

Τμήμα Τεχνών Ήχου & Εικόνας

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

«Ταχυδρομικά Περιστέρια»

Χαρή Μαρία

Επιβλέπουσα: Χάλκου Μαρία

Κέρκυρα [Φεβρουάριος, 2023]

Περίληψη

Η πτυχιακή εργασία με τίτλο «Ταχυδρομικά Περιστέρια» περιλαμβάνει μια μικρού μήκους ταινία ντοκιμαντέρ, διάρκειας 12 λεπτών, και ένα υποστηρικτικό θεωρητικό κείμενο. Το ντοκιμαντέρ είναι γυρισμένο στο Καλοχώρι Θεσσαλονίκης και αφορά τους αγώνες που γίνονται κάθε χρόνο εκεί με πρωταγωνιστές ταχυδρομικά περιστέρια, τα οποία δεν εκτρέφονται απλά ως ζώα φάρμας αλλά ως αθλητές. Αντίστοιχα οι εκτροφείς τους είναι οι προπονητές τους. Η οικογένεια Δαλκίδη, η οποία λαμβάνει μέρος στους αγώνες εδώ και πολλά χρόνια σημειώνοντας αρκετές επιτυχίες, με φιλοξενεί στην φάρμα της, με ξεναγεί στους περισσότερους της και έχει κύριο ρόλο στην παράθεση πληροφοριών για το συγκεκριμένο άθλημα αλλά και για την υλοποίηση της ταινίας. Πρόκειται για ντοκιμαντέρ έκθεσης και παρατήρησης,

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1	
Σύντομη ιστορική αναδρομή	6
1.1 Το είδος της «συμφωνίας πόλης»	8
1.2 Η «σχολή του John Grierson»	9
1.3 Direct cinema (Άμεσος κινηματογράφος) και Cinema Verité (Κινηματογράφος αλήθεια).	10
1.4 Γυναίκες ντοκιμαντερίστριες	13
Κεφάλαιο 2	
Τι είναι το ντοκιμαντέρ	14
2.1 Τρεις μορφές λόγου	17
2.2 Οι έξι αφηγηματικοί τρόποι	18
Κεφάλαιο 3	
Οι επιρροές του ντοκιμαντέρ <i>Ταχυδρομικά Περιστερία</i>	22
3.1 <i>Οφειλή</i> (Σταύρος Ψιλλάκης, 2021)	22
3.2 <i>Πήγα, Είδα, Άκουσα</i> (Μαίρη Μπουλή, 2020)	24
3.3 <i>Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους</i> (Λούκας Αγέλαστου, Σπυριδούλα Γκούσκου, 2017)	25
3.4 <i>Βούτες</i> (Αναστάσιος Γκινοσάτης, 2021).	26
3.5 Πώς επηρεάστηκα.	28
Κεφάλαιο 4	

<i>Ταχυδρομικά Περιστερία.....</i>	31
4.1 Σύντομη ιστορία των ταχυδρομικών περιστεριών	31
4.2 Το ντοκιμαντέρ <i>Ταχυδρομικά Περιστερία</i>	33
4.3 Τα γυρίσματα	35
4.4 Το μαρκάρισμα	36
4.5 Συνέντευξη	37
4.6 Μέσα στον περιστερώνα	38
4.7 Η μέρα του αγώνα	39
4.8 Η μέρα των αποτελεσμάτων	39
Κεφάλαιο 5	
Μεταπαραγωγή	40
5.1 Ήχος	40
5.2 Εικόνα	41
5.3 Μοντάζ	41
5.4 Δυσκολίες και προβλήματα	44
Συμπεράσματα.....	46
Βιβλιογραφία.....	47

Εισαγωγή

Στην παρούσα γραπτή εργασία αρχικά θα πραγματοποιήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή για το είδος της ταινίας ντοκιμαντέρ, από πού ξεκίνησε και πώς εξελίχθηκε. Θα αναφερθούμε στην ολιγόλεπτη ταινία *Η άφιξη του τρένου/Arrival of a Train at La Ciotat* (1985) των αδερφών Auguste και Louis Lumiere, στον Robert J. Flaherty και στην πολύ σημαντική ταινία του *Ο Νανούκ του Βορρά/Nanook of the North* (1922) η οποία ουσιαστικά καθιέρωσε το ντοκιμαντέρ ως διακριτό είδος, στην εισαγωγή της προπαγάνδας στο ντοκιμαντέρ εν καιρώ πολέμου με σκοπό τη διαμόρφωση συνειδήσεων και φυσικά στο *Kino Pravda / Κινηματογράφος αλήθεια* του Dziga Vertov. Επιπλέον, θα αναφερθούμε στις «συμφωνίες πόλης» και στη σχολή του John Grierson κατά τον μεσοπόλεμο, καθώς και στην πρώτη μεταπολεμική εποχή. Ακολουθεί η δεκαετία του 1960 όπου έχουμε τον άμεσο κινηματογράφο (direct cinema) και το cinema verité που έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα ιστορία και πορεία του ντοκιμαντέρ. Επίσης θα αναφερθούμε και σε κάποιες από τις γυναίκες που έχουν ασχοληθεί με το ντοκιμαντέρ όπως η Barbara Kopple και η Rory Kennedy. Στη συνέχεια, θα δούμε τους διάφορους ορισμούς που έχουν δοθεί στο ντοκιμαντέρ, τις τρεις μορφές λόγου που χαρακτηρίζουν το είδος, δηλαδή τη συνέντευξη, το προφορικό-αυτοαναφορικό σχόλιο και το σπηκάζ, αλλά και τους έξι τρόπους αφήγησης: της έκθεσης, της παρατήρησης, τον ποιητικό, τον επιτελεστικό, τον συμμετοχικό και τον ανακλαστικό- αυτοαναφορικό. Στο τρίτο μέρος της εργασίας, αναφέρομαι στις επιρροές που είχα από άλλα ντοκιμαντέρ που παρακολούθησα πριν, αλλά και μετά τα γυρίσματα της δικής μου ταινίας: *Οφειλή* (Σταύρος Ψυλλάκης, 2021), *Πήγα, Είδα, Άκουσα* (Μαίρη Μπουλή, 2020), *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους* (Λουκάς Αγέλαστου, Σπυριδούλα Γκούσκου, 2017) και *Βούτες* (Αναστάσιος Γκινοσάτης, 2021). Το τελικό μέρος της εργασίας αφορά τον τρόπο που δούλεψα για το ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστέρια*, τις δυσκολίες που συνάντησα αλλά και τη θεματολογία.

Κεφάλαιο 1

Σύντομη ιστορική αναδρομή

Η ιστορία του ντοκιμαντέρ ξεκινά περίπου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τις πρώτες ταινίες του κινηματογράφου. Οι αδερφοί Auguste και Louis Lumiere, οι οποίοι εφηύραν ουσιαστικά τον κινηματογράφο, θα μπορούσαν να θεωρηθούν και οι πρώτοι ντοκιμαντερίστες, αφού η πασίγνωστη ταινία τους *Η άφιξη του τρένου/ Arrival of a Train at La Ciotat*, (1885) δεν ήταν προϊόν μυθοπλασίας αλλά καταγραφή της πραγματικότητας. Το πλάνο του τρένου που μπαίνει στον σταθμό, οι άνθρωποι που προχωρούν με γοργούς ρυθμούς για να επιβιβαστούν ή να αποβιβαστούν από τα βαγόνια ήταν κάτι που συνέβαινε στην καθημερινότητα των ανθρώπων της εποχής. Η αληθοφάνεια της σκηνής, άλλωστε, οδήγησε – σύμφωνα με τον μύθο – στην κατατρομοκράτηση του κοινού που νόμιζε ότι θα χτυπηθεί από το τρένο, με τους θεατές να φεύγουν από την αίθουσα προβολής τρέχοντας. Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά στο Grand Café στο Παρίσι, στις 28 Δεκεμβρίου 1895, και κράτησε για περίπου 50 δευτερόλεπτα. Σύμφωνα με τη θεωρία του Gunning, ο μύθος του τρομοκρατημένου κοινού σε εκείνη την πρώτη προβολή της ταινίας θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αμηχανία απέναντι στη δύναμη της κινηματογραφικής εικόνας καθαυτής και όχι με την ταχύτητα του τρένου.¹

Μέχρι τη δεκαετία του 1920 το ντοκιμαντέρ ταυτιζόταν με τις μικρού μήκους ταινίες όπως ήταν, για παράδειγμα, οι καταγραφές σε εξωτικές τοποθεσίες (scenics). Από τη δεκαετία του 1920 και μετά το ντοκιμαντέρ ξεκίνησε να ταυτίζεται με τον κινηματογράφο τέχνης με τη βοήθεια τεχνικών όπως η άμεση καταγραφή της πραγματικότητας, η χρήση αρχειακού και έτοιμου υλικού, κλπ.² Η εποχή από το 1920 έως το 1940 θεωρείται η ρομαντική περίοδος του ντοκιμαντέρ κατά την οποία προβάλλεται το πρώτο μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ στην ιστορία του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα το 1922 ο εξερευνητής Robert J. Flaherty σκηνοθέτησε την ταινία *Ο Νανούκ του Βορρά/ Nanook of the North*, (1922) η οποία ανήκει στο είδος των εθνολογικών ντοκιμαντέρ. Αργότερα αποδείχθηκε ότι ήταν ένα όχι και τόσο αυθεντικό ντοκιμαντέρ, καθώς ο Flaherty «έστησε» τους χαρακτήρες και πολλές σκηνές της ταινίας

¹Wanda Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 259.

²David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 184.

δημιουργώντας το πρώτο δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ.³ Ο Flaherty για 16 μήνες έζησε μαζί με τους Ίνουιτ, μια φυλή Εσκιμώων, οι οποίοι βοήθησαν στο αποτέλεσμα της ταινίας και τους χρησιμοποίησε σαν ηθοποιούς. Ο Flaherty, ωστόσο, δεν απεικόνισε την πραγματική ζωή των Εσκιμώων, η οποία εκείνη την εποχή είχε επιρροές από τον δυτικό τρόπο ζωής, αλλά αναβίωσε ένα παρελθόν που έτεινε να εξαφανιστεί. Έτσι το κυνήγι του θαλάσσιου ελέφαντα και της φώκιας παρουσιάζεται με τη χρήση παλιότερων μεθόδων κυνηγιού, όπως τα καμάκια, που δεν χρησιμοποιούνταν πια. Αντίστοιχα, η οικογένεια των Εσκιμώων που πρωταγωνιστεί, δεν είναι μια πραγματική οικογένεια, αλλά κατασκευασμένη. «Στημένη» είναι και η σκηνή του χτισίματος του ιγκλού, που προσαρμόστηκε στις ανάγκες του γυρίσματος.⁴

Στη συνέχεια έχουμε την εισαγωγή της προπαγάνδας στο ντοκιμαντέρ εξαιτίας των παγκόσμιων πολέμων. Η κυβερνητική προπαγάνδα ήταν σημαντική πηγή χρηματοδότησης για τους ντοκιμαντερίστες παγκοσμίως. Τα προπαγανδιστικά ντοκιμαντέρ γίνονταν για να πείσουν τους θεατές και την κοινή γνώμη για κάποιο θεωρούμενο σημαντικό σκοπό. Οι κυβερνήσεις στήριζαν τα ντοκιμαντέρ γιατί τους ήταν πολύτιμα λόγω της πειθούς τους. Το ναζιστικό κόμμα στη Γερμανία το 1933 καθιέρωσε τη διανομή των ταινιών που τροφοδοτούσαν την κρατική προπαγάνδα. Στην Ιαπωνία το 1939 ψηφίστηκε νόμος που απαιτούσε σε κάθε κινηματογραφικό πρόγραμμα να προβάλλονται ντοκιμαντέρ που ακολουθούσαν την κυβερνητική γραμμή. Στη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες δημιουργήθηκαν παρόμοιοι οργανισμοί προπαγάνδας, αλλά οι κρατικοί φορείς έπρεπε να διαπραγματευτούν με παραγωγούς, διανομείς και εκθέτες του εμπορικού κυκλώματος για να μεταφέρουν τα μηνύματα στους πολίτες, εκτός των μελών των ενόπλων δυνάμεων.⁵

Το 1922 μέχρι το 1925 παράγεται η σειρά ντοκιμαντέρ *Kino Pravda* από τον Dziga Vertov σε είκοσι τρία μέρη. *Kino Pravda* σημαίνει «κινηματογράφος αλήθεια», εκτός όμως από την κυριολεκτική σημασία της, *Pravda* ήταν και το όνομα της καθημερινής σοβιετικής εφημερίδας που ήταν στην ιδιοκτησία του κουμμουνιστικού κόμματος. Στο *Kino Pravda* οι παραδόσεις των ειδήσεων και της προπαγάνδας συγχωνεύτηκαν με τον πρωτοποριακό καλλιτεχνικό σχεδιασμό

³David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 184.

⁴Patricia R. Zimmermann, Sean Zimmermann Auyash. *Nanook of the North* (Library of Congress, 2015).

⁵Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2007), 112.

και τις καινούριες κινηματογραφικές τεχνικές. Κάθε ένα μέρος διαρκούσε περίπου πέντε λεπτά και είχε στόχο την ενημέρωση και την κατήχηση του σοβιετικού κοινού σχετικά με την αναγκαιότητα, τις αξίες και την πρόοδο της επανάστασης.⁶ Ο Dziga Verton υποστήριζε ότι «όλοι οι άνθρωποι πρέπει να συνεχίσουν να ενεργούν και να λειτουργούν μπροστά στην κάμερα όπως ακριβώς κάνουν και στην καθημερινή ζωή» και πως πρέπει να καταγράφουμε τη «ζωή όπως είναι». Όμως ο ίδιος προγραμμάτιζε κάθε λεπτομέρεια και σχεδίαζε τις ταινίες του εκ των προτέρων.⁷

1.1 Το είδος της «συμφωνίας πόλης»

Σύμφωνα με τη McLane «μερικοί σκηνοθέτες πειραματίστηκαν βγαίνοντας στον δρόμο και προσπαθώντας να συλλάβουν την ποιητική πλευρά του αστικού τοπίου. Οι ταινίες τους, εν μέρει ντοκιμαντέρ και εν μέρει πειραματικές, δημιούργησαν ένα νέο είδος, τη “συμφωνία πόλης”».⁸ Το είδος της «συμφωνίας πόλης» ήταν ποιητικό και η πρώτη ταινία γυρίστηκε από τους Charles Sheeler και Paul Strand το 1920, με τίτλο *Η υπέροχη Νέα Υόρκη/New York the Magnificent* που αργότερα οι δημιουργοί της τής άλλαξαν το όνομα σε *Μανχάταν/Manhatta*. Πολλές από τις ταινίες του είδους είχαν λυρικό χαρακτήρα και πρόβαλλαν το στοιχείο του νερού και του ανέμου. *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή/The Man with a Movie Camera* (1929) του Dziga Verton, που γυρίστηκε σε διάφορες σοβιετικές πόλεις παρουσιάζοντας τη ζωή στην πόλη στη διάρκεια μίας μέρας, δεν είχε αυτό το λυρικό στοιχείο αλλά ήταν ένα ντοκιμαντέρ-σχόλιο πάνω στη σοβιετική κοινωνία. Χρησιμοποίησε ειδικά εφέ, έδειξε τη διαδικασία δημιουργίας μιας ταινίας και αποτύπωσε τη δύναμη του κινηματογραφικού μέσου.⁹

⁶Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*: (London: Continuum, 2012), 44.

⁷Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*: (London: Continuum, 2012), 45.

⁸Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*: (London: Continuum, 2012), 44.

⁹David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 182.



