοθέτησε από το 1972 μικρού και μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ. Το ντοκιμαντέρ του *Γιορτή στη Δραπετσώνα* (1977) απέσπασε το Α΄ βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και πρόκειται για την αφορμή που δημιουργεί μια γιορτή για τη συγκρότηση της μνήμης⁵⁰. Άλλο ντοκιμαντέρ του που έχει βραβευτεί είναι *Η ηλικία της θάλασσας* (1978), όπου τα 60 χρόνια αγώνα του ελληνικού λαού παρουσιάζονται μέσα από τους ιστορικούς χώρους, τα δικαστήρια, τις φυλακές, τα τοπία μαχών.

Ακόμη, κάποια σημαντικά ιστορικά ντοκιμαντέρ είναι του Αντώνη Βουγιάζου και του Λευτέρη Ξανθόπουλου, με θέμα τις δυσκολίες της μετανάστευσης καθώς και το ντοκιμαντέρ της Όλγας Παναγοπούλου *Σαντορίνη* (1982). Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος αποτελεί σημαντικό Έλληνα ντοκιμαντερίστα που ασχολείται κυρίως με το θέμα της μετανάστευσης. Τα βραβευμένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ του *Ελληνική κοινότητα Χαϊδελέβεργης* (1976), *Ο Γιώργος από τα Σωτηριάνκα* (1978), *Στα Τουρκοβούνια* (1983) και το μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ του *Καλή πατρίδα σύντροφε* (1986) έχουν σαν θέμα τους Έλληνες της διασποράς⁵¹. Η αναζήτηση καινούργιων μοντέλων είναι εμφανής και στο ντοκιμαντέρ *Rom* (1989) του Μενέλαου Καραμαγγιώλη με θέμα τους τσιγγάνους⁵². Επίσης εμφανίζονται άλλοι σκηνοθέτες που αναζητούν καινούργια μοντέλα κινηματογράφησης στρεφόμενοι σε κοινωνιολογικά, ιστορικά, εθνολογικά ή αισθητικά θέματα για να δημιουργήσουν

⁵⁰ Άλλα ντοκιμαντέρ που σκηνοθέτησε σε παραγωγή της ΕΡΤ είναι τα ντοκιμαντέρ *Εις τόπον λεγόμενον λιθόστρωτον* (1979), με πρωταγωνιστή το συγγραφέα Γιώργο Ιωάννου, *Τα νερά της Αγίας Βαρβάρας* (1980), *Σιδηρόκαστρο* (1981), *Μονοβασιά* (1981). Ακόμη γύρισε τα ντοκιμαντέρ *Ελευσίνα* με θέμα την ακμή και παρακμή της πόλης, το *Γιάννης Ρίτσος: Εικόνες* (1985), όπου παρουσιάζεται η ποίηση του Ρίτσου και η διαδρομή του στους κοινωνικούς αγώνες, καθώς και το ντοκιμαντέρ *Η Ελλάδα της jazz* (1997), όπου γίνεται μια προσπάθεια ταξινόμησης και έκθεσης των πηγών και της ανάπτυξης της ελληνικής jazz σκηνής.

⁵¹ Άλλα ντοκιμαντέρ που γύρισε ήταν το *Επί Κολωνώ* (1983), που αναφέρεται στην περιοχή του Κολωνού, το *Πάβλος Ζάννας- Διαδρομές* (1988), όπου συζητά με τον καλλιτέχνη κάνοντας αναφορές στο έργο του, το ντοκιμαντέρ *Η Μεγάλη Πομπή- Αλέξης Πανσέληνος* (1988), που αφιερώνεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Πανσέληνου, το ντοκιμαντέρ *Ο Λαϊκός Πολιτισμός στον Ελληνικό κινηματογράφο* (1991), όπου παρουσιάζει την επίδραση του λαϊκού πολιτισμού στον ελληνικό κινηματογράφο καθώς και το ντοκιμαντέρ *Ποιος είναι ο Τρελός Λαγός* (1993), όπου ο σκηνοθέτης παρουσιάζει και συζητά με τον ποιητή Μίλτο Σαχτούρη.

⁵² «Ο Καραμαγγιώλης επισκέπτεται τον κόσμο των τσιγγάνων και εκθέτει την ιστορική τους διαδρομή, όπου αυτή είναι ορατή, με διάθεση ποιητική, με διάθεση συγκατάβασης, παραμερίζοντας την μιζέρια της τσιγγάνικης ζωής και αφήνοντας την μαγεία που εκπέμπει η έννοια της περιπλάνησης και της απουσίας κοινωνικής ένταξης να τον κατευθύνουν στην κατασκευή ωραίων εικόνων, ενώ οι ήχοι και οι ρυθμοί τους δίνουν ανάλογο ρυθμό στην ταινία» (Σολδάτος ΣΤ΄ 1990:274).

ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους⁵³. Ο Γιάννης Σμαραγδής γύρισε πολλά σημαντικά τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ με τη μορφή κινηματογραφικών δοκιμών σχετικά με τους Έλληνες ποιητές και τους τύπους που τους ενέπνευσαν στα οποία διαπλέκεται ο λόγος με την εικόνα. Πρόκειται για τη σειρά τριάντα δυο κινηματογραφημένων δοκιμών με τίτλο *Η δε πόλις ελάλησεν* (1990). Αποτελέσσε έναν από τους βασικούς σκηνοθέτες της σειράς *Η ΕΡΤ στη Βόρεια Ελλάδα* και της σειράς *Μειδιώμεν καθοδόν*. Άλλο χαρακτηριστικό αυτής της περιόδου είναι μια τάση να δημιουργούνται μικτά φιλμ, δηλαδή ντοκιμαντέρ μυθοπλασίας και φιλμ μυθοπλασίας με στοιχεία ντοκιμαντέρ. Σύμφωνα με τον Αντρέα Παγουλάτο (1994) αυτό το ανακάτεμα των κινηματογραφικών ειδών μπορεί να παίξει ένα πολύ θετικό ρόλο στην εξέλιξη του ντοκιμαντέρ.

Κάποιοι άλλοι δημιουργοί ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα⁵⁴ είναι ο Γιώργος Κολόζης με τα οικολογικά ντοκιμαντέρ του⁵⁵, ο Παναγιώτης Καρκανεβάτος⁵⁶, ο Γιώργος Μουζακίτης με τα επιστημονικά ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ⁵⁷, ο Γιώργος Κουρμούζας με τα οικολογικά φιλμ⁵⁸, ο Βασίλης Μαζωμένος⁵⁹ και ο Θανάσης Ρεντζής⁶⁰. Σημαντικοί είναι επίσης οι σκηνοθέτες της νεότερης γενιάς: Τάσος Ρηγόπουλος, Ηλίας Φραγκάκης, Τίμων Κουλμάσης, Νίκος Αναγνωστόπουλος, Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος, Γιώργος Ζέρβας.

⁵³ Σταύρος Ιωάννου, Στάθης Κατσαρός, Γιώργος Σιφιανός, Φίλιππος Κουτσαφτής (*Σεμνών θεών* 1987 με θέμα το αρχαίο νεκροταφείο που βρέθηκε στον Κολωνό κατά τη διάρκεια κατασκευής γέφυρας και υπόγειας διάβασης), Γιάννα Τριανταφύλλη (*Καλκάντζα* 1987 με θέμα τις μειονότητες της Κομοτηνής), Ελένη Αλεξανδράκη, Μάριος Καραμάνης, Σταύρος Καπλανήδης, Γιάννης Λάμπρου, Στέλλα Θεοδωράκη, Δημήτρης Γιατζουδάκης, Νίκος Αναγνωστόπουλος, Μηνάς Τανταλήδης, Πάνος Ζενέλης (*Berlin 26* 1987 με θέμα το Βερολίνο 26 χρόνια μετά το χτίσιμο του τείχους), Νίκος Φατούρος, Γιάννης Οικονομίδης, Νίκος Σταθογιαννόπουλος.

⁵⁴ Άλλοι σημαντικοί δημιουργοί ντοκιμαντέρ είναι ο Δημήτρης Βερνίκος, ο Σταύρος Ιωάννου (*Εστίον τον τραγοῦδι*), ο Σταύρος Καπλανίδης (*Σταύρος Τορνές: ο φτωχός κυνηγός του Νότου*), ο Στέλιος Χαραλαμπίδης (*Πάτμος, Είδαν τα μάτια μας γιορτές, Γιώργος Σεφέρης: ημερολόγια καταστρώματος*), Ο Σταύρος Ψυλλάκης (*Το μυστικό, Γλυκιά Άνοιξη της Αργυρούπολης, Σφακιά, Χρώματα της Κρητικής μουσικής, Ο άνθρωπος που ενόχλησε το σύμπαν*), ο Διονύσης Γρηγοράτος (*Παράσταση για ένα ρόλο, Υπόθεση Πολκ στον αέρα, Στον αστερισμό του Πόρτο Λέονε, Τετράς ξακουστή του Πειραιώς, Το Δημοτικό μας Θέατρο*).

⁵⁵ *Τα βουνά της Ελλάδας, Τα ποτάμια της Ελλάδας, Αιγαίο νυν και αεί και Το πήδημα του Κατσαντώνη και ο Μπάμπας Λάμπρος*.

⁵⁶ *Ένα τραγούδι για την Ήπειρο, Η πνοή της γης*.

⁵⁷ *Ανακαλύπτω τον κόσμο*.

⁵⁸ *Η ιεροτελεστία της Άνοιξης για τον ερωδιό, Η τελευταία ακούδα*.

⁵⁹ Στις ταινίες του (*Μέρες οργής-ένα ρέκβιεμ για την Ευρώπη, Ο θρίαμβος του χρόνου, Το χρήμα-μια μυθολογία του σκότους*) χρησιμοποιεί την τεχνική του ηλεκτρονικού κολλάζ αποδίδοντας με απόλυτα ποιητικό και πολύπλοκο εικαστικό τρόπο θέματα που θα μπορούσαν να αναδειχθούν με τον τρόπο συμβατικού ντοκιμαντέρ. Αισθητικά, οι ταινίες του Βασίλη Μαζωμένου βρίσκονται πολύ κοντά στις ταινίες του Κώστα Σφήκα (*Μητροπόλεις, Μοντέλο, Αλληγορία, Το προφητικό πουλί των θλίψεων του Πάουλ Κλέε*) (Γκουζιώτης 2005:76).

⁶⁰ Ο Θανάσης Ρεντζής είναι επίσης δημιουργός ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο (*Η ελληνική τυπογραφία, The Athenian Fusion, Σιωπηλές Μηχανές, Ο πολιτισμός της ελιάς*).

Ακόμη, τα τελευταία χρόνια με τα ντοκιμαντέρ *Αγέλαστος Πέτρα* του Φίλιππου Κουτσαφτή, *Ο Δρόμος προς τη Δύση* του Κυριάκου Κατζουράκη, *Ημερολόγια Καταστρώματος-Γιώργος Σεφέρης* του Γιώργου Χαραλαμπίδου, το ντοκιμαντέρ "βγήκε" στις κινηματογραφικές αίθουσες και έπαψε να περιορίζεται αποκλειστικά στο τηλεοπτικό ή φεστιβαλικό κοινό.

3.3 ΓΥΝΑΙΚΕΣ⁶¹ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Ιδιαίτερα σημαντική και ανερχόμενη ποιοτικά και ποσοτικά είναι η δημιουργία ντοκιμαντέρ από Ελληνίδες ντοκιμαντερίστριες. Η Μαρία Χατζημιχάλη-Παπαλιού έκανε την δυναμική της εμφάνιση στο ντοκιμαντέρ το 1977 με τον *Αγώνα των τυφλών*, μια ταινία κοινωνικής καταγγελίας και προβληματισμού με την οποία στρατεύθηκε στο πλευρό των τυφλών και του αγώνα τους. Κατά την προβολή της ταινίας συγκεντρώθηκαν 3000 υπογραφές συμπαράστασης στον αγώνα των τυφλών. Την περίοδο 1976- 1979 γύρισε σειρά δώδεκα ημίωρων επεισοδίων από το αρχείο αντιπληροφόρησης με τίτλο *Κινηματογράφηση λαϊκών κινητοποιήσεων*. Στα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ *Γυναικεία πορτρέτα* (1982-1984), σε συνεργασία και με άλλες σκηνοθέτριες, προσπάθησαν να πλησιάσουν το γυναικείο λόγο μέσα από ατομικές περιπτώσεις ανώνυμες ή επώνυμες⁶².

Η Μαρία Μαυρίκου γύρισε την πρώτη της ταινία το 1977, *Το καρναβάλι της Σκύρου* και τον επόμενο χρόνο το ντοκιμαντέρ *Σκυριανός γάμος* – και τα δυο απέσπασαν βραβεία. Έως το τέλος της δεκαετίας του '90 γύρισε πάνω από 60 ντοκιμαντέρ για την ελληνική τηλεόραση, ιδιώτες, τηλεόραση Αυστραλίας, Υπουργείο Πολιτισμού⁶³.

Η Πόπη Αλκουλή το 1977 δημιούργησε το βραβευμένο ντοκιμαντέρ *Οι γυναίκες σήμερα* καταγράφοντας τη θέση των γυναικών. Άλλα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ που γύρισε για την ΕΡΤ ήταν: *Μικρασιατική καταστροφή* (1982), *Από γενιά σε γενιά* (1982), *Τάκης Σούκας* (1983) καθώς και αρκετά επεισόδια την πολιτιστική σειρά *Περισκόπιο*.

⁶¹ Για τις πρώτες γυναίκες σκηνοθέτριες (Λίλα Κουρκουλάκου, Τόνια Μαρκετάκη, Λένα Βουδούρη, Φρίντα Λιάππα, Πόπη Αλκουλή, Μαίρη Χατζημιχάλη, Αλίντα Δημητρίου) Βλ. Το αφιέρωμα στις γυναίκες σκηνοθέτριες στο *Φίλμ 17/1979*.

⁶² Ακόμη, ασχολήθηκε με το ιστορικό ντοκιμαντέρ στις σειρές *Λυκία* (1986-1989), *Μακεδονία* (1992-1993), *Ηπειρος* (1996-1997). Το ντοκιμαντέρ της *Δεν είσαι μόνος* (1995) ασχολείται με την ορθοδοξία και την οικολογία, το *Έτος Σωκράτη* (2000-2001) αποτελεί σειρά δραματοποιημένων ντοκιμαντέρ για τη σκέψη του Σωκράτη με τη συμμετοχή επιστημόνων και το ντοκιμαντέρ *Ένας μελισσοκόμος πεθαίνει ή ο άλλος μύθος* πρόκειται για μια ταινία πάνω στο *Μελισσοκόμο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ένας στοχασμός πάνω στην κινηματογραφική γραφή αλλά και στους ηθοποιούς.

⁶³ Άλλες ταινίες της με πολύ σημαντικές κριτικές είναι οι: *Κοσμάς Αιτωλός* (1987), *Το Πάσχα στην Έλυμπο Καρπάθου, Σαμπών ο λαϊκός παλαιστής*. Το ντοκιμαντέρ της *Το έπος του '40 στα Αλβανικά βουνά* είναι μια ταινία που γύριζε επί τρία σχεδόν χρόνια μέσα σε πολύ αντίξοες συνθήκες και αναφέρεται στους πεσόντες (9000), που έμειναν στην Αλβανία. Από το 1992 κατέγραφε σαν συνεργάτης του Αρχιεπισκόπου Αλβανίας Αναστασίου το έργο της Ορθοδοξίας στην Αλβανία. Ένα τεχνικό χαρακτηριστικό των ταινιών της είναι ότι όλες έχουν γυριστεί σε φιλμ 16 χιλιοστών.

Η Γκαίη Αγγελή γύρισε τα βραβευμένα ντοκιμαντέρ *Μοναστηράκι* (1976) και *Θεσσαλονίκη 6,5 ρίχτερ* (1978). Ακόμη, κατά την περίοδο 1978-89 σκηνοθέτησε ταινίες ντοκιμαντέρ με πολιτιστικά και κοινωνικά θέματα όπως: *Μαρία Πλυτά - οι γυναίκες στον ελληνικό κινηματογράφο*, *Κινηματογράφος και τύπος*, *Ο βιασμός*, *Αλέκος Αλεξανδράκης*. Το 1988 το ντοκιμαντέρ της *Μέλπω Αζιώτη* κέρδισε βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Η Μέμη Σπυράτου έχει γυρίσει σημαντικές σειρές για την ΕΡΤ με θέματα κυρίως αρχαιολογικά⁶⁴. Η Γιάννα Τριανταφύλλη σκηνοθέτησε τρία ντοκιμαντέρ που απέσπασαν πολλά βραβεία: *Καλκάνζα* (1987), *Υπόγειο Πέρασμα* (1990), *Θα φύγω ;* (1993). Η Κατερίνα Κουνενάκη δημιούργησε ντοκιμαντέρ ως ανεξάρτητος παραγωγός –σκηνοθέτης⁶⁵ και η Στέλλα Θεοδωράκη με τις ταινίες τις⁶⁶ σχολιάζει ορισμένες εκδοχές του μοντέρνου χρησιμοποιώντας ένα πληθωρικό εικαστικό ύφος, κινούμενη στα όρια της ταινίας-δοκιμίου.

Πολλές γυναίκες σκηνοθέτησαν σειρές τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ για την ΕΡΤ με πιο γνωστά το *Παρασκήνιο*, *Περισκόπιο*, *Η ΕΤ1 σε όλη την Ελλάδα*, *Η ΕΡΤ στη Βόρεια Ελλάδα*, *Γυναικεία πορτρέτα*. Οι σκηνοθέτριες που συνεργάστηκαν συστηματικά με κάποιες από αυτές για την παραγωγή ντοκιμαντέρ είναι η Μίλλυ Γιαννακάκη, Λάγια Γιούργου, Βασιλική Ηλιοπούλου, Δέσποινα Καρβέλα, Άννα Κεσίσογλου, Κλεώνη Φλέσσα, Τόνια Μαρκετάκη, Φρίντα Λιάππα, Λένα Βουδούρη. Βετεράνος του είδους είναι η Λίλα Κουρκουλάκου η οποία το 1979 είχε ήδη παράξει εκπομπές συνολικής διάρκειας 300 περίπου ωρών.

Κάποιες άλλες σκηνοθέτριες⁶⁷ στο χώρο του ντοκιμαντέρ είναι Η Λουκία Ρικάκη⁶⁸, Η Πένυ Παναγιωτοπούλου⁶⁹, Η Κατερίνα Πετρονότη⁷⁰, Η Έφη Ξηρού⁷¹, η

⁶⁴ Τα αρχαία θέατρα, Η τεχνολογία στην αρχαία Ελλάδα αλλά και μεμονωμένες ταινίες *Όλυνθος*, *Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς ο Άγιος Γεράσιμος και ο Άγιος Λασκαράτος*, *Ελεύθερνα: η αναζήτηση μιας χαμένης πραγματικότητας*.

⁶⁵ ⁶⁵ Και... είπαμε να πάμε στην Αστυπάλαια 1988, Ένα νησί στην Αθήνα 1993, Τα αερικά της Κέρου 1996.

⁶⁶ Από το μοναδικό στο πολλαπλό, *Είδωλα της πόλης*, *Μόδα και πολιτισμός στον 20^ο αιώνα*.

⁶⁷ Σημαντικές νέες σκηνοθέτριες ντοκιμαντέρ είναι επίσης η Μαρία Λεωνίδα (*Μαέστρος*, *Η Αντριάννα στην Αθήνα*, *Σκληρή πόζα* με θέμα τα μοντέλα των καλών τεχνών), η Πανδώρα Μουρίκη (*Καταγραφή συμβάντος που ενισχύει την ελπίδα*, *Μιχάλης Αρφαράς*), η Μαριάννα Οικονόμου (*Εγώ η Αρετή*, *Το σχολείο*), η Μόνικα Βαξεβάνη (*Τζων και Αντρέ*, *Το φουστάνι*), η Μαργαρίτα Μαντά (*Οι φύλακες του χρόνου* -μια σύνθεση από μικρά πορτρέτα βετεράνων αρχαιοφυλάκων, *Νέα Οδησός: το χωριό του νερού* με αφορμή τα γυρίσματα της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Το λιβάδι που δακρύζει*) (Γκουζιώτης 2005: 86)· ακόμα η Καλλιόπη Λεγάκη (*Ηλίας Πετρόπουλος- ένας κόσμος υπόγειος*), η Αννέτα Παπαθανασίου (*Θα βγάλω φτερά*, *Μετά το τσουνάμι -Σουμάτρα*), η Μυρτώ Παράσχη (*Η επανάσταση της σιωπής*, *Ο ιερός βράχος*).

⁶⁸ Το ταξίδι του Διόνυσου, *Το Αιγαίο μέσα από τα λόγια των ποιητών*, *Λόγια της σιωπής*, *Ο άλλος*.

⁶⁹ *Τχνη Ψυχής*, *Ψυχολογικά*, *Μια μέρα*, όπου ενσωματώνει εμβόλιμα κομμάτια ντοκιμαντέρ με τη λειτουργία του ιντερμεδίου.

Κική Λαζόγκα⁷², η Όλγα Παναγοπούλου, η Κατερίνα Ευαγγελάκου, η Νάνσυ Μπινιαδάκη.

⁷⁰Με θέματα σχετικά με την εργατική τάξη: *Με τα μάτια στραμμένα στη στεριά, Ο πίνακας*.

⁷¹*Άκρα, Παιδί και πόλη, Εποχές του Διόνυσου, Μήλος Μετάλλων*.

⁷²*Οι Έλληνες της Διασποράς, Κτίστες, Biennale*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

4.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΦΙΛΜ⁷³

Ο εθνογραφικός κινηματογράφος εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο της Οπτικής Ανθρωπολογίας (Visual Anthropology) που καθιερώθηκε σε επιστημονικό κλάδο στη δεκαετία του '50. Το εθνογραφικό φιλμ χρησιμοποιείται ως μεθοδολογικό εργαλείο στην ανθρωπολογική έρευνα με στόχο την καταγραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς εκθέτοντας την οπτικοακουστική διάσταση της πολυπλοκότητας στην οργάνωση και τη δομή των κοινωνιών. Οι ανθρωπολόγοι αναζητώντας διαρκώς καλύτερους τρόπους για να καταγράψουν και να ερμηνεύσουν ήθη, έθιμα και παραδόσεις ανθρώπινων κοινωνιών χρησιμοποιούν τον εθνογραφικό κινηματογράφο γιατί παρέχει τη δυνατότητα να βιώσουμε έμμεσα λεπτομέρειες της ζωής των ανθρώπων που ζουν σε απομονωμένα, αφιλόξενα ή μακρινά μέρη.

Σύμφωνα με τον Heider ο εθνογραφικός κινηματογράφος στοχεύει στην καταγραφή της εθνογραφικής "αλήθειας" με την χρήση γενικών πλάνων, την ύπαρξη σύγχρονου ήχου, τη λήψη ολοκληρωμένων συμβάντων καθώς και την όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση του κινηματογραφιστή ή ανθρωπολόγου στα δρώμενα. Ένας άλλος όρος που έχει χρησιμοποιηθεί από τον Rollwagen αντί για τον εθνογραφικό κινηματογράφο είναι ο όρος ανθρωπολογικός κινηματογράφος.

Τα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο εθνογραφικός κινηματογράφος είναι τα ίδια με αυτά που χρησιμοποιούν οι κοινωνικοί ανθρωπολόγοι στις έρευνές τους: επιτόπια έρευνα, συμμετοχική παρατήρηση και συνεντεύξεις. Στόχος είναι να αναπτυχθεί οικειότητα μεταξύ του ανθρωπολόγου και της υπό μελέτη ομάδας έτσι ώστε ο πρώτος να καταφέρει να εισχωρήσει στον κόσμο των υποκειμένων παίρνοντας πληροφορίες για τον τρόπο ζωής τους. Το εθνογραφικό φιλμ ισοδυναμεί με τη μονογραφία⁷⁴ που γράφει ο ανθρωπολόγος όταν απομακρύνεται από το πεδίο. Πολλές φορές το φιλμ λειτουργεί ως αποδεικτικό υλικό της εθνογραφικής μελέτης.

Μερικοί από τους πιο γνωστούς κινηματογραφιστές εθνογραφικών φιλμ είναι οι: Robert Flaherty, John Marsall, Robert Gardner, Jean Rouch, David και Judith Mac Dougall.

⁷³ Για την Ιστορία του Εθνογραφικού Φιλμ, Βλ. Παράρτημα

⁷⁴ Μονογραφία είναι το ανθρωπολογικό κείμενο που γράφει ο ανθρωπολόγος όταν έχει ολοκληρώσει την έρευνά του και πρόκειται να την δημοσιεύσει.

4.2 ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΑΜΕΣΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (CINEMA DIRECT).

Πριν αρχίσω να παρουσιάζω τα χαρακτηριστικά του άμεσου κινηματογράφου⁷⁵, πρέπει να γίνει μια αποσαφήνιση των όρων *cinéma vérité* (κινηματογράφος αλήθεια) και *cinéma direct* (άμεσος κινηματογράφος) οι οποίοι συγχέονται. Ο κινηματογράφος αλήθεια εμφανίστηκε στη Γαλλία τη δεκαετία του '50 ενώ ο άμεσος κινηματογράφος αναπτύχθηκε στην Αμερική στις αρχές της δεκαετίας του '60. Πρόκειται για δυο διακριτά ύφη, το ένα χτίζεται πάνω στο άλλο, επιβεβαιώνοντας δυο θεωρητικές πτυχές του μη μυθοπλαστικού κινηματογράφου: ότι στο ύφος περιλαμβάνονται απεριόριστες δυνατότητες της κινηματογραφικής έκφρασης και ότι όλες οι καλές μη μυθοπλαστικές ταινίες παίρνουν τη μορφή τους από το περιεχόμενό τους (Barsan 1992:300).

Ο κινηματογράφος αλήθεια έχει τις ρίζες του στον Βερτόβ. Η σημασία που έπαιξε στην εξέλιξη της μη μυθοπλαστικής κινηματογραφικής τεχνικής σχετίζεται με τον πειραματισμό κάποιων παραδοσιακών τεχνικών: η συνέντευξη, η βιογραφική μορφή, η καλειδοσκοπική απεικόνιση της ζωής στις πόλεις, η καταγραφή απλών ανθρώπων που κάνουν και λένε συνηθισμένα πράγματα. Οι πιο γνωστοί κινηματογραφιστές αυτού του είδους είναι οι Pierre Perrault, Chris Marker, Mario Ruspoli, Jacques Rozier και Jean Rouch.

Ο κινηματογράφος αλήθεια και ο άμεσος κινηματογράφος είναι παρόμοιοι γιατί και οι δυο βασίζονται στην πραγματικότητα, στη ρεαλιστική παρατήρηση της πραγματικότητας και στην αναζήτηση της αλήθειας. Όμως, ο ντοκιμαντερίστας του άμεσου κινηματογράφου χρησιμοποιεί την κάμερά του σε στιγμές κρίσης ενώ ο κινηματογραφιστής του κινηματογράφου αλήθεια προσπαθεί να δημιουργήσει την κρίση. Στην πρώτη περίπτωση επιδιώκεται η αορατότητα του κινηματογραφιστή και η ανεπηρέαστη παρουσία του ενώ στη δεύτερη περίπτωση ο κινηματογραφιστής είναι δηλωμένος ως συμμετέχων και συχνά μετατρέπεται σε προβοκάτορα. Στον κινηματογράφο αλήθεια οι κινηματογραφιστές είναι συμμετέχοντες και σχολιάζουν την πράξη που καταγράφουν αντίθετα, στον άμεσο κινηματογράφο οι κινηματογραφιστές αποφεύγουν την αφήγηση και σπάνια εμφανίζονται. Στην

⁷⁵ Σχετικά με τον άμεσο κινηματογράφο βλ. Richard M. Barsan, *Non Fiction Film – a Critical History*, Indiana University Press, 1992, βλ. M. Ali Issari και Dorisa Paul, *What is cinéma vérité ?* The Scarecrow Press, Inc. Metachen, N. & London, 1997.

περίπτωση του άμεσου κινηματογράφου η κάμερα δρα ως παρατηρητής, ενώ στον κινηματογράφο αλήθεια δρα ως καταλύτης. Ενώ η σκηνοθεσία είναι σημαντική για τον κινηματογράφο αλήθεια, αποτελεί το πιο σημαντικό σημείο για τον άμεσο κινηματογράφο γιατί ο σκηνοθέτης περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος σινεμά, παράγει ένα μοντέλο της πραγματικότητας (Barsam 1992:304). Στον άμεσο κινηματογράφο η ιδιότητα "παραγωγός" ταινιών ταυτίζεται με τις ιδιότητες του σκηνοθέτη, του οπερατέρ, του ηχολήπτη και του σκηνοθέτη.

Κατά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο οι τεχνολογικές καινοτομίες δημιούργησαν την κινητή κάμερα των 16 χιλ., απελευθέρωσαν την κάμερα από το τρίποδο, και επιτεύχθηκε ο συγχρονισμός ήχου και εικόνας. Ο σύγχρονος ήχος

ανοίγει νέους δρόμους στο ντοκιμαντέρ γιατί οι θεατές μπορούν να ακούσουν τον πραγματικό λόγο του ανθρώπου αντί για το προφορικό σχόλιο του ανθρωπολόγου. Ο κινηματογράφος απελευθερώνεται από το κινηματογραφικό στούντιο και επιδιώκει να καταγράψει την πραγματικότητα όπου αυτή εκτυλίσσεται. Έχοντας τις ρίζες του στον κινηματογράφο αλήθεια, ο άμεσος κινηματογράφος απεικονίζει δυο κυρίαρχες επιρροές -την επιθυμία για ένα κινηματογραφικό ρεαλισμό και την ανάπτυξη του απαραίτητου εξοπλισμού για την επίτευξη της επιθυμίας. Ο άμεσος κινηματογράφος είναι χωρίς σενάριο και αυθόρμητος, χρησιμοποιεί ελαφρύ εξοπλισμό για το φως, κινητό εξοπλισμό (κάμερα στον ώμο σε αντίθεση με τη φορητή κάμερα του κινηματογράφου αλήθεια) με στόχο να καταργηθούν τα όρια μεταξύ του κινηματογραφιστή και του υποκειμένου. Η παρουσία της κάμερας είναι οικεία μεγαλώνοντας τη σχέση ανάμεσα στον κινηματογραφιστή-υποκείμενο-θεατή. Ο ήχος είναι συγχρονισμένος με την εικόνα και συχνά ενσωματώνει εξωτερικούς ήχους που δίνουν την αίσθηση της πραγματικότητας. Η κινηματογράφιση τείνει να είναι συνεχής παρά κατακερματισμένη, επιδιώκοντας μια περισσότερο χρονολογική παρά δραματική παρουσίαση των συμβάντων. Για τον κινηματογραφιστή αυτή η πρακτική περιλαμβάνει μια άμεση παρατήρηση της πραγματικότητας και για το θεατή αυτό οδηγεί σε μια άμεση αντίληψη της πραγματικότητας.

