

Αστικό και υπαίθριο τοπίο στο ελληνικό ντοκιμαντέ

Η πραγματικότητα και το βλέμμα του δημιουργού, στις φευγαλέες εικόνες από τη ζωή των ανθρώπων, των πραγμάτων και του τοπίου, στις αποσπασματικές ψηφίδες που συνθέτουν το ένα και μοναδικό τοπίο, στο οποίο ανήκει και ο ίδιος ο δημιουργός. Μέλος και, ταυτόχρονα, παρατηρητής αυτού του τοπίου που προσπαθεί να συλλάβει τα όριά του, τη βαθύτερη «φυσιογνωμία» του και τις διαστάσεις, τις δυνάμεις που προσδιορίζουν την αέναη εξέλιξή του.

Είναι η μοναχική θέση του ανθρώπου που με φθαρτά υλικά, ιδέες και συναισθήματα, προσπαθώντας να συλλάβει και να εκφράσει το Όλο, δημιουργεί έναν καινούριο, φανταστικό, υποκειμενικό τόπο.

Η αυτόματη φωτοχημική διαδικασία, όρος ύπαρξης της κινηματογραφικής εικόνας, με την αναπόδραστη αληθοφάνεια που προϋποθέτει, παραπέμπει ασυνείδητα το θεατή στην ίδια την πραγματικότητα, αποκρίπτοντας το γεγονός ότι πρόκειται μονάχα για μία από τις δυνατές απεικονίσεις της. *Η εικόνα του πραγματικού υποκαθιστά σταδιακά το ίδιο το πραγματικό.*

Κι αν στη μυθολογία, η σκηνοθεσία, οι ερμηνευτές, τα σκηνικά κ.λπ. δηλώνουν κι αποδέχονται μια μερικότερη, αλλά πάντοτε ισχυρή, σχέση με την πραγματικότητα, στο ντοκιμαντέ η προφάνεια του μη-κατασκευασμένου, του μη-επινοημένου, του προσδίδει αλήθεια κι αντικειμενικότητα, που το ταυτίζει με αυτή. Το υποκειμενικό βλέμμα του δημιουργού, που επιλέγει κι οργανώνει το υλικό του, με βάση ιδέες και συναισθήματα: το στάδιο των λήψεων και του μοντάζ μοιάζουν να εξαφανίζονται μπροστά στις εικόνες των αναγνωρίσιμων χώρων, των καθημερινών ανθρώπων, στη μη οργανωμένη επιφανειακά ροή του χρόνου και των γεγονότων. Η εικόνα του κλασικού, τουλάχιστον, ντοκιμαντέ παραπέμπει σε μια αντικειμενική-ολιστική ανάγνωση του κόσμου. Και είναι απαραίτητο να υπογραμμίσουμε εδώ ότι, προσδιορίζοντας τον όρο *τοπίο*, είναι σαφές πως δεν αναφερόμαστε μονάχα στις εξωτερικές κινηματογραφικές λήψεις που καταγράφουν λίγο ή πολύ παθητικά το περιβάλλον — τα κτίσματα και τη φύση, σαν ένα ουδέτερο σκηνικό. Ως *τοπίο* προσδιορίζουμε τη σύνθετη ολότητα του κόσμου, σε μια δυναμική οπτική, όπου συνυπάρχουν σε ένα ξεχωριστό πλέγμα η φύση, ο άνθρωπος, η ζωή του, τα έργα του και οι ιδέες του, που προσπαθούν να διαβάσουν το «κρυφό» νόημα του κόσμου.

Ο Αντρέας Παγουλάτος είναι ποιητής και δοκιμιογράφος.

Ο Βασίλης Σπηλιόπουλος είναι σεναριογράφος.

Αν επιχειρούσαμε, με αυτή τη συλλογιστική και μέσα σε μια ιστορική προοπτική, μια αναδρομή στην εξέλιξη του ελληνικού ντοκιμαντέρ, μετά από τα πρώτα φανεράματά του με τη μορφή «πρωτοντοκιμαντέρ» (ζουρνάλ, επίκαιρα κ.λπ.), θα καταλήγαμε στις ακόλουθες θέσεις-προτάσεις:

1) Το *αξιοπερίεργο*, όπως το έβλεπε και το κατέγραφε στα *Μετέωρα*, το 1922, ο Μ. Δώριζας¹ και το συλλαμβάνουμε και κατανοούμε, «διαβάζοντας», σήμερα, το τετράλεπτο αυτό ντοκιμαντέρ, δεν έχει καμιά σχέση με έννοιες (και κινηματογραφικού τύπου πραγματικότητες) σαν το τυπικό ή το γραφικό (ή και ακόμα το φολκλορικό). Για μια ουσιαστική πρόσληψη και παραπέρα καταγραφή του *αξιοπερίεργου* χρειάζεται και είναι απαραίτητος όρος μια σταθερή, «ακλόνητη» *αθωότητα*, που να μας αφοπλίζει από λογικά επιχειρήματα. Το τυπικό, γραφικό, φολκλορικό αποτελούν *επίπλαστες έννοιες*, με ιδεολογηματικό χαρακτήρα, που εκφράζουν πραγματικότητες οι οποίες αντιμετωπίζονται κινηματογραφικά, με λίγο ή πολύ ισοπεδωτικούς τρόπους και παρουσιάζονται έτσι, *πλαστά*, για να κεντρίσουν, να γοητεύσουν και να κολακέψουν το γούστο του κοινού, των καταναλωτών, των κάθε είδους «τουριστών» και «ξένων».