Εικ.1 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*

1.2 Η «σχολή του John Grierson»

Η «σχολή του John Grierson» ή αλλιώς η βρετανική σχολή ντοκιμαντέρ, δημιουργήθηκε το 1933, από μία ομάδα που αριθμούσε τριάντα άτομα. Εκτός από τους νεοφερμένους στον κινηματογράφο (Edgar Anstey, Paul Rotha, Harry Watt, Basil Wright) που σταδιοδρόμησαν εκεί, ο John Grierson προσκάλεσε καταξιωμένους κινηματογραφιστές να δουλέψουν στην ομάδα όπως τον Robert Flaherty και τον Alberto Cavalcanti. Ο Grierson ήταν η προσωπικότητα που έδωσε τη δυνατότητα στο ντοκιμαντέρ να γνωρίσει μια μεγάλη ώθηση στη Μεγάλη Βρετανία και επιδίωκε να «κάνει τους πολίτες να δουν με τα μάτια τους αυτό που συνέβαινε κάτω από τη μύτη τους».¹⁰ Τα ντοκιμαντέρ της βρετανικής σχολής κατόρθωσαν να παρουσιάσουν την κοινωνική πραγματικότητα και ταυτόχρονα να είναι αντικειμενικά ταινίες προπαγάνδας.¹¹ Ο Grierson δεν ενθάρρυνε την προσωπική έκφραση αλλά την αποτελεσματικότητα του μηνύματος. Η βρετανική σχολή χρησιμοποιούσε το ντοκιμαντέρ ως ιδεολογικό όπλο και όχι ως ποίηση, με

¹⁰Vincent Pinel, *ΣΧΟΛΕΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ* (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004), 313-315.

¹¹Vincent Pinel, *ΣΧΟΛΕΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ* (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004), 313-315.

άλλα λόγια τα ντοκιμαντέρ αντλούσαν τη δύναμή τους από τη θεματολογία και όχι τον τρόπο κινηματογραφικής διαχείρισης του θέματος.¹²

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ξεκινά μία καινούργια εποχή για τον κινηματογράφο του πειραματισμού. Σύμφωνα με τους David Bordwell και Kristin Thompson «τη δεκαετία του 1950, οι ελαφρές κάμερες και ο ηχητικός εξοπλισμός επέτρεψαν στους ντοκιμαντερίστες να καταργήσουν το τέχνασμα του σπηκάζ και της προσχεδιασμένης δομής, δημιουργώντας έναν κινηματογράφο επικεντρωμένο στο αυθόρμητο της στιγμής».¹³ Αυτή την εποχή πολλοί από τους μεγάλους ντοκιμαντερίστες σταμάτησαν να είναι ενεργοί, στον χώρο όμως μπήκαν νέοι σκηνοθέτες. Έτσι το είδος δεν σταμάτησε μαζί με τους παλιούς ντοκιμαντερίστες αλλά ανανεώθηκε, προσφέροντας μία νέα και φρέσκια ματιά που δεν υπήρχε προηγουμένως. Σε αυτή την εποχή επικράτησαν θέματα εθνογραφικού, ανθρωπολογικού, κοινωνικού, επιστημονικού και πολιτισμικού ενδιαφέροντος με κοινό χαρακτηριστικό το προσωπικό σχόλιο και την προσωπική ματιά του ντοκιμαντερίστα.

1.3 Directcinema (Άμεσος κινηματογράφος)και Cinema Verité (Κινηματογράφος αλήθεια)

Λίγο αργότερα, τη δεκαετία του 1960, την εμφάνισή του κάνει και ο «άμεσος κινηματογράφος» (direct cinema). Με τη βοήθεια ενός ελαφρύτερου και πιο ευκίνητου εξοπλισμού οι δημιουργοί ντοκιμαντέρ ξεκίνησαν να δουλεύουν με μικρότερα συνεργεία απορρίπτοντας το σενάριο και την προσχεδιασμένη δομή. Άφησαν πίσω τις παραδοσιακές αντιλήψεις, δημιουργώντας ένα νέο ύφος στο ντοκιμαντέρ όπου δεν υπήρχαν στημένες σκηνές, συνεντεύξεις και σπηκάζ, αλλά οι δημιουργοί παρατηρούσαν και μελετούσαν τα πρόσωπα της ιστορίας, την εξέλιξη μίας κατάστασης και αναζητούσαν στιγμές που θα αποκάλυπταν περισσότερες λεπτομέρειες.¹⁴

όπως Συζητώντας αυτές τις ρήξεις με το παραδοσιακό ντοκιμαντέρ, η Εύα Στεφανή υποστηρίζει ότι «οι εκπρόσωποι του direct cinema (Maysles, Wiseman, Leacock, Pennebaker) πιστεύουν ότι η συνέντευξη είναι μία μέθοδος που κατασκευάζει όχι μόνο την ερώτηση αλλά και την απάντηση, αφού ο κινηματογραφιστής μπορεί να επιλέξει κομμάτια της συνέντευξης αποκλείοντας άλλα. Εφόσον όμως ο κινηματογραφιστής επιλέγει και καθορίζει ο ίδιος ποιες

¹²Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 48.

¹³David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 477.

¹⁴David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 483.

σκηνές θα χρησιμοποιήσει και ποιες όχι σε όλη τη διάρκεια της διαδικασίας δημιουργίας ντοκιμαντέρ, υπάρχουν τα ίδια προβλήματα και στον άμεσο κινηματογράφο, οι επιλογές είναι υποκειμενικές και ο λόγος διαμεσολαβημένος.»¹⁵

Οι πρώτες ταινίες του άμεσου κινηματογράφου είχαν ως χαρακτηριστικό το αίσθημα της ελευθερίας χάρη στη φορητή κινηματογραφική μηχανή που επέτρεπε μεγαλύτερη ευελιξία στην κινηματογράφιση και έτσι τα ντοκιμαντέρ ξεκίνησαν να αποκτούν δράση. «Η συνθετική προσέγγιση του άμεσου κινηματογράφου άφηνε να μιλήσουν τα γεγονότα που παρουσιάζονταν, χωρίς κάποιος εξωτερικός καθοδηγητής να υποδεικνύει τι έπρεπε να σκεφτεί γι' αυτά ο θεατής».¹⁶ Ακόμα, τις δεκαετίες του 1960 και 1970 από τον άμεσο κινηματογράφο επηρεάστηκαν και κινηματογραφιστές από τον χώρο της μυθοπλασίας όπως ο Jean Eustache, ο Gilles Groulx, ο Robert Kramer, ο Glauber Rocha, κ.ά.¹⁷

Cinema verité σημαίνει κινηματογράφος-αλήθεια. Η διαφορά του από τον άμεσο κινηματογράφο ήταν ότι οι κινηματογραφιστές δεν παρατηρούσαν απλώς τα γεγονότα να συμβαίνουν αλλά τα προκαλούσαν. Σε αντίθεση με το είδος του άμεσου κινηματογράφου και του ντοκιμαντέρ παρατήρησης στο cinema verite οι ντοκιμαντερίστες λαμβάνουν μέρος στη δράση πιο ενεργά και δεν είναι απαραίτητη η «αντικειμενική», αποστασιοποιημένη παρατήρηση και καταγραφή των γεγονότων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ταινίας είναι *Το χρονικό ενός καλοκαιριού/ Chronique d' un été* (1961), των Jean Rouch και Edgar Morin, όπου ο ίδιος ο Edgar Morin προτρέπει τους ανθρώπους, που λαμβάνουν μέρος στη ταινία, να αποκαλύψουν τον εαυτό τους, τους κάνει επίμονες ερωτήσεις και στο τέλος καταλήγουν να γνωρίσει ο ένας τον άλλο μέσα από αυτήν τη διαδικασία που καταγράφεται με την κάμερα. Οι κινηματογραφιστές του cinema verité από Γαλλία, Καναδά και Αμερική γνωρίστηκαν μεταξύ τους μέσω ενός σεμιναρίου το 1958 και αργότερα το 1963 συναντήθηκαν ξανά και έθιξαν πολύ σημαντικά ζητήματα για την ταυτότητα του είδους όπως: αν η κάμερα πρέπει να παρατηρεί ή να προκαλεί, αν ο σκηνοθέτης πρέπει να είναι και ο οπερατέρ, αν πρέπει να υπάρχουν περισσότερες από μία κάμερες, κ.ά. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι προσπάθησαν να δημιουργήσουν κάποιο

¹⁵Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 111.

¹⁶Vincent Pinel, *ΣΧΟΛΕΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ* (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004), 201.

¹⁷Vincent Pinel, *ΣΧΟΛΕΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ* (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004), 201.

μανιφέστο του cinema verite. Ένα κοινό χαρακτηριστικό με το direct cinema είναι η κάμερα στο χέρι, στοιχείο που εξυπηρετεί την έντονη δράση αλλά και η χρήση του φυσικού φωτισμού. Το Cinema verité και Direct cinema έθεσαν δεοντολογικά και τεχνολογικά ζητήματα, προσφέροντας ευελιξία στην εθνογραφική ταινία και έφεραν την επανάσταση στον χώρο του ντοκιμαντέρ.¹⁸

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και μετά ο άμεσος κινηματογράφος και ο κινηματογράφος αλήθεια συνεχίζονται όχι όμως ως οι δεσπόζουσες φόρμες, αλλά σε συνδυασμό με άλλες πρακτικές που προϋπήρχαν, όπως η χρήση αρχειακού υλικού, η περιγραφή, η συνέντευξη, ενώ ενισχύθηκε η αμφιβολία από μέρος των κινηματογραφιστών για το αν υπάρχει τρόπος για πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας. Οι κινηματογραφιστές στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 χρησιμοποιούσαν το ντοκιμαντέρ ως μέσο για να αποκαλύψουν διάφορα κοινωνικά προβλήματα. Όπως αναφέρουν οι David Bordwell και Kristin Thompson, «Ο κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε σε διεθνή κλίμακα ως μέσο αποκάλυψης των αδικιών του παρελθόντος και του παρόντος».¹⁹

Το ντοκιμαντέρ σταδιακά άρχισε να κυριαρχεί στην τηλεόραση και να αποσύρεται από τις μεγάλες οθόνες. Κινηματογράφος και τηλεόραση βρίσκονταν σε ένα είδος ανταγωνισμού, αλλά και προσπάθειας για καλυτέρευση, προκειμένου να κρατήσει η κάθε ομάδα το κοινό της και παράλληλα να το αυξήσει. Στην τηλεόραση τα ντοκιμαντέρ που παίζονταν είχαν να κάνουν περισσότερο με θέματα όπως η φύση, η επιστήμη και η ιστορία, ενώ στον κινηματογράφο παίζονταν κυρίως ταινίες με θέματα που απαγορεύονταν στην τηλεόραση, η οποία απευθυνόταν σε ένα οικογενειακό κοινό. Δειλά στη δεκαετία του 1980 και πιο δυναμικά από το 1990 και μετά με το *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982) και τα ντοκιμαντέρ του Αμερικανού δημοσιογράφου Michael Moore όπως *Ο Ρότζερ και εγώ/Roger & Me* (1989), *Ακήρυχτος πόλεμος/ Bowling for Columbine* (2002) και *Φαρενάιτ 9/11 /Fahrenheit 9/11* (2004) το

¹⁸David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 487-488.

¹⁹David Bordwell, Kristin Thompson. *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 587.

ντοκιμαντέρ επέστρεψε στις κινηματογραφικές αίθουσες έχοντας μεγάλη απήχηση στο κοινό. Το *Φαρενάιτ 9/11 /Fahrenheit 9/11* (2004) έσπασε όλα τα ρεκόρ εισπράξεων για ντοκιμαντέρ.²⁰

Σήμερα εκτός από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση τα ντοκιμαντέρ παίζονται και στο διαδίκτυο, συνήθως με τη μορφή του ρεπορτάζ και των δημοσιογραφικών ειδήσεων. Ακόμα, μεγάλα κανάλια του εξωτερικού όπως το History Channel, το National Geographic, το Discovery Animal, το Planet, το BBC κ.ά. έχουν επενδύσει στα ντοκιμαντέρ με ψυχαγωγικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα.

1.4 Γυναίκες ντοκιμαντερίστριες

Θα ήταν μεγάλη παράληψη να μην αναφερθούμε και σε γυναίκες καλλιτέχνιδες οι οποίες ασχολήθηκαν με το ντοκιμαντέρ. Η Rory Kennedy, από το 1992 μέχρι σήμερα, έχει γυρίσει πάνω από είκοσι πέντε ντοκιμαντέρ που ασχολούνται με κοινωνικοπολιτικά θέματα, όπως *Η ζωή ενός αγοριού/ A boy's Life* (2004), *Πανδημία: Αντιμετωπίζοντας το AIDS/ Pandemic: Facing AIDS* (2003), *Αμερικανική κενότητα/ American Hollow* (1999), *Η γυναίκα του αξιωματικού ναζί/ The Nazi Officer's Wife* (2003), κ.ά. Η Barbara Kopple επίσης απολαμβάνει σταθερή επιτυχία και δημόσια αναγνώριση στον τομέα της παραγωγής ντοκιμαντέρ. Ένα από τα πιο πετυχημένα της έργα είναι το *Σκάσε και τραγούδα/ Shut Up and Sing*, που αφορά τα αισθήματα κατά του πολέμου στο Ιράκ. Το 2003 το συγκρότημα Dixie Chicks (Natalie Maines, Emily Robinson, Marcie Maguire), έδωσε μια συναυλία στο Λονδίνο όπου η Natalie Maines είπε στο κοινό ότι ντρεπόταν που ο πρόεδρος των ΗΠΑ ήταν από το Τέξας. Μια βρετανική εφημερίδα σχολίασε το γεγονός, το ανακάλυψαν τα αμερικάνικα μέσα ενημέρωσης και τις χαρακτήρισαν προδότριες. Τα τραγούδια τους απαγορεύτηκαν από το ραδιόφωνο, δέχτηκαν απειλές για τη ζωή τους και παρόλα αυτά αρνήθηκαν να ζητήσουν συγγνώμη, αντιθέτως πήραν θέση υπέρ της ελευθερίας του λόγου. Το ντοκιμαντέρ δείχνει την επανένωση των Dixie Chicks το 2005 και τον θόρυβο που προκλήθηκε στα μέσα ενημέρωσης το 2003, με τις κάμερες να βρίσκονται στα παρασκήνια μαζί με τις γυναίκες καθώς η ιστορία ξεσπά, και έτσι καταγράφονται πολλές προσωπικές στιγμές. Άλλη μία κινηματογραφίστρια είναι η Joan Churchill η οποία ξεχωρίζει για τις καλλιτεχνικές της επιτυχίες. Για περισσότερα από σαράντα χρόνια γυρίζει αναγνωρισμένα ντοκιμαντέρ όπως το *Κορίτσια στρατιώτες/ Soldier girls* (1981). Επίσης, η Jessica Yu έχει βραβευτεί με Όσκαρ για το

²⁰Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2007), 27.

ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Μαθήματα αναπνοής: Η ζωή και η δουλειά του Mark O' Brien*/ *Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O' Brien* (1996). Ακόμα, η Frieda Lee έχει μία εκτεταμένη φιλμογραφία που περιλαμβάνει πέντε υποψήφια για Όσκαρ ντοκιμαντέρ.

Τα ντοκιμαντέρ της Chris Hegedus, σε συνεργασία για τριάντα χρόνια με τον D.A. Pennebaker, αναφέρονται λιγότερο συχνά ως έργα της Hegedus από ό,τι του Pennebaker. Ακόμα και αν οι γυναίκες δημιουργούν περισσότερα ντοκιμαντέρ για ένα ευρύ φάσμα θεμάτων, το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς τους λαμβάνει λιγότερη προσοχή από εκείνη που δίνεται στα ντοκιμαντέρ που γυρίζονται από άνδρες. Γεγονός που δεν μας εκπλήσσει αφού αυτό συνέβαινε με τα περισσότερα είδη τέχνης και τις γυναίκες δημιουργούς. Η Lynne Novick συνεργάζεται τακτικά με τον Ken Burns από το 1989, αλλά λίγοι γνωρίζουν το όνομά της. Αντιθέτως, οι βραβευμένοι με Όσκαρ Susan Raymond και Alan Raymond, Larry Hott και Diane Garey, Karen Goodman και Kirk Simon (επίσης βραβευμένοι με Όσκαρ), Tia Lesson και Carl Deal είναι επιτυχημένες ομάδες ανδρών-γυναικών παραγωγών και σκηνοθετών όπου τα ονόματα των γυναικών αναγνωρίζονται δίπλα στα ονόματα των ανδρών.²¹

Κεφάλαιο 2

Τι είναι το ντοκιμαντέρ

«Το ντοκιμαντέρ είναι μια δημιουργία σαν αυτή του Θεού. Όπως ο Θεός έκανε τον κόσμο, κάνεις κι εσύ ένα ντοκιμαντέρ, με τις ίδιες ακριβώς συνθήκες. Είναι ένα μικρό δημιούργημα, ένα μικρό μπινγκ μπανγκ, όταν κάνεις ένα ντοκιμαντέρ. Αυτή είναι η διαφορά του από όλα τα άλλα είδη του κινηματογράφου».

