

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

**Ντοκιμαντέρ και κρίση:  
Η εξέλιξη του ελληνικού ντοκιμαντέρ  
στα χρόνια της κρίσης – η κρίση μέσα από το ντοκιμαντέρ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΣΥΜΕΩΝΙΔΟΥ ΜΥΡΤΩ – ΜΑΡΙΑ

(Α.Μ. 4115Μ028)

Αθήνα, 2017

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Ιωάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Μαρία Παραδείση, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Γρηγόρης Πασχαλίδης, Καθηγητής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης



Copyright © Μυρτώ – Μαρία Συμεωνίδου, 2017

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

## Ευχαριστίες

Η εργασία αυτή έρχεται να κλείσει τον κύκλο των μεταπτυχιακών μου σπουδών, εστιάζοντας σε ένα αντικείμενο που αγαπώ ιδιαίτερα. Έχοντας έρθει σε επαφή με το ντοκιμαντέρ στα φοιτητικά μου χρόνια στη Θεσσαλονίκη και έχοντας ασχοληθεί πρακτικά με αυτό μέσα από τη δική μου ταινία, στη διπλωματική μου είχα επιτέλους την ευκαιρία να ασχοληθώ ευρύτερα με το χώρο του ελληνικού ντοκιμαντέρ και να τον γνωρίσω πολύ καλύτερα.

Χρωστάω γι' αυτό ένα μεγάλο “ευχαριστώ” στον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Γιάννη Σκαρπέλο, για το ενδιαφέρον που έδειξε εξ αρχής για το θέμα μου, καθώς και για την υποστήριξη και την καθοδήγησή του όλους αυτούς τους μήνες. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τα μέλη της επιτροπής μου, την κυρία Μαρία Παραδείση, για την υποστήριξη και τον κύριο Γρηγόρη Πασχαλίδη, για τη συμβολή του στην ανάπτυξη του ενδιαφέροντός μου για το ντοκιμαντέρ κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών.

Πολύτιμη ήταν η υποστήριξη της κυρίας Αφροδίτης Νικολαΐδου, μεταδιδακτορικής ερευνήτριας του Τμήματος, με την οποία μοιραζόμαστε κοινό ενδιαφέρον για το αντικείμενο και εντοπίζουμε την ανάγκη για περαιτέρω μελέτη του. Βλέποντας πολύ θετικά την έρευνά μου, δέχτηκε με ενθουσιασμό να συζητήσει μαζί μου για να με βοηθήσει, τόσο στην αρχή, όσο και κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου. Οφείλω, ακόμα, να ευχαριστήσω την κυρία Ελένη Ανδρουτσοπούλου από το Τμήμα Ελληνικού Προγράμματος του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, για την παραχώρηση των στοιχείων σχετικά με τις κατατεθειμένες στο φεστιβάλ ελληνικές ταινίες.

Χάρης στη συμβολή των ανθρώπων αυτών κατάφερα να μελετήσω σε βάθος και να αναδείξω χαρακτηριστικά του ελληνικού ντοκιμαντέρ που μέχρι σήμερα μόνο εμπειρικά είχα παρατηρήσει.



## Περιεχόμενα

Περίληψη .....	9
Abstract .....	11
<b>Εισαγωγή .....</b>	<b>13</b>
<b>Κεφάλαιο 1. Το ντοκιμαντέρ ως είδος</b>	
1.1. Προσεγγίζοντας το είδος	
1.1.1. Ορισμοί και χαρακτηριστικά του ντοκιμαντέρ .....	17
1.1.2. Κατηγοριοποιήσεις του ντοκιμαντέρ .....	19
1.2. Από τους αδερφούς Lumière στο new documentary wave: Σύντομη ιστορία του ντοκιμαντέρ	
1.2.1. Η γέννηση και τα πρώτα χρόνια του ντοκιμαντέρ .....	21
1.2.2. Η εξέλιξη των διαφορετικών ειδών .....	24
1.2.3. Το «νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ» και οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής .....	26
1.3. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ .....	28
<b>Κεφάλαιο 2. Το ελληνικό ντοκιμαντέρ</b>	
2.1. Το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ .....	33
2.2. Η έλευση της κρίσης: Εμπόδιο ή ευκαιρία για το ελληνικό ντοκιμαντέρ; .....	36
<b>Κεφάλαιο 3. Μεθοδολογία .....</b>	<b>39</b>
Η ποσοτική έρευνα .....	40
Η ποιοτική ανάλυση .....	42
<b>Κεφάλαιο 4. Χαρτογραφώντας το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ</b>	
4.1. Σχετικά με την καταμέτρηση .....	43
4.2. Η εξέλιξη της ελληνικής παραγωγής μέσα στο χρόνο	
4.2.1. Ο αριθμός των ελληνικών παραγωγών .....	44
4.2.2. Ο αριθμός των πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών .....	48

4.3. Η εξέλιξη των τύπων παραγωγής	
4.3.1. Εταιρείες παραγωγής, παραγωγές ΕΡΤ-ΕΚΚ, ανεξάρτητες παραγωγές ...	49
4.3.2. Εγχώριες παραγωγές και συμπαραγωγές με το εξωτερικό .....	53
4.4. Η εξέλιξη της θεματολογίας	
4.4.1. Η θεματολογία μέσα στο χρόνο .....	54
4.4.2. Επιμέρους μετρήσεις	
Α. Το ποσοστό της εγχώριας θεματολογίας .....	62
Β. Η πολιτική διάσταση του ελληνικού ντοκιμαντέρ .....	63
4.4.3. Τα ντοκιμαντέρ της κρίσης .....	65
4.5. Το τοπίο του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ .....	67
<b>Κεφάλαιο 5. Αναπαραστάσεις της κρίσης στο ελληνικό ντοκιμαντέρ</b>	
5.1. Ο λόγος για την κρίση .....	69
5.2. Τα ρητορικά σχήματα του ντοκιμαντέρ της κρίσης	
5.2.1. Η ευθύνη των πολιτικών για την κρίση .....	71
5.2.2. Η Ελλάδα θύμα ενός διεθνούς συστήματος .....	75
5.2.3. Η ιδιαίτερη περίπτωση της Ελλάδας .....	79
5.2.4. Η αντιμνημονιακή ρητορική στο ντοκιμαντέρ .....	83
5.3. Το ντοκιμαντέρ της κρίσης .....	87
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>89</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>91</b>

## Κατάλογος γραφημάτων

Γράφημα 1. Κατατεθειμένες ελληνικές παραγωγές ανά διοργάνωση του Φ.Ν.Θ. ....	44
Γράφημα 2. Ελληνικές παραγωγές 2006 – 2015. ....	45
Γράφημα 3. Τηλεοπτικές εκπομπές και λοιπά ντοκιμαντέρ. ....	46
Γράφημα 4. Ελληνικές παραγωγές ανά πενταετία. ....	47
Γράφημα 5. Πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες ανά πενταετία. ....	48
Γράφημα 6. Εξέλιξη των τύπων παραγωγής. ....	51
Γράφημα 7. Συμπααραγωγές και εγχώριες παραγωγές ανά πενταετία. ....	53
Γράφημα 8. Ποσοστό κάθε θεματικής επί της συνολικής παραγωγής κάθε πενταετίας. ....	57
Γράφημα 9. Η εξέλιξη της θεματολογίας μέσα στο χρόνο. ....	58
Γράφημα 10. Η εξέλιξη του ποσοστού των θεμάτων. ....	59
Γράφημα 11. Ποσοστό παραγωγών με εγχώρια θεματολογία. ....	62
Γράφημα 12. Ποσοστό παραγωγών με πολιτική διάσταση. ....	64
Γράφημα 13. Ποσοστό παραγωγών που συνδέονται με την κρίση. ....	65

## Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. Στιγμιότυπο από το <i>Oligarchy</i> – η Μπάμπουσκα. ....	76
Εικόνα 2. Στιγμιότυπο από το <i>Oligarchy</i> – οι «επιστήμονες» και ο τσολιάς. ....	77
Εικόνα 3. Στιγμιότυπο από το <i>The Greek Crisis Explained</i> – η Ελλάδα αγοράζει παγωτό με χρήματα των δανειστών της. ....	81
Εικόνα 4. Στιγμιότυπο από το <i>The Greek Crisis Explained</i> – η Ελλάδα στο ηλιόλουστο λιβάδι. ....	85





## Περίληψη

Το ελληνικό ντοκιμαντέρ δεν μένει ανεπηρέαστο από την οικονομική κρίση των τελευταίων ετών. Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα του πώς αναδιαμορφώνει η κρίση το ελληνικό ντοκιμαντέρ, δηλαδή πώς μεταβάλλεται η συνολική παραγωγή και πώς διαμορφώνεται ο λόγος του ντοκιμαντέρ στα χρόνια της κρίσης. Η παρούσα μελέτη εξετάζει το τοπίο του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ μέσα από το συνδυασμό ποσοτικής έρευνας και ποιοτικής ανάλυσης, με σκοπό την πληρέστερη δυνατή προσέγγιση του πεδίου. Στο πρώτο στάδιο πραγματοποιείται χαρτογράφηση του τοπίου του ελληνικού ντοκιμαντέρ με βάση τις ελληνικές παραγωγές που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης με έτη παραγωγής 2006-2015, που πλαισιώνουν ισομερώς το 2010, δηλαδή το έτος που ξεκίνησε η κρίση. Παρακολουθείται η εξέλιξη της συνολικής παραγωγής, των διαφορετικών τύπων παραγωγής και της θεματολογίας μέσα στο χρόνο. Στο δεύτερο στάδιο μελετάται ο λόγος του ντοκιμαντέρ της κρίσης. Εντοπίζονται και αναλύονται τα βασικότερα ρητορικά σχήματα των ντοκιμαντέρ που είναι αφιερωμένα στην κρίση, προκειμένου να αναδειχθούν οι τρόποι αναπαράστασης της κρίσης μέσα από το ντοκιμαντέρ, καθώς και η θέση που διεκδικούν οι Έλληνες ντοκιμαντερίστες στο δημόσιο διάλογο. Προκύπτει τελικά ότι η οικονομική κρίση, ενώ προκάλεσε σοβαρά ζητήματα χρηματοδότησης των παραγωγών, ώθησε το ελληνικό ντοκιμαντέρ να αναπτυχθεί, γεγονός που αποτυπώνεται σε ποσοτικό, αλλά και σε ποιοτικό επίπεδο.

*Λέξεις – κλειδιά:* Ντοκιμαντέρ, ελληνικό ντοκιμαντέρ, πολιτική επικοινωνία, οικονομική κρίση.



**Documentary and the crisis:  
The evolution of Greek documentary  
during the crisis – the crisis through Greek documentary**

Symeonidou Myrto – Maria

**Abstract**

Greek documentary has not remained unaffected by the financial crisis of the past few years. The question then arises as to how the crisis reshapes Greek documentary, that is to say how the total production changes and how documentary discourse is shaped during the years of the crisis. The current thesis examines the scenery of contemporary Greek documentary through the combination of quantitative research and qualitative analysis, in order to achieve the wider possible approach to the field. In the first part, a mapping of the field of Greek documentary is carried out, through the Greek productions of 2006-2015 screened at Thessaloniki Documentary Festival. Observations are made concerning the evolution of total production, different types of production and thematology over time. In the second part, discourse of the documentary of crisis undergoes analysis. The most common rhetorical schemes of crisis-related documentaries are analyzed, in order to point out the different representations of the crisis through documentary. As it emerges, although the crisis has limited the financing of productions, it also boosted the evolution of Greek documentary, an impact detectable both on quantitative and qualitative level.

*Keywords:* Documentary, Greek documentary, political communication, financial crisis.



## Εισαγωγή

Η ισχύς και η γοητεία του ντοκιμαντέρ ως είδους έγκεινται στο γεγονός ότι οι προεκτάσεις του μπορούν να ξεπεράσουν κατά πολύ τα όρια της κινηματογραφικής αίθουσας, αφού η προβολή ενός ντοκιμαντέρ προκαλεί συχνά έντονες συζητήσεις. Με όπλο του το ντοκουμέντο, δηλαδή το τεκμήριο, το ντοκιμαντέρ αναδεικνύει μια αλήθεια πολύτιμη και τονίζει πτυχές γεγονότων και απόψεις που ελάχιστα ή καθόλου έχουν παρουσιαστεί. Θέτοντας συχνά υπό αμφισβήτηση την κυρίαρχη αφήγηση, αναζητά ερμηνείες και απαντήσεις για θέματα καίρια. Έχει, έτσι, τη δυνατότητα να παρεμβαίνει στο δημόσιο διάλογο, συνεισφέροντας στην πολυφωνία. Αυτή η δυνατότητα τεκμηριωμένης παρέμβασης, αποδεικνύει τη σημασία του ρόλου του ντοκιμαντέρ. Είτε λαμβάνει σαφή, μαχητική θέση απέναντι στα γεγονότα, είτε μένει σε μια πιο ουδέτερη καταγραφή και παρατήρηση, οι πολιτικές διαστάσεις του ντοκιμαντέρ δεν είναι δύσκολο να εντοπιστούν. Γι' αυτό και ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες ντοκιμαντερίστες, ο Γιώργος Αυγερόπουλος, περιγράφει τη διαδικασία δημιουργίας ντοκιμαντέρ ως «αμιγώς πολιτική πράξη»<sup>1</sup>.

Σε περιόδους κρίσης, λοιπόν, όπου οι άνθρωποι αναζητούν απαντήσεις σε ερωτήματα που αφορούν άμεσα τη ζωή τους, εύλογο είναι να αναπτύσσονται πρακτικές σαν αυτή του ντοκιμαντέρ. Στην περίπτωση της Ελλάδας, υπάρχουν σημαντικές ενδείξεις ανάπτυξης του είδους κατά τα χρόνια της οικονομικής κρίσης. Τα ερωτήματα και οι νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που προκύπτουν από την κρίση, σε συνδυασμό με την ψηφιακή τεχνολογία, που είναι προσβάσιμη όσο ποτέ, δημιούργησαν τις ιδανικές συνθήκες, ώστε να αναπτυχθεί εκ νέου το είδος. Ως αποτέλεσμα, δημιουργούνται και παρουσιάζονται μια σειρά ταινιών ντοκιμαντέρ για την ίδια την κρίση, για τις συνέπειές της, για θέματα που σχετίζονται με αυτήν, για πολιτικά πρόσωπα ή γεγονότα. Ακόμα και ντοκιμαντέρ ιστορικού περιεχομένου, μπορεί να παρουσιάζονται υπό το πρίσμα της σημερινής κρίσης της Ελλάδας. Χάρης σε αυτά τα δεδομένα, οι θεσμοί που ασχολούνται με το ντοκιμαντέρ αυξάνονται, ενώ πραγματοποιείται και η επιστροφή του στη μεγάλη οθόνη. Αντίστοιχα, το ενδιαφέρον του κοινού δείχνει τάσεις αύξησης. Ενώ η έννοια του ντοκιμαντέρ για το ευρύ κοινό ταυτιζόταν για πολλά χρόνια με τις τηλεοπτικές παραγωγές ιστορικού ή περιβαλλοντικού περιεχομένου, πλέον διαμορφώνεται η αντίληψη ότι τα ντοκιμαντέρ αφορούν θέματα

---

<sup>1</sup> Γιώργος Αυγερόπουλος, 2014. Συνέντευξη στο διαδικτυακό περιοδικό [Blackuroi.Gr](http://Blackuroi.Gr).

οικεία και σύγχρονα. Η προσέλευση στις προβολές και στα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ είναι αξιοσημείωτη, με την ενεργό συμμετοχή του κοινού σε συζητήσεις μετά τις προβολές. Υπάρχουν, λοιπόν, έντονες ενδείξεις ότι η κρίση λειτούργησε καταλυτικά για την πορεία του ελληνικού ντοκιμαντέρ.

Η παρούσα ερευνητική μελέτη εξετάζει το πεδίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ στα χρόνια της κρίσης. Το κύριο ερευνητικό ερώτημα γύρω από το οποίο έχει δομηθεί η έρευνα αφορά το πώς η οικονομική κρίση έχει αναδιαμορφώσει το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις για το χώρο του ντοκιμαντέρ τα τελευταία χρόνια, θα μπορούσε να υποθεθεί ότι ο αριθμός των ελληνικών παραγωγών έχει συνολικά αυξηθεί, όπως και οι νέοι δημιουργοί που εμφανίζονται στο χώρο. Μπορεί, επίσης, να υποθεθεί ότι η θεματολογία αντλείται όλο και συχνότερα από την επικαιρότητα, ενώ η πολιτική ρητορική ενισχύεται, καθιστώντας τα ντοκιμαντέρ πιο άμεσα πολιτικά. Προκειμένου να επιβεβαιωθούν ή να διαψευστούν οι υποθέσεις αυτές, αλλά και να δοθεί μία ευρύτερη απάντηση στο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα, η μελέτη παρακολουθεί την εξέλιξη των ελληνικών παραγωγών μέσα σε μία δεκαετία. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το ντοκιμαντέρ ως συμμετέχον στο δημόσιο διάλογο, η μελέτη εστιάζει στην πολιτική ρητορική που αναπτύσσεται στις ελληνικές παραγωγές.

Προκειμένου να ενταχθεί το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, στο πρώτο μέρος της μελέτης πραγματοποιείται μία επισκόπηση της ως τώρα σχετικής βιβλιογραφίας. Στο πρώτο κεφάλαιο παρακολουθούνται οι απόπειρες ορισμού του και αναπτύσσονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το καθιστούν ξεχωριστό είδος. Έπειτα, παρακολουθείται η ιστορική εξέλιξη του ντοκιμαντέρ, από τη γέννησή του μέχρι σήμερα, και δίνεται έμφαση στο πολιτικό ντοκιμαντέρ. Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο ελληνικό ντοκιμαντέρ, σκιαγραφώντας το τοπίο. Μετά από μία επισκόπηση της πορείας του μέσα στο χρόνο, το κεφάλαιο αποσκοπεί στο να περιγράψει τις σύγχρονες συνθήκες που επικρατούν στην παραγωγή του ελληνικού ντοκιμαντέρ.

Στο δεύτερο και κυρίως μέρος της μελέτης, επιδιώκεται να απαντηθεί το κύριο ερώτημα σχετικά με το πώς διαμορφώνεται το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ μετά την έλευση της οικονομικής κρίσης, σε επίπεδο ποσοτικό, αλλά και ποιοτικό. Αφού παρουσιαστούν οι μεθοδολογικές επιλογές, στο τέταρτο κεφάλαιο καταμετρώνται οι

ελληνικές παραγωγές της δεκαετίας 2006-2015 που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Στόχος της καταμέτρησης αυτής είναι να αναδειχθούν οι ποσοτικές μεταβολές στη συνολική παραγωγή και οι γενικές τάσεις που επικρατούν στο πεδίο. Για την παρατήρηση των ποιοτικών χαρακτηριστικών, στο πέμπτο κεφάλαιο επιλέγονται και αναλύονται τα ρητορικά σχήματα που κυριαρχούν στα ντοκιμαντέρ που είναι αφιερωμένα στην κρίση. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύονται οι τρόποι αναπαράστασης της κρίσης μέσα από το ντοκιμαντέρ. Τα αποτελέσματα της καταμέτρησης και της ποιοτικής ανάλυσης συγκεντρώνονται στην ενότητα των συμπερασμάτων.

Μέσα από την παρατήρηση του τοπίου του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, η εν λόγω εργασία αποσκοπεί σε μια πρώτη χαρτογράφηση και αναγνώριση των χαρακτηριστικών ενός χώρου που λίγο έχει διερευνηθεί μέχρι σήμερα. Πρόκειται όμως, για ένα χώρο ιδιαίτερα δραστήριο, που φαίνεται ότι προσπαθεί να δώσει το δικό του στίγμα στο σύγχρονο δημόσιο διάλογο, ίσως ακόμα και να συνδιαμορφώσει τις εξελίξεις. Οι σύγχρονες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες προσφέρουν πληθώρα υλικού στους Έλληνες δημιουργούς, οι οποίοι καλούν το κοινό να τους ακολουθήσει στην αναζήτηση απαντήσεων σε ερωτήματα πρωτίστως δικά τους. Σε μια εποχή γεμάτη αδιέξοδα, οι σύγχρονοι δημιουργοί επιμένουν. Γι' αυτό και μόνο, η μελέτη του πεδίου του ελληνικού ντοκιμαντέρ είναι απαραίτητη.





## Κεφάλαιο 1. Το ντοκιμαντέρ ως είδος

### 1.1. Προσεγγίζοντας το είδος

#### 1.1.1. Ορισμοί και χαρακτηριστικά του ντοκιμαντέρ

Η ιδιαίτερη φύση του ντοκιμαντέρ ως Μέσου Μαζικής Επικοινωνίας καθιστά δύσκολη την καθιέρωση ενός ορισμού που να καλύπτει πλήρως το πεδίο. Πρωτίστως, το ντοκιμαντέρ είναι κινηματογράφος, δηλαδή τέχνη, γεγονός που σημαίνει ότι αξιοποιεί την ανθρώπινη δημιουργικότητα. Ως τέχνη, λειτουργεί σαν θέαμα, δηλαδή, εκτός του να ψυχαγωγήσει, τείνει και να εντυπωσιάσει. Όμως, το υλικό του είναι η ίδια η πραγματικότητα, έχοντας, έτσι, αυτό το παράδοξο χαρακτηριστικό του να παρουσιάζει ως θέαμα στοιχεία της πραγματικής ζωής. Ταυτόχρονα, το ντοκιμαντέρ ως έργο είναι αποτέλεσμα μακροχρόνιας έρευνας, κάτι που αναδεικνύει τη συγγενειά του με τις πρακτικές της δημοσιογραφίας. Τα διαφορετικά είδη ντοκιμαντέρ, η ποικιλία αφηγηματικών τεχνικών και μέσων τεκμηρίωσης που χρησιμοποιεί, η ποικιλία λειτουργιών που μπορεί να επιτελέσει, αλλά και η εξέλιξή του μέσα στο χρόνο αιτιολογούν τη δυσκολία διατύπωσης ενός πλήρους ορισμού.

Προερχόμενος ετυμολογικά από τη λατινογενή λέξη «ντοκουμέντο», ο όρος «ντοκιμαντέρ» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά αναφερόμενος σε αυτό το είδος κινηματογράφου στα μέσα της δεκαετίας του 1920 από το δημιουργό ντοκιμαντέρ John Grierson. Η λέξη «ντοκουμέντο» έχει τις ρίζες της στο 15<sup>ο</sup> αιώνα, όπου σχετιζόταν με την έννοια της διδασκαλίας ή της τεκμηρίωσης, ενώ κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα έλαβε τη σημασία του γραπτού αποδεικτικού στοιχείου. Οι πρώτες χρήσεις της λέξης «ντοκιμαντέρ» ως επιθέτου, χρονολογούνται στο 19<sup>ο</sup> αιώνα (Rosen, 1993: 66). Ως επίθετο τη χρησιμοποίησε αρχικά και ο John Grierson, σε μία κριτική για την ταινία *Moana* του Robert Flaherty, το 1926. Με αυτό τον τρόπο ο Grierson ανταποκρίθηκε στην ανάγκη ονομασίας μίας ευρείας γκάμας μη-μυθοπλαστικών ταινιών που εμφανίζονταν εκείνη την εποχή όλο και συχνότερα (Chanan, 2007: 29). Σταδιακά ο όρος καθιερώθηκε ως ουσιαστικό, αλλά για αρκετά χρόνια χρησιμοποιούνταν για να περιγράψει ένα σύνολο ταινιών με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά και μόνο κοινό τη σχέση τους με την πραγματικότητα, δηλαδή το γεγονός ότι αυτοπροσδιορίζονται ως μη-μυθοπλαστικές (*non-fiction*) (Chanan, 2007: 32).

Μάλιστα, ο Grierson πραγματοποίησε και μία από τις πρώτες απόπειρες ορισμού του ντοκιμαντέρ, περιγράφοντάς το ως «δημιουργική μεταχείριση της πραγματικότητας» (*creative treatment of actuality*) (Chanan, 2007: 31). Ο Nichols παρατηρεί ότι κάθε ορισμός του ντοκιμαντέρ διατυπώνεται σε αντιπαράθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας. Όμως, επισημαίνει ότι το ντοκιμαντέρ δεν συνιστά απλώς αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά αναπαράσταση επιλεγμένων πτυχών του περιβάλλοντος κόσμου. Γι' αυτό και, σύμφωνα με τον ίδιο, ένα ντοκιμαντέρ δεν θα πρέπει να κρίνεται ως προς την πιστότητα της αναπαραγωγής, αλλά ως προς τη γνώση ή την αισθητική απόλαυση που προσφέρει (Nichols, 2001: 20). Ο Plantinga θεωρεί ως ντοκιμαντέρ αυτό που προβάλλεται ως πιστή και αυθεντική αναπαράσταση της πραγματικότητας (*asserted veridical representation*). Συμπληρώνει, επίσης, ότι σκοπός του ντοκιμαντέρ είναι η πρόσληψη του οπτικοακουστικού υλικού της ταινίας ως αξιόπιστη πηγή που παραπέμπει σε πραγματικά γεγονότα (Plantinga, 2005: 114-115). Άλλοι ορισμοί εστιάζουν περισσότερο στις δημιουργικές και καλλιτεχνικές πτυχές του. Παρουσιάζεται δηλαδή, ως ένα είδος οπτικοακουστικής τέχνης, που προβάλλει γεγονότα και πληροφορεί, αλλά πρωτίστως περιλαμβάνει με έναν ποιητικό τρόπο την πραγματικότητα (Stutterheim, 2016: 1). Μέσα στο χρόνο, οι εκάστοτε τεχνολογικές εξελίξεις μεταλλάσσουν ριζικά τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ, παρέχοντας νέες δυνατότητες στους δημιουργούς, και οδηγούν στον επαναπροσδιορισμό του είδους (Chanan, 2007: 22). Όμως, κάθε νέα απόπειρα ορισμού εγείρει ενστάσεις και νέες συζητήσεις γύρω από τη φύση του.

Το κύριο σημείο στο οποίο εστιάζουν όλοι οι ορισμοί είναι η σχέση του ντοκιμαντέρ με την πραγματικότητα. Πράγματι, μία σύνδεση με την πραγματική ζωή ή με πραγματικά γεγονότα είναι το μόνο χαρακτηριστικό που μπορεί να εντοπιστεί σε όλες ανεξαιρέτως τις ταινίες ντοκιμαντέρ. Το «κλειδί» για τη σύνδεση του ντοκιμαντέρ με την πραγματική ζωή είναι η χρήση του ντοκουμέντου, δηλαδή του οπτικού, ηχητικού ή οπτικοακουστικού αποδεικτικού υλικού, που επιστρατεύεται για να υποστηρίξει μία άποψη και προσδίδει στην ταινία ντοκιμαντέρ ένα χαρακτήρα αξιοπιστίας (Bordwell & Thompson, 2012: 68). Αυτή η χρήση του ντοκουμέντου ως τεκμηρίου της πραγματικότητας, βασίζεται στο προνόμιο που έχουν αποκλειστικά ο κινηματογράφος και η φωτογραφία να δημιουργούν και να αναδεικνύουν τεκμήρια (Νικολακάκης, 2009: 97). Είναι επίσης εκείνο το χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί

το ντοκιμαντέρ από την κλασική μυθοπλαστική κινηματογραφική ταινία και από κάθε άλλη μορφή δημιουργικής έκφρασης.

Βέβαια, η δυνατότητα χρήσης των ντοκουμέντων ως αξιόπιστων πηγών σε καμία περίπτωση δεν δεσμεύει τους ντοκιμαντερίστες να λάβουν αντικειμενική θέση απέναντι στο θέμα της ταινίας τους. Αυτό είναι και το χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί το ντοκιμαντέρ από τη δημοσιογραφική έρευνα και το ρεπορτάζ. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σε αυτά, ο ντοκιμαντερίστας στο στάδιο της επεξεργασίας και του μοντάζ κάνει επιλογή των στοιχείων που θα συμπεριλάβει και θα παραλείψει, γεγονός που αυτόματα περιορίζει το ενδεχόμενο της αμερόληπτης παρουσίασης (Dick, 2010: 246). Αυτό το δικαίωμα της επιλογής και, κατά συνέπεια, της λήψης συγκεκριμένης θέσης δίνει στο σκηνοθέτη το προνόμιο να εστιάσει σε συγκεκριμένες πτυχές της πραγματικότητας, που ενδεχομένως τείνουν να αγνοηθούν, να φέρει το κοινό αντιμέτωπο με κοινωνικά και επίκαιρα ζητήματα ή να υπερασπιστεί δικαιώματα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων (Nichols, 2001: 1-4).

Παρ' όλο που είναι αδύνατο να εντοπιστεί μία ομάδα χαρακτηριστικών κοινών σε όλες ανεξαιρέτως τις ταινίες ντοκιμαντέρ (Chanan, 2007: 33), η διαφοροποίησή τους από τις ταινίες μυθοπλασίας και από το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ καθιστά το ντοκιμαντέρ ένα ξεχωριστό είδος. Ως πολιτισμικό προϊόν, ανήκει στην ίδια οικονομική κατηγορία με τις κινηματογραφικές ταινίες μυθοπλασίας (Vladica & Davis, 2009: 5), έχοντας, ωστόσο, σημαντικά μικρότερο κόστος παραγωγής (Γκουζιώτης, 2005: 7). Ίσως γι' αυτόν, αλλά και για άλλους λόγους, συχνά το ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζεται ως λιγότερο «κινηματογραφικό» ή χαμηλότερου κύρους από τις ταινίες μυθοπλασίας (Papadimitriou, 2015: 169).

### **1.1.2. Κατηγοριοποιήσεις του ντοκιμαντέρ**

Εξ αιτίας της αδυναμίας προσδιορισμού μιας ομάδας χαρακτηριστικών που να περιγράφει εξ ολοκλήρου το είδος, ο όρος «ντοκιμαντέρ» καλύπτει εν τέλει μια μεγάλη ποικιλία ταινιών. Πρόκειται για μια ευρεία κατηγορία που περιλαμβάνει ταινίες διαφορετικών τύπων και με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά (Valkola, 2009: 38). Για το λόγο αυτό, ο διαμοιρασμός σε υποκατηγορίες εξυπηρετεί τη μελέτη του πεδίου. Η κατηγοριοποίηση με βάση το θέμα του κάθε ντοκιμαντέρ ακολουθεί

την καθιερωμένη κινηματογραφική παράδοση. Έτσι, ταξινομούνται σε ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά, περιβαλλοντικά, εθνογραφικά, βιογραφικά, αλλά και σε πορτραίτα, περιηγήσεις και κάθε πιθανή κατηγορία, βασισμένη στη θεματολογία των ταινιών. Άλλωστε, κάθε πιθανό θέμα της πραγματικής ζωής είναι δυνατό να παρουσιαστεί με τις μεθόδους του ντοκιμαντέρ (Γκουζιώτης, 2005: 30).

Ταξινομώντας τα ντοκιμαντέρ ως προς τον τρόπο διαχείρισης του διαθέσιμου υλικού, δηλαδή τον τρόπο αφήγησης και παρουσίασης του θέματος, ο Nichols εντοπίζει έξι διαφορετικούς τύπους. Αρχικά, το ντοκιμαντέρ παρατήρησης (*observational*), που έχει τις ρίζες του στο *cinéma vérité*, αποσκοπεί στην αποστασιοποιημένη παρουσίαση του θέματος χωρίς αισθητές παρεμβάσεις του δημιουργού. Αντίθετα, στη δεύτερη κατηγορία, στο συμμετοχικό ντοκιμαντέρ (*participatory*) ο δημιουργός παρουσιάζει το θέμα ή το γεγονός, αφού το έχει παρακολουθήσει ως μέρος του. Ακόμη πιο έντονη είναι η παρουσία του δημιουργού στο εκτελεστικό ντοκιμαντέρ (*performative*), όπου η ίδια η δημιουργική ομάδα, με παρέμβασή της, προκαλεί πολλά από τα γεγονότα ή τις συνθήκες που πρόκειται να κινηματογραφηθούν. Το επεξηγηματικό-ρητορικό ντοκιμαντέρ (*expository*) λαμβάνει έναν σαφώς διδακτικό χαρακτήρα, με τη χρήση σπικάζ ή αφηγητή. Αντίθετα, στο ποιητικό ντοκιμαντέρ (*poetic*) κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζουν τα αισθητικά και τα μορφολογικά στοιχεία. Τέλος, στο ντοκιμαντέρ «αντανάκλασης» (*reflexive*), εκτός από το θέμα, το κοινό παρακολουθεί και την εξέλιξη, δηλαδή τη διαδικασία δημιουργίας του έργου (Nichols, 2001: 99-137).

Μία άλλη πιθανή κατηγοριοποίηση που σχετίζεται με τον τρόπο διαχείρισης του φιλικού υλικού ορίζει τρεις κατηγορίες ντοκιμαντέρ. Η ταινία έτοιμου υλικού (*compilation film*) προκύπτει από τη σύνθεση αρχειακού υλικού και είναι ιδανική για τις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχουν μάρτυρες των γεγονότων που παρουσιάζονται. Η επόμενη κατηγορία, το ντοκιμαντέρ που βασίζεται σε συνεντεύξεις (*interview-based* ή *talking heads documentary*) δημιουργείται στις περιπτώσεις όπου οι μαρτυρίες αποτελούν τη βασική πηγή. Τέλος, το ντοκιμαντέρ άμεσου κινηματογράφου (*direct cinema*), συγγενικό με το ντοκιμαντέρ παρατήρησης της κατηγοριοποίησης του Nichols, καταγράφει το θέμα με ελάχιστη έως μηδενική παρέμβαση των δημιουργών, κερδίζοντας έτσι σε αληθοφάνεια και αξιοπιστία (Bordwell & Thompson, 2012: 68).