2) Το ελληνικό ντοκιμαντέρ, πριν από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όσες φορές δεν εντάσσεται στα επίκαιρα ή στα ζουρνάλ, ελκύεται (από) και καταγράφει κυρίως τις διάφορες απρόσμενες όψεις του *αξιοπερίεργου τοπίου της υπαίθρου*, κι αυτό φαίνεται ότι εξακολουθεί να ισχύει και μετά το τέλος του πολέμου, είτε πρόκειται για τα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που γυρίζει ο Πρόδρομος Μεραβίδης, με δική του φωτογραφία, μοντάζ και παραγωγή, είτε για ακόμα πιο μεμονωμένες προσπάθειες, όπως εκείνες του Ηλία Παρασκευά, του Γ. Λόγγου, του Κ. Δρίτσα ή του Γιώργου Παναγιωτόπουλου, που όλες σχεδόν προσπαθούν να αποδώσουν κινηματογραφικά τις ιδιαίτερες συντεταγμένες ενός συγκεκριμένου τόπου —*υπαίθριου τοπίου*— σημαδεμένου, μερικές φορές, από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

3) Μετά την ίδρυση, το 1953, του *Ινστιτούτου Μορφωτικού και Επιστημονικού Κινηματογράφου*, ο Ρούσσος Κούνδουρος, με την πληθώρα των ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που πραγματοποίησε και κυρίως με την *ιδιαίτερη ποιότητα του βλέμματός του*, εξελίχθηκε σε πρώτο, ουσιαστικά, Έλληνα ντοκιμαντερίστα, αφού σ' όλη του τη σταδιοδρομία δε γύρισε παρά μονάχα ντοκιμαντέρ. Αν, μάλιστα, εξαιρέσουμε από το έργο του τα πολυάριθμα επιστημονικά (ιατρικού ιδίως χαρακτήρα) ντοκιμαντέρ, με τον εκπαιδευτικό τους χαρακτήρα, πολλές είναι, και στην περίπτωση του, οι ταινίες που σχετίζονται με τις διαφορετικές όψεις του τοπίου της υπαίθρου, αναζητούν και ανιχνεύουν τις ιδιαιτερότητές του και καταγράφουν τις διάφορες χαρακτηριστικές τελετουργίες του.

Ανατρέχοντας, πάντως, στη φιλμογραφία του, ανάμεσα στα άλλα αξιόλογα ντοκιμαντέρ του, ξεχωρίζει το *Αλουμίνιο της Ελλάδος* (1965). Πίσω από τον κοινότοπο αυτό τίτλο κρύβεται μία από τις πιο μοντέρνες ταινίες της δεκαετίας του '60. Θέμα της το χτίσιμο και η λειτουργία του εργοστασίου της αλουμίνιας. Η παραγωγή χρηματοδοτήθηκε από την ίδια την επιχείρηση.

Η οπτική του δημιουργού, με αφετηρία τις βιομηχανικές εγκαταστάσεις, τα βαριά μηχανήματα, τα προϊόντα, γεωμετρεί το χώρο, αποδίδοντας την απόλυτη συμμετρία των όγκων,

με υπνωτιστικά τράβελινγκ της μηχανής, μακριά από οποιαδήποτε συναισθήματα ή κοινωνική αναφορά. Το εργοστάσιο δεν αντιμετωπίζεται ως χώρος εργασίας κι αυτό είναι κάτι σπάνιο στην ελληνική φιλομορφία, αλλά ως ένα σύγχρονο παντοδύναμο τοτέμ. Ο Ρούσσος Κούνδουρος μαγνητίζεται από το χώρο και τον προσεγγίζει αφαιρετικά. Χωρίς σχόλιο, με σύγχρονη ατονική μουσική, που ακούγεται σαν μεταφυσικός απόηχος του θορύβου των μηχανών. Αυτή η εσπευστική προσέγγιση του βιομηχανικού χώρου —πόσο μακριά από το *Γκάζι* του Δημήτρη Σταύρακα—, χωρίς τη διερεύνηση των εργασιακών σχέσεων και χωρίς την ταξική οπτική, παραμένει, κατά βάση, αυστηρά υποκειμενική και μυστηριώδης, καθώς οι μηχανές μεταμορφώνονται σε αφαιρετικά σχήματα, σε διαστημικά γλυπτά, αποκαθιστώντας μια μακρινή, υπόγεια συγγένεια με τις *κονστρουκτιβιστικές ταινίες* της δεκαετίας του 1920.

4) Στην περίπτωση του Βασίλη Μάρου —του ιδιαίτερα σημαντικού ντοκιμαντερίστα— μας εντυπωσιάζει και σήμερα το *μέτρο*, η *οικονομία*, η *λιτότητα* και η *αυστηρότητα* που διακρίνουν την κατασκευή και τη δόμηση των ταινιών του, αλλά και σε ορισμένες ταινίες, όπως η *Κάλυμνος*, το *νησί των σφουγγαράδων*, μια πραγματικά *ιδιαίτερη μορφική και δομική επινοητικότητα*, ένας *στοχαστικός, υπόγειος και μετρημένος, γι' αυτό και αποφασιστικής σπουδαιότητας, λυρισμός*. Ο Βασίλης Μάρου, το επισημαινουμε εδώ, ασχολήθηκε με μια μεγάλη ποικιλία θεμάτων και στο έργο του συναντάμε, δίπλα στις πολυεπίπεδες ιστορικές τοιχογραφίες (*Η τραγωδία του Αιγαίου*, *Η Ελλάδα χωρίς κολώνες*), ή τις κινηματογραφικές προσωπογραφίες και «μονογραφίες», τόσο εθνογραφικές, δοκιμαϊκές ταινίες, που προσεγγίζουν το υπαίθριο τοπίο, κάτω από μια ξεχωριστή, κάθε φορά, σκοπιά («γωνία λήψης»), όσο και —λίγες σχετικά— ταινίες, που ανιχνεύουν και διερευνούν διάφορες όψεις και δραστηριότητες της σύγχρονης πόλης, του αστικού, δηλαδή, τοπίου. Το γεγονός, μάλιστα, πως είναι και ένας αξιόλογος διευθυντής φωτογραφίας, δίνει στις ταινίες του, που αποτελούν καταγραφές του αστικού τοπίου, τον απαιτούμενο ρυθμό και τόνο και, σε συνδυασμό με το γρήγορο μοντάζ, το απαραίτητο «νεύρο» και την «κινητικότητα».