Η προβληματική του άμεσου κινηματογράφου σχετίζεται με την αποκάλυψη της πραγματικότητας με την αμεσότητα και την όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση του σκηνοθέτη στο γύρισμα και το μοντάζ. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι να δημιουργήσει προϋποθέσεις τέτοιες, ώστε οι άνθρωποι που συμμετέχουν στην ταινία να έχουν τη μικρότερη δυνατή παρενόχληση και να συμπεριφέρονται σαν να μην είναι παρόν το συνεργείο (Στεφανή 1997:22). Οι σκηνοθέτες του άμεσου

κινηματογράφου προτιμούν τη θεματολογία των στιγμών της κρίσης γιατί πιστεύουν ότι οι άνθρωποι σε τέτοιες καταστάσεις αποκαλύπτουν τον αληθινό τους εαυτό, ενώ συγχρόνως είναι πολύ απασχολημένοι για να μεταβάλλουν τη συμπεριφορά τους για χάρη της κάμερας (ό.π.:22).

4.3 Η ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΡΙΑ ΕΥΑ ΣΤΕΦΑΝΗ⁷⁶

Η Εύα Στεφανή είναι σύγχρονη σκηνοθέτρια που εκπροσωπεί το είδος του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα. Κάνει μόνο ντοκιμαντέρ γιατί όπως η ίδια έχει πει σε συνέντευξή της: «Πολλοί έχουν την εντύπωση ότι το ντοκιμαντέρ είναι υποδεέστερο του φιξιόν. Δεν θέλω να ασχοληθώ με τον κινηματογράφο μυθοπλασίας, πρώτον διότι δεν με ενδιαφέρουν οι ταινίες *comme-il-faut*, δεύτερον διότι θα δυσκολευόμουν να συντονίσω τόσους ανθρώπους σε τόσο διαφορετικούς ρόλους και τρίτον δεν θα άντεχα την πίεση των παραγωγών και τον εξαναγκασμό να δείξω τη δουλειά μου, είτε το τελικό αποτέλεσμα με ικανοποιεί είτε όχι»⁷⁷

Η Εύα Στεφανή γεννήθηκε το 1964. Σπούδασε πολιτικές επιστήμες στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές θεωρίας κινηματογράφου και εθνογραφικού φιλμ στο New York University και σπουδές σκηνοθεσίας ντοκιμαντέρ στην Ecole VARAN στο Παρίσι και στο Nationl Film&TV School στην Αγγλία. Είναι διδάκτορας του τμήματος Επικοινωνίας και MME του Παντείου Πανεπιστημίου και λέκτορας στο τμήμα Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το ερευνητικό αντικείμενο της διδακτορικής διατριβής αφορά στις αναπαραστάσεις της Ελλάδας στον εθνογραφικό κινηματογράφο ξένων δημιουργών την περίοδο 1960-1980⁷⁸.

Τα ντοκιμαντέρ της Εύας Στεφανή έχουν προβληθεί σε πολλά φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Πέρυσι, το εντεκάλεπτο ντοκιμαντέρ της – *Το κουτί* (1998) βραβεύτηκε στο 27^ο Διεθνές Φεστιβάλ Cinema du Reel που πραγματοποιήθηκε στο κέντρο Πομπιντού του Παρισιού⁷⁹. Η Εύα Στεφανή εκτός από

⁷⁶ Για τη Φιλμογραφία της Εύας Στεφανή Βλ. στο Παράρτημα.

⁷⁷ Για τη συνέντευξη της Εύας Στεφανή Βλ. στο *Βήμα Donna*: «Εύα Στεφανή. Το box office των ντοκιμαντέρ».

⁷⁸ Για τη διδακτορική διατριβή της Εύας Στεφανή Βλ. Στεφανή Εύα, *Οι αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών 1960-1980*, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού, Αθήνα, 1997.

Για άλλα κείμενα της Εύας Στεφανή Βλ. Εύα Στεφανή «Κινούμενη εικόνα και Ολυμπιακοί» στο <http://www.krama.net>, «Το κίνημα nouvelle vague» στο <http://www.ideopolis.gr>, «Ντοκιμαντέρ: νέες προοπτικές» στο *Highlights – Έκδοση για τις τέχνες και τον πολιτισμό* 16, Θανάσης Μουτσόπουλος, Τα υβρίδια της παγκοσμιοποίησης, επίμετρο Ευά Στεφανή, Γιώργος Ροσσολάτος, Αθήνα, futura.

⁷⁹ Στη συνέντευξή της στο *Βήμα Donna* αναφέρει σχετικά με το βραβείο και το φεστιβάλ: «Πήγα στο Παρίσι στην έναρξη του φεστιβάλ, στην πρώτη προβολή της ταινίας. Δεν έμεινα για τις άλλες δυο προβολές και δεν φανταζόμουν ότι θα μου απονεμηθεί το πρώτο βραβείο στην κατηγορία μικρού μήκους...ώσπου άνοιξα το mailbox μου. Το βραβείο χαίρεσαι όταν το παίρνεις, αλλά η χαρά δεν διαρκεί περισσότερο από πέντε λεπτά. Στα φεστιβάλ συνήθως δεν περνάω καλά. Όλοι συμπεριφέρονται ανταγωνιστικά και έχουν την εντύπωση ότι λαμβάνουν μέρος σε κάτι βαρυσήμαντο. Εγκλωβισμένοι σε μια τεχνητή πραγματικότητα, επί μια βδομάδα ασχολούνται με το ποιος θα πάρει το βραβείο, τι θα πει ο ένας για την ταινία του άλλου -πράγματα τόσο εφήμερα. Αντιθέτως, όταν δημιουργείς η χαρά διαρκεί».

καθηγήτρια κινηματογράφου και σκηνοθέτρια συμμετέχει και σε διάφορες άλλες ομάδες καθώς και συζητήσεις που σχετίζονται με πολιτιστικά θέματα. Έχει συμμετάσχει στη συζήτηση με θέμα την ιστορία και την πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη, σε ημερίδες που σχετίζονται με κινηματογραφικά θέματα καθώς και σε κινηματογραφικά αφιερώματα. Έχει συμμετάσχει στην κριτική επιτροπή του Διαγωνισμού Μικροσινεμά καθώς και στην επιτροπή για το βραβείο σεναρίου των διασκευασμένων λογοτεχνικών έργων του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου. Ακόμη, έχει πάρει μέρος στην ερευνητική ομάδα της Ακαδημίας Τεχνών με στόχο την προετοιμασία προτάσεων για την Ακαδημία Τεχνών στον τομέα κινηματογράφου και οπτικοακουστικών τεχνών καθώς και στην ερευνητική ομάδα με θέμα πλαστικές τέχνες, υπολογιστές και ολογραφίες.

Η Εύα Στεφανή τις περισσότερες φορές χρηματοδοτεί η ίδια τις χαμηλού κόστους ταινίες της. Πιστεύει ότι στην Ελλάδα δεν μπορεί κάποιος να επιβιώσει κάνοντας μόνο ντοκιμαντέρ και αποκαλεί την τέχνη της «ένα είδος *arte povera*» δηλαδή, καλλιτεχνική έκφραση με φθηνά υλικά. Έχει πει για το ελληνικό ντοκιμαντέρ: «Ο Bunuel γράφει ότι ο κινηματογράφος μπορεί εν δυνάμει να αποβλακώσει ή να αφυπνήσει το θεατή. Οι ταινίες ρεπορτάζ με θέματα "σοκ" μπορεί στην καλύτερη περίπτωση να αφυπνίσουν συνειδήσεις, αλλά δεν είναι ποτέ ικανές να έχουν αυτή την ευεργετική δράση που έχουν τα μεγάλα κινηματογραφικά έργα. Και όπως λέει ο Renoir: «Καταλήγω να αναρωτιέμαι μήπως η μόνη δικαιολογία του έργου τέχνης είναι το καλό που μπορεί να κάνει στους ανθρώπους...η καλλιέργεια του ανθρώπου, φυσική, ηθική, και κυρίως μεταφυσική». Ακολουθώντας τον Renoir, ονειρεύομαι την άνθηση ενός ελληνικού ντοκιμαντέρ που θα βασίζεται στο ιδιαίτερο βλέμμα του κινηματογραφιστή και όχι στη θεματολογία. Το ήθος αυτού του βλέμματος είναι άλλωστε αυτό που καθορίζει και το ήθος της ταινίας». Ακόμη, η άποψή της για τη σχέση του ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα είναι: «Το ντοκιμαντέρ δεν είναι η πραγματικότητα, είναι αυτό που βλέπουμε με τα μάτια κλειστά. Η αλήθεια του βρίσκεται μέσα μας»⁸⁰.

⁸⁰ Βλ. *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα-Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ*, 12^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.

4.4 ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΣΤΕΦΑΝΗ: *ΤΟ ΚΟΥΤΙ, ΑΘΗΝΑΙ*

*Το Κουτί*⁸¹

Ταινία video, έγχρωμη, διάρκειας 11', 1998.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: CINETIC NET

Μοντάζ: Τάκης Γοργορίνης, Αλέκος Σαμπωνίδης

Φωτογραφία: Εύα Στεφανή

ΟΙ ΛΟΓΟΙ ΠΟΥ ΑΡΘΡΩΝΟΝΤΑΙ

Το ντοκιμαντέρ *Το Κουτί* πήρε τον τίτλο του από την εμμονή της ηλικιωμένης πρωταγωνίστριάς του με το κουτί της τηλεόρασης. Μέσα στο πλαίσιο της ανάδειξης των κυρίαρχων λόγων που αρθρώνονται στο ντοκιμαντέρ περιλαμβάνονται και οι λόγοι οι οποίοι παραλείπονται ή αμφισβητούνται. Στην περίπτωση αυτού του εντεκάλεπτου ντοκιμαντέρ της Εύας Στεφανή αμφισβητούνται οι κυρίαρχοι λόγοι σχετικά με τους ηλικιωμένους⁸².

Αρχικά, η θεματολογία του ντοκιμαντέρ σχετίζεται με το «ευαίσθητο» θέμα των ηλικιωμένων με ένα αισιόδοξο τρόπο προκαλώντας αμφισβήτηση στους κυρίαρχους λόγους που αναπαριστούν τους ηλικιωμένους ως ευπαθή ομάδα και κοινωνικά αποκλεισμένους, με προβλήματα υγείας, και σχεδόν εκφράζουν την άποψη ότι οι ηλικιωμένοι είναι βάρος για την κοινωνία. Ιδίως για τους ηλικιωμένους που βρίσκονται στους οίκους ευγηρίας στην Ελλάδα, κυριαρχεί η αντίληψη ότι η οικογένειά τους τους έχει "ρίξει" σε αυτά τα ιδρύματα είτε γιατί ήταν οι ίδιοι κακοί γονείς είτε γιατί δεν είχαν άξια παιδιά για να τους γηροκομήσουν. Τα γηρατειά που βιώνονται σε ένα ίδρυμα παρουσιάζονται ως κατάρρα και κάτι που καλύτερα να μην συμβεί σε κανέναν. Ακόμη, οι κυρίαρχοι λόγοι για τους ηλικιωμένους τους

⁸¹ Η περιγραφή της ταινίας Βλ. στο Παράρτημα.

⁸² Η ηλικία ως κοινωνική σχέση συγκροτείται σύμφωνα με τα εκάστοτε πολιτισμικά πρότυπα με βάση τα οποία οι άνθρωποι προσλαμβάνουν τον κόσμο και οργανώνουν και ερμηνεύουν τη δράση τους. Οι σημασίες που αποδίδονται στις διάφορες ηλικίες διαμορφώνονται στο πλαίσιο ευρύτερων ερμηνειών και θεωριών για τη σχέση μεταξύ της φύσης και του πολιτισμού, αλλά και τη φύση του χρόνου, για το που αρχίζει και που τελειώνει-αν τελειώνει ποτέ- η ανθρώπινη ζωή και για το τι συνιστά «χρήσιμη» ζωή. Στην περίπτωση των «σύγχρονων» κοινωνιών, οι αντιλήψεις για την ηλικία εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τις ιδέες μας για τη «βιολογία» και την τεχνολογία (Μπακαλάκη 1998:154)

παρουσιάζουν ως καημένους, χωρίς ενδιαφέροντα, συνήθως είναι χήροι και περιμένουν να τελειώσει η ζωή τους για να πάνε κοντά στον αγαπημένο απόντα σύντροφο.

Το ντοκιμαντέρ της Στεφανή αμφισβητεί όλους αυτούς τους κυρίαρχους λόγους μέσα από την επιλογή της ηλικιωμένης Μαρίκας. Η Μαρίκα φαίνεται να ζει ευτυχισμένη μέσα στο πλαίσιο του γηροκομείου και παρόλο που εκφράζει μοναξιά, εντούτοις καταφέρνει να την υπερκαλύπτει με την συντροφιά της τηλεόρασης και του αγαπημένου της παρουσιαστή των ειδήσεων -Νίκο Χατζηνικολάου. Η Μαρίκα είναι κάθε άλλο παρά απαισιόδοξη και θλιμμένη· έχει ενδιαφέροντα, μιλάει γαλλικά και κάνει εξάσκηση σε αυτά και σχολιάζει το δελτίο ειδήσεων με ένα κριτικό τρόπο

αναπαριστώντας έτσι μια εικόνα του οξυδερκή και μορφωμένου ηλικιωμένου που δεν έχουμε συνηθίσει. Ακόμη, η Μαρίκα είναι ερωτευμένη με τον Νίκο Χατζηνικολάου και περιμένει με αγωνία κάθε μέρα να τον συναντήσει στο δελτίο ειδήσεων, του στέλνει φιλιά και χαϊδεύει την οθόνη της τηλεόρασης. Η ταυτότητα του ερωτευμένου δε συνάδει με αυτή του ηλικιωμένου στις κυρίαρχες αντιλήψεις αλλά συνδέεται περισσότερο με τη νεότητα, μια αντίληψη που ανατρέπεται σε αυτό το ντοκιμαντέρ. Ακόμη και αν ο τρόπος που σχολιάζει μερικά από τα θέματα του δελτίου ειδήσεων η πρωταγωνίστρια εμπεριέχει κάποια άγνοια, όπως στην περίπτωση του ηφαιστείου που νομίζει ότι χιονίζει ή στην περίπτωση της πισίνας που τη βλέπει ως ένα μέρος της θάλασσας, εντούτοις οι παρατηρήσεις της εμπεριέχουν κάποιες αντικειμενικές παρατηρήσεις που δηλώνουν έναν άνθρωπο που έχει επαφή με την πραγματικότητα και δεν είναι ξεχασμένος από αυτήν. Ο τρόπος που η Μαρίκα διαβάζει τις ειδήσεις αφήνει περιθώρια πολλαπλών αναγνώσεων στο τηλεοπτικό δελτίο ειδήσεων, επαληθεύοντας έτσι την θεωρία επικοινωνίας (Fiske 2000) που υποστηρίζει ότι ο θεατής μπορεί να ερμηνεύσει ο ίδιος το οπτικοακουστικό κείμενο ως ενεργητικός δέκτης.

Επιπλέον, έχει ιδιαίτερη σημασία το ότι σε έναν ιδρυματοποιημένο χώρο όπως το γηροκομείο όπου ασκείται κάποια μορφή εξουσίας, τα υποκείμενα μπορούν να σημασιοδοτήσουν το χώρο και να βρουν μορφές ελευθερίας, όπως στη περίπτωση της Μαρίκας την εκμάθηση της γαλλικής γλώσσας και την προσμονή του δελτίου ειδήσεων. Έχει σημασία πώς τα ίδια τα υποκείμενα νοηματοδοτούν τις πράξεις τους και πως έτσι καταφέρνουν να "λαθροβιάσουν" μέσα από αυτές σύμφωνα με την έκφραση του θεωρητικού Erving Goffman. Σύμφωνα με την έρευνα του Goffman

(1994) έχει σημασία ο τρόπος που οι ίδιοι οι ασθενείς χρησιμοποιούν το σύστημα του ιδρύματος⁸³.

Συμπερασματικά, το ντοκιμαντέρ της Εύας Στεφανή ανατρέπει τους κυρίαρχους λόγους σχετικά με τους μίζερους και βαρετούς ηλικιωμένους και διαλύει τις άσχημες αναπαραστάσεις από το χώρο του γηροκομείου. Την ίδια στιγμή δημιουργεί κάποιους άλλους λόγους για τον ευτυχισμένο, αισιόδοξο, πολυμαθή και ερωτευμένο ηλικιωμένο που βιώνει ευχάριστα το χρόνο του και δεν αντιμετωπίζει την τηλεόραση ως παθητικός δέκτης.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Το ντοκιμαντέρ *το Κουτί* ακολουθεί το στυλ κινηματογράφησης του άμεσου κινηματογράφου (cinéma direct) -μια πρόταση που θα προσπαθήσω να αποδείξω με βάση την ανάλυση σκηνοθετικού ύφους (textual analysis). Αρχικά, η Εύα Στεφανή στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ συμπυκνώνει τις ιδιότητες του σκηνοθέτη, του οπερατέρ και του ηχολήπτη -κάτι που συμβαίνει στην περίπτωση του άμεσου κινηματογράφου. Η κάμερα που χρησιμοποιεί είναι κινητή και την κρατάει στον ώμο δίνοντάς της τη δυνατότητα να καταγράψει σε φυσικό χώρο -στο δωμάτιο του γηροκομείου που μένει η Μαρίκα- έτσι, προλαβαίνει να καταγράψει τις αντιδράσεις της Μαρίκας όταν βλέπει κάτι στο δελτίο ειδήσεων, αλλά παράλληλα στρέφει και την κάμερα στην οθόνη της τηλεόρασης ώστε να καταγράψει τις σκηνές του δελτίου ειδήσεων. Με αυτό τον τρόπο δίνει στον θεατή μια πιο αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας.

Η Μαρίκα, παρόλο που είναι μόνη της στο δωμάτιό της, συμπεριφέρεται λες και δεν είναι παρούσα η σκηνοθέτρια. Αυτό είναι απόρροια της οικειότητας που έχει αναπτύξει με τη σκηνοθέτρια έτσι ώστε να της επιτρέπει να μπει στον προσωπικό της χώρο. Είναι χαρακτηριστικό ότι παρόλο που η Μαρίκα δεν παρενοχλείται από την παρουσία της κάμερας, εντούτοις κάνει φανερή την ύπαρξη και κάποιου άλλου στο χώρο της. Έτσι, αναφερόμενη στη σκηνοθέτρια της λέει: «*τώρα στέρεψαν τα μάτια μας δεσποινίς*» και στη συνέχεια της λέει: «*σας χαρίζω αυτή την Παναγίτσα να την έχετε*». Ακόμη κάποια άλλη στιγμή μιλάει προς την κάμερα αποκαλώντας τη σκηνοθέτρια «*κοριτσάκι μου*» και στη συνέχεια απευθυνόμενη στο Χατζηνικολάου

⁸³ Σχετικά με αυτό το θέμα Βλ. Erving Goffman: «Η λαθροβίωση σε ένα δημόσιο ίδρυμα» στο *Άσυλα*, Τρίκαλα: Ευρύαλος, 1994.

του λέει: «έχουμε φίλους εδώ Νίκο». Παρόλο που από τα παραπάνω παραδείγματα είναι φανερό ότι η Μαρίκα έχει πλήρη γνώση της καταγραφής της, εντούτοις είναι απασχολημένη για να μεταβάλλει τη συμπεριφορά της για χάρη της κάμερας επειδή βρίσκεται σε στιγμές "κρίσης" ή προσωπικές στιγμές.

Η κάμερα δρα σαν παρατηρητής και δεν βασίζεται σε κάποιο σενάριο, αλλά στις αυθόρμητες σκηνές που προκύπτουν. Αυτές οι αυθόρμητες σκηνές σχετίζονται με τη συμπεριφορά της Μαρίκας, η οποία χαϊδεύει την οθόνη όταν απεικονίζεται ο Χατζηνικολάου και του στέλνει φιλιά. Η παραπάνω συμπεριφορά εκδηλώνεται με την εξωτερίκευση του έρωτά της για τον Χατζηνικολάου από τη στιγμή που αισθάνεται οικεία με την παρουσία της κάμερας και δεν παρενοχλείται από αυτήν.

Η κινηματογράφηση τείνει να είναι συνεχής, παρόλο που υπάρχει μοντάζ. Είναι χαρακτηριστικό ότι το ντοκιμαντέρ αυτό διαδραματίζεται κατά τη χρονική διάρκεια ενός δελτίου ειδήσεων -κάτι που είναι αισθητό από την ένδυση της Μαρίκας, που είναι η ίδια κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ, καθώς και από την ένδυση του τηλεπαρουσιαστή του δελτίου ειδήσεων Νίκου Χατζηνικολάου, που είναι επίσης ίδια. Αυτό φανερώνει πως το ντοκιμαντέρ γυρίστηκε στο φυσικό χρόνο - ακόμα ένα χαρακτηριστικό του άμεσου κινηματογράφου. Ο ήχος είναι συγχρονισμένος με την εικόνα και ενσωματώνει και εξωτερικούς ήχους όπως τη βροχή και τη μουσική που ακούγεται εκτός δωματίου με αποτέλεσμα να δίνεται μεγαλύτερη αίσθηση της πραγματικότητας.

*Αθήναι*⁸⁴

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 36', 1995.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: National Film &TV School

Ήχος: Lavrentiu Calciu

Μοντάζ: Gideon Boulting

ΟΙ ΛΟΓΟΙ ΠΟΥ ΑΡΘΡΩΝΟΝΤΑΙ

Το ντοκιμαντέρ *Αθήναι* καταγράφει τους ανθρώπους που συχνάζουν στο σταθμό Λαρίσης τα βράδια. Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι άστεγοι, οι χωροφύλακες, οι πρόσφυγες, οι φανατικοί ποδοσφαιρόφιλοι, οι μοναχικοί, τα γκαρσόνια του καφενείου. Το ντοκιμαντέρ καταγράφει κυρίως αυτά που συμβαίνουν στο χώρο του καφενείου του σταθμού και κάποιες στιγμές παρεμβάλλονται σκηνές από το χώρο της αποβάθρας. Κεντρικά πρόσωπα αυτού του ντοκιμαντέρ είναι η Αντωνία, ο Φλωράκης και ο Γιώργης οι οποίοι είναι άστεγοι και τα βράδια κοιμούνται σε κάποιο παγκάκι της αποβάθρας ή κάπου στο πάτωμα μέσα στο σταθμό. Ο τρόπος που αναπαρίστανται οι άστεγοι του σταθμού σε αυτό το ντοκιμαντέρ προκαλεί συμπάθεια προς τα πρόσωπά τους και δεν αναπαράγει τη μιζέρια και τη θλίψη.

Ο τρόπος που αναπαρίστανται ο Φλωράκης, ο Γιώργης, η Αντωνία είναι ως "κανονικοί" άνθρωποι που συναντιούνται καθημερινά στο χώρο του καφενείου και αναπτύσσουν κοινωνικές σχέσεις μιλώντας, διασκεδάζοντας, χορεύοντας, τραγουδώντας. Οι άνθρωποι αυτοί αναπτύσσουν συζητήσεις, φλερτάρουν, πειράζονται μεταξύ τους, γράφουν ποιήματα, τραγουδούν, βρίζονται, συγκρούονται αναπτύσσοντας μια ιδιόμορφη κοινωνικότητα κατά τη χρονική διάρκεια του βραδιού. Πρόκειται για μια κοινωνία με όλες τις κανονικότητες, αλλά, περιθωριοποιημένη.

Ακόμη, έχει σημασία πώς τα υποκείμενα σηματοδοτούν την πρακτική τους να κοιμούνται στο σταθμό. Η Αντωνία, σε μια συζήτηση που έχει με το Φλωράκη, ισχυρίζεται ότι έχει σπίτι, όμως δεν πηγαίνει γιατί είναι μακριά. Με αυτή της την πρόταση εξωραΐζει την κατάστασή της παρουσιάζοντας ως συνειδητή της επιλογή να κοιμάται έξω και όχι ως αποτέλεσμα φτώχειας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Αντωνία

⁸⁴ Η περιγραφή της ταινίας Βλ. στο Παράρτημα.

έχει οριοθετήσει το χώρο που συνήθως κοιμάται -στο πάτωμα του σταθμού, οικειοποιούμενη έτσι ένα χώρο που δεν είναι ιδιοκτησία της.

Μια ακόμη παρατήρηση σχετίζεται με την απουσία των γυναικών στο χώρο του καφενείου, κατά τη διάρκεια της νύχτας, με εξαίρεση την Αντωνία και μια ακόμη γυναίκα με κόκκινο φόρεμα. Ένας ακόμη λόγος που αναπαράγεται είναι ο σεξιστικός ο οποίος γίνεται εμφανής με την παρενόχληση της Αντωνίας από τον Βαγγέλη ο οποίος της σηκώνει την φούστα και την μπλούζα όταν εκείνη χορεύει λέγοντάς της «για να πάρεις αέρα» και εκείνη τα ξανακατεβάζει απαντώντας του: «κάτσε ντε».

Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι ο χώρος του καφενείου κατά τη διάρκεια της νύχτας συνδέεται με καταχρήσεις, όπως το αλκοόλ, κάτι που επαληθεύεται από τους κινηματογραφούμενους που πίνουν μπίρες καθώς και από έναν πελάτη που ζητάει ούζο και όμως δε του σερβίρεται επειδή είναι ήδη μεθυσμένος, με τη δικαιολογία ότι μετά τις δυο απαγορεύεται το αλκοόλ. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ είναι βράδυ οι περισσότεροι από τους θαμώνες και πελάτες του καφενείου πίνουν καφέ επανασημασιοδοτώντας το χρόνο διαφορετικά.

Ένας κυρίαρχος λόγος που αρθρώνεται σε αυτόν το χώρο από διαφορετικούς τύπους ανθρώπων (Γιώργη, πελάτη, αστυνομικό) και που η σκηνοθέτρια επιλέγει την καταγραφή του είναι ο ρατσιστικός λόγος. Έτσι, αρχικά καταγράφεται ένας λανθάνων ρατσισμός από τον Βαγγέλη εναντίον ενός Ιρλανδού περιπλανώμενου που φθάνει στο χώρο του καφενείου με μια κιθάρα στον ώμο. Ο Βαγγέλης όντας μεθυσμένος και έχοντας σκωπτική διάθεση του αναφέρει: «το πρόβλημά μου είναι ότι θέλω να φάω έναν Ιρλανδό» και συνεχίζει: «είσαι νόστιμος για να σε φάω; γιατί κάθε δυο μήνες τρώω έναν Ιρλανδό». Η δεύτερη εκδήλωση ρατσισμού είναι από τον Γιώργη εναντίον του Μανόλη -που είναι Ρωσοπόντιος, με υβριστικές εκφράσεις⁸⁵. Στην παραπάνω περίπτωση είναι χαρακτηριστικό ότι ο λόγος του Ρωσοπόντιου άντρα δεν ακούγεται καθόλου και τελικά είναι εκείνος που αποχωρεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ ο ρατσισμός του Γιώργη ξεκινά εναντίον του συγκεκριμένου προσώπου και της εθνικής του ταυτότητας (Ρωσοπόντιος) τελικά επεκτείνεται και σε άλλες εθνικές ταυτότητες εκφράζοντας μια καθολική εκδήλωση ρατσισμού απέναντι στον "ξένο". Ο Γιώργης αισθάνεται να απειλείται η εθνική του ταυτότητα και αμφισβητεί τις εθνικές

⁸⁵ «Αϊ γαμήσου φύγε από εδώ χάμω ...φύγε από εδώ, ήρθες από την Καρέα, από τη Μαύρη θάλασσα, από τους Ρωσοπόντιους, από εδώ και από εκεί, ξεκουβάλα δεν χωράς σε μας, αλλού, βρε άντε γαμήσου φύγε από δω παλιόπουστα που θα μας αλλάξεις την ιθαγένεια εσύ, δεν έχουμε Ρωσοπόντιους εδώ, από τη Μαύρη Θάλασσα και δεν ξέρω τι άλλο, δεν θα μας κάνεις να αλλάξουμε εμείς την ιθαγένειά μας, σκατόμαγκα, γαμώ την Αλβανία, γαμώ τη Ρωσία».

ταυτότητες των άλλων. Η τρίτη έκφραση ρατσισμού είναι στο χώρο της αποβάθρας από έναν αστυνομικό εναντίον ενός Αλβανού άντρα. Ο αστυνομικός κρατάει στο χέρι του το διαβατήριό του Αλβανού άντρα και τον απειλεί επειδή κάποιος άλλος της ίδιας εθνικότητας του πάτησε το πόδι: *«Γαμώ την Αλβανία σου και τα εθνικά σου σύνορα. Θα σε σκοτώσω ρε μουνί, θα σε σκοτώσω εν ψυχρώ τώρα»*. Η στάση αυτή του αστυνομικού δείχνει ότι πιστεύει ότι υπάρχει ομοιογένεια στα κοινωνικά χαρακτηριστικά μιας εθνικότητας. Έτσι ενώ είναι κάποιος άλλος αυτός που τον "τραυμάτισε", ο αστυνομικός κατηγορεί και απειλεί έναν οποιοδήποτε Αλβανό άντρα. Και τα τρία παραδείγματα αν και προέρχονται από ανθρώπους που έχουν διαφορετικές ταυτότητες αναπαράγουν και επιβεβαιώνουν τα ρατσιστικά σύνδρομα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Είναι αξιοσημείωτο ότι η σκηνοθέτρια αν και δημιούργησε αυτή την ταινία στηριζόμενη σε ξένη παραγωγή επέλεξε να μην αποκρύψει αυτούς τους ρατσιστικούς λόγους που ενδέχεται να διασύρουν τη χώρα της. Με αυτή της στάση υπηρετεί κατά τη γνώμη μου καλύτερα το πρόταγμα του ντοκιμαντέρ ως αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας, χωρίς να επηρεάζεται από τα εθνικά χαρακτηριστικά της. Το γεγονός ότι καταγράφει αυτούς τους λόγους δεν σημαίνει ότι τους ασπάζεται απλά τους αναδεικνύει κάνοντας φανερή την ύπαρξή τους.

Ένας ακόμη λόγος που αρθρώνεται στο ντοκιμαντέρ αυτό, είναι ο εξουσιαστικός λόγος των αστυνομικών. Αυτός είναι έκδηλος στην περίπτωση του αστυνομικού που απειλεί ακόμη και την ζωή του Αλβανού άντρα. Αυτή η στάση του αστυνομικού επιτείνεται από την αστυνομική του ταυτότητα που δηλώνεται με τη στολή του. Η εξουσία του νομιμοποιείται τόσο που δεν προσπαθεί καν να την αποκρύψει από τη στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι η κάμερα τον καταγράφει. Στη δική του συνείδηση νομίζει ότι πράττει το επαγγελματικό του καθήκον που επεκτείνεται και στην αυτοπροστασία από εκδηλώσεις κατά της αστυνομικής αρχής (το πάτημα του ποδιού του!). Μια ακόμη έκφραση αυτού του αστυνομικού λόγου είναι παρούσα στο ντοκιμαντέρ τη στιγμή που οι αστυνομικοί απαντώντας σε λεκτικές προκλήσεις των φιλάθλων τους κατεβάζουν από το τρένο χτυπώντας τους και κλωτσώντας τους. Έτσι, μπορούν και επιβάλλουν τη νομιμοποιημένη βία μέσω της αστυνομικής τους ταυτότητας χτυπώντας τους νεαρούς φανατισμένους ποδοσφαιρόφιλους και εδραιώνοντας κατ' αυτό τον τρόπο την εξουσία τους. Πιστεύω ότι ο λόγος που η Στεφανή επιλέγει να συμπεριλάβει αυτές τις δυο σκηνές στο ντοκιμαντέρ της είναι

γιατί έμμεσα ασκεί και η ίδια κριτική σε αυτές τις εκδηλώσεις βίας -αν και η ανάγνωση του ντοκιμαντέρ εναπόκειται τελικά στον κάθε θεατή.