Ροβήρος Μανθούλης

Το ντοκιμαντέρ δεν έχει μόνο έναν και συγκεκριμένο ορισμό, αλλά υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί, οι οποίοι κάποιες φορές συμφωνούν και άλλες είναι σχεδόν αντίθετοι μεταξύ τους. Για πρώτη φορά ο όρος ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκε από τον John Grierson για να περιγράψει την ταινία του Rober Flaherty, *Μοάνα/Moana* (1926), ορίζοντας το ντοκιμαντέρ ως «creative treatment of actuality» («δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας»). Σύμφωνα με την

²¹Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*: (London: Continuum, 2012), 347.

Εύα Στεφανή την ονομασία του την πήρε από τη λέξη «document» που σημαίνει τεκμήριο, γι' αυτό και στα ελληνικά αποδίδεται συχνά με τον όρο «ταινία τεκμηρίωσης». Τεκμήριο είναι το αποδεικτικό στοιχείο, το πειστήριο και το συμπέρασμα βάσει αυτών. Περιλαμβάνει αποδείξεις, δεδομένα, πληροφορίες, αρχείο και μαρτυρίες. Το ντοκιμαντέρ είναι η ταινία που αποτελεί σπουδή και έρευνα πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα αναφερόμενη στην πραγματικότητα. Η =Στεφανή, η οποία διαπιστώνει ότι «στις μέρες μας, η τροπή που έχει πάρει το ντοκιμαντέρ απέχει πολύ από την πειραματική και ποιητική διάσταση»²² των πρώτων ντοκιμαντέρ, θεωρεί ότι «το ντοκιμαντέρ είναι πρωτίστως κινηματογράφος, επομένως τέχνη. Υπό αυτή την έννοια, βρίσκεται εγγύτερα στη μυθοπλασία από ό,τι στη δημοσιογραφία, συνδέεται περισσότερο με τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική παρά με το ρεπορτάζ και την τηλεόραση».²³

Η θεματολογία και ο χαρακτήρας του ντοκιμαντέρ μπορεί να ποικίλλουν. Για παράδειγμα, ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για εκπαιδευτικό σκοπό ή για διασκέδαση αναλόγως με την θεματολογία του, η οποία αντλεί από απλές καθημερινές ιστορίες, τη μουσική, την τέχνη, τον αθλητισμό, αλλά και από κρίσιμα προβλήματα της σύγχρονης ζωής όπως η φτώχεια, ο πόλεμος, τα ανθρώπινα δικαιώματα, το περιβάλλον, η βία, η πολιτική, κ.ά. Παράλληλα, ο χαρακτήρας του μπορεί να είναι εθνολογικός, πολιτιστικός, πολιτικός, κοινωνικός, επιστημονικός, ιστορικός, παιδαγωγικός, ηθικοπλαστικός, εξειδικευμένος σε πτυχές της ανθρώπινης δραστηριότητας. Πραγματεύεται όλους αυτούς τους χαρακτήρες και τα θέματα βασισμένα σε πραγματικά περιστατικά και τεκμήρια. Επιπλέον, σύμφωνα πάλι με την Στεφανή «σε κάθε ντοκιμαντέρ υπάρχει ένας αριθμός φωνών. Το είδος και ο αριθμός αυτών των φωνών διαφέρει ανάλογα με το είδος του ντοκιμαντέρ».²⁴ Μία ταινία ντοκιμαντέρ δεν είναι η πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά μια ματιά, μια προσέγγιση πάνω σε αυτή, την οποία επιλέγει ο κάθε δημιουργός ντοκιμαντέρ, με τον δικό του καλλιτεχνικό χαρακτήρα, τη δική του οπτική γωνία και τη δική του αλήθεια. Ο Robert Flaherty έχει πει ότι «καμιά φορά, για να φτάσεις στην αλήθεια, πρέπει να πεις ψέματα».²⁵

Ανάμεσα στις ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ υπάρχουν αρκετές διαφορές, οι οποίες δεν είναι εντελώς σαφείς. Εξ αρχής, όπως είδαμε στον *Νανούκ του Βορρά*, στα ντοκιμαντέρ

²²Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 13.

²³Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 13.

²⁴Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 105.

²⁵Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 22.

ενσωματώθηκαν τεχνικές που χρησιμοποιούνται και στις ταινίες μυθοπλασίας, όπως είναι η αφήγηση, το σενάριο, το animation, η χρήση μουσικής, τεχνικές κολάζ και σκηνοθετημένες, επινοημένες σκηνές. Συμβαίνει όμως και το αντίθετο, διάφορες τεχνικές και χαρακτηριστικά των ντοκιμαντέρ τα βλέπουμε στη μυθοπλασία, όπως το voice over, αρχειακά υλικά, γυρίσματα σε αυθεντικούς χώρους, φυσικοί φωτισμοί, συνεντεύξεις. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή:

«Το ντοκιμαντέρ ορίζεται ως ο κινηματογράφος που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και δε χρησιμοποιεί παραδοσιακά στοιχεία μυθοπλασίας, όπως σενάριο, ηθοποιούς, κοστούμια, φωτισμούς κ.ά. Βάσει του συγκεκριμένου ορισμού, αυτό που βασικά διαχωρίζει το ντοκιμαντέρ από τη μυθοπλασία είναι ότι το ντοκιμαντέρ καταγράφει την υπάρχουσα πραγματικότητα, ενώ η μυθοπλασία κατασκευάζει μια πραγματικότητα εκ νέου.»²⁶

Τον σημαντικότερο ρόλο σε ένα ντοκιμαντέρ έχει ο δημιουργός. Αυτός επιλέγει το θέμα, το κάδρο, το στυλ, τις σκηνές και τα πλάνα, την αφήγηση και το σενάριο, την οπτική γωνία καθώς και το μοντάζ ήχου και εικόνας για να βγάλει το επιθυμητό αποτέλεσμα και να βοηθήσει τον θεατή να καταλάβει το νόημα μέσα από τη δική του φωνή και προσέγγιση.

Στο βιβλίο *Documentary Film, A Very Short Introduction* η Patricia Aufderheide γράφει ότι το ντοκιμαντέρ αφηγείται μια ιστορία για την πραγματική ζωή με αξιώσεις αληθοφάνειας. Οι θεατές προσδοκούν από τους δημιουργούς να δείξουν μέσα από το ντοκιμαντέρ πράγματα που είναι αληθινά και να μην πουν ψέματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι χρειάζεται να είναι αντικειμενικά ή η πλήρης αλήθεια. Επίσης, αναφέρει ότι πολλά ντοκιμαντέρ είναι σχεδιασμένα με ρητό στόχο την ψυχαγωγία. Στην ερώτηση «τί είναι ντοκιμαντέρ;», δίνει μία πιθανή απάντηση: «Μια ταινία για την πραγματική ζωή, δεν είναι πραγματική ζωή. Δεν είναι καν παράθυρο στην πραγματική ζωή. Είναι πορτραίτο της πραγματικής ζωής που χρησιμοποιεί την πραγματική ζωή ως πρώτη ύλη, κατασκευασμένο από καλλιτέχνες και τεχνικούς που παίρνουν μυριάδες αποφάσεις σχετικά με το ποια ιστορία θα πουν και σε ποιον και για ποιο σκοπό. Ένα ντοκιμαντέρ για να ολοκληρωθεί θα περάσει από χειραγώγηση (η επιλογή του θέματος, το μοντάζ, η μίξη του ήχου είναι όλα χειρισμοί), την οποία όμως μπορείς να την κάνεις με

²⁶Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 11.

ελικρίνεια και με καλή πίστη για να έχεις το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα κοντά στο πραγματικό και στην αλήθεια».²⁷

2.1 Τρεις μορφές λόγου

Ο κάθε δημιουργός αποφασίζει επίσης ποια από τις τρεις μορφές λόγου θα ενσωματώσει στο ντοκιμαντέρ του. Οι τρεις μορφές λόγου είναι η συνέντευξη, το σπηκάς και το προφορικό αυτοαναφορικό. Η συνέντευξη ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1930 με τα βρετανικά ντοκιμαντέρ της σχολής του John Grierson και σήμερα χρησιμοποιείται εκτενώς στον χώρο της τηλεόρασης, στα ρεπορτάζ και τη δημοσιογραφία για τη μετάδοση πληροφορίας. Μια συνέντευξη μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ, εκτός από το να πληροφορήσει, μπορεί να συγκινήσει τους θεατές, αφού ο άνθρωπος που μιλά πιθανόν να εκφράζει προσωπικά συναισθήματα που βοηθούν την ταύτιση του κοινού μαζί του. Το θέμα της συνέντευξης επίσης μπορεί να είναι συγκινητικό ή να αφορά και πολλούς άλλους ανθρώπους. Ακόμα, μπορεί να υπάρχει πολυφωνία και ένα ευρύ φάσμα απόψεων το οποίο βοηθά στην αντικειμενική προσέγγιση του θέματος προσπαθώντας να ξεφύγει από μια μονοδιάστατη οπτική. Φυσικά, μια συνέντευξη κάποιες φορές μπορεί να είναι «στημένη» από τους δημιουργούς με αποτέλεσμα να φαίνεται ψεύτικη, και άλλες φορές να αποδίδει κάτι πιο αληθινό. «Σε σύγκριση με το σπηκάς» υποστηρίζει η Εύα Στεφανή, «η συνέντευξη θεωρείται μια πιο δημοκρατική μορφή λόγου, αφού αντί για την κυριαρχία μίας φωνής έχουμε την παράθεση διαφορετικών φωνών και απόψεων».²⁸

Σπηκάς είναι η προφορική αφήγηση που συνοδεύει την εικόνα. Αυτή η μορφή λόγου καθιερώθηκε στο ντοκιμαντέρ, όταν οι τεχνολογικές δυνατότητες για καταγραφή συγχρονισμένης ομιλίας και ήχων ήταν περιορισμένες. Όπως γράφει η Εύα Στεφανή, «με ύφος άλλοτε διδακτικό, άλλοτε επεξηγηματικό, άλλοτε ποιητικίζον, σπανίως ουδέτερο και ακόμα σπανιότερα παιγνιώδες, ο αφηγητής μας καθοδηγεί όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνεύσουμε τις εικόνες. Το ύφος του λόγου του αφηγητή είναι ανάλογο του ύφους του ντοκιμαντέρ.»²⁹ Το σπηκάς δεν θεωρείται μια δημοκρατική μορφή λόγου, καθώς προσπαθεί να κατευθύνει το κοινό σε ένα συγκεκριμένο νόημα και μία άποψη ενώ συχνά έχει χρησιμοποιηθεί για σκοπούς προπαγάνδας. Τα ντοκιμαντέρ χρησιμοποιούν τον τρόπο αυτόν για να μεταφέρουν

²⁷Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2007), 28.

²⁸Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 109.

²⁹Εύα Στεφανή, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007), 105.

τα επιχειρήματά τους με όσο πιο πειστικό τρόπο μπορούν. Επίσης, ένας άλλος λόγος για τον οποίο χρησιμοποιείται το σπηκάς είναι γιατί αποτελεί έναν γρήγορο και αποτελεσματικό τρόπο μετάδοσης πληροφορίας, εισαγωγής του θεατή στην ταινία και κατανόησης του νοήματος.

Η τρίτη μορφή λόγου στις ταινίες ντοκιμαντέρ είναι το προφορικό αυτοαναφορικό σχόλιο. Οι δημιουργοί το χρησιμοποιούν συνήθως όταν θέλουν να αφήσουν ένα πιο προσωπικό στίγμα, έχοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο και δίνοντας στο ντοκιμαντέρ ένα λιγότερο αυστηρό ύφος. Ουσιαστικά με αυτόν τον τρόπο ο δημιουργός βοηθά τον θεατή να καταλάβει τις προθέσεις του, τα πλάνα του, την οπτική του γωνία και τη σκέψη του γύρω από το θέμα του ντοκιμαντέρ που ο ίδιος έφτιαξε, χωρίς όμως να επιβάλλεται εξουσιαστικά με τον λόγο του. Έτσι ο θεατής αποκτά μεγαλύτερη οικειότητα με τον σκηνοθέτη, αφού το προφορικό σχόλιο δεν είναι απρόσωπο. Μέσα από το αυτοαναφορικό σχόλιο ο δημιουργός δείχνει την αγωνία του για το αντικείμενό του και παίρνει θέση. Ωστόσο, «όσο πιο λίγα είναι τα λόγια, τόσο αφήνεται ένα περιθώριο να λειτουργήσουν ελεύθερα οι αισθήσεις του θεατή, ώστε να απολαύσει την κινηματογραφική εμπειρία χωρίς να δέχεται συνεχή καταιγισμό διαμεσολαβητικού λόγου. Η λιτότητα στην έκφραση απαιτεί λίγες, σαφείς και ισχυρές προτάσεις που προσφέρονται για μία ξεκούραστη ροή της αφήγησης.»³⁰

2.2 Οι έξι αφηγηματικοί τρόποι του ντοκιμαντέρ

Με βάση την κατηγοριοποίηση του γνωστού κριτικού και θεωρητικού του κινηματογράφου Bill Nichols, υπάρχουν έξι τρόποι αφήγησης, οι οποίοι διακρίνονται στο ντοκιμαντέρ, που είναι οι εξής: της έκθεσης (expository mode) ή επεξηγηματικός τρόπος, της παρατήρησης (observational mode), ο συμμετοχικός (participatory mode), ο επιτελεστικός (performative mode), ο ανακλαστικός- αυτοαναφορικός (reflexive mode) και ο ποιητικός (poetic mode). «Στη δεκαετία του 1920 κυρίαρχοι ήταν ο “επεξηγηματικός” με τον “ποιητικό” τρόπο. Στη δεκαετία του 1960 εδραιώθηκε και αναπτύχθηκε ο “παρατηρητικός” τρόπος, και προς το τέλος της, ο “συμμετοχικός” τρόπος. Στη δεκαετία του 1980, εισήχθη ο “ανακλαστικός” τρόπος που αμφισβητεί τις καθιερωμένες φόρμες, και αργότερα ο “επιτελεστικός” που δίνει ακόμη

³⁰Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 102.

μεγαλύτερη έμφαση στο στίλ».³¹ Βεβαίως σε ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ένας ή και περισσότεροι τρόποι αφήγησης.

Τρεις από τους έξι τρόπους χρησιμοποιούνται πιο συχνά από τους άλλους και είναι ευρέως γνωστοί στην κοινότητα του κινηματογράφου. Αυτοί οι τρεις είναι της έκθεσης, της παρατήρησης και ο ποιητικός. Ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης είναι από τους πιο διαδεδομένους τρόπους και τον συναντάμε πολλές φορές στα ντοκιμαντέρ. Ένα από τα χαρακτηριστικά του είναι το voice over (σπηκάς), δηλαδή υπάρχει ο αφηγητής του οποίου η φωνή χρησιμοποιείται για την επεξήγηση της εικόνας, προσπαθώντας να πείσει με επιχειρήματα τον θεατή για κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα που θέλει να περάσει ο δημιουργός. Για τη διευκόλυνση του θεατή χρησιμοποιούνται επίσης στοιχεία όπως το αρχειακό υλικό, οι τίτλοι και οι συνεντεύξεις. Συνήθως τα ντοκιμαντέρ έκθεσης παίζονται στην τηλεόραση. Όπως αναφέρουν οι Κώστας Κεφάλας και Χρήστος Γούσιος, «Ο τρόπος της έκθεσης προσφέρεται για την ανάπτυξη επιχειρημάτων, την παρουσίαση ή επεξήγηση φαινομένων, τη μετάδοση γνώσεων και πληροφοριών αλλά και την αφήγηση ιστοριών από το παρελθόν. Πολύ συχνά ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης συνυφαίνεται με σκηνές παρατήρησης».³²

Ο επόμενος αφηγηματικός τρόπος είναι της παρατήρησης, επίσης ένας από τους πιο συνήθεις στο ντοκιμαντέρ. Το νόημά του αποδίδεται από την ονομασία του, δηλαδή η κάμερα παρατηρεί, δεν έχει άμεση συμμετοχή στα γεγονότα και σε ό,τι συμβαίνει. Ο δημιουργός είναι παρατηρητής και παρακολουθεί οτιδήποτε γίνεται μέσα στο κάδρο, χωρίς να εμπλέκεται, καταγράφοντας με αυθόρμητο τρόπο τους πρωταγωνιστές μέσα σε αυθεντικούς χώρους. Σε αντίθεση με τον αφηγηματικό τρόπο της έκθεσης, εδώ δεν έχουμε σπηκάς, συνεντεύξεις και αρχειακό υλικό, έχουμε μόνο τα πλάνα από την κάμερα μαζί με συγχρονισμένους ήχους. Για να πετύχει αυτός ο τρόπος θα πρέπει οι πρωταγωνιστές να αφεθούν στη στιγμή και να συμπεριφέρονται όπως ακριβώς συμπεριφέρονται και στην καθημερινότητά τους, στην πραγματική ζωή, χωρίς να παρασύρονται από τις κάμερες γύρω τους και να κατασκευάζουν τον εαυτό τους, προσέχοντας τις πράξεις και τα λόγια τους, για να έχουν όμορφη εικόνα μέσα από τον φακό. Όπως συνοψίζουν οι Κώστας Κεφάλας και Χρήστος Γούσιος «το ντοκιμαντέρ παρατήρησης, σύμφωνα

³¹Γ. Σκοπετέας, Ε. Στάθη, *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2009), 244.