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να κάνουμε στο εξαιρετικό, σύνθετο ντοκιμαντέρ του *Ελλάς χωρίς κολώνες* (1964), που ανήκει, εξωτερικά, στις ιστορικού τύπου ταινίες ανάλυσης και κριτικής. Αποτελεί, θα μπορούσαμε να πούμε, μια ιδιότυπη συνέχεια της γνωστής και πολυβραβευμένης του ταινίας *Τραγωδία του Αιγαίου* (1961). Η ταινία, όμως, αυτή δεν κατασκευάστηκε ως ντοκιμαντέρ με τη χρήση μοντάζ επικαιρών κι αρχαικών υλικών, που γυρίστηκαν στο παρελθόν από άλλους. Είναι ολόκληρη κινηματογραφημένη, μέσα στη φλέγουσα, γεμάτη ζωντανούς προβληματισμούς, διεκδικήσεις και αγώνες πραγματικότητα της Ελλάδας του 1964, ως ένα είδος πολιτιστικής και κοινωνικο-πολιτικής διερεύνησης των δρόμων που ακολουθεί η σύγχρονη ελληνική ιστορία, με μια μοναδική για την εποχή εκείνη *διεισδυτικότητα* και *οξυδέρκεια*, που σημαδεύει ως και το επίπεδο της κατασκευής της, σε λειτουργική σχέση και με το προβληματισμένο σχόλιο.

Η *Ελλάς χωρίς κολώνες*, παραγωγή του BBC, γυρισμένη χωρίς αυτοπεριορισμούς και λογοκρισίες, που προβλήθηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα στα πλαίσια του αφιερώματος του Φεστιβάλ «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα» στον Βασίλη Μάρου, που διοργανώσαμε, θεωρούμε ότι αποτελεί μια ταινία-σταθμό για το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Κι αυτό, όχι μονάχα, γιατί προσεγγίζει, με εξαιρετική διαύγεια, τα καιρία και πειστικά προ-

βλήματα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά, πολύ περισσότερο, γιατί αυτό πετυχαίνεται, με κριτικό, αποστασιοποιημένο, ειρωνικά ποιητικό και κινηματογραφικό τρόπο. Συντελούν σ' αυτό, μία θαυμάσια φωτογραφία —και ένα «μουσικού τύπου» μοντάζ— που καταγράφει τις διάρκειες, τις συχνότητες, το άδειο και το γεμάτο, το άκρως ενεργητικό και το τελείως αδρανές, τους ρυθμούς και την αρρυθμία, τους σφυγμούς της πολύ «εκρηκτικής» σύγχρονης ελληνικής ζωής.

5) Με αφετηρία την ταινία *Μακεδονικός γάμος* (1960) του Τάκη Κανελλόπουλου, τα χρόνια του 1960, θα ολοκληρωθούν, κυρίως από νέους κινηματογραφιστές, πολλά αξιόλογα ντοκιμαντέρ, καρποί και αυτά μιας γενικότερης ανανεωτικής και ερευνητικής τάσης, που σημαδεύει έντονα αυτή τη δεκαετία. Από αισθητική άποψη, τα ντοκιμαντέρ τα πιο σημαντικά της δεκαετίας γίνονται αντιπροσωπευτικά ενός καινούριου μοντερνισμού και διασυνδέονται υπόγεια, αλλά με ουσιαστικό τρόπο, με τη δεκαετία του 1930, που σήμανε ήδη την ανανέωση της ελληνικής λογοτεχνίας —ιδίως της ποίησης— αλλά και των εικαστικών τεχνών, της μουσικής, της αρχιτεκτονικής κ.λπ., προς μία έκδηλα μοντερνιστική κατεύθυνση.

6) Οι περισσότερες, όμως, και πάλι, ταινίες ελκύονται από τελετουργίες, χαρακτηριστικές ανθρώπινες παρουσίες και περιπτώσεις, κοινωνικά θέματα της υπαίθρου και ελάχιστες προσεγγίζουν —και σχεδόν όλες με μερικότητα— το αστικό τοπίο και τις διάφορες κατηγορίες του (βιομηχανικοί χώροι δουλειάς, διοικητικό κέντρο, κατοικίες, καταστήματα κ.λπ.). Οι Έλληνες κινηματογραφιστές φαίνεται ότι νιώθουν ένα είδος ανασφάλειας και φανεράς αμηχανίας μπροστά στο πολύπλοκο, χαώδες, «άπιαστο» και σχεδόν έξω από τις συνθήκες τους αστικό τοπίο. Κινηματογραφούν με κάπως μεγαλύτερη άνεση τις λαϊκές γειτονιές και συνοικίες, που αποτελούν, όμως, μεταφορές και μετασχηματισμούς του χωριού και της υπαίθρου, γύρω από, αλλά και μέσα στην ίδια την πόλη, όπως, π.χ., οι διάφορες νησιώτικες γειτονιές της Πλάκας ή, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, αρκετές λαϊκές συνοικίες στην Αθήνα και στον Πειραιά. Οι κάτοικοι αυτών των συνοικιών μετέτρεψαν σιγά-σιγά τις αφιλόξενες και μίζερες αυτές περιοχές, όπου σε μερικές στοιβάζονταν προηγουμένως τα πιο φτωχά κι εξαθλιωμένα στρώματα του νέου αστικού πληθυσμού, οι χωρίς ελπίδα, με τους αγώνες τους, υλοποιώντας τα οράματα και τα όνειρά τους, σε όλο και περισσότερο αυτοδιοικούμενες συνοικίες της ελπίδας. Αυτό γίνεται αισθητό, τόσο σ' ορισμένες συγκεκριμένες ταινίες του λαϊκού εμπορικού κινηματογράφου όσο —και πιο ολοκληρωμένα, βέβαια— σε ταινίες όπως η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη, *Η μαγική πόλη* και *Ο δράκος* του Νίκου Κούνδουρου και η *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη. Έτσι, δίπλα στις σημαίνουσες ταινίες του Βασίλη Μάρου (*Η Αθήνα χορεύει ροκ εντ ρολ*, *Κάλυμνος*, *το νησί των σφουγγαράδων*², *Η Ελλάδα χωρίς κολώνες*), του Ροβήρου Μανθούλη (*Λευκάδα*, *το νησί των ποιητών*, *Πράσινο χρυσάφι*, *Ακρόπολη*), του Τάκη Κανελλόπουλου (*Μακεδονικός γάμος*, *Θάσος*, *Καστοριά*), του Λ. Λοΐσιου (*Ψαράδες και ψαρέματα*, 1959, *Η ζωή στη Μυτιλήνη*, 1960³), αποτελούν ντοκιμαντέρ-τομές οι *Εκατό ώρες του Μάη* (1963) των Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού, με την κριτική πολιτική αντιμετώπιση της δολοφονίας του Γρηγόρη Λαμπράκη, το εξαιρετικό *Γράμμα από το Σαρλερουά* (1965) του Λάμπρου Λιαρόπουλου, με το συγκινητικό του προβληματισμό πάνω στο μεγάλο ζήτημα της μετανάστευσης, η σχεδόν υπερρεαλιστική *Ρόδα*⁴ (1964) του Θόδωρου Αδαμόπουλου, οι *λυρικές Πρόσες* (1966) του Τάκη Χατζόπουλου, με τον προδρομικά οικολογικό προβληματι-