Φυσικά, ένα ντοκιμαντέρ είναι δυνατό να εφαρμόζει συνδυαστικά κάποιες από τις προαναφερθείσες τεχνικές, κάτι που οδηγεί στην ανάδυση νέων τύπων ντοκιμαντέρ.

Τέλος, μια ιδιαίτερη αφηγηματική τεχνική, που μπορεί να εντοπιστεί σε αρκετούς τύπους, συνιστά το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, που αξιοποιεί ηθοποιούς, προκειμένου να αναπαραστήσει ένα γεγονός για το οποίο δεν διατίθεται αρχειακό υλικό (Dick, 2010: 247). Είναι προφανές ότι οι πιθανές κατηγοριοποιήσεις του ντοκιμαντέρ δεν είναι λίγες. Συνεισφέρουν στη χαρτογράφηση και, άρα, στην πιο αποτελεσματική μελέτη και κατανόηση ενός τοπίου που μοιάζει αχανές.

## **1.2. Από τους αδερφούς Lumière στο new documentary wave: Σύντομη ιστορία του ντοκιμαντέρ**

### **1.2.1 Η γέννηση και τα πρώτα χρόνια του ντοκιμαντέρ**

Ο δρόμος για τη γέννηση του ντοκιμαντέρ άνοιξε χάρις στις τεχνολογικές εξελίξεις του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που δημιούργησαν τη βάση για την ανάπτυξη της φωτογραφίας και, στη συνέχεια, του κινηματογράφου. Ουσιαστικά στις πρώτες μορφές του ο κινηματογράφος λειτουργούσε έχοντας χαρακτήρα ντοκιμαντέρ, καθώς τα διαφορετικά είδη δεν ήταν ακόμη διακριτά (Νικολακάκης, 1998: 7). Όπως συνέβη και με την φωτογραφία, η εμφάνιση του κινηματογράφου ήταν μια αποκάλυψη για το κοινό, το οποίο ποτέ ξανά δεν είχε έρθει σε επαφή με τόσο πιστές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας και μάλιστα, μέσω κινούμενης εικόνας (Nichols, 2001: 83). Αυτή η νέα δυνατότητα αναπαράστασης σε συνάρτηση με το χρόνο, δηλαδή η δυνατότητα αναπαράστασης της κίνησης, εγκαινίασε την πειραματική φάση του κινηματογράφου, όπου λειτουργούσε μόνο με την έννοια του κινηματογράφου τεκμηρίωσης.

Επιστήμονες και ερευνητές διαφορετικών αντικειμένων ενδιαφέρθηκαν να αξιοποιήσουν το νέο εργαλείο στις μελέτες τους. Ανάμεσά τους ο Γάλλος φυσιολόγος Étienne Jules Marey, ο οποίος, εξελίσσοντας την τεχνική του φωτογράφου Eadweard Muybridge, το 1887 έκανε τις πρώτες απόπειρες καταγραφής της κίνησης και της μετέπειτα προβολής σε οθόνη (Barnouw, 1993: 3-4). Την ίδια εποχή, ο εφευρέτης Thomas Edison, που το 1894 παρουσίασε το κινητοσκόπιο, έκανε λόγο για την αρχειακή και εκπαιδευτική αξία που θα μπορούσαν να έχουν οι κινούμενες εικόνες και οι ηχογραφημένοι ήχοι (Barnouw, 1993: 5). Οι ερευνητές αυτοί γοητεύονταν από την ιδέα ότι μπορούσαν να καταγράψουν φαινόμενα ή δραστηριότητες που

μελετούσαν. Όμως, οι περισσότερες ταινίες εκείνης της περιόδου ήταν μικρού μήκους καταγραφές «εξωτικών» σκηνών, με σαφή αποικιοκρατική οπτική γωνία και χωρίς έντονη την ανθρώπινη παρουσία (Chanan, 2007: 59).

Τη διαφορά επρόκειτο να κάνουν το 1895 οι αδερφοί Auguste και Louis Lumière, παρουσιάζοντας την εφεύρεσή τους, τον *κινηματογράφο*. Πρόκειται για μία μηχανή λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ, που τους έδωσε τη δυνατότητα να καταγράφουν και να παρουσιάζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή. Το κύριο πλεονέκτημα της μηχανής τους ήταν η φορητότητά της, που τους επέτρεπε να πηγαίνουν όπου ήθελαν να κινηματογραφήσουν. Η πρώτη ταινία που παρουσίασαν απεικόνιζε την έξοδο εργατών από το εργοστάσιό τους (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*), ενώ ακολούθησαν εκατοντάδες μικρού μήκους ταινίες με σκηνές από την αστική ζωή (Barnouw, 1993: 7). Παρ' όλα αυτά οι αδερφοί Lumière δεν θεωρούνταν σκηνοθέτες ή ντοκιμαντερίστες, καθώς ήταν πρωτίστως εφευρέτες και τεχνικοί. Ήταν, όμως, αυτοί που θα καθιέρωναν τον κινηματογράφο ως μέσο αναπαράστασης και αναπαραγωγής της πραγματικότητας (Breschand, 2003: 13). Αυτή η αίσθηση αυθεντικότητας που άφηναν οι ταινίες των αδερφών Lumière θεωρείται ότι αποτελεί τη βασική προσέγγιση πάνω στην οποία θεμελιώθηκε αργότερα το ντοκιμαντέρ (Nichols, 2001: 83) και αποδεικνύει ότι «ο *κινηματογράφος του πραγματικού ήταν παρών από την αρχή της ιστορίας του νέου μέσου*» (Νικολακάκης, 1998: 9).

Πρόκειται για μια περίοδο του κινηματογράφου, κατά την οποία οι έννοιες της μυθοπλασίας και του ντοκιμαντέρ δεν έχουν ακόμη προκύψει. Σαφώς ο κινηματογράφος είχε χροιά τεκμηρίωσης, αλλά πρωτίστως εντυπωσίαζε ως τεχνικό μέσο και δεν λαμβανόταν υπ' όψιν ως μέσο αφήγησης. Τα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα και μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο το μέσο χρησιμοποιούνταν κυρίως για ενημερωτικούς σκοπούς, με τη μορφή των κινηματογραφικών επίκαιρων (Chanan, 2007: 68). Όμως, η αρχή για την πορεία προς το ντοκιμαντέρ είχε ήδη γίνει. Αν οι αδερφοί Lumière έδωσαν τη βάση για να αναπτυχθεί το είδος, αυτός που επρόκειτο να το εγκαινιάσει ήταν ο Αμερικάνος σκηνοθέτης Robert Flaherty τη δεκαετία του 1920.

Η γέννηση του ντοκιμαντέρ ως είδους, λοιπόν, τοποθετείται στο 1922, με την παρουσίαση της ταινίας του Flaherty, *Νανούκ του Βορρά* (*Nanook of the North*, 1922) (Chanan, 2007: 71). Εκθέτει τη ζωή των Εσκιμών Ινουίτ και τις παραδοσιακές

πρακτικές της καθημερινότητάς τους, αντλώντας αφηγηματικά στοιχεία από τα ημερολόγια ταξιδιού και τις ταινίες των εξερευνητών. Όμως, η καινοτομία του Flaherty δεν αφορούσε το θέμα της ταινίας αυτό καθ' αυτό, αλλά την μέθοδο κινηματογράφησης που ακολούθησε. Σε αντίθεση με τις προγενέστερες ταινίες, αυτή έχει έναν κεντρικό ήρωα, τον οποίο ακολουθεί και αναδεικνύει τον τρόπο ζωής του και τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση (Chanan, 2007: 71-72). Προκειμένου να κερδίσει την εμπιστοσύνη του Νανούκ και της οικογένειάς του, ο Flaherty πέρασε συνολικά 15 μήνες μαζί τους, πραγματοποιώντας ουσιαστικά μία επιτόπια έρευνα και εξηγώντας και στους ίδιους τι σκόπευε να κάνει (Chanan, 2007: 72). Οι ήρωες εξοικειώθηκαν μαζί του σε τέτοιο βαθμό που τον βοηθούσαν στη συναρμολόγηση και το στήσιμο του εξοπλισμού του (Breschand, 2003: 15). Αυτή η οικειότητα και η συνεπαγόμενη σχέση εμπιστοσύνης σκηνοθέτη-κινηματογραφούμενου έδωσε μια ουμανιστική χροιά στο ντοκιμαντέρ και ήταν μια αντι-πρόταση στην αλαζονική ματιά του αποικιοκρατικού φιλμ που επικρατούσε ως τότε (Στεφανή, 2015: 20). Με την ταινία του ο Flaherty ανέδειξε μια νέα δυνατότητα του κινηματογράφου, γι' αυτό και συχνά αποκαλείται «πατέρας του ντοκιμαντέρ» (Σαντούλ, 1985: 27).

Την ίδια περίοδο στην επαναστατική Ρωσία ο σκηνοθέτης επικαίρων Dziga Vertov θα εγκαινιάσει μία διαφορετική σχολή ντοκιμαντέρ. Προβάλλοντας το 1929 την ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (*Man with a movie camera, 1929*), ο Vertov παρουσιάζει την εξέλιξη μιας ημέρας σε μια μεγάλη πόλη. Ανήκει στην κατηγορία των συμφωνιών πόλης (ή αλλιώς, αστικών συμφωνιών), δηλαδή των ιμπρεσιονιστικών ντοκιμαντέρ που σκιαγραφούν τη ζωή στις μεγάλες πόλεις μέσα από την προσωπική ματιά του σκηνοθέτη (Στεφανή, 2015: 27). Παράλληλα, μέσα από την προβολή της ζωής στην πόλη, ο Vertov αποκαλύπτει και τη διαδικασία επεξεργασίας της ταινίας. Έτσι, εκφράζει τη δική του οπτική για τη λειτουργία του κινηματογράφου, δηλαδή ότι αυτό το νέο μέσο μπορεί να αναδείξει τη βαθύτερη αλήθεια που εγγενώς υπάρχει μέσα στα πράγματα και, χάρις στις τεχνικές του μοντάζ με τις οποίες ο ίδιος πειραματίζεται, να δώσει μια επαναστατική οπτική (Breschand, 2003: 17-18). Σε αντίθεση με τον Flaherty που κινηματογραφούσε με πλήρη επίγνωση των κινηματογραφούμενων, ο Vertov ονειρεύεται έναν κινηματογράφο που θα συλλαμβάνει τη ζωή «στο απρόοπτο». Σε αυτή τη σκέψη θεμελίωσε τη θεωρία του για το «Σινέ-Μάτι», θεωρία που εκφράζει τόσο στην ομώνυμη ταινία του, όσο και στον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή*. Το «Σινέ-Μάτι» είναι η μηχανή που

θα ξεπεράσει τις δυσκολίες της ανθρώπινης παρατήρησης και θα καταγράψει την αλήθεια, η οποία θα αναδειχθεί πλήρως μέσω του μοντάζ. Θα πρέπει το «Σινέ-Μάτι» να είναι αόρατο από το κινηματογραφούμενο αντικείμενο, καθώς η παρέμβαση της κάμερας τροποποιεί τη συμπεριφορά των ανθρώπων (Σαντούλ, 1985: 29). Για το Verton, το «Σινέ-Μάτι» είναι το εργαλείο που θα συλλάβει την πραγματικότητα στην αυθεντικότητά της.

Στην άλλη πλευρά της Ευρώπης, το Βρετανικό Κίνημα ενδιαφερόταν να δείξει την κοινωνική διάσταση του ντοκιμαντέρ. Ιδρυτής του κινήματος ήταν ο κοινωνιολόγος και πρώτος θεωρητικός του ντοκιμαντέρ, John Grierson, ο οποίος έβλεπε το ντοκιμαντέρ ως ένα μέσο κοινωνικής παρέμβασης, δηλαδή ένα δημοκρατικό κοινωνικό εργαλείο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως φορέας γνώσης (Στεφανή, 2015: 44). Με δική του πρωτοβουλία ιδρύθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1920 μία κινηματογραφική ομάδα που λειτούργησε στο πλαίσιο της κρατικής εταιρείας EMB και αργότερα ενταγμένη στο Βρετανικό Ταχυδρομείο. Η ομάδα του Grierson ενδιαφερόταν μάλλον για την κοινωνιολογική, ενημερωτική και εκπαιδευτική λειτουργία των ταινιών ντοκιμαντέρ, παρά για την καλλιτεχνική τους διάσταση (Chanani, 2007: 133). Η πρώτη ταινία του Grierson, που εγκαινίασε το βρετανικό μοντέλο, είναι το *Drifters* (1929), το οποίο ακολουθεί μία ομάδα αλιευτών την ώρα της εργασίας τους. Σαφώς επηρεασμένος από το μοντάζ του Verton και από το ανθρωποκεντρικό ενδιαφέρον του Flaherty, ο Grierson επέλεξε να εστιάσει στην κοινωνική πραγματικότητα και τις κοινωνικές ανισότητες της Βρετανίας (Breschand, 2003: 21). Με το βλέμμα στραμμένο στα κοντινά κοινωνικά ζητήματα, το Βρετανικό Κίνημα καθιέρωσε το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο παρέμβασης και όπλο για την αφύπνιση του κοινού.

### **1.2.2. Η εξέλιξη των διαφορετικών ειδών**

Οι τεχνολογικές εξελίξεις μετά το 1930 επέτρεψαν στα ντοκιμαντέρ να έχουν μεγαλύτερη διάρκεια, ενώ η ενσωμάτωση του ήχου ανέδειξε τις πολιτικές του δυνατότητες. Εν όψει του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το ντοκιμαντέρ άρχισε να λαμβάνει χαρακτήρα προπαγάνδας. Στις Η.Π.Α. η παραγωγή ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1930 συνδέεται άμεσα με το κυβερνητικό πρόγραμμα δημοσίων σχέσεων. Την ίδια περίοδο στη Γερμανία η σκηνοθέτις Leni Riefenstahl αναλαμβάνει



να δημιουργήσει τα ντοκιμαντέρ για τα ετήσια συνέδρια του ναζιστικού κόμματος, και, κατ' επέκταση, την κατασκευή της δημόσιας εικόνας του Χίτλερ. Η έλευση του πολέμου δεν περιορίζει την παραγωγή ντοκιμαντέρ. Μετά το 1940 η ομάδα του Grierson περνά στην εποπτεία του Υπουργείου Επικοινωνιών και συνεχίζει αδιάκοπα το έργο της. Στην κατεχόμενη Γαλλία παρήχθησαν συνολικά περισσότερα από 400 ντοκιμαντέρ. Ταυτόχρονα, στις Η.Π.Α. το είδος λαμβάνει σαφώς προπαγανδιστικό χαρακτήρα, όπως στη σειρά ντοκιμαντέρ *Γιατί πολεμάμε* (*Why we fight*, 1942-1945), που δημιουργήθηκε από σκηνοθέτες του Hollywood, προκειμένου να αιτιολογήσει τη συμμετοχή των Η.Π.Α. στις πολεμικές επιχειρήσεις (Chanan, 2007: 149). Για τους σκηνοθέτες ντοκιμαντέρ και στις δυο μεριές του Ατλαντικού ο πόλεμος είχε να δώσει μεγάλο όγκο υλικού και θεμάτων.

Στη δεκαετία του 1950 το ντοκιμαντέρ, που ως τότε είχε ταυτιστεί με τις πρακτικές της προπαγάνδας, επρόκειτο να αναδιαμορφωθεί. Το κίνημα του *direct cinema* (*άμεσου κινηματογράφου*), που αναδύθηκε στις Η.Π.Α., είχε ως βασικό του αίτημα την παρουσίαση πολιτικών και κοινωνικών γεγονότων με έναν άμεσο τρόπο, όσο το δυνατόν μη διαμεσολαβημένο. Αυτό έγινε εφικτό, χάρις στις εύχρηστες, ελαφρύτερες, φορητές κάμερες που επέτρεπαν την κινηματογράφιση με την κάμερα στον ώμο και χάρις στη δυνατότητα ηχοληψίας με συγχρονισμό εικόνας-ήχου κατά τη λήψη. Πλέον ο οπερατέρ μπορούσε ο ίδιος να μεταβεί στον πυρήνα των γεγονότων και να κινηματογραφήσει με πιο αυθόρμητο τρόπο, χωρίς σενάριο (Breschand, 2003: 30-31). Παρόμοιες σκέψεις γεννιούνται και στους Ευρωπαίους δημιουργούς, οι οποίοι κάνουν τότε τους πρώτους πειραματισμούς προς την ανάδυση του αντίστοιχου κινήματος, αυτή τη φορά με την ονομασία «cinéma-verité» (*κινηματογράφος-αλήθεια*), που αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία μετά το 1960. Πατέρας του γαλλικού *cinéma-verité* θεωρείται ο Jean Rouch, σκηνοθέτησε μαζί με τον Edgar Morin το *Χρονικό ενός καλοκαιριού* (*Chronique d'un été*, 1961), ένα από τα πρώτα ντοκιμαντέρ του κινήματος. Για τον Rouch, ο κινηματογράφος οφείλει να εμβαθύνει για να αναδείξει κρυμμένες πτυχές του ανθρώπινου ψυχισμού και των ανθρώπινων σχέσεων, κι όχι απλώς να καταγράφει τα γεγονότα με επιφανειακό τρόπο (Στεφανή, 2015: 56). Όπως το *direct cinema* είναι αμιγώς παρατηρητικό και δεν περιλαμβάνει την παρέμβαση του κινηματογραφιστή, έτσι και το *cinéma-verité* διεκδικεί έναν κινηματογράφο χωρίς προσφυγή στη φαντασία (Σαντούλ, 1985: 39). Μετά το 1950, ο αυθορμητισμός και η αμεσότητα του αμερικανικού *direct cinema* και του γαλλικού

cinéma-verité προσδιόρισαν εκ νέου το ντοκιμαντέρ, ως κινηματογράφο της αλήθειας.

Στις επόμενες δεκαετίες και μέχρι τα τέλη του αιώνα το ντοκιμαντέρ εξελίσσεται κυρίως ως προς τις αφηγηματικές του τεχνικές. Τη δεκαετία του 1970 αναπτύχθηκε ένα από τα πιο σύγχρονα στυλ ντοκιμαντέρ, αυτό που βασίζεται σε συνεντεύξεις (*interview-based*), συνήθως προσώπων που έχουν υπάρξει μάρτυρες γεγονότων (Nichols, 1983: 17). Η ανάδυση των κοινωνικών, αντιπολεμικών, φεμινιστικών και άλλων κινημάτων που διεκδικούσαν πολιτικά δικαιώματα ώθησε και τους ντοκιμαντερίστες προς ένα πιο ακτιβιστικό ύφος. Η χρήση της συνέντευξης ενέτεινε τη λειτουργία του ντοκιμαντέρ ως μέσου έκφρασης ομάδων ή μειονοτήτων που επεδίωκαν να ακουστούν στο ευρύτερο κοινό. Σταδιακά η αντίληψη ότι το ντοκιμαντέρ οφείλει να είναι αντικειμενικό, αντίληψη που πηγάζει από το *cinéma verité*, άρχισε να θεωρείται αναχρονιστική. Μετά το 1980 η υποκειμενική οπτική του δημιουργού γίνεται όλο και πιο εμφανής (Chanan, 2007: 241). Σε αφηγηματικό επίπεδο οι δημιουργοί συνθέτουν διαφορετικές τεχνικές, χρησιμοποιώντας στο ίδιο ντοκιμαντέρ συνεντεύξεις, αρχειακό υλικό, παρατήρηση, αλλά και σπικάζ (Nichols, 1983: 18). Πλέον πρωταρχική σημασία φαίνεται να έχει το μήνυμα που επιδιώκει να μεταφέρει η ταινία και για το σκοπό αυτό επιστρατεύονται τα εκάστοτε απαραίτητα εργαλεία.

### **1.2.3 Το «νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ» και οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής**

Έπειτα από ένα σημαντικό διάστημα, όπου το ενδιαφέρον για τη μυθοπλασία είχε κυριολεκτικά εκτοπίσει το ντοκιμαντέρ από τις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά και από τις σημαντικές δυνατότητες χρηματοδότησης, το ντοκιμαντέρ επανέρχεται δυναμικά στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Πρόκειται για το λεγόμενο «νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ» ή «new documentary wave», κατά το οποίο το ντοκιμαντέρ επιστρέφει στη μεγάλη οθόνη. Επικρατεί πλέον η αντίληψη ότι το ντοκιμαντέρ δεν ασχολείται μόνο με ιστορικά ή περιβαλλοντικά θέματα, αλλά και με τα επίκαιρα, κοινωνικοπολιτικά ζητήματα (Chanan, 2007: 3). Αυτή η αναγέννηση του ντοκιμαντέρ γίνεται ιδιαίτερα αισθητή με την προβολή των παραγωγών του Michael Moore, *Bowling for Columbine* (2002) και *Fahrenheit 9/11* (2004), που σημείωσαν ρεκόρ εισιτηρίων και βραβεύθηκαν με Όσκαρ και Χρυσό Φοίνικα αντίστοιχα. Ο Moore

καταπιάνεται με θέματα της πολιτικής επικαιρότητας και τα παρουσιάζει συνδυάζοντας μια ποικιλία τεχνικών. Δημιουργεί το δικό του πολεμικό στυλ, αντλώντας στοιχεία από το επεξηγηματικό ντοκιμαντέρ, από το *verité* και από τη σάτιρα, ενώ χρησιμοποιεί μία ποικιλία αρχειακού υλικού και συνεντεύξεων (Πασχαλίδης, 2009: 208).

Φυσικά, το *new documentary wave* δεν αφορά μόνο παραγωγές στις Η.Π.Α., αντιθέτως είναι διεθνές φαινόμενο. Εξίσου δυναμικές παραγωγές κοινωνικοπολιτικού ντοκιμαντέρ πραγματοποιούνται σε μια σειρά χωρών μέσα στη δεκαετία του 2000. Στην αναγέννηση του ντοκιμαντέρ συνέβαλε ένα σύνολο συνθηκών που χαρακτηρίζουν τις τελευταίες δεκαετίες. Κατ' αρχάς, ο περιορισμός της ερευνητικής δημοσιογραφίας οδήγησε στην αύξηση των ανεξάρτητων δημιουργών που στρέφονται προς το ντοκιμαντέρ (Vladica & Davis, 2009: 1). Επίσης, η πτώση της ποιότητας του τηλεοπτικού περιεχομένου κατά τη δεκαετία του 1990 και του 2000 και η κρίση αξιοπιστίας των δημοσιογράφων κατέστησαν το ντοκιμαντέρ πιο δημοφιλές. Τέλος, η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας μείωσε δραστικά το κόστος παραγωγής, επιτρέποντας ακόμα και σε μη εξειδικευμένους επαγγελματίες να δημιουργήσουν το δικό τους ντοκιμαντέρ (Chanan, 2007: 7).

Πράγματι οι νέες δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας έχουν επηρεάσει δραστικά όχι μόνο το στάδιο της παραγωγής, αλλά και το στάδιο της διανομής. Χάρη στο διαδίκτυο οι δημιουργοί έχουν αμεσότερη πρόσβαση σε πληροφορίες και αρχειακό υλικό, γεγονός που διευκολύνει το στάδιο της έρευνας και της προεργασίας. Ο εξοπλισμός βιντεοσκόπησης και τα προγράμματα επεξεργασίας και μοντάζ είναι πλέον πιο οικονομικά και εύχρηστα, γεγονός που έχει μειώσει το συνολικό κόστος παραγωγής (Vladica & Davis, 2009: 2). Παράλληλα, μέσω διαδικτύου αναπτύσσονται εναλλακτικά μοντέλα χρηματοδότησης, όπως αυτό του *crowdfunding* (*διαδικτυακή μικροχρηματοδότηση*). Πρόκειται για την ομαδική προσπάθεια συλλογής χρημάτων από το ευρύ κοινό, όπου καθένας συνεισφέρει μέσω διαδικτύου ένα μικρό ποσό για την υλοποίηση μιας ιδέας (Belleflamme et al., 2010: 1). Με αυτό τον τρόπο, οι δημιουργοί ντοκιμαντέρ έχουν απόλυτη αυτονομία στη διαχείριση του ποσού και ελευθερία έκφρασης (Sørensen, 2012: 737). Τέλος, η ψηφιακή τεχνολογία έχει προσφέρει και νέα, εναλλακτικά κανάλια διανομής, καθώς πραγματοποιείται διανομή των ντοκιμαντέρ μέσω διαδικτύου, με παρακολούθηση των ταινιών, είτε δωρεάν, είτε επί πληρωμή (Vladica & Davis, 2009: 2).

Η ιστορική πορεία του ντοκιμαντέρ από τη γέννησή του μέχρι σήμερα συνιστά μία συνεχή αμφιταλάντευση μεταξύ του αιτήματος για ουδέτερη και άμεση αποτύπωση της πραγματικότητας και του αιτήματος για πολιτική έκφραση και, μέσω αυτής, διεκδίκηση καλύτερων συνθηκών ζωής. Η τελευταία εξέλιξη στο χώρο, το new documentary wave, ουσιαστικά ανταποκρίνεται στο δεύτερο αίτημα, αναγεννώντας το πολιτικό ντοκιμαντέρ.

### **1.3. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ**

Η σχέση του ντοκιμαντέρ με την κοινωνία και η θέση του στο δημόσιο διάλογο είναι ένα ζήτημα που διαρκώς εγείρει νέες συζητήσεις. Σε αντίθεση με την ταινία μυθοπλασίας, που συχνά έχει την τάση να απευθύνεται στο θυμικό των θεατών, το ντοκιμαντέρ απευθύνεται στο θεατή ως πολίτη (Chanana, 2007: 16). Λαμβάνει, δηλαδή, υπ' όψιν το δέκτη του μηνύματος του ως μέρος του κοινωνικού συνόλου και ως δυναμικό καταλύτη των εξελίξεων στη δημόσια σφαίρα. Απουσία οποιασδήποτε δέσμευσης των δημιουργών για αντικειμενικότητα, λόγω της μη δημοσιογραφικής φύσης του, το ντοκιμαντέρ παρεμβαίνει, αναδεικνύει ένα ζήτημα, κρίνει, αμφισβητεί και, σε ένα ιδανικό για τους δημιουργούς σενάριο, πείθει και κινητοποιεί. Παράγει, δηλαδή, πολιτικό λόγο και συνιστά φορέα μηνυμάτων ιδεολογικά φορτισμένων.

Το ντοκιμαντέρ δεν επιδρά μόνο στην προσωπική άποψη του κάθε θεατή, αλλά και στα μέλη ακτιβιστικών ομάδων και στους υπεύθυνους για λήψη αποφάσεων. Δηλαδή τείνει να επηρεάσει τις απόψεις ατόμων που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της δημόσιας ζωής. Επιμορφώνει και κινητοποιεί τους ακτιβιστές για δράση και, φέρνοντας ένα θέμα στο προσκήνιο, έχει τη δυνατότητα να αναδιαμορφώσει την ατζέντα και το περιεχόμενο της πολιτικής συζήτησης (Whiteman, 2004: 65). Ακόμα κι αν η πολιτική διάσταση ενός ντοκιμαντέρ δεν είναι άμεσα εμφανής, δεν είναι λίγοι εκείνοι που εκτιμούν ότι η πολιτική βρίσκεται στο «γονίδιο» του ντοκιμαντέρ (Chanana, 2007: 16) κι έτσι, ο πολιτικός αντίκτυπος, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, είναι υπαρκτός. Ως πράξη, η δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ μπορεί να θεωρηθεί πολιτική, μόνο και μόνο επειδή πηγάζει από μία γενικότερη ανησυχία (Breschand, 2003: 35).

Για τον John Grierson, κύριος στόχος του ντοκιμαντέρ είναι να δώσει στον θεατή-πολίτη τη δυνατότητα και την ώθηση να εμπλακεί στις κοινωνικές εξελίξεις (Στάθη & Σκοπετέας, 2009: 7), στόχος που μπορεί να υλοποιηθεί χάρις στην ικανότητά του να ενημερώνει και να εκπαιδεύει. Φυσικά, στις δεκαετίες που ακολούθησαν το έργο του Grierson αναπτύχθηκαν πολύ διαφορετικές προσεγγίσεις για το ρόλο του ντοκιμαντέρ. Όμως, η σημερινή αντίληψη για το πολιτικό ντοκιμαντέρ φαίνεται να συμφωνεί με την προσέγγισή του (Πασχαλίδης, 2009: 218), υποστηρίζοντας ότι αυτό το είδος έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει νέες διαδικασίες συμμετοχής στα κοινά. Μελετώντας τους τρόπους με τους οποίους τα ντοκιμαντέρ παρουσιάζουν κοινωνικά και πολιτικά θέματα, ο Nichols εντοπίζει δύο κυρίαρχα στυλ. Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί είτε να δίνει έμφαση στο ίδιο το κοινωνικό πρόβλημα, πραγματευόμενο το θέμα του μέσα από μια κοινωνική οπτική γωνία, είτε να δίνει έμφαση σε ένα πορτραίτο (*personal portraiture*), δηλαδή να δίνει πληροφορίες για ένα πρόσωπο και, μέσω αυτού, να αναδεικνύει το ευρύτερο κοινωνικό ζήτημα (Nichols, 2001: 163).

Οι τεχνικές του πολιτικού ντοκιμαντέρ ποικίλουν και ανάλογα με το σκοπό του δημιουργού. Κάποια ντοκιμαντέρ αποσκοπούν στο να εξηγήσουν και να ερμηνεύσουν, ενώ άλλα επιδιώκουν να κάνουν το θεατή να κατανοήσει ένα θέμα ή μια πτυχή του σε βάθος. Αυτά που αποσκοπούν στην επεξήγηση αναλύουν ένα πρόβλημα, προτείνουν ρητά κάποια λύση και αναζητούν τρόπους να κινητοποιήσουν το θεατή, ώστε να υποστηρίξει τη συγκεκριμένη λύση. Αντίθετα, αυτά που αποσκοπούν στην κατανόηση από τη μεριά του θεατή βασίζονται περισσότερο στην παρατήρηση, προσπαθούν να εμπλουτίσουν τις γνώσεις του θεατή και, συχνά, καταλήγουν να προκαλούν αμφισβήτηση κάποιων εδραιωμένων αντιλήψεων (Nichols, 2001: 165). Σε κάθε περίπτωση, το ντοκιμαντέρ συνιστά μια παρέμβαση στο δημόσιο διάλογο, αυξάνοντας το βαθμό πολυφωνίας. Το γεγονός αυτό καθιστά το ντοκιμαντέρ μέρος της πολιτικής επικοινωνίας.

Όμως, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι για να έχει ένα ντοκιμαντέρ πολιτική χροιά δεν απαιτείται να λαμβάνει μια σαφή ιδεολογική θέση, ούτε καν να αναφέρεται άμεσα στην πολιτική επικαιρότητα, σε πολιτικά γεγονότα ή σε πολιτικά πρόσωπα. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ δεν προϋποθέτει στράτευση των δημιουργών και προπαγανδιστικό λόγο (Chanani, 2007: 16). Ωστόσο, το φαινόμενο αυτό δεν είναι σπάνιο. Για παράδειγμα, τέτοιο χαρακτήρα λαμβάνουν οι ταινίες του «πολέμου του ντοκιμαντέρ», μιας ομάδας ταινιών που δημιουργήθηκαν την περίοδο των εκλογών

του 2004 στις Η.Π.Α., με πρώτη το *Fahrenheit 9/11* του Michael Moore. Τα ντοκιμαντέρ αυτά χαρακτηρίζονται από έντονο μαχητικό ύφος και σαφώς εκφρασμένη πολιτική θέση (Πασχαλίδης, 2009: 213-214). Πολλοί τα κατέκριναν για μεροληψία και έλλειψη ουδετερότητας, ενώ άλλοι τόνισαν ότι η προσωπική οπτική γωνία και αφήγηση είναι ένδειξη ναρκισσιισμού των σκηνοθετών (Chanan, 2007: 16). Είναι γεγονός ότι η δυνατότητα έκφρασης προσωπικών πολιτικών πεποιθήσεων και η μεροληψία σε ένα ντοκιμαντέρ δεν θα έπρεπε να ταυτίζονται με την προπαγάνδα. Κάτι τέτοιο μπορεί να κοστίζει σε αξιοπιστία, ακόμη κι αν οι προθέσεις των δημιουργών είναι από τις αγαθότερες, όπως η ανάδειξη κοινωνικών προβλημάτων ή η υπεράσπιση μειονοτήτων.