³²Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 22.

με τις αρχές που έθεσαν οι πρωτοπόροι Αμερικανοί σκηνοθέτες, ακολουθούσε αυστηρές κατασκευαστικές υφολογικές συμβάσεις: η κάμερα θα έπρεπε να είναι ευκίνητη, στο χέρι και όχι σε τρίποδα, τραβώντας λήψεις συνήθως μεγάλης διάρκειας, ενώ έπρεπε να χρησιμοποιείται ο φυσικός φωτισμός και γενικά να μη γίνεται καμία προσπάθεια καλλωπισμού της εικόνας. Οι κατεξοχήν τεχνικές της έκθεσης ήταν απαγορευμένες. Απαγορευόντουσαν έτσι αυστηρά οι συνεντεύξεις, η προφορική αφήγηση (voice over), αλλά και η χρήση μη- διηγητικής μουσικής (μουσικής που πηγάζει από τη δράση)». ³³ Ο δημιουργός χρησιμοποιεί όλους τους τρόπους και τα μέσα που του δίνονται για να αποθανατίσει τις στιγμές με αυθεντικότητα και ρεαλισμό, χαρίζοντας στους θεατές την αίσθηση του παρατηρητή ή την αίσθηση ότι μεταφέρονται οι ίδιοι μέσα στο ντοκιμαντέρ λες και βρίσκονται εκεί στην πραγματικότητα.

Ο τρίτος πιο συχνός τρόπος αφήγησης είναι ο ποιητικός. Ο ποιητικός τρόπος αφήγησης είναι αρκετά διαφορετικός από τους δύο προηγούμενους, είναι πιο πειραματικός, εστιάζει στη δημιουργία μιας αίσθησης και μιας ατμόσφαιρας με τη βοήθεια του μοντάζ και της μουσικής. Δίνει μεγάλη έμφαση στη φόρμα και στον ρυθμό και προσπαθεί να δημιουργήσει συναισθήματα στους θεατές εξερευνώντας συσχετισμούς και μοτίβα που περιλαμβάνουν χρονικούς ρυθμούς και χωρικές αντιπαραθέσεις. Στο βιβλίο του ο Bill Nichols αναφέρει πως «Ο ποιητικός τρόπος ξεκίνησε παράλληλα με τον μοντερνισμό ως ένας τρόπος αναπαράστασης της πραγματικότητας ως μια σειρά από θραύσματα, υποκειμενικές εντυπώσεις, ασυνάρτητες πράξεις και χαλαρούς συνειρμούς». ³⁴

Επιπλέον, υπάρχει ο επιτελεστικός τρόπος αφήγησης ο οποίος έχει συχνά αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά, αφού ο δημιουργός επιλέγει να αναμειχθεί με το αντικείμενό του και να κάνει το ντοκιμαντέρ πολύ προσωπικό, χρησιμοποιώντας δικές του βιωματικές εμπειρίες. Ο δημιουργός με βάση το συναίσθημα θίγει θέματα που αφορούν τον άνθρωπο όπως η ταυτότητά του, το φύλο του, η εθνικότητά του, η θρησκεία του, προσαρμόζοντάς τα στη δική του οπτική γωνιά. Τα ντοκιμαντέρ που υιοθετούν τον επιτελεστικό τρόπο αφήγησης είναι περισσότερο συναισθηματικά και δίνουν έμφαση στην εμπλοκή του κινηματογραφιστή με το θέμα. Δεν επιδιώκουν να φτάσουν σε μια αλήθεια, αλλά δείχνουν μια προοπτική ή «πως να είσαι εκεί». «Ο

³³Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 23.

³⁴ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 103.

κόσμος όπως αναπαρίσταται από τα επιτελεστικά ντοκιμαντέρ, ωστόσο, είναι διαποτισμένος από υποβλητικούς τόνους και εκφραστικές αποχρώσεις που μας υπενθυμίζουν συνεχώς ότι ο κόσμος είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των ορατών μαρτυριών που αντλούμε από αυτόν».³⁵

Ο πέμπτος τρόπος αφήγησης είναι ο συμμετοχικός που έχει κοινά στοιχεία με τον επιτελεστικό καθώς στηρίζεται στην άμεση συμμετοχή του δημιουργού με το αντικείμενο του ντοκιμαντέρ, συμβάλει στα γεγονότα και στη δράση μπροστά στον φακό, προκαλώντας ίσως και κάποια αλλαγή στην εξέλιξη των γεγονότων. Γίνεται χρήση συνεντεύξεων και voice over από τον ίδιο τον δημιουργό. Με αυτό τον τρόπο αφήγησης δημιουργείται άμεση σχέση του δημιουργού και του θέματος του ντοκιμαντέρ. Ο συμμετοχικός τρόπος έχει γίνει μια δημοφιλής μορφή αφήγησης ντοκιμαντέρ τα τελευταία 30 και πλέον χρόνια με ονόματα όπως ο Michael Moore, ο Nich Broomfield και ο Louis Theroux να υπερασπίζονται αυτή την τεχνική. Συχνά πρόκειται επίσης για ερευνητική δημοσιογραφία όπου τίθεται ένα ερώτημα ή διερευνάται ένα αμφιλεγόμενο θέμα, από προσωπικό έως ιστορικό, και ο κινηματογραφιστής δείχνει στο κοινό τη διαδικασία κινηματογράφησης του θέματός του. Στην πραγματικότητα, αυτός ο τρόπος δείχνει πώς αυτά τα δύο αλληλοδιαπλέκονται για να αποδώσουν αναπαραστάσεις του ιστορικού κόσμου από συγκεκριμένες οπτικές γωνίες που είναι τόσο ενδεχόμενες όσο και δεσμευτικές.³⁶

Ο τελευταίος τρόπος αφήγησης είναι ο ανακλαστικός- αυτοαναφορικός. Είναι ένας από τους πιο ασυνήθιστους τρόπους αφήγησης καθώς δίνει έμφαση στην κατασκευή της πραγματικότητας από τα ντοκιμαντέρ ενθαρρύνοντας το κοινό να καταλάβει ότι το περιεχόμενο του ντοκιμαντέρ δεν είναι αυτό καθαυτό πραγματικό. Οι σκηνοθέτες αναγνωρίζουν τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται ένα ντοκιμαντέρ και ότι είναι αδύνατο να παρουσιάσουν ένα αμιγώς αντικειμενικό και αληθινό θέμα λόγω των πολλών διαδικασιών που παρεμβάλλονται. Από τη χρήση της κάμερας μέχρι το μοντάζ και τον ίδιο τον σκηνοθέτη, πάντα θα υπάρχει υποκειμενικότητα ή αποφάσεις που πρέπει να ληφθούν και οι οποίες θα αλλάξουν την ιστορία, είτε είναι σκόπιμες είτε όχι. Όπως έγραψε ο Bill Nichols, η αναστοχαστική πρακτική θα προκαλέσει το κοινό να «αμφισβητήσει την αυθεντικότητα του ντοκιμαντέρ γενικά». Τα

³⁵Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 134.

³⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 123.

ντοκιμαντέρ μπορεί μερικές φορές να εμπίπτουν στον αντανakλαστικό τρόπο λόγω της αυτογνωσίας τους.³⁷

Μέσα σε ένα ντοκιμαντέρ μπορείς να συνδυάσεις περισσότερους από ένα τρόπους αφήγησης. Προσωπικά στο δικό μου ντοκιμαντέρ έχω χρησιμοποιήσει ένα υβριδικό σχήμα, συνδυάζοντας τους τρόπους της έκθεσης και της παρατήρησης.

Κεφάλαιο 3

Οι επιρροές του ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστερία*

3.1 *Οφειλή* (Σταύρου Ψυλλάκη, 2021)



Εικ.1 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Οφειλή*

Η *Οφειλή* (2021) είναι ένα μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη Σταύρου Ψυλλάκη. Είναι χωρισμένο σε δύο μέρη, στην «άτυπη» συνέντευξη όπου ο Αλέκος Ζούκας μιλά για την προσωπική του εμπειρία με την αρρώστια του καρκίνου και τα ταξίδια που έκανε μαζί με τον σκηνοθέτη και τους φίλους του στην Πυρσόγιαννη. Εκεί γλεντάνε νυχθημερόν σε ένα σύλλογο και τους αφηγείται δικές του ιστορίες και αναμνήσεις που θυμάται. γεμάτες γέλιο και

³⁷ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 128.

συγκίνηση. Αυτά τα δύο μέρη συνδέονται με το προσωπικό ημερολόγιο του Αλέκου Ζούκα, το οποίο διαβάζει με αφηγηματικό τρόπο ο κοινός φίλος του σκηνοθέτη και του Αλέκου, ο Πάνος Κυπαρίσσης. Αξίζει να αναφέρω ότι ο Σταύρος Ψυλλάκης έχει πει ότι «Ο Αλέκος αντιμετωπίζεται σαν λογοτεχνικός “ήρωας”, δεν είναι μια βιογραφία του, σχεδόν καμιά πραγματολογική πληροφορία δεν δίνεται, εκτός από το γεγονός που λέει ο ίδιος ότι έχει ένα εκδοτικό οίκο με αντιεμπορικά έργα».³⁸

Σε αυτό το ντοκιμαντέρ δεν χρησιμοποιείται μόνο ένας τρόπος αφήγησης αλλά ένας συνδυασμός από αυτούς. Συνδυάζει τον παρατηρητικό τρόπο αφήγησης, της έκθεσης και τον ποιητικό. Πιο συγκεκριμένα βλέπουμε χαρακτηριστικά του τρόπου παρατήρησης όπως ότι τα πρόσωπα που κινηματογραφούνται δεν επηρεάζονται από την παρουσία της κάμερας, βρίσκονται σε αυθεντικούς χώρους, εκεί που συμβαίνουν τα γεγονότα, και η κάμερα ακολουθεί τη δράση. Επιπλέον, βλέπουμε στοιχεία του τρόπου έκθεσης όπως το αρχαιακό υλικό, τη συνέντευξη και την αφηγηματική φωνή. Ακόμα, μέσα στη ταινία βλέπουμε να χρησιμοποιείται ο ποιητικός τρόπος αφήγησης καθώς γίνεται προσπάθεια να διερευνηθεί μια αίσθηση, ενώ δίνεται έμφαση στη φόρμα αλλά και στο συναίσθημα που δημιουργείται.

Η *Οφειλή* χρειάστηκε αρκετά χρόνια για να ολοκληρωθεί αφού τα πλάνα από την Πυρσόγιαννη γυρίστηκαν από το 2004 μέχρι το 2008 και τα πλάνα από τη συνέντευξη κάποια χρόνια αργότερα, ενώ η ταινία κυκλοφόρησε το 2021. Στο ντοκιμαντέρ γίνεται χρήση διάφορων κάδρων, από πολύ κοντινά με έμφαση στη λεπτομέρεια μέχρι πολύ γενικά για την ξεκάθαρη αναγνώριση του χώρου. Τα πολύ κοντινά κάδρα επίσης βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση των συναισθημάτων και τα πολύ γενικά στην κατανόηση της ατμόσφαιρας που επικρατεί στη σκηνή. Επίσης, βλέπουμε πλάνα από drone, από ψηλά, που συνδέονται με το θέμα, εκφράζοντας μια πιο ποιητική προσέγγιση γύρω από αυτό. Όσα πλάνα είναι τραβηγμένα είτε με κάμερα στο χέρι, είτε με την κάμερα στηριγμένη σε τρίποδο. Όταν η κάμερα είναι στο χέρι το αποτέλεσμα μοιάζει πιο αυθόρμητο, ενώ όταν βρίσκεται σε τρίποδο, πιο στημένο.

Ο ήχος είναι πολύ σημαντικός για τη σωστή ροή του ντοκιμαντέρ. Στην *Οφειλή* έχουμε μια γκάμα από διάφορα τραγούδια και μουσικές που ακούγονται: τραγούδια μέσα από το ραδιόφωνο, από το cd του αμαξιού, στον σύλλογο υπάρχει ζωντανή μουσική με μουσικά

³⁸Πολιτιστική εταιρία Κρήτης Chania Film Festival, «ΟΦΕΙΛΗ|ΣΤΑΥΡΟΣΨΥΛΛΑΚΗΣ», 2022, Συνέντευξη, 0:30 to 0:50, <https://www.youtube.com/watch?v=-XgiTP1bZZE>.

όργανα, ο ίδιος ο Αλέκος Ζούκας τραγουδάει στο αμάξι και στον σύλλογο μαζί με τον υπόλοιπο κόσμο, και συγχρόνως έχουμε και τον φυσικό ήχο και την αφήγηση. Στο τέλος της ταινίας ακούγεται ένα τραγούδι με μπουζούκι όπου ο Αλέκος Ζούκας αυτοσχεδιάζει. Όσον αφορά το μοντάζ, γίνεται χρήση αρχειακού υλικού (συνέντευξη του 2003 στη δουλειά του Αλέκου) και φωτογραφίες από παλαιότερα χρόνια. Επιπλέον, η εναλλαγή των πλάνων από την Πυρσόγιαννη, την συνέντευξη και το drone τα μπλέκει μεταξύ τους, αλλά ταυτόχρονα το ένα «γεμίζει» το άλλο και έτσι βγαίνει μια ολοκληρωμένη ιστορία με ένα ξεχωριστό ύφος και ενδιαφέρουσα οπτική γωνία.

3.2 Πήγα, Είδα, Άκουσα (Μαίρη Μπουλή, 2020)



Εικ.2 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Πήγα, Είδα, Άκουσα*

Το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Πήγα, Είδα, Άκουσα* (2020) σε σκηνοθεσία της Μαίρης Μπουλή, έχει να κάνει με ένα σημαντικό κοινωνικό και πολιτιστικό πρόβλημα, την προσβασιμότητα για ανθρώπους με αναπηρίες στα μουσεία της Ελλάδας. Ο τρόπος αφήγησης σε αυτή την ταινία είναι υβριδικός, καθώς συνδυάζονται ο αφηγηματικός τρόπος της έκθεσης και της παρατήρησης. Η ταινία περιέχει συνεντεύξεις από διάφορους συντελεστές της, καθώς και ανθρώπους με αναπηρία, οι οποίοι αναφέρουν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν στην καθημερινότητά τους και στα μουσεία, και λύσεις που οι ίδιοι προτείνουν για τη διευκόλυνσή τους. Επίσης, υπάρχουν μεσότιτλοι με τη βοήθεια γραφιστικών εικόνων. Τα γυρίσματα έγιναν σε

αυθεντικούς χώρους. Η σκηνοθέτης έχει ουδέτερη στάση και καταγράφει, εκτός από τις συνεντεύξεις, και τα γεγονότα όπως συμβαίνουν με τους ανθρώπους να μη δίνουν σημασία στην κάμερα. Η ατμοσφαιρική μουσική χρησιμοποιείται ως ένα μουσικό χαλί και για τη βοήθεια εναλλαγής των πλάνων. Επιπλέον, χρησιμοποιούνται διάφορα γενικά και κοντινά πλάνα από διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας δεν είναι μόνο ένας, ούτε κάποιος από τους ανθρώπους που βλέπουμε, αλλά είναι το σύνολο των ανθρώπων με αναπηρίες που αντιπροσωπεύουν κάποιοι από αυτούς μέσα στην ταινία.