σμό και το θέμα των συνόρων, το μικτό, αλλά αυτόνομο ντοκιμαντέρ *Οι περιπτώσεις του Όχι* (1965) των Λάκη Παπαστάθη και Δημήτρη Αυγερινού, καθώς και το ντοκιμαντέρ τους *Οδός Ερμού* (1968), το αυστηρά δομημένο και «αποστασιοποιημένο» *Γκάζι*⁵ (1967) του Δημήτρη Σταύρακα, οι ποιητικοί *Άνεμοι* (1967) του Απόστολου Κρυωνά και ο ιεροτελεστικός *Θηραϊκός Όρθρος*⁶ (1968) των Κώστα Σφήμα και Σταύρου Τορνέ.

7) Το γεγονός ότι στο ελληνικό ντοκιμαντέρ, αλλά και σε πολλές ταινίες μυθολασίας, υστερεί αισθητά η εικόνα του αστικού τοπίου, οφείλεται ακόμα στην απροθυμία των κινηματογραφιστών να εμπνευστούν από την πόλη και τις εικόνες της. Το καθημαγμένο μικροαστικό τοπίο, δομημένο τυχάρπαστα και στερούμενο οράματος, μόνο ως αφορμή διαμαρτυρίας⁷ και ρέκβιεμ μπορεί να λειτουργήσει. Η απουσία της μεγάλης αστικής και βιομηχανικής επανάστασης που εγκαθίδρυσε το επιβλητικό τοπίο των μεγαλουπόλεων στις πόλεις της Δυτικής Ευρώπης⁸, σε συνδυασμό με τη συστηματική καταστροφή του ιστορικού παρελθόντος των ελληνικών πόλεων, τείνει να ακυρώσει την ίδια την υπόσταση του ελληνικού αστικού τοπίου.

8) Αντίθετα, το υπαίθριο τοπίο μέχρι και σήμερα ακόμα παραμένει ο ζωτικός χώρος του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Η ζωή της υπαίθρου, αν και κατακερματισμένη από την εισβολή ενός καλπάζοντος μικροαστισμού ή μιας καταστρεπτικής τουριστικής πλημμυρίδας, εξακολουθεί επίμονα να ζει αρχαίες μνήμες μέσα από τις τελετουργίες της. Αυτές οι κοινωνικού, αρκετές φορές, χαρακτήρα τελετουργίες της αγροτικής παραγωγής⁹ ή που, μερικές φορές, ακολουθούν ένα θρησκευτικό τυπικό, εντάσσουν, πάντως, αρμονικά το άτομο στην κοινωνία, συγκροτούν συλλογική συνείδηση και καθορίζουν το χαρακτήρα των τοπικών κοινωνιών. Ο κόσμος αυτός αποτελεί πρόκληση για τον ντοκιμαντερίστα, τον κινηματογραφιστή της πραγματικότητας. Κι εδώ βρίσκεται το ενδιαφέρον των ντοκιμαντερίστικων καταγραφών του Γιώργου Ζερβουλάκου ή ορισμένων εθνογραφικών ταινιών του Νέστορα Μάτσα.

9) Η τελετουργία βρίσκεται στον πυρήνα πολλών ντοκιμαντέρ που προσπαθούν να καταγράψουν τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες του υπαίθριου τοπίου. Στο *Μακεδονικό γάμο* του Τάκη Κανελλόπουλου, που προαναφέραμε, προσεγγίζεται, δημιουργικά, ένας παραδοσιακός γάμος. Ο γάμος σαν τελετή που, σε προσωπικό επίπεδο, μνεί τους νεόνυμφους σε ένα μυστήριο, εντάσسونτάς τους σε μια άλλη ομάδα, εκείνη των ενηλίκων που αυτονομούνται από την πατρική εξουσία, αποτελεί, παράλληλα, για το μικρόκοσμο της αγροτικής κοινωνίας, αφορμή επαναβεβαίωσης των κοινών δεσμών, την προσωρινή διακοπή του επίπονου κύκλου της αγροτικής εργασίας και, τέλος, την υπέρβαση του «εγώ» και τη μετάβαση στο «εμείς». Τον Τάκη Κανελλόπουλο τον απασχολεί να αντιμετωπίσει το πολιτισμικό αυτό γεγονός «από μέσα». Η καταγραφή των διαφόρων δρώμενων είναι λιτή και απέριτη, το σχόλιο παραχωρεί τη θέση του στο δημοτικό τραγούδι. Το προσωπικό γεγονός ανάγεται σε κοινωνικό. Η τελετουργία και το αρχαίο τυπικό της καταλύουν το χρόνο. Οι διαδικασίες της παραγωγής (ζύμωμα, φούρνισμα κ.ά.), ενταγμένες στα πλαίσια μιας θρησκευτικής τελετουργίας, αποκτούν ένα «μυστηριακό» χαρακτήρα, συνδέοντας, σε έναν αδιάσπαστο κύκλο, τη θρησκεία, τη μαγεία, τα προσωπικά οράματα και τις κοινωνικές σχέσεις¹⁰.