Μέσα στο χρόνο η δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ ήταν πολλές φορές αποτέλεσμα μιας ευρύτερης ανάγκης για κοινωνική αλλαγή και έκφραση δικαιωμάτων, όπως συνέβη με το φεμινιστικό ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του 1970 (Whiteman, 2004: 52). Μάλιστα, σήμερα δεν είναι λίγοι εκείνοι που πιστεύουν ότι η διαθέσιμη ψηφιακή τεχνολογία θα συμβάλει στην αποτελεσματικότερη διεκδίκηση δικαιωμάτων μέσω του ντοκιμαντέρ. Ανάμεσά τους και ο ντοκιμαντερίστας Peter Wintonick, ο οποίος γράφει: «*Το ψηφιακό όνειρο είναι πλέον απτή πραγματικότητα. Με όπλο την πληροφορία, ο κόσμος μπορεί να αλλάξει.*» (Wintonick, 2007). Σίγουρα το ντοκιμαντέρ είναι φορέας μηνύματος, φορέας μιας συγκεκριμένης οπτικής. Όμως, σε καμία περίπτωση δεν είναι φορέας αλλαγής. Η υπόθεση ότι ένα ντοκιμαντέρ είναι από μόνο του αρκετό για την έλευση κοινωνικών αλλαγών θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από ρομαντική έως αφελής. Πάντως, είναι μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας για αύξηση του πολιτικού προβληματισμού, ανάπτυξη του δημόσιου διαλόγου, διαμόρφωση της κοινής γνώμης και δημιουργία ακτιβιστικών δικτύων (Nisbet & Aufderheide, 2009: 450).

Ο ενθουσιασμός του Wintonick για τη συνεισφορά της ψηφιακής τεχνολογίας στο ντοκιμαντέρ δεν είναι αβάσιμος, γιατί έχει ήδη αποδειχθεί ιδιαίτερα χρήσιμο εργαλείο σε περιόδους κρίσιμων εξελίξεων στο πολιτικό σκηνικό. Ο οικονομικός και εύχρηστος εξοπλισμός βιντεοσκόπησης έχει δώσει τη δυνατότητα σε μη επαγγελματίες να δημιουργήσουν ανεξάρτητες παραγωγές χαμηλού προϋπολογισμού, μέσω των οποίων ασκούν πολιτική κριτική. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η αναγέννηση του ντοκιμαντέρ στη χρεοκοπημένη Αργεντινή του 2001. Οι ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν την έλευση της κρίσης χρέους

έδωσαν ώθηση στη δημιουργία ντοκιμαντέρ. Νέοι κινηματογραφιστές με άριστη γνώση του τελευταίας τεχνολογίας εξοπλισμού βιντεοσκόπησης βγήκαν στο δρόμο και κατέγραψαν τις διαδηλώσεις και τις λοιπές κινητοποιήσεις, ενώ συνέχισαν, ακολουθώντας τη δράση των συνελύσεων και των εργατικών συνεταιρισμών. Πρόκειται για το κίνημα που έμεινε γνωστό ως *cine piquetero* (ιδιωματισμός που προέκυψε από την προσαρμογή της αγγλικής λέξης “picket” στην ισπανική). Αφήνοντας πίσω του ένα μεγάλο αριθμό ταινιών σε μια ποικιλία στυλ (από ρεπορτάζ μέχρι ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους) το *cine piquetero* κατάφερε να δώσει μια πλήρη εικόνα των κινημάτων της περιόδου αυτής (Chanan, 2007: 17-18).

Το ντοκιμαντέρ και η πολιτική βρίσκονται σε μια διαρκή διαδικασία αλληλεπίδρασης. Όσο η πολιτική επικαιρότητα και οι κοινωνικές συνθήκες είναι τέτοιες, που προκαλούν ανησυχίες, η κάμερα μετατρέπεται σε όπλο στα χέρια των ντοκιμαντεριστών. Με τη σειρά τους τα ντοκιμαντέρ, προϊόντα αυτής της ανησυχίας και της επακόλουθης αναζήτησης, προσθέτουν διαρκώς νέες απόψεις στο δημόσιο διάλογο. Η αναγέννηση του πολιτικού ντοκιμαντέρ σε μια περίοδο παγκόσμιας κρίσης, όπως η σημερινή, δεν είναι τυχαία. Η ανάπτυξή του είναι μια αισιόδοξη ένδειξη ότι ο δημόσιος διάλογος εξακολουθεί να αναπτύσσεται.





## Κεφάλαιο 2. Το ελληνικό ντοκιμαντέρ

### 2.1. Το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ

Στην Ελλάδα το ντοκιμαντέρ δεν βρισκόταν ποτέ ανάμεσα στα πιο δημοφιλή είδη, ενώ το κοινό του ήταν πάντα σχετικά περιορισμένο. Αποδιδόμενο στα ελληνικά ως «ντοκιμαντέρ» ή, σπανιότερα, ως «ταινία τεκμηρίωσης», λαμβάνει μια ποικιλία σημασιών και *«χρησιμοποιείται συνήθως για ένα τεράστιο εύρος ταινιών που περιλαμβάνει ταξιδιωτικά ρεπορτάζ, δημοσιογραφικές έρευνες, λαογραφικές εκπομπές, αρχαικό υλικό κτλ»* (Στεφανή, 2015: 13). Παρά τη μακρόχρονη πορεία του και τα αξιόλογα δείγματα ελληνικών παραγωγών, μόνο τα τελευταία χρόνια σημειώνει το ντοκιμαντέρ μια τάση να ξεχωρίσει ανάμεσα στα άλλα είδη με τα οποία συγχέεται και να προσδιοριστεί εκ νέου.

Ουσιαστικά η παραγωγή ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα αναπτύχθηκε μέσα στη δεκαετία του 1960, αντιδρώντας στην εμπορευματική κυριαρχία του κινηματογράφου μυθοπλασίας. Η τάση περιελάμβανε την επιλογή θεμάτων από την επικαιρότητα και τις χαμηλού κόστους παραγωγές, χάρις στις ολιγομελείς ομάδες νέων κινηματογραφιστών που συχνά εργάζονταν εθελοντικά. Η πλειοψηφία των παραγωγών αυτής και της επόμενης δεκαετίας παρουσίαζε αυθεντικές σκηνές από τα γεγονότα της επικαιρότητας, καθώς οι οπερατέρ επέλεξαν να βρεθούν στην καρδιά των γεγονότων. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το ντοκιμαντέρ *100 ώρες του Μάη* (1963), των Δήμου Θεού και Φώτου Λαμπρινού, για τα γεγονότα που πλαισίωσαν τη δολοφονία του Γ. Λαμπράκη (Αθανασάτου, 2009: 106).

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του 1967-1974 προϋπόθεση για τη δημιουργία ντοκιμαντέρ ήταν οι σκηνοθέτες να έχουν λάβει «άδεια λήψεως», λόγω της επιβεβλημένης λογοκρισίας. Παρ' όλα αυτά, η παραγωγή ντοκιμαντέρ δεν σταμάτησε και η θεματολογία δεν άλλαξε ριζικά, καθώς ορισμένοι σκηνοθέτες βρήκαν διέξοδο δηλώνοντας ότι δημιουργούν άλλα είδη ντοκιμαντέρ, όπως λαογραφικά. Στην πραγματικότητα δημιουργούσαν αμιγώς πολιτικές ταινίες, που προβάλλονταν συνήθως στο εξωτερικό, όπως συνέβη με το *Δεν είναι παρά μια αρχή* (*Ce n'est qu'un début*, 1971) του Παντελή Βούλγαρη (Αθανασάτου, 2009: 107-108). Την ίδια περίοδο, άλλοι Έλληνες ντοκιμαντερίστες επέλεξαν να ζήσουν και να εργαστούν στο εξωτερικό. Για παράδειγμα, ο Ροβήρος Μανθούλης, που ήδη είχε ξεκινήσει την

καριέρα του στην Ελλάδα, συνέχιζε την πορεία του στη Γαλλία, με παραγωγές μουσικής, κοινωνικής και πολιτικής θεματολογίας (Γκουζιώτης, 2005: 67).

Μετά την πτώση του καθεστώτος, η πολιτικοποίηση των δημιουργών άρχισε να γίνεται εμφανής, κυρίως μέσα από πολιτικά και αγωνιστικά ντοκιμαντέρ με έντονη κριτική διάθεση και μεγάλο όγκο αρχειακού υλικού, όπως είναι το έργο του Νίκου Κούνδουρου, *Τα Τραγούδια της φωτιάς* (1974), μια καταγραφή των δύο πρώτων μεταδικτατορικών συναυλιών στην Αθήνα (Γκουζιώτης, 2005: 40). Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν και το έργο της «Ομάδας των 6», που κατέγραψε τις μαζικές κινητοποιήσεις που πραγματοποιήθηκαν τα πρώτα χρόνια μετά τη δικτατορία. Συνολικά το ελληνικό ντοκιμαντέρ των δεκαετιών του 1960 και του 1970 συνδύασε στοιχεία από την παράδοση του βρετανικού κινήματος, από το έργο του Robert Flaherty, αλλά και από το γαλλικό *cinéma vérité*, καθώς εστίασε σε επίκαιρα κοινωνικά θέματα και χρησιμοποίησε τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης. Οι κινηματογραφιστές αυτής της περιόδου μας κληροδότησαν έναν πλούσιο όγκο ντοκουμέντων, πολύτιμων για τη φιλική μνήμη (Αθανασάτου, 2009: 115).

Τα ανεξάρτητα πολιτικοποιημένα ντοκιμαντέρ των πρώτων ετών της Μεταπολίτευσης άρχισαν να περιορίζονται κατά τη δεκαετία του 1980. Πλέον βασικοί χρηματοδότες του ελληνικού ντοκιμαντέρ ήταν η Ε.Ρ.Τ. και το Υπουργείο Πολιτισμού, φορείς που έδειχναν ενδιαφέρον κυρίως για λαογραφικά, εθνολογικά και ιστορικά ντοκιμαντέρ, με σκοπό την καταγραφή της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς (Γκουζιώτης, 2005: 38). Η πλειοψηφία των παραγωγών προβαλλόταν μέσω της κρατικής τηλεόρασης, σε μια περίοδο που η ιδιωτική δεν είχε κάνει ακόμη την εμφάνισή της. Η συνεργασία της κινηματογραφικής συντεχνίας με την κρατική τηλεόραση και ο μεγάλος αριθμός παραγωγών καθιστούν τη δεκαετία του 1980 την πιο δραστήρια περίοδο του ελληνικού ντοκιμαντέρ (Γκουζιώτης, 2005: 43). Η ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης μέσα στη δεκαετία του 1990 επρόκειτο να μειώσει το γενικό ενδιαφέρον για το ντοκιμαντέρ. Τα ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια δεν πρόβαλλαν, ούτε χρηματοδοτούσαν ελληνικές παραγωγές, ενώ η προβολή ντοκιμαντέρ στις κινηματογραφικές αίθουσες ήταν πολύ σπάνια. Ως αποτέλεσμα, η έννοια του ντοκιμαντέρ για το ευρύ κοινό ταυτιζόταν με τηλεοπτικές εκπομπές ενημερωτικού χαρακτήρα ή με ντοκιμαντέρ περιβαλλοντικής θεματολογίας (Papadimitriou, 2014: 31-32).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και στις αρχές της επόμενης παρατηρείται μία τάση αύξησης του ενδιαφέροντος για το ντοκιμαντέρ. Κατ'αρχάς, το 1999 έλαβε χώρα το Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης για πρώτη φορά ως ανεξάρτητη διοργάνωση. Έκτοτε πραγματοποιείται σε ετήσια βάση με διαγωνιστικό τμήμα, έχοντας αποκτήσει διεθνές κύρος. Επιπλέον, στις αρχές της δεκαετίας μία ελληνική παραγωγή επρόκειτο να προκαλέσει το διεθνές ενδιαφέρον. Πρόκειται για την ταινία του Φίλιππου Κουτσαφτή *Αγέλαστος πέτρα* (2000), που αφορά τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην Ελευσίνα μέσα σε μία δεκαετία. Σημείωσε τεράστια επιτυχία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, λαμβάνοντας τέσσερα βραβεία, αλλά και ρεκόρ εισιτηρίων, με πρωτόγνωρη για ντοκιμαντέρ προσέλευση στις αίθουσες (Νικολαΐδου, 2006: 89).

Φυσικά, μία παραγωγή δεν ήταν αρκετή για να διατηρήσει μακροπρόθεσμα το ενδιαφέρον για το χώρο. Οι Έλληνες δημιουργοί ντοκιμαντέρ εξακολουθούσαν, στην πλειοψηφία τους, να βρίσκονται στο περιθώριο της τηλεοπτικής και κινηματογραφικής αγοράς, ενώ οι περισσότερες ελληνικές παραγωγές αφορούσαν συνήθως θέματα πολιτιστικά, λαογραφικά ή φυσιολατρικά. Ελάχιστες ήταν εκείνες που εστίαζαν στην κοινωνική ή πολιτική επικαιρότητα. Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή του Γκουζιώτη, ο οποίος το 2005 γράφει: *«σπάνια θα δεις ελληνικό ντοκιμαντέρ που να περιγράφει μια κοινωνική ομάδα, ένα πρόβλημα, ένα καυτό θέμα»*. Τα ντοκιμαντέρ που επιλέγονταν για χρηματοδότηση άγγιζαν συνήθως περισσότερο ανώδυνα θέματα ή προσέγγιζαν τα κοινωνικά ζητήματα, χωρίς καμία κριτική διάθεση (Γκουζιώτης, 2005: 31). Πάντως, προς το τέλος της δεκαετίας έκαναν την εμφάνισή τους δύο νέες σχετικές διοργανώσεις. Το 2007 ιδρύθηκε το Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας, που μέχρι σήμερα συγκεντρώνει και παρουσιάζει σε ετήσια βάση ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής παραγωγής ντοκιμαντέρ. Επίσης, το 2009 ξεκίνησε η διοργάνωση του «CineDoc» που λαμβάνει χώρα στην Αθήνα καθ' όλη τη διάρκεια της χρονιάς με ελληνικές και ξένες παραγωγές. Οι διοργανώσεις αυτές είναι ενδεικτικές της τάσης ανάπτυξης που άρχισε να σημειώνει το ελληνικό ντοκιμαντέρ και του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για αυτό.

## **2.2. Η έλευση της κρίσης: Εμπόδιο ή ευκαιρία για το ελληνικό ντοκιμαντέρ;**

Η κρίση δημοσιονομικού χρέους που ξέσπασε στη χώρα στο τέλος της δεκαετίας του 2000 και η επακόλουθη επιβολή μέτρων λιτότητας δεν άφησε ανεπηρέαστο το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Άλλωστε, συνολικά το τοπίο των Μ.Μ.Ε. αναδιαμορφώθηκε ριζικά. Η συρρίκνωση των διαφημιστικών εσόδων, που ήταν ζωτικής σημασίας για τα ελληνικά Μέσα, είχε ως αποτέλεσμα τη διακοπή λειτουργίας πολλών επιχειρήσεων και τη μείωση της απασχόλησης στον τομέα (Λεάνδρος, 2013: 32). Σταδιακά αναδύθηκε ένα νέο τοπίο με ανεξάρτητα έντυπα, διαδικτυακά περιοδικά και δημοσιογραφικά ντοκιμαντέρ που επεδίωκαν να λειτουργήσουν ως εναλλακτική φωνή στο δημόσιο διάλογο (Κουντούρη & Νικολαΐδου, 2015: 212). Όσον αφορά το χώρο του ντοκιμαντέρ, η βασική επίπτωση της κρίσης ήταν η ραγδαία μείωση των διαθέσιμων επιλογών για χρηματοδότηση. Οι κρατικές χρηματοδοτήσεις περιορίστηκαν και, ειδικά μετά το κλείσιμο της Ε.Ρ.Τ., που αποτελούσε τον κυρίαρχο υποστηρικτή των ελληνικών παραγωγών, η ανησυχία για το μέλλον του ελληνικού ντοκιμαντέρ ήταν μεγάλη (Papadimitriou, 2014: 44). Δεδομένης της δυσμενούς κατάστασης, το 2013 ιδρύθηκε η Ένωση Ελληνικού Ντοκιμαντέρ, με σκοπό να υποστηρίξει τις ελληνικές, και κυρίως τις ανεξάρτητες παραγωγές.

Παρά τα ζωτικής σημασίας οικονομικά προβλήματα του χώρου, η κρίση ως φαινόμενο προκάλεσε το έντονο ενδιαφέρον των ντοκιμαντεριστών, όπως είχε συμβεί και σε άλλες κρίσιμες ιστορικές περιόδους. Η ίδια η κρίση, οι συνέπειές της, αλλά και κάθε πιθανό αντικείμενο υπό το πρίσμα αυτής της νέας συνθήκης γίνονταν θέματα για ντοκιμαντέρ, μέσω των οποίων οι δημιουργοί ευελπιστούσαν να παρέμβουν στο δημόσιο διάλογο. Παράλληλα, πολλοί ανεξάρτητοι δημοσιογράφοι στράφηκαν προς το ντοκιμαντέρ, επιδιώκοντας να παρουσιάσουν εναλλακτικές αναγνώσεις και οπτικές των εξελίξεων (Papadimitriou, 2016: 470). Η ανάδυση του δημοσιογραφικού ντοκιμαντέρ έδωσε τη δυνατότητα παρουσίασης και ανάλυσης ενός θέματος της επικαιρότητας σε βάθος, χωρίς το χρονικό περιορισμό του ρεπορτάζ (Κουντούρη & Νικολαΐδου, 2015: 214). Εκτός των δημοσιογράφων, κατά τη διάρκεια της κρίσης ντοκιμαντερίστες με πολυετή εμπειρία στο δημιουργικό ντοκιμαντέρ άρχισαν να ενδιαφέρονται για ζητήματα της επικαιρότητας, ζητήματα που μέχρι πρόσφατα ήταν αντικείμενο δημιουργών με δημοσιογραφικό υπόβαθρο (Karakasis, 2014: 119). Ενδεικτική του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για την πολιτική επικαιρότητα είναι και η εμφάνιση του εκλογικού ντοκιμαντέρ για πρώτη φορά στη χώρα (Karakasis, 2014:

118). Η λύση στο πρόβλημα της χρηματοδότησης άρχισε και στην Ελλάδα να αναζητείται μέσω των πρακτικών του crowdfunding ή ευρύτερα της υποστήριξης από το κοινό, ενώ συχνά οι δημιουργοί ήταν διατεθειμένοι να εργασθούν με πολύ χαμηλότερες απολαβές ή αμισθί.

Αυτές οι ανεξάρτητες παραγωγές εξασφαλίζουν απόλυτη ελευθερία έκφρασης για τους δημιουργούς, οι οποίοι όλο και συχνότερα λαμβάνουν σαφή θέση απέναντι στα θέματα που πραγματεύονται. Τα ντοκιμαντέρ πολιτικής θεματολογίας, ακόμη κι αν είναι σαφώς στρατευμένα, τείνουν να αντιμετωπίζονται ως εναλλακτική φωνή στη ρητορική των κυρίαρχων Μ.Μ.Ε. (Karakasis, 2014: 119). Γι' αυτό και, εκτός των φεστιβάλ και των κινηματογραφικών αιθουσών, τα ανεξάρτητα ντοκιμαντέρ προβάλλονται στο διαδίκτυο, αλλά και σε ένα εναλλακτικό δίκτυο προβολής, υποστηριζόμενο από συλλόγους, οργανώσεις κ.α. (Κουντούρη & Νικολαΐδου, 2015: 214). Η επίκαιρη θεματολογία και οι διαφορετικές προσεγγίσεις που παρουσιάζονται προσελκύουν το ενδιαφέρον του κοινού για το είδος του ντοκιμαντέρ. Ενδεικτική του αυξανόμενου ενδιαφέροντος είναι η ίδρυση δύο ακόμη φεστιβάλ, του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Ιεράπετρας το 2014 και του Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου το 2015. Μέσα από το ντοκιμαντέρ, τόσο οι δημιουργοί, όσο και οι πολίτες αναζητούν απαντήσεις σε ερωτήματα καίρια για τη ζωή τους, σε μια περίοδο κρίσης. Όπως συνέβη και στην περίπτωση της Αργεντινής, όπου η κρίση χρέους του 2001 πυροδότησε τη δημιουργία ντοκιμαντέρ και το κίνημα *cine piquetero*,<sup>2</sup> έτσι και στην Ελλάδα φαίνεται ότι το ντοκιμαντέρ κατά έναν τρόπο ενισχύεται από την κρίση. Οι αλλαγές στο τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ είναι τόσο ριζικές, που θα μπορούσε να γίνει λόγος για το ελληνικό new documentary wave.

---

<sup>2</sup> Βλ. Ενότητα 1.3. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ



### **Κεφάλαιο 3. Μεθοδολογία**

Το ελληνικό ντοκιμαντέρ δεν μένει ανεπηρέαστο από την κρίση των τελευταίων ετών. Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα του πώς αναδιαμορφώνει η κρίση το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Η παρούσα ερευνητική μελέτη εξετάζει το συνολικό τοπίο του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα, προκειμένου να εντοπίσει τις μεταβολές και τις τάσεις εντός αυτού. Στόχος είναι η γνωριμία με το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ, η ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του και η επισήμανση και ερμηνεία των αλλαγών που έχουν σημειωθεί τα τελευταία χρόνια.

Δεδομένων των παρατηρήσεων της πρόσφατης βιβλιογραφίας και των νέων συνθηκών στη χώρα, μπορεί κανείς να υποθέσει ότι τα τελευταία χρόνια η ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ σημειώνει τάσεις ανάπτυξης. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως αμιγώς ποσοτική αύξηση του αριθμού των παραγωγών, είτε ως ποιοτική μεταβολή του λόγου, των τεχνικών τεκμηρίωσης και των αφηγηματικών μέσων του ντοκιμαντέρ. Η παρούσα μελέτη βασίζεται στις υποθέσεις ότι η παραγωγή ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα αυξάνεται, στρέφεται όλο και συχνότερα προς τη θεματολογία της επικαιρότητας και αναπτύσσει πιο αισθητά πολιτικό λόγο, σε σχέση με τα χρόνια πριν την κρίση. Επίσης, εξετάζεται η υπόθεση της αύξησης των ανεξάρτητων παραγωγών και των συμπαραγωγών με χώρες του εξωτερικού, καθώς οι δημιουργοί ενδέχεται να αναζητούν διεξόδους στο οικονομικό πρόβλημα που προκύπτει από τη μείωση των δυνατοτήτων χρηματοδότησης της παραγωγής.

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα σχετικά με την αναδιαμόρφωση του τοπίου του ελληνικού ντοκιμαντέρ από την κρίση και οι προαναφερθείσες υποθέσεις προσεγγίζονται με δύο τρόπους: Μέσω μίας ποσοτικής έρευνας στο συνολικό τοπίο και μέσω ποιοτικής ανάλυσης στο περιεχόμενο του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ. Ο συνδυασμός ποσοτικών και ποιοτικών τεχνικών θα συνεισφέρει σε μια πληρέστερη διερεύνηση του πεδίου (Babbie, 2011: 65). Ειδικότερα, στο πρώτο μέρος της έρευνας πραγματοποιείται καταγραφή των ελληνικών παραγωγών ντοκιμαντέρ της δεκαετίας 2006-2015 που συμμετέχουν στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, προκειμένου να χαρτογραφηθεί το τοπίο και να μελετηθούν οι εξελίξεις μέσα σε αυτό. Στο δεύτερο μέρος εντοπίζονται και αναλύονται τα βασικά χαρακτηριστικά της ρητορικής του ντοκιμαντέρ της κρίσης.

## Η ποσοτική έρευνα

Η ανάγκη για τη χαρτογράφηση του τοπίου του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ προκύπτει από το γεγονός ότι μέχρι σήμερα δεν έχει πραγματοποιηθεί κάποια ανάλογη απόπειρα. Η διαδικασία αυτή κρίνεται απαραίτητη για τη μελέτη των επιμέρους χαρακτηριστικών του και για τον εντοπισμό των μεταβολών που σημειώνονται με την έλευση της κρίσης. Η έρευνα εστιάζει στη δεκαετία 2006-2015, δεκαετία που πλαισιώνει ισομερώς το 2010. Το έτος αυτό θεωρείται ως έτος έναρξης της κρίσης, καθώς μέσα σε αυτό η χώρα αιτήθηκε οικονομικής βοήθειας από το μηχανισμό στήριξης, λήφθηκαν τα πρώτα μέτρα λιτότητας, σημειώθηκαν έντονες αντιδράσεις και έγιναν αισθητές οι πρώτες κοινωνικές επιπτώσεις.

Από τον πληθυσμό που αφορά την έρευνα, δηλαδή το σύνολο των ελληνικών ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκαν μέσα στην εν λόγω δεκαετία, ως δείγμα επιλέγονται οι ταινίες που συμπεριλήφθηκαν στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Έχοντας ιδρυθεί το 1999, το Φεστιβάλ έχει αναδειχθεί σε μία από τις σημαντικότερες πολιτιστικές διοργανώσεις, όχι μόνο της Ελλάδας, αλλά και των Βαλκανίων (Papadimitriou, 2015: 170), ενώ συγκαταλέγεται ανάμεσα στα δέκα καλύτερα φεστιβάλ ντοκιμαντέρ διεθνώς.<sup>3</sup> Χάρη στη μακρόχρονη παρουσία του, το Φεστιβάλ συγκεντρώνει στο αρχείο του ένα πολύ σημαντικό μέρος της ελληνικής φιλομορφίας ντοκιμαντέρ, καθώς και πληροφορίες για τις παραγωγές, δηλαδή υλικό πολύτιμο για την εν λόγω έρευνα.

Από το πρόγραμμα των διοργανώσεων του διαστήματος 2006-2017, καταλογογραφήθηκαν τα ελληνικά ντοκιμαντέρ με έτη παραγωγής 2006-2015. Ως ελληνικά ντοκιμαντέρ ορίζονται εκείνα που έχουν ως χώρα παραγωγής ή ανάμεσα στις χώρες συμπαραγωγής την Ελλάδα. Στις μετρήσεις συγκαταλέγονται μόνο τα ντοκιμαντέρ που εντάχθηκαν στο επίσημο πρόγραμμα του φεστιβάλ και όχι αυτά των εκάστοτε αφιερωμάτων. Κρίνεται ότι κάτι τέτοιο θα αλλοίωνε το αποτέλεσμα, δεδομένου ότι τα αφιερώματα αφορούν άλλοτε Έλληνες και άλλοτε ξένους δημιουργούς.

Στο πλαίσιο της καταλογογράφησης των ταινιών της επιλεγμένης δεκαετίας, συγκεντρώνονται τα εξής στοιχεία:

---

<sup>3</sup> Raindance Film Festival, "10 top Documentary Film Festivals": <http://www.raindance.org/10-top-documentary-film-festivals/>.



- Αν η χώρα παραγωγής είναι αποκλειστικά η Ελλάδα ή αν πρόκειται για συμπαραγωγή με κάποια άλλη χώρα.
- Αν πρόκειται για παραγωγή της ΕΡΤ ή του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, για παραγωγή κάποιας εταιρείας ή για ανεξάρτητη παραγωγή.
- Αν πρόκειται για την πρώτη σκηνοθετική δουλειά του δημιουργού, δηλαδή αν ο σκηνοθέτης είναι πρωτοεμφανιζόμενος.
- Το κεντρικό θέμα που πραγματεύεται το εκάστοτε ντοκιμαντέρ. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ως κεντρικό θέμα νοείται αυτό που υπερिσχύει των διαφορετικών πτυχών που μπορεί να λάβει ένα ντοκιμαντέρ. Για τους σκοπούς αυτής της έρευνας, ορίζονται οι εξής θεματικές κατηγορίες: Ιστορία, Τέχνη, Περιβάλλον, Αθλητισμός, Οδοιπορικό-ταξίδι, Πορτραίτο-Βιογραφία, Αστικά ζητήματα, Εθνογραφικό-ανθρωπολογικό, Κοινωνικά ζητήματα, Επικαιρότητα.
- Αν το θέμα ή η προσέγγιση λαμβάνει άμεσα πολιτική χροιά.
- Αν συνδέεται με την οικονομική κρίση (για τα ντοκιμαντέρ μετά το 2010).

Η ταξινόμηση των ντοκιμαντέρ ως προς το κεντρικό θέμα βασίζεται στην περιγραφή τους στην ιστοσελίδα του Φεστιβάλ. Στις περιπτώσεις που αυτή δεν καθιστά το κεντρικό θέμα σαφές, χρησιμοποιείται η ίδια η ταινία, εφ' όσον είναι διαθέσιμη, ή το trailer. Διαφορετικά χρησιμοποιείται υλικό και περιγραφές από συνεντεύξεις των δημιουργών. Η αναλυτική εννοιολόγηση όλων των όρων που αφορούν την ταξινόμηση των ντοκιμαντέρ πραγματοποιείται στις αντίστοιχες ενότητες της εργασίας.

Τα ντοκιμαντέρ χωρίζονται ανά έτος παραγωγής, ώστε να καταμετρηθούν ως προς τα χαρακτηριστικά αυτά και να παρατηρηθεί η εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο. Στόχο της ποσοτικής έρευνας δεν αποτελεί η μέτρηση αυτή καθ' αυτή, αλλά η σύγκριση των δεδομένων που ίσχυαν προ κρίσης με αυτά που ισχύουν μετά την έναρξή της και ο εντοπισμός των γενικότερων τάσεων που επικρατούν στο τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η ποσοτικοποίηση των δεδομένων σχετικά με τα επιμέρους χαρακτηριστικά των ντοκιμαντέρ καθιστά τις μεταβολές αυτές σαφέστερες και διευκολύνει τη σύνοψη και την ανάλυση των στοιχείων (Babbie, 2011: 64), γι' αυτό και επιλέγεται.

## Η ποιοτική ανάλυση

Έπειτα από την ποσοτική έρευνα και την παρακολούθηση των μεταβολών στο συνολικό τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ, η μελέτη στρέφεται προς τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του και εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους αναπτύσσεται η πολιτική ρητορική. Με δεδομένο τον ορισμό του Nichols για το ντοκιμαντέρ, δηλαδή την επισήμανση ότι πρόκειται για αναπαράσταση και όχι αναπαραγωγή της πραγματικότητας (Nichols, 2001: 20), η έρευνα εστιάζει στις αναπαραστάσεις της κρίσης μέσα από το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ.

Για τις σπουδές επικοινωνίας, η διαδικασία της αναπαράστασης συνιστά μία πράξη διαμεσολάβησης μεταξύ πραγματικότητας και δέκτη. Πρόκειται για μια ενεργητική διαδικασία που, μέσω της χρήσης συμβάσεων και κωδίκων, συνεισφέρει στην παραγωγή νοήματος και απαιτεί από το δέκτη να ανασυγκροτήσει το πρωτότυπο, δηλαδή το προαναπαραστασιακό γεγονός (Geraghty, 2001: 374). Διαφοροποιώντας την από την έννοια της αντανάκλασης, ο Hall επισημαίνει ότι η αναπαράσταση προϋποθέτει την ενεργή πράξη της επιλογής, της παρουσίας, της δόμησης και της διαμόρφωσης, δηλαδή την ενεργή διαδικασία του «να κάνεις τα πράγματα να σημαίνουν» (Hall, 1988: 102). Ως δημιουργική και ενεργητική διαδικασία, η αναπαράσταση *ταξινομεί* το αντικείμενό της και ο ταξινομικός λόγος είναι ένα από τα κεντρικά συστατικά της ιδεολογίας. Γι' αυτό και ο Δοξιάδης εντάσσει την ιδεολογία στις θεμελιώδεις ιδιότητες κάθε είδους λόγου (Δοξιάδης, 2008: 181, 172). Επομένως, ο λόγος είναι κάτι παραπάνω από μέσο επικοινωνίας· είναι συμμετοχος στις διαδικασίες νοηματοδότησης, στους τρόπους παραγωγής νοήματος.

Για την ποιοτική προσέγγιση του ελληνικού ντοκιμαντέρ επιλέγεται η μέθοδος της ανάλυσης λόγου, που βασίζεται στην παραπάνω άποψη, ότι ο τρόπος διατύπωσης του λόγου είναι πολιτική διαδικασία και συμβάλλει ενεργά στη δημιουργία και τη μεταβολή των ταυτοτήτων και των κοινωνικών σχέσεων (Phillips & Jørgensen, 2009: 18). Ως δείγμα για την ποιοτική ανάλυση επιλέγονται τα ντοκιμαντέρ που είναι αφιερωμένα στην κρίση, προκειμένου να μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους το προαναπαραστασιακό γεγονός της κρίσης αποτυπώνεται στο ελληνικό ντοκιμαντέρ. Εντοπίζονται και αναλύονται τα συχνότερα εμφανιζόμενα ρητορικά σχήματα, οι σημασιοδοτικές τους πρακτικές και το ιδεολογικό επίπεδο της αναπαράστασης, ώστε να αναδειχθούν τα χαρακτηριστικά του πολιτικού λόγου του ντοκιμαντέρ της κρίσης.

## **Κεφάλαιο 4. Χαρτογραφώντας το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ**

### **4.1. Σχετικά με την καταμέτρηση**

Οι νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που προκύπτουν στη χώρα ως απόρροια της κρίσης δημιουργούν νέα δεδομένα για την ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ, επιβεβαιώνοντας ότι η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ της κοινωνίας και του ντοκιμαντέρ είναι διαχρονική. Εύκολα εντοπίζει κανείς κάποιες από τις τάσεις ανανέωσης του ελληνικού ντοκιμαντέρ, παρατηρώντας την εξέλιξη του ύφους και του περιεχομένου των ταινιών. Όμως, προκειμένου να μελετηθεί το τοπίο στο σύνολό του, απαιτείται μία οργανωμένη χαρτογράφηση. Το παρόν κεφάλαιο παρακολουθεί την εξέλιξη των ελληνικών παραγωγών μέσα σε μία δεκαετία, ώστε να προσεγγίσει με ποσοτικά δεδομένα την απάντηση στο ερώτημα του πώς αναδιαμορφώνει η κρίση το χώρο του ελληνικού ντοκιμαντέρ.