Συνολικότερα, το ντοκιμαντέρ εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια της νύχτας, καταγράφοντας τα διάφορα συμβάντα που μπορεί να προκύψουν σε ένα σταθμό τραίνων. Ουσιαστικά αυτό το ντοκιμαντέρ καταφέρνει να καταγράψει τους διαφορετικούς λόγους που φέρουν όλοι αυτοί οι άνθρωποι που τυχαίνει να βρίσκονται στο σταθμό έχοντας ο καθένας το στόχο του. Οι φίλαθλοι και οι φαντάροι βρίσκονται εκεί για να ταξιδέψουν, οι αστυνομικοί για να επιβάλλουν την τάξη, ο Ιρλανδός άντρας περιπλανάται, ο Φλωράκης, η Αντωνία και ο Γιώργης συναντάνε εκεί τους φίλους τους και κοιμούνται σε κάποια γωνιά του σταθμού, το γκαρσόνι δουλεύει, κάποιοι άλλοι είναι περαστικοί.

Συμπερασματικά, το ντοκιμαντέρ αυτό καταγράφει τους κυρίαρχους λόγους για τους άστεγους και τους ανθρώπους που ζούνε κατά τη διάρκεια της νύχτας καθώς επίσης αναδεικνύει μια σειρά άλλων λόγων όπως τον ρατσιστικό λόγο, τον ιεραρχικό λόγο των αστυνομικών, τους έμφυλους λόγους.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Σύμφωνα με την ανάλυση σκηνοθετικού ύφους (textual analysis) θα επαληθεύσω τη διατυπωμένη υπόθεση ότι το ντοκιμαντέρ *Αθήναι* της Εύας Στεφανή ακολουθεί το στυλ κινηματογράφησης του άμεσου κινηματογράφου (cinéma direct). Αυτό το ντοκιμαντέρ συνοψίζει όλα τα χαρακτηριστικά του άμεσου κινηματογράφου.

Αρχικά, το συνεργείο χρησιμοποιεί κινητό εξοπλισμό, δηλαδή κάμερα στον ώμο, με αποτέλεσμα η κάμερα να μπορεί να ελιχθεί και να καταγράψει ανά πάσα στιγμή αυτά που συμβαίνουν. Με την ελαφριά κάμερα οι κινηματογραφιστές κινούνται πολύ πιο άνετα και προλαβαίνουν να απεικονίσουν δραστηριότητες που προκύπτουν εν τω γίνεσθαι. Η κάμερα μπορεί να μετακινείται από πρόσωπο σε πρόσωπο καταγράφοντας τους διαλόγους και τις συζητήσεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, καταγράφει τον διάλογο μεταξύ του Γιώργου και του νεαρού από την Καλαμάτα κινηματογραφώντας αυτά που λέει ο καθένας καθώς και κάποιον άλλον που επεμβαίνει σε αυτόν, τη συζήτηση για τη μουσική που γίνεται γύρω από ένα τραπέζι όπου η κάμερα καταγράφει τις απόψεις καθενός για τη μουσική, το διάλογο που προκύπτει από τον ερχομό του Ιρλανδού καταγράφοντας τις αντιδράσεις και τα σχόλια των ανθρώπων που βρίσκονται εκεί. Το γεγονός ότι η κάμερα είναι ελαφριά

δίνει τη δυνατότητα στον κινηματογραφιστή να την στρέφει στα αυθόρμητα συμβάντα που προκύπτουν. Έτσι, η κάμερα καταγράφει τη σκηνή όπου το γκαρσόνι ρωτάει το αφεντικό του για το αν πρέπει να σερβίρει ούζο στον πελάτη και στη συνέχεια στην ίδια σκηνή το γκαρσόνι να ανακοινώνει την αρνητική απάντηση στον πελάτη. Η χρήση του κινητού εξοπλισμού έχει ως αποτέλεσμα να μειώνονται τα όρια μεταξύ του κινηματογραφιστή και του κινηματογραφούμενου, κάτι που είναι διάχυτο σε όλο το ντοκιμαντέρ από τη στιγμή που τα υποκείμενα επιτρέπουν στην κάμερα να καταγράψει ακόμη και πολύ προσωπικές τους στιγμές.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του άμεσου κινηματογράφου που επαληθεύεται σε αυτό το ντοκιμαντέρ είναι η όσο το δυνατόν μικρότερη παρενόχληση των υποκειμένων που κινηματογραφούνται. Είναι εμφανές ότι τα υποκείμενα δεν ενοχλούνται από την παρουσία της κάμερας και δεν διαφοροποιούν τις αντιδράσεις τους λόγω της παρουσίας της. Ο κινηματογραφιστής γίνεται αόρατος και το συνεργείο είναι λες και δεν είναι παρόν. Έτσι, βλέπουμε την Αντωνία να χορεύει χωρίς να ενοχλείται ή να επηρεάζεται από την παρουσία της κάμερας, να μπαίνει στον υπνόσακό της για να κοιμηθεί χωρίς να δίνει σημασία στην παρουσία της κάμερας, τον Φλωράκη να γράφει ένα ποίημα χωρίς να τον επηρεάζει η κάμερα που είναι τόσο κοντά στο πρόσωπό του, το Γιώργη να παρουσιάζεται να τραγουδά μπροστά στην κάμερα. Όλα τα παραπάνω παραδείγματα φανερώνουν αφενός την οικειότητα και την εμπιστοσύνη που έχει αναπτυχθεί μεταξύ του κινηματογραφιστή και των κινηματογραφούμενων, αφετέρου τη δυνατότητα του άμεσου κινηματογράφου να καταγράφει πολύ προσωπικές στιγμές.

Σε αυτό το σημείο θέλω να παρατηρήσω ότι, παρόλο που τα υποκείμενα δεν αλλάζουν τη συμπεριφορά τους εξαιτίας της παρουσίας της κάμερας και η κάμερα δρα σαν παρατηρητής της ζωής τους, εντούτοις αντιλαμβάνονται την παρουσία της και κάποιες στιγμές κάνουν φανερή την ύπαρξή της. Τέτοιες στιγμές είναι όταν από την αρχή κιόλας του ντοκιμαντέρ ο άνθρωπος που καθαρίζει με ένα λάστιχο τις αποβάθρες λέει σε ένδειξη γνωριμίας με το συνεργείο: «από το Λονδίνο ε;», όταν ο Γιώργης λέει στη σκηνοθέτρια τραγουδώντας: «Γλυκειά μου Εύα, σ'αγαπάω και εσένα και την παρέα σου», όταν έρχεται η Αντωνία και κάποιος φωνάζει προς τη μεριά της κάμερας: «Να, την Αντωνία πάρε», όταν κάποιος από το καφενείο αντιμετωπίζει περιπαιχτικά την καταγραφή του Φλωράκη από την κάμερα λέγοντας: «αστέρι ο Φλωράκης, τον παίρνει και το mega channel, έγινε φήμα». Όλα τα παραπάνω παραδείγματα φανερώνουν ότι τα υποκείμενα αναγνωρίζουν την ύπαρξη της κάμερας

όμως δεν μεταβάλλουν τη συμπεριφορά τους. Ένα παράδειγμα όπου το υποκείμενο παρουσιάζεται να έχει τη δύναμη να ελέγξει την παρουσία της κάμερας, είναι όταν ο Γιώργης κοιτώντας την κάμερα ετοιμάζεται να ξαπλώσει για να κοιμηθεί και αναφερόμενος στο συνεργείο λέει: *«Λοιπόν λεβεντιές άντε τώρα»* και στη συνέχεια φωνάζει την Εύα (τη σκηνοθέτρια) ρωτώντας αν τον παίρνει η κάμερα για πει ένα τελευταίο τραγούδι πριν κοιμηθεί. Το παράδειγμα αυτό δείχνει ότι υπάρχει μια διάδραση μεταξύ του συνεργείου και των υποκειμένων που κινηματογραφούνται καθώς και ότι υπάρχει σεβασμός στις επιθυμίες τους. Ακόμη, στην περίπτωση του άμεσου κινηματογράφου ο κινηματογραφιστής σπάνια κάνει αισθητή την παρουσία του στην κάμερα, κάτι που ισχύει σε αυτό το ντοκιμαντέρ εκτός μόνο από μια περίπτωση όπου η σκηνοθέτρια ακούγεται να λέει στον Φλωράκη που κάτι γράφει σε ένα χαρτί: *«Θα μας το δείξετε;»*

Ακόμη ένα χαρακτηριστικό του άμεσου κινηματογράφου είναι η αυθόρμητη κινηματογράφιση. Δεν υπάρχει σενάριο, κάτι που επιβεβαιώνεται σε αυτό το ντοκιμαντέρ από τη στιγμή που τίποτα δεν είναι προσχεδιασμένο, απλά ο κινηματογραφιστής καταγράφει τα δρώμενα. Αυτό γίνεται κατανοητό αν σκεφτούμε ότι προκύπτουν συνέχεια νέες καταστάσεις στο χώρο του καφεeneίου. Αυτές είναι ο ερχομός του Ιρλανδού άντρα και του μεθυσμένου πελάτη, ο τσακωμός του Φλωράκη με τον Ρωσοπόντιο άντρα, η ρατσιστική εκδήλωση του αστυνομικού εναντίον του Αλβανού άντρα, ο ξυλοδαρμός των φιλάθλων από τους αστυνομικούς, ο χορός της Αντωνίας πάνω στο τραπέζι. Αυτά τα παραδείγματα είναι σκηνές που δεν είναι στημένες και δεν επαναλαμβάνονται, απλώς έτυχε να συμβούν εκείνη τη χρονική στιγμή που η κάμερα βρισκόταν εκεί και τα κατέγραψε αυθόρμητα.

Στο πλαίσιο της αυθόρμητης κινηματογράφισης συμπεριλαμβάνονται και οι στιγμές κρίσης που συνήθως επιλέγει ο κινηματογραφιστής του άμεσου κινηματογράφου για να καταγράψει. Ο κινηματογραφιστής επιλέγει αυτές τις στιγμές γιατί τα υποκείμενά του είναι πολύ απασχολημένα για να μεταβάλλουν τη συμπεριφορά τους. Αυτό το παρατηρούμε στις διάφορες σκηνές έντασης όπου η κάμερα είναι παρούσα, δηλαδή στον τσακωμό του Γιώργη με τον Ρωσοπόντιο άντρα, στην επιθετική στάση απέναντι στον Ιρλανδό άντρα, στη σκηνή που ο αστυνομικός απειλεί τον Αλβανό άντρα και στη σκηνή του ξυλοδαρμού των φιλάθλων από τους αστυνομικούς. Σε αυτές τις στιγμές έντασης τα υποκείμενα είναι αδιάφορα απέναντι στην παρουσία της κάμερας γιατί έχουν να αντιμετωπίσουν τις δικές τους καταστάσεις.

Στο ντοκιμαντέρ αυτό δεν υπάρχει κάποιος αφηγητής αλλά όλα τα στοιχεία τα μαθαίνουμε από τα ίδια τα υποκείμενα. Με αυτό τον τρόπο η κινηματογραφίστρια δεν παρεμβαίνει με τα δικά της σχόλια και δεν κάνει προβολή των δικών της αντιλήψεων αλλά αφήνει να ακουστεί ο "πραγματικός" λόγος των υποκειμένων δείχνοντας σεβασμό προς την καθημερινότητά τους και τις ζωές τους. Έτσι, βρίσκεται πιο κοντά στην αντικειμενική και ρεαλιστική καταγραφή της πραγματικότητας.

Ο φωτισμός είναι φυσικός και για αυτό το λόγο κάποιες σκηνές είναι πολύ σκοτεινές γιατί είναι βράδυ και κάποιες άλλες είναι υπερφωτισμένες. Η σκηνοθέτρια δεν αναζητά τόσο την αισθητική αρτιότητα αλλά την καταγραφή της πραγματικότητας. Ο ήχος είναι φυσικός καθώς ηχογραφούνται όλοι οι εσωτερικοί και εξωτερικοί ήχοι. Έτσι, ακούγεται η μουσική του χώρου, οι συζητήσεις που κάνουν οι άλλοι άνθρωποι που βρίσκονται εκεί εκτός του πλάνου, η φασαρία από τις αποβάθρες, και ο λόγος των ανθρώπων που κινηματογραφούνται. Η σκηνοθέτρια με το να μην απομονώνει τους εξωτερικούς ήχους στην τελική επεξεργασία της ταινίας, κάνει πιο αντικειμενική την καταγραφή αυτού του χώρου δίνοντάς του μεγαλύτερη φυσικότητα. Επιπλέον, παρόλο που υπάρχει παρεμβολή στο γύρισμα και στο μοντάζ, ο χρόνος στον οποίο διαδραματίζονται οι σκηνές είναι φυσικός. Παρόλο που το ντοκιμαντέρ αποτυπώνει τη χρονική διάρκεια ενός βραδιού στο σταθμό των τρενών, στην πραγματικότητα έχει γυριστεί σε περισσότερα από ένα βράδια, κάτι που γίνεται φανερό από τα διαφορετικά ρούχα που φοράνε οι θαμώνες του σταθμού (Αντωνία), αλλά και την μεγάλη οικειότητα που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα στο συνεργείο και τους κινηματογραφούμενους –κάτι που δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί κατά τη χρονική διάρκεια μιας μόνο βραδιάς.⁸⁶

⁸⁶ Τα ντοκιμαντέρ της Στεφανή παρόλο που δεν μπορούμε να τα ονομάσουμε ανθρωπολογικά, εντούτοις έχουν πολλά στοιχεία με το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ. Ένα από αυτά είναι η οικειότητα και η μείωση της απόστασης που παρατηρείται μεταξύ του ανθρωπολόγου και των υπό έρευνα υποκειμένων.

4.5 ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ (OBSERVATIONAL CINEMA) ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ(PARTICIPATORY CINEMA)

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης⁸⁷ εμφανίστηκε στη δεκαετία του '70 ως μια νέα τάση στο εθνογραφικό φιλμ. Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης στηρίζεται στην μακροχρόνια επιτόπια έρευνα πριν την κινηματογράφηση, που στόχο έχει την ανάπτυξη της οικειότητας μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου της έρευνας. Σημαντικά χαρακτηριστικά αυτού του τρόπου κινηματογράφησης είναι οι μακριές λήψεις της κάμερας και το ελάχιστο μοντάζ. Η μακροχρόνια έρευνα δίνει τη δυνατότητα στους παρατηρούμενους να αισθάνονται πιο οικεία με την κάμερα και οι μακριές σε μήκος σκηνές καθώς και το ελάχιστο μοντάζ δημιουργούν την εντύπωση στον θεατή ότι είναι παρών στα δρώμενα και ότι υπάρχει η μικρότερη δυνατή παρέμβαση του κινηματογραφιστή στο κινηματογραφούμενο υλικό. Το κύριο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι ο σεβασμός προς τους ανθρώπους για τους οποίους γίνεται η ταινία χάρη στην ταπεινή και λεπτομερή καταγραφή της καθημερινότητας χωρίς καμία προσπάθεια δραματοποίησής της ή άλλης παρέμβασης από τον ανθρωπολόγο (Στεφανή 1997:27).

Ένας ακόμη τύπος κινηματογράφησης του ανθρωπολογικού φιλμ είναι ο συμμετοχικός κινηματογράφος (participatory cinema) που έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον κινηματογράφο της παρατήρησης (observational cinema). Η συνέντευξη αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του συμμετοχικού κινηματογράφου. Οι συνεντεύξεις είναι μια ευδιάκριτη μορφή κοινωνικής σύγκρουσης - εμπλοκής και διαφέρουν από τις άτυπες συζητήσεις και την καταναγκαστική διαδικασία της ερώτησης χάρη στο θεσμικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζονται δηλαδή τις ανθρωπολογικές ή κοινωνιολογικές έρευνες. Τα ντοκιμαντέρ του συμμετοχικού κινηματογράφου παρουσιάζουν την άμεση συνέργια του κινηματογραφιστή με τους πληροφορητές⁸⁸ του ή τα θέματά τους και αποφεύγουν την ανώνυμη φωνή του αφηγητή. Αυτό καθιστά τα ντοκιμαντέρ πιο ακριβή και ειλικρινή σε μια δεδομένη

⁸⁷ Σχετικά με τον κινηματογράφο της παρατήρησης βλ. Colin Young «Observational cinema» στο Paul Hockings (επιμ.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 1995, σ.σ. 99-114, βλ. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, σ.σ. 109-115.

⁸⁸ Όρος που χρησιμοποιείται στην Κοινωνική Ανθρωπολογία για τα υποκείμενα που συνομιλούν με τον ανθρωπολόγο.

στιγμή και με μια ευδιάκριτη προοπτική (Nichols 2001:121). Η συναισθηματική αμεσότητα αυτών που μιλούν αποτελεί τη σημαντικότερη αρετή του είδους.

Δυο βασικά συστατικά του συμμετοχικού τύπου αποτελούν οι κινηματογραφιστές που αναζητούν να παρουσιάσουν την άμεση εμπλοκή τους με τον περιβάλλοντα χώρο και εκείνοι που παρουσιάζουν ευρεία κοινωνικά ζητήματα και ιστορικές απόψεις μέσα από συνεντεύξεις. Ως θεατές έχουμε την αίσθηση ότι είμαστε μάρτυρες σε μια μορφή διαλόγου ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και το υποκείμενο όπου τονίζεται η εγκαθιδρυμένη εμπλοκή, η μεσολαβημένη αλληλοεπίδραση και η συναισθηματική εμπλοκή. Τρεις μορφές διαλόγων που καταγράφονται στο συμμετοχικό κινηματογράφο είναι: η συζήτηση που επιτελείται μεταξύ των ανθρώπων που κινηματογραφούνται, η συζήτηση που προκύπτει από ερωτήσεις που θέτουν οι κινηματογραφιστές, ο διάλογος μεταξύ των παρατηρούμενων και των κινηματογραφιστών.

Στο άρθρο του «Beyond the observational cinema»⁸⁹ ο εθνογράφος David MacDougall (1975) τονίζει ότι η καταγραφή της καθημερινής πραγματικότητας μιας κοινωνικής ομάδας μέσα από την επιτόπια έρευνα δεν είναι αρκετή και ότι είναι απαραίτητη η συμμετοχική παρατήρηση του ανθρωπολόγου. Ο MacDougall υποστηρίζει ότι στο συμμετοχικό φιλμ ο κινηματογραφιστής θέλει να αναδείξει αυτό που στο φιλμ παρατήρησης θέλει να αποκρύψει. Αναγνωρίζει την είσοδό του στον κόσμο των υποκειμένων του και τους ζητάει να αποτυπώσουν στα φιλμ του τον πολιτισμό τους. Αποκαλύπτει το ρόλο του και χρησιμοποιεί το υλικό του ως απόδειξη. Με το να εισδύει στον κόσμο τους μπορεί προκαλώντας τους να διεγείρει περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους ίδιους. Με το να τους δίνει πρόσβαση στο φιλμ δηλαδή να τους αφήνει χώρο να εκφραστούν όπως θέλουν μέσα στο ίδιο το φιλμ δίνει τη δυνατότητα των διορθώσεων και συμπληρώσεων που μόνο από τις απαντήσεις τους μπορούν να εξαγάγουν. Μέσω αυτής της ανταλλαγής το φιλμ αντανακλά τους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τον κόσμο τους.

⁸⁹ Για τον συμμετοχικό κινηματογράφο βλ. David MacDougall « Beyond observational cinema », στο Paul Hockings (επιμ.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 1995, σ.σ. 116-131, βλ. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, σ.σ. 115-123.

4.6 ΤΑ ΒΑΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟΥ/ ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ (EXPOSITORY MODE)⁹⁰

Ο ερμηνευτικός / επεξηγηματικός τύπος απευθύνεται στο θεατή άμεσα με υπότιτλους ή φωνές που προτείνουν μια άποψη, ένα εκ των προτέρων επιχείρημα ή μια επανεγγραφή της ιστορίας. Τα ερμηνευτικά / επεξηγηματικά ντοκιμαντέρ υιοθετούν είτε ένα σχόλιο σαν τη φωνή του Θεού (ο αφηγητής ακούγεται αλλά δε φαίνεται) ή χρησιμοποιούν ένα αυθεντικό σχόλιο (ο αφηγητής ακούγεται και τον βλέπουμε).

Τα ερμηνευτικά / επεξηγηματικά ντοκιμαντέρ στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό σε μια λογική πληροφόρησης που προέρχεται από τον προφορικό κόσμο. Σε μια αντιστροφή της παραδοσιακής έμφασης στο φιλμ, οι εικόνες εξυπηρετούν έναν ενισχυτικό ρόλο. Οι εικόνες επεξηγούν, διευκρινίζουν, ζωντανεύουν ή επενεργούν σε αντίστιξη με όσα λέγονται, δηλαδή όσα ακούγονται από την αφήγηση. Το σχόλιο εμφανίζεται ξεχωριστά από τις εικόνες που το συνοδεύουν. Το σχόλιο χρησιμεύει στην οργάνωση των εικόνων και την κατανόησή τους και λειτουργεί σαν ένας γραπτός τίτλος που καθοδηγεί την προσοχή μας και τονίζει κάποια από τα νοήματα και τις ερμηνείες της εικόνας. Τα σχόλια επομένως θεωρούνται καθοριστικά σε σχέση με τις εικόνες που τα συνοδεύουν. Προέρχονται από κάποια γνώση που παραμένει απροσδιόριστη αλλά συνδεδεμένη με την αντικειμενικότητα ή την επιστήμη. Το σχόλιο στην πραγματικότητα αντιπροσωπεύει την οπτική ή το επιχείρημα της ταινίας. Παίρνουμε το στίγμα από το σχόλιο και καταλαβαίνουμε τις εικόνες σαν αποδεικτικά στοιχεία.

Ο ερμηνευτικός / επεξηγηματικός τύπος υπογραμμίζει την εντύπωση της αντικειμενικότητας και του καλά υποστηριγμένου επιχειρήματος. Το ερμηνευτικό / επεξηγηματικό ντοκιμαντέρ διευκολύνει τη γενίκευση και την μεγάλης κλίμακας επιχειρηματολογία. Αυτός ο τύπος κινηματογράφησης παρέχει τη δυνατότητα οικονομίας της ανάλυσης δεδομένων από τη στιγμή που τα θέματα μπορούν να θιχτούν περιληπτικά και με εύστοχες λέξεις. Αυτό το ντοκιμαντέρ είναι ένας ιδανικός

⁹⁰ Για τον ερμηνευτικό / επεξηγηματικό τύπο κινηματογράφησης (expository mode) Βλ. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, σ.σ.105-109.

τύπος για τη μεταβίβαση πληροφοριών ή την υποστήριξη τους μέσα σε ένα πλαίσιο που προϋπάρχει της ταινίας.

4.7 Η ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡΙΣΤΡΙΑ ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ⁹¹

Η Αλίντα Δημητρίου αποτελεί μια από τις παλαιότερες Ελληνίδες ντοκιμαντερίστριες. Γεννήθηκε το 1933 στην Αθήνα και σπούδασε σκηνοθεσία κατά τα χρόνια 1965-1968. Τη δεκαετία του '70 έγραψε άρθρα⁹² σε κινηματογραφικά περιοδικά, έκανε μεταφράσεις κειμένων και οργάνωσε φεστιβάλ και προβολές σε κινηματογραφικές λέσχες. Την ίδια περίοδο κινηματογράφησε το πρώτο εθνογραφικό ντοκιμαντέρ της με τίτλο *Οι καρβουνιάρηδες* (1977) και στη συνέχεια το ντοκιμαντέρ *Σπάτα, το στιφάδο του Αγίου Πέτρου* (1978). Ακόμη, το 1983 συνσκηνοθέτησε με τον Νίκο Κανάκη το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία*.

Ασχολήθηκε με την καταγραφή των ταινιών μικρού μήκους δημιουργώντας μια φιλομογραφία ταινιών μικρού μήκους και αργότερα το 1993 έγραψε το βιβλίο⁹³: *Λεξικό Ελληνικών Ταινιών Μικρού Μήκους (1939-1992)*⁹⁴. Το λεξικό περιλαμβάνει όσες ταινίες μικρούς μήκους γύρισαν οι Έλληνες σκηνοθέτες από το 1939 έως το 1992. Η Αλίντα Δημητρίου υποστηρίζει ότι η ανάγκη του βιβλίου προέκυψε από την έλλειψη πληροφόρησης και την υποβάθμιση της ταινίας μικρού μήκους, καθώς και από την ανάγκη να αποτελέσει μέρος της κινηματογραφικής υποδομής. Γνώμη της είναι ότι η ταινία μικρού μήκους πρέπει να πάψει να θεωρείται υποπροϊόν.

Τη δεκαετία του '80 γύρισε ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση και το Υπουργείο Πολιτισμού. Αυτά που δημιουργήθηκαν σε παραγωγή του Υπουργείου Πολιτισμού είναι: *Δημήτρης Πικιώνης* (1984), *Το θέατρο στο βουνό* (1985), *Προϊστορική έρευνα*

⁹¹ Για τη Φιλμογραφία της Αλίντας Δημητρίου Βλ. στο Παράρτημα.

⁹² Βλ. Αλίντα Δημητρίου «Η γυναίκα στο χώρο του κινηματογράφου», *Φίλμ* 17/1979.

⁹³ Για το βιβλίο της Αλίντας Δημητρίου έχει γραφτεί η βιβλιοκριτική: «Η Αλίντα Δημητρίου, σκηνοθέτρια η ίδια, με το βιβλίο αυτό έρχεται να καλύψει ένα τεράστιο κενό στο χώρο της έρευνας για την ελληνική παραγωγή. Οι ταινίες μικρού μήκους δεν απολαμβάνουν ίδια δημοσιότητα με μεγάλου μήκους ταινίες. Ωστόσο, παίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη μιας κινηματογραφίας, καθώς αποτελούν το φυτώριο που γεννά όλους τους μεγάλους σκηνοθέτες λόγω χαμηλού κόστους, προσφέρονται για αισθητικές αναζητήσεις, πειραματισμούς και θεματολογικά τολμήματα, που η εμπορική πλευρά των μεγάλου μήκους ταινιών πολλές φορές κάνει να αποσιωπηθούν. Το βιβλίο καλύπτει μεγάλη χρονική περίοδο, καθώς και όλα τα είδη ταινιών. Τα στοιχεία που έχει συγκεντρώσει η συγγραφέας αφορούν όχι μόνο τους συντελεστές και την παραγωγή, αλλά και τη συμμετοχή σε φεστιβάλ, τα βραβεία που τυχόν κέρδισε η κάθε ταινία, καθώς και το κόστος παραγωγής. Το κυριότερο, όμως, που προσφέρει η έκδοση είναι ότι, μέσα από τη διαχρονική πορεία ενός τομέα, διαγράφονται όλα τα χαρακτηριστικά και οι τάσεις τόσο στην οικονομία όσο και στην αισθητική της ελληνικής κινηματογραφικής πραγματικότητας. Απαραίτητο βοήθημα για κάθε ερευνητή, ως πρώτη επαφή με το έργο όλων σχεδόν των δημιουργών που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο χώρο της κινούμενης εικόνας. Από τη λεπτομερή καταγραφή του συνόλου της παραγωγής μπορούν επίσης να βγουν συμπεράσματα για τις πηγές χρηματοδότησης, τους φορείς που ενδιαφέρθηκαν, τα είδη που ενισχύθηκαν, και βεβαίως τη θεματολογία των ταινιών μικρού μήκους» Χρυσάνθη Σωτηροπούλου στο <http://www.culture.gr>.

⁹⁴ Για το βιβλίο της Αλίντας Δημητρίου Βλ. Αλίντα Δημητρίου, *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)*, Αθήνα: Καστανιώτη, 1993 και <http://shortfilm.gr>

στην Ελλάδα (1989). Αυτά που δημιουργήθηκαν για την τηλεόραση είναι δέκα ημίωρα ντοκιμαντέρ που αναφέρονται σε μερικά από τα Δικαιώματα του Ανθρώπου υπό τον γενικό τίτλο *Ανθρώπινα δικαιώματα: Δικαίωμα στην εργασία, Δικαίωμα στην κατοικία, Δικαίωμα στην οικογένεια και την επιβίωση, Δικαίωμα στην Υγεία, Δικαίωμα στη Μόρφωση, Δικαίωμα στον Πολιτισμό και την Ψυχαγωγία, Δικαίωμα στα γηρατειά και την αναπηρία, Δικαίωμα στο συνδικαλισμό, Δικαίωμα στο νόμο, τη δικαιοσύνη και τη σωματική ασφάλεια, Δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης, της γνώμης και της συνείδησης*, καθώς και έξι ημίωρα ντοκιμαντέρ που έχουν ως θέμα τη γυναίκα σε κοινωνικούς χώρους, υπό τον γενικό τίτλο *Γυναίκες: Η Γυναίκα στην τέχνη, Η γυναίκα στην αρχαιότητα, η γυναίκα στα ελεύθερα επαγγέλματα και τις επιστήμες, η γυναίκα μισθωτή, η γυναίκα αγρότισσα, Γυναίκα και τιμή*. Από το 1994 μέχρι σήμερα κάνει Βιομηχανικά ντοκιμαντέρ για τη ΔΕΗ (Όλοι εμείς 1994, Για μια στιγμή 1998, Στάσου λοιπόν 1998, Μια ανάσα 1999, Η ζωή στα σύρματα 2003).

Το 2004 πραγματοποιήθηκε ένα αφιέρωμα για τη σκηνοθετρία Αλίντα Δημητρίου από την Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, που στόχο είχε την ανάδειξη της συνεισφοράς της στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου σε μια εποχή που αυτός ο χώρος ανδροκρατούνταν. Η ίδια η Αλίντα Δημητρίου έχει γράψει για το ντοκιμαντέρ: «Από τότε έχουν περάσει 22 χρόνια και εγώ εξακολουθώ να φτιάχνω ντοκιμαντέρ και μάλιστα μικρού μήκους, δηλαδή ένα προϊόν δεύτερης κατηγορίας στο τετράγωνο. Βέβαια, μια τέτοια δήλωση προκαλεί αντιρρήσεις και μάλιστα τώρα τελευταία που πολύ λόγος γίνεται για το είδος. Εγώ θα επιμείνω ρωτώντας: ποια είναι η μέριμνα για το ντοκιμαντέρ; Μήπως επειδή έχει αυξηθεί ο αριθμός των Φεστιβάλ για το είδος; Ή επειδή το Κέντρο Κινηματογράφου και τα κρατικά βραβεία έχουν αυξήσει την προικοδότηση, έτσι που να συναντά ανάπτυξη παραγωγής; Ούτε βέβαια, νέοι κρατικοί φορείς παραγωγής ντοκιμαντέρ παρουσιάστηκαν. Αν απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα με νούμερα, δηλαδή επιχορηγούμενα ποσά για την ανάπτυξη του ντοκιμαντέρ, θα πρέπει μάλλον να έχω δίκιο. Όσο για την αντιμετώπισή του ως τελειωμένου πλέον προϊόντος, τα κριτήρια είναι φιλολογικά. Αλλά αυτό εμπίπτει στη γενικότερη κριτική σκέψη που καλλιεργείται και μεταβιβάζεται για όλα τα πολιτισμικά προϊόντα στη χώρα μας, και είναι αποκλειστικά φιλολογική-ένα σύνδρομο από το οποίο δεν μπορούμε να ξεφύγουμε»⁹⁵.