10) Από αυτή ήδη την περίοδο παρουσιάζεται μια τάση, που θ' αναπτυχθεί επίσης αργότερα, για μια λειτουργική ενσωμάτωση ντοκιμαντερίστικων στοιχείων μέσα σε στοιχεία

ταινίας με μύθο — για ένα, δηλαδή, μυθολογικό ντοκιμαντέρ ή για μια ντοκιμαντερίστικη μυθολογία: για ένα μικτό ντοκιμαντέρ, που αναζητά την αυτονομία του και καμιά σχέση δεν έχει με το λεγόμενο δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ. Σημαινόντα και ενδεικτικά παραδείγματα αυτού του καινούριου είδους ντοκιμαντέρ αποτελούν οι ταινίες: *Γράμμα από το Σαρλερονά* (1965) του Λάμπρου Λιαρόπουλου, *Οι περιπτώσεις του Όχι* (1966) των Λάκη Παπαστάθη και Δημήτρη Αυγερινού, που προαναφέραμε, καθώς και ορισμένα άλλα ντοκιμαντέρ, όπως *Η ρόδα* (1964) του Θόδωρου Αδαμόπουλου, που αναφέραμε προηγουμένως. Στη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974) κινηματογραφείται και συγκεντρώνεται από διάφορους σκηνοθέτες (:Παντελής Βούλγαρης, Κώστας Ζηρίνης κ.ά.), με πολλές δυσκολίες και κινδύνους, ένα πολύ σημαντικό υλικό για τους αγώνες του λαού ενάντια στη στρατιωτική δικτατορία, που ένα μέρος του θα χρησιμοποιηθεί αργότερα, σε ταινίες των ίδιων των ντοκιμαντεριστών ή, μετά την πτώση της χούντας, σε αγωνιστικές ταινίες, όπως: *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη, *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών* του Διαγόρα Χρονόπουλου, *Μέγαρα* του Τσεμπερόπουλου κ.ά. Ενδεικτικές και σημαίνουσες για το κλίμα και τις αισθητικές αναζητήσεις και «περιπλανήσεις» αυτής της εποχής είναι τα σημαντικά ντοκιμαντέρ του Απόστολου Κριωνά: *Ήταν μέρα γιορτής*¹¹ (1973) και *Εντός των τειχών* (1977), το μεγάλο μήκος *Μαντουδι* του Γιώργου Αντωνόπουλου, που καταγράφει με αυθεντικότητα και «από τα μέσα» μια περίοδο έντονων αγωνιστικών κινητοποιήσεων, μη χρησιμοποιώντας κανένα άλλο σχόλιο, παρά μονάχα τις ίδιες τις φωνές, τις κινήσεις, τις χειρονομίες και τα πρόσωπα των αγωνιστών, που διεκδικούν το δίκιο τους, το επίσης μεγάλο μήκος *Πολεμώντας* (1975) κι ορισμένα ενδιαφέροντα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους της περιόδου 1975-1983 του Δημήτρη Μαυρίκιου, που εξελίσσεται σ' έναν από τους βασικούς εκπροσώπους του ελληνικού ντοκιμαντέρ, το δομημένο πρωτότυπα και ηβελημένα αποσπασματικό *Μοναστηράκι* (1976) και το άμεσο στις καταγραφές του και ευθύβολο στους στόχους του *Θεσσαλονίκη 6,5 Richter* (1978) της Γκαίης Αγγελή, οι γεμάτοι αλήθεια, μέσα στη λιτότητά τους, *Καρβουνιάρηδες* της Αλίντας Δημητρίου κ.ά. Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στα ιστορικά δοκιμαστικού χαρακτήρα ντοκιμαντέρ του Γιώργου Διζικιρίκη. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει κι από κινηματογραφική κι από αρχαιολογική άποψη το σημαντικό ντοκιμαντέρ *Το στρώμα της καταστροφής*, που ο Κώστας Βρεττάκος κατάφερε να ολοκληρώσει τα χρόνια 1977-1980, όπως και αργότερα η ταινία που αφιέρωσε στην αναστύλωση των μνημείων της Ακρόπολης.

11) Γύρω στα 1980, εκδηλώνεται όλο και πιο φανερά μια υπόγεια στην αρχή τάση για ντοκιμαντέρ όλο και περισσότερο προσωπικά, με θέματα πιο ειδικά και πιο επεξεργασμένα απ' ό,τι στις προηγούμενες περιόδους, στις λεπτομέρειές τους, στη δομή και στη μορφή τους. *Δοκίμια προσέγγισης της πραγματικότητας* (που τη θεωρούν, μερικές φορές, σαν δυσπρόσιτη, χαώδη ή χωρίς ακόμη μία ορισμένη δική της δυναμική ή τη «σφαιρικότητα» μιας κοινής «μυθολογίας»), που σημαδεύονται από την *αφαίρεση* ή την *αναζήτηση καινούριων κατασκευαστικών και αφηγηματικών πρότυπων*. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι μονάχα το 1982 γυρίζεται από τον Θόδωρο Αγγελόπουλο το πρώτο ουσιαστικά ντοκιμαντέρ που προσεγγίζει «σφαιρικά» και από πολλές πλευρές και όψεις την πόλη της Αθήνας. Η δυνατή αυτή ταινία *Αθήνα* μπορούμε να πούμε ότι κερδίζει από τις αντιθέσεις των αναφορών της, εξερευνώντας, με ξεχωριστή ευλυγισία, τους ιστορικούς δαιδάλους και τα σύγ-