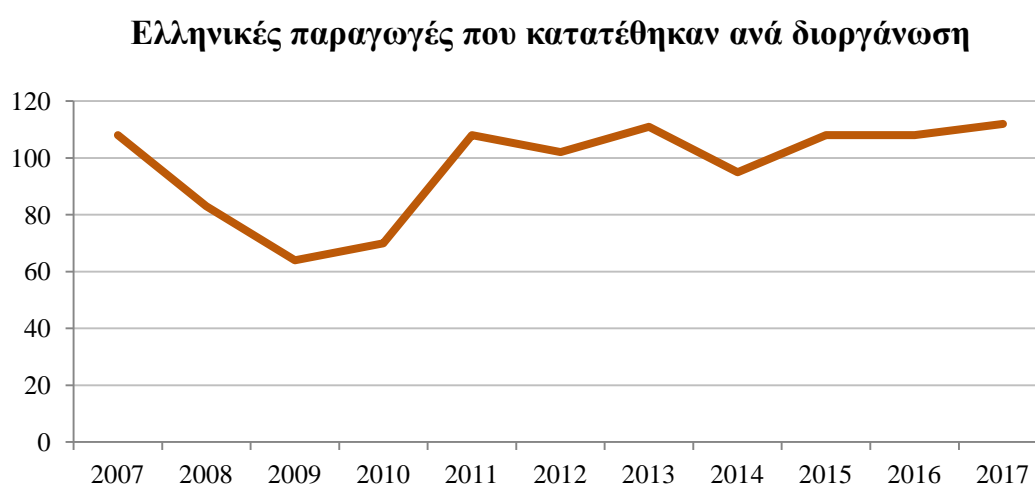
Το δείγμα της έρευνας αντλείται από το επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, του μακροβιότερου και διεθνώς αναγνωρισμένου φεστιβάλ ντοκιμαντέρ της χώρας. Ως δείγμα λειτουργούν οι ελληνικές παραγωγές της δεκαετίας 2006-2015 που συμπεριλήφθηκαν στο επίσημο πρόγραμμα. Επισημαίνεται ότι δεν λαμβάνονται υπ' όψιν οι παραγωγές που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο αφιερωμάτων σε σκηνοθέτες (π.χ. Αφιέρωμα στο Σωτήρη Δανέζη το 2008) ή σε ολόκληρες σειρές τηλεοπτικών εκπομπών ντοκιμαντέρ (π.χ. «Εξάντας» το 2006), δηλαδή παραγωγές που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα έπειτα από πρωτοβουλία της διοργάνωσης και όχι έπειτα από υποβολή από τους ίδιους τους δημιουργούς. Συνοπτικά, καταγράφονται οι ελληνικές παραγωγές του Κυρίως Προγράμματος και των ενοτήτων «Ελληνικό Πανόραμα» και «Ανοιχτή οθόνη».

Στο πλαίσιο της καταγραφής συλλέγονται στοιχεία σχετικά με το αν ο σκηνοθέτης είναι πρωτοεμφανιζόμενος, σχετικά με την ακριβή χώρα ή χώρες παραγωγής, με την εταιρεία ή το φορέα που πιθανώς χρηματοδοτεί την παραγωγή και με το κεντρικό θέμα της ταινίας. Η συλλογή των στοιχείων αυτών βασίζεται στην υπόθεση ότι μετά την έξαρση της οικονομικής κρίσης αυξάνονται οι πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες, οι ανεξάρτητες παραγωγές και οι συμπαραγωγές με το εξωτερικό, ενώ τα θέματα συνδέονται όλο και συχνότερα με την επικαιρότητα. Τα αποτελέσματα των μετρήσεων παρουσιάζονται αναλυτικά στις επόμενες ενότητες.

## 4.2. Η εξέλιξη της ελληνικής παραγωγής μέσα στο χρόνο

### 4.2.1. Ο αριθμός των ελληνικών παραγωγών

Ως ένδειξη για την εξέλιξη της ελληνικής παραγωγής λαμβάνεται υπ' όψιν τόσο ο αριθμός των ντοκιμαντέρ που υποβλήθηκαν προς προβολή στο φεστιβάλ, όσο και ο αριθμός των ταινιών που τελικά προβλήθηκαν. Αρχικά εξετάζεται ο συνολικός αριθμός των ντοκιμαντέρ που κατατέθηκαν στο φεστιβάλ στο διάστημα 2007-2017.<sup>4</sup> Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται η εξέλιξη του αριθμού αυτού ανά έτος διοργάνωσης.<sup>5</sup>



Γράφημα 1: Κατατεθειμένες ελληνικές παραγωγές ανά διοργάνωση του Φ.Ν.Θ.

Από την παρατήρηση του αριθμού των ντοκιμαντέρ που κατατέθηκαν στο φεστιβάλ προκύπτει μία σαφώς αυξητική τάση της παραγωγής από την έναρξη της κρίσης και έπειτα. Η βαθμιαία αύξηση των ντοκιμαντέρ αυτών σηματοδοτεί και μια ευρύτερη αύξηση των παραγόμενων ντοκιμαντέρ. Ωστόσο, οι αριθμοί αυτοί δεν παραπέμπουν στα έτη παραγωγής και δεν επιτρέπουν την αναλυτική παρατήρηση της εξέλιξης της παραγωγής. Για το λόγο αυτό, στο εξής λαμβάνονται υπ' όψιν μόνο τα ντοκιμαντέρ που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα του φεστιβάλ και δημιουργήθηκαν μέσα στην υπό εξέταση δεκαετία.

<sup>4</sup> Αυτό το χρονικό διάστημα διαφέρει από τη δεκαετία που έχει επιλεγεί για την έρευνα, λόγω περιορισμένης διαθεσιμότητας πληροφοριών για τα έτη πριν το 2007.

<sup>5</sup> Ευγενική παραχώρηση του Τμήματος Ελληνικού Προγράμματος του Φ.Ν.Θ.

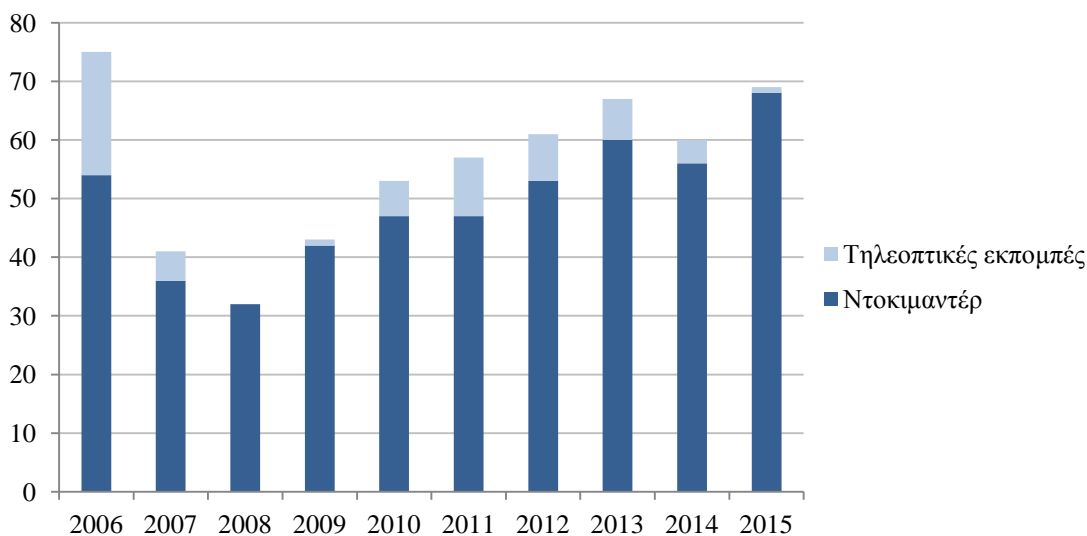
Από τις διοργανώσεις των ετών 2006-2017 καταλογογραφήθηκαν συνολικά 558 ελληνικά ντοκιμαντέρ με έτη παραγωγής από το 2006 έως το 2015. Αυτά τα ντοκιμαντέρ αποτελούν και το δείγμα της έρευνας. Ταξινομώντας τα ανά έτος παραγωγής, προκύπτει μία σαφώς ανοδική πορεία, από το 2008 και μετά, αν και ο μέγιστος αριθμός παραγωγών σημειώνεται το 2006.



Γράφημα 2: Ελληνικές παραγωγές 2006 – 2015.

Προτού προχωρήσει κανείς στο συμπέρασμα ότι η ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ βρίσκεται στα ίδια επίπεδα στην αρχή και στο τέλος της υπό εξέταση δεκαετίας, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ένα μέρος των παραγωγών αυτών αποτελεί τηλεοπτικές εκπομπές που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα του φεστιβάλ ως αυτόνομα ντοκιμαντέρ. Όσο παλαιότερα κοιτάξει κανείς, παρατηρεί ότι το φεστιβάλ συμπεριλάμβανε στο επίσημο πρόγραμμά του (εκτός των αφιερωμάτων, τα οποία ούτως ή άλλως δεν καταμετρώνται) επεισόδια τηλεοπτικών σειρών ντοκιμαντέρ, τα οποία πιθανώς υποβάλλονταν από τους ίδιους τους δημιουργούς. Βέβαια, με την πάροδο του χρόνου αυτό περιορίστηκε. Προκειμένου να γίνει πιο σαφής η εξέλιξη της ελληνικής παραγωγής μέσα στο χρόνο, στο παρακάτω γράφημα διαχωρίζονται τα ντοκιμαντέρ – τηλεοπτικές εκπομπές από τα υπόλοιπα, ανά έτος παραγωγής.

### Τηλεοπτικές εκπομπές και ντοκιμαντέρ

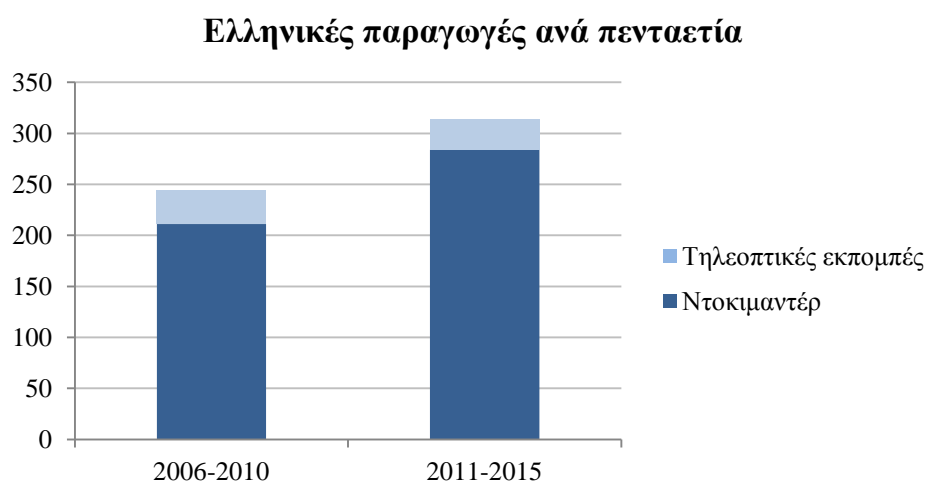


Γράφημα 3: Τηλεοπτικές εκπομπές και λοιπά ντοκιμαντέρ.

Ο αριθμός των τηλεοπτικών εκπομπών παραγωγής 2006 που συμπεριλήφθηκαν στο πρόγραμμα του φεστιβάλ ήταν τόσο μεγάλος, που καθιστά το συνολικό αριθμό των παραγωγών του έτους το μέγιστο της δεκαετίας. Οι εν λόγω παραγωγές προβλήθηκαν στο πλαίσιο των φεστιβάλ του 2006 και του 2007. Είναι πιθανό, όσο το φεστιβάλ βρισκόταν στα πρώτα χρόνια ύπαρξής του και δεν είχε ακόμη αποκτήσει τη σημερινή του φήμη, να μην δεχόταν μεγάλο αριθμό αιτήσεων για ξένες παραγωγές, με αποτέλεσμα να συμπεριλαμβάνει περισσότερα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ στο πρόγραμμά του. Ένα άλλο ενδεχόμενο που μπορεί να αιτιολογήσει την πολύ υψηλή τιμή για το 2006 είναι ότι στα πρώτα χρόνια του το φεστιβάλ αποσκοπούσε στην προώθηση του ελληνικού ντοκιμαντέρ γενικότερα. Με την πάροδο του χρόνου και στο πλαίσιο της σταδιακής αντιμετώπισης του ντοκιμαντέρ ως διακριτού είδους από τις τηλεοπτικές εκπομπές έρευνας (Papadimitriou, 2014: 44), η αναλογία των τηλεοπτικών προς τα μη τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ μειώθηκε σημαντικά.

Σε γενικές γραμμές, πάντως, αυτό που ενδιαφέρει από την απεικόνιση της πορείας των παραγωγών στο Γράφημα 3 είναι η τάση αύξησης της συνολικής ελληνικής παραγωγής. Αυτή η τάση προκύπτει και μέσα από τη σύγκριση μεταξύ των δύο υπό εξέταση πενταετιών. Στο επόμενο γράφημα αντιπαρατίθεται η συνολική παραγωγή ελληνικών ντοκιμαντέρ της πενταετίας 2006-2010 με αυτήν της πενταετίας 2011-2015. Εμφανώς το σύνολο της παραγωγής αυξάνεται από τη μία πενταετία στην

επόμενη, δηλαδή μετά την έλευση της οικονομικής κρίσης, ενώ οι τηλεοπτικές εκπομπές που παρουσιάζονται στο πλαίσιο του φεστιβάλ μειώνονται.



Γράφημα 4: Ελληνικές παραγωγές ανά πενταετία.

Η μεταβολή του αριθμού των ελληνικών ντοκιμαντέρ από τη μία πενταετία στην άλλη σηματοδοτεί μία αύξηση της ελληνικής παραγωγής, της τάξης του 30%. Βέβαια, την περίοδο της κρίσης οι δυνατότητες χρηματοδότησης της παραγωγής ντοκιμαντέρ περιορίζονται ραγδαία, καθώς μειώνονται οι κρατικές χρηματοδοτήσεις και ο ιδιωτικός τομέας γίνεται όλο και λιγότερο γενναιόδωρος (Papadimitriou, 2014: 44). Παρ' όλα αυτά, η παραγωγή όχι μόνο δεν παύει, αλλά, αντιθέτως, σημειώνει ανοδική πορεία.

Πίσω από αυτό το παράδοξο βρίσκεται μία διπλή αιτιολογία. Αφ' ενός, η ίδια η οικονομική, πολιτική και κοινωνική κρίση δίνει στους ντοκιμαντερίστες μεγάλη ποικιλία θεμάτων και όγκο υλικού με το οποίο μπορούν να δημιουργήσουν ταινίες (Papadimitriou, 2014: 44). Αφ' ετέρου, η τεχνολογική εξέλιξη της εποχής καθιστά περισσότερο διαθέσιμα από ποτέ τα ψηφιακά μέσα εγγραφής, επεξεργασίας και διανομής μέσω διαδικτύου (Papadimitriou, 2016: 469). Το γεγονός αυτό μειώνει σημαντικά το κόστος παραγωγής ντοκιμαντέρ και διευκολύνει κάθε στάδιο της. Όπως παρατηρεί και ο Σταύρος Ιωάννου, σκηνοθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας, που έχει παρακολουθήσει την εξέλιξη του ελληνικού ντοκιμαντέρ μέσα στο χρόνο, «η έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας απελευθέρωσε τους Έλληνες ντοκιμαντερίστες από το μεγάλο οικονομικό βάρος του

φιλμ. Αυτό είχε σαν συνέπεια την αύξηση (ποσοτική και ποιοτική) της παραγωγής των ελληνικών ντοκιμαντέρ». <sup>6</sup> Χάρης στις νέες τεχνολογικές δυνατότητες, που καθιστούν τον εξοπλισμό πιο εύχρηστο και πιο οικονομικό, η δημιουργία ντοκιμαντέρ πλέον απαιτεί μικρότερες ομάδες παραγωγής.

#### 4.2.2. Ο αριθμός των πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών

Οι συνθήκες αυτές ενθαρρύνουν πολλούς νέους κινηματογραφιστές και μη επαγγελματίες του χώρου να κάνουν τα πρώτα τους βήματα στο ντοκιμαντέρ. Στο διάστημα μετά το 2010 δεν είναι λίγοι εκείνοι που παρουσιάζουν το πρώτο τους έργο, αντλώντας έμπνευση από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που τους περιβάλλουν και αξιοποιώντας τα διαθέσιμα τεχνολογικά εργαλεία. Στο επόμενο γράφημα αντιπαρατίθεται ο συνολικός αριθμός πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών της πενταετίας 2006-2010 με αυτόν της πενταετίας της κρίσης.



Γράφημα 5: Πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες ανά πενταετία.

Ο αριθμός των πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών σημειώνει μία αύξηση της τάξης του 60% στο διάστημα που ακολουθεί την έλευση της ελληνικής κρίσης. Φυσικά, οι πρωτοεμφανιζόμενοι σκηνοθέτες παραμένουν σημαντικά λιγότεροι από όσους βρίσκονται ήδη στο χώρο, αλλά η αύξησή τους συνεισφέρει στη συνολική αύξηση της παραγωγής ελληνικών ντοκιμαντέρ.

<sup>6</sup> Σταύρος Ιωάννου, 2015. *Το φεστιβάλ ελληνικού ντοκιμαντέρ Χαλκίδας*, [CultureNow.gr](http://CultureNow.gr).



Ο συνδυασμός της τεχνολογικής εξέλιξης και της έλευσης της κρίσης δημιούργησε τις κατάλληλες συνθήκες για ανάπτυξη της ελληνικής παραγωγής ντοκιμαντέρ. Παλαιότεροι και νέοι ντοκιμαντερίστες, αλλά και ανεξάρτητοι δημοσιογράφοι, επωφελήθηκαν της ψηφιακής τεχνολογίας προκειμένου να δημιουργήσουν ταινίες για να παρουσιάσουν διαφορετικές προσεγγίσεις στην έλευση της κρίσης και στα σύγχρονα κοινωνικά φαινόμενα (Papadimitriou, 2016: 470). Η κρίση γίνεται θέμα για το ελληνικό ντοκιμαντέρ, χωρίς, ωστόσο, να εξαφανίζεται το ενδιαφέρον για κάθε άλλη πιθανή θεματολογία. Αποδεικνύεται, λοιπόν, ότι η παραγωγή ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα δεν περιορίζεται από την κρίση. Αντιθέτως τροφοδοτείται από αυτήν, όπως και από την ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας.

### **4.3. Η εξέλιξη των τύπων παραγωγής**

#### **4.3.1. Εταιρείες παραγωγής, παραγωγές ΕΡΤ-ΕΚΚ, ανεξάρτητες παραγωγές**

Όπως ήδη αναφέρθηκε, το βασικό εμπόδιο που κλήθηκε από την αρχή της κρίσης να αντιμετωπίσει η ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ ήταν ο ραγδαίος περιορισμός των δυνατοτήτων χρηματοδότησης. Παρ' όλο που ως είδος το ντοκιμαντέρ είχε, ούτως ή άλλως, αισθητά μικρότερο κόστος παραγωγής από τις ταινίες μυθοπλασίας (Γκουζιώτης, 2005: 7), στην Ελλάδα ήταν διαχρονικά στο περιθώριο και το ενδιαφέρον για τη χρηματοδότησή του ήταν περιορισμένο (Papadimitriou, 2014: 31). Κύριος υποστηρικτής των ελληνικών παραγωγών μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 2000 ήταν η ΕΡΤ και το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, δηλαδή δημόσιοι φορείς. Η κρίση χρέους και η συνεπακόλουθη εφαρμογή μέτρων λιτότητας είχε αρνητικές συνέπειες και στη χρηματοδότηση του ντοκιμαντέρ.

Από τα πρώτα χρόνια της κρίσης, οι απόπειρες συρρίκνωσης της ΕΡΤ και μείωσης του ανταποδοτικού τέλους, κύριας πηγής εσόδων για τον οργανισμό,<sup>7</sup> περιόρισαν, όπως είναι αναμενόμενο, τις δυνατότητές της να χρηματοδοτήσει παραγωγές ντοκιμαντέρ. Το 2013, στο πλαίσιο περικοπών των δημόσιων εξόδων και περιορισμού των δημοσίων υπαλλήλων, με σκοπό την ανταπόκριση στις απαιτήσεις των μνημονιακών συμφωνιών, η κυβέρνηση έκλεισε την ΕΡΤ, προκαλώντας θυελλώδεις αντιδράσεις (Iosifidis & Katsirea, 2014: 1). Μεταξύ άλλων, το γεγονός

---

<sup>7</sup> «Το ανταποδοτικό και η νέα πολιτική της κυβέρνησης», [Τυπολόγιες](#), 11/9/2011.

αυτό προκάλεσε ιδιαίτερη ανησυχία για την τύχη του ελληνικού ντοκιμαντέρ, καθώς, εκτός από υποστηρικτή των παραγωγών, η ΕΡΤ αποτελούσε και επίσημο χορηγό διοργανώσεων σχετικά με το ντοκιμαντέρ, όπως του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (Papadimitriou, 2015: 170).

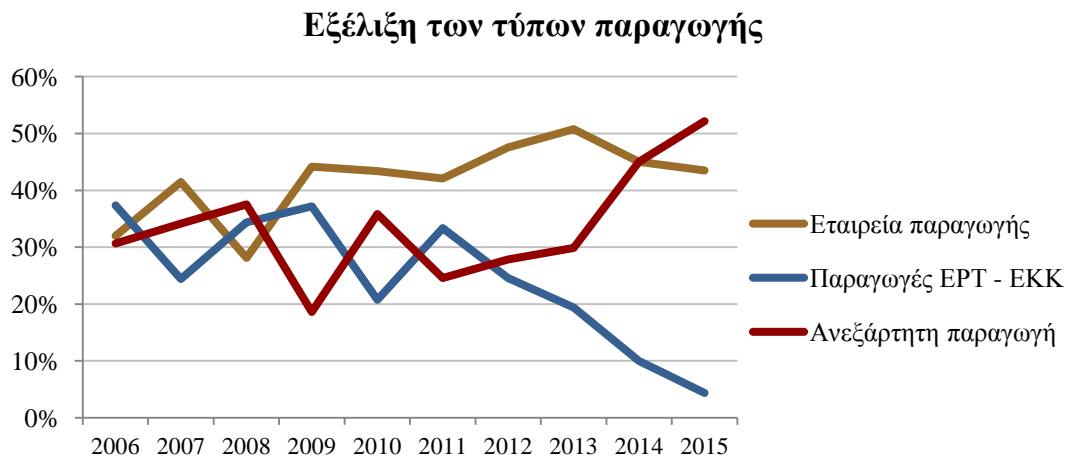
Την ίδια περίοδο, ο ιδιωτικός τομέας έγινε λιγότερο γενναιόδωρος. Όπως συνέβη σε όλους τους κλάδους, έτσι και οι εταιρείες παραγωγής κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν σημαντικές οικονομικές δυσκολίες, με αποτέλεσμα τον περιορισμό του συνολικού ποσού που ήταν διατεθειμένες να προσφέρουν σε έργα ντοκιμαντέρ. Διαρκώς περισσότεροι δημιουργοί ήταν αναγκασμένοι να αναζητούν εναλλακτικούς τρόπους υποστήριξης των παραγωγών.

Στο πλαίσιο της καταγραφής των ελληνικών ντοκιμαντέρ της δεκαετίας 2006-2015, οι ταινίες ταξινομούνται σε τρεις ομάδες, ως προς τον τύπο παραγωγής:

- Στην πρώτη ομάδα ανήκουν οι παραγωγές της ΕΡΤ και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Πρόκειται για ντοκιμαντέρ που έχουν παραχθεί από την ΕΡΤ (και αντίστοιχα από τη Δ.Τ. και Ν.Ε.Ρ.Ι.Τ. για το διάστημα που η ΕΡΤ παρέμεινε κλειστή) ή από το ΕΚΚ ή για συμπαραγωγές των δύο φορέων. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται και ντοκιμαντέρ άλλων ομάδων ή σκηνοθετών, που έχουν συμπληρωματικά υποστηριχθεί από τους φορείς αυτούς.
- Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν τα ντοκιμαντέρ των εταιρειών παραγωγής. Αφορά τα ντοκιμαντέρ που χρηματοδοτούνται από εταιρείες παραγωγής και πολιτιστικούς οργανισμούς (π.χ. μουσεία ή ιδιωτικά ιδρύματα πολιτισμού). Επίσης, στην κατηγορία αυτή εντάσσονται οι παραγωγές Οργανισμών Τοπικής Αυτοδιοίκησης, με το σκεπτικό ότι έχουν δημιουργηθεί κατά παραγγελία, γεγονός που μπορεί να επηρεάσει την οπτική γωνία των δημιουργών πάνω στο θέμα.
- Στην τρίτη ομάδα ανήκουν οι ανεξάρτητες παραγωγές, δηλαδή παραγωγές συνήθως χαμηλού προϋπολογισμού, που δεν δέχονται χρηματοδότηση από κρατικούς φορείς ή από ιδιωτικές εταιρείες κερδοσκοπικού χαρακτήρα (Lekakis, 2017: 29, Papadimitriou, 2016: 470). Συγκεκριμένα, ως ανεξάρτητες παραγωγές αναγνωρίστηκαν αυτές στις οποίες το όνομα του σκηνοθέτη ταυτίζεται με αυτό του παραγωγού και όσες δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο

εκπαιδευτικών σεμιναρίων από ερασιτεχνικές ομάδες, χωρίς οικονομική υποστήριξη. Ακόμα, ως ανεξάρτητες παραγωγές χαρακτηρίζονται όσες έχουν παραχθεί από ομάδες που δηλώνουν ανεξάρτητες, λειτουργώντας με εκστρατείες crowdfunding. Τέλος, σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται και παραγωγές που δηλώνουν μόνο κατ' όνομα κάποια εταιρεία παραγωγής, η οποία επί της ουσίας δεν υπάρχει, δεν έχει νομική υπόσταση και δεν έχει παράξει κανένα άλλο έργο μέχρι σήμερα.

Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται το ποσοστό κάθε τύπου παραγωγής επί του συνόλου της ετήσιας παραγωγής και η εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο.



Γράφημα 6: Εξέλιξη των τύπων παραγωγής - Ποσοστό κάθε τύπου επί του συνόλου.

Όπως αποτυπώνεται και στο γράφημα, στις αρχές της υπό εξέταση δεκαετίας το ποσοστό των παραγωγών της ΕΡΤ και του ΕΚΚ, των παραγωγών εταιρειών και των ανεξάρτητων παραγωγών ήταν σχεδόν ίσο. Βέβαια, η ΕΡΤ και το ΕΚΚ χρηματοδοτούσαν ακόμη την πλειοψηφία των ελληνικών ντοκιμαντέρ, κάτι που στα επόμενα χρόνια θα έπαυε, καθώς οι παραγωγές αυτού του τύπου άρχισαν έκτοτε να σημειώνουν καθοδική πορεία. Αντιθέτως, το ποσοστό των ντοκιμαντέρ εταιρειών παραγωγής και των ανεξάρτητων παραγωγών σημειώνουν σε γενικές γραμμές αυξητικές τάσεις.

Συγκεκριμένα, από το 2009 κι έπειτα τα ντοκιμαντέρ των εταιρειών παραγωγής καλύπτουν σταθερά το 40-50% της συνολικής ετήσιας παραγωγής και, μάλιστα, για μεγάλο διάστημα αυτό αποτελεί τον κυρίαρχο τύπο παραγωγής. Μόνο στο τέλος της

δεκαετίας το ποσοστό των ανεξάρτητων παραγωγών, που ήδη σημειώνει ανοδική πορεία, ξεπερνά ακόμα και το ποσοστό των παραγωγών από εταιρείες. Όσον αφορά τις παραγωγές και τις συμπαραγωγές της ΕΡΤ και του ΕΚΚ, είναι χαρακτηριστικό ότι από το 2009 στο 2010, δηλαδή με την έναρξη της κρίσης, το ποσοστό τους επί της συνολικής ετήσιας παραγωγής πέφτει κατακόρυφα. Το κενό καλύπτεται κυρίως από ανεξάρτητες παραγωγές, αφού το ποσοστό των ντοκιμαντέρ εταιρειών παραγωγής παραμένει σε αντίστοιχα επίπεδα. Στην πορεία του χρόνου οι παραγωγές της ΕΡΤ και του ΕΚΚ σημειώνουν βαθμιαία πτώση, αγγίζοντας το κατώτατο επίπεδό τους στο τέλος της δεκαετίας.

Οι μεταβολές αυτές ως ένα βαθμό αιτιολογούν η μία την άλλη, καθώς βασικό ρόλο στην αύξηση των ανεξάρτητων παραγωγών και στη διατήρηση του ποσοστού των παραγωγών από εταιρείες διαδραμάτισε η αδυναμία των δημόσιων φορέων να υποστηρίξουν την ελληνική παραγωγή ντοκιμαντέρ. Ειδικότερα, η ΕΡΤ, ο μέχρι πρότινος βασικότερος υποστηρικτής της παραγωγής ντοκιμαντέρ, περιόρισε άμεσα τις παραγωγές της, ενώ με το αιφνιδιαστικό της κλείσιμο «πάγωσε» κάθε σχετική δραστηριότητα. Το ΕΚΚ ούτως ή άλλως υποστήριζε πολύ λιγότερες παραγωγές ντοκιμαντέρ από ό,τι η ΕΡΤ. Οι φορείς που υποκατέστησαν την ΕΡΤ μέχρι και την επαναλειτουργία της, το 2015, ανέλαβαν πολύ μικρότερο αριθμό παραγωγών.

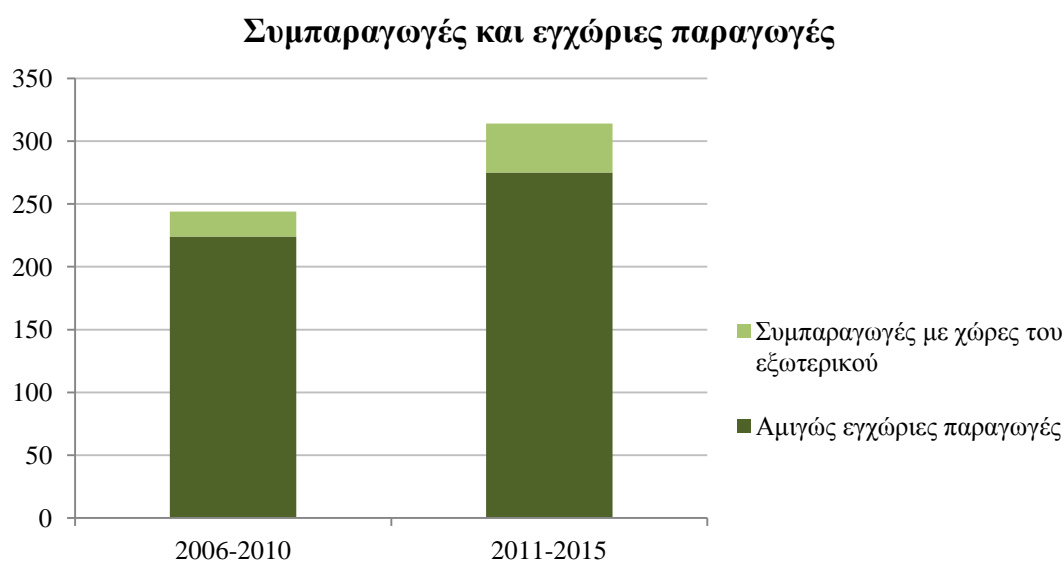
Με τη σειρά τους, οι εταιρείες παραγωγής διατηρούν σε γενικές γραμμές στα ίδια επίπεδα τον αριθμό των ντοκιμαντέρ που παράγουν ετησίως και, μάλιστα, σημειώνουν και μία σχετική αύξηση, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα της αδυναμίας των δημόσιων φορέων να υποστηρίξουν παραγωγές. Ωστόσο, δεν μπορεί, με τα δεδομένα της παρούσας έρευνας, να μελετηθεί το ποσό που διαθέτουν οι εταιρείες για την εκάστοτε παραγωγή. Δεδομένου του ευρύτερου οικονομικού κλίματος, είναι πιθανό να αναλαμβάνουν περισσότερες, αλλά πιο οικονομικές παραγωγές.

Όσον αφορά τις ανεξάρτητες παραγωγές, αξίζει να σημειωθεί ότι στο χώρο του ελληνικού ντοκιμαντέρ δεν είναι καινούργιο φαινόμενο, καθώς ολιγομελείς ανεξάρτητες ομάδες ήταν ενεργές πολύ πριν την κρίση (Γκουζιώτης, 2005: 26). Η μετέπειτα αύξησή τους, θα μπορούσε και αυτή να αποδοθεί στη μείωση των παραγωγών της ΕΡΤ και του ΕΚΚ. Όμως, είναι πιθανότερο η αύξηση των ανεξάρτητων παραγωγών να πηγάζει από ένα συνδυασμό παραγόντων. Πέραν της

αδυναμίας εύρεσης χρηματοδότησης από τους δημόσιους φορείς, οι δυνατότητες της ψηφιακής τεχνολογίας σίγουρα ώθησαν πολλούς δημιουργούς προς την υλοποίηση ανεξάρτητων παραγωγών. Κατ' αρχάς, διέθεταν τον κατάλληλο εξοπλισμό, αλλά και την τεχνογνωσία, ώστε να μπορούν να φέρουν εις πέρας ολοκληρωμένες παραγωγές με πολύ χαμηλό προϋπολογισμό. Επιπλέον, από τις αρχές της δεκαετίας του 2010 άρχισε να γίνεται όλο και δημοφιλής η πρακτική του crowdfunding, η οποία πραγματοποιείται μέσω διαδικτύου και μπορεί να ενισχύει οικονομικά τις παραγωγές, χωρίς να επηρεάζει την ελευθερία έκφρασης των δημιουργών. Αυτή η ελευθερία έκφρασης που διασφαλίζουν οι ανεξάρτητες παραγωγές δίνει στους δημιουργούς ντοκιμαντέρ τη δυνατότητα να πραγματοποιούν παρεμβάσεις στο δημόσιο διάλογο.