⁹⁵ Βλ. στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα-Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 12^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο, σ.σ.55.

4.8 ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΗΣ ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: ΟΙ ΚΑΡΒΟΥΝΙΑΡΗΔΕΣ, ΦΟΥΡΝΟΙ, ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

*Οι Καρβουνιάρηδες*⁹⁶

Ταινία 16χιλ., ασπρόμαυρη, διάρκειας 30', 1977.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΚΙΝΗΤΙΚΗ

Ήχος: Δερμιτζάκης Γιάννης

Μοντάζ: Αυγερινός Δημήτρης

ΟΙ ΛΟΓΟΙ ΠΟΥ ΑΡΘΡΩΝΟΝΤΑΙ

Ένας από τους κυρίαρχους λόγους που αρθρώνεται σ' αυτό το ντοκιμαντέρ είναι το επάγγελμά των καρβουνιάρηδων ως ένα επάγγελμα υπό εξαφάνιση, ένας λόγος στον οποίο συμφωνεί η σκηνοθέτρια, και οι εργάτες του κάρβουνου. Αρχικά, η σκηνοθέτρια στηρίζει το λόγο της σχετικά με την εξαφάνιση του επαγγέλματος των καρβουνιάρηδων από την αρχή κιόλας του ντοκιμαντέρ, όταν επιλέγει να δείξει γκραβούρες-φωτογραφίες από τον τρόπο που δουλεύουν οι καρβουνιάρηδες, και στη συνέχεια οι φωτογραφίες αυτές απεικονίζουν τα διυλιστήρια πετρελαίου προβάλλοντας έτσι την αντικατάσταση των πρώτων από μια άλλη μορφή εργασίας. Ακόμη, αυτός της ο λόγος επιβεβαιώνεται από τη χρήση των διαγραμμάτων που παρουσιάζουν τη μεγάλη μείωση της κατανάλωσης του ξυλάνθρακα, των μαγαζιών και αποθηκών και μαγαζιών ξυλάνθρακα, των εργατών που δουλεύουν για την παραγωγή ξυλάνθρακα από το 1935 έως το 1975. Η στάση αυτή της σκηνοθέτριας σχετικά με την εξαφάνιση των καρβουνιάρηδων, εμπεριέχει νοσταλγία για κάτι το οποίο με την ανάπτυξη του καπιταλισμού εκσυγχρονίζεται και χάνεται το παραδοσιακό του στοιχείο, με αποτέλεσμα κάποιοι άνθρωποι να χάνουν τη δουλειά τους. Οι εργάτες του ξυλάνθρακα τους οποίους συνάντησε η σκηνοθέτρια επιβεβαιώνουν ότι το επάγγελμά τους σε λίγα χρόνια θα έχει εξαφανιστεί: «θα σβήσει σε 5-6 χρόνια αυτή η δουλειά». Η εξαφάνιση αυτού του επαγγέλματος γίνεται φανερή

⁹⁶ Η περιγραφή της ταινίας Βλ. στο Παράρτημα.

και από την συζήτηση των εμπορών όπου αποσιωπάται εντελώς η ύπαρξη των εργατών του κάρβουνου, αλλά αναδεικνύονται τα δικά τους αιτήματα σχετικά με τη θέση τους στην οικονομία του πετρελαίου.

Ακόμη, σε αυτό το ντοκιμαντέρ είναι πολύ έντονος ο λόγος του ταξικού διαχωρισμού -κάτι που φανερώνει τις αριστερές ιδεολογικές καταβολές της σκηνοθέτριας που πηγάζουν από το πνεύμα της μαρξιστικής εποχής στην οποία γυρίζεται το ντοκιμαντέρ (στο τέλος της δεκαετίας του '70). Είναι χαρακτηριστικό πως η σκηνοθέτρια επιλέγει τη στιγμή που ακούγεται ο λόγος των εμπορών του κάρβουνου σχετικά με τα συμφέροντά τους να παρεμβάλλει σκηνές από τους εργάτες του ξυλάνθρακα να ξεφορτώνουν το φορτηγό, να κουβαλούν τσουβάλια και να σπρώχνουν καρότσια. Έτσι, όταν ένας έμπορος λέει την έκφραση: *«δεν αδικούμε κανένανε, απλώς θέλουμε τα χεράκια μας για να δουλέψουμε»* η σκηνοθέτρια παρεμβάλλει μια σκηνή όπου δείχνει τους εργάτες να δουλεύουν, ασκώντας έτσι κριτική στα λόγια των εμπορών. Επιπλέον, σε μια σκηνή όπου παρουσιάζονται οι έμποροι με τα κουστούμια, τα καπέλα τους και τα γυαλιά τους, καθαροί και καλοντυμένοι να μιλούν για την απώλεια του κέρδους που έχουνε, σε μια αμέσως επόμενη σκηνή, παρουσιάζονται οι εργάτες μέσα στις σκοτεινές αποθήκες, μέσα στη σκόνη, να κουβαλούν τσουβάλια του κάρβουνου.

Η σκηνοθέτρια αναδεικνύει την ταξική ανισότητα και τα διαφορετικά συμφέροντα αυτών των δυο κοινωνικών ομάδων, δηλαδή των μικροαστών εμπορών που ενδιαφέρονται για όσο το δυνατόν μεγαλύτερο κέρδος και των εργατών που ενδιαφέρονται απλά για την επιβίωσή τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι η τάξη των εμπορών επιβιώνει ακόμα και σε περιόδους κρίσης προσαρμοζόμενη στα νέα καπιταλιστικά δεδομένα, κάτι που αναδεικνύεται από την επιθυμία των εμπορών να μετατραπούν σε έμπορους πετρελαίου. Αντίθετα, οι εργάτες του κάρβουνου χάνουν τη δουλειά τους γιατί το επάγγελμά τους εξαφανίζεται. Η συγκρουσιακή σχέση αυτών δυο κοινωνικών ομάδων γίνεται αισθητή και από τα λόγια των ίδιων των καρβουνιάρηδων: *«Τι έχει ο έμπορος; Εγώ προσφέρω την εργασία... Το κράτος να μην αφήσει τον έμπορα, εσύ είσαι ο επαγγελματίας, να με προτιμήσει αλλά όχι τον έμπορα»*. Ακόμη, η ταξική ανισότητα γίνεται φανερή από τον διαφορετικό τρόπο που ζουν αυτές οι κοινωνικές ομάδες: Οι καρβουνιάρηδες μετακομίζουν την περίοδο του Χειμώνα μαζί με την οικογένειά τους για να βρουν δουλειά και μένουν σε τσίγκινες καλύβες δουλεύοντας, άντρες, γυναίκες και παιδιά σε πολύ αντίξοες και επικίνδυνες συνθήκες πάνω στα βουνά. Αντίθετα οι έμποροι, παρουσιάζονται καλοταϊσμένοι -

είναι χαρακτηριστικό πως όλοι τους είναι εύσωμοι- να μιλούν για το κέρδος τους. Τα παιδιά των πρώτων δουλεύουν σε αυτές τις άθλιες συνθήκες βοηθώντας τους γονείς τους με αποτέλεσμα να μην μπορούν να πάνε στο σχολείο ενώ, είναι χαρακτηριστικό ότι οι δεύτεροι αναφέρουν ότι: *«εμείς θέλουμε να εργαστούμε, εμείς και τα παιδιά μας»*(sic).

Η συμπάθεια της σκηνοθέτριας και η ιδεολογική της τοποθέτηση υπέρ των αδικημένων είναι εμφανής από τη συζήτηση που κάνει μαζί τους. Αρχικά, τους αφήνει χώρο να μιλήσουν και να εκφράσουν τις σκέψεις τους. Η σκηνοθέτρια συμπάσχει μαζί τους και μέσα από το διάλογό τους προσπαθεί να αναδείξει τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν αυτοί οι άνθρωποι. Τους ρωτάει για τα αιτήματά

τους, για το μέλλον τους, για τη σχέση τους με τα συνδικαλιστικά τους όργανα. Από το διάλογο γίνεται φανερό πως αυτοί οι άνθρωποι είναι ξεχασμένοι από όλους, το κράτος δεν ενδιαφέρεται για αυτούς, δεν έχουν οργανωμένο σωματείο, και το επάγγελμά τους δεν συγκαταλέγεται στα ανθυγιεινά επαγγέλματα. Όπως χαρακτηριστικά λένε για τον εαυτό τους: *«Τίποτα δε βλέπω για το μέλλον, έτσι θα τραβιέμαι συνέχεια, έτσι θα τραβιόμαστε»*.

Ένας ακόμη λόγος που αρθρώνεται σε αυτό το ντοκιμαντέρ είναι αυτός της έμφυλης ανισότητας. Αυτός ο λόγος είναι έκδηλος είτε από την απουσία των γυναικών είτε από την απουσία του λόγου τους παρά την παρουσία τους. Έτσι, στη σκηνή που μιλάνε οι έμποροι, παρατηρούμε ότι δεν υπάρχει καμία γυναίκα εκτός της σκηνοθέτριας. Από το παραπάνω παράδειγμα προκύπτει ότι ο πολιτικός και συνδικαλιστικός λόγος είναι αποκλειστικά αρσενικοί λόγοι, και ότι οι γυναίκες δεν έχουν θέση σε αυτούς τους χώρους. Εξάλλου, το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα άρχισε να αναπτύσσεται μετά το 1974 με αποτέλεσμα να μην έχει ακόμα επιδράσει στην πολιτική. Ακόμη, στην περίπτωση των καρβουνιάρηδων, οι γυναίκες παρόλο που είναι παρούσες στο τραπέζι της συζήτησης, δεν εκφράζουν τη γνώμη τους για θέματα που αφορούν και αυτές τις ίδιες από τη στιγμή που κάνουν τις ίδιες εργασίες με τους άντρες τους. Είναι χαρακτηριστική μια σκηνή όπου όταν οι άντρες συζητούν για την αδιαφορία του κράτους για αυτούς, η κάμερα καταγράφει τη γυναίκα να χασμουριέται, δηλώνοντας έτσι τη μη θέση της σε τέτοιου είδους συζητήσεις. Οι γυναίκες ασχολούνται με το νοικοκυριό, ετοιμάζουν το φαγητό, τον καφέ και σερβίρουν. Και σε αυτή την περίπτωση, η γυναίκα συνδέεται με τον οικιακό χώρο και ο άντρας με το δημόσιο χώρο και άρα το δημόσιο λόγο. Όμως, παρόλο που οι γυναίκες των καρβουνιάρηδων παρουσιάζονται στις σκηνές να δουλεύουν το ίδιο

σκληρά με τους άντρες τους, δηλαδή να κουβαλούν ξύλα στους ώμους τους, να χρησιμοποιούν φτυάρι, να σπρώχνουν το καροτσάκι, εντούτοις δεν έχουν το ίδιο δικαίωμα στη δημόσια έκφραση. Κάτι ακόμα που είναι χαρακτηριστικό, σχετίζεται με το ντύσιμο των γυναικών, οι οποίες φορούν μαντήλι για να καλύπτουν τα μαλλιά τους και μπλούζες με μακριά μανίκια για να μη φαίνονται τα χέρια τους, παρόλο που έχει ζέστη, σε αντίθεση με τους άντρες που φορούν μπλούζες με κοντά μανίκια. Αυτές οι ενδυματολογικές πρακτικές τονίζουν την έμφυλη ανισότητα. Συνολικά, αναδεικνύεται η υποτιμημένη θέση της γυναίκας εργάτριας η οποία επιφορτίζεται επιπλέον με τους ρόλους της μητέρας, της νοικοκυράς και της συζύγου.

Συμπερασματικά, το ντοκιμαντέρ αυτό αρθρώνει μια σειρά λόγων όπως ο λόγος για το υπό εξαφάνιση επάγγελμα των καρβουνιάρηδων, ο λόγος του ταξικού διαχωρισμού και της κοινωνικής ανισότητας, ο λόγος της έμφυλης ανισότητας.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Ο τρόπος κινηματογράφησης του ντοκιμαντέρ *οι Καρβουνιάρηδες* αποτελεί συμμετοχικό κινηματογράφο (participatory cinema). Ένα βασικό χαρακτηριστικό του συμμετοχικού κινηματογράφου είναι η καταγραφή της παρουσίας του σκηνοθέτη - ερευνητή στο φιλμ. Η σκηνοθέτρια Αλίντα Δημητρίου επιλέγει να κάνει αισθητή την παρουσία της στο ερευνητικό της πεδίο σε δύο σημεία: όταν τη βλέπουμε σε μια σκηνή να κάθεται μαζί με τους εμπόρους του ξυλάνθρακα σε ένα γραφείο και να συζητούν και όταν βρίσκεται στο τραπέζι του φαγητού μαζί με τους εργάτες του ξυλάνθρακα. Η σκηνοθέτρια όντας παρούσα στο φιλμ επιλέγει να αποκαλύψει τον ρόλο που είχε σ' αυτό, τη σχέση της με τα κινηματογραφούμενα υποκείμενα, καθώς και το βαθμό στον οποίο μπορεί να καθοδήγησε το φιλμ. Με αυτή της την επιλογή η σκηνοθέτρια είναι ειλικρινής και απέναντι στα ανθρωπολογικά της υποκείμενα αλλά και απέναντι στους αναγνώστες του ντοκιμαντέρ της. Απέναντι στα υποκείμενα της έρευνάς της είναι ειλικρινής, από τη στιγμή που επιλέγει να μην βρίσκεται πίσω από το φακό της κάμερας, αλλά επιλέγει να εκθέσει και τον δικό της εαυτό όπως και των υποκειμένων της. Αυτή της η επιλογή, εκφράζει την "από τα κάτω" προσέγγιση της σκηνοθέτριας η οποία δεν αφήνει περιθώρια για μια άνιση αντιμετώπιση των συνομιλητών της που θα καταλήγει στην ανάδειξη της ανωτερότητας του σκηνοθέτη - ερευνητή που βρίσκεται πίσω από την κάμερα και καταγράφει τις ζωές των άλλων. Επιπλέον, η παρουσία της στις σκηνές, δηλώνει την οικειότητα που έχει αναπτυχθεί

μεταξύ της σκηνοθέτριας και των κινηματογραφούμενων –μια παρατήρηση που επιβεβαιώνεται από την παρουσία της σκηνοθέτριας στο οικογενειακό τραπέζι των καρβουνιάρηδων όπου μοιράζονται το λιγοστό φαγητό τους μαζί της. Απέναντι στους θεατές του ντοκιμαντέρ η σκηνοθέτρια είναι ειλικρινής γιατί επιλέγει να δείξει τη σχέση που είχε με τους κινηματογραφούμενους αλλά και το βαθμό που μπορεί να καθοδήγησε τις συζητήσεις. Έτσι, αφήνει τον θεατή να κρίνει το βαθμό παρέμβασης του σκηνοθέτη και την αντικειμενικότητα του ντοκιμαντέρ.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του συμμετοχικού κινηματογράφου, που επαληθεύεται στο ντοκιμαντέρ αυτό, είναι η συνέντευξη. Οι συνεντεύξεις αυτές, αν και έχουν τη μορφή άτυπων συζητήσεων, διαθέτουν πιο "καταναγκαστικό"

χαρακτήρα γιατί λόγω της παρουσίας της κάμερας και λόγω του ερευνητικού πλαισίου στο οποίο τίθενται, πρέπει να απαντηθούν. Έτσι, στο συμμετοχικό κινηματογράφο παρατηρούμε τρεις μορφές διαλόγων. Πρώτον, τις συζητήσεις μεταξύ των υποκειμένων που κινηματογραφούνται (όταν οι εργάτες του κάρβουνου κατά τη διάρκεια της δουλειάς μιλούν μεταξύ τους και όταν μια γυναίκα κάνει υποδείξεις στο γιό της για τον σωστό τρόπο που πρέπει να δουλεύει). Δεύτερον, τις συζητήσεις που προκαλεί ο ερευνητής-σκηνοθέτης ανάμεσα στους κινηματογραφούμενους (όταν η σκηνοθέτρια θέτει κάποιες ερωτήσεις στους έμπορους του ξυλάνθρακα αυτοί απαντούν αναπτύσσοντας μεταξύ τους διάλογο και συχνά διακόπτουν ο ένας τον άλλον για να συμπληρώσουν στην απάντηση του προηγούμενου συνομιλητή). Τρίτον, το διάλογο μεταξύ των κινηματογραφούμενων και της κινηματογραφικής ομάδας (όταν η σκηνοθέτρια ρωτάει τους εργάτες του κάρβουνου σχετικά με το μέλλον τους ή για τα αιτήματά τους και εκείνοι τις απαντούν). Με τις συνεντεύξεις δίνεται η δυνατότητα να ακουστεί ο λόγος των υποκειμένων και να εκφραστούν άμεσα τα συναισθήματά τους. Έτσι, καταγράφονται τα συναισθήματα των εμπόρων και των εργατών σχετικά με τα προβλήματά τους προσδίδοντας στο ντοκιμαντέρ με αυτό τον τρόπο μεγαλύτερη αντικειμενικότητα.

Ακόμη, ο κινηματογραφιστής του συμμετοχικού κινηματογράφου αναγνωρίζει την είσοδό του στον κόσμο των υποκειμένων. Αποκαλύπτοντας το ρόλο του και εισδύοντας στον κόσμο τους, προκαλεί περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους ίδιους. Χαρακτηριστικό αυτής της διείσδυσης στον κόσμο των εργατών αποτελεί η ερώτηση της σκηνοθέτριας σε έναν άντρα σχετικά με το τι βλέπει για το μέλλον και όταν αυτός της απαντά πως δεν βλέπει τίποτα και έτσι θα τραβιέται, τότε, η σκηνοθέτρια, επεμβαίνοντας συναισθηματικά, του λέει με έντονο ύφος: «Αυτό δεν

είναι τραγικό;» και ο συνομιλητής της απαντά: «Τραγικό είναι. Στην Ελλάδα τα πάντα είναι τραγικά». Άλλη μια περίπτωση συναισθηματικής εμπλοκής της σκηνοθετίας γίνεται εμφανής όταν ρωτάει τον εργάτη αν το επάγγελμά του είναι στα ανθυγιεινά και εκείνος απαντά όχι, και τότε εκείνη με έκπληξη λέει: «όχι;/». Με αυτές τις δυο ερωτήσεις της η σκηνοθέτρια εισδύει στον κόσμο των υποκειμένων και αφενός διεγείρει περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους ίδιους και αφετέρου τους κάνει να συνειδητοποιήσουν τα προβλήματά τους.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του συμμετοχικού κινηματογράφου είναι η αποφυγή της ανώνυμης φωνής του αφηγητή. Στους *Καρβουνιάρηδες*, δεν υπάρχει αφηγητής παρά μόνο σε τρεις περιπτώσεις, όπου εμφανίζεται ένα διάγραμμα και μια αφηγήτρια το επεξηγεί. Με την αποφυγή της αφήγησης δίνεται μεγαλύτερη βαρύτητα στο λόγο των υποκειμένων.

Σ' αυτό το ντοκιμαντέρ υπάρχει σενάριο το οποίο ακολουθείται -η κινηματογράφηση δε γίνεται αυθόρμητα. Ο φωτισμός είναι φυσικός και γι' αυτό το λόγο κάποιες σκηνές στο δάσος είναι πολύ σκοτεινές. Ο ήχος είναι συγχρονισμένος με την εικόνα παρέχοντάς μας την αίσθηση ότι "είμαστε εκεί". Η κάμερα που χρησιμοποιείται είναι 16mm με αποτέλεσμα να είναι αρκετά ελαφριά ώστε να κρατηθεί στο χέρι και να μας δώσει πολλές εικόνες ακόμη και από τον εξωτερικό χώρο όπου φτιάχνεται ο ξυλάνθρακας.

Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία⁹⁷

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 45', 1983.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα, Κανάκης Νίκος

Παραγωγή: Υπουργείο Πολιτισμού

Φωτογραφία: Γρίβας Αλέξης

Ήχος: Κιμουλιάτης Μίμης

Μοντάζ: Κανάκης Νίκος

Αφηγητής: Κανάκης Νίκος

Επιστημονικός σύμβουλος: Σίβυλλα Δημητρίου-Κοτσώνη

ΟΙ ΛΟΓΟΙ ΠΟΥ ΑΡΘΡΩΝΟΝΤΑΙ

Ένας κυρίαρχος λόγος που διατρέχει όλο το ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου είναι ο έμφυλος λόγος. Ολόκληρο το ντοκιμαντέρ αρθρώνεται πάνω στην ανατροπή του παραδοσιακού καταμερισμού εργασίας ο οποίος διαχωρίζει την εργασία σε ανδρική και γυναικεία. Μέσα από αυτό το ντοκιμαντέρ υποστηρίζεται ότι οι γυναίκες του νησιού Φούρνοι ασχολούνται όχι μόνο με το νοικοκυριό το οποίο εξακολουθεί να σημασιοδοτείται ως "γυναικεία" εργασία, αλλά και ασχολούνται και με "αντρικές" εργασίες, όπως το ψάρεμα, η ναυτική εργασία, το κουβάλημα φορτίων. Όπως επεξηγείται στο ντοκιμαντέρ, πρόκειται για μια ιδιαιτερότητα που συναντάται στο συγκεκριμένο νησί λόγω της μεγάλης φτώχειας που ανάγκαζε και τις γυναίκες να δουλεύουν και λόγω της απουσίας των αντρών, οι οποίοι έλειπαν ως ναυτικοί για πολύ καιρό από το σπίτι. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό αυτών των γυναικών, είναι ότι έχουν πολύ δυναμική θέση στο δημόσιο χώρο ανατρέποντας έτσι τις θεωρίες που συνδέουν τη γυναίκα με τον "οικιακό" χώρο και τον άντρα με το "δημόσιο" χώρο. Η γυναικεία υποτέλεια ως συνάρτηση της διαφορετικής εμπλοκής των γυναικών και των αντρών στον "οικιακό" ή "ιδιωτικό" και "δημόσιο" χώρο έχει υποστηριχτεί από το θεωρητικό κείμενο της Michelle Rosaldo.

Η Rosaldo (Μπακαλάκη 1994:18) έχει υποστηρίξει ότι το οικουμενικό φαινόμενο της ασυμμετρίας στις σχέσεις των δυο φύλων, είναι ανάλογο προς την ασυμμετρία που υπάρχει ανάμεσα στους χώρους αυτούς: ο δημόσιος χώρος θεωρείται ότι εμπεριέχει και υπερβαίνει τον οικιακό, καθώς η συλλογική δραστηριότητα των

⁹⁷ Η περιγραφή της ταινίας Βλ. στο Παράρτημα.

αντρών που τον αντιπροσωπεύουν προϋποθέτει τον έλεγχο πάνω στις γυναίκες και τα παιδιά αλλά και την υπέρβαση των δεσμών μαζί τους. Η Rosaldo υποστηρίζει ότι οι παράγοντες που συμβάλλουν ώστε οι γυναίκες να είναι το δεύτερο φύλο είναι: 1) η "γυναικεία προσωπικότητα", 2) το γεγονός ότι οι γυναίκες έχουν περιορισμένες συναλλαγές έξω από την οικογένεια, δηλαδή έχουν κυρίως προσωπικές σχέσεις και δεν έχουν πρόσβαση σε τομείς της δημόσιας δραστηριότητας που αποφέρουν κύρος και κοινωνική αναγνώριση, 3) οι γυναίκες προσδιορίζονται κοινωνικά περισσότερο με βάση το φύλο τους και τους δεσμούς που έχουν με τους άντρες ως σύζυγοι, κόρες, μητέρες, 4) η καταχώρηση των γυναικών στον τομέα της φύσης σε αντιδιαστολή με την ταύτιση των αντρών με τον πολιτισμό, 5) το γεγονός ότι οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν την ανωμαλία και απειλούν την κοινωνική ευταξία που προορίζεται και εκπροσωπείται από τους άντρες, 6) ο περιορισμένος και ιδιωτικός χαρακτήρας των γυναικείων παραγωγικών ασχολιών (ό.π:18). Το ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινότητα* δείχνει την ανατροπή των θεωρητικών τοποθετήσεων της Rosaldo, οι οποίες έχουν τις ρίζες τους στη στρουκτουραλιστική πρακτική της δημιουργίας αντιστίξεων και εξετάζουν το φύλο μέσα από τα δίπολα άντρας / γυναίκα, πολιτισμός / φύση, δημόσιο / ιδιωτικό⁹⁸. Οι Φουρνιώτισσες έχουν πολλές συναλλαγές εκτός της οικογένειάς τους, ασχολούνται με το δημόσιο χώρο και εξαλείφουν τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου μέσα από την ενασχόλησή τους με αντρικά επαγγέλματα.

Αντίθετα με την κατάσταση που περιγράφει η Rosaldo ότι κυριαρχεί στην κοινωνία τη δεκαετία του '70, το ντοκιμαντέρ της Δημητρίου παρουσιάζει τη φεμινιστική προβληματική της δεκαετίας του '80. Αυτή την περίοδο ξεκινώντας από τη φεμινιστική σκέψη της Friedl γράφτηκαν εθνογραφικές μελέτες για τον ελληνικό χώρο που ισχυρίστηκαν ότι οι γυναίκες έχουν δύναμη. Κάποιοι εθνογράφοι έδειξαν ότι οι γυναίκες έχουν πρόσβαση στο δημόσιο χώρο, ότι πρωταγωνιστούν σε δημόσιες δραστηριότητες, ότι συνάπτουν δι-οικιακές και εξω-οικιακές σχέσεις, ότι μετασχηματίζουν και μεσολαβούν, ότι έχουν δικό τους λόγο και διαμαρτύρονται, ότι η δράση τους έχει κοινωνική αναφορά, άρα είναι πολιτική (Παπαταξιάρχης 1998:62). Παρόμοιες έρευνες που αναδεικνύουν τη δύναμη των γυναικών στην ελληνική

⁹⁸ Κάποια εθνογραφικά ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν από ξένους δημιουργούς τη δεκαετία του '70 με θέμα τα δυο φύλα και αναπαράγουν τα παραπάνω δίπολα είναι το *Ευτυχώς χρειάζομαι λίγο ύπνο* (*Luckily I need Little Sleep*, 1976) της Kathleen Shannon και το *Κυνέλη: Γυναίκες και άντρες χωριστά-Μια Διχασμένη Πραγματικότητα* (*Kypseli: women and men apart- A Divided Reality*, 1976) των Susannah Hoffman, Richard Cowan, Paul Aratow (Σχετικά με την ανάλυση αυτών των δυο ντοκιμαντέρ Βλ. τη διδακτορική διατριβή της Εύας Στεφανή, σ.σ. 144-162).

κοινωνία σχετίζονται με τη θρησκεία⁹⁹. Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής στηρίχθηκε το ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινότητα*, επιβεβαιώνοντας τις παραπάνω θέσεις σχετικά με τη δύναμη των γυναικών έτσι όπως προέκυψαν από τις εθνογραφίες στον ελληνικό χώρο τη δεκαετία του '80.

Η παραπάνω δυναμική παρουσία των γυναικών στους Φούρνους εκτός από το χώρο της εργασίας συναντάται και στο πεδίο των σεξουαλικών σχέσεων. Η Δημητρίου-Κοτσώνη (1994:114) υποστηρίζει ότι στους Φούρνους, το ποσοστό εξωσυζυγικών σχέσεων είναι πολύ υψηλό και ότι ο δείκτης της γυναικείας μοιχείας υπερτερεί αισθητά από τον αντίστοιχο των αντρών. Αρκετά παιδιά που προέρχονται από εξωσυζυγικές σχέσεις μεγάλωναν στην οικογένεια της φυσικής τους μητέρας, έχοντας για πατέρα τον σύζυγό της και όχι τον φυσικό τους πατέρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι σ'αυτή την κοινωνία η απιστία της γυναίκας δεν επηρεάζει την κοινωνική υπόληψη του άντρα. Χαρακτηριστικό της ισοτιμίας των δυο φύλων είναι ότι οι σχέσεις διέπονται από μια αρχή συμμετρικής συμπληρωματικότητας, δηλαδή δεν εμπεριέχουν σχέσεις εξουσίας και η σεξουαλική ηθική υπαγορεύεται από μια ιδεολογία που προάγει την ατομική ευθύνη, ανεξαρτήτως φύλου.

Είναι αξιοσημείωτο ότι παρόλο που και στα άλλα νησιά του Αιγαίου οι γυναίκες αναλαμβάνουν "ανδρικά" καθήκοντα μόνο στο νησί Φούρνοι παρουσιάζεται η δυνατότητα των γυναικών να συνάπτουν εξωσυζυγικές σχέσεις χωρίς να έχουν κοινωνικές συνέπειες. Η μοιχεία είναι κοινωνικά κατακριτέα, αλλά δεν συνεπάγεται τιμωρία ή περιθωριοποίηση. Έχει ενδιαφέρον ότι το πιο ιδιότυπο χαρακτηριστικό του νησιού δεν καταγράφεται στο ντοκιμαντέρ. Αυτό μπορεί να συνέβη είτε γιατί δεν είχε ολοκληρωθεί η εθνογραφική έρευνα της Κοτσώνη έτσι ώστε να καταγράψει αυτή την ιδιαιτερότητα του νησιού, είτε γιατί το ελληνικό κοινωνικό πλαίσιο της δεκαετίας του '80 δεν "επέτρεπε" τη δημοσίευση περιπτώσεων όπου παρουσιάζονται μη κυρίαρχες σχέσεις.

⁹⁹ Η Αμερικανίδα ανθρωπολόγος Jill Dubish ασκεί κριτική στις περιγραφές που κατατάσσουν συμβολικά τις γυναίκες στην ίδια μεριά με το ιερό και το βέβηλο, το ιδιοσυγκρασιακό και το στερούμενο τάξης (ό.π. 1998:56). Η Dubish εφαρμόζει τη σύγχρονη φεμινιστική προβληματική στην ελληνική εθνογραφία μαζί με τη Hirschon καθιερώνοντας ως πεδίο έρευνας τη λαϊκή θρησκεία. Οι μελέτες αυτές εξετάζουν διαφορετικές πλευρές της θρησκευτικής πρακτικής των γυναικών: τη συμμετοχή των γυναικών σε θρησκευτικές τελετουργίες (Hirschon), τα γυναικεία προσκυνήματα (Dubish), μορφές συλλογικής δράσης αλλά και τη θρησκευτικού περιεχομένου οργάνωση των γυναικών (Rushton) (ό.π.:57). Οι παραπάνω έρευνες δείχνουν ότι η θρησκεία αποτελεί ένα δημόσιο έξω-οικιακό χώρο για τις γυναίκες, πεδίο στο οποίο ολοκληρώνεται η οικιακή δύναμη των γυναικών.