χρονα «μυστήρια» μιας μεγαλούπολης, μέσα από τα προσωπικά «δρομολόγια» και τις περιπλανήσεις του δημιουργού της. Ο Αγγελόπουλος αντιμετωπίζει την Αθήνα κυρίως σαν όλον, σαν χώρο, όπου δρα η ιστορία. Οι γειτονιές, οι δρόμοι, τα σπίτια αφηγούνται και μετέχουν στο ιστορικό γίγνεσθαι. Η λογική προσέγγιση του θέματος, αλλά κι η φορμαλιστική του απόδοση, προδίδουν την άμεση σχέση τους με τις μεγάλες ιστορικές τοιχογραφίες του σκηνοθέτη. Χαρακτηριστική η απουσία των ανθρώπων, οι δρόμοι είναι άδειοι, τα παράθυρα κλειστά· εκεί που το πλήθος έγραψε την ιστορία, σήμερα το κενό. Ο άγγελος με τη μηχανή ας καταγραφεί ως σχόλιο και υπέρβαση της πραγματικότητας. Και φυσικά δεν μπορεί να ξεχάσει κανείς τη σκηνή-κλειδί, το θαυμάσιο πλάνο-σεκάνς της εισαγωγής, με το σχόλιο του Γιάννη Τσαρούχη, όπου, κάτω από το παιδικό δωμάτιο του νεοκλασικού, οι αρχαιολόγοι ανασκάπτουν το δωμάτιο ενός παιδιού της κλασικής αρχαιότητας. Ο Δημήτρης Μαυρίκιος συνεχίζει, επίσης, την προσωπική του πορεία με την πολύ αξιόλογη σειρά ντοκιμαντέρ *Γεφύρια του Ιονίου*, που ολοκληρώνεται το 1986, και με το μεγάλο μήκους δοκιμακό εισαγωγικό του ντοκιμαντέρ *Aenigma est* (1990). Σημαντικά ντοκιμαντέρ, που σχετίζονται με το θέμα μας, πραγματοποιούν, όλα αυτά τα χρόνια, ο Φώτος Λαμπρινός, ο Λάκης Παπαστάθης, ο Τάκης Χατζόπουλος, η Πόλη Αλκουλή, ο Λευτέρης Ξανθόπουλος, ο Τάκης Παπαγιαννίδης, η Μαρία Παπαλιού, ο Σταύρος Ιωάννου, ο Θανάσης Ρεντζής, ο Αντώνης Βογιατζός, ο Φίλιππος Κουτσαφτής, η Σούλα Δρακοπούλου, η Λάγια Γιούργου, η Δέσποινα Καρβέλα, η Κλεώνη Φλέσσα, η Μέμη Στυράτου, πολύ αξιόλογοι ντοκιμαντερίστες, όπως και ο Γιάννης Λάμπρου, ο Νίκος Αναγνωστόπουλος, ο Σταύρος Καπλανίδης, η Στέλλα Θεοδωράκη, η Γιάννα Τριανταφύλλη, η Εύα Στεφανή, η Πανδώρα Μουρίκη, ο Μηνάς Ταταλίδης, ο Μάριος Καραμάνης, ο Γιάννης Οικονομίδης¹² κ.ά. Σημειώνουμε ακόμη ότι η τάση προς αναζήτηση καινούριων αισθητικών προτύπων, που προαναφέραμε, αισθητή στο μεγάλο μήκους *Rom* του Μενέλαου Καραμαγκιώλη, στο *Λήμνος η φιλιότη* του Αντώνη Παπαδόπουλου, στα ντοκιμαντέρ για την Αθήνα της Σούλας Δρακοπούλου ή τη σειρά για τη σύγχρονη μόδα της Στέλλας Θεοδωράκη, σημαδεύει ακόμη και ντοκιμαντέρ κοινωνιολογικής, ιστορικής, εθνολογικής ή και αισθητικής ανάλυσης, ή τις σειρές ταινιών του Γιάννη Σμαραγδή *Η δε πόλις ελάλησεν και Λόγια της πόλης*, καθώς και αντίστοιχες προσπάθειες άλλων σκηνοθετών, που θεωρούμε ότι ανήκουν σε μια ξεχωριστή κατηγορία κινηματογράφου χωρίς υπόθεση (χωρίς μύθο), με δοκιμακό χαρακτήρα.

Άλλος σημαίων και ενδεικτικός χαρακτήρας της πρόσφατης περιόδου: μια τάση για μικτές ταινίες —«ντοκιμαντέρ με μύθο»— που, στις καλύτερες περιπτώσεις, αυτονομούνται από τα δύο βασικά είδη κινηματογράφου που τα συνθέτουν.

Σήμερα, το *ξεπέρασμα των τηλεοπτικών στερεοτύπων και κωδίκων*, που συνεχίζουν να προσπαθούν ορισμένοι παλιότεροι και νεότεροι ντοκιμαντερίστες και που, όσο με μεγαλύτερη γνώση της ιστορίας και της εξέλιξης του ντοκιμαντέρ επιχειρείται, τόσο περισσότερες πιθανότητες έχει να πετύχει, όπως και αυτή η τάση του μικτού, αλλά αυτόνομου ως είδος, ντοκιμαντέρ, που αναφέραμε προηγουμένως, θα μπορούσαν, ίσως, να αποδειχθούν, στο μέλλον, σημεία αφετηρίας πολύ σημαντικά για μια παραπέρα εξέλιξη του ελληνικού ντοκιμαντερίστικου κινηματογράφου.

Σημειώσεις

1. Ο Μ. Δωρίζας ήταν, για πολλά χρόνια, καθηγητής στην Αμερική. Τα *Μετέωρα* ανήκουν στη σειρά των ντοκιμαντέρ που γυρίζει, με σκοπό να τα προβάλλει ως εποπτικό υλικό στο πανεπιστήμιο που δίδασσε. Η αξία της ταινίας δεν έγκειται μόνο στη νοσταλγία που αναδίδει. Η ισορροπημένη σχέση του επιβλητικού τοπίου με τα μοναστήρια, τους μοναχούς και τις καθημερινές τους δραστηριότητες αποδίδονται με καθαρά κινηματογραφικά μέσα κι έτσι το ντοκιμαντέρ αυτό παρουσιάζει και ένα αισθητικό ενδιαφέρον.