#### 4.3.2. Εγχώριες παραγωγές και συμπαραγωγές με το εξωτερικό

Στην παρούσα έρευνα διερευνάται, επίσης, η εξέλιξη του αριθμού των συμπαραγωγών με χώρες του εξωτερικού. Ως συμπαραγωγές υπολογίζονται τα ντοκιμαντέρ που στις χώρες παραγωγής περιλαμβάνουν τουλάχιστον μία επιπλέον της Ελλάδας χώρα. Δεδομένου ότι με την έλευση της κρίσης περιορίστηκαν σημαντικά οι δυνατότητες χρηματοδότησης της ελληνικής παραγωγής ντοκιμαντέρ, η μελέτη υποθέτει ότι οι δημιουργοί στράφηκαν και προς τη λύση των συμπαραγωγών με το εξωτερικό. Παρακάτω παρουσιάζεται η εξέλιξη του συνόλου των συμπαραγωγών με χώρες του εξωτερικού ανά πενταετία:



Γράφημα 7: Συμπαραγωγές και εγχώριες παραγωγές ανά πενταετία.

Από την πενταετία προ κρίσης στην πενταετία μετά την έναρξη της κρίσης ο αριθμός των συμπαραγωγών με χώρες του εξωτερικού σχεδόν διπλασιάστηκε, ενώ το ποσοστό τους επί του συνόλου της ελληνικής παραγωγής αυξήθηκε κατά 4%. Η πλειοψηφία των ντοκιμαντέρ αυτών αποτελούν συμπαραγωγές της ΕΡΤ, του ΕΚΚ ή εταιρειών παραγωγής με εταιρείες ή οργανισμούς του εξωτερικού. Φαίνεται ότι, πράγματι, οι συμπαραγωγές με άλλες χώρες αποτέλεσαν διέξοδο από τα προβλήματα χρηματοδότησης για το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Αξίζει να διευκρινιστεί ότι περίπου το 60-70% των συμπαραγωγών με χώρες του εξωτερικού αφορούν ζητήματα ή πρόσωπα της Ελλάδας, ποσοστό που παραμένει σχετικά σταθερό από τη μία πενταετία στην άλλη. Άρα, η αύξηση των συμπαραγωγών με το εξωτερικό είναι ενδεικτική και της αύξησης του διεθνούς ενδιαφέροντος για τις εξελίξεις στην Ελλάδα.

Συνοπτικά, από τις μετρήσεις προκύπτει ότι οι περιορισμένες δυνατότητες των δημόσιων φορέων να υποστηρίξουν την παραγωγή ντοκιμαντέρ οδήγησαν στην αύξηση των υπόλοιπων τύπων παραγωγής, όπως εκείνων από εταιρείες παραγωγής και των ανεξάρτητων παραγωγών, που αποδείχθηκαν σημαντικές λύσεις για τους Έλληνες δημιουργούς ντοκιμαντέρ. Παράλληλα, η αύξηση των συμπαραγωγών με το εξωτερικό συνιστά μία ακόμα λύση που εξασφαλίζει εν δυνάμει καλύτερες οικονομικές συνθήκες για τους Έλληνες δημιουργούς, σε σχέση με τις δύο προηγούμενες λύσεις.

#### **4.4. Η εξέλιξη της θεματολογίας**

##### **4.4.1. Η θεματολογία μέσα στο χρόνο**

Η σχετικά περιορισμένη βιβλιογραφία γύρω από το ελληνικό ντοκιμαντέρ, που μόλις τα τελευταία χρόνια αυξήθηκε, αντανακλά τη γενική θεώρηση των ερευνητών ότι το ελληνικό ντοκιμαντέρ αλλάζει. Η αλλαγή που γίνεται πρωταρχικά αισθητή έχει να κάνει με τη θεματολογία που απασχολεί τους δημιουργούς, αλλά και με τον τρόπο που επιλέγουν να προσεγγίσουν τα θέματα αυτά. Η Παπαδημητρίου ανιχνεύει το θέμα της κρίσης και των συνεπειών της σε ένα μεγάλο αριθμό παραγωγών, γράφοντας για το 16<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης (Papadimitriou, 2015: 170), ενώ εντοπίζει και τα διαφορετικά υφολογικά είδη του ντοκιμαντέρ της κρίσης (Papadimitriou, 2016: 479). Ο Καρακάσης επισημαίνει την πρώτη εμφάνιση του

ελληνικού εκλογικού ντοκιμαντέρ, δηλαδή της υποκατηγορίας παρατηρητικών ντοκιμαντέρ που παρακολουθούν την πορεία πολιτικών προσώπων μέχρι τις εκλογές (Karakasis, 2014: 118). Οι Κουντούρη & Νικολαΐδου, μεταξύ άλλων, κάνουν λόγο για την ανάπτυξη και κυκλοφορία μέσω διαδικτύου του ανεξάρτητου δημοσιογραφικού ντοκιμαντέρ (Κουντούρη & Νικολαΐδου, 2015: 213). Αυτές οι παρατηρήσεις, που αφορούν συγκεκριμένα είδη ντοκιμαντέρ, είναι ενδεικτικές μιας πιθανής ευρύτερης αλλαγής στη θεματολογία του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Αναδεικνύεται, λοιπόν, η ανάγκη για μία ολοκληρωμένη διερεύνηση της εξέλιξης της θεματολογίας.

Στο πλαίσιο της χαρτογράφησης του τοπίου του ελληνικού ντοκιμαντέρ, η παρούσα μελέτη καταγράφει το κεντρικό θέμα των παραγωγών που εξετάζει από τη δεκαετία 2006-2015. Καθώς ένα ντοκιμαντέρ είναι δυνατό να εστιάζει σε περισσότερα του ενός θέματα, ως κεντρικό θέμα της εκάστοτε παραγωγής ορίζεται εκείνο που υπερισχύει. Οι περισσότερες υπάρχουσες κατηγοριοποιήσεις των ντοκιμαντέρ σχετίζονται με τους τρόπους αφήγησης ή τις τεχνικές τεκμηρίωσης, όπως, για παράδειγμα, η κατηγοριοποίηση του Nichols,<sup>8</sup> ή βασίζονται σε μια ποικιλία κριτηρίων. Παραδείγματος χάριν, ο Μεταλληνός ταξινομεί σε ιστορικά, επιστημονικά, βιογραφικά, ταξιδιωτικά, επιμορφωτικά, ανθρωπολογικά, κοινωνικά-πολιτιστικά, δραματοποιημένα, cinéma-verité και άμεσο κινηματογράφο, ντοκιμαντέρ μικρού μήκους και ειδησεογραφικά (Μεταλληνός, 2003: 44-62), χρησιμοποιώντας κριτήρια άλλοτε θεματικά, άλλοτε υφολογικά. Όμως, σε αυτό το σημείο της μελέτης είναι απαραίτητο να χρησιμοποιηθούν αποκλειστικά θεματικά κριτήρια, προκειμένου να διερευνηθεί η εξέλιξη της θεματολογίας μέσα στο χρόνο.

Για τους σκοπούς αυτής της έρευνας, ως προς το θέμα των ντοκιμαντέρ, ορίζονται οι εξής δέκα κατηγορίες:

- **Ιστορία:** Περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ που αφορούν αμιγώς ιστορικά γεγονότα. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων πρόκειται για γεγονότα από την ελληνική ιστορία.
- **Τέχνη:** Ντοκιμαντέρ που εστιάζουν σε κάθε πιθανή μορφή τέχνης, όπως τη μουσική, τον κινηματογράφο, τα εικαστικά κ.α.

---

<sup>8</sup> Βλ. ενότητα 1.1.2. Κατηγοριοποιήσεις του ντοκιμαντέρ

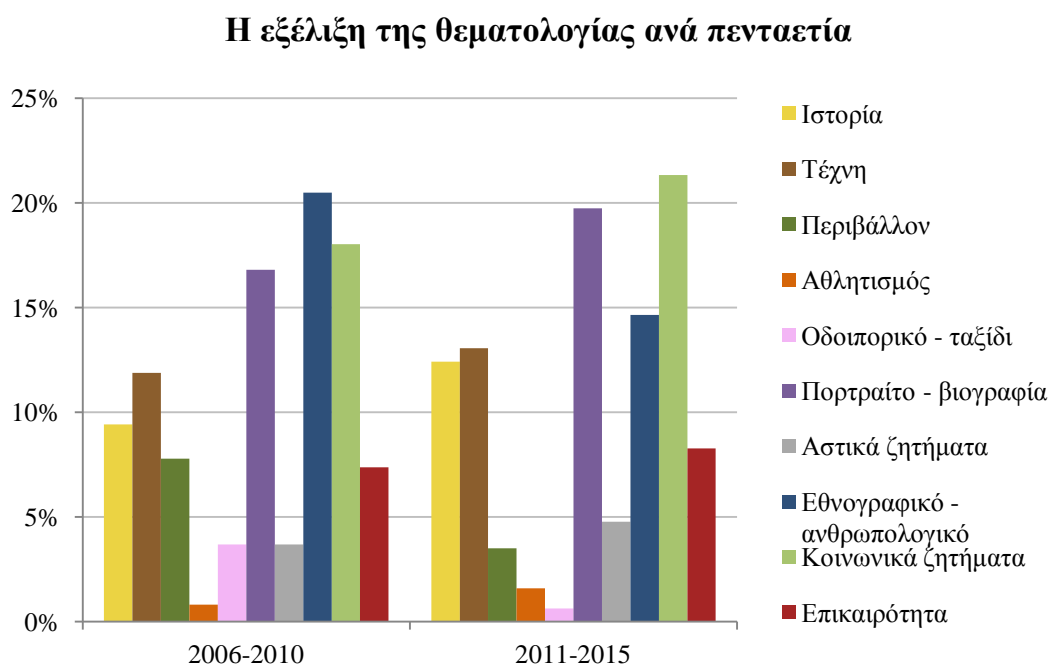
- **Περιβάλλον:** Αφορά ντοκιμαντέρ που παρουσιάζουν τοπικά ή διεθνή περιβαλλοντικά ζητήματα, αλλά και φυσικά φαινόμενα, λαμβάνοντας συχνά φυσιολατρικό χαρακτήρα.
- **Αθλητισμός:** Στην κατηγορία του αθλητισμού εντάσσονται ντοκιμαντέρ που εστιάζουν σε συγκεκριμένα αθλήματα. Ακόμη κι αν τα αθλήματα αυτά παρουσιάζονται μέσα από τα πρόσωπα αθλητών, εφ' όσον η αφήγηση δεν εστιάζει στα πρόσωπα, τα ντοκιμαντέρ κατατάσσονται στα αθλητικά.
- **Οδοιπορικό – ταξίδι:** Ντοκιμαντέρ – οδοιπορικά ή περιηγήσεις, όπου ο θεατής ακολουθεί το σκηνοθέτη, και ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ, που ακολουθούν άτομα ή ομάδες στο ταξίδι τους.
- **Πορτραίτο – βιογραφία:** Ντοκιμαντέρ που σκιαγραφούν συγκεκριμένα πρόσωπα, λίγο έως πολύ αναγνωρίσιμα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τόσο τα πορτραίτα, που εστιάζουν ενδεχομένως σε συγκεκριμένες πτυχές του χαρακτήρα του προσώπου, όσο και βιογραφίες, που αφηγούνται ολόκληρη τη ζωή του.
- **Αστικά ζητήματα:** Πρόκειται για ντοκιμαντέρ πόλης, δηλαδή συμφωνίες πόλεων και ντοκιμαντέρ που εστιάζουν στα χαρακτηριστικά του αστικού περιβάλλοντος και στη ζωή σε συγκεκριμένες πόλεις ή σε γειτονιές πόλεων, χωρίς να ακολουθούν απαραίτητα το ύφος και τις μεθόδους των συμφωνιών πόλεων.
- **Εθνογραφικό – ανθρωπολογικό:** Η κατηγορία συγκεντρώνει εθνογραφικά, ανθρωπολογικά και λαογραφικά ντοκιμαντέρ. Δεν βασίζεται στην αυστηρή σημασία της εθνογραφίας, δεδομένου ότι διχογνωμίες σχετικά με τη φύση και τον ορισμό του εθνογραφικού φιλμ υπάρχουν ακόμη και μεταξύ των εθνογράφων και των ανθρωπολόγων (Κερκινός, 2007: 23-14). Καθώς ως εθνογραφικά ορίζονται συνήθως τα ντοκιμαντέρ που παρουσιάζουν πολιτισμικά πρότυπα (De Brigard, 1998: 38), για τις ανάγκες της συγκεκριμένης έρευνας η κατηγορία του εθνογραφικού – ανθρωπολογικού περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ που καταγράφουν και παρουσιάζουν πολιτισμικές πρακτικές, παραδόσεις, ήθη και έθιμα, υποκουλτούρες.
- **Κοινωνικά ζητήματα:** Η κατηγορία καλύπτει ένα ευρύ φάσμα θεμάτων που σχετίζονται με την κοινωνία. Καλύπτει θέματα που αφορούν την υγεία, την παιδεία, ανθρώπινα δικαιώματα, μειονότητες, κοινωνικά προβλήματα και τις



κοινωνικές συνέπειες άλλων γεγονότων, είτε στην Ελλάδα, είτε στο εξωτερικό.

- **Επικαιρότητα:** Ντοκιμαντέρ που εστιάζουν σε γεγονότα της επικαιρότητας, δηλαδή ζητήματα που αφορούν την περίοδο που ξεκινούν τα γυρίσματα. Σε γενικές γραμμές, πρόκειται για θέματα που έχουν βρεθεί πρόσφατα στην ειδησεογραφία, δηλαδή θέματα από την πρόσφατη επικαιρότητα, για τα οποία συνήθως δίνονται εναλλακτικές αφηγήσεις.

Με βάση την ταξινόμηση των ντοκιμαντέρ στις παραπάνω θεματικές κατηγορίες, παρατηρείται η εξέλιξη της θεματολογίας από την πρώτη πενταετία στη δεύτερη. Στο παρακάτω γράφημα απεικονίζεται η μεταβολή του ποσοστού της κάθε κατηγορίας επί της συνολικής παραγωγής της εκάστοτε πενταετίας:



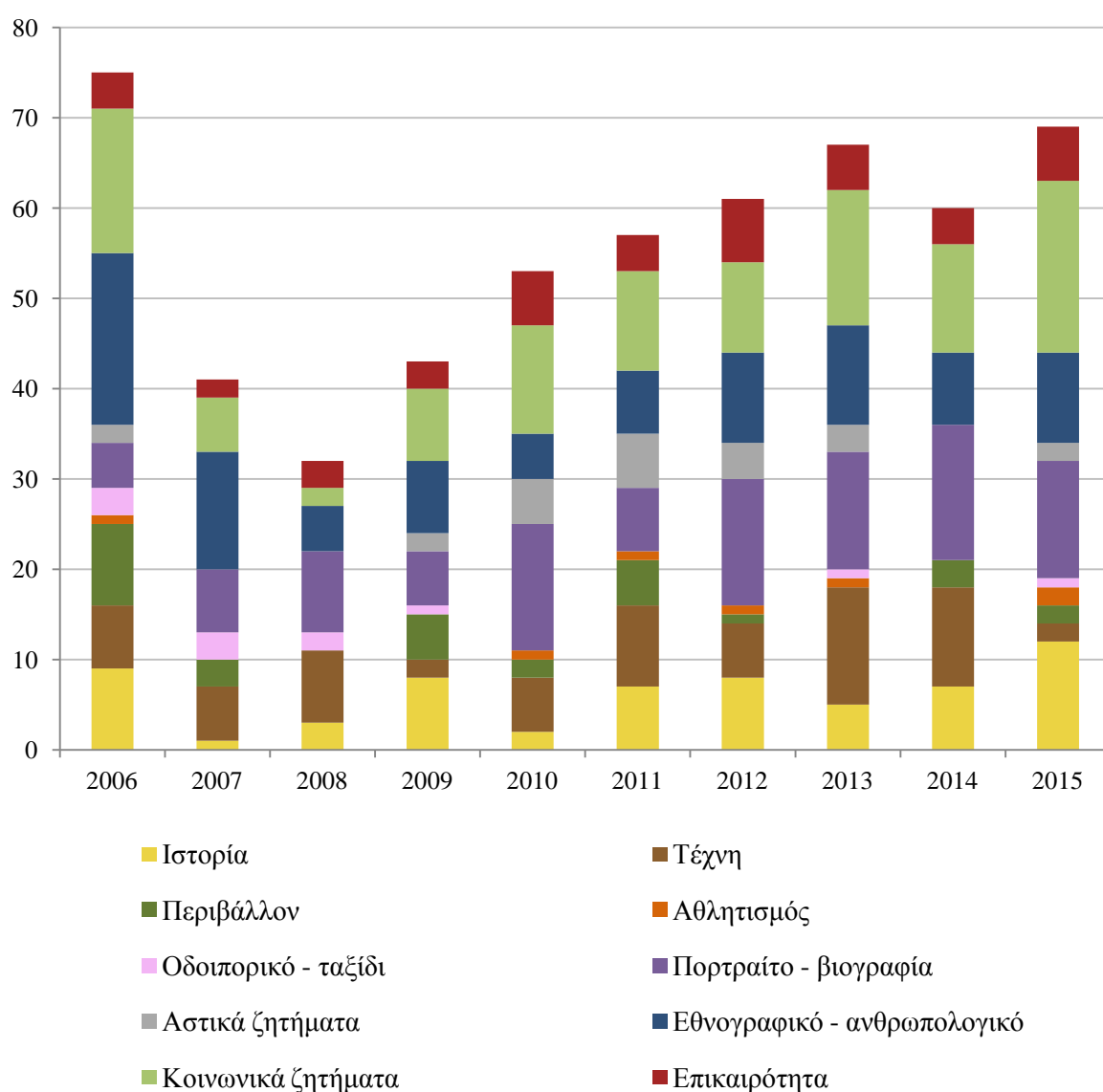
Γράφημα 8: Ποσοστό κάθε θεματικής επί της συνολικής παραγωγής κάθε πενταετίας.

Μέσα από τη σύγκριση των ποσοστών κάθε θέματος επί της συνολικής παραγωγής κάθε πενταετίας, εντοπίζονται οι γενικές τάσεις στην εξέλιξη της θεματολογίας του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Συγκεκριμένα, τα ποσοστά των ιστορικών, των κοινωνικών και των βιογραφικών ντοκιμαντέρ σημειώνουν διόλου ασήμαντη αύξηση από την πρώτη πενταετία στη δεύτερη. Επίσης, το ποσοστό των αθλητικών ντοκιμαντέρ, των ντοκιμαντέρ πόλης και των ντοκιμαντέρ με θεματολογία σχετικά με την επικαιρότητα

ή την τέχνη αυξάνεται μεν, αλλά σε μικρότερο βαθμό. Αντιθέτως, το ποσοστό των περιβαλλοντικών, των εθνογραφικών-ανθρωπολογικών και των ταξιδιωτικών ντοκιμαντέρ σημειώνει μείωση από τη μία πενταετία στην άλλη.

Προκειμένου να γίνει περισσότερο σαφής η εξέλιξη του κάθε είδους ντοκιμαντέρ, παρουσιάζεται και αναλυτικά η πορεία τους μέσα στη δεκαετία. Στο παρακάτω γράφημα απεικονίζεται η εξέλιξη του αριθμού των παραγωγών κάθε κατηγορίας μέσα στο χρόνο.

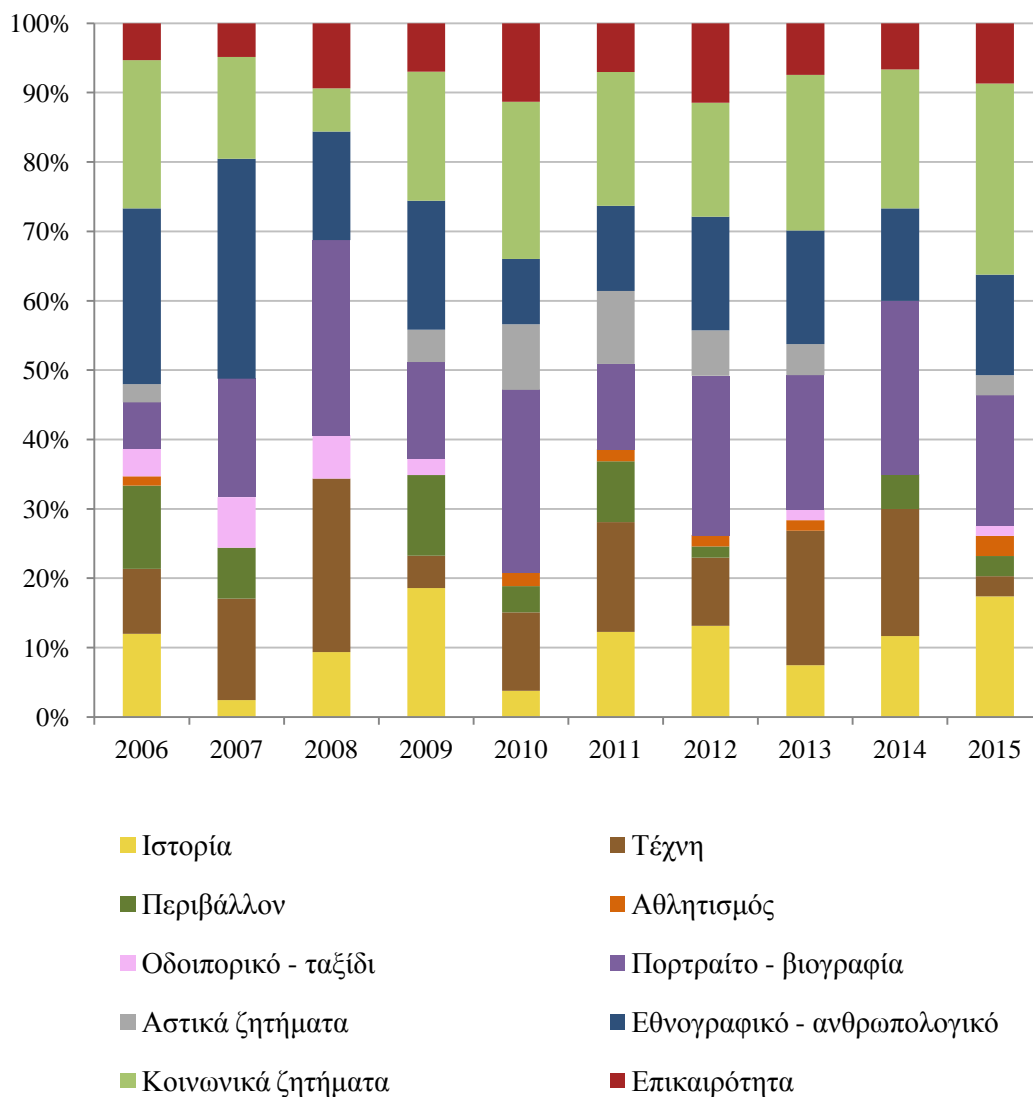
### Η εξέλιξη της θεματολογίας μέσα στο χρόνο



Γράφημα 9: Η εξέλιξη της θεματολογίας μέσα στο χρόνο

Στο επόμενο γράφημα απεικονίζεται η εξέλιξη του κάθε είδους ως προς τη συνολική ετήσια παραγωγή:

### Η εξέλιξη του ποσοστού των θεμάτων μέσα στο χρόνο



Γράφημα 10: Η εξέλιξη του ποσοστού των θεμάτων.

Η πορεία της κάθε θεματικής κατηγορίας μέσα στο χρόνο δεν είναι, φυσικά, αμιγώς ανοδική ή πτωτική, καθώς παρατηρούνται αυξομειώσεις στον αντίστοιχο αριθμό παραγωγών και στο ποσοστό τους. Ωστόσο, είναι δυνατό να διακριθούν οι γενικότερες τάσεις.

Συγκεκριμένα, ο ετήσιος αριθμός παραγωγών και το ποσοστό των ιστορικών ντοκιμαντέρ δεν παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις μέσα στη δεκαετία, ενώ ο αριθμός των παραγωγών με θέματα σχετικά με την τέχνη σημειώνει αύξηση στα χρόνια μετά την έναρξη της κρίσης, καταλαμβάνοντας σημαντικό ποσοστό της ετήσιας παραγωγής. Αντιθέτως, οι παραγωγές περιβαλλοντικού ντοκιμαντέρ καταγράφουν σαφώς πτωτική πορεία, ειδικά από το 2010 κι έπειτα, αποτελώντας ένα διαρκώς μικρότερο ποσοστό της ετήσιας παραγωγής.

Όσον αφορά τα ντοκιμαντέρ για θέματα σχετικά με τον αθλητισμό και τα ταξιδιωτικά ντοκιμαντέρ – οδοιπορικά, καταλαμβάνουν διαχρονικά πολύ μικρό ποσοστό της ετήσιας παραγωγής. Με εξαίρεση τα χρόνια μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004, οι παραγωγές αθλητικών ντοκιμαντέρ ήταν μέχρι το 2010 σχεδόν ανύπαρκτες, ενώ μόνο λίγες παρουσιάστηκαν τα επόμενα χρόνια. Από την άλλη πλευρά, ο αριθμός των ταξιδιωτικών ντοκιμαντέρ ήταν πολύ μεγαλύτερος πριν την έναρξη της κρίσης και στην πορεία το είδος σχεδόν εξαφανίστηκε, πιθανώς λόγω των αυξημένων εξόδων που απαιτούνταν για τις μετακινήσεις κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων.

Ένα ακόμη είδος του οποίου το ποσοστό παραμένει σε γενικές γραμμές σταθερό μέσα στο χρόνο είναι το βιογραφικό ντοκιμαντέρ – πορτραίτο. Σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η συνολική παραγωγή ντοκιμαντέρ αυξάνεται μέσα στο χρόνο, η σταθερότητα του ποσοστού αυτού αναδεικνύει και τη σταδιακή, αξιοσημείωτη αύξηση του αριθμού των παραγωγών βιογραφικού ντοκιμαντέρ – πορτραίτου. Στα χρόνια κοντά στην έναρξη της ελληνικής κρίσης αρχίζει, επίσης, να αυξάνεται ο αριθμός, αλλά και το ποσοστό, των παραγωγών για αστικά ζητήματα, γεγονός που θα μπορούσε να αποδοθεί στην ανάγκη για καταγραφή του τρόπου ζωής την εποχή της κρίσης.

Αισθητή μείωση παρατηρείται στον αριθμό και το ποσοστό των εθνογραφικών-ανθρωπολογικών ντοκιμαντέρ μετά την έναρξη της κρίσης. Αντίθετα, τα ντοκιμαντέρ για κοινωνικά ζητήματα καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο μέρος της ετήσιας παραγωγής, ειδικά από το 2010 και μετά, ενώ ο αριθμός τους αγγίζει τα υψηλότερα επίπεδα στο τέλος της υπό εξέταση δεκαετίας. Τέλος, ο αριθμός των παραγωγών με θέματα από την επικαιρότητα σημειώνει μία σχετική αύξηση από την έναρξη της κρίσης και μετά, αν και το ποσοστό παραμένει σε γενικές γραμμές στα ίδια επίπεδα.

Συνοπτικά, οι μεταβολές στη θεματολογία του ελληνικού ντοκιμαντέρ θα μπορούσαν να θεωρηθούν αλληλένδετες. Η αύξηση των ντοκιμαντέρ για τα κοινωνικά ζητήματα και για τα αστικά ζητήματα αναδεικνύει το ενδιαφέρον των δημιουργών για τον σύγχρονο τρόπο ζωής, όπως τον αναδιαμόρφωσε η κρίση. Η αύξηση αυτή, σε συνδυασμό με τον περιορισμό του αριθμού και του ποσοστού των περιβαλλοντικών, των ταξιδιωτικών και των εθνογραφικών-ανθρωπολογικών ντοκιμαντέρ, δείχνει τη στροφή του ενδιαφέροντος των δημιουργών για το εγγύτερο. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ντοκιμαντέρ των αστικών ζητημάτων αφορούν, στην πλειοψηφία τους, πόλεις και γειτονιές της Ελλάδας του σήμερα, ενώ εκείνα που αφορούν κοινωνικά ζητήματα εστιάζουν σε σύγχρονα χαρακτηριστικά και κοινωνικά προβλήματα, συνήθως της ελληνικής κοινωνίας. Έτσι, σε αντίθεση με το παρελθόν, όπου πηγή ενδιαφέροντος για τους δημιουργούς ήταν συχνά οι διαφορετικές κουλτούρες και οι μακρινές περιοχές, στα χρόνια της κρίσης οι δημιουργοί ενδιαφέρονται για ό,τι συμβαίνει κυριολεκτικά δίπλα τους.

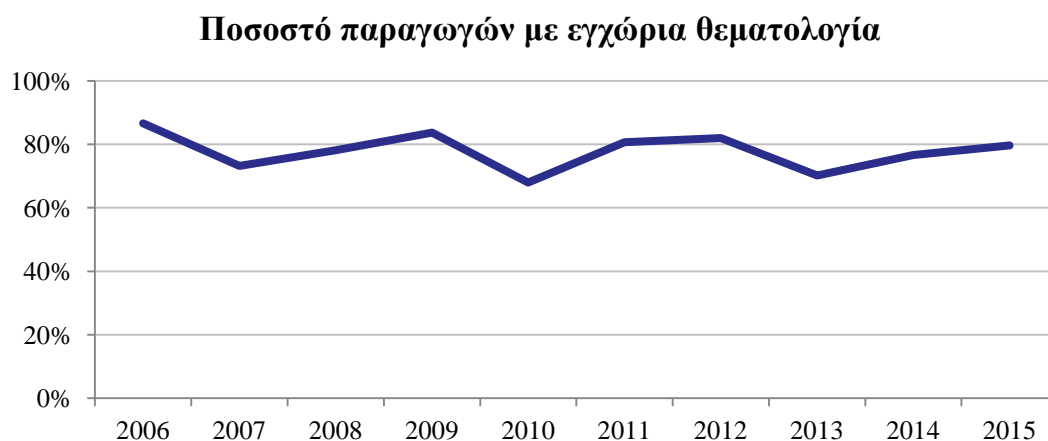
Επιπλέον, η διατήρηση του ποσοστού των ντοκιμαντέρ για θέματα που σχετίζονται με την ιστορία, με την τέχνη και με τις βιογραφίες προσώπων σε αντίστοιχα επίπεδα αναδεικνύει τη διαχρονικότητα των θεμάτων αυτών για το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Άλλωστε, πρόκειται για θέματα που δεν προϋποθέτουν απαραίτητα υψηλό κόστος παραγωγής, με αποτέλεσμα η κρίση να μην μεταβάλλει ριζικά την παραγωγή τους. Όσον αφορά την πορεία του αθλητικού ντοκιμαντέρ, που ουσιαστικά εμφανίζεται στη δεύτερη υπό εξέταση πενταετία, φαίνεται να μην επηρεάζεται με συγκεκριμένο τρόπο από την κρίση, καλύπτοντας πάντα ένα μικρό ποσοστό της συνολικής παραγωγής. Επίσης, αποδεικνύεται εν τέλει ότι η θεματολογία της επικαιρότητας διαχρονικά ενδιέφερε τους Έλληνες δημιουργούς ντοκιμαντέρ, με αποτέλεσμα η αύξηση των παραγωγών μετά την κρίση να μην είναι έντονη. Παρ' όλα αυτά, οι τύποι των ντοκιμαντέρ επικαιρότητας και τα ειδικά θέματα με τα οποία ασχολούνται μεταβάλλονται μέσα στο χρόνο, όπως επισημαίνεται, για παράδειγμα, από την εμφάνιση του εκλογικού ντοκιμαντέρ.

Σε γενικές γραμμές, μετά την έναρξη της κρίσης οι δημιουργοί ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα φαίνεται ότι στρέφονται περισσότερο προς το «εδώ» και το «τώρα», γεγονός που θα μπορούσε να θεωρηθεί αποτέλεσμα διαφορετικών παραγόντων. Αφ' ενός οι παραγωγές αυτού του είδους είναι συνήθως πιο οικονομικές και αφ' ετέρου η επικαιρότητα και το κοντινό περιβάλλον προσφέρουν ενδιαφέροντα θέματα.