Ένας ακόμη λόγος που αρθρώνεται στο ντοκιμαντέρ αυτό είναι ο επιστημονικός λόγος. Καταρχήν ο λόγος αυτός γίνεται εμφανής όταν κιόλας από τους τίτλους της ταινίας εμφανίζεται η ιδιότητα του επιστημονικού σύμβουλου (Σίβυλλα Κοτσώνη-Δημητρίου). Αν και δεν κοινοποιείται στο ντοκιμαντέρ ότι πρόκειται για την εθνογραφική της έρευνα που είχε ήδη ξεκινήσει από το 1981, εντούτοις και μόνο η παρουσία της ιδιότητάς της δίνει επιστημονικό κύρος στο ντοκιμαντέρ. Ακόμη, με τον τρόπο που παρουσιάζεται ο αφηγητής στο ντοκιμαντέρ παραπέμπει στη θέση του κοινωνικού ανθρωπολόγου όταν πηγαίνει σε μια άγνωστη κοινωνία για να τη μελετήσει. Έτσι, στο ντοκιμαντέρ καταγράφονται σκηνές όπου ο αφηγητής Νίκος Κανάκης, νοικιάζει ένα δωμάτιο στο σπίτι μιας ντόπιας γυναίκας, κάθεται στο γραφείο του, διαβάζει και γράφει, παίρνει συνέντευξη από μια γυναίκα κρατώντας σημειώσεις, τριγυρνάει μόνος του στο δρόμο, πηγαίνει στο καφενείο όπου βρίσκονται και οι άλλοι άντρες του χωριού. Όλες οι παραπάνω σκηνές είναι στάδια και πρακτικές που βιώνουν οι ανθρωπολόγοι κατά την είσοδό τους σε μια άγνωστη κοινωνία. Ακόμη, είναι χαρακτηριστικό ότι ο αφηγητής είναι διαφορετικός από τους υπόλοιπους άντρες του χωριού: είναι νέος, έχει μούσια, είναι ντυμένος με πιο μοντέρνα ρούχα-στοιχεία που υποδηλώνουν τη διαφορετική του ταυτότητα από τους ντόπιους. Ένα επιπλέον στοιχείο αυτού του επιστημονικού λόγου, είναι η φωνή του αφηγητή η οποία εξηγεί τη δομή αυτής της κοινωνίας με επιστημονικούς και αιτιακούς όρους. Οι επιστημονικοί όροι που χρησιμοποιούνται προέρχονται από την κοινωνική ανθρωπολογία, όπως αναφέρεται στην αφήγηση: «*όπως λένε στην κοινωνική ανθρωπολογία*» και άλλοι όροι που χρησιμοποιούνται είναι «*το εθιμοτυπικό κληρονομικό δίκαιο, μητροτοπικά, αντρική κυριαρχία, διατήρηση εθίμων και παραδόσεων, εξασφάλιση κοινωνικής συνοχής, καταμερισμός κατά φύλο*». Ακόμη, χαρακτηριστικό αυτής της τάσης για επιστημονική εγκυρότητα είναι η αιτιακή εξήγηση όσων υποστηρίζονται έτσι ώστε να μην υπάρχουν περιθώρια αμφισβήτησης «*Σήμερα, οι περισσότερες γυναίκες, με την απότομη οικονομική άνοδο του νησιού βγήκαν από την παραγωγή και περιορίστηκαν μέσα στο σπίτι τους· γύρω στο 1950, με την ανάπτυξη της αλιευτικής τεχνολογίας, το ψάρεμα γίνεται επάγγελμα*», η ιστορική τοποθέτηση: «*Το χωριό κατοικήθηκε περίπου το 1830, οι Φοόρνοι ήταν κάτω από τον τουρκικό ζυγό μέχρι το 1912*», η σύγκριση με άλλες κοινωνίες: «*...οι Φοόρνοι σε σύγκριση με τον υπόλοιπο ελληνικό χώρο, ...ένα φαινόμενο που δεν έχει παρατηρηθεί μέχρι σήμερα ούτε στους πιο πρωτόγονους πληθυσμούς της γης*».

Συνολικά το ντοκιμαντέρ αυτό αρθρώνει δυο κυρίαρχους λόγους, τον έμφυλο λόγο, ο οποίος ανατρέπει τον καταμερισμό της εργασίας κατά φύλα και τον επιστημονικό λόγο πάνω στον οποίο στηρίζεται αυτό το ντοκιμαντέρ.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟΥ ΥΦΟΥΣ

Το ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινότητα*, περιλαμβάνει χαρακτηριστικά από δυο τύπους κινηματογράφησης: τον κινηματογράφο της παρατήρησης (*observational cinema*) και τον ερμηνευτικό / επεξηγηματικό κινηματογράφο (*expository cinema*).

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου της παρατήρησης, είναι η μακροχρόνια επιτόπια έρευνα πριν από την κινηματογράφηση - χαρακτηριστικό που επαληθεύεται εδώ. Όπως προανέφερα, το ντοκιμαντέρ αυτό αποτελεί οπτικοακουστικό υλικό που συνοδεύει ένα μέρος της εθνογραφικής έρευνας της ανθρωπολόγου Δημητρίου-Κοτσώνη. Η ερευνήτρια ξεκίνησε από το 1981 την επιτόπια έρευνά της στο νησί Φούρνοι το οποίο βρίσκεται στο Κεντρικό Ανατολικό Αιγαίο και μέχρι το 1983 που γυρίστηκε το ντοκιμαντέρ αυτό, είχαν περάσει ήδη δυο χρόνια επιτόπιας έρευνας. Άμεσο αποτέλεσμα της μακροχρόνιας επιτόπιας έρευνας είναι να αναπτυχθεί η οικειότητα μεταξύ του υποκειμένου και του αντικειμένου έρευνας. Σ' αυτό το ντοκιμαντέρ είναι εμφανής η οικειότητα που έχει δημιουργηθεί, από τη στιγμή που υπό μελέτη ομάδα επιτρέπει στην κάμερα να εισχωρήσει στον ιδιωτικό της χώρο, να καταγράψει τις απόψεις των αντρών και γυναικών του χωριού, να "ακολουθήσει" τους ντόπιους σ' όλες τις δραστηριότητές τους. Έτσι, βλέπουμε σκηνές όπου οι άντρες κάθονται στο καφενείο και εκθέτουν τις απόψεις τους για τη "γυναικεία" εργασία, οι γυναίκες εξιστορούν τις εμπειρίες τους στο φακό της κάμερας, μια γυναίκα πίνει καφέ μαζί με τον συνσκηνοθέτη του ντοκιμαντέρ στο σπίτι της, οι άντρες "επιτρέπουν" στον συνσκηνοθέτη να κάθεται μαζί τους στο καφενείο. Ακόμη, η οικειότητα γίνεται φανερή με την καταγραφή των καθημερινών δραστηριοτήτων των Φουρνιωτών και Φουρνιωτισσών οι οποίοι συμπεριφέρονται λες και δεν είναι παρούσα η κάμερα. Στις σκηνές όπου καταγράφεται η εργασιακή δραστηριότητα των γυναικών -δηλαδή στο ψαράδικο, στο καΐκι, στους δρόμους όπου πουλούν τα προϊόντα που καλλιεργούν, στο κουβάλημα φορτίων- οι γυναίκες εξασκούν ανενόχλητες τις δραστηριότητές τους αγνοώντας την παρουσία της

κάμερας. Η εμπιστοσύνη που έχει αναπτυχθεί μεταξύ των αντικειμένων της ανθρωπολογικής έρευνας και του ανθρωπολόγου λόγω της μακροχρόνιας επαφής αυτών των δυο έχει ως αποτέλεσμα οι παρατηρούμενοι να αισθάνονται πιο άνετα στην παρουσία της κάμερας· χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το "πείραγμα" των γυναικών μεταξύ τους καθώς και τα γέλια στα οποία ξεσπούν καθώς αφηγούνται ιστορίες μπροστά στο φακό της κάμερας.

Το κύριο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της παρατήρησης είναι ο σεβασμός προς τους ανθρώπους που κινηματογραφούνται, ο οποίος επιτυγχάνεται με την αποφυγή της δραματοποίησης ή άλλης παρέμβασης από τον ανθρωπολόγο· ~~χαρακτηριστικό το οποίο επιτυγχάνεται με τον αντικειμενικό επιστημονικό λόγο που~~ είναι διάχυτος στο ντοκιμαντέρ χωρίς να αφήνει περιθώρια για προσωπικά σχόλια ή προβολές του ανθρωπολόγου πάνω στους Φουρνιώτες.

Δύο ακόμη χαρακτηριστικά αυτού του τύπου κινηματογράφησης είναι οι λήψεις μεγάλης διάρκειας και το ελάχιστο μοντάζ τα οποία δίνουν την εντύπωση στο θεατή ότι είναι παρόν στα δρώμενα. Όπως παρατηρούμε οι σκηνές διαρκούν πολύ ώρα –μέχρι και 5 λεπτά- με αποτέλεσμα όταν μιλούν τα υποκείμενα να μπορούν να εκφράσουν αυτό που θέλουν χωρίς να παρεμβαίνει κάποιος. Ακόμη, όταν καταγράφεται το νησί, οι δρόμοι, το λιμάνι, οι μακριές λήψεις δίνουν στο θεατή την αίσθηση του χώρου.

Ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό που κατατάσσει το ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία* στον ερμηνευτικό / επεξηγηματικό τύπο κινηματογράφησης, είναι η αφήγηση. Το προφορικό σχόλιο είναι παρόν σχεδόν σε όλο το ντοκιμαντέρ από την αρχή έως στο τέλος. Έτσι, από την αρχή του ντοκιμαντέρ ακούγονται σχόλια τα οποία δίνουν ιστορικές, γεωγραφικές και πληθυσμιακές πληροφορίες για το νησί και στο τέλος το σχόλιο συνοψίζει τα συμπεράσματα από όλο το ντοκιμαντέρ. Το σχόλιο δεν είναι συγχρονισμένο με την εικόνα του αφηγητή αλλά ακούγεται σαν μια εξωτερική φωνή που δεν γνωρίζουμε από πού προέρχεται. Ενώ δηλαδή ακούμε τον αφηγητή να σχολιάζει, τον βλέπουμε (γνωρίζουμε από τους τίτλους ότι ο αφηγητής είναι ο Νίκος Κανάκης) να κάνει βόλτες στο νησί, να είναι πάνω σε ένα καΐκι, να κάθεται στο γραφείο του και να διαβάζει χωρίς να μιλάει. Καταλαβαίνουμε ότι το σχόλιο έχει προστεθεί στις εικόνες.

Το προφορικό σχόλιο δρα ως ο κύριος φορέας του κυρίαρχου λόγου της ταινίας που είναι η αμφισβήτηση του έμφυλου καταμερισμού της εργασίας. Η εικόνα υπηρετεί την αφήγηση, εικονογραφεί το προφορικό σχόλιο και αποδεικνύει με τη

δύναμη της εικόνας αυτά που λέγονται. Έτσι, όταν το σχόλιο αναφέρεται στους ψαράδες, καταγράφονται σκηνές από τους ψαράδες του νησιού, όταν το σχόλιο αναφέρεται στα προϊόντα που πουλούν οι ίδιες οι γυναίκες καταγράφονται σκηνές από μια γυναίκα που πουλάει παντζάρια στους δρόμους του χωριού, όταν το σχόλιο αναφέρει ότι υπάρχουν γυναίκες που ασχολούνται σε άλλες εργασίες δείχνει σκηνές από γυναίκες που κουβαλούν κιβώτια, όταν αναφέρεται ότι οι γυναίκες στους Φούρνους παρουσιάζουν δραστηριότητα στο δημόσιο χώρο δείχνει σκηνές από μια γυναίκα να ξεχωρίζει δίχτυα, όταν αναφέρει ότι οι γυναίκες ετοιμάζουν προίκες για τις κόρες τους καταγράφονται σκηνές από γυναίκες, οι οποίες αφηγούνται πως πάντρεψαν τις κόρες τους μόνες τους. Ολόκληρη η ταινία έχει κατασκευαστεί με

αυτό τον τρόπο χρησιμοποιώντας την εικόνα ως βοηθητικό φορέα άρθρωσης του κυρίαρχου λόγου της ταινίας, αφού η ουσιαστική της δράση είναι να αποδεικνύει μέσω οπτικών αναπαραστάσεων τον προφορικό σχολιασμό.

Με αυτό τον τρόπο δίνεται η αίσθηση ενός αόρατου παρατηρητή που καταγράφει χωρίς να επεμβαίνει στα δρώμενα καθώς και η αίσθηση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, πράγμα που συμβαδίζει με την πρόθεση του προφορικού σχολίου του αφηγητή. Αυτή η πρόθεση της απόδειξης του λόγου, προκύπτει και από το επιστημονικό πλαίσιο στο οποίο έχει στηριχτεί αυτό το ντοκιμαντέρ -το οποίο επιτάσσει την απόδειξη της κάθε αρθρωμένης πρότασης. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό της επιστήμης της κοινωνικής ανθρωπολογίας, η οποία πολύ συχνά "χρησιμοποιεί" τον αυθεντικό λόγο των υποκειμένων στα εθνογραφικά της κείμενα για να αποδείξει τις θεωρητικές της προτάσεις και τα συμπεράσματα της επιτόπιας έρευνας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στόχος της μελέτης, όπως ορίστηκε από την αρχή, ήταν πρώτον, να εξετάσει τους λόγους που αρθρώνονται στα ντοκιμαντέρ των Αλίντα Δημητρίου (*Καρβουνιάρηδες* 1977, *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία* 1983) και Εύα Στεφανή (*Το Κουτί* 1998, *Αθήναι* 1995) και δεύτερον, να αναδείξει τον τύπο (είδος) κινηματογράφησης των ντοκιμαντέρ αυτών.

Σχετικά με το πρώτο ερώτημα, σε κάθε ντοκιμαντέρ άλλοτε καταγράφονται διάφοροι κυρίαρχοι λόγοι ανάλογα με τη θεματολογία και τις απόψεις του σκηνοθέτη, και άλλοτε ανατρέπονται. Το ντοκιμαντέρ *Το Κουτί* ανατρέπει τους κυρίαρχους λόγους για τους ηλικιωμένους που ζουν σε ιδρύματα και αναπαράγει άλλους σχετικά με τον τρόπο που περνούν το χρόνο τους. Το ντοκιμαντέρ *Αθήναι* ανατρέπει τον κυρίαρχο λόγο που σχετίζεται με τη μιζέρια των άστεγων και ταυτόχρονα αναδεικνύει τους έμφυλους, ιεραρχικούς και ρατσιστικούς λόγους που εκφράζονται σε ένα σταθμό τραίνων κατά τη διάρκεια της νύχτας. Το ντοκιμαντέρ *Οι Καρβουνιάρηδες*, αρθρώνει το λόγο για το υπό εξαφάνιση επάγγελμα των καρβουνιάρηδων καθώς και τους λόγους του ταξικού διαχωρισμού, της κοινωνικής και έμφυλης ανισότητας. Τέλος, το ντοκιμαντέρ *Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία*, δείχνει μια περίπτωση ανατροπής του κυρίαρχου λόγου περί έμφυλου καταμερισμού εργασίας στο νησί Φούρνοι και αναπαράγει τον επιστημονικό λόγο. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι οι παραπάνω λόγοι αρθρώνονται άλλοτε από τα υποκείμενα που κινηματογραφούνται και άλλοτε από τους κινηματογραφιστές.

Σχετικά με το δεύτερο ερώτημα, σε κάθε ντοκιμαντέρ υιοθετείται ένα ή περισσότερα στυλ κινηματογράφησης που επιλέγονται από το σκηνοθέτη με στόχο την όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη απόδοση της πραγματικότητας. Τα ντοκιμαντέρ *Το Κουτί* και *Αθήναι* υιοθετούν τον άμεσο κινηματογράφο (*cinéma direct*). Το ντοκιμαντέρ *Οι καρβουνιάρηδες* υιοθετεί τον συμμετοχικό κινηματογράφο (*participatory cinema*) και το ντοκιμαντέρ *οι Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία* υιοθετεί τον κινηματογράφο της παρατήρησης (*observational cinema*) και τον ερμηνευτικό / επεξηγηματικό κινηματογράφο (*expository cinema*).

Ο κάθε τύπος κινηματογράφησης περιλαμβάνει χαρακτηριστικά που βοηθούν το σκηνοθέτη να καταγράψει με πιο αντικειμενικό τρόπο τα δρώμενα και τους ανθρώπους που συμμετέχουν σε αυτά. Ο άμεσος κινηματογράφος χρησιμοποιώντας την κάμερα ως αόρατο εργαλείο δίνει τη δυνατότητα της αυθόρμητης

κινηματογράφησης των υποκειμένων, την καταγραφή των στιγμών τους κρίσης ενώ με την αυθόρμητη κινηματογράφηση επιτυγχάνεται η καταγραφή "μιας" αντικειμενικής πραγματικότητας. Ο συμμετοχικός κινηματογράφος καταγράφοντας την παρουσία του ερευνητή-σκηνοθέτη και με τη μέθοδο των συνεντεύξεων που χρησιμοποιεί, επιτυγχάνει πρώτον, την ανάδειξη του βαθμού παρέμβασης του κινηματογραφιστή και δεύτερον, την ανάδυση του "πραγματικού" λόγου των υποκειμένων. Ο κινηματογράφος της παρατήρησης στηριζόμενος στη μακροχρόνια επιτόπια έρευνα, αποφεύγοντας τη δραματοποίηση και χρησιμοποιώντας λήψεις μεγάλης διάρκειας στοχεύει στην αντικειμενικότητα. Ο ερμηνευτικός / επεξηγηματικός κινηματογράφος έχοντας ως αφηγηματικό ιστό το σχόλιο χρησιμοποιεί τις εικόνες ως απόδειξη του σχολίου επιβεβαιώνοντας έτσι την αντικειμενικότητα της καταγραφής.

Όλοι οι παραπάνω τύποι κινηματογράφησης επιλέγονται με στόχο τη σφαιρική καταγραφή της πραγματικότητας. Φυσικά, ο ιδανικός στόχος του ντοκιμαντέρ που είναι η "αντικειμενική" καταγραφή της πραγματικότητας δεν επιτυγχάνεται, όμως ίσως η πραγματικότητα του ντοκιμαντέρ είναι "πραγματική".

Οι λόγοι που ανέδειξα δεν αποτελούν την μοναδική ανάγνωση που μπορεί να υπάρξει. Αντίθετα, πιστεύω ότι αυτές οι ταινίες αν και αποτελούν ντοκιμαντέρ και άρα στόχος τους είναι η αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας δεν εξισώνονται με την "αλήθεια" ή την "πραγματικότητα" αλλά παράγουν νοήματα τα οποία υπόκεινται σε πολλαπλές αναγνώσεις¹⁰⁰. Μια από αυτές τις αναγνώσεις είναι η δική μου η οποία δεν προτείνεται ως οριστική αλλά ως έναυσμα για την κριτική προσέγγιση του ντοκιμαντέρ ως είδους.

¹⁰⁰ Γνώμη μου είναι ότι παρόλα τα θετικά χαρακτηριστικά που περιλαμβάνει ο κάθε τύπος κινηματογράφησης, η αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας δεν επιτυγχάνεται. Αυτό συμβαίνει για δύο κυρίως λόγους: Πρώτον, γιατί ποτέ δε θα γνωρίσουμε το βαθμό παρέμβασης του σκηνοθέτη-ερευνητή στην υπό μελέτη ομάδα. Εξάλλου, η εικόνα που καταγράφεται -όσο αόρατο και να είναι το συνεργείο- προκύπτει από τη διαμεσολαβημένη σχέση του ερευνητή και των υποκειμένων που κινηματογραφούνται. Δεύτερον, γιατί με την τεχνική του μοντάζ ποτέ δεν γίνεται φανερό η επέμβαση του σκηνοθέτη και δεν έχουμε τη δυνατότητα να διαλευκάνουμε κατά πόσο το φιλμ καθοδηγείται.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΦΙΛΜ

Ο πρώτος άνθρωπος που γύρισε εθνογραφικό φιλμ και αποτέλεσε έναν από τους πρώτους εμπνευστές της Οπτικής Ανθρωπολογίας (Visual Anthropology) ήταν ο Félix-Louis R gnault. Ο R gnault ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την Ανθρωπολογία και μόλις το 1895 παρουσίασε στην εθνογραφική έκθεση της Ανατολικής Αφρικής ένα φιλμ που κατέγραφε τον τρόπο κατασκευής πήλινων αγγείων από μια γυναίκα Wolof. Χρησιμοποιώντας το χρονοφωτογράφο, πραγματοποίησε μια σειρά από λήψεις καταγράφοντας την κινητική συμπεριφορά στην μετακίνηση διάφορων πληθυσμών της Αφρικής: κατέγραψε το σκαρφάλωμα σε δέντρο, το κάθισμα, το περπάτημα από άντρες και γυναίκες Wolof, Fulani και Diola (de Brigard 1995:15). Ο R gnault υποστήριξε έντονα τη χρήση οπτικού υλικού στην Ανθρωπολογία και τη σύσταση αρχείου εθνογραφικού κινηματογράφου με στόχο τη συγκριτική μελέτη των κινήσεων και της κουλτούρας των «πρωτόγονων» λαών. Ο ίδιος αναφέρει ότι: «ο θεωρητικός στόχος που προκαθορίζει κινηματογραφώντας είναι αυτός της μελέτης της ιδιαίτερης φυσιολογίας κάθε εθνικής ομάδας» (Στάθη 2005:7).

Η πρώτη συστηματική χρήση της κινηματογραφικής μηχανής στο «πεδίο» πραγματοποιήθηκε το 1898 από τον Alfred Cort Haddon, ο οποίος ως ζωολόγος ηγέιτο μιας εθνογραφικής αποστολής στα στενά Torres. Ο Haddon χρησιμοποιώντας τη μηχανή Lumière αποτυπώνει τις καθημερινές δραστηριότητες των κατοίκων των στενών Torres καλύπτοντας διάφορες πλευρές τους όπως: η φυσική ανθρωπολογία, η ψυχολογία, ο υλικός πολιτισμός, η κοινωνική οργάνωση και η θρησκεία (de Brigard 2005:16). Από την έρευνα αυτή δεν διασώθηκε τίποτα, εκτός από τέσσερις σύντομες σεκάνς: τρεις χοροί ανδρών και ένα παράδειγμα ανάμματος της φωτιάς. Στη συνέχεια, ο Haddon προέτρεπε τους συναδέλφους του να χρησιμοποιούν φωτογραφικό εξοπλισμό κατά την επιτόπια έρευνα. Το αποτέλεσμα ήταν μετά από ένα γράμμα που έλαβε ο Baldwin Spencer από τον Haddon το 1901, να γυρίσει πάνω από 7000 πόδια ταινία και περισσότερο από μιας ώρας εγγραφή –κυρίως με τελετουργίες- στη Βόρεια Αυστραλία όπου μελετούσε τους Αυστραλούς ιθαγενείς (ό.π. :17).

Ένας άλλος ζωολόγος, ο Rudolf Poch από τη Βιέννη, χρησιμοποιούσε στερεοσκοπική κάμερα στα ερευνητικά του ταξίδια στη Νέα Γουινέα και στη Νοτιοδυτική Αφρική το 1904 και το 1907 αντίστοιχα. (de Brigard 1998:42).

Όμως, οι κινηματογραφικές προσπάθειές του απέτυχαν και το μεγαλύτερο μέρος των φιλμ καταστράφηκε λόγω τεχνικών δυσκολιών. Οι μόνες σκηνές που κατάφερε να κινηματογραφήσει ήταν ένας χορός στο Ακρωτήριο Nelson, κορίτσια που μετέφεραν νερό, παιδιά που έπαιζαν στην Hanuababa και έναν άνδρα που ξυρίζεται με ξυραφάκι οψιανό (de Brigard 1995:17). Προς το τέλος της πρώτης περιόδου του εθνογραφικού κινηματογράφου, δηλαδή το 1919, άρχισαν να δημιουργούνται ταινίες για αποικιοκρατικούς λόγους. Οι αποικιοκράτες χρησιμοποιούσαν τα φιλμ για να συλλέξουν πληροφορίες έτσι ώστε να διοικούν καλύτερα τις αποικίες τους, αλλά και για να εκμάθουν τους δυτικούς τρόπους συμπεριφοράς και τη γλώσσα στους αποικιοκρατούμενους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η χρήση του κινηματογράφου από τους Αμερικανούς που διοικούσαν τις Φίλιππίνες, κατά το 1912, ως μέσου αμερικανικής προπαγάνδας στην εκπαίδευση των ιθαγενών.

Στις δεκαετίες του '20 και του '30 το ντοκιμαντέρ παρουσίασε μεγάλη άνθηση. Ήδη μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '20 το ανθρωπολογικό εκπαιδευτικό φιλμ ανέπτυξε τα κανονιστικά του πρότυπα που συνίσταντο σε μία μονοσήμαντη καταγραφή τελετουργιών, τεχνουργημάτων και άλλων παρόμοιων δραστηριοτήτων (de Brigard 1998:46). Σε αυτή την περίοδο εμφανίστηκε ο Robert Flaherty⁹ με την ταινία του *Ο Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North*, 1922), η οποία θεωρείται από πολλούς η πρώτη ολοκληρωμένη εθνογραφική ταινία. Η θεματολογία της ταινίας αφορά στην καταγραφή της ζωής μιας οικογένειας Εσκιμώων στο Βόρειο Καναδά. Ο Νανούκ είναι το πραγματικό όνομα ενός ανθρώπου που ζει με την οικογένειά του ανάμεσα στους πάγους και παλεύει καθημερινά για την ίδια του την επιβίωση. Ο Flaherty στέκεται με λεπτομερή τρόπο στα επιμέρους στοιχεία αυτής της καθημερινής πάλης: το πιάσιμο της φώκιας, το ψάρεμα του σολομού, το κυνήγι του θαλάσσιου ίππου, την κατασκευή του igloo, την έλευση της μπόρας, την αναζήτηση καταφυγίου (Στάθη 2005:13).

Παρόλο που ο Flaherty δεν ήταν ανθρωπολόγος, χρησιμοποίησε κάποια μεθοδολογικά εργαλεία της ανθρωπολογίας, όπως η επιτόπια έρευνα και η συμμετοχική παρατήρηση¹⁰¹. Ακόμη, φρόντιζε να απεικονίζει την πραγματικότητα όπως παρουσιαζόταν μπροστά στα μάτια του αλλά και να ενσωματώνει τις

¹⁰¹ Για τη σχέση Flaherty – Malinofski βλ. Anna Grimsaw, "The innocent eye: Flaherty, Malinofski and the romantic quest" στο Anna Grimsaw (επιμ.), *The Ethnographer's Eye – Ways of seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, 2001, σ.σ. 45-56.

αντιδράσεις των υποκειμένων που κινηματογραφούσε. Χαρακτηριστικό στοιχείο της ανθρωπολογικής του μέριμνας ήταν ότι προσπαθούσε να εξοικειώσει τους ανθρώπους στην παρουσία της κινηματογραφικής μηχανής, χρησιμοποιώντας την ακόμα και όταν δεν είχε φιλμ, έτσι ώστε να μην επηρεάζεται η συμπεριφορά τους όταν ερχόταν η στιγμή της κινηματογράφησης. Επιπλέον, ο Flaherty πριν προχωρήσει στο μοντάζ, έδειχνε το υλικό του στον Νανούκ και το συζητούσε μαζί του (Στεφανή 1997:17).

Το 1930 είναι μια σημαντική χρονολογία για την Οπτική Ανθρωπολογία αν και ελάχιστοι ήταν οι μελετητές που χρησιμοποιούσαν τον εθνογραφικό κινηματογράφο για την ανθρωπολογική τους έρευνα. Κατά το 1936-1939 είναι η πρώτη φορά που δημιουργείται ένα από τα πιο έγκυρα εθνογραφικά corpus

τεκμηρίωσης της Οπτικής Ανθρωπολογίας. Αυτό οφείλεται στη Margaret Mead και το σύζυγό της Gregory Bateson οι οποίοι κατά τη διάρκεια των δύο χρόνων της έρευνάς τους στο Μπαλί τράβηξαν περίπου 25000 φωτογραφίες και τύπωσαν περισσότερα από 22000 πόδια κινηματογραφικού φιλμ 16mm. Η εργασία των Bateson και Mead θεωρείται πολύτιμη από μεθοδολογικής σκοπιάς, αφού υπάρχει η πολύ συγκεκριμένη πρόθεση της συλλογής δεδομένων γύρω από μη λεκτικές πτυχές της συμπεριφοράς που δεν θα μπορούσαν να περιγραφούν και να αναλυθούν με κανέναν άλλο τρόπο (Στάθη 2005:18). Η Mead και ο Bateson πίστευαν ότι ο «αντικειμενικός» κινηματογραφικός λόγος θα μπορούσε να αποτελέσει το αντιστάθμισμα του «υποκειμενικού» γραπτού λόγου, μια ιδέα που στηριζόταν στην υπόθεση ότι η κάμερα θα ήταν δυνατό να καταστεί αόρατη και ότι χάρη στη χρήση μιας κάμερας παρακολούθησης (surveillance camera), το σύνολο της ανθρώπινης δραστηριότητας θα μπορούσε να καταγραφεί χωρίς καμία παρέμβαση από τη μεριά του ανθρωπολόγου ή των ανθρώπων που κινηματογραφούνται (ό.π.: 17). Η Mead αναφέρει χαρακτηριστικά: «προσπαθήσαμε να χρησιμοποιήσουμε φωτογραφικές και κινηματογραφικές μηχανές για να καταγράψουμε την Μπαλινέζικη συμπεριφορά, και αυτή είναι μια διαφορετική διαδικασία από την προετοιμασία ενός φιλμ «ντοκιμαντέρ» ή φωτογραφιών. Προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε αυτό που συνέβαινε κανονικά και αυθόρμητα παρά να επιλέξουμε κάποια πρότυπα και μετά να βάλουμε τους Μπαλινέζους να αναπαραστήσουν αυτές τις συμπεριφορές με τον επιθυμητό φωτισμό» (de Brigard 1998:55). Γενικότερα, η Mead σε συζητήσεις για τον κινηματογράφο δεν κάνει κάποια διάκριση μεταξύ φιλμ και φωτογραφίας, απλώς θεωρεί και τα δύο απολύτως απαραίτητα εργαλεία για την ανθρωπολογική έρευνα. Αφού οι Mead και Bateson έζησαν για δύο χρόνια στα βουνά του Bajoeng Gedè,

πέρασαν έξι μήνες στη Νέα Γουινέα συλλέγοντας στοιχεία για τους Iatmul. Στη συνέχεια, προετοίμασαν το έργο τους *Balinese Character* και ολοκλήρωσαν μερικά φιλμ τα οποία παραχώρησαν μετά τον πόλεμο στη σειρά: *Χαρακτηρολογική συγκρότηση σε διαφορετικούς πολιτισμούς (Character Formation in Different Cultures Series, 1952)*.