3.30 άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους (Λούκας Αγέλαστου, Σπυριδούλα Γκούσκου, 2017)



Εικ.3 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους*

Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους (2017) του Λούκα Αγέλαστου και της Σπυριδούλας Γκούσκου, διάρκειας πέντε περίπου λεπτών, ανήκει σε μια σειρά ιστοριών που προορίζονταν να γίνουν όλες μαζί ένα ντοκιμαντέρ. Παρόλα αυτά μπορεί κανείς να την παρακολουθήσει και μόνη της, δεν χρειάζεται να δει και τις υπόλοιπες για να καταλάβει το νόημά της. Αργότερα, η συγκεκριμένη ταινία από μικρού μήκους εξελίχθηκε στην πρώτη μεγάλου μήκους των δημιουργών της με τίτλο *Εγώ, ο άλλος άνθρωπος* (2017).

Η ιστορία παρουσιάζει τον Κώστα Πολυχρονόπουλο, έναν άνθρωπο που μια μέρα, αφού έχασε τη δουλειά του, παρατήρησε δύο παιδιά να ψάχνουν για φαγητό στους κάδους των σκουπιδιών. Έτσι αποφάσισε να μοιράσει τοστ στον κόσμο που πεινά. Μετά από αυτό το πρώτο βήμα ξεκίνησε να μαγειρεύει εθελοντικά στον δρόμο, με τη βοήθεια και άλλων ατόμων, για όλους τους ανθρώπους που το χρειάζονταν, άστεγους, ταλαιπωρημένους και φτωχούς στις γειτονιές της Αθήνας. Δεν συμμετέχει σε κάποιο οργανωμένο κίνημα, δεν υπάρχει βοήθεια από το κράτος, είναι καθαρά μια πράξη ανθρωπιάς που με τη βοήθεια του απλού καθημερινού κόσμου που συνεισφέρει όσα χρήματα θέλει ο καθένας, καθιστά την αλληλεγγύη πραγματικότητα.

Στο ντοκιμαντέρ *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους* ο τρόπος αφήγησης είναι συνδυασμός της έκθεσης και της παρατήρησης. Περιέχει συνεντεύξεις από τους ανθρώπους που έχουν γνωρίσει τον Κώστα και από τον Κώστα. Είναι γυρισμένο σε αυθεντικούς χώρους και η κάμερα καταγράφει τη δράση, με τα πρόσωπα να ξεχνούν ότι κινηματογραφούνται και να συνεχίζουν τη δουλειά τους κανονικά, χωρίς να επηρεάζονται.

Ο σύγχρονος φυσικός ήχος ενισχύει την αίσθηση του ρεαλισμού, αλλά υπάρχει και ένα ηχητικό χαλί, μια απαλή ατμοσφαιρική μουσική πίσω από τον φυσικό ήχο χωρίς να επηρεάζει ο ένας τον άλλον. Ο φωτισμός είναι φυσικός και η κάμερα στο χέρι, η οποία ακολουθεί τη δράση από πίσω, κινείται ή είναι στηριγμένη σε τρίποδο στα σημεία των συνεντεύξεων. Οι εικόνες των πλάνων σε συνδυασμό με τη φωνή όσων μιλούν στις συνεντεύξεις ολοκληρώνουν την ιστορία και αποδίδουν το νόημα.

3.4 Βούτες (Αναστάσιος Γκινοσάτης, 2021)



Εικ.4 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Βούτες*

Το ντοκιμαντέρ *Βούτες* του Αναστάσιου Γκινασάτη (2021), διάρκειας περίπου σαράντα λεπτών, το παρακολούθησα αφού γύρισα το δικό μου. Παρόλα αυτά τα δύο έργα έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Το θέμα αυτού του ντοκιμαντέρ είναι τα περιστέρια Βούτες, ένα είδος διαφορετικό από τα ταχυδρομικά περιστέρια με τα οποία ασχολείται η δική μου εργασία. Στην ταινία βλέπουμε τον Παναγιώτη και τον Φώτη, δύο περιστεράδες στο Πέραμα (μια συνοικία στον Πειραιά), τη σχέση τους με τις Βούτες, τους άλλους περιστεράδες, τις ιστορίες που εξιστορούν αλλά και σκηνές από την καθημερινότητά τους.

Ο τρόπος αφήγησης του ντοκιμαντέρ είναι έκθεσης και παρατήρησης. Η κάμερα καταγράφει την δράση που συμβαίνει μπροστά της, υπάρχουν συνεντεύξεις στις οποίες όμως δεν ακούγονται οι ερωτήσεις παρά μόνο οι απαντήσεις. Οι σκηνές είναι γυρισμένες σε εξωτερικούς χώρους, πιο συγκεκριμένα στον χώρο των δύο πρωταγωνιστών, του Παναγιώτη και του Φώτη, αλλά και σε χώρους που αυτοί πηγαίνουν και η κάμερα τους ακολουθεί από πίσω. Σε πολλές σκηνές βλέπουμε ότι οι κινηματογραφούμενοι φαίνεται να ξεχνάνε ότι κινηματογραφούνται. Όλα αυτά είναι χαρακτηριστικά των τρόπων αφήγησης της έκθεσης και της παρατήρησης και πρόκειται για στοιχεία που αφορούν και το δικό μου ντοκιμαντέρ.

στις *Βούτες* χρησιμοποιείται μία ευρεία γκάμα πλάνων, από πολύ κοντινά μέχρι πολύ γενικά, που δημιουργούν μια όμορφη γενική εικόνα και συνδέονται όλα πολύ αρμονικά μεταξύ τους. Επίσης, εκτός από τον φυσικό ήχο δεν υπάρχει κάποια μουσική ή άλλο ηχητικό χαλί στη διάρκεια του ντοκιμαντέρ, εκτός από το τέλος της ταινίας όπου χρησιμοποιείται μουσική.

Σε αυτό που με βοήθησε το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, είναι ότι παρακολουθώντας το σε μεταγενέστερο στάδιο, αφού είχα ολοκληρώσει το δικό μου έργο, πήρα ιδέες για το πώς μπορώ να βελτιώσω τη δική μου δουλειά είτε εντάσσοντας κάποια επιπλέον στοιχεία, είτε αφαιρώντας κάποια άλλα. Για παράδειγμα, θα μπορούσα να πάρω συνεντεύξεις από περισσότερους περιστεράδες, στον δικό τους χώρο, στις δικές τους φάρμες, αλλά και σε άλλες συναθροίσεις μεταξύ τους. Θα μπορούσα επίσης να αφαιρέσω κάποια πλάνα που επαναλαμβάνονται και να προσθέσω άλλα με το αντίστοιχο θέμα για να έχω μεγαλύτερη ποικιλία στα μεγέθη (εννοώ από extreme close up μέχρι και γενικά εντελώς μακρινά).

3.5 Πώς επηρεάστηκα

Διάλεξα να συμπεριλάβω στην εργασία μου τα πρώτα τρία ντοκιμαντέρ γιατί είναι τρεις διαφορετικές ιστορίες που με συγκίνησαν και με συγκινούν βαθύτατα, τόσο θεματολογικά όσο και τεχνοτροπικά. Την *Οφειλή* και το *Πήγα, Είδα, Άκουσα* είχα τη χαρά να τις δω στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου, όπου και γνώρισα τους σκηνοθέτες τους, τον Σταύρο Ψυλλάκη και τη Μαίρη Μπουλή και είχα την ευκαιρία να τους ακούσω από κοντά και να συζητήσουμε για το έργο τους. Και τις τρεις ταινίες τις παρακολούθησα πριν ξεκινήσω την υλοποίηση του δικού μου ντοκιμαντέρ, όταν είχα στο μυαλό μου μόνο τη γενική ιδέα και το θέμα.

Εμπνεύστηκα αρκετά και από τα τρία ντοκιμαντέρ και χρησιμοποίησα κάποιες ιδέες και τεχνικές που είδα σε αυτά. Για παράδειγμα, από την *Οφειλή* εμπνεύστηκα από τις σκηνές μέσα στο αυτοκίνητο και στο δικό μου ντοκιμαντέρ πρόσθεσα δύο τέτοιες σκηνές.



Εικ.5 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Οφειλή*



Εικ.6 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστέρια*

Από το *Πήγα, Είδα, Άκουσα* βρήκα ενδιαφέροντα τα πολύ κοντινά πλάνα που δίνουν έμφαση στη λεπτομέρεια, όπως όταν οι άνθρωποι με αναπηρίες αγγίζουν τα εκθέματα στο μουσείο. Έτσι και στο δικό μου ντοκιμαντέρ πρόσθεσα πολύ κοντινά πλάνα, όπως τα πλάνα με τα περιστέρια που βρίσκονται μέσα στα κλουβιά, κινηματογραφημένα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, ή όταν περνούν από τα μηχανήματα του μαρκαρίσματος.



Εικ.7 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Πήγα, Είδα, Άκουσα*



Εικ.8 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστέρια*

Ακόμα, από το *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους*, το οποίο παρακολούθησα στο διαδίκτυο, υιοθέτησα την τεχνική της κινούμενης κάμερας προς τη δράση, δηλαδή να ακολουθώ με την κάμερα κάποιους ανθρώπους, όπως στο *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους* η κάμερα ακολουθούσε τον πρωταγωνιστή. Εγώ ακολούθησα μέσα στον περιστερώνα τον Γιάννη Δαλκίδη που έκανε την περιγραφή του χώρου και του τρόπου λειτουργίας της φάρμας.



Εικ.9 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ο άνεργος που μαγειρεύει για τους άστεγους*



Εικ.10 Στιγμιότυπο από το ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστέρια*

Επιπλέον, έχουμε και κοινούς τρόπους αφήγησης καθώς και το δικό μου ντοκιμαντέρ είναι συνδυασμός έκθεσης και παρατήρησης. Χρησιμοποίησα επίσης την κάμερα τόσο στο χέρι όσο και στο τρίποδο. Προσπάθησα να αποδώσω συναισθήματα μέσα από το ντοκιμαντέρ μου, όπως αυτά που προκλήθηκαν σε εμένα παρακολουθώντας τα ντοκιμαντέρ που περιέγραψα. Τέλος, προσπάθησα να αποτυπώσω τη δική μου ματιά, τη δική μου οπτική γωνία όπως αντίστοιχα έκαναν και οι υπό συζήτηση σκηνοθέτες στα δικά τους ντοκιμαντέρ. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σταύρος Ψυλλάκης:

«Όσο δημιούργησα εγώ κάποιες ταινίες άλλο τόσο με δημιούργησαν και αυτές. Αλλά μην ξεχνάμε πως οι μηχανισμοί εξαπάτησης και αυτοεξαπάτησης είναι διαρκώς παρόντες, στον καθένα μας. Δεν είναι θέμα ηθικής, αλλά επιβίωσης, τόσο ατομικής όσο και του είδους μας. Ο συγχρωτισμός με αυτούς τους ανθρώπους, οι εμπειρίες και οι καταστάσεις που βίωσα, οι ατέλειωτες ώρες που έζησα μαζί τους στο μοντάζ, δημιούργησαν μέσα μου ένα, ρευστό στο χρόνο, οικοδόμημα που διαρκώς αλλάζει και διαμορφώνεται.»

Κεφάλαιο 4

Ταχυδρομικά Περιστερία

4.1 Σύντομη ιστορία των ταχυδρομικών περιστεριών

Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκόσμιου Πόλεμου (1914-1918) τα ταχυδρομικά περιστερία χρησιμοποιήθηκαν ως οχήματα επικοινωνίας και μεταφορείς μηνυμάτων από το πεδίο μάχης στον έξω κόσμο. Αυτή είναι πιθανόν και η πρώτη χρήση ταχυδρομικών περιστεριών. Τα εκπαιδευμένα περιστερία ουσιαστικά εργάζονταν, λάμβαναν μέρος στο πεδίο μάχης μαζί με τους στρατιώτες και τους δόθηκε το όνομα «The Pigeon Express». Τα ταχυδρομικά περιστερία λειτουργούν με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Έχουν την εξαιρετική ικανότητα να εντοπίζουν την κατοικία τους με τη χρήση τοπογραφίας και ανάπτυξης ενός νοητικού χάρτη, παρόμοια με αυτή των ανθρώπων. Εκπαιδεύονταν για να μπορούν να συμμετάσχουν στον πόλεμο, και πραγματικά η συμβολή τους υπήρξε πολλές φορές ζωτικής σημασίας, όπως θα δούμε παρακάτω. Οι στρατιώτες μετέφεραν τα περιστερία σε ειδικά κλουβιά και τα τοποθετούσαν στην οροφή των οχημάτων τους. Τα περιστερία πετούν με μέση ταχύτητα 77,6 μίλια την ώρα αλλά έχουν καταγραφεί και ταχύτητες όπως 92,5 μίλια την ώρα, και σαφώς ήταν προτιμότερα ως μέσο

επικοινωνίας από κάποιον αγγελιοφόρο ή άλλο ζώο. Και στις δύο περιπτώσεις ο τρόπος μεταφοράς μηνυμάτων ήταν πιο αργός και με περισσότερες πιθανότητες σύλληψης από τους εχθρούς.³⁹

Καθώς τα ταχυδρομικά περιστέρια έπαιζαν σημαντικό ρόλο κατά τη διάρκεια του πολέμου, αποτέλεσαν στόχο των εχθρικών δυνάμεων. Οι στρατιώτες σε περίπτωση που έβλεπαν κάποιο περιστέρι να πετά στον ουρανό το πυροβολούσαν για να μη μεταφέρει κάποιο μήνυμα στις εχθρικές γραμμές και αποκτούσαν ένα πιθανό πλεονέκτημα.⁴⁰ Η Γαλλία ήταν μία από τις πρώτες ευρωπαϊκές χώρες, στις αρχές του 1891 που ενέταξε επίσημα τα περιστέρια στον στρατό, με επίσημη απογραφή σχεδόν τριών εκατομμυρίων περιστεριών στη διάθεση του στρατού για πολεμική υπηρεσία και με προσπάθεια να περιοριστούν οι πτήσεις ξένων πτηνών πάνω από τη γαλλική επικράτεια. Μετά τη Γαλλία, προς το τέλος του αιώνα, ακολούθησαν η Γερμανία και η Μεγάλη Βρετανία κάνοντας προσπάθεια να αυξήσουν τις δημόσιες επενδύσεις για την καταγραφή των ιδιωτικών περιστεριών, σταθμών για περιστέρια και ταχυδρομείων. Η Μεγάλη Βρετανία αναγνωρίστηκε ως «στρατιωτική δύναμη περιστεριών» με καλά εξοπλισμένους ναυτικούς και στρατιωτικούς θαλάμους, αφού δημιουργήθηκαν διάφορες υποδομές σε ναυτικές τοποθεσίες όπως το Portsmouth Sheerness, Dartmouth, Devonport, Gibraltar και Malta.⁴¹

Συνολικά, χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν 500.000 περιστέρια για την επικοινωνία στον πόλεμο από όλες τις πλευρές που συμμετείχαν σε αυτόν. Οι αντίπαλοι στρατοί προσπάθησαν να περιορίσουν τη χρήση των περιστεριών αφού αντιλήφθηκαν την αξία τους. Πιο συγκεκριμένα μετά τη κατάληψη της Γαλλίας και του Βελγίου η Γερμανία διέταξε την καταστροφή των περιστεριών και απαγόρευσε το πέταγμά τους με θανατική ποινή. Στο Βέλγιο, μέχρι και σήμερα η σφαγή περιστεριών θεωρείται επεισόδιο βίας.⁴² Ένας ακόμα παράγοντας που έκανε την καταστροφή

³⁹Audrey Davenport, “Carrier Pigeons: From Past to Present”, *The Mall* vol.2, Article 23 (2018): 145. <https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=the-mall>.

⁴⁰ Audrey Davenport, “Carrier Pigeons: From Past to Present”, *The Mall* vol.2, Article 23 (2018): 145. <https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=the-mall>.

⁴¹Hendrik Snyders, “‘More than just human heroes’ The role of the pigeon in the First World War”, *Faculty of Military Science, Stellenbosch University* vol.43, no.2 (2015): 135-36. [file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20(1).pdf).

⁴²Hendrik Snyders, “‘More than just human heroes’ The role of the pigeon in the First World War”, *Faculty of Military Science, Stellenbosch University* vol.43, no.2 (2015): 137. [file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20(1).pdf).