#### 4.4.2. Επιμέρους μετρήσεις

##### Α. Το ποσοστό της εγχώριας θεματολογίας

Δεδομένων των μεταβολών στη θεματολογία του ελληνικού ντοκιμαντέρ, αξίζει να μελετηθεί το κατά πόσο τα θέματα αυτά προέρχονται από την ίδια τη χώρα ή από το εξωτερικό. Προκειμένου να διερευνηθεί η υπόθεση ότι μετά την οικονομική κρίση το ελληνικό ντοκιμαντέρ ασχολείται περισσότερο με θέματα που σχετίζονται με την Ελλάδα, η μελέτη καταγράφει τον τόπο που αφορά το εκάστοτε ντοκιμαντέρ. Ως ελληνικά θέματα θεωρούνται εκείνα που αφορούν κατοίκους της Ελλάδας, τοποθεσίες της χώρας, γεγονότα που διαδραματίζονται στη χώρα και, γενικώς, ζητήματα και ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας. Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται το ποσοστό των ελληνικών θεμάτων επί της ετήσιας παραγωγής και η εξέλιξή του μέσα στο χρόνο.



Γράφημα 11: Ποσοστό παραγωγών με εγχώρια θεματολογία.

Παρατηρείται, λοιπόν, ότι το ποσοστό των ντοκιμαντέρ που ασχολούνται με ελληνικά πρόσωπα, γεγονότα ή καταστάσεις κυμαίνεται σε παρόμοια επίπεδα μέσα στη δεκαετία. Συγκεκριμένα, το ποσοστό των παραγωγών που σχετίζονται με ελληνικά θέματα κινείται μεταξύ 68% και 87% και, μάλιστα, το υψηλότερο ποσοστό σημειώνεται πριν από την κρίση. Το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να θεωρηθεί ότι καταρρίπτει την υπόθεση ότι το ελληνικό ντοκιμαντέρ στρέφεται συχνότερα προς ελληνικά ζητήματα μετά την έναρξη της οικονομικής κρίσης. Στην πραγματικότητα, το ελληνικό ντοκιμαντέρ ήταν διαχρονικά εσωστρεφές.

## **B. Η πολιτική διάσταση του ελληνικού ντοκιμαντέρ**

Από τα πρώτα χρόνια της κρίσης και με τις πρώτες ενδείξεις ότι πρόκειται για ένα πολυσύνθετο φαινόμενο που θα αναδιαμορφώσει την οικονομική, πολιτική, κοινωνική, αλλά και ιδιωτική ζωή, ο δημόσιος λόγος στην Ελλάδα άρχισε να αποκτά εντονότερα πολιτικό χαρακτήρα (Βαμβακάς, 2014: 10). Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης διατυπώνεται η υπόθεση ότι το ελληνικό ντοκιμαντέρ, ως μέρος του δημόσιου λόγου, αποκτά και αυτό συχνότερα και εντονότερα πολιτικές διαστάσεις.

Σπάνια ένα ντοκιμαντέρ ασχολείται με την πολιτική σε θεωρητικό επίπεδο, όπως, για παράδειγμα, με μία πολιτική ιδεολογία. Ωστόσο, πολλές φορές το θέμα ενός ντοκιμαντέρ μπορεί να αφορά πολιτικά πρόσωπα, κόμματα ή γεγονότα της πολιτικής επικαιρότητας. Βέβαια, στο πλαίσιο της θεματικής κατηγοριοποίησης στην έρευνα αυτή δεν συμπεριλήφθηκε το πολιτικό ντοκιμαντέρ, γιατί η φύση της κατηγορίας θα ήταν ασαφής και κάτι τέτοιο θα περιέπλεκε τη διαδικασία της κατηγοριοποίησης. Τα ντοκιμαντέρ αυτά κατατάχθηκαν στα είδη του πορτραίτου, της επικαιρότητας ή των κοινωνικών ζητημάτων, ανάλογα με το κεντρικό θέμα τους.

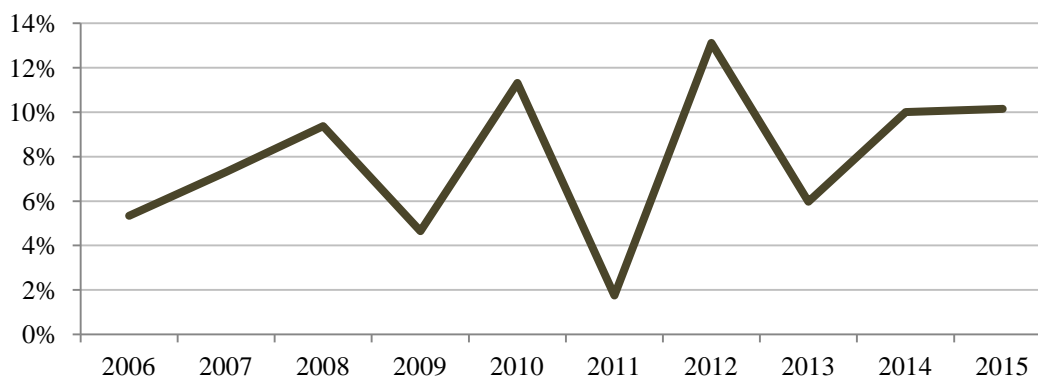
Όμως, προκειμένου να υπολογισθεί η ποσότητα των ντοκιμαντέρ με πολιτικές διαστάσεις, κατά την καταγραφή των ελληνικών παραγωγών της δεκαετίας 2006-2015, σημειώθηκαν οι παραγωγές που λαμβάνουν τέτοιο χαρακτήρα. Σε ένα ντοκιμαντέρ η πολιτική διάσταση ενός θέματος ή η πολιτική άποψη των δημιουργών είναι δυνατό να αναπτυχθεί και με έμμεσους τρόπους, ενώ από μία άποψη κάθε δημιουργία ντοκιμαντέρ είναι φύσει πολιτική πράξη.<sup>9</sup> Επειδή τα δεδομένα αυτά καθιστούν την έννοια του πολιτικού υποκειμενική, είναι απαραίτητο να προσδιοριστεί τί λαμβάνεται υπ' όψιν ως ντοκιμαντέρ με πολιτική χροιά στο πλαίσιο αυτής της έρευνας. Ως τέτοια, λοιπόν, θεωρούνται εκείνα, στα οποία από την περιγραφή ή από το trailer καθίσταται σαφές ότι αναπτύσσουν πολιτικό λόγο, εκφράζουν μία πολιτική άποψη, ασχολούνται με την πολιτική επικαιρότητα ή τονίζουν την πολιτική διάσταση ενός θέματος πρωταρχικά μη πολιτικού.

Στο παρακάτω γράφημα παρουσιάζεται το ποσοστό των παραγωγών με σαφώς πολιτική διάσταση και η εξέλιξή του μέσα στο χρόνο.

---

<sup>9</sup> Βλ. ενότητα 1.3. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ

## Η πορεία των ντοκιμαντέρ με πολιτική διάσταση



Γράφημα 12: Ποσοστό παραγωγών με πολιτική διάσταση.

Το ποσοστό των παραγωγών που λαμβάνουν σαφώς πολιτικές διαστάσεις παρουσιάζει διακυμάνσεις, κινούμενο μεταξύ του 2 με 13% της ετήσιας παραγωγής. Βέβαια, αν συνυπολογιστεί και η συνολική αύξηση της παραγωγής ντοκιμαντέρ, φαίνεται ότι ο αριθμός των παραγωγών αυτών σημειώνει σε γενικές γραμμές ανοδική πορεία. Είναι πολύ πιθανό ο αριθμός των παραγωγών με έμμεσο πολιτικό χαρακτήρα να έχει σημειώσει ακόμη εντονότερη αύξηση μέσα στο χρόνο, όμως, με τα δεδομένα αυτής της ποσοτικής μελέτης κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να υπολογιστεί. Παρ' όλα αυτά, στην πενταετία της κρίσης οι παραγωγές που λαμβάνουν πολιτικές διαστάσεις είναι σαφώς περισσότερες από ό,τι πριν.

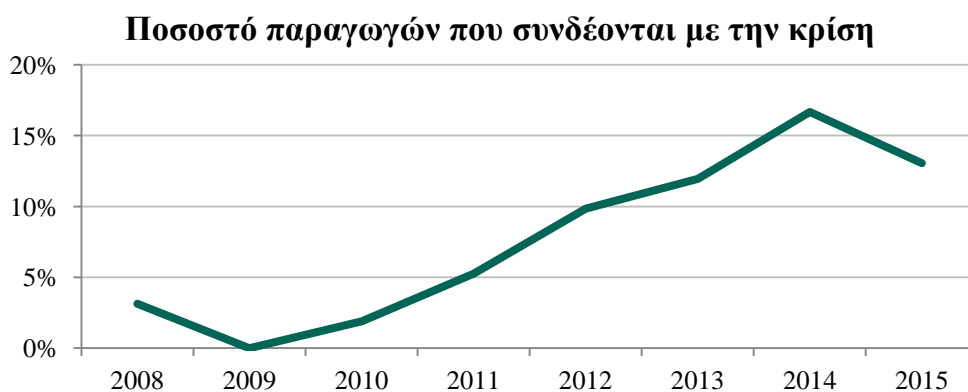
Τα ντοκιμαντέρ με πολιτικές διαστάσεις ανήκουν συνήθως στις κατηγορίες της επικαιρότητας, των κοινωνικών ζητημάτων, της ιστορίας, των αστικών ζητημάτων και του περιβάλλοντος. Ένα από τα είδη ντοκιμαντέρ που λαμβάνουν σαφώς πολιτικές διαστάσεις συνιστά το εκλογικό, που κάνει την εμφάνισή του από το 2012 και μετά (Karakasis, 2014: 118), με παραγωγές όπως τις *Ένα βήμα μπροστά* (Δημήτρης Αθυρίδης, 2012), *Δημοκρατία, ο δρόμος του σταυρού* (Μάρκος Γκαστίν, 2012) και *Στο νήμα* (Αλέξανδρος Παπανικολάου - Έμιλυ Γιαννούκου, 2013). Οι παραγωγές αυτές υλοποιούνται με αφορμή τις εκλογικές αναμετρήσεις που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της κρίσης και αναδεικνύουν το ευρύ ενδιαφέρον για τις εξελίξεις της πολιτικής επικαιρότητας. Αξίζει, τέλος, να επισημανθεί ότι κανένα άλλο πολιτικό κόμμα, πολιτικό πρόσωπο ή πολιτική οργάνωση δεν έχει τόσο συχνά απασχολήσει το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ, όσο το κόμμα της Χρυσής Αυγής και η ακροδεξιά ιδεολογία. Μόνο στο δείγμα της μελέτης αυτής



συμπεριλαμβάνονται τέσσερα σχετικά ντοκιμαντέρ, που έχουν δημιουργηθεί στο διάστημα 2013-2015, αφ' ότου, δηλαδή, η δράση της οργάνωσης άρχισε να απασχολεί έντονα την ειδησεογραφία. Πρόκειται για τα ντοκιμαντέρ *Νεοναζί: Το ολοκαύτωμα της μνήμης* (Στέλιος Κούλογλου, 2013), *Burning from the Inside* (Μάρσια Τζιβάρρα, 2014), *Φασισμός Α.Ε.* (Άρης Χατζηστεφάνου, 2014) και *Χρυσή Αυγή: Προσωπική υπόθεση* (Ανζελίκ Κουρούνη, 2015).

#### 4.4.3. Τα ντοκιμαντέρ της κρίσης

Αναμφίβολά η έλευση της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα και οι ραγδαίες αλλαγές που προκάλεσε απασχόλησαν τους δημιουργούς, με αποτέλεσμα την παραγωγή ενός σημαντικού αριθμού ντοκιμαντέρ που σχετίζονται με αυτήν. Τα ντοκιμαντέρ αυτά μπορεί να ανήκουν σε οποιαδήποτε θεματική κατηγορία, αντιμετωπίζουν, όμως, τα θέματά τους υπό το πρίσμα της κρίσης (Paradimitriou, 2016: 470). Κάποια έχουν ως κύριο θέμα τους την ίδια την κρίση (π.χ. *Αγορά-Από τη δημοκρατία στις αγορές*, Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015), ενώ πολλά εξετάζουν τις συνέπειές της σε κάποιον τομέα (όπως στο *Η τέχνη της κρίσης: η περίπτωση του θεάτρου*, Κατερίνα Πατρώνη, 2013). Άλλα ντοκιμαντέρ ασχολούνται με γεγονότα που διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια της κρίσης ως απότοκά της, όπως με το κλείσιμο επιχειρήσεων και εργοστασίων λόγω χρεοκοπίας, λαμβάνοντας συχνά κινηματικό χαρακτήρα (π.χ. *Non Omnis Moriar*, Θεοδοσία Γραμματικού, 2015, για το εργοστάσιο της Ελληνικής Χαλυβουργίας και *Επόμενος σταθμός: Ουτοπία*, Απόστολος Καρακάσης, 2015, για το εργοστάσιο της ΒΙΟ.ΜΕ). Στο επόμενο γράφημα απεικονίζεται η εξέλιξη του ποσοστού των ντοκιμαντέρ των οποίων το θέμα συνδέεται με την κρίση.



Γράφημα 13: Ποσοστό παραγωγών που συνδέονται με την κρίση.

Όπως προκύπτει, το ποσοστό των ντοκιμαντέρ που συνδέουν άμεσα το θέμα τους με την κρίση σημειώνει μέσα στο χρόνο μία διαρκή αύξηση. Ουσιαστικά αυτό το είδος έκανε την εμφάνισή του στην Ελλάδα ήδη από το 2008 (με το ντοκιμαντέρ *Κρίση του καπιταλισμού «Τι σημαίνει να ζει κανείς;»*, Γιώργος Κεραμιδιώτης, 2008), δηλαδή όταν ξέσπασε η διεθνής κρίση και προτού φτάσει στη χώρα. Κάθε χρόνο ο αριθμός των παραγωγών αυτών αυξανόταν, ενώ, δεδομένης και της αύξησης του ποσοστού τους, προκύπτει ότι συνέβαλαν καθοριστικά στην συνολική αύξηση της ελληνικής παραγωγής ντοκιμαντέρ. Στην κορύφωσή του το ποσοστό των ντοκιμαντέρ που συνδέονται με την κρίση ξεπέρασε το 15% της συνολικής ετήσιας παραγωγής, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι αναφορές στην κρίση και τις πτυχές της μπορεί να εντοπίζονται και σε ένα μεγάλο μέρος της υπόλοιπης ετήσιας παραγωγής που δεν εστιάζει άμεσα σε αυτήν. Κατά μέσο όρο, από την έναρξη της κρίσης και έπειτα, το 10% των ετήσιων παραγωγών αφορά θέματα που συνδέονται άμεσα με αυτήν.

Μικρός αριθμός από το σύνολο των ντοκιμαντέρ που συνδέουν το θέμα τους με την κρίση έχει ως κεντρικό θέμα του την ίδια την κρίση. Πρόκειται για παραγωγές που, τα πρώτα χρόνια, καταγράφουν πτυχές και συνέπειές της (π.χ. *Krisis*, Νίκος Κατσαούνης – Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2011) ή, μεταγενέστερα, επιδιώκουν να εξηγήσουν τί έχει οδηγήσει τη χώρα σε αυτήν και να ερμηνεύσουν τα γεγονότα (π.χ. *Ολιγαρχία*, Στέλιος Κούλογλου, 2012). Είναι χαρακτηριστικό ότι από το δείγμα της παρούσας έρευνας στα χρόνια της κρίσης περίπου μία παραγωγή κατ' έτος έχει την ίδια την κρίση ως θέμα της. Οι παραγωγές αυτές είναι δυνατό να επιτελούν μία ποικιλία λειτουργιών, ανάλογα με τις προθέσεις των δημιουργών και με το κοινό. Ενδέχεται, δηλαδή, είτε να λειτουργούν παρατηρητικά, καταγράφοντας χωρίς παρεμβάσεις τις συνέπειες της κρίσης, είτε να παρουσιάζουν όλες τις διαφορετικές οπτικές γύρω από το θέμα, είτε να παρουσιάζουν μία άποψη αντίθετη στην κυρίαρχη αφήγηση των περισσότερων Μ.Μ.Ε., είτε να λειτουργούν στρατευμένα, κινητοποιώντας το κοινό να συμμετάσχει ενεργά στο δημόσιο διάλογο (Papadimitriou, 2016: 479). Σε κάθε περίπτωση, τα ντοκιμαντέρ της κρίσης αναδεικνύουν την ανάγκη των δημιουργών να αναζητήσουν απαντήσεις στα ερωτήματα σχετικά με όσα συμβαίνουν γύρω τους.

#### 4.5. Το τοπίο του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ

Οι μετρήσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο αυτής της έρευνας στόχο έχουν να ανιχνεύσουν τις γενικές τάσεις που επικράτησαν στο τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ με την έλευση της κρίσης. Πρόκειται για μία πρώτη χαρτογράφηση που παρακολουθεί τις εξελίξεις μέσα στη δεκαετία και αναδεικνύει την ταυτότητα του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ, το οποίο σημειώνει τάσεις ανανέωσης. Υπολογίζεται, λοιπόν, ότι η συνολική παραγωγή ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα σημείωσε αύξηση της τάξης του 30% από τα χρόνια πριν την κρίση στα επόμενα. Σίγουρα οι νέες τεχνολογικές δυνατότητες θα μπορούσαν να καταστήσουν αναμενόμενη μια τέτοια πορεία, αλλά, ταυτόχρονα, ήταν εξίσου αναμενόμενο η κρίση να παρεμποδίσει και τελικά να περιορίσει την παραγωγή ντοκιμαντέρ. Όμως, παρά τα οικονομικά εμπόδια, το ντοκιμαντέρ αποδείχθηκε ένας από τους ελάχιστους τομείς που δεν αποδιοργανώθηκαν πλήρως αυτή την περίοδο. Ουσιαστικά, η ίδια η κρίση έφερε μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων διαθέσιμων για κινηματογράφηση, με αποτέλεσμα όλο και συχνότερα τα θέματα των παραγωγών να συνδέονται με αυτήν. Η θεματολογία του ελληνικού ντοκιμαντέρ στρέφεται περισσότερο προς το «εδώ» και το «τώρα», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εξαφανίζονται θέματα που διαχρονικά ενδιέφεραν τους δημιουργούς.

Το σύγχρονο τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ χαρακτηρίζεται από την αύξηση των πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών, αλλά και από την αύξηση των ανεξάρτητων παραγωγών. Τα χαρακτηριστικά αυτά παραπέμπουν έντονα στο κίνημα του *cine piquetero*<sup>10</sup> της Αργεντινής του 2001, όπου πολλοί νέοι κινηματογραφιστές, αξιοποιώντας τις τεχνολογικές δυνατότητες, κατέγραφαν τα γεγονότα της επικαιρότητας, και ιδίως τις μαζικές κινητοποιήσεις, σε μια περίοδο όπου η χώρα εισερχόταν στη φάση της οικονομικής κρίσης (Chanan, 2007: 17). Ούτως ή άλλως, η ελληνική κρίση έχει συχνά συγκριθεί με την κρίση των χωρών της Λατινικής Αμερικής, και ειδικά της Αργεντινής, οπότε δεν θα ήταν άσκοπο να παραλληλιστεί, στο πλαίσιο αυτό, και η παραγωγή ντοκιμαντέρ των δύο χωρών. Στην Ελλάδα της κρίσης πολλά ντοκιμαντέρ αποκτούν πολιτικό ή κινηματικό χαρακτήρα.

Κατά έναν τρόπο φαινομενικά παράδοξο, η κρίση εν τέλει ευνόησε το χώρο του ντοκιμαντέρ, τουλάχιστον σε ποσοτικό επίπεδο, αφού ο αριθμός των παραγωγών,

---

<sup>10</sup> Βλ. ενότητα 1.3. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ

όπως και των πρωτοεμφανιζόμενων δημιουργών, είναι πλέον σημαντικά μεγαλύτερος. Μετά από δεκαετίες, κατά τη διάρκεια των οποίων το ελληνικό ντοκιμαντέρ ήταν σχετικά απομονωμένο (Papadimitriou, 2014: 31), στα χρόνια αυτά επιστρέφει στη μεγάλη οθόνη, διαφοροποιείται από τις τηλεοπτικές εκπομπές έρευνας, αποκτά τη δική του ταυτότητα και αντιμετωπίζεται από το ευρύ κοινό ως ιδιαίτερο είδος. Αυτή η άνθιση του ελληνικού ντοκιμαντέρ, που χαρακτηρίζεται από αριθμητική αύξηση και εντονότερη πολιτικοποίηση των παραγωγών, σε συνδυασμό με την επιστροφή του στη μεγάλη οθόνη, παραπέμπει στο «new documentary wave»,<sup>11</sup> που παρατηρείται σε διεθνές επίπεδο εδώ και χρόνια. Δεν θα ήταν, λοιπόν, άτοπο να θεωρηθεί ότι η συγκυρία της κρίσης και της διαθεσιμότητας των τεχνολογικών εργαλείων οδήγησε στο *ελληνικό νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ*.

---

<sup>11</sup> Βλ. ενότητα 1.2.3. Το «νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ» και οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής

## **Κεφάλαιο 5. Αναπαραστάσεις της κρίσης στο ελληνικό ντοκιμαντέρ**

### **5.1. Ο λόγος για την κρίση**

Από πολύ νωρίς η ελληνική κρίση παρουσιάστηκε και προσλήφθηκε ως πρωτίστως πολιτική και κοινωνική, παρά ως οικονομική. Η σχετικά σύντομη περίοδος κατά την οποία ο δημόσιος διάλογος εστίαζε αποκλειστικά στα οικονομικά δεδομένα και στους δείκτες της ύφεσης ακολουθήθηκε από μία φάση αναζήτησης των αιτιών και των υπαιτίων, καθώς και ανάδειξης των κοινωνικών συνεπειών της νέας αυτής συνθήκης. Η κρίση και η εφαρμογή πολιτικών λιτότητας περιόρισαν την κοινωνική πρόνοια, ενέτειναν τις κοινωνικές ανισότητες και αύξησαν το ποσοστό των πολιτών που ζουν κάτω από το όριο της φτώχειας (Δεμερτζής, 2015: 12). Τα δεδομένα αυτά αναδεικνύουν τον πολιτικό χαρακτήρα της κρίσης και αιτιολογούν σε μεγάλο βαθμό τις αλλαγές στο πολιτικό σκηνικό. Κατά τη διάρκεια της κρίσης, η οποία ταυτίστηκε με το μνημόνιο πολύ πριν από την εφαρμογή του (Βαμβακάς, 2014: 15), η δυσπιστία για τους πολιτικούς θεσμούς εντάθηκε, ο ακροδεξιός χώρος ενισχύθηκε όσο ποτέ στη μεταπολιτευτική περίοδο, η μακροχρόνια φάση του δικομματισμού έληξε και το πολιτικό φάσμα διαιρέθηκε σε υποστηρικτές και αντιπάλους του μνημονίου (Δεμερτζής, 2015: 17-18).

Αυτή η διαίρεση σε μνημονιακό και αντιμνημονιακό στρατόπεδο αντικατοπτρίζεται, όπως είναι αναμενόμενο, και στο δημόσιο λόγο, ο οποίος απέκτησε χαρακτηριστικά αμιγώς πολωτικά και έντονα συγκρουσιακά (Βαμβακάς, 2014: 10). Η ελληνική κρίση καλύπτεται τόσο από τα εγχώρια, όσο και από ευρωπαϊκά και διεθνή Μ.Μ.Ε. και συνιστά τον πυρήνα του ελληνικού δημόσιου λόγου, ο οποίος αποκτά εκ νέου έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Ο λόγος για την κρίση περιλαμβάνει άλλοτε απόπειρες ερμηνείας, με αντιπαράθεση απόψεων σχετικά με τη «φύση» της κρίσης και αναζήτηση των υπαιτίων, και άλλοτε αξιολόγηση των επιλεγμένων στρατηγικών για την αντιμετώπισή της (Βαμβακάς, 2014: 9-14). Η πλειονότητα των ελληνικών Μ.Μ.Ε. υιοθετεί τη λογική της μνημονιακής πολιτικής (Πλειός, 2013: 127), ενώ πολλά διεθνή Μ.Μ.Ε. σατιρίζουν την κατάσταση της Ελλάδας, αναπαράγοντας εθνικά στερεότυπα. Έτσι, οι αναπαραστάσεις της κρίσης περιλαμβάνουν μια ευρεία ποικιλία χαρακτηριστικών και ιδεολογικών συμπαραδηλώσεων.

Το ελληνικό ντοκιμαντέρ, ως μέρος του δημόσιου λόγου, δεν αργεί να ασχοληθεί με την κρίση. Ως αναπαράσταση της πραγματικότητας, κατά τον ορισμό του Nichols (2001: 20), το ντοκιμαντέρ αναπτύσσει λόγο και, ειδικότερα, πολιτικό λόγο.

Για να μελετήσει το λόγο αυτό, η έρευνα εστιάζει στα ντοκιμαντέρ που είναι αφιερωμένα στην κρίση. Το *Oligarchy* (Στέλιος Κούλογλου, 2012) εντοπίζει τις αιτίες της κρίσης στην εφαρμογή νεοφιλελεύθερων πολιτικών διεθνώς και στην παρέμβαση παραγόντων του διεθνούς χρηματοπιστωτικού συστήματος στην άσκηση κρατικής εξουσίας. Το μικρού μήκους animation *The Greek Crisis Explained* (NOMINT, 2010) περιγράφει με χιουμοριστικό τρόπο τα γεγονότα γύρω από την έναρξη της κρίσης και την προσφυγή της Ελλάδας στο μηχανισμό στήριξης. Το *KRISIS – The Prism 2011* (Νίκος Κατσαούνης & Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2011) παρουσιάζει ένα ψηφιδωτό διαφορετικών απόψεων απλών ανθρώπων για την κρίση, στο διάστημα ενός έτους, έπειτα από την επιστροφή των δημιουργών από το εξωτερικό. Με συνεντεύξεις από μια μεγάλη ποικιλία γνωστών και μη γνωστών ατόμων, το ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* (Σεραφείμ Ντούσιας, 2012) καταγράφει διάφορες προσεγγίσεις στην κρίση, εστιάζοντας ιδιαίτερα στην ευθύνη των Ελλήνων πολιτικών. Το *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές* (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015) παρακολουθεί τα τέσσερα πρώτα χρόνια της κρίσης, τις εξελίξεις σε οικονομικό και πολιτικό επίπεδο και τις κοινωνικές επιπτώσεις, μέσα από συνεντεύξεις πολιτικών προσώπων και θυμάτων της κρίσης. Το *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour* (Αλκμήνη Μπούρα, 2013) δίνει μία αισιόδοξη οπτική, παρουσιάζοντας περιπτώσεις Ελλήνων που συνεχίζουν να δραστηριοποιούνται και να εργάζονται με εναλλακτικούς τρόπους.

Στόχος της έρευνας είναι να μελετήσει το λόγο που αναπτύσσουν τα ντοκιμαντέρ, δηλαδή τις αναγνώσεις της κρίσης που παρουσιάζουν. Συγκεκριμένα, εξετάζονται τα ρητορικά σχήματα που διατυπώνονται συχνότερα, προκειμένου να αναδειχθεί η θέση που διεκδικεί το ελληνικό ντοκιμαντέρ στο δημόσιο διάλογο για την κρίση. Φυσικά, αυτά τα ρητορικά σχήματα αλληλοδιαπλέκονται στο πλαίσιο της διατύπωσης των επιχειρημάτων του κάθε ντοκιμαντέρ, αλλά στην παρούσα έρευνα αποδομούνται και αναλύονται ξεχωριστά στις επόμενες ενότητες.

## 5.2. Τα ρητορικά σχήματα του ντοκιμαντέρ της κρίσης

### 5.2.1. Η ευθύνη των πολιτικών για την κρίση

Ένα από τα πιο ρητά διατυπωμένα και το συχνότερα εμφανιζόμενο ρητορικό σχήμα αφορά την ευθύνη των πολιτικών ηγετών για την κατάσταση της χώρας. Σχεδόν κάθε ντοκιμαντέρ που ασχολείται με την κρίση εμπεριέχει άμεσες ή έμμεσες αναφορές στην ευθύνη των Ελλήνων πολιτικών, οι οποίοι παρουσιάζονται ως υπαίτιοι τόσο για την έλευση της κρίσης, όσο και για ό,τι συνέβη κατά τα χρόνια της. Το σχήμα βασίζεται στη διαίρεση σε λαό και πολιτικούς, με θυματοποίηση του λαού και καταγγελία του ανορθόδοξου τρόπου άσκησης της εξουσίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις η ανάδειξη των πολιτικών ως υπαιτίων ξεκινά από μια στροφή σε γεγονότα του παρελθόντος, σε μια προσπάθεια ερμηνείας της κρίσης. Οι νέες αναγνώσεις πρακτικών των προηγούμενων ετών και δεκαετιών οδηγούν στη διατύπωση απόψεων περί διεφθαρμένης και ανεύθυνης πολιτικής ηγεσίας, που προδίδει το συμφέρον του λαού, ενώ καταλήγουν σε μια γενικευμένη αποδοκιμασία του συνόλου του πολιτικού προσωπικού και των θεσμών, με τη χρήση καταγγελτικού τόνου. Η αναφορά στο λαό πέρα και πάνω από ταξικές διαιρέσεις και η διχοτόμηση της κοινωνίας σε κυρίαρχους και κυριαρχούμενους συνεισφέρουν στην ανάπτυξη της λαϊκιστικής ρητορικής (Laclau, 1983: 186, 232) που χαρακτηρίζει αυτό το σχήμα.

Στο δίπολο λαός – πολιτικοί ο εκφέρων το λόγο, δηλαδή είτε ο αφηγητής-σκηνοθέτης, είτε οι συνεντευξιαζόμενοι του ντοκιμαντέρ, τοποθετείται σαφώς υπέρ του λαού. Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* (Σεραφείμ Ντούσιας, 2012), καθ' όλη τη διάρκεια του οποίου επαναλαμβάνεται από πολλές πηγές το μοτίβο «οι πολιτικοί μας κατέστρεψαν». Αυτό διατυπώνεται και από τον αφηγητή, σε μία προσπάθεια απάντησης στη γνωστή φράση «*Μαζί τα φάγαμε*» του Θ. Πάγκαλου: «*Μαγείρεψαν μόνοι τους και φάγανε τα περισσότερα. Δεν τα φάγαμε μαζί. Μόνοι τους τα έφαγαν και πέταξαν ένα κομμάτι στον κόσμο, γιατί είχαν ενοχές*». Η φράση στοχοποιεί άμεσα τους πολιτικούς ηγέτες στο σύνολό τους (με τη χρήση του γ' πληθυντικού) και ταυτόχρονα θυματοποιεί το λαό, τον «κόσμο». Αυτή η ρητορική παραπέμπει άμεσα στον ορισμό του λαϊκισμού, σύμφωνα με τον οποίο λαϊκισμός είναι η πράξη που σαφώς και δημόσια υποστηρίζει το λαό έναντι των πολιτικών ελίτ (Taguieff, 2013: 69). Στο ελληνικό ντοκιμαντέρ για την κρίση η τακτική αυτή εντοπίζεται συχνά.

Στο πλαίσιο της αναζήτησης των αιτών της κρίσης, οι ντοκιμαντερίστες στρέφονται στο παρελθόν και ένα πολύ σύνηθες σημείο αποτελεί η αναφορά στο 2004, που στη συλλογική μνήμη έχει μείνει ως έτος ανάπτυξης της οικονομίας, με την Ελλάδα να ανταποκρίνεται στο προφίλ μιας ευρωπαϊκά αναπτυγμένης χώρας (Βαμβακάς, 2014: 267). Όμως, η ανασκόπηση αυτής της περιόδου οδηγεί συχνά σε μια εκ των υστέρων κατάρριψη της άποψης περί πλήρους οικονομικής ευημερίας, γιατί τονίζει ότι οι δαπάνες των έργων για τη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας ήταν υπερεκτιμημένες και, ενώ υπήρξαν χορηγίες, «τα λεφτά πήγαν σε άλλες τσέπες» και «τελικά πλήρωσε ο ελληνικός λαός» (φράσεις του μετέπειτα βουλευτή και υφυπουργού, Π. Χαϊκάλη, από το ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*).

Επιπλέον, η στροφή προς το παρελθόν καταλήγει συχνά στην ανάδειξη του δικομματισμού ως ιδιαιτερότητας του ελληνικού πολιτικού σκηνικού που ευθύνεται για την πορεία της οικονομίας της χώρας. Για παράδειγμα, αυτό διατυπώνεται ρητά στην αφήγηση του ντοκιμαντέρ *Agora-Από τη δημοκρατία στις αγορές* (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015), όπου η κατάσταση στην οποία βρέθηκαν τα οικονομικά της χώρας το 2009 παρουσιάζεται ως «αποτέλεσμα της μακροχρόνιας κακοδιαχείρισης, της σπατάλης, της φοροδιαφυγής και του πελατειακού κράτους, δηλαδή της πολιτικής των δύο μεγάλων κομμάτων που εναλλάσσονταν στην εξουσία εδώ και δεκαετίες». Με περισσότερο αποκαλυπτικό ύφος, η αφήγηση στο ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* κάνει λόγο για τα κόμματα του δικομματισμού που «μαγείρεψαν τα νούμερα για να κάνουν τις οικονομικές ατασθαλίες που επιθυμούσαν οι ίδιοι και τα ρουσφέτια τους εις βάρος των φορολογούμενων πολιτών». Ο λόγος αποκτά χαρακτηριστικά μιζεραμπιλιστικού λαϊκισμού, που «εξυμνεί τα αθώα θύματα» (Πανταζόπουλος, 2013: 23), δηλαδή το φορολογούμενο λαό, προς τον οποίο ο δημιουργός του εκάστοτε ντοκιμαντέρ εκφράζει τη συμπόνοια και την υποστήριξη του.