Η ουσιαστική ανάπτυξη του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ άρχισε στη δεκαετία του '50. Αυτή τη δεκαετία το εθνογραφικό φιλμ αποκτά ακαδημαϊκή υπόσταση, επαγγελματίες κινηματογραφιστές και κριτικούς. Σε αυτή τη φάση αναπτύσσονται δύο θέσεις για το τι είναι τελικά το ανθρωπολογικό φιλμ. Η μια θέση υποστηρίζεται από τους ανθρωπολόγους οι οποίοι δίνουν ιδιαίτερη σημασία στο γραπτό νόημα του ανθρωπολογικού φιλμ, δηλαδή τη μονογραφία. Η άλλη άποψη δίνει ιδιαίτερη σημασία στην αισθητική και θεωρεί το εθνογραφικό φιλμ, τέχνη (Weinberger 1994:11). Κατά τις δεκαετίες '50 και '60 η κυρίαρχη άποψη στον εθνογραφικό κινηματογράφο ήταν αυτή της καταγραφής (Στεφανή 1997:18). Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης αφορούσε στην απλή παράθεση των γεγονότων και την καταγραφή τους μέσω της κάμερας. Ο τρόπος αυτός κινηματογράφησης στη συνέχεια αμφισβητήθηκε αναφορικά με το αν ήταν επαρκής ώστε να κατανοήσει κανείς τον τρόπο ζωής των ομάδων που καταγράφονταν, αλλά και γιατί αυτόματα δημιουργούσε ερωτήματα σχετικά με το ποιος καταγράφει και με τί τρόπο.

Ο Αμερικάνος John Marshall¹⁰² αποτελεί τον κύριο εκπρόσωπο της μεθόδου καταγραφής. Τη δεκαετία του '50 όντας ακόμη πολύ νέος ο Marshall μελέτησε μια ομάδα San (Βουσμάνων) στην έρημο Καλαχάρι της Νότιας Αφρικής και κατέγραψε περισσότερα από 250 πόδια κινηματογραφικού φιλμ 16mm με γεγονότα της ζωής τους (Loizos 1993:21). Έπειτα, αυτό το υλικό επεξεργάστηκε, σχολιάστηκε και αποτέλεσε μια σειρά από ντοκιμαντέρ με πιο γνωστό το *Οι Κυνηγοί (The Hunters, 1957)*. Σε αυτή του την ταινία ο Marshall δραματοποιεί ένα καθημερινό γεγονός στη ζωή των !Kung, το κυνήγι της καμηλοπάρδαλης και γύρω από αυτό κατασκευάζει μια ιστορία. Ο Marshall έχει κατηγορηθεί για αυτή του την ταινία ότι είναι ιδιαίτερα πρόχειρη. Ενώ το κυνήγι της καμηλοπάρδαλης υποτίθεται ότι διεξάγεται σε δεκατρείς μέρες, ο Marshall κάνει ένα κολάζ εικόνων που είχε καταγράψει όλα τα χρόνια της ερευνάς του. Ακόμη, ο αριθμός των καμηλοπαρδάλεων στα κοπάδια διαρκώς αλλάζει

¹⁰² Γενικά για το έργο του: Jay Ruby (επιμ.), *The Cinema of John Marshall*, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1993.

καθώς και οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές δεν είναι ποτέ οι ίδιοι (Eliot Weinberger 1994:8). Εκτός από το μυθοπλαστικό χαρακτήρα που επιλέγει ο Marshall για τα φιλμ του, έχει ακόμη κατηγορηθεί για τη συνεχή αφήγηση (σχόλια) που ακούγονται κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ από τον σχολιαστή με αποτέλεσμα να παραβιάζει την αλήθεια με την προσωπική του κρίση.

Ένας άλλος εκπρόσωπος της τάσης του δραματοποιημένου εθνογραφικού κινηματογράφου είναι ο Robert Gardner¹⁰³ και η πολυσυζητημένη ταινία του *Νεκρά Πουλιά* (*Dead Birds*, 1963) (Στεφανή 1997:20). Αυτή η ταινία καταγράφει τους Dani, μια κοινωνία που ζούσε στη Δυτική Νέα Γουινέα. Η ταινία αρχικά πραγματεύεται τον πόλεμο ως τελετουργία ανάμεσα στους Dani και σε γειτονικές φυλές, αλλά και

την καταγωγή του ανθρώπινου θανάτου. Ο μύθος που αναφέρεται σε αυτό το τελευταίο είναι αν τελικά οι άνθρωποι θα πέθαιναν όπως τα πουλιά ή αν θα έριχναν τα δέρματά τους και θα ζούσαν για πάντα όπως τα φίδια. Τελικά, νικούν τα φίδια. Το *Dead Birds* έχει κατηγορηθεί για την κατάχρηση των κινηματογραφικών τεχνικών: οι χαρακτήρες δε μιλάνε, οι πράξεις σχολιάζονται από τον Gardner με νευρικό και γρήγορο λόγο προκειμένου να δημιουργηθεί δραματική ένταση (Weinberger 1994:9).

Κατά τη δεκαετία του '60 σημειώθηκαν μεγάλες αλλαγές στον τρόπο κινηματογράφησης του εθνογραφικού φιλμ. Αυτό οφειλόταν στις τεχνολογικές καινοτομίες του κινηματογράφου, που ήταν η καταγραφή σε μαγνητοταινία και η δημιουργία κάμερας 16mm. Αυτές είχαν σαν αποτέλεσμα τον συγχρονισμό του ήχου με την εικόνα και την εύκολη μετακίνηση της φορητής κάμερας. Σε αυτή τη δεκαετία δημιουργείται μια νέα προσέγγιση του ντοκιμαντέρ, που αμφισβητεί την αντικειμενικότητα του παραδοσιακού ντοκιμαντέρ, το *cinéma vérité*¹⁰⁴ (κινηματογράφος αλήθεια). Με το νέο τρόπο κινηματογράφησης το μοντάζ περιορίζεται, ο σχολιασμός των σκηνών ελαχιστοποιείται και υπάρχει η αυθόρμητη κινηματογράφηση των σκηνών.

Σε αυτή τη φάση δημιουργούνται δύο σχολές του *cinéma vérité*. Η Γαλλική σχολή που εμπνέεται από το Γάλλο ανθρωπολόγο Jean Rouch και η Αμερικανική

¹⁰³ Βλ. Peter Loizos, «Robert Gardner in Tahiti, or the rejection of realism» στο Peter Loizos, *Innovation in ethnographic film – From innocence to self – consciousness 1955-1985*, Manchester, University Press, 1993.

¹⁰⁴ Το *cinéma vérité* (κινηματογράφος αλήθεια) συγχέεται με το *cinéma direct* (άμεσος κινηματογράφος).

σχολή με κύριο εκπρόσωπο της τον Richard Leacock η οποία ονομάζεται *cinéma direct* (άμεσος κινηματογράφος). Το ντοκιμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου όπως αναφέρει η Εύα Στεφανή δεν είναι ανθρωπολογικό αλλά έχει επηρεάσει τον τρόπο που γυρίζονταν οι εθνογραφικές ταινίες. Στόχος του άμεσου κινηματογράφου (*cinéma direct*) είναι να αποκαλυφθεί η πραγματικότητα με όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση του σκηνοθέτη στο γύρισμα και το μοντάζ. Ο κινηματογραφιστής παίρνει αποφάσεις αυθόρμητα, επιλέγοντας πότε θα αρχίσει να κινηματογραφεί κατά τη διάρκεια μιας σκηνής, τί θα κρατήσει μέσα στο κάδρο, ποιους ήχους θα καταγράψει (Bordwell-Thompson 2004:454) και προσπαθεί να δώσει τη δυνατότητα στους κινηματογραφούμενους να συμπεριφέρονται σαν να μην

είναι παρόν το συνεργείο. Ακόμη, πολύ συχνά στη θεματολογία του ντοκιμαντέρ του άμεσου κινηματογράφου περιλαμβάνονται έντονα συγκινησιακές ή συγκρουσιακές καταστάσεις (Στεφανή 1997:22). Κύριοι εκπρόσωποι αυτού του τρόπου κινηματογράφησης είναι οι Αμερικανοί Leacock (*Η καρέκλα – The Chair*, 1963), Wiseman (*Ο Πρώτος – Primary*, 1960), Maysle Brothers και Pennebaker. Άλλα κινηματογραφικά φιλμ που γυρίστηκαν με κάμερα στο χέρι και με το ζωντανό λόγο των ανθρώπων που συμμετείχαν, είναι τα φιλμ του Timothy Asch και του ανθρωπολόγου Napoleon Chagnon για τους Ινδιάνους Yanomamo (*Η διαμάχη για τα όπλα – Ax Fight*, 1975, *Η Γιορτή – The Feast*, 1970, *Ο Μαγικός Θάνατος – The Magical Death*, 1973).

Στη δεκαετία του '60 ο κύριος εκπρόσωπος του εθνογραφικού φιλμ ήταν ο Γάλλος εθνολόγος Jean Rouch¹⁰⁵. από κοινού με το Γάλλο κοινωνιολόγο Edgan Morin, όρισε τον τρόπο κινηματογράφησης του *cinéma vérité* (κινηματογράφος

¹⁰⁵ Βλ. Στάθης Βαλούκος, «Το ντοκιμαντέρ μετά τον πόλεμο», στο Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1997, σ.σ. 353-357, Βλ. M. Ali Issari και Doris a. Paul, «Jean Rouch: The French School», στο M. Ali Issari και Doris A. Paul, *What is cinéma vérité ? The* Scanecrow Press, Inc. Metuchen, N.J. και London, 1979, σ.σ. 67-82, Βλ. Anna Crimsaw, “The anthropological cinema of Jean Rouch” στο Anna Crimsaw, *The Ethnographer's eye – Ways of seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, 2001, σ.σ. 90-120, Βλ. Paul Stoller, “Artaud, Rouch, and the Cinema of Cruelty” στο Lusien Taylor (επιμ.), *Visualizing Theory – Selectet Essays from V.A.R. 1990-1994*, London-New York, Routledge, 1994 σ.σ. 85-97 και Βλ. *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα– Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ*, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης–Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 18^η περίοδος, 2005.

αλήθεια) επηρεασμένος από τον όρο του Dziga Vertov¹⁰⁶ κινηματογράφος-αλήθεια (Kino – Pravda) καθώς και από την «συμμετοχική κάμερα» του Robert Flaherty. Από το 1914 ο Rouch ασχολήθηκε με εθνογραφικές έρευνες στη Νιγηρία και στη Σενεγάλη. Το 1946 κινηματογράφησε βουβά -όντας σε μια πιρόγα που διέσχισε το Νίγηρα ποταμό – τη ζωή και τα έθιμα των κατοίκων. Το φιλμ που προέκυψε ήταν το *Στη χώρα των μαύρων μάγων* (*Au pays de mages noirs*, 1947). Μια από τις πιο γνωστές του ταινίες ήταν οι *Τρελοί Αρχοντες* (*Les Maitres Fous*, 1954), όπου κινηματογραφεί μια τελετή καταληψίας από τους Hauka (Χάουκα). Οι Hauka είχαν καταληφθεί από πνεύματα στρατηγών, γιατρών και νταλικέρηδων, -προτύπων που προέρχονταν από τη βρετανική διοίκηση – και κινηματογραφούνται να σφάζουν ένα

σκύλο να τον μαγειρεύουν και να τον τρώνε, να βαδίζουν πίσω μπρος να χορεύουν βίαια και να βγάζουν αφρούς από το στόμα (de Brigard 1998:67). Τις δύο πρώτες του ταινίες μεγάλου μήκους (*Τζάγκουαρ* – Jaguar, 1954-65 και *Εγώ, ένας Μαύρος* – Moi un noir, 1958) τις γύρισε βουβές και ηχογραφούσε μετά, αφού πρώτα τις πρόβαλλε στα κινηματογραφημένα πρόσωπα και τους ζητούσε να αυτοσχεδιάσουν σε feedback. Αργότερα, κατάφερε να γυρίσει ντοκιμαντέρ με σύγχρονο ήχο: *Το κυνήγι του λιονταριού με το τόξο* – *La chasse au lion à l'arc* – 1965) που καταγράφει όλες τις φάσεις ενός παραδοσιακού τελετουργικού κυνηγιού λιονταριού με τόξα και δηλητηριασμένα βέλη, *Την Ανθρώπινη Πυραμίδα* (*La Pyramide Humaine*, 1959) και το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Chronique d' un 'Eté*, 1960), όπου περιγράφει το ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων.

«Ο Jean Rouch ήταν ένας από τους πρώτους κινηματογραφιστές που απελευθέρωσε σχεδόν ολότελα τον οπερατέρ από τις συμβάσεις του σκηνικού χώρου, των φωτισμών κ.λ.π., που προέρχονταν από το θέατρο και εμπόδιζαν την άνετη και ελεύθερη όσο γίνονταν, κίνησή του. Κουβαλώντας ο ίδιος σαν οπερατέρ την κινηματογραφική μηχανή του στον ώμο, πραγματοποίησε μακριές κινήσεις της μηχανής, μακριά πλάνα σεκάνς, που μας εντυπωσιάζουν, ακόμη και σήμερα, με την τεχνική τους τελειότητα και ομορφιά. Η επίδραση που άσκησε πάνω σε τεχνικούς και

¹⁰⁶ Βλ. Ζωρζ Σαντούλ, *Το ντοκιμαντέρ – Από το Βερτόβ στον Ρουζ – Κάμερα – Μάτι και Κάμερα – Στυλό*, μτφ. Γιώργος Παπακυριάκης, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, Βλ. David Tomas, «Manufacturing vision, Kino – Eye, The Man with a Movie Camera and the Perceptual Reconstruction of Social Identity» στο Lucien Taylor (επιμ.), *Visualizing Theory – Selected essays from V.A.R., 1990-1994*, London-New York, Roytledge, 1994, σ.σ. 271-280.

σκηνοθέτες, ήταν και είναι πολύ μεγάλη: από το γαλλικό νέο κύμα (Ζαν Λικ Γκοντάρ, Φρανσουά Τριφό, Λουί Μαλ, Κλοντ Σαμπρόλ, Ερίκ Ρομέρ, Ζακ Ριβέτ κ.α) ως τον κινηματογράφο της ίδιας της Αφρικής, του Καναδά, της Βόρειας και Νότιας Αμερικής, της Ασίας κ.λπ. είτε για ένα σύγχρονο ντοκιμαντερίστικο κινηματογράφο πρόκειται με μεικτά στοιχεία, είτε για κινηματογράφο με υπόθεση (μύθο), που γινόταν και γίνεται, όμως από ερευνητές κινηματογραφιστές, που έκφραζαν και εκφράζουν τις σύγχρονες ανανεωτικές και πρωτοποριακές τάσεις» (Παγουλάτος 2005:13).

Μια καινούργια κινηματογραφική πρακτική που παρουσιάστηκε στη δεκαετία του '60 ήταν η δυνατότητα χρησιμοποίησης των κινηματογραφικών εργαλείων από τις κινηματογραφούμενες ομάδες που ερευνούσε ο ανθρωπολόγος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έρευνα των Worth και Adair, οι οποίοι έδωσαν την κάμερα στους Narajo Indians της περιοχής Pine Springs των Η.Π.Α. για να καταγράψουν τους εαυτούς τους (Στεφανή 1997:26). Εξασκώντας αυτή τη νέα πρακτική δίνεται η δυνατότητα να ακουστεί «ο λόγος» των υποκειμένων της ανθρωπολογικής έρευνας.

Στη δεκαετία του '70 εμφανίστηκε ο «κινηματογράφος της παρατήρησης» (observational cinema), όπως ονομάστηκε από τον Collin Young. Αυτός ο τρόπος κινηματογράφησης επιλέχθηκε από τους David και Judith MacDougall οι οποίοι κατέγραψαν σκηνές από μια φυλή της Ανατολικής Κεντρικής Αφρικής, τη Jie. Οι κινηματογραφιστές κάνουν ελάχιστα αισθητή την παρουσία τους στο φιλμ και είναι η πρώτη φορά που εισάγεται ο υποτιτλισμός στα σχόλια του ανθρωπολόγου. Ακόμη, οι David και Judith MacDougall γύρισαν μια τριλογία: *Ο τρόπος της Λόρανγκ, Η γυναίκα ανάμεσα σε γυναίκες*, και οι *Γαμήλιες καμήλες* (*Lorang's Way, A wife Among Wives, The wedding Camels*, 1976-78), όπου κινηματογραφούν τη φυλή Turkana στη Βόρεια Κένυα. Κύριο χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της παρατήρησης, είναι ότι προηγείται η ανθρωπολογική έρευνα και αποφεύγεται η οποιαδήποτε δραματοποίηση από τη μεριά του ανθρωπολόγου· γενικότερα, γίνεται προσπάθεια για μια όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη απόδοση της πραγματικότητας που στόχο έχει την ανάδειξη των υποκειμένων.

Την ίδια δεκαετία είναι αισθητή η παρουσία του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ με κύριο εκπρόσωπο του ανθρωπολογικού φεμινιστικού ντοκιμαντέρ τη Melissa Liewelyn - Davies. Αυτή η ντοκιμαντερίστρια κινηματογράφησε ταινίες για τη φυλή των Loita Massai επικεντρώνοντας στη σχέση των δύο φυλών. Κάποια από τα ντοκιμαντέρ που προέκυψαν ήταν: οι *Γυναίκες Μασάι* και οι *Άντρες Μασάι* (*Massai*

Women, 1974, *Massai Manhood*, 1975) (Στεφανή 1997:28). Επίσης, την ίδια περίοδο γυρίστηκαν πολλές ταινίες για τους Aborigines της Αυστραλίας από ανθρωπολόγους. Τέτοιες ήταν οι *Σκηνές από τη ζωή ενός ποιμένα* (Coniston Muster: *Scenes from a stockman's life*, 1972) και ο *Αποχαιρετισμός* (*Good Bye Old Man*, 1977).

Στο τέλος της δεκαετίας του '70, αναπτύσσονται συζητήσεις σχετικά με την παρουσία του κινηματογραφιστή στο ανθρωπολογικό φιλμ. Υπό την επίδραση της Αναστοχαστικής Ανθρωπολογίας που δίνει σημασία στις βιωματικές εμπειρίες των ανθρωπολόγων, αναπτύσσονται θέσεις οι οποίες υποστηρίζουν πως ο κινηματογραφιστής-ανθρωπολόγος θα πρέπει να εμφανίζεται στο φιλμ για να ~~αναδείξει τη σχέση που έχει αναπτύξει με τους κινηματογραφούμενους. Ταινίες που~~

υπακούουν στη θεωρία της Αναστοχαστικής Ανθρωπολογίας είναι αυτές της Αμερικανίδας Barbara Myerhoff: *Αναλογιζόμενη τις παλιές μέρες* (*Number Our Days*, 1977) και ο *Δικός της χρόνος* (*In her own Time*, 1985). Κατά τη δεκαετία του '80 συνεχίζονται οι συζητήσεις σχετικά με τον αντικειμενικότερο τρόπο κινηματογράφησης και αμφισβητείται το παραδοσιακό ντοκιμαντέρ που χαρακτηρίζεται από γραμμική αφηγηματική δομή. Τώρα, δίνεται σημασία στην προσωπική επιλογή του δημιουργού στην παραγωγή των ταινιών.

Τη δεκαετία του '90 κάνει την εμφάνισή του ένας νέος τρόπος κινηματογράφησης, ο οποίος στηρίζεται στη χρησιμοποίηση του οπτικοακουστικού υλικού των ίδιων των αντικειμένων της ανθρωπολογικής έρευνας σε συνδυασμό με το υλικό που έχει γυρίσει ο ντοκιμαντερίστας. Εκπρόσωπος αυτής της τάσης είναι η Κορεάτισσα Trin Minh-Ha¹⁰⁷ με τις ταινίες της το *Ξανακοίταγμα* (*Ressamblage*, 1984) και το *Επώνυμο Βιέτ – Όνομα Ναμ* (*Surname Viet – Given Name Nam*, 1990) (Στεφανή 1997:30). Στόχος της Trin Minh-Ha είναι να αναδείξει τον ιεραρχικό λόγο που έχει κατασκευάσει η ανθρωπολογία για το μη δυτικό κόσμο και πως αυτός αναπαράγεται ακόμη και στα εθνογραφικά ντοκιμαντέρ.

¹⁰⁷ Βλ. Henrietta Moore, «Trinh T. Minh-ha Observed Anthropology and Others», στο Lucien Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory-Selected essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York-Routledge, 1994, σ.σ. 115-125.

Καρβουνιάρηδες

Ντοκιμαντέρ για τους καρβουνιάρηδες, ένα επάγγελμα που φθίνει μέσα στη σύγχρονη τεχνολογία. Γυρίστηκε στην Καστανιώτισσα, ένα χωριό στη Βόρεια Εύβοια και παρουσιάζει μέσα στο δάσος τους ανθρώπους που φτιάχνουν το κάρβουνο.

Ταινία 16χλ., ασπρόμαυρη, διάρκειας 30', 1977.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΚΙΝΗΤΙΚΗ

Σενάριο: Δημητρίου Αλίντα

Ήχος: Δερμιτζάκης Γιάννης

Μοντάζ: Αυγερινός Δημήτρης

Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Φεστιβάλ Κρακοβίας 1973, Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου 1977.

Βραβεία: Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου 1977: Δ'βραβείο ταινίας μικρού μήκους, Βραβείο Κριτικών: Ειδική μνεία.

Σπάτα, το στιφάδο του Αγίου Πέτρου

Λαογραφικό ντοκιμαντέρ για ένα αρχαίο έθιμο που αγκάλιασε ο Χριστιανισμός και σβήνει μέσα στον τεχνολογικό πολιτισμό.

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 25', 1978.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΚΙΝΗΤΙΚΗ

Φωτογραφία: Παυλόπουλος Λευτέρης

Ήχος: Ρούσσος Ματθαίος

Μοντάζ: Αυγερινός Δημήτρης

Συμμετοχές σε Φεστιβάλ: Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1978, Φεστιβάλ Δράμας 1978, Φεστιβάλ Ομπερχάουζεν 1988.

Βραβεία: Βραβείο Κριτικών: Τιμητική Διάκριση.

¹⁰⁸ Η φιλμογραφία της Αλίντας Δημητρίου γράφτηκε από τις ταινίες που μου δάνεισε η ίδια η σκηνοθέτρια καθώς και από την ιστοσελίδα <http://shortfilm.gr>.

Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία

Μια ανθρωπολογική έρευνα για τις γυναίκες του νησιού Φούρνοι που βρίσκεται ανάμεσα στην Ικαρία και στη Σάμο.

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 45', 1983.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα, Κανάκης Νίκος

Παραγωγή: ΥΠΠΟ

Σενάριο: Δημητρίου Αλίντα, Κανάκης Νίκος

Φωτογραφία: Γρίβας Αλέξης

Ήχος: Κιμουλιάτης Μίμης

Μοντάζ: Κανάκης Νίκος

Αφηγητής: Κανάκης Νίκος

Δημήτρης Πικιώνης

Μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ που αναφέρεται στο έργο του Δημήτρη Πικιώνη, ζωγράφου, αρχιτέκτονα, στοχαστή και δασκάλου.

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 45', 1984.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΥΠΠΟ

Σενάριο: Δημητρίου Αλίντα

Φωτογραφία: Γρίβας Αλέξης

Ήχος: Ακάλεστος Χρήστος

Αφηγητής: Ματθαίου Ηλίας

Το θέατρο στο βουνό

Μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ που αναφέρεται στο "θέατρο στο βουνό" που αναπτύχθηκε στην ελεύθερη Ελλάδα τα χρόνια της γερμανικής Κατοχής. Βασικοί συντελεστές ο Γιώργος Κοτζιούλας και ο Βασίλης Ρώτας. Πρόκειται για ένα κομμάτι του πολιτιστικού έργου των ανταρτών εκείνης της εποχής.

Ταινία 16χιλ. έγχρωμη, διάρκειας 45', 1985.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΥΠΠΟ

Φωτογραφία: Γρίβας Αλέξης

Ήχος: Κουράτος Π.

Μοντάζ: Κανάκης Νίκος

Αφηγητής: Αντωνίου Αντώνης, Μυρμηγκίδου Σοφία

Ερμηνευτές: Βαμβακίδης Τάκης, Δημητριάδης Χ., Δούκας Σ., Λάμπρος Γ., Σαχινίδης Φ., Σαχινίδης Κ., Στούπα Άννα.

Προϊστορική έρευνα στην Ελλάδα

Ντοκιμαντέρ για την Παλαιολιθική και Νεολιθική εποχή

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 49', 1989.

Σκηνοθεσία: Δημητρίου Αλίντα

Παραγωγή: ΥΠΠΟ

Σενάριο: Δημητρίου Αλίντα

Ήχος: Μπαρουξής Νίκος

Μοντάζ: Δίτσας Μένιος

Όλοι Εμείς

Εκπαιδευτικό ντοκιμαντέρ για την πρόληψη επαγγελματικού κινδύνου.

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 60', 1994.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: ΔΕΗ

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Ηχοληψία: Μιχάλης Καρδουλάκης

Μοντάζ: Ηλέκτρα Βενάκη

Αθήνα

Ντοκιμαντέρ που παρουσιάζει τα μνημεία, τους δρόμους της Αθήνας, τον ελληνικό τρόπο διασκέδασης και την ελληνική κουλτούρα.

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 10', 1995.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: Διεύθυνση Εκπαίδευσης ΔΕΗ

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Ήχος: Αντρέας Σόλας

Μοντάζ: Ηλέκτρα Βενάκη

Για μια στιγμή

Ντοκιμαντέρ για την πρόληψη επαγγελματικού κινδύνου.

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 35', 1998.

Μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ για την πρόληψη επαγγελματικού κινδύνου.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: Διεύθυνση Εκπαίδευσης ΔΕΗ

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Ηχοληψία: Γιώργος Παναγιωτάκης

Μοντάζ: Ηλέκτρα Βενάκη

Ερμηνευτές: Γιώτα Φέστα, Πασχάλης Τσαρούχας

Η ζωή στα σύρματα

Μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ για την πρόληψη επαγγελματικού κινδύνου.

Ταινία 16χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 25', 2003.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: Διεύθυνση Υγείας και Ασφάλειας στην Εργασία ΔΕΗ

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Ήχος: Γιώργος Γοντζούλιας

Μοντάζ: Δάφνη Τόλη

Ανθρώπινα Δικαιώματα- Το δικαίωμα στην εργασία, το δικαίωμα στην κατοικία, το δικαίωμα στην οικογένεια και την επιβίωση, το δικαίωμα στην υγεία, το δικαίωμα στη μόρφωση, το δικαίωμα στον πολιτισμό και την ψυχαγωγία, το δικαίωμα στα γηρατειά και την αναπηρία, το δικαίωμα στο συνδικαλισμό, το δικαίωμα στο νόμο, τη δικαιοσύνη και τη σωματική ασφάλεια, το δικαίωμα στην ελευθερία της έκφρασης, της γνώμης και της συνείδησης.

Ημίωρα ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση, ασπρόμαυρα, 1978.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: ΕΤ2

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Επιστημονικός Σύμβουλος: Σίβυλλα Κοτσώνη

Ηχοληψία: Ντίνος Κίττου

Μοντάζ: Αλέκος Παπαηλιού

*Οι Γυναίκες- Η γυναίκα στην τέχνη, η γυναίκα στην αρχαιότητα, η γυναίκα στα
ελεύθερα επαγγέλματα και τις επιστήμες, η γυναίκα μισθωτή, η γυναίκα αγρότισσα,
γυναίκα και τιμή.*

Ημέωρα ντοκιμαντέρ για την τηλεόραση, έγχρωμα και ασπρόμαυρα, 1990.

Σκηνοθεσία: Αλίντα Δημητρίου

Παραγωγή: ET2

Σενάριο: Αλίντα Δημητρίου

Επιστημονικός Υπεύθυνος: Σίβυλλα Κοτσώνη

Ηχοηψία: Γιάννης Χαραλαμπίδης, Νίκος Μπαρουξής

Η ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΣΤΕΦΑΝΗ¹⁰⁹

1987: *Ρέιθρα*, 12, Παραγωγή: Εύα Στεφανή

1989: *La vie en Vert*, 17, Παραγωγή: Ecole Varan

1991: *Μοιρολόι*, 17, Παραγωγή: New York University

1993: *Πασχάλης*, 15, Παραγωγή: National Film&TV School

2001: *Εγερτήριο*, 3, Παραγωγή: Περιοδικό Σινεμά

1995: *Midnight expresso*, 12', Παραγωγή: Channel 4

1998: *Κλειστοί Χώροι*, 8 ημίωρα ντοκιμαντέρ με θέμα ομάδες ανθρώπων που ζουν σε ιδρυματικούς χώρους (φυλακές, ορφανοτροφεία) ή βιώνουν ένα είδος κοινωνικού

αποκλεισμού (πρόσφυγες, άνθρωποι με ψυχικά προβλήματα), Παραγωγή: NET

2001: *Η άδεια*, 26', Παραγωγή: CMCA και ET1

2002: *Αβράμ και Ιάκωβος*, 26', Παραγωγή: CMCA και ET1

Γράμματα από το Άλμπατρος

Ο Πωλ και ο Τζων, είναι έγκλειστοι στις φυλακές ανηλίκων Φέλταμ της Αγγλίας. Περνούν την ώρα τους γράφοντας τραγούδια σε κασέτες που στέλνουν σε κορίτσια που δεν γνωρίζουν.

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 23, 1995

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: National Film School of London

Σενάριο: Στεφανή Εύα

Ήχος: McAllister

Μοντάζ: Γιώργος Διαλεκτόπουλος

Βραβεία: Α΄ Βραβείο ντοκιμαντέρ 19^ο Φεστιβάλ Δράμας 1996.

Αθήναι

Η ταινία αναφέρεται στους ανθρώπους που συχνάζουν στο σταθμό Λαρίσης τα βράδια. Άστεγοι, χωροφύλακες, πρόσφυγες, φανατικοί ποδοσφαιρόφιλοι, μοναχικοί, τα γκαρσόνια του καφενείου, η Αντωνία είναι οι ήρωες αυτού του ντοκιμαντέρ.

Ταινία 16 χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 35', 1995.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

¹⁰⁹ Στην καταγραφή της φιλμογραφίας παρουσιάζονται αναλυτικά μόνο οι ταινίες οι οποίες μου παραχώρησε η σκηνοθέτρια.

Παραγωγή: National Film&TV School

Ήχος: Lavrentiu Calciu

Μοντάζ: Gideon Boulting

Βραβείο: 1^ο Κρατικό Βραβείο 1995

Το κουτί

Η Μαρίκα ζει σε γηροκομείο της Κομοτηνής. Τα βράδια συναντά το Νίκο Χατζηνικολάου στην οθόνη της τηλεόρασης.

Ταινία video beta, έγχρωμη, διάρκειας 11', 1998.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: CINETIC NET

Σενάριο: Εύα Στεφανή

Μοντάζ: Τάκης Γοργορίνης, Αλέκος Σαμπωνίδης

Φωτογραφία: Εύα Στεφανή

Βραβεία: Α' βραβείο Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης 2004, Α' βραβείο Φεστιβάλ Cinema du Reel Παρίσι 2005.