περιστεριών πιο εύκολη ήταν η εκτεταμένη χρήση δηλητηριωδών αερίων. Αντιμετωπίζονταν ως ένας απλός αναλώσιμος πόρος των αντίπαλων δυνάμεων.

Φυσικά, στις χώρες που χρησιμοποιήθηκαν, τα ταχυδρομικά περιστέρια δεν μπορούσαν να μη γίνουν γνωστά για τη βοήθεια που παρείχαν στον πόλεμο και τη γενναιότητα που υπέδειξαν. Κάποια περιστέρια αναφέρθηκαν επώνυμα και ανώνυμα στα επίσημα πολεμικά δελτία τύπου όπως για παράδειγμα ο Rupert της βρετανικής υπηρεσίας, ο President Wilson της αμερικάνικης υπηρεσίας, Cher Ami και Mocker καθώς και ο άγνωστος αριθμός 183 της γαλλικής υπηρεσίας όπως και τα περιστέρια του βρετανού βασιλιά Γεώργιου Ε'.⁴³ «Σε περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων, έθνη όπως η Γαλλία και η Αμερική συνέστησαν πτηνά για την πραγματική παραλαβή επίσημων στρατιωτικών επαίνων. Ο Le Valiant και ο Number 183, ήρωες επικοινωνίας της πολιορκίας του Βερντέν το 1916 και της μάχης του Σομ αντίστοιχα, έλαβαν επίσημες στρατιωτικές τιμητικές διακρίσεις με τη μορφή Croix de Guerre και Légion d'honneur, καθώς και διπλώματα και την απονομή ενός ασημένιου δαχτυλιδιού για το πόδι, το αντίστοιχο του γαλλικού στρατιωτικού μεταλλίου που απονέμεται σε ανθρώπους στρατιώτες. Παρομοίως, τα αμερικανικά πτηνά Cher Ami, President Wilson και Mocker φέρεται να προτάθηκαν για τη λήψη του Σταυρού Διακεκριμένων Υπηρεσιών (DSC), ενώ σε ένα τρίτο που ονομάζεται Spike απονεμήθηκε πολεμικός φάκελος και τιμητική θέση βετεράνου στα καταλύματα εκπαίδευσης περιστεριών του Σώματος Σηματοδότησης των ΗΠΑ με απεριόριστο καλαμπόκι για φαγητό και χωρίς δουλειά».⁴⁴

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τεχνολογία επικοινωνιών του σήμερα είναι η εξέλιξη των ταχυδρομικών περιστεριών του τότε. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που με συνεπήρε το θέμα αυτό και επέλεξα να κάνω το ντοκιμαντέρ με τα ταχυδρομικά περιστέρια, μιας και η εποχή μας είναι μια περίοδος ραγδαίας ανάπτυξης των μέσων επικοινωνίας και θεωρώ πως έχει ενδιαφέρον σε αυτή την εποχή, να εξετάσουμε την «αφετηρία».

4.2 Το ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά Περιστέρια* (Χαρή Μαρία, 2023)

⁴³Hendrik Snyders, “‘More than just human heroes’ The role of the pigeon in the First World War”, *Faculty of Military Science, Stellenbosch University vol.43, no.2* (2015): 140.
[file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20(1).pdf).

⁴⁴ Hendrik Snyders, “‘More than just human heroes’ The role of the pigeon in the First World War”, *Faculty of Military Science, Stellenbosch University vol.43, no.2* (2015): 140.
[file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20(1).pdf).

Το ντοκιμαντέρ που έχω δημιουργήσει για την πτυχιακή μου εργασία, έχει ως θέμα τα ταχυδρομικά περιστέρια στην Ελλάδα, σήμερα. Τα ταχυδρομικά περιστέρια πλέον σε αρκετές χώρες χρησιμοποιούνται ως αθλητές και λαμβάνουν μέρος σε αγώνες έπειτα από εκπαίδευση που δέχονται από τους εκτροφείς τους. Στο Καλοχόρι Θεσσαλονίκης, όπου διαδραματίζεται το ντοκιμαντέρ, βρίσκεται η οικογένεια Δαλκίδη που διατηρεί μία φάρμα στην οποία, τα τελευταία 22 χρόνια, μεταξύ άλλων ζώων, εκτρέφει και ταχυδρομικά περιστέρια. Με την οικογένεια Δαλκίδη έχω πολύ καλές φιλικές σχέσεις αρκετά χρόνια και έπειτα από συνεννόηση συμφωνήσαμε τη δημιουργία του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ. Η ιδέα για το θέμα ήρθε αβίαστα, καθώς θεώρησα ότι είναι ένα θέμα πρωτότυπο και άγνωστο στο ευρύ κοινό, ενώ δεν έχει πέσει στην αντίληψη μου ότι έχει γυριστεί κάτι αντίστοιχο. Επομένως θα μπορούσε να κινήσει το ενδιαφέρον του θεατή. Συνήθως, ο κόσμος, όταν ακούει ταχυδρομικά περιστέρια, πιστεύει ότι μέχρι και σήμερα τα στέλνουν για να μεταφέρουν κάποιο γράμμα-μήνυμα όπως γινόταν στους παγκόσμιους πολέμους, όμως στην πραγματικότητα δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο πλέον. Έτσι θεώρησα ότι θα ήταν ωραίο να παρουσιάσω μέσα από τη δική μου ματιά και να γνωρίσω στο κοινό το άθλημα μεταξύ περιστεριών. Η κύρια ιδέα ήταν να δείξω τον τρόπο με τον οποίο τα ταχυδρομικά περιστέρια επιστρέφουν στη φάρμα τους μετά από έναν αγώνα, την σύνδεση της οικογένειας με το είδος και ολόκληρη τη διαδικασία των αγώνων.

Τα ταχυδρομικά περιστέρια είναι τα πιο γρήγορα από όλα τα είδη περιστεριών. Εκτρέφονται σε φάρμες, εκπαιδεύονται και λαμβάνουν μέρος σε αγώνες τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Στους αγώνες ουσιαστικά το θέμα είναι ποιο περιστέρι θα επιστρέψει πιο γρήγορα από τα υπόλοιπα σε όλη τη διάρκεια των αγώνων και τις δέκα εβδομάδες. Υπάρχουν αρκετοί εκτροφείς στην Ελλάδα οι οποίοι αγωνίζονται για δύο θέσεις, για τη νίκη ανάμεσα στους εκτροφείς που ανήκουν στον ίδιο σύλλογο και για τη νίκη ανάμεσα σε όλους τους συλλόγους της Ελλάδας. Στη Θεσσαλονίκη οι αγώνες πραγματοποιούνται κάθε χρόνο και είναι στο σύνολο δέκα, μια μέρα την εβδομάδα, πιο συγκεκριμένα Κυριακή. Την Παρασκευή γίνεται το μαρκάρισμα των περιστεριών και τα βάζουν στα φορητά των μεταφορέων, το Σάββατο τα φέρνουν οι μεταφορείς στον τόπο εκκίνησης και την Κυριακή ξεκινάνε οι αγώνες όπου τα περιστέρια επιστρέφουν στις φάρμες τους. Μαρκάρισμα είναι η διαδικασία στην οποία οι εκτροφείς ελέγχουν τις ταυτότητες των περιστεριών που θα λάβουν μέρος στους αγώνες με ένα μηχάνημα το οποίο βοηθά τη μέρα των αγώνων να αναγνωριστεί κάθε περιστέρι μέσα από το σύστημα ούτως ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε παραβίαση των κανόνων. Η «ταυτότητα»

τοποθετείται σε κάθε περιστέρι από τη μέρα που θα γεννηθεί με μια χάντρα στο πόδι και μικροτσίπ.

Το μόνο έπαθλο που κερδίζουν στην Ελλάδα οι νικητές είναι η ικανοποίηση της πρωτιάς και κάποιο κύπελλο ή μετάλλιο, με τη διαδικασία ουσιαστικά να αποτελεί ένα χόμπι των ανθρώπων που ασχολούνται με αυτό. Στο εξωτερικό όμως είναι μία δουλειά που προσφέρει βιοπορισμό καθώς οι νικητές κερδίζουν χρηματικά έπαθλα και επίσης πουλάνε και αγοράζουν τα περιστέρια πρωταθλητές σε πολύ ακριβά ποσά. Τα ταχυδρομικά περιστέρια από την μέρα που θα γεννηθούν σε μια φάρμα θεωρούνται αθλητές και με βάση τις αποδόσεις τους οι εκτροφείς- προπονητές αποφασίζουν αν θα λάβουν μέρος στους αγώνες ή όχι.

4.3Τα γυρίσματα

Αρχικά πήγα στην Θεσσαλονίκη για μία εβδομάδα, πιο συγκεκριμένα στο Καλοχώρι όπου διαμένει η οικογένεια Δαλκίδη. Την πρώτη μέρα τους περιέγραψα περίπου τον τρόπο που ήθελα να εργαστώ και μου εξήγησαν προφορικά τη διαδικασία που θα ακολουθούσαν κατά τη διάρκεια του αγώνα. Την επόμενη μέρα έγινε το μαρκάρισμα των περιστεριών σε ένα σημείο που όρισε ο σύλλογος Ευόσμου 05. Μία μέρα γυρισμάτων αφιερώσαμε στη φάρμα όπου έγινε η συνέντευξη με τον κύριο Παναγιώτη Δαλκίδη, που είναι και ο ιδιοκτήτης της φάρμας, ενώ μου έγινε και ξενάγηση μπροστά στην κάμερα από τον Γιάννη Δαλκίδη, γιο του ιδιοκτήτη. Επιπλέον, τη μέρα των αγώνων, αφού μάθαμε τηλεφωνικά την ώρα που ελευθερώθηκαν τα περιστέρια, πήγαμε στη φάρμα ξανά και τα περιμέναμε να επιστρέψουν. Έξω από κάθε περιστερώνα βρίσκονταν παράθυρα στα οποία είχαν τοποθετημένα ξύλινα πλακάκια με αισθητήρες για να πατήσουν πάνω τους τα περιστέρια όταν επιστρέψουν και έτσι να καταγραφεί απευθείας στο σύστημα η ώρα προσέλευσης και η ταυτότητα του κάθε περιστεριού. Επειδή οι φάρμες δεν βρίσκονται η μία δίπλα στην άλλη, ακολουθούν αυτό το σύστημα ούτως ώστε, όταν τελειώσουν οι αγώνες και τα περιστέρια επιστρέψουν στις φάρμες τους, να αφαιρούν τα επιπλέον χιλιόμετρα της κάθε φάρμας. Έτσι έχουν όλοι την ίδια απόσταση και το αποτέλεσμα είναι δίκαιο.

Εκτός από τη φάρμα της οικογένειας Δαλκίδη γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν σε ένα παλιό βενζινάδικο (σημείο που όρισε ο σύλλογος ταχυδρομικών περιστεριών Ευόσμου 05 για το μαρκάρισμα), μέσα στο αυτοκίνητο (κατά τη διάρκεια της διαδρομής τη μέρα του μαρκάριατος και τη μέρα των αποτελεσμάτων) και στον σύλλογο (τη μέρα των αποτελεσμάτων). Όλα τα γυρίσματα έγιναν με φυσικό φωτισμό, τόσο στους εσωτερικούς όσο

και στους εξωτερικούς χώρους, με μία φωτογραφική μηχανή DSLR στο χέρι ή στο τρίποδο. Οι συνεντεύξεις του Παναγιώτη Δαλκίδη και οι σκηνές από την επιστροφή των περιστεριών τραβήχτηκαν με την κάμερα τοποθετημένη στο τρίποδο όπως και κάποιες σκηνές από το μαρκάρισμα. Σε όλα τα υπόλοιπα πλάνα κρατούσα την κάμερα στο χέρι, αφού σε κάποιες περιπτώσεις, όπως μέσα στον περιστερώνα, δεν υπήρχε χώρος για να στήσω το τρίποδο. Η κάμερα στο χέρι ήταν επίσης αισθητική επιλογή, προσπαθώντας φυσικά να μην τρέμουν τα χέρια μου για να έχω ένα σταθερό αποτέλεσμα που πιστεύω ότι σε γενικές γραμμές το πέτυχα. Ευτυχώς έτυχε καλοκαιρία και ο φυσικός φωτισμός λειτούργησε καλά, αφού στο τέλος οι εικόνες βγήκαν καλά φωτισμένες. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, προσπάθησα να κρατώ ή να στήνω την κάμερα με τέτοιο τρόπο ώστε να αξιοποιείται σωστά ο υπάρχων φωτισμός και να αναδεικνύει όσα βρισκόταν μπροστά από τον φακό.

4.4 Το μαρκάρισμα

Παρατηρούμε ότι τα περιστέρια στο ντοκιμαντέρ έχουν στα δύο τους πόδια από μία χάντρα (δαχτυλίδι). Η μία είναι ο αριθμός που τους δίνεται, δηλαδή κάτι σαν το όνομα του κάθε περιστεριού, και η άλλη είναι το barcode του περιστεριού που τοποθετείται από τους εκτροφείς, η ταυτότητα τους. Το μαρκάρισμα είναι η διαδικασία κατά την οποία περνάνε τα νούμερα των περιστεριών και το barcode στο λεγόμενο ρολόι, ένα μηχανήμα που συνδέεται με τον υπολογιστή για να γνωρίζουν οι διοργανωτές των αγώνων ποιο περιστέρι είναι κάθε φορά και να τα ξεχωρίζουν. Ένας άλλος λόγος που γίνεται αυτή η διαδικασία είναι για να μην μπορεί κανένας από τους εκτροφείς να «κλέψει» στα τελικά αποτελέσματα. Αυτό επιτυγχάνεται με τον αισθητήρα που τοποθετείται έξω από κάθε παράθυρο του κάθε περιστερώνα. Όταν ένα περιστέρι επιστρέψει στην φάρμα του, πατάει στο ξύλινο πλακάκι που υπάρχει κάτω από κάθε παράθυρο, το οποίο είναι συνδεδεμένο με ένα καλώδιο που ενώνεται με το ρολόι. Με αυτό το τρόπο αναγνωρίζεται ποιο περιστέρι έφτασε σε ποιο χρονικό διάστημα.

Τη μέρα του μαρκαρίσματος συνάντησα πολλούς αγνώστους, έτσι προσπάθησα να ενταχτώ στην παρέα τους για να νιώσουν πιο άνετα μπροστά στην κάμερα κι εγώ να νιώσω καλύτερα μαζί τους. Ερχόντουσαν και μου μιλούσαν, ρωτούσαν τι ακριβώς κάνω, πού θα παιχτεί το ντοκιμαντέρ και πώς μου ήρθε η ιδέα για κάτι τόσο άγνωστο στο κοινό. Εκτός από την οικογένεια Δαλκίδη, δεν ήξερε κανείς άλλος ότι θα πάω εκεί και θα κινηματογραφήσω τη διαδικασία. Το να μη γνωρίζει κανείς για τα γυρίσματα ήταν μία από τις επιλογές που έκανα

καθώς ήθελα οι συμμετέχοντες να μην συμπεριφερθούν διαφορετικά από ό,τι στην πραγματικότητα, αν είχαν χρόνο να το σκεφτούν από πριν. Φυσικά, πήρα την άδεια από όλους για την κινηματογράφηση και μου απάντησαν ότι με μεγάλη χαρά θα ήθελαν να συμμετάσχουν σε όλο αυτό και θα είναι ωραίο να γνωστοποιηθεί το άθλημα. Τα πρώτα λεπτά υπήρξε αμηχανία μπροστά και πίσω από την κάμερα, όμως ήταν κάτι που κράτησε πολύ λίγο αφού πολύ γρήγορα συστηθήκαμε και με έβαλαν στην παρέα τους. Στο μαρκάρισμα κάποιοι από όσους βρίσκονταν εκεί, προσπάθησαν να με διευκολύνουν με μικρές λεπτομέρειες κάνοντάς μου ερωτήσεις όπως: «Μήπως να κρατάω το περιστέρι από την άλλη για να μην είναι μπροστά το χέρι μου;» ή «θες να μετακινηθώ και να έρθεις εδώ που φαίνονται καλύτερα;».