Στο πλαίσιο της καταγγελίας των πρακτικών των πολιτικών, στο ντοκιμαντέρ *KRISIS – The Prism 2011* (Νίκος Κατσαούνης & Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2011), εστιάζοντας στην πρόσφατη πολιτική ιστορία της χώρας, ο ιστορικός Θ.Βερέμης σχολιάζει ότι ο λαϊκισμός των πολιτικών ηγετών των πρώτων ετών της μεταπολιτευτικής περιόδου διατηρείται μέχρι σήμερα, που «οι πολιτικοί κολακεύουν και δημαγωγούν το κοινό και λένε δημοσίως ψέματα». Η παρατήρηση αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντιλαϊκιστικής ρητορικής που προβάλλει το



λαϊκισμό ως τη σοβαρότερη «νόσο» του ελληνικού πολιτικού σκηνικού και ως βάση ανάπτυξης κάθε αρνητικής κατάστασης που απειλεί σήμερα τη χώρα (Σεβαστάκης, 2012: 9-10). Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο λόγος του ελληνικού ντοκιμαντέρ για την κρίση είναι δυνατόν να εμπεριέχει όχι μόνο λαϊκιστικά, αλλά και αντιλαϊκιστικά χαρακτηριστικά.

Όσον αφορά τη διαχείριση της κρίσης, οι πολιτικοί ηγέτες συχνά παρουσιάζονται ως προδότες. Στο ντοκιμαντέρ *Oligarchy* (Στέλιος Κούλογλου, 2012) ο πρώην πρωθυπουργός Γ. Παπανδρέου παρουσιάζεται να κρίνει αναποτελεσματικές τις πρακτικές που εφαρμόζει το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο ένα χρόνο προτού προσφύγει ο ίδιος σε αυτό για να ζητήσει οικονομική βοήθεια για την Ελλάδα, ενώ στο ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* περιγράφεται από τον αφηγητή ως αυτός που «άνοιξε τις πύλες και μπήκε μέσα ο εχθρός». Με λιγότερο ή περισσότερο γλαφυρό τρόπο, η άμεση κατηγορία για προδοσία του λαού δεν λείπει από το ελληνικό ντοκιμαντέρ. Όπως, επίσης, δεν λείπει η κατηγορία για ανευθυνότητα και ανικανότητα των πολιτικών. Για παράδειγμα, στο *Agora-Από τη δημοκρατία στις αγορές*, η κατηγορία αυτή εκφράζεται με την υποστήριξη της άποψης ότι οι Έλληνες πολιτικοί δεν διαπραγματεύθηκαν επαρκώς τους όρους του μνημονίου ή με φράσεις όπως «κανείς δεν φαινόταν να αντιλαμβάνεται τη σοβαρότητα της κατάστασης».

Εξίσου έντονη είναι και η κατηγορία περί «πολιτικών που λένε ψέματα». Στο ίδιο ντοκιμαντέρ ο σκηνοθέτης παίρνει συνέντευξη από τον πρώην υπουργό Οικονομικών, Ε. Βενιζέλο, σχετικά με την επιβολή επιπλέον φορολογίας μέσω των λογαριασμών ηλεκτρικού ρεύματος. Αμέσως μετά τη δήλωση του πρώην υπουργού ότι δεν έχει γίνει διακοπή παροχής ηλεκτρικού σε κανένα σπίτι λόγω αδυναμίας πληρωμής, στο ντοκιμαντέρ παρουσιάζεται η περίπτωση ενός νοικοκυριού με κομμένο ρεύμα, με σκοπό τη διάψευσή του. Με την τεχνική του μοντάζ αυτή η πρακτική επαναλαμβάνεται και γίνεται μοτίβο στο *Agora-Από τη δημοκρατία στις αγορές*, προσδίδοντάς του ένα ειρωνικό και κωμικοτραγικό χαρακτήρα. Το μοτίβο ξεπερνά τα όρια της αποκατάστασης της αλήθειας και αγγίζει τα όρια της *ad hominem* έκθεσης. Τέλος, κεντρικό ρόλο διαδραματίζει η καταγγελία περί διαφθοράς των πολιτικών, με αναφορά, παραδείγματος χάριν, στη χαμηλή φορολογία που επιβάλλουν στους Έλληνες εφοπλιστές (και πάλι στο *Agora-Από τη δημοκρατία στις αγορές*), καταγγελία που συχνά ενισχύεται από μία αντιελιτιστική ρητορική.

Οι πολιτικοί στο σύνολό τους καταγγέλλονται για διαφθορά, ανευθυνότητα, κατάχρηση εξουσίας και κακοδιαχείριση, ενώ παρουσιάζονται ως βασικοί υπεύθυνοι για την κατάσταση της χώρας. Το σχήμα παραπέμπει στον *κοινωνιολαϊκισμό διαμαρτυρίας ή καταγγελίας*, που λειτουργεί καταγγελτικά για να εκφράσει μια κοινωνική διαμαρτυρία για τους «από πάνω» (Taguieff, 2013: 71), μια αίσθηση αδικίας και αγανάκτησης. Ο καταγγελτικός λόγος, που αναδεικνύει τους πολιτικούς ως βασικούς υπαίτιους για την κρίση, καταλήγει συχνά σε γενικεύσεις του τύπου ότι το κράτος είναι διαχρονικά άδικο απέναντι στους πολίτες (άποψη που εκφέρεται από συνεντευξιαζόμενους στο ντοκιμαντέρ *KRISIS – The Prism 2011*) ή ότι «οι Έλληνες πολιτικοί δίνουν μάχη για την καταστροφή» (από την αφήγηση του *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*), που αντανακλούν την ευρεία απαξίωση και δυσπιστία προς τους πολιτικούς θεσμούς που χαρακτηρίζει την περίοδο της κρίσης (Δεμερτζής, 2015: 16). Σε ορισμένες περιπτώσεις ο λόγος λαμβάνει χαρακτηριστικά έμμεσης επιθετικότητας (π.χ. «βανδαλισμός είναι αυτό που βιώνουμε από τους πολιτικούς» - φράση συνεντευξιαζόμενου στο *KRISIS–The Prism 2011*), ενώ πολύ σπανιότερα μπορεί να γίνει υβριστικός (π.χ. «μας κατάντησαν ζητιάνους στο σπίτι μας, τα κτήνη, οι βρόμικοι!» - φράση συνεντευξιαζόμενου στο *Agora-Από τη δημοκρατία στις αγορές*).

Σε γενικές γραμμές, το σχήμα που αφορά την ευθύνη των πολιτικών για την κρίση δημιουργεί την εντύπωση ότι οι σκηνοθέτες, αλλά και οι συνεντευξιαζόμενοι, επιθυμούν να απευθυνθούν στους ίδιους τους πολιτικούς. Γι' αυτό και συνιστά το πιο άμεσο, αλλά και το πιο επιθετικό σχήμα που εντοπίζεται στα ντοκιμαντέρ της κρίσης. Συχνά συνδυάζεται με το σχήμα που έχει να κάνει με την ελληνική ιδιαιτερότητα, για να τονίσει ότι οι Έλληνες πολιτικοί εκθέτουν τη χώρα στο εξωτερικό. Τέλος, λιγότερο συχνά συνδυάζεται με μία αυτοκριτική προς τη στάση του σύγχρονου Έλληνα, η οποία αφορά την ευθύνη των πολιτών λόγω της ψήφου τους προς τους συγκεκριμένους πολιτικούς, αλλά πάντα υπερισχύει η άποψη για την ευθύνη των πολιτικών (όπως, για παράδειγμα, αναφέρεται στην αφήγηση του *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*, «δεν φταίει μόνο ο χρήστης, φταίει και ο έμπορος ναρκωτικών»). Παρουσιάζοντάς τους ως τον «εσωτερικό εχθρό» της χώρας και του λαού, το σχήμα αποσκοπεί στην άμεση στοχοποίησή τους και λειτουργεί σαν μια μορφή «ξεσπάσματος».

### 5.2.2. Η Ελλάδα θύμα ενός διεθνούς συστήματος

Μία από τις ερμηνείες για την οικονομική κρίση που εντοπίζονται στα ελληνικά ντοκιμαντέρ σχετίζεται με τη δράση ενός αόρατου, διεθνούς συστήματος, που δρα προασπίζοντας οικονομικά συμφέροντα. Συνήθως αφορά το παγκόσμιο χρηματοπιστωτικό σύστημα, σε συνδυασμό με την εφαρμογή νεοφιλελεύθερων πολιτικών. Η προσέγγιση υποστηρίζει ότι τα συμφέροντα του συστήματος εξυπηρετούνται από τις διεθνικές ελίτ. Ειδικά στην περίπτωση της Ελλάδας οι ελίτ αυτές είναι οι ηγέτες της Βόρειας Ευρώπης ή/και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, που έχουν μετατρέψει τη χώρα σε «πειραματόζωο», επιβάλλοντας πολιτικές για να «σώσουν τις τράπεζες». Το σχήμα αυτό ερμηνεύει την κρίση λαμβάνοντας αποκαλυπτικό χαρακτήρα.

Αυτό το αποκαλυπτικό ύφος είναι χαρακτηριστικό της συνωμοσιολογικής ρητορικής, η οποία, ούτως ή άλλως, κερδίζει έδαφος στο δημόσιο λόγο της κρίσης (Βαμβακάς, 2014: 41) και, έτσι, μπορεί κανείς να την εντοπίσει και στην περίπτωση του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η εθνικολαϊκιστική – συνωμοσιολογική ρητορική συνδυάζεται είτε με συντηρητικού ή εθνικιστικού χαρακτήρα ιδεολογίες, όπου η κρίση αντιμετωπίζεται ως αποτέλεσμα κάποιας συνωμοσίας εναντίον της χώρας, είτε με αριστερές ιδεολογίες, όπου η κρίση παρουσιάζεται ως μέρος της ευρύτερης κρίσης του καπιταλισμού (Βαμβακάς, 2014: 9). Στην πρώτη κατηγορία, το σχήμα αναδεικνύει έναν εξωτερικό, «ξένο» εχθρό, σε αντίθεση με το προηγούμενο σχήμα που αποδίδει την ευθύνη για την κρίση στους Έλληνες πολιτικούς. Εδώ το «εμείς» δεν αναφέρεται πρωτίστως στο λαό, αλλά στο έθνος, κάτι που, για παράδειγμα, αναφέρεται ρητά στο ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* (Σεραφεΐμ Ντούσιας, 2012), όπου οποιαδήποτε αναφορά στο λαό, στους πολίτες, γίνεται με τη χρήση του όρου «ο Έλληνας / οι Έλληνες». Αυτή η διαίρεση σε Έλληνες και ξένους παραπέμπει σε στοιχεία του εθνικολαϊκιστικού λόγου (Taguieff, 2013: 71), ο οποίος συχνά συνδυάζεται με μια συνωμοσιολογική προσέγγιση και εξήγηση των γεγονότων (Πανταζόπουλος, 2013: 18). Στη δεύτερη κατηγορία, η χώρα παρουσιάζεται ως ακόμα ένα θύμα του διεθνούς χρηματοπιστωτικού συστήματος, που «έχει αφεθεί να λειτουργεί ανεξέλεγκτα», όπως αναφέρεται στην αφήγηση του *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές* (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015).

Το ντοκιμαντέρ *Oligarchy* (Στέλιος Κούλογλου, 2012) αποσκοπεί εξ ολοκλήρου στην αποκάλυψη της ύπαρξης και του τρόπου λειτουργίας του συστήματος αυτού. Παρακολουθεί την εξέλιξη του συστήματος, από τη γέννηση και τις πρώτες εφαρμογές του νεοφιλελευθερισμού, με τον οποίο συνδέει την άμεση επιρροή που ασκούν μέλη της διεθνούς οικονομικής ελίτ (συγκεκριμένα, πρώην υψηλόβαθμων στελεχών της Goldman Sachs) στην άσκηση εξουσίας κρατών, ανάμεσα στα οποία βρίσκεται και η Ελλάδα της κρίσης. Εκτός της προφορικής αφήγησης και των συνεντεύξεων, το ντοκιμαντέρ χρησιμοποιεί και ένα οπτικό σχήμα για να υποστηρίξει το επιχείρημα αυτό. Τα πολιτικά πρόσωπα που, όπως υποστηρίζεται, στήριξαν ή ανέχτηκαν την εμπλοκή της οικονομικής ελίτ αναδύονται το ένα μέσα από το άλλο αποτυπωμένα σε κούκλες «Μπάμπουσκα». Το τελικό, εσωτερικό κουκλάκι γράφει Goldman Sachs και αναπαριστά το σύνολο των τραπεζών και των οίκων αξιολόγησης, δηλαδή το διεθνές χρηματοπιστωτικό σύστημα (βλ. *Εικόνα 1*). Αυτό το οπτικό σχήμα εντείνει την αίσθηση της αποκάλυψης ενός καλά κρυμμένου, μυστικού εχθρού, αίσθηση χαρακτηριστική της διατύπωσης συνωμοσιολογικού λόγου (Taguieff, 2006: 192). Το επιχείρημα του ντοκιμαντέρ υποστηρίζει ότι η εμπλοκή της ελίτ στην άσκηση εξουσίας στην Ελλάδα οδήγησε στην εφαρμογή αντιλαϊκών πολιτικών, με σκοπό «να σώσει τις τράπεζες, όχι την Ελλάδα» (φράση του κωμικού Γκέοργκ Σραμ σε συνέντευξή του για το *Oligarchy*). Όσον αφορά τους πολιτικούς της χώρας, το επιχείρημα καταγγέλλει κυρίως την ανοχή τους και δεν τονίζει περισσότερο κάποια δική τους ευθύνη.



*Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από το Oligarchy – η Μπάμπουσκα.*

Τη μεγαλύτερη ευθύνη, σύμφωνα με αυτό το ρητορικό σχήμα, έχουν οι διεθνικές ελίτ που υπηρετούν το σύστημα. Έτσι, η ευρωπαϊκή ελίτ, συνεργαζόμενη με την παγκόσμια οικονομική ελίτ, συνιστά μία «ολιγαρχική εξουσία» (όπως επισημαίνεται στο *Oligarchy*) που επιβάλλει πολιτικές. Η άποψη αυτή καταλήγει συχνά στην ανάδειξη μιας άνισης σχέσης μεταξύ ευρωπαϊκού Βορρά και ευρωπαϊκού Νότου, διόλου σπάνια στη ρητορική που συνοδεύει την κρίση (Μουζέλης, 2011: 16), η οποία αποτελεί και τη βάση ανάπτυξης ευρωσκεπτικιστικών απόψεων. Χαρακτηριστική είναι η συνέντευξη του Βρετανού ευρωσκεπτικιστή ευρωβουλευτή N. Farage για το ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*, όπου τονίζει ότι «η Γερμανική ηγεσία κάνει οικονομικό πόλεμο». Η ταύτιση του ευρωπαϊκού Βορρά ή της Ευρωπαϊκής Ένωσης με τη Γερμανία βασίζεται στην ενδοευρωπαϊκή ξενοφοβία και ιδιαίτερα στη «Γερμανοφοβία» (Taguieff, 2013: 59), που αναπτύχθηκε την περίοδο της κρίσης. Στην περίπτωση της Ελλάδας, στην ανάπτυξη «γερμανοφοβικής» ρητορικής συνέβαλε η συχνή σύνδεση των θεσμών που ενεπλάκησαν στη διαχείριση της ελληνικής οικονομίας με το πρόσωπο της Γερμανίδας Καγκελαρίου A. Merkel.

Μέρος της Νότιας Ευρώπης, η Ελλάδα, σύμφωνα με αυτό το σχήμα, έχει μετατραπεί σε «πειραματόζωο» της διεθνικής και της ευρωπαϊκής ελίτ, η οποία την παγίδευσε με την κρίση και της επιβάλλει σκληρές πολιτικές. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το animation video που συμπεριλαμβάνεται στο *Oligarchy*, όπου ο Έλληνας – τσολιάς, κλεισμένος σε γυάλινο κλουβί, σπάει πέτρες, υπό την επιτήρηση των «επιστημόνων», που διενεργούν το πείραμα. Οι τελευταίοι εκπλήσσονται και ικανοποιούνται από την αντοχή και την επιμονή του Έλληνα να εργαστεί, παρά τη μείωση του μισθού και της σύνταξής του, και αποφασίζουν να το εφαρμόσουν σε διεθνές επίπεδο (βλ. *Εικόνα 2*).



Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από το *Oligarchy* – οι «επιστήμονες» και ο τσολιάς.

Το σχήμα της Ελλάδας – πειραματόζωου της Βόρειας Ευρώπης αντλεί από το παλιό, μιζεραμπλιστικής φύσης εθνικό στερεότυπο της «ανάδελφης χώρας» με τους εξωτερικούς εχθρούς. Η επιβολή μέτρων λιτότητας και η παρέμβαση της ευρωπαϊκής ελίτ παρουσιάζεται ως μια «*νέα μορφή παραχώρησης της εθνικής κυριαρχίας*» (φράση συνεντευξιαζόμενου στο *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*), σε μια παρομοίωση που εξισώνει τη διατήρηση της εθνικής κυριαρχίας με αυτή της λαϊκής κυριαρχίας, ως χαρακτηριστικό ενός καλώς νοούμενου εθνικισμού (ή πατριωτισμού). Ταυτόχρονα, όσον αφορά τη στάση των ηγετών της Βόρειας Ευρώπης προς την Ελλάδα, συναντά κανείς στο ελληνικό ντοκιμαντέρ και την άποψη ότι ο λόγος που έσπευσαν να σώσουν την ελληνική οικονομία ήταν ότι μια πιθανή κατάρρευσή της θα απειλούσε όλο το ευρωπαϊκό οικοδόμημα (επιχείρημα που υποστηρίζεται από πηγές και από την αφήγηση στο *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές*).

Πολλές φορές το σχήμα ενισχύεται από αναφορές στα δημοσιεύματα διεθνών Μ.Μ.Ε. για την ελληνική κρίση και τους Έλληνες, δημοσιεύματα που, όπως φαίνεται, απασχολούν ιδιαίτερα τους Έλληνες ντοκιμαντερίστες. Έτσι, το πρόβλημα των διεθνικών ελίτ που παρεμβαίνουν και επιβάλλουν πολιτικές εντείνεται από μία ευρεία «εκστρατεία δυσφήμισης» της χώρας. Η αφήγηση του *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές* κατακρίνει το στερεότυπο της εποχής, κατά το οποίο «*τα χρήματα των Ευρωπαίων φορολογούμενων θα έσωζαν τους τεμπέληδες Έλληνες από τη χρεωκοπία*», διευκρινίζοντας ότι η οικονομική διάσωση της Ελλάδας ουσιαστικά απέτρεψε μία ευρύτερη οικονομική καταστροφή στην Ευρώπη. Ο σκηνοθέτης του *Oligarchy* αφιερώνει σημαντικό μέρος της ταινίας στο θέμα των δημοσιευμάτων για τους «τεμπέληδες Έλληνες». Απευθυνόμενος σε ένα δυνητικά διεθνές κοινό, επιδιώκει να καταρρίψει τα δημοσιεύματα, παρουσιάζοντας στατιστικές που αποδεικνύουν ότι «*οι Έλληνες δουλεύουν ετησίως πολύ περισσότερο από τους Γερμανούς*» και ότι «*παίρνουν σύνταξη σε μεγαλύτερη ηλικία από τους Γερμανούς*». Μάλιστα, ακολουθώντας μία τεχνική που θυμίζει το στυλ του Michael Moore, ο ίδιος ο σκηνοθέτης πηγαίνει στα κεντρικά κτίρια της γερμανικής εφημερίδας *Bild*, για να ρωτήσει «*τους δημοσιογράφους γιατί γράφουν ανακρίβειες*» και, όπως είναι αναμενόμενο, επισημαίνει ότι δεν δέχονται να του μιλήσουν.

Συνοπτικά, αυτή η προσέγγιση παρουσιάζει την ελληνική κρίση ως μέρος της διεθνούς κρίσης, της οποίας η Ελλάδα είναι ένα από τα μεγαλύτερα θύματα. Ως πηγή της κρίσης θεωρείται η κυριαρχία των κανόνων του χρηματοπιστωτικού συστήματος,

του οποίου στόχος είναι «η απελευθέρωση της κίνησης του κεφαλαίου, για να μεγιστοποιηθούν τα κέρδη», όπως σχολιάζει η συγγραφέας N. Klein, μιλώντας στο *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές*. Το σχήμα αυτό λειτουργεί αναδεικνύοντας ένα συγκεκριμένο εχθρό, το «σύστημα». Έτσι, οι δυσμενείς καταστάσεις που βιώνουν οι Έλληνες είναι συνέπεια μιας διεθνούς συνωμοσίας και η γνώση αυτής της συνωμοσίας συνεισφέρει στην επαγρύπνηση του λαού (Taguieff, 2006: 194). Διατυπώνοντας ένα ρητορικό σχήμα σαν αυτό, οι ντοκιμαντερίστες τάσσονται στην υπηρεσία της ανάδειξης μιας αλήθειας και, υπό αυτή την έννοια, το έργο τους συγγενεύει με αυτό των δημοσιογράφων.

### 5.2.3. Η ιδιαίτερη περίπτωση της Ελλάδας

Το σχήμα αυτό αφορά την παρουσίαση στοιχείων που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζουν ειδικά την Ελλάδα. Πρόκειται για στοιχεία άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά, τα οποία χρησιμοποιούνται για να πλαισιώσουν τα βασικά επιχειρήματα των ντοκιμαντέρ για την κρίση και όχι για να αποδώσουν ευθύνες για αυτήν. Τα θετικά χαρακτηριστικά σχετίζονται συνήθως με την ιστορία και τον πολιτισμό της χώρας, εστιάζοντας στους «αρχαίους προγόνους» των Ελλήνων, ενώ τα αρνητικά αφορούν τις ιδιαιτερότητες του σύγχρονου Έλληνα, ο οποίος σε κάποιες περιπτώσεις παρουσιάζεται ως «ανάξιος απόγονος». Συνολικά αυτό το ρητορικό σχήμα, που στα ντοκιμαντέρ για την κρίση λειτουργεί μόνο συνδυαστικά με τα άλλα σχήματα, αντανακλά την άποψη του εκάστοτε δημιουργού για την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα του σύγχρονου Έλληνα.

Το «ένδοξο παρελθόν» της Ελλάδας συνήθως αποτυπώνεται μέσω οπτικών ή λεκτικών αναφορών στην ιστορία της χώρας. Για παράδειγμα, το ντοκιμαντέρ *KRISIS – The Prism 2011* (Νίκος Κατσαούνης & Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2011) ξεκινά παρουσιάζοντας εικόνες μνημείων της κλασικής αρχαιότητας, όπως είναι ο Παρθενώνας, συνοδευόμενες από μια αφήγηση που κάνει λόγο για «ήρωες, μύθους, υπερηφάνεια και τους παππούδες μας που έδωσαν μάχη για τη χώρα». Η αναφορά στην κλασική αρχαιότητα, κεντρικό σημείο αναφοράς στο εθνικό φαντασιακό (Χαμηλάκης, 2012: 110), και ειδικότερα στα υλικά μνημεία αξιοποιείται ως τεκμήριο της συνέχειας της χώρας μέσα στο χρόνο και, άρα, της σημασίας της χώρας σήμερα. Αντίστοιχα, στο *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* (Σεραφείμ Ντούσιας, 2012), το

ντοκιμαντέρ που περισσότερο από κάθε άλλο αξιοποιεί αυτό το σχήμα, η αφήγηση ξεκινά περιγράφοντας την Ελλάδα ως χώρα που «δημιούργησε ο Θεός μέσα στα καταγάλανα νερά σαν μια μικρή κιβωτό που θα ταξίδευε αιώνια, με σκοπό όχι μόνο να γεννήσει, αλλά και να μεταφέρει μεγάλες ιδέες σε όλο τον κόσμο». Εδώ, σε ένα σχήμα υπερβολής, η σημασία της χώρας τονίζεται από το γεγονός ότι πρόκειται αφ' ενός για θεϊκό δημιούργημα και, αφ' ετέρου, για γενέτειρα «μεγάλων ιδεών» (φιλοσόφων που κατονομάζονται στη συνέχεια), που είναι ιδέες – κληροδοτήματα όλου του κόσμου, σύμφωνα με την πεποίθηση ότι η κλασική Ελλάδα έχει διαμορφώσει συνολικά το δυτικό πολιτισμό (Χαμηλάκης, 2012: 109).

Στα ντοκιμαντέρ της κρίσης κάθε αναφορά στο «ένδοξο παρελθόν» καταλήγει σε ένα «αλλά», που σχετίζεται με την αναξιοότητα των Νεοελλήνων. Στο *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* αναφέρεται ότι ο «φάρος που φώτιζε σε όλα τα λιμάνια του κόσμου και μετέδιδε τις γνώσεις των αρχαίων φιλοσόφων έχει πλέον σβήσει», ενώ ο αφηγητής του *KRISIS – The Prism 2011* αναρωτιέται «πού πήγε το φως της χώρας». Όταν χρησιμοποιείται το σχήμα αυτό, εντάσσεται συνήθως στην εισαγωγή των ντοκιμαντέρ, σαν έναυσμα για την παρουσίαση της σημερινής κατάστασης της χώρας.

Η αναξιοότητα των Νεοελλήνων, λοιπόν, παρουσιάζεται συχνά ως ζήτημα νοοτροπίας. Σύμφωνα με όσα συναντά κανείς στα ντοκιμαντέρ της κρίσης, οι σύγχρονοι Έλληνες αδιαφορούν πλήρως για τα κοινά (όπως αναφέρει ένας από τους χαρακτήρες του *KRISIS – The Prism 2011*, «ο δημόσιος χώρος είναι ένας δημόσιος λουτροκαμπινές, όπου συμπεριφερόμαστε όπως γουστάρουμε, χωρίς να μας νοιάζει τί επιπτώσεις έχει στους άλλους»), αντιθέτως ενδιαφέρονται μόνο για τα ατομικά τους ζητήματα («το περιβάλλον του Έλληνα τελειώνει εκεί που τελειώνει το σπίτι του», επισημαίνει ένας από τους χαρακτήρες του *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour*). Πολύ χαρακτηριστικός του σχολίου για την αδιαφορία για τα κοινά είναι και ο στίχος του κομματιού στους τίτλους αρχής του *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές*, όπου ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφέρει «θα κλείσουμε τα μάτια και πάλι – θα σκύψουμε ξανά το κεφάλι – που ευτυχώς δεν ήμασταν εμείς». Επιπλέον, οι Έλληνες παρουσιάζονται ως κατά κάποιον τρόπο κακομαθημένοι ή, κατά τη δημοφιλέστερη έκφραση, «βολεμένοι». Στο μικρού μήκους animation *The Greek Crisis Explained* (NOMINT, 2010), που παρουσιάζει με χιουμοριστικό τρόπο τα γεγονότα του 2009-2010, η Ελλάδα προσωποποιημένη σε μικρό κοριτσάκι ζητά διαρκώς χρήματα από τους



δανειστές της, προκειμένου να αγοράζει παγωτά και να συνεχίσει να ζει αμέριμνα (βλ. *Εικόνα 3*). Αν και βασίζεται στην αναπαραγωγή στερεοτυπικών αντιλήψεων για την ταυτότητα του σύγχρονου Έλληνα, η αναφορά στα ζητήματα νοοτροπίας θα μπορούσε να αντανακλά μια αυτοκριτική διάθεση των δημιουργών και των συνεντευξιαζόμενων.



*Εικόνα 3: Στιγμιότυπο από το The Greek Crisis Explained – η Ελλάδα αγοράζει παγωτό με χρήματα των δανειστών της.*

Μια άλλη ιδιαιτερότητα της Ελλάδας έχει να κάνει με τα «εμπόδια» που, κατά κάποιον τρόπο, προκαλεί στους ίδιους της τους πολίτες. Το στερεοτυπικό σχήμα «η Ελλάδα τρώει τα παιδιά της» επαναλαμβάνεται με ποικίλους τρόπους στο ντοκιμαντέρ της κρίσης. Επισημαίνονται τα ζητήματα γραφειοκρατίας που καθυστερούν την ίδρυση επιχειρήσεων (όπως σχολιάζει νέος επιχειρηματίας μιλώντας στο *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour*), καθώς και η διαφθορά των πολιτικών, που συχνά χρησιμοποιείται συνδυαστικά με το σχήμα για την ευθύνη των πολιτικών για την κρίση. Σε πολλές περιπτώσεις, τα ζητήματα αυτά καταλήγουν σε μια εξιδανίκευση των χωρών του εξωτερικού. Επίσης, στην περίοδο της κρίσης το «τρώει τα παιδιά της» μετατρέπεται σε «διώχνει τα παιδιά της στο εξωτερικό», αναφερόμενο στο υψηλό ποσοστό των νέων πτυχιούχων που μεταναστεύουν κυρίως στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη, λόγω του υψηλού ποσοστού ανεργίας στους νέους. Στο *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour* ο δημοσιογράφος Α. Χατζηστεφάνου μιλά για «την πιο μορφωμένη γενιά των

*Ελλήνων» που φεύγει και στο Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* ο αφηγητής κάνει λόγο για «σπουδές που ματαιώνονται».

Οι διατυπώσεις σχετικά με αυτά τα αρνητικά στοιχεία της σύγχρονης Ελλάδας συνοδεύονται συχνά από μια μιζεραμπιλιστική ρητορική του τύπου «*μας έχουν πάρει την περηφάνια μας*» (φράση που ακούγεται στην αφήγηση του *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!*) ή «*χάσαμε τις αξίες μας*» (όπως αναφέρει ένας από τους χαρακτήρες του *KRISIS – The Prism 2011*). Παρ'όλα αυτά, οι δημιουργοί κάποιες φορές επιλέγουν να περάσουν και ένα πιο αισιόδοξο μήνυμα μέσα από το ντοκιμαντέρ τους. Το *Oligarchy* κλείνει με αναφορές στις μαζικές κινητοποιήσεις ενάντια στην ψήφιση μνημονιακών πολιτικών, δείχνοντας ότι υπάρχουν κάποιοι που δεν τις αποδέχονται αμαχητί. Το *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* επανέρχεται στην ένδοξη ιστορία της χώρας και μιλά για «*περηφάνια των Ελλήνων που γεννήθηκαν εδώ*». Το *KRISIS – The Prism 2011* δείχνει τοπία της ελληνικής υπαίθρου, τονίζοντας την ποιότητα ζωής του Έλληνα, ποιότητα που απολαμβάνει ανεξάρτητα από τις οικονομικές συνθήκες, λόγω των γεωμορφολογικών χαρακτηριστικών της χώρας. Τέλος, το ούτως ή άλλως αισιόδοξο, ντοκιμαντέρ *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour* παρουσιάζει περιπτώσεις ανθρώπων που δεν παραιτούνται και βρίσκουν εναλλακτικούς τρόπους να συνεχίσουν να εργάζονται.

Η χρήση στοιχείων της ιδιαίτερης ταυτότητας των Ελλήνων για την πλαισίωση των επιχειρημάτων των ντοκιμαντέρ της ελληνικής κρίσης είναι ιδιαίτερα συχνή. Η παρουσίαση των στοιχείων αυτών λαμβάνει άλλοτε περισσότερο εθνικιστική και συντηρητική χροιά, με αναφορές σε κλισέ και στερεοτυπικές αντιλήψεις για τους Έλληνες, και άλλοτε έναν πιο σύγχρονο χαρακτήρα. Απευθυνόμενοι στο διεθνές κοινό, οι δημιουργοί ντοκιμαντέρ επιδιώκουν να υπενθυμίσουν ή να εδραιώσουν την αξία της χώρας και να αναδείξουν την κρίση ως κάτι άδικο για αυτήν. Απευθυνόμενοι στο ελληνικό κοινό, ασκούν μια μορφή αυτοκριτικής στη στάση του σύγχρονου Έλληνα, όχι με σκοπό το «αυτομαστίγωμα», αλλά μια εποικοδομητική κριτική που θα μπορούσε να συνεισφέρει στην αντιμετώπιση της κρίσης.

#### 5.2.4. Η αντιμνημονιακή ρητορική στο ντοκιμαντέρ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο δημόσιος λόγος της κρίσης χαρακτηρίστηκε από την αντιπαράθεση απόψεων σχετικά με το μνημόνιο, ως μέθοδο αντιμετώπισης της κρίσης. Η υπογραφή της δανειακής σύμβασης και η εφαρμογή πολιτικών λιτότητας δεν ήταν αποτέλεσμα μιας ευρείας συναίνεσης, αλλά, αντιθέτως, παρουσιάστηκε ως απαραίτητο μέτρο, «αναγκαίο κακό» για τη βέλτιστη δυνατή διαχείριση της οικονομικής κατάστασης της χώρας (Βαμβακάς, 2014: 21). Την άποψη αυτή υποστήριξε, σε γενικές γραμμές, και η πλειοψηφία των ελληνικών Μ.Μ.Ε. Από την άλλη πλευρά, για ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού η έννοια του μνημονίου νοηματοδοτήθηκε κυρίως μέσα από τη βιωματική εμπειρία των αποτελεσμάτων των πολιτικών λιτότητας. Έτσι, στο επίπεδο του καθημερινού λόγου το μνημόνιο άρχισε σταδιακά να ταυτίζεται με την έννοια μιας επιβεβλημένης από τους δανειστές συμφωνίας ή, στις πιο ακραίες περιπτώσεις, να παρουσιάζεται ως πηγή κάθε κακού που συνέβη στη χώρα μετά το 2010 (Theodossopoulos, 2014: 493-494). Μέσα στα χρόνια της κρίσης ο αντιμνημονιακός λόγος έγινε ιδιαίτερα περίπλοκος και απέκτησε διαφορετικές μορφές, συνδυαζόμενος με ιδεολογίες όλου του πολιτικού φάσματος (Theodossopoulos, 2014: 496). Το ντοκιμαντέρ της κρίσης, ανεξαρτήτως του πού εντοπίζει τις αιτίες ή τους υπεύθυνους για την κρίση, είναι εκφραστής μάλλον μιας αντίθεσης προς το μνημόνιο και τις πολιτικές λιτότητας.