Από τον Άρη στη Νέα Υόρκη

Η σκηνοθέτρια ακολουθεί τη μέρα μιας Ελληνίδας μετανάστριας που βρίσκεται στη Νέα Υόρκη και πουλάει κουλούρια σε ένα δρόμο της πόλης.

Ταινία video, έγχρωμη, διάρκειας 28', 1998.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: CINETIC NET

Σενάριο: Εύα Στεφανή

Ήχος: Γιάννης Ηλιόπουλος

Μοντάζ: Γιώργος Χελιδονίδης

Επισκέψεις στο σπίτι του Ε.Χ. Γονατά

Η Εύα Στεφανή επισκέπτεται το γνωστό συγγραφέα Ε.Χ. Γονατά. Συνομιλούν για την καθημερινή ζωή, το σπίτι με τα διάφορα αντικείμενα του, τις γάτες, τα λεξικά που τόσο αγαπά. Όλα αυτά που φαινομενικά τουλάχιστον πολύ λίγο σχετίζονται με την ποίηση και τη λογοτεχνία.

Ταινία video, έγχρωμη, διάρκειας 58', 1996.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: Cinetic NET

Σενάριο: Εύα Στεφανή

Μοντάζ: Γιώργος Διαλεκτόπουλος

Οι συγκάτοικοι

Ο Σωτήρης, ο Ναπολέων, ο Θοδωρής κι ο Πέτρος είναι συγκάτοικοι. Ζουν σε ένα σπίτι λίγο έξω από την Αθήνα. Η ταινία, που γυρίστηκε στη διάρκεια ενός χρόνου, καταγράφει σκηνές από τη ζωή τους.

Ταινία video, έγχρωμη, διάρκειας 32', 1998.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή, Νίκος Ζωιόπουλος

Παραγωγή: NET

Σενάριο: Εύα Στεφανή, Νίκος Ζωιόπουλος

Ήχος: Δημήτρης Βασιλειάδης

Μοντάζ: Νίκος Τσολάκης

Ακρόπολις

Η ταινία αυτή είναι ένα πειραματικό ντοκιμαντέρ που ερευνά το ρόλο του κατεξοχήν εθνικού μας συμβόλου, της Ακρόπολης, στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής ταυτότητας. Παρομοιάζοντας τον "ιερό βράχο" με το γυναικείο σώμα σχολιάζεται η διαχρονική εκμετάλλευση του μνημείου για ιδεολογικούς, πολιτικούς, εμπορικούς λόγους.

Ταινία 35χιλ., έγχρωμη, διάρκειας 40', 2001.

Σκηνοθεσία: Εύα Στεφανή

Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Εύα Στεφανή

Έρευνα: Νίκος Ζωιόπουλος, Μίρκα Μαδιανού

Μοντάζ: Γιώργος Μαυροπαρίδης

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Φούρνοι, μια γυναικεία κοινωνία

Ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η ταινία αυτή είναι το νησί Φούρνοι. Καθώς πέφτουν οι τίτλοι της ταινίας ακούγεται νησιώτικη μουσική και στη συνέχεια η φωνή ενός ντόπιου ηλικιωμένου άντρα να αφηγείται ιστορίες από το νησί: στη συνέχεια βλέπουμε το πρόσωπό του. Μιλάει για την εκτέλεση ενός συγχωριανού του κοιτώντας στην κάμερα και στη συνέχεια, καθώς στη σκηνή καταγράφεται μια παλιά φωτογραφία όπου βρίσκονται ντυμένοι παραδοσιακά πολλοί άντρες, η κάμερα επικεντρώνεται στο πρόσωπο του ενός ενώ ακούγεται η φωνή μιας γυναίκας να μιλάει για την εκτέλεση του παππού της.

Στην επόμενη σκηνή, παρουσιάζονται πλάνα της θάλασσας και ακούγεται η φωνή ενός αφηγητή να δίνει ιστορικές πληροφορίες για το νησί: *«Γραπτή ιστορία δεν υπάρχει, μονάχα προφορική παράδοση. Το χωριό κατοικήθηκε περίπου το 1830...»*. Όταν ακούγεται η φωνή του αφηγητή παρουσιάζεται το πρόσωπο ενός νέου -που δεν είναι ντόπιος- να είναι πάνω σε ένα καραβάκι (καταλαβαίνουμε ότι είναι ο αφηγητής και συσκηνοθέτης του ντοκιμαντέρ, Νίκος Κανάκης) βουβό. Συνεχίζεται η αφήγηση δείχνοντας πλάνα του νησιού από μακριά καθώς πλησιάζει το καραβάκι: *«...Οι πρώτοι κάτοικοι ήταν πολιτικοί κρατούμενοι και ποινικοί φυγόδοκοι... Οι Φούρνοι ήταν κάτω από τον τουρκικό ζυγό μέχρι το 1912...»* σε αυτό το σημείο ακούγεται πάλι νησιώτικη μουσική και η αφήγηση συνεχίζεται: *«...Ο Κάμπος που αλλιώς λέγεται Φούρνοι έχει περίπου 800 κατοίκους»*. Η επόμενη σκηνή δείχνει τον αφηγητή να μπαίνει στο σπίτι μιας ντόπιας γυναίκας. Συνεχίζεται η αφήγηση: *«...Οι μισοί από τους κατοίκους ασχολούνται με το ψάρεμα, οι άλλοι μισοί είναι ναυτικοί, η γεωργία είναι περιορισμένη και η κτηνοτροφία είναι ελάχιστη...»*. Καθώς ακούγεται ο αφηγητής, βλέπουμε τον αφηγητή να κουβαλάει μια βαλίτσα με τα πράγματά του σε ένα δωμάτιο και να είναι σ' ένα γραφείο, να διαβάζει και να γράφει. Η κάμερα δείχνει ένα κοντινό πλάνο του χάρτη που βρίσκεται στον τοίχο του γραφείου του αφηγητή δείχνοντας το νησί Φούρνοι. Στη συνέχεια, ο αφηγητής μιλάει για τη φτώχεια του νησιού και δείχνει μια γυναίκα που δουλεύει σε ένα χωράφι να μιλάει για τη φτώχεια: *«τα παλιά τα χρόνια τρώγαμε ψωμί και αλάτι...κάναμε παπάρες...»*. Η αφήγηση συνεχίζεται ενώ οι σκηνές που παρουσιάζονται δείχνουν γυναίκες να δουλεύουν στα χωράφια καθώς ο αφηγητής τονίζει μια ιδιαιτερότητα του νησιού: *«Οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στην παραγωγή. Αυτό το φαινόμενο ήταν απόρροια της μεγάλης*

φτώχειας και της ανάγκης για εργατικά χέρια. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι δεν υπήρχε καταμερισμός εργασίας κατά φύλο, ένα φαινόμενο που δεν έχει παρατηρηθεί μέχρι σήμερα ούτε στους πιο πρωτόγονους πληθυσμούς της γης. Γυναίκα και άντρας κάνουν τις ίδιες δουλειές, σκάβουν, οργώνουν, σπέρνουν, θερίζουν, βοτανίζουν. Οι Φούρνοι, σε σύγκριση με τον υπόλοιπο ελληνικό χώρο, παρουσιάζουν μια εξαιρετική ιδιοτυπία ως προς τη θέση της γυναίκας μέσα στην κοινωνία. Εάν θέλαμε να χαρακτηρίσουμε αυτή την κοινότητα θα μπορούσαμε χωρίς υπερβολή να πούμε ότι είναι μια κοινωνία όπου κυριαρχείται από τη γυναίκα».

Στην επόμενη σκηνή παρουσιάζονται οι άντρες του χωριού οι οποίοι έχουν διαφορετική ηλικία να μιλούν για τη γυναικεία εργασία στο χωριό. Συμφωνούν πως η γυναίκα έχει έναν ιδιαίτερο ρόλο: «...ο αρχηγός είναι η γυναίκα ...η γυναίκα έχει πάρει τέτοια εξουσία εδώ...την πρωτοβουλία της οικογένειας την έχει η γυναίκα, ο άντρας μόνο για τη δουλειά, να φέρει λεφτά...επειδή οι Φουρνιώτες πάνε και δουλεύουν έξω ή ναυτικοί είναι ή ψαράδες ο άντρας στέλνει το τσεκ και η γυναίκα τα κάνει όλα... φυσικά αφού στέλνει τα λεφτά η γυναίκα κάνει το κουμάντο...». Η επόμενη σκηνή δείχνει μια γυναίκα να κουβαλάει τα δίχτυα στην πλάτη της και να είναι σε μια βάρκα με τον άντρα της, να κάνει κουπί η ίδια και να μαζεύει τα δίχτυα ενώ ακούγεται η φωνή του άντρα της να περιγράφει πως η γυναίκα του διαχειρίζεται όλα του τα χρήματα και αποφασίζει για το νοικοκυριό.

Ακολουθεί μια σκηνή όπου οι άντρες είναι μαζεμένοι στο καφενείο: τη στιγμή εκείνη πλησιάζει μια γυναίκα παρεμβαίνοντας στη συζήτηση μιλώντας για τη δική της εμπειρία δουλειάς: «χαμάληδες είμαστε όλοι από ούλα μας τα χρόνια και τώρα χαμαλαρέοι είμαστε...κουβαλούσαμε ψωμιά τα πάντα...και τσιμέντα κουβαλούσαμε... » και για την κυρίαρχη θέση που έχουν οι γυναίκες στη διαχείριση των χρημάτων. Απευθυνόμενη στους άντρες τους λέει: «...τι αρχηγοί ήσαστε αφού σας κάνουμε ότι θέλουμε... αφού δίνεις στη γυναίκα σου τα λεφτά, ψωνίζει την προίκα των παιδιών σου, κοιτάζει τα παιδιά σου, τι θα φάτε, τι θα πιείτε, τι αρχηγός είσαι εσύ, τι αρχηγός είσαι από τη στιγμή που η γυναίκα σου βαστάει όλο το πορτοφόλι... ». Τις στιγμές που μιλάει παρεμβάλλονται εικόνες που τη δείχνουν να ξεφορτώνει κουτιά από το καράβι, να τα κουβαλάει στην πλάτη της, να τα φορτώνει σε ένα καρότσι και να το σέρνει. Κατόπιν παρουσιάζεται μια σκηνή όπου δείχνει μια γυναίκα να δουλεύει σε ένα ψαράδικο και να λέει σε σχέση με τον άντρα της: «αποφάσιζα εγώ, μάζευα τα λεφτά εγώ, και ο άντρας μου δεν ήξερε τίποτα γι' αυτό το θέμα...ο άντρας δεν ήξερε ότι έβαλα οικοδομή μπροστά, το βρήκε τελειωμένο». Ακολουθεί μια σκηνή όπου δείχνει μια άλλη γυναίκα

να χτίζει ένα τείχος με πέτρες και αναφέρεται στη δουλειά που κάνει μαζί με τον άντρα της στο καϊκι: «εγώ θα σβήσω τη μηχανή, πιο καλά ξέρω εγώ, σε κάθε τι θα με ρωτήσει και στα ψώνια, και στα δίχτυα που παίρνει, εγώ κάνω κουμάντο και στη μηχανή που θα πάρει στο καϊκι, εγώ κάνω κουμάντο, εγώ θα δώσω τα λεφτά ».

Στην επόμενη σκηνή παρουσιάζεται και πάλι η γυναίκα με τα ψάρια να μιλάει για τη σχέση της με τον άντρα της: «...κάνω ότι θέλω, ότι πω θα του αρέσει, δε θα μου πει όχι...πώς να σας το πω εδώ έχουν την πρωτοβουλία οι γυναίκες, οι άντρες είναι ανεύθυνοι στα καφενεία». Στη συνέχεια παρουσιάζεται η ίδια σκηνή στο καφενείο με τους άντρες και τη γυναίκα που υποστηρίζει ότι οι άντρες δεν δουλεύουν κάθε μέρα αλλά ~~μόνχα δυο φορές την εβδομάδα αντίθετα, οι γυναίκες δουλεύουν κάθε μέρα~~ γιατί μαγειρεύουν, σιδερώνουν, πλένουν. Ο νεότερος άντρας της παρέας αντιδρά σε αυτή την παρατήρηση λέγοντας ότι από τις 730 γυναίκες που έχει το νησί μόνο 15 με είκοσι κάνουν αντρικές δουλειές άρα το ποσοστό είναι πολύ μικρό. Όπως υποστηρίζει οι μόνες δουλειές που έχουν να κάνουν οι περισσότερες γυναίκες είναι απλώς να διαχειρίζονται το οικονομικό γιατί ο άντρας τους λείπει και να κάνουν και το νοικοκυριό. Καθώς μιλάει ο νεαρός άντρας παρεμβάλλονται σκηνές που δείχνουν τις γυναίκες του χωριού να φοράνε ποδιές και να σκουπίζουν τα πεζοδρόμια, να τινάζουν και να απλώνουν τα ρούχα.

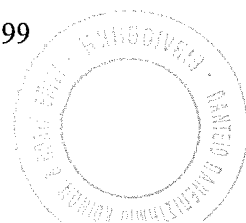
Ακολουθεί μια σκηνή όπου παρουσιάζεται ο αφηγητής να σερβίρει καφέ σε μια από τις γυναίκες του χωριού και αυτή να του περιγράφει τις δυσκολίες της ζωής της. Του αναφέρει πόσο φτωχή ήτανε αυτή και ο άντρας της, ότι δούλευαν στα καϊκια και μετέφεραν πράγματα (ψωμιά, τσιμέντα) και ότι άφηνε μόνα τους στο σπίτι δυο παιδιά 7 και 2 χρονών για να πάνε να δουλέψουν. Στη συνέχεια παρουσιάζεται μια ηλικιωμένη γυναίκα να δουλεύει στο χωράφι και να ταΐζει τις κατσίκες και να περιγράφει ότι γέννησε μόνη της και ότι δούλεψε στον κήπο μέχρι να γεννήσει. Ακολουθεί μια σκηνή όπου εμφανίζεται η ίδια γυναίκα που μιλούσε με τον αφηγητή να περιγράφει τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν με τον άντρα της στη δουλειά. Καθώς εκείνη μιλάει ο αφηγητής κρατάει σημειώσεις σε ένα μπλοκάκι. Η επόμενη σκηνή είναι με την ίδια γυναίκα όπου οδηγεί ένα καϊκι και ακολουθεί μια σκηνή που δείχνει τον άντρα της να περιγράφει μια ιστορία όπου η γυναίκα του μαζί με την αδερφή της προσπέρασαν τη μηχανοκίνητη βάρκα του, παρόλο που αυτές έκαναν κουπιά. Στη συνέχεια παρουσιάζεται μια σκηνή όπου μιλάει μια ηλικιωμένη γυναίκα και περιγράφει τις εμπειρίες της ζωής της: ήταν κατάσκοπος το '40, είχε πάει στη

Λέρο ως κατάσκοπος, φρόντιζε τους πρόσφυγες και είχε πάει ακόμα και στη Μέση Ανατολή στη Γάζα και η δουλειά που έκανε ήταν στο καρνάγιο.

Η επόμενη σκηνή καταγράφει κάποιες γυναίκες να κουβαλούν ξύλα στην πλάτη τους και να τα μεταφέρουν και ακούγεται νησιώτικη μουσική. Ακολουθεί μια σκηνή όπου η ίδια γυναίκα που μιλάει με τον αφηγητή του περιγράφει κάποιες ιστορίες από την εμπειρία της στο καΐκι. Η μια ιστορία αναφέρεται στην πρωτοβουλία της να πάρει τη βάρκα με φουρτούνα μόνη της γιατί έπρεπε να μεταφέρει ένα παιδάκι που ήταν άρρωστο στην Ικαρία όπου υπήρχε γιατρός. Η άλλη ιστορία αναφέρεται σε μια φορά που βούλιαξε τη βάρκα με τον άντρα της (όταν μιλάει παρεμβάλλονται σκηνές που τη δείχνουν να οδηγεί το καΐκι).

Στη συνέχεια ακούγεται ο αφηγητής να δίνει πληροφορίες για τη θέση της γυναίκας στο νησί: «Γύρω στο 1950 με την ανάπτυξη της αλιευτικής τεχνολογίας, το ψάρεμα γίνεται επάγγελμα. Το 1995 αρχίζουν να φεύγουν πολλοί στα καράβια. Τα δύο αυτά επαγγέλματα οδήγησαν σε ένα γρήγορο ανέβασμα των όρων ζωής (παρεμβάλλονται σκηνές που δείχνουν ψαράδες να δουλεύουν). Σήμερα οι περισσότερες γυναίκες με την απότομη οικονομική άνοδο του νησιού βγήκαν από την παραγωγή και περιορίστηκαν μέσα στο σπίτι τους. Πολλές όμως ασχολούνται ακόμα με την καλλιέργεια κήπων, τα προϊόντα των οποίων πουλούν οι ίδιες (παρεμβάλλονται σκηνές από μια γυναίκα που πουλάει στους δρόμους του χωριού παντζάρια), συντήρηση κατσικιών και πουλερικών όχι μόνο για την οικιακή κατανάλωση αλλά και για πούλημα. Επιπλέον, υπάρχουν πολλές γυναίκες που ασχολούνται σε άλλες εργασίες (παρεμβάλλονται σκηνές από γυναίκες που κουβαλούν κιβώτια). Από τα 13 μπακάλικα του χωριού τα 11 τα κρατάνε οι γυναίκες. Στα καφεενεία η σύζυγος του καφετζή δουλεύει χωρίς περιορισμούς παρόλο που βρίσκεται ανάμεσα σε τόσους άντρες παίρνοντας παραγγελίες και σερβίροντας. Και οι δυο φούρνοι του χωριού δουλεύονται από άντρες και γυναίκες. Ο άντρας φουρνίζει και η γυναίκα κρατάει το ταμείο. Από τα δυο ψαρομανάβικα, το ένα το κρατάει γυναίκα. Υπάρχουν γυναίκες που πηγαίνουν μαζί με τον άντρα τους στο ψάρεμα. Άλλες γυναίκες έχουν δουλέψει σαν χαμάληδες κουβαλώντας στους ώμους τους τούβλα, τσιμέντο, σίδερα (παρεμβάλλονται σκηνές που δείχνουν μια γυναίκα να εργάζεται σ' ένα μπακάλικο). Δυο γυναίκες είναι το εμπορικό μυαλό που στηρίζει τις επιχειρήσεις μεταφορών που έχουν οι άντρες τους. Και μια άλλη γυναίκα έχει δουλέψει μανιέρισα επί 25 χρόνια στη λάντζα του άντρα της, έκανε κουμάντο και τιμόνευε. Οι γυναίκες στους Φούρνους παρουσιάζουν δραστηριότητα και στο δημόσιο χώρο (δείχνει σκηνές από μια γυναίκα να ξεχωρίζει

δίχτυα), ενδιαφέρονται για τα κοινά του χωριού, τα προβλήματα ύδρευσης, αποχέτευσης, δημιουργίας λιμανιού, κατασκευές δημοσίου δρόμου και τα συζητάνε μεταξύ τους και με τους άντρες τους (δείχνει μια σκηνή με τον αφηγητή να περπατάει δίπλα στη θάλασσα και κάποιους άντρες να τραβάνε με ένα σκοινί ένα καΐκι από τη θάλασσα.). Επειδή τόσο το ψάρεμα όσο και η ναυτιλία αναγκάζουν τους άντρες να λείπουν από το χωριό για πολύ μεγάλα χρονικά διαστήματα, η αναπαραγωγή της κοινωνικής ζωής, η εξασφάλιση της κοινωνικής συνοχής και η διατήρηση των εθίμων και των παραδόσεων εξαρτώνται κατά κύριο λόγο από τις γυναίκες (δείχνει τον αφηγητή να περπατά στους δρόμους του χωριού). Ακόμα και από τα πιο παλιά χρόνια, η μετανάστευση του ανδρικού πληθυσμού, είχε σαν αποτέλεσμα τη στήριξη της κοινότητας για την κοινωνική συνοχή και τη συνέχισή της στις γυναίκες». Ακολουθεί μια σκηνή όπου καταγράφεται ένας άντρας να λέει ότι έστειλε τα λεφτά του στη γυναίκα του και πως όταν γύρισε από τα καράβια βρήκε τις κόρες του αρραβωνιασμένες. Στην επόμενη σκηνή μια γυναίκα αναφέρει πως όταν ο άντρας της γυρνούσε από τα καράβια της παρουσίαζε με λεπτομέρεια πόσα λεφτά πήρε και πόσα χάλασε. Ο αφηγητής συνεχίζει: «Οι γυναίκες έχουν όλες τις ευθύνες του οικιακού τομέα, κρατάν το ταμείο της οικογένειας, δίνουν χαρτζιλίκι στον άντρα, είναι υπεύθυνες για την αποταμίευση των πόρων της οικογένειας, ο άντρας δεν ξέρει τι λεφτά υπάρχουν, αποφασίζουν και αναλαμβάνουν το χτίσιμο σπιτιών (παρεμβάλλεται σκηνή που δείχνει έναν άντρα να περπατάει στους δρόμους του χωριού), ετοιμάζουν προίκες για τις κόρες, διαλέγουν σύζυγο για τα παιδιά τους, αποφασίζουν για τη μόρφωση των παιδιών τους (παρεμβάλλονται σκηνές από γυναίκες που αφηγούνται για το πώς πάντρεψαν μόνες τους τις κόρες τους, σκηνές από το νησί και τον αφηγητή να περπατάει). Ο πιο δυνατός συγγενικός δεσμός δημιουργείται όταν ανάμεσα στις γυναίκες που συγγενεύουν μητροτροπικά - όπως λένε στην κοινωνική ανθρωπολογία δηλαδή, γιαγιά-μάννα-κόρες-αδελφές και ξαδέλφες. Το εθιμοτυπικό κληρονομικό δίκαιο στους Φοόρνους και στο Αιγαίο γενικότερα, υποστηρίζει σαφώς τις γυναίκες. Ενώ σε άλλα σπίτια της Ελλάδας τα σπίτια μεταβιβάζονται στα αγόρια και η νόφη πηγαίνει να μείνει μαζί με την πεθερά, στους Φοόρνους το κάθε κορίτσι προικίζεται με σπίτι και ο άντρας μπαίνει σ'όγαμπρος (παρεμβάλλονται σκηνές που δείχνουν τον αφηγητή να πηγαίνει στο καφενείο και να κάθεται με τους χωριανούς). Συνήθως το σπίτι που δίνουν στην κόρη είναι πάνω από το πατρικό της σπίτι ή στο διπλανό οικοπέδο. Το νέο ζευγάρι στην ουσία ζει και τρώει μέσα στο σπίτι της μάννας της νόφης και πηγαίνει στο δικό του σπίτι μόνο για ύπνο (δείχνει τον αφηγητή στο δωμάτιό του να ντύνεται και να βγαίνει έξω). Συνοπτικά



μπορούμε να πούμε πως οι γυναίκες στους Φούρνους είναι ιδιαίτερα δυναμικές τόσο στον οικιακό τομέα, όσο και στη δημόσια ζωή. Σίγουρα δεν βρίσκονται κάτω από αντρική κυριαρχία και τις διακρίνει ανεξάρτητο πνεύμα. Είναι κυρίες του εαυτού τους, αφέντισσες στο σπίτι τους συμμετέχοντας ταυτόχρονα στη δημόσια ζωή του χωριού.»

Στις τελευταίες σκηνές ακούγεται νησιώτικη μουσική και καταγράφονται οι γυναίκες να συνοδεύουν τους ναυτικούς άντρες τους στο καΐκι που φεύγει και να τους αποχαιρετούν κλαίγοντας.

Οι Καρβουνιάρηδες

Οι Καρβουνιάρηδες αποτελούν ένα εθνογραφικό ντοκιμαντέρ δεδομένου ότι η σκηνοθέτρια πήγε στον τόπο όπου δουλεύουν τα υποκείμενά της για να καταγράψει τον τρόπο που ζουν και τις απόψεις τους για τη δουλειά τους. Σύμφωνα με τα στοιχεία που μας δίνει η σκηνοθέτρια: «Ένα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκε στην Καστανιώτισσα, ένα χωριό στη Βόρεια Εύβοια. Μέσα στο δάσος βρήκα τους ανθρώπους που φτιάχνουν το κάρβουνο. Έρχονται στο δάσος κάθε χρόνο από μακριά από τον Οκτώβρη μέχρι το Φλεβάρη. Φέρνουν μαζί τους την οικογένειά τους και όλα τους τα υπάρχοντα: κότες, μουλάρια, εργαλεία, πιατικά, ντεντζερέδες και κανάτια... Στήνουν τσίγκινες καλύβες και κατεβάζουν νερό από κάποια κοντινή πηγή. Κόβουν ξύλα από το δάσος για να στήσουν καμίνια στο ξέφωτο και να φτιάξουν κάρβουνο. Στην παραγωγή παίρνει μέρος όλη η οικογένεια, μεγάλοι και μικροί. Είναι σκληρή η ζωή τους και το όνειρο των παιδιών είναι να γίνουν κύριοι, δηλαδή να δουλέψουν έξω από το δάσος¹¹⁰ ».

Το ντοκιμαντέρ αυτό παρουσιάζει το επάγγελμα των καρβουνιάρηδων το οποίο φθίνει την περίοδο που γυρίζεται το ντοκιμαντέρ, λόγω της χρήσης του πετρελαίου. Η ταινία αρχίζει δείχνοντας φωτογραφίες-γκραβούρες από τον τρόπο που δουλεύουν οι καρβουνιάρηδες και στη συνέχεια φωτογραφίες από σύγχρονα διωλιστήρια. Στην πρώτη σκηνή, δείχνει ένα φορτηγό που μπαίνει σε μια αποθήκη και οι εργάτες το αδειάζουν κουβαλώντας στους ώμους τους τα τσουβάλια με το κάρβουνο. Στην επόμενη σκηνή εμφανίζεται ένα διάγραμμα και ακούγεται μια αφηγήτρια η οποία σχολιάζει τη μείωση της χρήσης του ξυλάνθρακα σε σχέση με την προπολεμική εποχή: «Προπολεμικά η κατανάλωση ξυλάνθρακα έφτανε στην

¹¹⁰ Στο Κινηματογράφος και Πραγματικότητα-Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ, 12^η περίοδος, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, σ.σ.55.

περιοχή της πρωτεύουσας στους 150.000 τόνους, σήμερα έχει πέσει στους 70.000 τόνου».

Στη συνέχεια, παρουσιάζονται κάποιοι άντρες ντυμένοι με καλά ρούχα σε ένα γραφείο -οι οποίοι είναι έμποροι του κάρβουνου, να μιλούν με τη σκηνοθέτρια για τα προβλήματα που έχουν προκύψει από την αντικατάσταση του ξυλάνθρακα με το πετρέλαιο, για την αδιαφορία του κράτους, για την επιθυμία τους να παίρνουν πετρέλαιο απευθείας από τα ελληνικά διυλιστήρια και όχι να παίρνουν από αντιπροσώπους των ξένων εταιρειών. Αυτοί αναφέρουν: «Θέλουμε να παίρνουμε πετρέλαιο από ελληνικά διυλιστήρια και όχι από αλλοδαπές εταιρείες και να το δίνουμε ~~το πετρέλαιο αυτό εκεί, που δίνουμε τα κάρβουνά μας...~~, ο εστιάτορας έκαιγε τα καυσόξυλα τότε, τώρα καίει πετρέλαιο, να πάμε να δώσουμε εμείς γιατί ήταν ο πελάτης μας αυτός. Τη χάσαμε τη δουλειά μας. Και τόσες άλλες περιπτώσεις που χρησιμοποιούσαν τα στερεά καύσιμα και οι νοικοκυρές και οι εστίες, οι μικρές βιοτεχνίες. Το κέρδος μας το τρώνε οι εταιρείες». Κατά τη διάρκεια της συζήτησης με τους εμπόρους, συχνά ακούγονται μόνο τα λόγια τους και στην σκηνή παρουσιάζονται οι άνθρωποι που εργάζονται στις αποθήκες του κάρβουνου. Η εικόνα αλλάζει με ένα διάγραμμα και η ίδια αφηγήτρια αναφέρεται στη μείωση των μαγαζιών και των αποθηκών του ξυλάνθρακα: «Πριν τον πόλεμο (1935) στην περιοχή της πρωτεύουσας υπήρχαν 2000 μαγαζιά και αποθήκες, σήμερα είναι μονάχα εβδομήντα με 80». Στη συνέχεια ξαναεμφανίζονται οι έμποροι να μιλούν για τα πληγέντα συμφέροντά τους: «...Τα διυλιστήρια ήταν κάποτε ιδιωτική επιχείρηση. Τώρα που έγιναν κρατικά τα διυλιστήρια να αναγνωρίσουν και το δίκιο το δικό μας... Γιατί να πρέπει να δανειστούμε 80-100 εκατομμύρια για να πάρουμε αποθηκευτικούς χώρους και να μην παίρνουμε απευθείας με βυτιοφόρα από τα διυλιστήρια...». Κατά τη διάρκεια της συζήτησης με τους εμπόρους, τα λόγια τους ακούγονται, όμως παρεμβαίνουν σκηνές που δείχνουν εργάτες κάρβουνου να κουβαλούν ένα καρότσι με τσουβάλια κάρβουνου.

Η επόμενη σκηνή είναι ένα διάγραμμα και η φωνή της αφηγήτριας αναφέρει: «Οι εργάτες που δούλευαν για την παραγωγή ξυλάνθρακα έφταναν τους 5000 (1945). σήμερα (1975), απασχολούνται γύρω στους 500 εργάτες». Το ντοκιμαντέρ συνεχίζεται σε άλλο χώρο, στα βουνά όπου παράγεται ο ξυλάνθρακας. Ακολουθούν σκηνές που δείχνουν τους εργάτες του ξυλάνθρακα να δουλεύουν, μια γυναίκα να κουβαλά ξύλα στους ώμους της, γαϊδούρια φορτωμένα με χώμα, η γυναίκα να ετοιμάζει το φαγητό, τα παιδιά να πλένονται σε μια τεχνητή λίμνη.