Εικ.11 Φωτογραφία από τα γυρίσματα τη μέρα του μαρκαρίσματος

4.5 Συνεντεύξεις

Στις συνεντεύξεις έστησα την κάμερα στο τρίποδο σε μια απόσταση περίπου δύο μέτρων. Κάθε φορά που έκανα μία ερώτηση, για να έχω ποικιλία σε πλάνα, επέλεξα να αλλάζω το μέγεθος του πλάνου, από το ίδιο όμως σημείο, με το χειροκίνητο ζουμ για να έχω διάφορες επιλογές. Από τις συνεντεύξεις αποφάσισα να χρησιμοποιήσω κάποια κομμάτια του λόγου πάνω σε σχετικά πλάνα

διαγράφοντας τον πρωτότυπο ήχο τους για να ακούγεται καθαρά ο ομιλητής. Έτσι απέφυγα το «βαρετό» θέαμα μιας στατικής συνέντευξης. Επιπλέον, από τη συνέντευξη ενσωμάτωσα μόνο τα απαραίτητα σημεία για την απόδοση του νοήματος του ντοκιμαντέρ. Επίσης τοποθέτησα τους ομιλητές με τη σειρά που επέβαλε η αφήγηση και η εικόνα. Για παράδειγμα, στην αρχή μπαίνουν οι συνεντεύξεις που αφορούν το μαρκάρισμα, στη μέση αυτές που αφορούν τον περιστερώννα και στο τέλος αυτές που αφορούν τον αγώνα.

4.6 Μέσα στον περιστερώννα

Μέσα στον περιστερώννα με ξενάγησε, με την κάμερα να τον ακολουθεί, ο Γιάννης Δαλκίδης, γιος του Παναγιώτη Δαλκίδη, ιδιοκτήτη της φάρμας, όπου μου εξήγησε τον τρόπο λειτουργίας του. Ο περιστερώννας είναι διαχωρισμένος με ξύλινο φραγμό, δημιουργώντας την αίσθηση ότι βρίσκεσαι σε κουτί το οποίο κλείνει με μια πόρτα συρόμενη για την εύκολη πρόσβαση των εκτροφών στις φωλιές. Οι φωλιές είναι δώδεκα μέσα σε κάθε «κουτί» και χωρισμένες στα δύο. Στο ένα μέρος βρίσκονται τα θηλυκά περιστέρια και στο άλλο τα αρσενικά. Όταν τα αρσενικά πηγαίνουν στους αγώνες, τα θηλυκά τους περιμένουν στις φωλιές. Όταν τα αρσενικά επιστρέφουν, πηγαίνουν στη φωλιά τους, πίνουν νερό, τρώνε την τροφή και βρίσκονται με το ζευγάρι τους. Τα περιστέρια έχουν ένα μόνο ζευγάρι για όλη τους τη ζωή, και αυτός είναι ο λόγος που επιστρέφουν κάθε φορά στη φάρμα, για να συναντήσουν ξανά το άλλο τους μισό. Κάτω από κάθε φωλιά υπάρχει κολλημένο ένα χαρτάκι που γράφει τον αριθμό του αρσενικού και του θηλυκού περιστεριού για να τα επιστρέφουν σωστά οι εκτροφείς όταν τα βγάζουν για διάφορους λόγους, όπως όταν τα αρσενικά κάνουν προπονήσεις ή όταν μεταφέρουν τα θηλυκά κατά τη διάρκεια των αγώνων ούτως ώστε τα αρσενικά να διατηρούν τις δυνάμεις τους γ. Επίσης η κάθε φωλιά είναι αριθμημένη με ένα συγκεκριμένο χρώμα, που είναι ίδιο με τη μία χάντρα που έχουν στο πόδι τους τα περιστέρια και πάλι για να τα ξεχωρίζουν. Μια άλλη πληροφορία για τους περιστερώννες είναι ότι καθαρίζονται πολύ συχνά.

Η πρώτη σκηνή μέσα στον περιστερώννα, είναι με την κάμερα στο χέρι. Ακολουθώντας τον Γιάννη που μπαίνει μέσα, περπατάω πίσω του από απόσταση ενός μέτρου, για να ξεκινήσει την ξενάγηση. Στη δεύτερη σκηνή υπάρχει και πάλι κίνηση αλλά αυτή τη φορά μόνο της κάμερας και του Γιάννη, εγώ μένω ακίνητη και ακολουθώ την κίνηση του Γιάννη μόνο με την κάμερα. Έπειτα, χρησιμοποίησα μία σφήνα, ένα πολύ κοντινό πλάνο σε μια φωλιά με ένα από τα θηλυκά

περιστέρια να βρίσκεται μέσα. Η τελευταία σκηνή, γυρισμένη σε ένα άλλο «κουτί», είναι ένα κοντινό πλάνο με την κάμερα απέναντι από τις φωλίες.

Εκτός από τις σκηνές μέσα στον περιστερώνα, πρόσθεσα και κάποιες άλλες εικόνες από το έξω μέρος του, που βρίσκεται και αυτό μέσα στην φάρμα. Οι σκηνές αυτές μαζί με μία συνέντευξη προστέθηκαν ακριβώς μετά το εσωτερικό του περιστερώνα για να ολοκληρωθεί η εικόνα της φάρμας. Σε αυτές βλέπουμε τον κύριο Παναγιώτη Δαλκίδη να ετοιμάζει την τροφή και το νερό των περιστεριών.

4.7 Η μέρα του αγώνα

Η μεταφορά των περιστεριών, για την έναρξη των αγώνων κάθε βδομάδα, γίνεται με φορτηγά με την ευθύνη των οδηγών. Εκτός από τους οδηγούς, δεν μπορεί να πάει κάποιος άλλος μαζί για να μην υπάρξουν παρατυπίες αλλά και γιατί οι εκτροφείς παραμένουν ο κάθε ένας στη φάρμα του για να περιμένει τα περιστέρια του να επιστρέψουν. Οπότε η μέρα του αγώνα χωρίζεται σε δύο σκέλη, στην απελευθέρωση των περιστεριών από την τοποθεσία που καθορίζεται από τον σύλλογο πριν ξεκινήσουν οι αγώνες, και στην επιστροφή των περιστεριών στη φάρμα τους. Από το πρώτο σκέλος έχω χρησιμοποιήσει το βίντεο που τράβηξε ένας από τους μεταφορείς. Για το δεύτερο σκέλος έχω τραβήξει αρκετές διαφορετικές σκηνές χωρισμένες σε δύο υποενότητες: τα περιστέρια που επιστρέφουν και η αναμονή της οικογένειας Δαλκίδη, προβάλλοντας έτσι την αγωνία που επικρατούσε.

4.8 Η μέρα των αποτελεσμάτων

Την επόμενη μέρα των αγώνων, όλοι εκτροφείς μαζεύονται στον σύλλογο φέρνοντας μαζί τους το ρολόι τους, το οποίο το παραδίδουν σε όσους ορίστηκαν υπεύθυνοι από την ομοσπονδία να βγάλουν τα αποτελέσματα. Είναι μια σχετικά απλή διαδικασία, καθώς ενώνουν το κάθε ρολόι με τον υπολογιστή, όπου υπάρχει ένα ειδικό πρόγραμμα το οποίο εμφανίζει την ώρα άφιξης κάθε περιστεριού στην φάρμα του αλλά και την ταυτότητα του περιστεριού. Έτσι βγαίνει το τελικό αποτέλεσμα και ανακοινώνονται με τη σειρά τα ονόματα των εκτροφέων, από το ποιος βγήκε πρώτος μέχρι τον τελευταίο. Τα αποτελέσματα εκτυπώνονται και μοιράζονται στους εκτροφείς. Αυτή η διαδικασία επαναλαμβάνεται κάθε βδομάδα μέχρι την λήξη των αγώνων και την τελευταία βδομάδα βγαίνει και ο τελικός νικητής. Κάθε φορά την ώρα αναμονής, μέχρι να βγουν τα αποτελέσματα, την περνάνε με φαγητό και ποτό που προσφέρεται από τον σύλλογο, με τους

εκτροφεείς να περνούν χρόνο και να μοιράζονται την αγωνία τους όλοι μαζί. Εισάγω την μέρα των αποτελεσμάτων με ένα πλάνο μέσα από το αυτοκίνητο. Το επόμενο είναι ένα γενικό πλάνο και για να υπάρχει συνέχεια, επειδή είναι στατικό ενώ το προηγούμενο κινείται, συνδέεται με την κίνηση που κάνει ένας από τους εκτροφεείς να καθίσει στην καρέκλα. Στη συνέχεια έχουμε διάφορα κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα, εναλλάξ, στην αίθουσα που βγαίνουν τα αποτελέσματα και στον χώρο αναμονής.

Κεφάλαιο 5

Μεταπαραγωγή

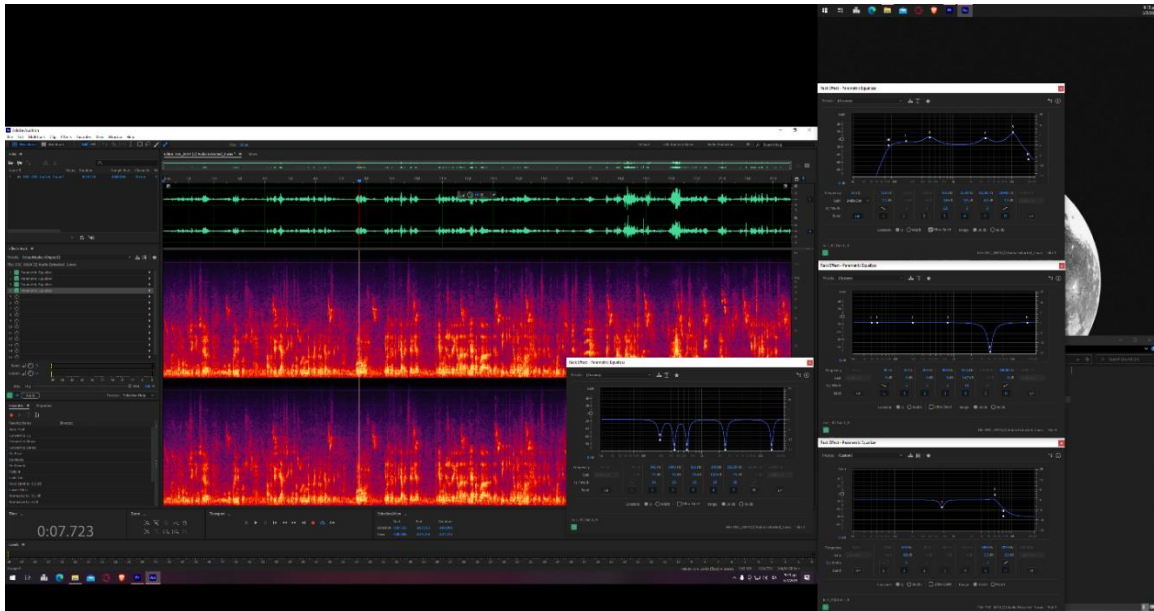
Το πρώτο βήμα μετά το τέλος των γυρισμάτων, ήταν να παρακολουθήσω όλο το υλικό που είχα στα χέρια μου για να αποφασίσω στο περίπου τι θα κρατήσω και τι όχι αλλά και τον βασικό σκελετό του ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια το υλικό που αποφάσισα ότι θα κρατήσω το εισήγαγα στο πρόγραμμα επεξεργασίας Adobe Premiere Pro. Κατά τη διάρκεια του μοντάζ, ανέτρεχα στο αρχικό υλικό σε περιπτώσεις που πίστευα ότι κάτι χρειάζεται να προσθέσω ή να αφαιρέσω και να το αντικαταστήσω με κάτι άλλο.

5.1 Ήχος

Ο ήχος έχει εξίσου σημαντική θέση σε μια ταινία ντοκιμαντέρ. «Η αξία ενός καθαρού, καλά ηχογραφημένου λόγου στη συνέντευξη είναι αυτονόητη, καθώς επηρεάζει πολύ σημαντικά την πρόσληψή της από τον θεατή.»⁴⁵ Για το ντοκιμαντέρ μου χρησιμοποίησα μόνο τον φυσικό ήχο, δεν πρόσθεσα μουσική ή κάποιο ηχητικό εφέ. Επίσης για την ηχογράφηση του ήχου δεν χρησιμοποιήθηκε άλλη συσκευή πέρα από την κάμερα, εκτός από μια συνέντευξη που αφορά το μαρκάρισμα, που ηχογραφήθηκε αργότερα από κινητό τηλέφωνο γιατί κατά τη διάρκεια των αρχικών γυρισμάτων σημαντικές πληροφορίες που έπρεπε να συμπεριληφθούν είχαν ξεχαστεί. Η εικόνα και ο ήχος ήταν συγχρονισμένοι αφού χρησιμοποιήθηκε το ίδιο μέσο εγγραφής τους. Υπήρξε όμως θόρυβος, σε σημεία όπως οι συνεντεύξεις, ενώ κάποιες εντάσεις ήταν υψηλότερες από άλλες ή χαμηλότερες αντίστοιχα. Για την επεξεργασία και τη διόρθωσή του ήχου χρειάστηκα βοήθεια, αφού εγώ δυσκολευόμουν και δεν ήξερα να χρησιμοποιώ το κατάλληλο

⁴⁵Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 23.

πρόγραμμα, το Adobe Audition. Κάποια πράγματα διορθώθηκαν από εμένα στο Adobe Premiere Pro και τα υπόλοιπα στο Adobe Audition. Για ένα καλό αποτέλεσμα στον ήχο χρησιμοποίησα κάποια εφέ που υπήρχαν στο πρόγραμμα, όπως το fade in και fade out για να μην ακούγεται ο ήχος σαν διακεκομμένος και να είναι ομαλή η μετάβασή από τον ένα ήχο στον άλλο.



Εικ.12 Στιγμιότυπο από το πρόγραμμα Adobe Audition

5.2 Εικόνα

Η καλή ποιότητα εικόνας σε μια ταινία ντοκιμαντέρ είναι απαραίτητη καθώς όσο καλύτερη εικόνα έχουμε, τόσο πιο ευχάριστη γίνεται και η παρακολούθησή της. Η τιμή ανάλυσης των βίντεο που τράβηξα με τη φωτογραφική μηχανή μου Nikon D5600, 18-105mm είναι 1920 x 1080p. Δεν έχει γίνει κάποια επεξεργασία στην εικόνα με εξαίρεση το δεύτερο πλάνο της συνέντευξης μέσα στον περιστερώνα. Τα χρώματα διέφεραν αρκετά από το προηγούμενο πλάνο και έτσι χρειαζόταν να γίνει color correction. Πιο συγκεκριμένα άλλαξα τις τιμές του κόκκινου, του πράσινου, του μπλε και του άσπρου, και διόρθωσα ελάχιστα τη φωτεινότητα και το κοντράστ για να ταιριάζει η ακολουθία των πλάνων. Σε όλα τα υπόλοιπα βίντεο η εικόνα δεν υπέστη κάποιου είδους επεξεργασία.