Το ντοκιμαντέρ *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές* (Γιώργος Αυγερόπουλος, 2015), αφηγούμενο την εξέλιξη της κρίσης μέσα στο χρόνο, διατυπώνει έντονα και με μία ποικιλία τεχνικών την διαφωνία του στην εφαρμογή του μνημονίου. Κατ' αρχάς, παρουσιάζει πληροφορίες και απόψεις σχετικά με την αναποτελεσματικότητα αυτής της επιλογής. Στο ντοκιμαντέρ συμπεριλαμβάνεται συνέντευξη του εκπροσώπου της Ελλάδας στο Διεθνές Νομισματικό Ταμείο για το διάστημα 2009-2011, Π. Ρουμελιώτη, ο οποίος ομολογεί: «*εκ των προτέρων ξέραμε ότι το πρόγραμμα δεν θα μπορούσε να εφαρμοστεί*». Στη συνέχεια διευκρινίζει ότι το πρόγραμμα εγκρίθηκε, παρά τη μη βιωσιμότητα του ελληνικού χρέους, χάρις στις «*υπερραιοδόξες εκτιμήσεις που δεν είχαν καμία σχέση με την πραγματικότητα*». Η αφήγηση του ντοκιμαντέρ περιγράφει ότι μόλις το 1,8% των χρημάτων που δίνονταν για τη διάσωση της Ελλάδας κατέληγε στην «πραγματική ζωή» (με το υπόλοιπο μέρος να επιστρέφει στις τράπεζες και τους δανειστές), επισημαίνοντας ότι η οικονομική ενίσχυση τελικά δεν αξιοποιούνταν για τη βελτίωση των δημόσιων οικονομικών.

Ωστόσο, το ισχυρότερο επιχείρημα που παρουσιάζει το *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές* σχετίζεται με τη κατάρριψη των αποτελεσμάτων της μελέτης των οικονομολόγων Rogoff & Reinhardt. Όπως εξηγείται στην αφήγηση του ντοκιμαντέρ, η μελέτη υποστήριξε ότι «υπάρχει ένα συγκεκριμένο όριο χρέους (90% του Α.Ε.Π. μιας χώρας) που αν ξεπεραστεί, η ανάπτυξη πεθαίνει» και αυτό χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την εφαρμογή πολιτικών λιτότητας σε όλη την Ευρώπη. Μία από τις πηγές του ντοκιμαντέρ, ο υποψήφιος διδάκτορας T.Herndon, εντόπισε τα λάθη της μελέτης και εν τέλει τη διέψευσε, αποδεικνύοντας ότι η εφαρμογή πολιτικών λιτότητας δεν ήταν αναγκαία, αντιθέτως, μάλιστα, θα έπρεπε να έχει αποφευχθεί. Με αυτό τον τρόπο, ουσιαστικά το ντοκιμαντέρ καταρρίπτει ένα από τα βασικότερα επιχειρήματα που χρησιμοποιήθηκαν για την εφαρμογή πολιτικών λιτότητας, ασκώντας, αναμφίβολα, την πιο εμπειριστατωμένη δυνατή κριτική στην επιλογή μνημονιακών πολιτικών. Παράλληλα, η αφήγηση του ντοκιμαντέρ τονίζει ότι έπειτα από χρόνια «θυσιών» και λιτότητας τα αποτελέσματα ήταν καταστροφικά, καθώς διευρύνθηκε η κοινωνική ανισότητα, καταστράφηκε το κοινωνικό κράτος και απέκτησαν ευρύτερη απήχηση οι φασιστικές ιδεολογίες.

Ένα άλλο ντοκιμαντέρ που με ρητό τρόπο τάσσεται κατά της εφαρμογής μνημονιακών πολιτικών είναι το *Oligarchy* (Στέλιος Κούλογλου, 2012). Προτού αναφερθεί στην περίπτωση της Ελλάδας, το ντοκιμαντέρ δίνει πληροφορίες για την οικονομική κρίση χωρών της Λατινικής Αμερικής, με την οποία συχνά παραλληλίζεται η ελληνική. Στις χώρες αυτές η εφαρμογή των πολιτικών λιτότητας, πολιτικών που εν πολλοίς επέβαλαν το Δ.Ν.Τ. και η Παγκόσμια Τράπεζα, δεν οδήγησε στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Όπως εξηγεί ο πρώην υπουργός Οικονομικών του Εκουαδόρ μιλώντας στο ντοκιμαντέρ, υπάρχουν «αδιάσειστα στοιχεία για την 30 χρόνων αποτυχία των πολιτικών λιτότητας και των νεοφιλελεύθερων πολιτικών στη Λατινική Αμερική». Αμέσως μετά το *Oligarchy* αναφέρεται στην περίπτωση της Ελλάδας, επιδιώκοντας σαφώς να συνδέσει τις δύο περιπτώσεις και να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου για μια πιθανή τέτοια εξέλιξη και στην Ελλάδα. Το *Oligarchy* λαμβάνει εκ των πραγμάτων θέση κατά του μνημονίου, δεδομένου ότι καθ' όλη τη διάρκειά του επισημαίνει τις αρνητικές συνέπειες της παρέμβασης του «διεθνούς συστήματος» στην άσκηση της πολιτικής διάφορων κρατών.

Η αποτελεσματικότητα των πολιτικών λιτότητας αμφισβητείται με πιο έμμεσο και χιουμοριστικό τρόπο στο animation μικρού μήκους *The Greek Crisis Explained*

(NOMINT, 2010). Η προσωποποιημένη από μικρό κοριτσάκι Ελλάδα ταΐζει διαρκώς το προβατάκι-χρέος της, το οποίο μεγαλώνει απειλητικά, μετατρέπόμενο σε τέρας που απειλεί να την φάει. Μέσα στο στόμα και στο στομάχι του τέρατος πλέον χρέους φαίνεται η σημαία της Αργεντινής, υποδηλώνοντας ότι η Ελλάδα κινδυνεύει να βρεθεί στη θέση της χρεωκοπημένης Αργεντινής του 2001. Τελικά πράγματι το τέρας καταβροχθίζει το κοριτσάκι-Ελλάδα. Τη διάσωσή της αναλαμβάνει η Ευρωπαϊκή Ένωση, με μορφή σούπερ ήρωα, και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο-χειρουργός που θα επιχειρήσει να απελευθερώσει το κοριτσάκι από την κοιλιά του τέρατος. Η αφήγηση, της οποίας η φωνή παραπέμπει σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας ή επικού χαρακτήρα, κάνει λόγο για το Δ.Ν.Τ. που «γνωρίζει, γιατί το έχει ξανακάνει στο παρελθόν». Έπειτα, περιγράφοντας τη διαδικασία διάσωσης, η αφήγηση αναφέρει ότι «όλοι βασίζονταν στο σταθερό χέρι του Δ.Ν.Τ.», ενώ ταυτόχρονα η εικόνα παρουσιάζει ένα χέρι με χειρουργικό γάντι το οποίο τρέμει. Η αφήγηση κλείνει με το ερώτημα αν η Ελλάδα θα είναι ποτέ ξανά χαρούμενη και στο τέλος της ταινίας το κοριτσάκι-Ελλάδα βρίσκεται ντυμένο στα λευκά μαζί με το χειρουργημένο πλέον πρόβατό της σε ένα ηλιόλουστο λιβάδι, που παραπέμπει στην στερεοτυπική εικόνα του Παραδείσου (βλ. *Εικόνα 4*). Το χειρουργείο – παρέμβαση Δ.Ν.Τ. έχει ολοκληρωθεί, το πρόβατο – χρέος έχει μικρύνει ξανά, αλλά η κατάσταση της Ελλάδας είναι αμφιλεγόμενη. Η σημαία της Αργεντινής, το τρεμάμενο χέρι του χειρουργού – Δ.Ν.Τ. και, ιδιαίτερα, η σκηνή του Παραδείσου εκφράζουν σαφείς αμφιβολίες για την έκβαση της εφαρμογής πολιτικών λιτότητας στην Ελλάδα. Έτσι, το εκ πρώτης όψεως εύθυμο ντοκιμαντέρ αποκτά τελικά χαρακτηριστικά «μαύρου χιούμορ».



*Εικόνα 4: Στιγμιότυπο από το The Greek Crisis Explained – η Ελλάδα στο ηλιόλουστο λιβάδι.*

Ακόμα κι αν δεν διατυπώνουν σαφώς αντιμνημονιακή ρητορική, τα ντοκιμαντέρ της κρίσης θίγουν τη στάση των εγχώριων Μ.Μ.Ε. απέναντι στις πολιτικές λιτότητας. Για παράδειγμα, στο ντοκιμαντέρ *KRISIS – The Prism 2011* (Νίκος Κατσαούνης & Νίνα-Μαρία Πασχαλίδου, 2011) ο πρώην πρόεδρος της Ε.Σ.Η.Ε.Α., Δ. Τρίμης, αναφέρει ότι πολλά Μ.Μ.Ε. στην περίοδο της κρίσης «εξαρτούν την πολιτική τους στην τραπεζική επιδότηση, στην κρατική επιδότηση και στη διαφήμιση», ενώ ο blogger Πιτσιρίκος σχολιάζει ότι τα Μ.Μ.Ε. «είχαν την αμέριστη στήριξη της κυβέρνησης». Τα σχόλια αυτά οδηγούν στο συμπέρασμα ότι τα ελληνικά Μ.Μ.Ε. δεν τήρησαν ουδέτερη στάση απέναντι στις επιλεγμένες μνημονιακές πολιτικές. Αυτό το επιβεβαιώνει και ο ίδιος ο ιδιοκτήτης ομίλου Μ.Μ.Ε., Γ. Αλαφούζος, στη συνέντευξή του για το *Agora – Από τη δημοκρατία στις αγορές*. Ειδικότερα, αναφέρει ότι ο τηλεοπτικός και ραδιοφωνικός σταθμός του «υπερασπίστηκε αυτή την πολιτική», γιατί, όπως εξηγεί, «η μόνη λύση που είχαμε ήταν να ακολουθήσουμε τις οδηγίες των πιστωτών μας». Παρουσιάστριες κεντρικών τηλεοπτικών δελτίων (η Σ. Κοσιώνη στο ντοκιμαντέρ *Ελλάδα... Είμαι σε δύσκολη θέση!* και η Μ. Χούκλη στο *KRISIS*) εξηγούν ότι στα χρόνια της κρίσης πρόσεχαν πολύ περισσότερο τι έλεγαν, με την αιτιολογία ότι αυξήθηκε το αίσθημα ευθύνης τους. Παράλληλα, στο *Neubeginn auf Griechisch / Le Point de non-retour* (Αλκμήνη Μπούρα, 2013) ο δημοσιογράφος Α. Χατζηστεφάνου περιγράφει πώς τα κυρίαρχα Μ.Μ.Ε. άρχισαν στα χρόνια της κρίσης να απομακρύνουν τους δημοσιογράφους που δεν ακολουθούσαν την κεντρική γραμμή.

Η άποψη ότι τα ελληνικά Μ.Μ.Ε. τείνουν την περίοδο της κρίσης να υιοθετούν τις απόψεις της πολιτικής ελίτ (Πλειός, 2013: 127) είναι ευρέως διαδομένη και αποτυπώνεται έντονα και στο ελληνικό ντοκιμαντέρ. Οι δημιουργοί τάσσονται περισσότερο κατά των πολιτικών λιτότητας, ενώ παράλληλα καταγγέλλουν την υποστήριξη που έδειξαν τα Μ.Μ.Ε. στην εφαρμογή τους. Έτσι, το ντοκιμαντέρ διαφοροποιεί τη θέση του από τα κυρίαρχα Μ.Μ.Ε. και επιδιώκει να λειτουργήσει ως μορφή *αντι-πληροφόρησης*. Ασκώντας κριτική στις πολιτικές λιτότητας, επί της ουσίας εκφράζουν μια απαίτηση για αλλαγή στην κοινωνική ζωή (Theodossopoulos, 2014: 500).

### 5.3. Το ντοκιμαντέρ της κρίσης

Στο ντοκιμαντέρ της κρίσης εντοπίζεται μια ποικιλία ρητορικών σχημάτων, τα οποία αλληλοδιαπλέκονται για να υποστηρίξουν τις απόψεις που παρουσιάζονται. Τα ντοκιμαντέρ αυτά αναζητούν τις αιτίες και τις ευθύνες για την ελληνική κρίση, επιδιώκουν να αναγνωρίσουν τη «φύση» της και ασκούν κριτική στις πολιτικές που επιλέγονται για την αντιμετώπισή της. Αυτή η αναζήτηση και η παρουσίαση των αιτιών και των συνεπειών της κρίσης αντανακλά την ανάγκη των ντοκιμαντεριστών να κατανοήσουν τα γεγονότα που διαδραματίζονται γύρω τους. Έτσι, παρουσιάζουν τις δικές τους αναγνώσεις στην κρίση, ενσωματώνοντας στο έργο τους και πολλά από τα χαρακτηριστικά του δημόσιου λόγου της περιόδου αυτής.

Ταυτόχρονα, το ντοκιμαντέρ της κρίσης αποκτά δημοσιογραφικό χαρακτήρα, όσον αφορά τις τεχνικές και το ύφος του. Βασίζεται κυρίως σε συνεντεύξεις, ακολουθώντας το ύφος του *talking heads documentary* (εξαίρεση αποτελεί το *The Greek Crisis Explained*), και συχνά περιλαμβάνει αφήγηση, η οποία λειτουργεί και ενημερωτικά. Επίσης, τα περισσότερα χρησιμοποιούν υλικό και αποσπάσματα από δελτία ειδήσεων και πλάνα από επεισοδιακές πορείες διαμαρτυρίας, αντανακλώντας το κλίμα της εποχής. Ωστόσο, ακόμα κι αν δανείζονται στοιχεία από τις δημοσιογραφικές πρακτικές, τα ντοκιμαντέρ της κρίσης υποστηρίζουν θέσεις αντίθετες από αυτές που γενικά υποστηρίζουν τα Μ.Μ.Ε. Σε μια εποχή που τα τελευταία υπερασπίζονται τις μνημονιακές πολιτικές, το ντοκιμαντέρ τάσσεται πιο έντονα απέναντί τους. Γι' αυτό και συχνά τα ντοκιμαντέρ αντιμετωπίζονται και από το κοινό ως εναλλακτική στην κυρίαρχη αφήγηση των Μ.Μ.Ε. (Karakasis, 2014: 119).

Τα χαρακτηριστικά αυτά καθιστούν το ντοκιμαντέρ της κρίσης περισσότερο πολιτικοποιημένο από τα υπόλοιπα είδη και από ό,τι ήταν συνολικά το ελληνικό ντοκιμαντέρ τα προηγούμενα χρόνια. Κάποιες φορές αποσκοπεί στην ενημέρωση, άλλες στην παρουσίαση μιας εκδοχής διαφορετικής από την κυρίαρχη και άλλες στην εις βάθος ανάλυση των γεγονότων (Papadimitriou, 2016: 479). Μάλιστα, ο μαχητικός του χαρακτήρας πολλές φορές το τοποθετεί στο μεταίχμιο της δημοσιογραφικής και της ακτιβιστικής πρακτικής (Lekakis, 2017: 29). Το ντοκιμαντέρ της κρίσης αναζητά απαντήσεις, ερμηνεύει, καταγγέλλει και αντιδρά. Γι' αυτό και αποτελεί ένα από τα πιο «δυναμικά» είδη του ελληνικού ντοκιμαντέρ.





## Συμπεράσματα

Η οικονομική κρίση λειτούργησε καταλυτικά για την παραγωγή ελληνικού ντοκιμαντέρ, γεγονός που προκύπτει από τις τάσεις ανάπτυξης που αυτό σημείωσε μετά την έλευσή της. Οι νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες πρόσφεραν έναν πλούσιο όγκο υλικού και θεμάτων, που κίνησαν το ενδιαφέρον των Ελλήνων ντοκιμαντεριστών. Η ανάδυση των θεμάτων αυτών, σε συνδυασμό με τη διαθεσιμότητα της ψηφιακής τεχνολογίας, ώθησε πολλούς νέους δημιουργούς να κάνουν τα πρώτα τους βήματα στο χώρο. Το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ αναδιαμορφώνεται αισθητά, καθώς η συνολική παραγωγή σημειώνει σαφή ποσοτική αύξηση, ενώ τα θέματα που την απασχολούν και ο τρόπος με τον οποίο τα προσεγγίζει μεταβάλλονται.

Παρά τη ραγδαία μείωση των δυνατοτήτων χρηματοδότησης, οι δημιουργοί βρίσκουν διέξοδο στις ανεξάρτητες παραγωγές και τις συμπαραγωγές με χώρες του εξωτερικού. Ταυτόχρονα, ασχολούνται συχνότερα με τα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα, χωρίς να χάνεται το ενδιαφέρον για διαχρονικά θέματα, όπως η ιστορία, η τέχνη ή τα πορτραίτα. Από το 2010 και μετά ο αριθμός των παραγωγών που συνδέουν το θέμα τους με την κρίση διαρκώς αυξάνεται, ενώ διόλου ευκαταφρόνητος είναι και ο αριθμός των παραγωγών που έχουν ως θέμα τους την ίδια την κρίση. Στρεφόμενοι προς το εγγύτερο και το επίκαιρο, οι δημιουργοί αξιοποιούν τεχνικές της δημοσιογραφίας, χωρίς, ωστόσο, να τηρούν ουδέτερη στάση απέναντι στα θέματα που πραγματεύονται. Οι αναπαραστάσεις της κρίσης στο ντοκιμαντέρ λαμβάνουν πολιτική χροιά, υιοθετώντας στοιχεία του δημόσιου λόγου της εποχής. Το ντοκιμαντέρ της κρίσης ασκεί κριτική στις πολιτικές επιλογές, αποκτώντας αντιμνημονιακό χαρακτήρα. Κατ' επέκταση, διαφοροποιεί τη θέση του από την πλειοψηφία των ελληνικών Μ.Μ.Ε., έχοντας την τάση να λειτουργήσει σαν μια μορφή εναλλακτικής πληροφόρησης.

Έπειτα από αρκετές δεκαετίες το ελληνικό ντοκιμαντέρ πολιτικοποιείται και πάλι έντονα, όπως στα πρώτα χρόνια της μεταπολιτευτικής περιόδου, όπου οι δημιουργοί εστίαζαν πρωτίστως στα επίκαιρα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Υπό την έννοια αυτή, το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ αντλεί στοιχεία από την παράδοση του John Grierson και του Βρετανικού Κινήματος του 1920, στρεφόμενο προς τα επίκαιρα ζητήματα της κοινωνικής πραγματικότητας και επιδιώκοντας να λειτουργήσει

ενημερωτικά και να παρέμβει στο δημόσιο διάλογο. Αυτή η άνθιση του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα παραπέμπει στο new documentary wave, που ξεκίνησε από τις Η.Π.Α. στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Αφού το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ επιστρέφει στη μεγάλη οθόνη, είναι περισσότερο πολιτικό, ασχολείται με την επικαιρότητα και η παραγωγή του είναι συνολικά αυξημένη, ίσως θα ήταν σκόπιμο να γίνει λόγος για το ελληνικό νέο κύμα στο ντοκιμαντέρ, το οποίο προκύπτει ταυτόχρονα με την κρίση.

Η μελέτη σκιαγράφησε με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο το τοπίο του ελληνικού ντοκιμαντέρ και τις τάσεις εντός αυτού και αναγνώρισε τα βασικότερα στοιχεία του λόγου του ντοκιμαντέρ της κρίσης. Τα αποτελέσματα σε γενικές γραμμές επιβεβαίωσαν τις περισσότερες από τις ερευνητικές υποθέσεις σχετικά με τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου ελληνικού ντοκιμαντέρ. Μέχρι σήμερα δεν έχει πραγματοποιηθεί κάποια άλλη απόπειρα χαρτογράφησης του τοπίου σε αυτό το χρονικό διάστημα, καθώς οι περισσότερες μελέτες εστιάζουν σε επιμέρους χαρακτηριστικά ή είδη του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Γι' αυτό, η πρώτη αυτή χαρτογράφηση θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως βάση για μελλοντικές μελέτες.

Καθώς η χώρα εξακολουθεί να διανύει τη φάση της κρίσης και, όπως φαίνεται, αυτή η συνθήκη έχει εγκαινιάσει μια νέα περίοδο για το ελληνικό ντοκιμαντέρ, θα ήταν σκόπιμο το πεδίο να μελετηθεί περαιτέρω. Ειδικότερα, θα ήταν σημαντικό να μελετηθούν τα επιμέρους είδη του ελληνικού ντοκιμαντέρ ως προς την ποιοτική εξέλιξή τους μέσα στην τελευταία δεκαετία. Ακόμα, θα μπορούσαν να μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους το σύγχρονο ελληνικό ντοκιμαντέρ αποκτά πολιτικό χαρακτήρα, δηλαδή η κινηματογραφική γλώσσα και οι αφηγηματικές τεχνικές που αξιοποιούνται για τη διατύπωση πολιτικού λόγου. Τέλος, εξίσου ενδιαφέρουσα θα ήταν η διερεύνηση της μεταβολής του ενδιαφέροντος του κοινού, δηλαδή το κατά πόσο το κοινό του ντοκιμαντέρ αυξήθηκε μετά την έλευση της κρίσης. Στο πλαίσιο της μελέτης του κοινού θα ήταν χρήσιμο να πραγματοποιηθεί μία έρευνα πρόσληψης, μέσα από τις συζητήσεις μεταξύ κοινού και δημιουργών, που λαμβάνουν χώρα αμέσως μετά τις προβολές.

## Βιβλιογραφία

### Α. Βιβλία

Αθανασάτου, Γ. (2009). 'Ο κοινωνικός και πολιτικός ρόλος του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η περίπτωση του ντοκιμαντέρ στα χρόνια της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης και η σημασία τους σήμερα', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 103-119, Αθήνα: Αιγόκερως.

Βαμβακάς, Β. (2014). *Ο λόγος της κρίσης. Πόλωση, βία, αναστοχασμός στην πολιτική και δημοφιλή κουλτούρα*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Γκουζιώτης, Δ. (2005). *Το ντοκιμαντέρ: Τέχνη, τεχνική, παραγωγή, διανομή*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Δεμερτζής, Ν. (2015). 'Προλογίζοντας την αποδόμηση του πολιτικού', στο Γεωργακάκης, Ν. – Δεμερτζής, Ν. (Επιμ.), *Το πολιτικό πορτραίτο της Ελλάδας: Κρίση και η αποδόμηση του πολιτικού*, σ. 11-26, Αθήνα: ΕΚΚΕ.

Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*. Αθήνα: Πλέθρον.

Κουντούρη, Φ. & Νικολαΐδου, Α. (2015). 'Η κρίση του δημοσιονομικού χρέους ως δημόσιο πρόβλημα', στο Κουντούρη, Φ. (Επιμ.) *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική ατζέντα* [ηλεκτρ. βιβλ.], σ.203-240, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

Λεάνδρος, Ν. (2013). 'Τα Μέσα στο επίκεντρο της κρίσης. Τα οικονομικά αποτελέσματα οκτώ μεγάλων επιχειρήσεων', στο Πλειός, Γ. (Επιμ.), *Η κρίση και τα ΜΜΕ*, σ. 31-57, Αθήνα: Παπαζήσης.

Μεταλληνός, Ν. (2003). *Παραγωγή τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ*. Αθήνα: Έλλην.

Νικολαΐδου, Α. (2006). 'Ντοκιμαντέρ και αυτοαναφορικότητα. Φιλμική διαχείριση της μνήμης στις ταινίες *Αγέλαστος πέτρα* και *Ακρόπολις*', στο Σταυρίδης, Στ. (Επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου*, σ. 89-106, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Νικολακάκης, Γ. (1998). *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Νικολακάκης, Γ. (2009). 'Όροι, προϋποθέσεις και όρια του ντοκιμαντέρ σε ένα μεταβαλλόμενο κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 94-100, Αθήνα: Αιγόκερως.

Πανταζόπουλος, Α. (2013). 'Ο νέος εθνικολαϊκισμός', στο Taguieff, P.A., *Ο νέος εθνικολαϊκισμός*, σ. 7-31, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Πασχαλίδης, Γ. (2009). 'Η πολιτική του ντοκιμαντέρ / Το ντοκιμαντέρ της πολιτικής', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 206-223, Αθήνα: Αιγόκερως.

Πλειός, Γ. (2013). 'Τα ΜΜΕ απέναντι στην κρίση: έντονη υιοθέτηση της λογικής των ελίτ', στο Πλειός Γ. (Επιμ.), *Η κρίση και τα ΜΜΕ*, σ. 87-134, Αθήνα: Παπαζήση.

Σαντούλ, Ζ. (1985). *Το ντοκιμαντέρ: Από τον Βερτώφ στον Ρουζ. Κάμερα-μάτι και κάμερα-στυλό*, Μτφ. Γ. Παπακυριάκης, Αθήνα: Αιγόκερως.

Σεβαστάκης, Ν. (2012). 'Σύγχρονος «αντιλαϊκισμός»: Από την πολιτική παθολογία στο πολιτισμικό κακό', στο Σεβαστάκης Ν.-Σταυρακάκης, Γ., *Λαϊκισμός, αντιλαϊκισμός και κρίση*, σ. 9-41, Αθήνα: Νεφέλη.

Στάθη, Ε. & Σκοπετέας, Γ. (2009). 'Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 5-14, Αθήνα: Αιγόκερως.

Στεφανή, Ε. (2015). *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης.

Χαμηλάκης, Γ. (2012). *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, Μτφ. Ν.Καλαϊτζής. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου.

Babbie, E. (2011). *Εισαγωγή στην κοινωνική έρευνα*, Μτφ. Γ. Βογιατζής, Επιμ. Κ. Ζαφειρόπουλος, Αθήνα: Κριτική.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press, USA.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Μτφ. Κ. Κοκκινίδη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Breschand, J. (2003). *Ντοκιμαντέρ: Η άλλη όψη του κινηματογράφου*, Μτφ. Δ. Θυμιοπούλου, Αθήνα: Πατάκης.

Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. British Film Institute.

De Brigard, E. (1998). 'Η ιστορία του εθνογραφικού φιλμ', στο Νικολακάκης, Γ. (Επιμ.), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και ντοκιμαντέρ: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως.

- Dick, B. (2010). *Ανατομία του Κινηματογράφου*, Μτφ. Ι. Νταβαρίνου, Επιμ. Ε. Στεφανή, Αθήνα: Πατάκης.
- Geraghty, C. (2001). 'Αναπαράσταση και λαϊκή κουλτούρα', στο Curran & Gurevitch (Επιμ.), *MME και κοινωνία*, Μτφ. Δ. Κίκιζας, σ.373-392, Αθήνα: Πατάκης.
- Hall, S. (1988). 'Η επαναανακάλυψη της «ιδεολογίας»: Η επάνοδος του απωθημένου στις μελέτες για τα Μέσα', στο Κομνηνού, Μ & Λυριντζής, Χ.(Επιμ.) *Κοινωνία, εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, Μτφ. Α. Δέφνερ, σ.89-144, Αθήνα: Παπαζήση.
- Laclau, E. (1983). *Πολιτική και ιδεολογία στη μαρξιστική θεωρία: Καπιταλισμός, φασισμός, λαϊκισμός*, Μτφ. Γ. Ανανιάδης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σύγχρονα Θέματα.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Papadimitriou, L. (2014). 'The Power of the Local: Greek Documentaries in the 2000s', in Giukin, L., Falkowska, J. & Desser, D. (Eds.), *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives*, p.31-47, USA: Rowman and Littlefield.
- Papadimitriou, L. (2016). 'Politics and Independence: Documentary in Greece during the Crisis', in Tzioumakis, Y. & Molloy, C. (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, p. 469-480, U.K: Routledge.
- Phillips, L. & Jørgensen, M. (2009). *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και μέθοδος*. Επιμ. Γ. Σταυρακάκης, Μτφ. Α. Κιουπκιολής, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Rosen, P. (1993). 'Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts', in Renov, M. (Ed.), *Theorizing documentary*, p. 58-89, New York: Routledge.
- Taguieff, P.A. (2006). *Ο μύθος των «Σοφών της Σιών»*, Μτφ. Α. Κιουπκιολής. Αθήνα: Πόλις.
- Taguieff, P.A. (2013). *Ο νέος εθνικολαϊκισμός*, Μτφ. Α. Ηλιαδέλη-Α. Πανταζόπουλος. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Valkola, J. (2009). 'Το ντοκιμαντέρ στην ψηφιακή εποχή', στο Στάθη, Ε. - Σκοπετέας, Γ. (Επιμ.), *Ντοκιμαντέρ, μια άλλη πραγματικότητα*, σ. 94-100, Αθήνα: Αιγόκερως.

## **B. Άρθρα**

Κερκινός, Δ. (2007). 'Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή'. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122(A), 23-52.

Μουζέλης, Ν. (2011). 'Η διαμάχη γύρω από την κρίση: Τέσσερις βασικές προσεγγίσεις', *The Athens Review of Books*, 21, 14-18.

Belleflamme, P., Lambert, T. & Schwienbacher, A. (2010). 'Crowdfunding: an industrial organization perspective'. Paper prepared for the workshop 'Digital Business Models: Understanding Strategies', held in Paris on June, 2010.

Iosifidis, P., & KatsIrea, I. (2014). 'Public service Broadcasting in the era of austerity', London, 11 July 2013. *International Journal of Digital Television*, 5(1), 103-106.

Karakasis, A. (2014). 'Election documentaries enter Greek Cinema'. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 2, 117-132.

Lekakis, E. (2017). 'Alternative media ecology and anti-austerity documentary: The #greekdocs archive', *Journal of alternative and community media*, 2, 28-44.

Nichols, B. (1983). 'The voice of documentary'. *Film Quarterly*, 36(3), 17-30.

Papadimitriou, L. (2015). 'Weathering the crisis: Sixteenth Thessaloniki Documentary Festival (14–23 March 2014)'. *Journal of Greek Media & Culture*, 1(1), 169-176.

Plantinga, C. (2005). 'What a documentary is, after all'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117.

Sørensen, I. E. (2012). 'Crowdsourcing and outsourcing: the impact of online funding and distribution on the documentary film industry in the UK'. *Media, Culture & Society* 34: 726-743.

Stutterheim, K. (2016). 'Documentary film production under neo-liberal circumstances—a genre in change'. *International Science and Humanities Conference*, 30 January -1 February 2016, Sharjah (UAE).

Theodossopoulos, D. (2014). The ambivalence of anti-austerity indignation in Greece: resistance, hegemony and complicity. *History and Anthropology*, 25(4), 488-506.

Vladica, F., & Davis, C. H. (2009). 'Business innovation and new media practices in documentary film production and distribution: Conceptual framework and review of evidence'. *The media as a driver of the information society*. Lisbon: Media XXI/Formal Press and Universidade Catolica Editora.

Whiteman, D. (2004). 'Out of the theaters and into the streets: A coalition model of the political impact of documentary film and video'. *Political Communication*, 21(1), 51-69.

Wintonick, P. (2007). 'Doc the world. My personal Manifesto and Credo'. *POV*, No. 65, Spring 2007: 17-24.

### Γ. Άρθρα και πηγές στο Διαδίκτυο

Αυγερόπουλος, Γ. (2014). "Το ντοκιμαντέρ είναι αμιγώς πολιτική πράξη". Συνέντευξη στο διαδικτυακό περιοδικό *Blackuroi*, <<http://www.blackuroi.gr/node/86>>, τελευταία επίσκεψη: 28/02/2017.

Ιωάννου, Σ. (2015). "Το φεστιβάλ ελληνικού ντοκιμαντέρ Χαλκίδας". Άρθρο στο διαδικτυακό περιοδικό *culturenow.gr*, <<http://www.culturenow.gr/stayros-iwannoy-to-festival-ellhnikoy-ntokimanter-xalkidas/>>, τελευταία επίσκεψη: 04/04/2017.

Ιστοσελίδα Ένωσης Ελληνικού Ντοκιμαντέρ – Greek Documentary Association: <<https://hellasdoc.wordpress.com/>>.

Ιστοσελίδα Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Ιεράπετρας: <<http://www.festivalierapetra.gr/el/>>.

Ιστοσελίδα Διεθνούς Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου: <<http://www.peloponnisosdocfestival.com/el/>>.

Ιστοσελίδα Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ Χαλκίδας: <<http://www.docfest.gr/>>.

Ιστοσελίδα Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης: <<http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=592>>.

Ρεπορτάζ «Το ανταποδοτικό και η νέα πολιτική της κυβέρνησης», *Τυπολογίες*, 11/09/2011: <<http://www.typologies.gr/to-antapoδοτικό-και-η-νέα-πολιτική-της>>, τελευταία επίσκεψη: 06/04/2017.

Raindance Film Festival. "10 top Documentary Film Festivals", <<http://www.raindance.org/10-top-documentary-film-festivals/>>.