Στη συνέχεια, η επόμενη σκηνή είναι μέσα στα πρόχειρα σπίτια που ζουν οι εργάτες κατά τη διάρκεια του φαγητού. Παρουσιάζονται δυο οικογένειες με τα παιδιά τους να τρώνε γύρω από ένα τραπέζι και η σκηνοθέτρια κάνει ερωτήσεις στους άντρες του νοικοκυριού. Τους ρωτάει αν και του χρόνου θα είναι εκεί, τί πιστεύουν για το σωματείο, αν είναι στα ανθυγιεινά επαγγέλματα, πόσα χρόνια κάνουν αυτή τη δουλειά, τί αιτήματα έχουν από το κράτος και τί σκέφτονται για το μέλλον. Η γυναίκα ετοιμάζει καφέδες κατά τη διάρκεια τις συζήτησης. Οι άντρες απαντούν στις ερωτήσεις της σκηνοθέτριας: *«Το σωματείο είναι αδύνατο να ξαναφτιαχτεί, δεν είμαστε στα ανθυγιεινά, είκοσι χρόνια είμαι σε αυτή τη δουλειά από τότε που παντρεύτηκα, τί έχει ο έμπορος; Εγώ προσφέρω την εργασία, τί κάνει το κράτος; ακόμα και να ζητήσουμε τί έγινε; Ας πούμε ότι έχουμε να ζητήσουμε, να ζητήσουμε δάση, ήρθαμε εδώ χάμω γιατί δεν υπήρχε δουλειά αλλού και μας έβαλαν τα δυο πόδια σε ένα παπούτσι, και υπάρχουν δημόσια δάση, πόσα θέλεις στην Ελλάδα; το κράτος να μην αφήσει τον έμπορα, αυτό το επάγγελμα θα σβήσει σε 5-6 χρόνια, τίποτα δε βλέπω για το μέλλον, έτσι θα τραβιέμαι συνέχεια, έτσι θα τραβιόμαστε αυτό βλέπω (και η σκηνοθέτρια ρωτάει αν αυτό δεν είναι τραγικό), τραγικό είναι, στην Ελλάδα τα πάντα είναι τραγικά».*

Ακολουθούν κάποιες σκηνές που δείχνουν τον τρόπο που δουλεύει όλη η οικογένεια μαζί με τα παιδιά, να φορτώνουν ξύλα στα γαϊδούρια, η γυναίκα να τραβά το ζώο. Οι τελευταίες σκηνές παρουσιάζουν πάλι τον τρόπο που φτιάχνουν τον ξυλάνθρακα βάζοντας φωτιά σε βουναλάκια από ξερά ξύλα. Αυτές οι σκηνές καταγράφουν τη συμμετοχή των γυναικών σε όλα τα στάδια της δουλειάς για τη δημιουργία του ξυλάνθρακα.

Το Κουτί

Η σκηνοθέτρια καταγράφει τον τρόπο που περνάει μια μέρα η τρόφιμος του γηροκομείου, Μαρίκα στον προσωπικό χώρο του δωματίου της. Η ηλικιωμένη Μαρίκα παρουσιάζεται σκεπτική όντας ξαπλωμένη στο κρεβάτι της. Στη συνέχεια ανοίγει τις κουρτίνες, στρώνει το κρεβάτι της, προσφέρει μια εικόνα της Παναγίας στη σκηνοθέτρια και διαβάζει από ένα βιβλίο στα γαλλικά. Το παράπονο της Μαρίκας είναι ότι έχει σταματήσει να ασχολείται με τα γαλλικά με αποτέλεσμα να τα έχει ξεχάσει: *«Ξέρω να διαβάζω αλλά τα παράτησα, η ξένη γλώσσα εύκολα δε μαθαίνεται, είναι δύσκολη η γλώσσα. Δεν ανοίγω βιβλίο καθόλου, δεν είναι καλό, ανόητη που είμαι».*

Έπειτα η Μαρίκα ετοιμάζεται μπροστά στον καθρέφτη του μπάνιου χτενίζοντας τα μαλλιά της για να καθίσει μπροστά στην τηλεόραση. Κάθεται σε μια καρέκλα μπροστά από την ανοιχτή τηλεόραση και η σκηνοθέτρια καταγράφει τα σχόλια και τις αντιδράσεις της, πριν και κατά τη διάρκεια του δελτίου ειδήσεων του Mega. Η Μαρίκα σχολιάζει όλα τα θέματα των ειδήσεων με ένα δικό της τρόπο.

Αρχικά, βλέποντας τον παρουσιαστή των ειδήσεων Νίκο Χατζηνικολάου σηκώνεται από την καρέκλα της και πηγαίνει κοντά στην οθόνη της τηλεόρασης δείχνοντάς τον και λέει με ενθουσιασμό, αγωνία και γελώντας πονηρά: « *Νάτος ο Χατζηνικολάου, ω πολύ γρήγορα έφυγε*». Η Μαρίκα διαβάσει τους τίτλους των ειδήσεων και συχνά σχολιάζει. Σχετικά με έναν τίτλο που γράφει «*αν έχεις τύχη*» η Μαρίκα σχολιάζει: «*Ο καθένας ξέρει την τύχη του. Άλλος είναι τυχερός, άλλος άτυχος* » και σχετικά με το εθνικό λαχείο σχολιάζει: «*Πω πω!!, 500 εκατομμύρια ,ποιος τη χάρη του ο κερδίσαντος*» και διορθώνει «*ο κερδίσαν*». Έπειτα σχολιάζει την εικόνα του Τσοχατζόπουλου λέγοντας: «*Ε, αυτός πως γέρασε*» και το επόμενο θέμα των ειδήσεων που δείχνει στρατιωτικά αεροπλάνα λέγοντας με έκπληξη «*Τα αεροπλάνα κοίτα πως τα κάνανε με ράμφορ, θηρία. Πω πω!!, τα αεροπλάνα κοίτα πως τα έκαναν με μύτες*». Αμέσως μετά εμφανίζεται πάλι στην οθόνη της τηλεόρασης ο Χατζηνικολάου και η Μαρίκα χαίρεται, γελάει και του μιλάει αποκαλώντας τον με το μικρό του όνομα και αναφέροντάς του ότι υπάρχουν και άλλοι στον ίδιο χώρο μαζί της: «*Νίκο, έχουμε φίλους, επισκέπτες*» και του στέλνει ένα φιλί από μακριά εκφράζοντας και ένα είδος ντροπής βάζοντας το δάχτυλό της στο στόμα της.

Στη συνέχεια σηκώνεται και πηγαίνει κοντά στην οθόνη της τηλεόρασης και σχεδόν κολλάει το πρόσωπό της δείχνοντας να τον καμαρώνει. Σχολιάζει κάποιες γυναίκες που βλέπει να φοράνε μαντίλα και να κάθονται σε θρανία λέγοντας: «*Τουρκάλες είναι, έτσι λοιπόν, έχουμε και γραμματιζόμενες γυναίκες φαίνεται. Φαίνεται θα συμφιλιωθούν οι Τούρκοι με τους Έλληνες*». Στην οθόνη ξαναεμφανίζεται ο Χατζηνικολάου και η Μαρίκα, όντας ακόμη πολύ κοντά στην οθόνη της τηλεόρασης του μιλάει: «*Νίκο, Νίκο, πουκαμισάκι ωραίο*». Παραπονιέται γιατί δεν τον αφήνουν πιο πολύ χρόνο στην οθόνη της τηλεόρασης: «*Σύντομα τα δείχνουν, δεν τα αφήνουν λίγο παραπάνω*». Βλέποντας στην οθόνη ένα ηφαίστειο σχολιάζει: «*Χιονίζει καλέ, πω! πω! στην Αθήνα χιονίζει , γιατί η Αθήνα έχει ανοιχτοσόνη και χιονίζει πολύ συχνά*». Στη συνέχεια βλέπει τον Χατζηνικολάου και ξανασηκώνεται για να σταθεί μπροστά στην οθόνη. Βλέπει στην οθόνη μια διαδήλωση και αναρωτιέται: «*Συλλαλητήριο έχουν. Τι παράπονο έχουν πάλι;*» και βλέποντας τον

Κώστα Καραμανλή στην οθόνη ρωτάει: «Ποιος είναι αυτός; Δεν τον γνωρίζω, πολλές χειρονομίες κάνει, σαν τον Παπανδρέου». Στη συνέχεια βλέποντας το θέμα του μπάσκει λέει: «Κάνουν γυμναστική τα παιδιά, τα αθώα τα παιδιά» και σχολιάζει την ύπαρξη των μαύρων στο μπάσκετ: «Μέσα και οι μαύροι μαζί, συμφιλιωμένοι με τους λευκούς, παρέα κάνουν, ο ένας βοηθάει τον άλλον. Καλός λαός αυτοί οι μαύροι». Καθώς βλέπει ένα χώρο κολύμβησης σχολιάζει: «Δεν είναι εδώ η θάλασσα, αλλά έχουν πάρει ένα μέρος της θάλασσας». Στην οθόνη εμφανίζεται και πάλι ο Χατζηνικολάου και η Μαρίκα πηγαίνει κοντά του, τον χαϊδεύει και του στέλνει φιλιά και του ρωτάει: «Θα πας να χορέψεις Νικάκι;», τον ξαναφιλάει και το δελτίο ειδήσεων κλείνει.

Η Μαρίκα παρουσιάζεται πάλι στο κρεβάτι της παίρνοντας τη θέση που είχε στο πρώτο πλάνο του ντοκιμαντέρ.

Αθήναι

Το ντοκιμαντέρ *Αθήναι* παρουσιάζει τους ανθρώπους που συχνάζουν στο σιδηροδρομικό σταθμό Λαρίσης τα βράδια και τον τρόπο που περνούν το χρόνο τους. Η ταινία ξεκινά δείχνοντας δύο άντρες να πλένουν τις αποβάθρες του σταθμού και στη συνέχεια καταγράφει τους ανθρώπους που βρίσκονται στο καφενείο του σταθμού. Αρχικά, κινηματογραφείται η συζήτηση μεταξύ ενός νεαρού άντρα, ο οποίος βρίσκεται στο χώρο του καφενείου και άλλων δυο μεγαλύτερων σε ηλικία, σχετικά με τον τόπο καταγωγής του νεαρού. Ο ένας άντρας που στηρίζεται σε ένα αναπηρικό π και φοράει καπέλο, ρωτάει τον νεαρό: «Από πού είσαι;», ο νεαρός απαντά «από Καλαμάτα» και του ανταπαντά: «Ελπίζω να μην είσαι πούσθης από Καλαμάτα». Η συζήτηση συνεχίζεται και ο νεαρός αναφέρει στον άντρα ότι είχανε πιει ένα καφέ μαζί, πριν από ένα μήνα. Ο μεγάλος άντρας πιάνοντας τα χέρια του νεαρού τον ρωτάει αν είχε κατεβασμένα τα μανίκια του και τότε τον ρωτάει τι είναι αυτά που έχει στα χέρια του. Ο νεαρός αναφέρει: «έχω κάνει ψυχιατρείο, τι φταίω που με πήγανε εμένανε στην Τρίπολη;» Στη συνέχεια επεμβαίνει ο άλλος ο άντρας που ρωτάει από πού ακριβώς είναι από την Καλαμάτα. Ο νεαρός δίνει τα στοιχεία του λέγοντας: «από τη δυτική ακτή, την ταβέρνα της κυρά Χριστίνας την ξέρεις; τον Στράτο τον νταή τον Καλαμάτα τον ξέρεις; πατέρας μου είναι». Ο άντρας που έκανε την ερώτηση φαίνεται να αναγνωρίζει τα πρόσωπα που του αναφέρονται όμως ο νεαρός του δείχνει το διαβατήριό του ως πιστοποίηση της ταυτότητάς του.

Στη συνέχεια, ο άντρας με τη μύρα -που μετά μαθαίνουμε ότι τον λένε Γιώργη- ξεκινά να τραγουδά και η κάμερα τον καταγράφει αφού πιο πριν κοιτάει τη σκηνοθέτρια και της λέει: «*γλυκειά μου Έβα, σ' αγαπάω πολύ και εσένα και την παρέα σου*» και συνεχίζει «*Θα 'θελα να 'μωνα πασάς σε τούρκικους μπουφέδες να 'ρχονταν οι χανούμισσες να πίνουν ναργιλέδες...*».

Στην επόμενη εικόνα παρουσιάζεται ένας ηλικιωμένος άντρας που καπνίζει, πίνει ελληνικό καφέ και το όνομά του είναι Φλωράκης. Οι άλλοι άντρες που είναι εκεί ακούγονται να του λένε ειρωνικά: «*σε παίρνει το mega channel*». Ο Φλωράκης σχολιάζει πως κάποιοι όταν τους αποκάλυψε το επίθετό του: «*το πήρανε για παρατσούκλι, τους είπα ότι κανονικά ο Φλωράκης είναι αρχηγός του ΚΚΕ*». Οι άλλοι εξακολουθούν να τον ειρωνεύονται λέγοντας: «*αστέρι ο Φλωράκης, τον παίρνει και το mega channel, έγινε φίρμα*». Εκείνη τη στιγμή η κάμερα καταγράφει μια μεσήλικη γυναίκα που μπαίνει κρατώντας στα χέρια της μια νάυλον τσάντα και οι άλλοι θαμώνες του καφεeneίου αναφέρουν στην κάμερα κοιτώντας την «*Να, την Αντωνία πάρε*».

Το πλάνο σκοτεινιάζει και ξανανοίγει παρουσιάζοντας το γκαρσόνι του καφεeneίου που είναι ντυμένο στα λευκά με ένα παπιγιόν να κάθεται στο τραπέζι μαζί με άλλους δυο άντρες και να μιλούν για τη μουσική που ακούγεται: «*Ο Κινούσης πότε το έγραψε αυτό;...*». Το γκαρσόνι τραγουδά χτυπώντας ρυθμικά τον αναπτήρα του πάνω σε ένα πακέτο τσιγάρα και ένας άλλος άντρας από το τραπέζι χτυπάει τα χέρια του παλαμάκια.

Στη συνέχεια, η κάμερα στρέφεται στην Αντωνία, η οποία καπνίζει και πίνει καφέ και λέει στο Φλωράκη: «*Να παντρευτείς*», ενώ ο Φλωράκης με πειραχτικό τόνο λέει: «*Θέλουν και οι γριές παντρεία τώρα*». Ο Φλωράκης με πειραχτικό τρόπο ανάβοντας ένα τσιγάρο και κοιτώντας την κάμερα λέει: «*Της κίνησα την περιέργεια, αυτός εμφανίστηκε φαίνεται, για να δούμε τι λέει*» και έπειτα τη ρωτάει: «*εσύ γιατί δεν παίρνεις κανένα γέρο;*» και η Αντωνία του απαντά ειρωνικά: «*θέλω εσένανε*». Η Αντωνία του λέει ότι έχει σπίτι να του δώσει και τότε αυτός της απαντά: «*γιατί δεν πας να κοιμηθείς;*» και εκείνη απαντά: «*μακριά είναι*» και της απαντά: «*σου αρέσει εδώ, άντε, σου αρέσει η αλητεία*». Η Αντωνία ξαναλέει ότι το σπίτι της είναι μακριά και πάει εκεί το πρωί. Ο Φλωράκης την ξαναρωτάει τι κάνει εκεί και εκείνη λέει με ειρωνικό και έντονο ύφος: «*σταματάω τους βιαστικούς από τα φανάρια*».

Στην επόμενη σκηνή παρουσιάζεται μια νεότερη γυναίκα που φοράει ένα κόκκινο φόρεμα να χορεύει μαζί με το Γιώργη και να τραγουδάνε. Στη συνέχεια η

κάμερα καταγράφει έναν φαντάρο που έρχεται και κάθεται στο καφενείο και στην επόμενη σκηνή έρχεται στο καφενείο ένας Ιρλανδός με μια κιθάρα στον ώμο και μιλάει στα αγγλικά με έναν από τους άντρες που κάθονται στο τραπέζι. Ο Ιρλανδός τον ρωτάει: «Ποιό είναι το πρόβλημά σου» και ο άντρας απαντά: «το πρόβλημά μου είναι ότι θέλω να φάω έναν Ιρλανδό» και συνεχίζει: «είσαι νόστιμος για να σε φάω; γιατί κάθε δυο μήνες τρώω έναν Ιρλανδό» η συζήτηση συνεχίζεται σε επιθετικό και ειρωνικό τόνο. Ο Έλληνας αναφέρεται στη μουσική και λέει στον Ιρλανδό ότι: «η μουσική είναι γλώσσα που την καταλαβαίνουν όλοι, ενώ τη δικιά μου και τη δικιά σου γλώσσα όχι », ο Ιρλανδός του λέει ότι δεν συμφωνεί και ότι εισπνέει τον ίδιο αέρα με αυτόν. Στη συνέχεια η κάμερα δείχνει τον Ιρλανδό να παίζει κιθάρα και να τραγουδάει. Στην επόμενη σκηνή η κάμερα καταγράφει έναν φαντάρο που βρίσκεται στο χώρο της αποβάθρας.

Στη συνέχεια παρουσιάζεται ο Γιώργης, ο οποίος βρίζει και λέει στον Μανόλη να φύγει :«Αϊ γαμήσου φύγε από εδώ χάμω» (δεν μεταφράζονται όλα τα λόγια στην ταινία αν και όλη η ταινία έχει υπότιτλους). Και συνεχίζοντας του λέει: «φύγε από εδώ, ήρθες από την Καρέα, από τους Ρωσοπόντιους, από εδώ και από εκεί, ξεκουβάλα δεν χωράς σε μας, αλλού, βρε άντε γαμήσου φύγε από δω παλιόπουστα που θα μας αλλάξεις την ιθαγένεια εσύ, δεν έχουμε Ρωσοπόντιους εδώ, από τη Μαύρη Θάλασσα και δεν ξέρω τι άλλο, δεν θα μας κάνεις να αλλάξουμε εμείς την ιθαγένειά μας, σκατόμαγκα, γαμώ την Αλβανία, γαμώ τη Ρωσία». Η κάμερα στη διάρκεια αυτή που ακούγεται ο παραπάνω λόγος παρακολουθεί τις αντιδράσεις των άλλων που βρίσκονται σε αυτό το τραπέζι που προσπαθούν να πείσουν τό Μανόλη να φύγει και τελικά απομακρύνεται.

Στην επόμενη σκηνή η κάμερα καταγράφει έναν πελάτη που ζητάει ούζο, όμως το γκαρσόνι του σερβίρει καφέ και του λέει ότι απαγορεύεται το ούζο μετά τις δύο. Τότε εκείνος λέει: «καλά, τότε ένα καφέ και ένα ούζο» και στην ίδια σκηνή η κάμερα παρακολουθεί τον Ιρλανδό που ράβει κάτι.

Ακολουθεί μια σκηνή όπου η κάμερα καταγράφει στις αποβάθρες έναν αστυνομικό που κρατάει το διαβατήριό ενός Αλβανού και του λέει: «Θα σε σκοτώσω, ο φίλος σου μου πάτησε το πόδι, θα σε σκοτώσω. Που είναι ο φίλος σου; Γαμώ την Αλβανία σου και τα εθνικά σου σύνορα. Θα σε σκοτώσω ρε μουνί, θα σε σκοτώσω εν ψυχρώ τώρα». Ο Αλβανός ο οποίος κρατά δυο σακούλες στο χέρι του λέει: «δεν καταλαβαίνω εγώ που είναι αυτό, που να ξέρω εγώ, θέλω να πάω σπίτι μου».

Στη συνέχεια η κάμερα καταγράφει τον Φλωράκη ο οποίος αναρωτιέται γιατί τόση ώρα δεν ήταν κανείς εκεί και τώρα μαζεύτηκαν όλοι και συνεχίζοντας λέει ότι αυτός θα μείνει μέχρι τις 8 το πρωί γιατί έχει να κοιμηθεί και θα βλέπει το μετρό να χτίζεται όπως άκουσε από την τηλεόραση. Όμως λέει :«η τηλεόραση λέει και ψέματα, τί όλο αλήθεια λέει;». Στη συνέχεια, παρουσιάζεται πάλι η γυναίκα με το κόκκινο φόρεμα και τα ξανθά μαλλιά η οποία καπνίζοντας λέει: «Ξέρεις τι με ενδιαφέρει; Να μην έβγαζα άχρηστα παιδιά, έβγαλα το Σταύρο, εντάξει είναι».

Στην επόμενη σκηνή παρουσιάζονται κάποιοι φίλαθλοι του Ολυμπιακού να είναι μέσα στο τρένο, να φωνάζουν συνθήματα και να χοροπηδάνε: «...Θρόλε όλε, όλε...Βούλγαροι ερχόμαστε...», και οι αστυνομικοί μπαίνουν μέσα στο τρένο και τους κατεβάζουν χτυπώντας και κλωτσώντας τους. Έπειτα η κάμερα κινηματογραφεί τον Φλωράκη να γράφει κάτι σε ένα χαρτί με μαρκαδόρο και να αναφέρει κάτι σχετικά με έναν Ρώσο συγγραφέα, τον Ντοστογιέφσκι. Η σκηνοθέτρια του ζητάει να της δείξει το ποίημα και της απαντά, «με ευχαρίστηση».

Η επόμενη σκηνή καταγράφει την Αντωνία να είναι ανεβασμένη πάνω σε μια καρέκλα, να καπνίζει και να χορεύει και οι άντρες που βρίσκονται στο τραπέζι να χειροκροτούν. Η Αντωνία παίρνει βαθιές ρουφιξιές από το τσιγάρο της και οι άλλοι σχολιάζουν γελώντας: «Πω!πω!πω! μαγκιά, τσιμινιέρα». Ο ένας από τους άντρες προσπαθεί να της σηκώσει τη μπλούζα και τη φούστα όμως εκείνη δεν τον αφήνει και τα κατεβάζει συνεχίζοντας να χορεύει.

Κατόπιν παρουσιάζεται ο Φλωράκης να κοιμάται σε ένα παγκάκι κάτω από την επιγραφή Αθήναι. Ο Γιώργης ετοιμάζεται να κοιμηθεί και ξαπλώνει κάτω στο πάτωμα και ζητάει από τη σκηνοθέτρια να τον αφήσει να ξεκουραστεί όμως πιο πριν της ζητάει να τον καταγράψει να λέει ένα τραγούδι. Στη συνέχεια, η κάμερα παρακολουθεί την Αντωνία, η οποία πηγαίνει να ξαπλώσει στο σημείο που ξαπλώνει συνήθως, όμως είναι κατειλημμένο και λέει: «μου πήραν την κάμαρά μου, σήκω από εκεί». Τελικά, βρίσκει ένα άλλο μέρος στο πάτωμα, βγάζει από τη σακούλα τον υπνόσακό της, τον στρώνει και μπαίνει μέσα για να κοιμηθεί αφού προηγουμένως καπνίσει ένα τσιγάρο.

Το ντοκιμαντέρ κλείνει με την άφιξη και την αναχώρηση των τρένων από τις αποβάθρες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Balikci, Asen, (1988) "The anthropological Filmmaking". Στο Jack R. Rollwagen (επιμ.) *Anthropological Filmmaking*, New York: Harwood Academic Publishers: 31-45.

Barsam, Richard M. (1992[1973]) *Non Fiction Film – A Critical history*, Bloomington: Indiana University Press.

De Brigard, Emily, (1975) "The History of ethnographic Film". Στο Paul Hockings (επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton Publishers: 13-43.

Ellis, Jack C. και McLane Betsy A. (1995) *A new History of Documentary Film*, New York-London: continuum.

Grimsaw, Anna, (2001) *The ethnographer's Eye-Ways of seeing in Modern Anthropology*, Cambridge: Cambridge University Press.

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

Issari, Alli M. και Paul Dorisa (1997[1979]) *What is cinéma vérité ?*, N.J.& London: The Scarecrow Press, Inc. Metachen.

Izod, John και Kilborn, Richard (1998) "The documentary". Στο John Hill και Pamela Church Gibson (επιμ.) *The Oxford University Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press: 426-433.

Loizos, Peter (1993) *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1995-1985*, Manchester: Manchester University Press.

Loizos, Peter (1999) "First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films". Στο Marcus Banks και Howard Morphy (επιμ.) *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven and London: Yale University Press: 81-104.

MacDougall, David, (1975) "Beyond Observational Cinema". Στο Paul Hockings (επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton Publishers: 115-132.

Moore, Henrietta L. (1994) "~~Trinh T. Minh-ha Observed Anthropology and Others~~". Στο Lucien Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York: Routledge: 115-125.

Nichols, Bill, (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pagoulatos, Andreas, (1995) " Regards sur le documentaire Grec". Στο Michel Demopoulos (επιμ.) *Le cinéma grec*, Παρίσι: Centre Georges Pompidou: 113- 117

Ruby, Jay, (επιμ.) (1993) *The cinema of John Marshall*, Switzerland: Harwood Academic Publishers.

Stöller, Paul, (1994) "Artaud, Rouch and the cinema of cruelty". Στο Lucien Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York: Routledge: 84-98.

Tomas, David, (1994) "Manufacturing Vision. Kino-eye, The Man with a Movie Camera, and the perceptual Reconstruction of social identity". Στο Lucien Taylor (επιμ.) *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York: Routledge:271-285.

Weinberger, Eliot, (1994) "The camera people". Στο *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, London, New York: Routledge:3-26.

Young, Coling, (1975) "Observational cinema". Στο Paul Hockings (επιμ.) *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton Publishers: 99-113.

Asch, Timothy (1998) «Η δεοντολογία του εθνογραφικού κινηματογράφου». Στο Γιώργος Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ. Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως: 127-147.

Βαλούκος, Στάθης, (1998) *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Βαλούκος, Στάθης, (1998) *Η ελληνική τηλεόραση (1967-1998)*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Βαλούκος, Στάθης, (2003) *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Γκουζιώτης, Δημήτρης, (2005) *Το ντοκιμαντέρ. Τέχνη, Τεχνική, Παραγωγή, Διανομή*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Δημητρίου, Αλίντα, (1979) «Η γυναίκα στο χώρο του κινηματογράφου». Στο *Φίλμ 17*.

Δημητρίου, Αλίντα (1993) *Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939-1992)*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη.

Δημητρίου – Κοτσώνη, Σίβυλλα (1994) «ΑΦΙΕΡΩΜΑ. Τιμή / Ντροπή: Το πρόβλημα της δυαδικής κατηγοριοποίησης στη σύλληψη ενός κώδικα ηθικής». Στο *Διαβάζω*: 111-117.

Καλαντίδης, Δημήτρης, (2000) *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία 1923 – 2000*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ (ετήσιες εκδόσεις από το 1986 έως το και το 2005), Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς- Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών.

Κρωνάς, Απόστολος, (2003), επιμ. Δημήτρης Κερκινός, [5^ο] Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – ΕΙΚΟΝΕΣ 21^{ου} ΑΙΩΝΑ.

Κωνσταντοπούλου, Φωτεινή, (2000) «Ιστορικό σημείωμα: Ο κινηματογράφος στην ελληνική ιστορία. Από τον Μακεδονικό Αγώνα στην εισβολή του «Αττίλα» στην Κύπρο». Στο Φωτεινή Κωνσταντοπούλου, Στέλιος Ζαχαρίου, Στέλιος Κιμιωνής, Ιωάννης Μπέγκος (επιμ.) *Κινηματογραφικό Αρχείο*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη: 18-45.

Λαμπρινός, Φώτος, (2005) *Ισχύς μου η αγάπη του φακού – Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη.

Mead, Margaret, (1998) «Οπτική Ανθρωπολογία σε ένα κόσμο γεμάτο από λέξεις». Στο Γιώργος Νικολακάκης (επιμ.) *Εθνογραφικός κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ – Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως: 19-28.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα, (1994) «Εισαγωγή: Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων». Στο Μπακαλάκη Αλεξάνδρα (επιμ.) *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο. Κείμενα των S. Ortner, M. Strathern, M. Rosaldo*, Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια: 13-74.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα, (1998) «Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της Ηλικίας». Στο *Οι Χρόνοι της Ιστορίας*, Αθήνα, εκδ. Ιστορικό Αρχείο Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς:

Banks, Marcus, (1998) «Ποια φιλμ είναι εθνογραφικά;». Στο Γιώργος Νικολακάκης (επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ – Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως : 127-147.

Bordwell, David, και Thompson, Kristin, (2004) *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, Αθήνα, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

De Brigard, Emilie, (1998) «Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ». Στο Γιώργος Νικολακάκης (επιμ.) *Εθνογραφικός κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ- Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: εκδ. Αιγόκερως: 38-75.

Παγουλάτος, Αντρέας, (1990) «Ματιές στο ντοκιμαντέρ. Μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο ντοκιμαντέρ με ορισμένους σημαντικούς σταθμούς». Στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 4: 17- 25.

Παγουλάτος, Αντρέας, (2002) «Για τον κινηματογράφο του Σταύρου Τορνέ». Στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 15: 31.

Παγουλάτος, Αντρέας, (2003) «Τα ντοκιμαντέρ του Μικελάντζελο Αντονιόνι». Στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 16: 6-10.

Παγουλάτος, Αντρέας, (2005) «Για τον μεγάλο ριζοαπάστη ντοκιμαντερίστα και εθνογράφο Jean Rouch». Στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 18: 8-13.

Παπαλιού – Χατζημιχάλη, Μαρία, (2003) επιμ. Δημήτρης Κερκινός, [5^ο] Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – ΕΙΚΟΝΕΣ 21^{ου} ΑΙΩΝΑ.

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, (1998[1992]) «Εισαγωγή: Από τη σκοπιά του φύλου. Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας». Στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια: 11- 98.

Σαντούλ, Ζωρζ, (1985) *Το ντοκιμαντέρ. Από τον Βερτώφ στον Ρουζ. Κάμερα – Μάτι και Κάμερα – Στυλό*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Σμαραγδής, Γιάννης, (2003) επιμ. Δημήτρης Κερκινός, [5^ο] Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – ΕΙΚΟΝΕΣ 21^{ου} ΑΙΩΝΑ.

Σολδάτος, Γιάννης, (1990) *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου Α, Β, Γ, Δ, Ε, ΣΤ ΤΟΜΟΙ*, Αθήνα, εκδ. Αιγόκερως.

Σπηλιόπουλος, Βασίλης, (1990) «Γιατί το ντοκιμαντέρ». Στο *Κινηματογράφος και Πραγματικότητα – Μια εκδήλωση αφιερωμένη στο ντοκιμαντέρ* 4: 9-15.

Στεφανή, Εύα, (1997) *Οι αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών 1960 – 1980*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού.

Στεφανή, Εύα, (2005) «Ντοκιμαντέρ: νέες προοπτικές». Στο *Highlights – Έκδοση για τις τέχνες και τον πολιτισμό* 16:42.

Στάθη, Ειρήνη, (2005) *Η γέννηση του εθνογραφικού φιλμ*. Σημειώσεις για το μάθημα: Ιστορία του εθνογραφικού φιλμ, Τμήμα Πολιτισμικής Πληροφορικής, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – ΕΙΚΟΝΕΣ 21^{ου} ΑΙΩΝΑ (ετήσιες εκδόσεις από το 1999 έως και το 2005), Υπουργείο Πολιτισμού – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Phillips, Patrick, (2004) *Πώς να διαβάζουμε σωστά τις κινηματογραφικές ταινίες. Το νόημα και η εμπειρία*, Αθήνα, εκδ. Ροανθός.

Fiske, John, (2000) *TV η ανατομία του τηλεοπτικού λόγου*, Αθήνα, εκδ. Δρομέας.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Weinberger, Michael, “ Defining Documentary Film – The Question of *Roger and Me* ” . Στο <http://mywebpages.comcast.net>

Θεοδοσίου, Νίκος, «Πόλεμος και κινηματογράφος στην Ελλάδα (μέρος 1^ο)». Στο <http://www.e-telescope.gr>

Στεφανή, Εύα, «Το κίνημα της Nouvelle Vague». Στο <http://ideopolis.gr>

Στεφανή, Εύα, «Κινούμενη εικόνα και Ολυμπιακοί». Στο <http://Krama.net>

<http://www.culture.gr>

<http://www.filmfestival.gr>

<http://www.shortfilm.gr>

<http://www.dramafilmfestival.gr>

<http://www.ecocinema.gr>

<http://www.cineek.gr>

<http://www.realityfilm.com>

<http://www.mediaknowall.com>

<http://www.uwec.edu>