2. Η *Κάλυμνος* του Βασίλη Μάρου και *Η Ζωή στη Μυτιλήνη* και οι *Ψαράδες και ψαρέματα* του Λ. Λοΐσου συνδέονται με έναν ιδιότυπο τρόπο. Στο κέντρο τους εντοπίζουμε την παραγωγική διαδικασία, το μάζεμα του σφουγγαριού, στην πρώτη, το μάζεμα της ελιάς και το πλάσιμο του πηλού, στη δεύτερη, τα διαφορετικού τύπου ψαρέματα, στην τρίτη. Οι παραγωγικές αυτές διαδικασίες δεν παρουσιάζονται «απρόσωπες» και «αλλοτριωμένες». Ο θάνατος και ο φόβος του θανάτου στην *Κάλυμνο*, από επώδυνο βάρος μεταπίπτουν σε πανηγύρι και σε συλλογική τελετουργία. Η συλλογικότητα και το λειτουργικό συναίσθημα λυτρώνουν τον άνθρωπο από το επαχθές βάρος και εξορκίζουν σχεδόν μαγικά τον κίνδυνο. Η ταινία δεν είναι φοιλικό, δεν ωραιοποιεί την παραγωγική διαδικασία, το τραγικό δεν εκφυλίζεται σε ηθογραφία, καταγράφει, με τρόπο βαθύτατα ποιητικό, χωρίς «ποιητικισμούς», την υπέρβαση του θανάτου από τα άτομα που έχουν βαθιές ρίζες στην κοινωνία τους.

3. Στη *Ζωή στη Μυτιλήνη* και στους *Ψαράδες και ψαρέματα*, τα ίδια τα θέματα και η φύση της αγροτικής ή της θαλασσινής παραγωγής παραπέμπουν σε μια πιο ήρεμη ζωή, απαλλαγμένη από τον τρόφο του θανάτου και της αλλοτρίωσης. Το φως, η φύση και οι άνθρωποι ζουν ακόμα ανυποψίαστοι και χωρίς εμφανείς κραδασμούς τον επαναλαμβανόμενο κύκλο της παραγωγικής διαδικασίας. Το μάζεμα της ελιάς ή τα ψαρέματα, παραγωγές με ευδιάκριτη την κοινωνική διαστρωμάτωση, κλείνουν κι εδώ με ένα πανηγύρι, που αποτελεί μια από τις ευτυχέστερες σκηνές ντοκιμαντέρ που έχουμε δει.

4. Η *Ρόδα* του Θόδωρου Αδαμόπουλου στέκεται απέναντι σε διάφορες σχεδόν υπερρεαλιστικού χαρακτήρα πραγματικότητες και τις αντικρίζει με μια ανάλογη οπτική. Το σχεδόν μικτό αυτό ντοκιμαντέρ μάς ξαφνιάζει με το σαφαστικό και, μερικές φορές, κινικό χιούμορ για την πόλη που καταστρέφεται, στους αλληπάλληλους κύκλους που κάνει η ρόδα.

5. Το *Γκάζι* του Δημήτρη Σταύρακα αποτελεί ένα λιτό, αυστηρό ντοκιμαντέρ με σαφή κοινωνικό προσανατολισμό. Θέμα του είναι η παραγωγή του φωταερίου και οι εργάτες που δουλεύουν εκεί. Άνθρωποι χαμένοι στην ομίχλη, τη μόλυνση και την κάπνα. Η αλλοτρίωση είναι εμφανής. Σε αντίθεση με τους βουτηχτές της *Καλύμνου*, που αντιμετωπίζουν το θάνατο με την ηρεμία του τοπίου και με τη δύναμη που αντλούν από τη συγκροτημένη κοινωνία, τις τελετουργίες και τις διανθρώπινες σχέσεις, στο *Γκάζι* οι άνθρωποι είναι βλοσυροί. Συγκλονιστική είναι η σκηνή του γεύματος των εργατών στο εργοστάσιο. Η μισθωτή εργασία καταλύει τους δεσμούς του συνδέουν τον άνθρωπο με την παραγωγική διαδικασία και την κοινωνία. Η λυτρωτική υπέρβαση, που στην αγροτική κοινωνία συντελείται μέσω της τελετουργίας, εδώ επιτυγχάνεται από την ιδεολογική στράτευση και την αλληλεγγύη της εργατικής τάξης.

6. Ο *Θηραϊκός Ορθρος* των Κώστα Σφήμα και Σταύρου Τορνέ είναι μια ταινία χωρίς προγόνους και χωρίς επιγόνους στο ελληνικό ντοκιμαντέρ. Καταγράφει την αγωνία της αλλοτρίωσης. Βρισκόμαστε, άλλωστε, στα 1968. Ο τουρισμός, η βιομηχανική παραγωγή, η εκμετάλλευση της σοδειάς αλλοτριώνουν τον κύκλο της παραδοσιακής κοινωνίας. Η Σαντορίνη, περισσότερο εκτεθειμένη στην τουριστική λαίλαπα απ' ό,τι η μακεδονική ύπαιθρος, υφίσταται τις συνέπειες. Παράλληλα η πολιτική συγκυρία (μη μας διαφεύγει ότι βρισκόμαστε στο δεύτερο χρόνο της δικτατορίας) καθορίζει την αγωνία που χαρακτηρίζει αυτό το ντοκιμαντέρ. Η τελετουργία της αγροτικής κοινωνίας και η ζωή των προσώπων εξαφανίζονται σε έναν ξέφρενο ρυθμό ήχων και εικόνων, μια οπτικοακουστική συμφωνία, δεμένη με ένα εξαιρετικό μοντάζ σε μια ελλειπτική δυναμική μορφή. Η παντελής απουσία σχολίου δε στερεί την ταινία από τη διεισδυτικότητα και την ακρίβεια ενός δοκιμίου.

7. Πολύ χαρακτηριστική είναι, από αυτή την άποψη, η σημαντική ταινία μυθοπλασίας του Ροβήρου Μανθούλη *Πρόσωπο με πρόσωπο*.

8. Είναι πολύ ενδεικτικά και σημαίνοντα ντοκιμαντέρ που γυρίζονται, την περίοδο ακριβώς της μεγάλης ακμής και ωριμότητας του βιβού κινηματογράφου, σε διάφορες ευρωπαϊκές, και όχι μόνο, μεγαλουπόλεις: *Τίποτα, παρά οι ώρες* του Αλμπέρτο Καβαλιάντι, *Βερολίνο, η συμφωνία μιας μεγαλοπόλης* του Βάλτερ Ρούτμαν, *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* του Ντζίγκα Βέρτοφ, *Η γέφυρα* και *Η βροχή* του Γιόρις Ίβενς, ενώ φαίνεται ότι είχε προηγηθεί μια ανάλογη ταινία για τη Μόσχα, που είχε γυρίσει ένας αδερφός του Ντζίγκα Βέρτοφ, και χάθηκε στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

9. Η *Αγροτική συμφωνία* (1942-1944), το αριστουργηματικό ντοκιμαντέρ του Ανρί Στορκ, καταγράφει τις παραγωγικές αγροτικές διαδικασίες και τις απαραίτητες ασχολίες, στη διάρκεια ενός ολόκληρου χρόνου, και τελειώνει κι αυτό με μια γιορτή.