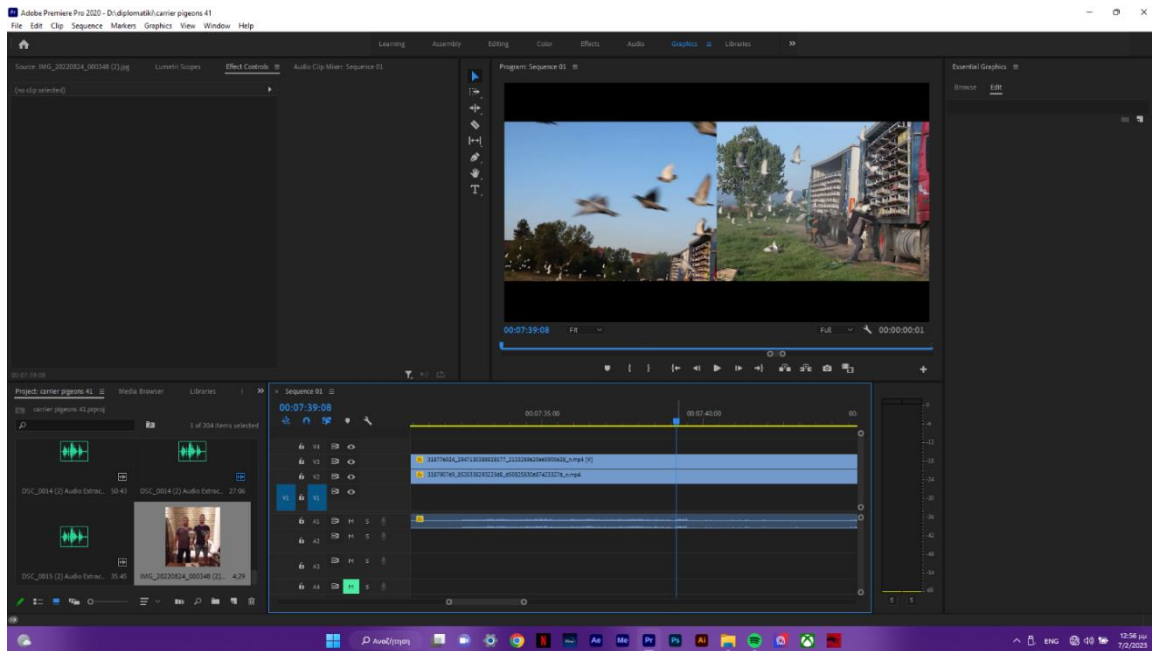
5.3 Μοντάζ

Η γαλλική λέξη montage υποδηλώνει τη συναρμολόγηση, μια απτή διαδικασία κατά την οποία ενώνουμε πλάνα και ήχους στο περιβάλλον του υπολογιστή, αλλά που σε μεγάλο βαθμό συμβαίνει στο μυαλό μας, πριν καν ξεκινήσουμε τη «χειρωνακτική» εργασία.⁴⁶ Το μοντάζ μιας ταινίας είτε μυθοπλασίας είτε ντοκιμαντέρ παίζει ένα από τους κρισιμότερους ρόλους. Μέσα από αυτό αποδίδεται η ιστορία, το θέμα, το ύφος και το νόημα και φυσικά ολοκληρώνεται η ταινία. Το πώς θα τοποθετήσεις τα πλάνα, τους τίτλους, τους υπότιτλους, τον ήχο και τις εικόνες ή οποιοδήποτε υλικό αποφασίσεις να χρησιμοποιήσεις είναι καθοριστικής σημασίας. Στο μοντάζ έπρεπε να αφαιρέσω πλάνα που επαναλαμβάνονταν και ήταν περιττά ή δεν υπήρχε ομαλή σύνδεση από το ένα στο άλλο. Ακόμα, κατάλαβα ότι κάθε καρέ που πρόσθετα ή έκοβα ήταν ζωτικής σημασίας για τη σωστή ροή του ντοκιμαντέρ. Χρησιμοποίησα το πρόγραμμα Adobe Premiere Pro από την αρχή μέχρι το τέλος του μοντάζ. Πριν ξεκινήσω το μοντάζ, αφού είδα προσεκτικά τα πλάνα που τράβηξα, είχα στο μυαλό μου τον βασικό σκελετό και με βάση αυτόν ξεκίνησα την επεξεργασία. Για εισαγωγή διάλεξα το πλάνο με τα περιστέρια στον ουρανό. Είναι ένα πλάνο με κίνηση καθώς η κάμερα ακολουθεί το πέταγμα των περιστεριών και πρόσθεσα από πάνω ένα overlay effect για την αίσθηση του ότι θα παρακολουθήσουμε μια ταινία. Ακολουθεί ο τίτλος της ταινίας, «*Ταχυδρομικά περιστέρια*» με την γραμματοσειρά Verdana και με boldγράμματα. Η επιλογή της γραμματοσειράς έγινε έπειτα από πολλές δοκιμές για να ταιριάζει με το ύφος του ντοκιμαντέρ. Οι τίτλοι τέλους και τα ονόματα των συνεντευξιαζόμενων είναι επίσης με τη γραμματοσειρά Verdana ενώ οι τίτλοι των υποενοτήτων είναι γραμμένοι με τη γραμματοσειρά Gabriola. Διάλεξα να χρησιμοποιήσω έναν τίτλο to the point για να εισάγει τον θεατή απευθείας στο θέμα. Το overlay effect χρησιμοποιείται ξανά στους τίτλους τέλους για να ολοκληρωθεί ο κύκλος της ταινίας. Στο τέλος μπαίνει και ο ήχος από τα σφυρίγματα που βρίσκονται στην εισαγωγή για τον ίδιο ακριβώς λόγο, για να διαγραφεί ένας κύκλος και να κλείσει το ντοκιμαντέρ όπως ξεκίνησε.

Το ντοκιμαντέρ το χώρισα σε τέσσερις διαφορετικές ενότητες. Η πρώτη είναι το μαρκάρισμα, η δεύτερη είναι μέσα στον περιστερώνα, η τρίτη ο αγώνας και η τελευταία η μέρα των αποτελεσμάτων. Στην εισαγωγή της πρώτης ενότητας τοποθέτησα ένα πλάνο μέσα από το αυτοκίνητο, το οποίο έχει κίνηση, επέλεξα έτσι να ξεκινήσω με ένα δυναμικό πλάνο για να δώσω ρυθμό στο ντοκιμαντέρ.

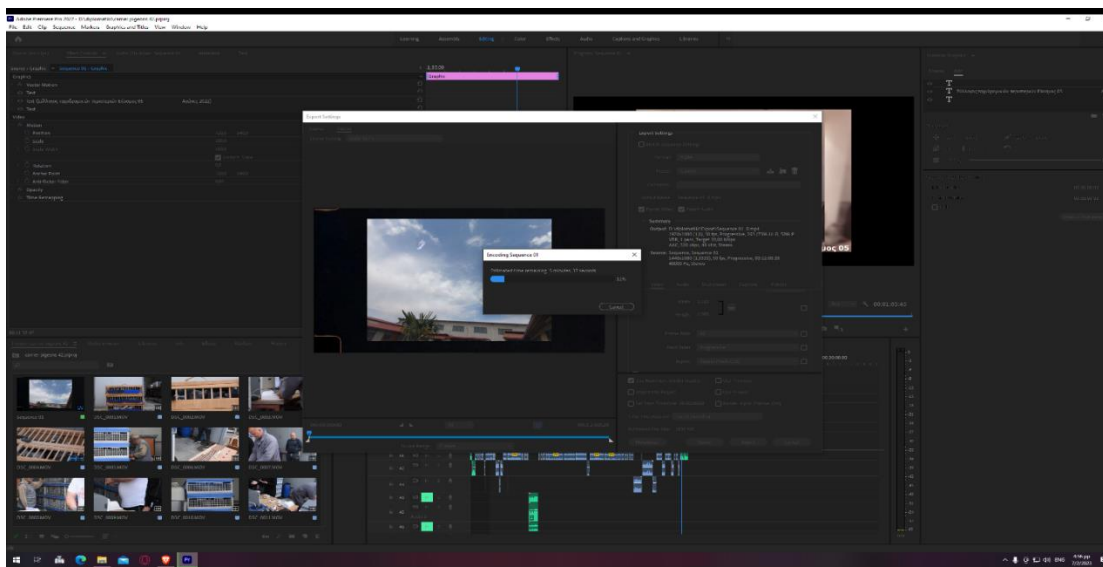
⁴⁶Χρήστος Γούσιος, Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 111.

Το πλάνο από την απελευθέρωση των περιστεριών στον αγώνα, τραβήχτηκε από κινητό, παρόλα αυτά φάνηκε ότι η ποιότητα και η παλέτα χρωμάτων ταίριαζε με τα υπόλοιπα που κινηματογραφήθηκαν με την κάμερα. Επέλεξα να χωρίσω την οθόνη στα δύο και να βάλω στα αριστερά και δεξιά, δύο πλάνα από τον αγώνα για να δημιουργήσω την ψευδαίσθηση ότι τα περιστέρια φεύγουν από το ένα κάδρο και μπαίνουν στο άλλο. Ακόμα, με αυτό τον τρόπο δίνεται μεγαλύτερη έμφαση και βαρύτητα στη στιγμή της απελευθέρωσης.



Εικ.13 Στιγμιότυπο από το πρόγραμμα AdobePremierePro

Το τελευταίο βήμα στο μοντάζ, μετά από τον πλήρη έλεγχο ότι η εικόνα, ο ήχος, οι τίτλοι, οι υπότιτλοι και οι τίτλοι τέλους έχουν τοποθετηθεί όπως πρέπει, με τη σωστή σειρά, τα σωστά κοψίματα και ραφίματα και ότι το αποτέλεσμα είναι άρτιο και λειτουργικό, ακολουθεί το export. Δηλαδή, η εξαγωγή του ντοκιμαντέρ στην τελική μορφή βίντεο, σε ανάλυση 1920 x 1080p και 30 fps (frames per second).



Εικ.14 Στιγμιότυπο από το πρόγραμμα Adobe Premiere Pro

5.4 Δυσκολίες και προβλήματα

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων υπήρξαν δυσκολίες που δεν περίμενα ότι θα αντιμετωπίσω. Μία από τις δυσκολίες που δεν υπολόγιζα, όσον αφορά τις κινηματογραφικές ιδέες που είχα, ήταν ότι δεν μπορούσα να κινηματογραφήσω ένα από τα δύο μέρη του αγώνα, πιο συγκεκριμένα τη μεταφορά των περιστεριών στην περιοχή που ελευθερώνονταν για να ξεκινήσει ο αγώνας. Τα περιστέρια τα μεταφέρουν σε κάθε αγώνα μόνο οι μεταφορείς, καθώς απαγορεύεται να πηγαίνουν μαζί τους οι εκτροφείς ή άλλοι. Το υλικό που χρησιμοποίησα στο ντοκιμαντέρ από τη στιγμή της απελευθέρωσης των περιστεριών και την έναρξη του αγώνα γυρίστηκε από τον μεταφορέα και προσαρμόστηκα σε αυτό, ενώ το χρησιμοποίησα με την άδεια των μελών του συλλόγου ταχυδρομικών περιστεριών Εύοσμου 05. Επίσης, μία άλλη δυσκολία που είχα ήταν ότι τα γυρίσματα έπρεπε να γίνουν σε άλλη πόλη, αρκετά μακριά από τη μόνιμη κατοικία μου και γι' αυτό τον λόγο το χρονικό διάστημα που μπορούσα να μείνω σε αυτή την πόλη ήταν περιορισμένο. Ακόμα, στους αγώνες επικρατούσε ένα γενικευμένο αίσθημα άγχους από το οποίο επηρεάστηκα και εγώ, οπότε κατάλαβα ότι θα έπρεπε να πάω και κάποιες άλλες μέρες πριν τους αγώνες ή μετά το τέλος των αγώνων. Κάτι άλλο με το οποίο δυσκολεύτηκα ήταν η συναναστροφή μου με τα πουλιά. Για παράδειγμα, μέσα στον περιστερώνα, ένα από τα θηλυκά περιστέρια που περίμενε το ταίρι της να επιστρέψει βγήκε από το κλουβί της και πέταξε μέσα στον περιστερώνα, γεγονός που με ξάφνιασε και όπως κινηματογραφούσα γλίστρησε η κάμερα

από τα χέρια μου. Μετά από αυτό συνειδητοποίησα ότι τα περιστέρια δεν είναι κάτι που μπορώ να ελέγξω ή να «στήσω» μπροστά από την κάμερα, έτσι έπρεπε να είμαι σε εγρήγορση για να μην συμβεί ξανά κάποιο ατύχημα αλλά και για να κινηματογραφώ το κάθε δευτερόλεπτο με τη σκέψη ότι αυτή η σκηνή που θα τραβήξω την ώρα που συμβαίνει μπορεί να μην συμβεί ξανά.

Φυσικά, αντιμετώπισα και μετέπειτα δυσκολίες κατά τη διάρκεια του πολύωρου μοντάζ, ένα εξίσου σημαντικό, ταυτόχρονα όμως και δύσκολο στάδιο όσον αφορά την ολοκλήρωση μιας ταινίας. Για παράδειγμα, είχα θέματα με τον ήχο καθώς σε σημεία υπήρχε αρκετός θόρυβος που έπρεπε να φύγει για να ακούγονται καθαρά οι ομιλίες των ανθρώπων, όπου ήταν σημαντικές, ή σε σημεία των συνεντεύξεων. Έπρεπε να επεξεργαστώ κατάλληλα τον ήχο, όμως δεν είχα σχετική γνώση και χρειάστηκα βοήθεια. Επίσης, το «ξεσκαρτάρισμα» των πλάνων ήταν ένα από τα πιο σοβαρά ζητήματα που αντιμετώπισα αφού στην αρχή θεώρησα ότι δεν είχα αρκετά πλάνα και δεν ήξερα πώς να τα τοποθετήσω σε μια σειρά ώστε να βγάζουν νόημα. Στο τέλος κατέληξα ότι το υλικό μου ήταν αρκετό και έπρεπε να αφαιρέσω μερικά πλάνα, χωρίς όμως να μπορώ εύκολα να αποφασίσω ποια να κρατήσω και ποια όχι. Για μήνες, αυτό το πρόβλημα συνεχιζόταν μέχρι και την τελευταία στιγμή. Για να βγει ένα άρτιο αποτέλεσμα έπρεπε να γίνει πολύ καλή δουλειά στο μοντάζ, έχοντας και την βοήθεια της επιβλέπουσας καθηγήτριας.

Συμπεράσματα

Η πραγματοποίηση του ντοκιμαντέρ *Ταχυδρομικά περιστέρια* ήταν μια σχετικά δύσκολη διαδικασία η οποία απαιτούσε αρκετό χρόνο και κόπο για τη σωστή ολοκλήρωσή του. Ταυτόχρονα όμως ήταν και μια σημαντική εμπειρία, μέσα από την οποία έμαθα καινούργια πράγματα, συνεργάστηκα με άλλους ανθρώπους και εμπνεύστηκα. Στο μέλλον, θα ήθελα να αναπτύξω αυτή την ιδέα ακόμα περισσότερο. Για παράδειγμα, θα μπορούσα να πάρω συνεντεύξεις και από άλλους εκτροφεείς στις φάρμες τους, είτε από τον ίδιο σύλλογο είτε και από την υπόλοιπη Ελλάδα. Επίσης, θα μπορούσα να παρακολουθήσω όλες τις εβδομάδες αγώνων και προετοιμασιών, από την αρχή έως το τέλος, όπως και τις εκπαιδεύσεις των περιστεριών. Μια επιπλέον ιδέα που είχα αφού ολοκλήρωσα τα γυρίσματα και έφυγα από την Θεσσαλονίκη ήταν η καταγραφή ολόκληρης της διαδικασίας αναπαραγωγής των περιστεριών και της επιλογής τους από τους εκτροφεείς για να λαμβάνουν μέρος στους αγώνες. Η πτυχιακή μου εργασία ήταν μια πρωτόγνωρη εμπειρία που κράτησε λίγες μέρες στα γυρίσματα και πολλές ώρες στο μοντάζ,

αλλά είμαι ευχαριστημένη από τη δουλειά που έκανα και τις γνώσεις που απέκτησα, τόσο στο τεχνικό κομμάτι όσο και για το ίδιο το θέμα. Επομένως, η πτυχιακή μου εργασία με βρίσκει ικανοποιημένη με βάση τους προσωπικούς στόχους που έθεσα και το τελικό αποτέλεσμα.

Σύνδεσμος ντοκιμαντέρ: <https://www.youtube.com/watch?v=7pJWPTLPXNE>

Βιβλιογραφία στα ελληνικά

- Καρακάσης, Απόστολος, Γούσιος, Χρήστος, Κεφάλας, Κωνσταντίνος. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*. Αθήνα: ΣΕΑΒ- ΚΑΛΛΙΠΟΣ, 2015.
- Σκοπετέας, Γ., Στάθης, Ε. *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2009.
- Στεφανή, Εύα. *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. ΑΘΗΝΑ: ΠΑΤΑΚΗΣ, 2007.
- Στεφανή, Εύα. *ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ*. Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗΣ, 2016.

Βιβλιογραφία στα αγγλικά

- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Betsya, Mclane. *A New History of Documentary Film*. London:Continuum, 2012.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin. *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007.
- Davenport, Audrey. “Carrier Pigeons: From Past to Present”. *The Mall* vol.2,no.23(2018):143-48. <https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=the-mall>.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Snyders, Hendrik. “‘More than just human heroes’ The role of the pigeon in the First World War”. *Faculty of Military Science Stellenbosch University* vol.43, no.2(2015): 133-50. [file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/annac/Downloads/125498-Article%20Text-341931-1-10-20151111%20(1).pdf).
- Strauven, Wanda. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Vincent, Pinel. *ΣΧΟΛΕΣ, ΚΙΝΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ*. Αθήνα:Μεταίχμιο, 2004.
- Zimmermann, Patricia R., Zimmermann, Sean A.*Nanook of the North*.Library of Congress, 2015.