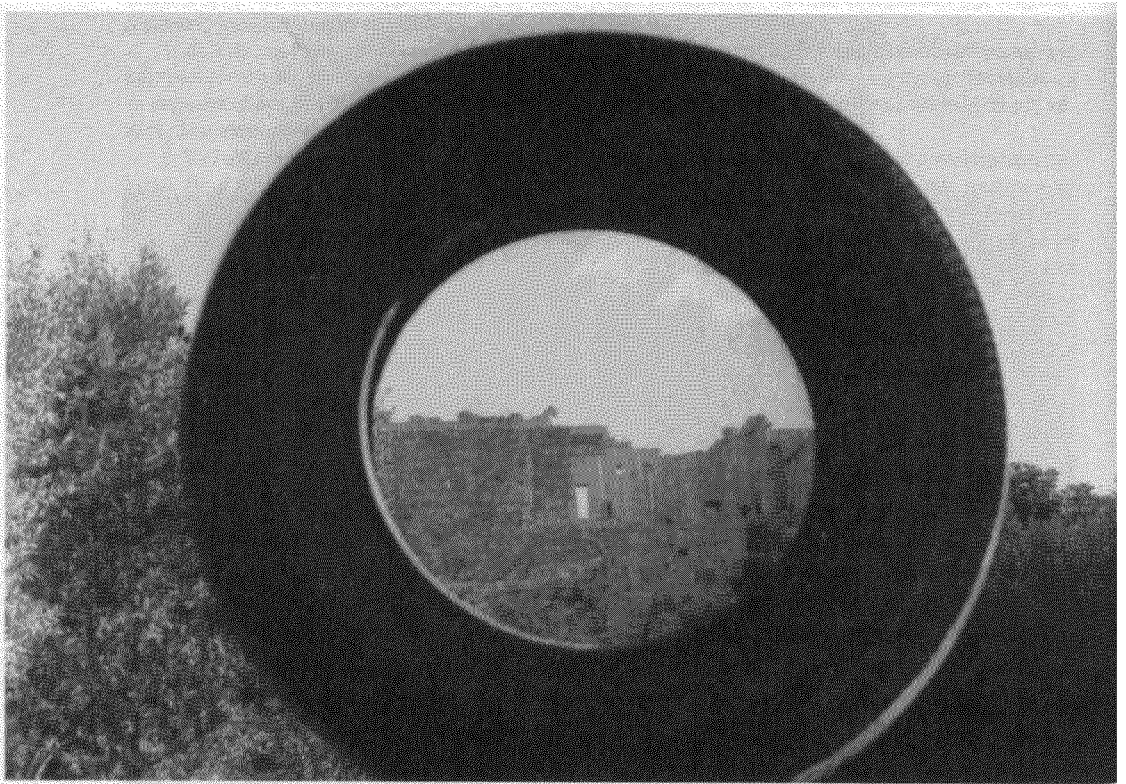
10. Ένας άλλος παράγοντας, που καθόρισε την καταχρηστικά φιλολογική σχέση κάποιων ελληνικών ντοκιμαντέρ με τη φύση, το υπαίθριο τοπίο και την αναγωγή τους σε χώρο αναζήτησης της ελληνικής συνείδησης, ήταν μια λάθος υποτιθέμενη προβληματική που δήθεν προσανατόλιζε τις αναζητήσεις της γενιάς του '30, σχετικά με τον προσδιορισμό της λεγόμενης ελληνικότητας και την ανάδειξη της σημασίας της φύσης, σε καθοριστικό στοιχείο της διαχρονικής της πορείας. Η θάλασσα, το σκληρό τοπίο, το φως, οι απλοί άνθρωποι, τα ταπεινά αντικείμενα, ιδωμένα μέσα από μια κατ' εξοχήν ασλοϊκή ηθική οπτική, που έτεινε να συγκροτήσει ιδεολογία, αν όχι ένα στείο ιδεολόγημα, συνθέταν ένα πλαίσιο αναφοράς που επηρέαζε ορισμένους κινηματογραφιστές και τους οδηγούσε σε μια ιδεολογηματική και κατεστημένη ανάγνωση της φύσης.

11. Το πανηγύρι βρίσκεται και στο κέντρο της ταινίας του Απόστολου Κρυωνά *Ήταν μέρα γιορτής* (1973). Έχουν περάσει, όμως, σχεδόν δεκατέσσερα χρόνια από την εποχή του *Μακεδονικού γάμου* του Τάκη Κανελλόπουλου και της *Ζωής στη Μυτιλήνη* του Α. Λοΐσιου και έχει μεσολαβήσει η φοιτητή περίοδος της στρατιωτικής δικτατορίας. Η εγκατάλειψη της υπαίθρου έχει ολοκληρωθεί, τα σπίτια είναι γκαρμεσιμένα, ο κύκλος της αγροτικής παραγωγής, που συνέχισε την τοπική κοινωνία και της έδινε ζωή, έχει σπάσει ανεπιστρεπτή. Το πανηγύρι αντέχει, όμως, στο χρόνο. Έχει χάσει ίσως τη λάμψη του, αλλά επιμένει, ο Αϊ-Γιώργης σκοτάδι πάλι το Δρόκο.

12. Δεν αναφέρουμε εδώ όλους τους αξιόλογους ντοκιμαντερίστες και ντοκιμαντερίστριες, αλλά, πιο ειδικά, αυτούς και αυτές που έχουν γυρίσει σημαίνουσες ταινίες σχετικές με το θέμα *Αστικό ή Υπαίθριο τοπίο*.



Η τραγωδία του Αιγαίου, Β. Μάρκος, 1961



Η Ρόδα, Θ. Αδαμόπουλος, 1964