

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑΣ

Πτυχιακή Εργασία
Υποστηρικτικό Κείμενο

**Το Κυπριακό Πρόβλημα μέσα από το Ντοκιμαντέρ
Δημιουργία ταινίας με τίτλο «Νεκρή Ζώνη»**

Ιωάννης Παναγή
ΤΧ2016002

Επιβλέπουσα:
Μαρία Χάλκου

ΚΕΡΚΥΡΑ
Σεπτέμβριος, 2023

Περίληψη

Η παρούσα έρευνα αποτελεί μέρος της εκπόνησης της πτυχιακής εργασίας και έχει ως απώτερο στόχο τη θεωρητική υποστήριξη της ταινίας ντοκιμαντέρ με τίτλο «Νεκρή Ζώνη».

Αρχικά, εισάγει τον αναγνώστη στο ιστορικό υπόβαθρο της ταινίας, πάνω στο οποίο βασίζεται ολόκληρη η εργασία, ώστε να καθοριστεί το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της περιόδου. Ταυτόχρονα, γίνεται αναφορά σε όρους που συνδέονται άμεσα, όχι μόνο με την ιστορία του τόπου, αλλά και με τα γεγονότα των οποίων τις συνέπειες βιώνει η σημερινή τοπική κοινωνία. Κατά το εισαγωγικό κεφάλαιο καθορίζονται, επίσης, ο συγκεκριμένος στόχος και το αντικείμενο μελέτης της εργασίας, όπως και η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε.

Το δεύτερο κεφάλαιο καταπιάνεται με τα επιστημονικά πεδία της εθνογραφίας και της ανθρωπολογίας, ως κατάλληλα εργαλεία που προσφέρονται για την επαρκή και ουσιαστική μελέτη μιας κοινωνίας ή μιας ομάδας ατόμων. Παρουσιάζεται, δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο οι ιδιότητες της κάμερας και του τελικού υλικού εξυπηρετούν τους σκοπούς των προαναφερθέντων πεδίων. Παράλληλα, επιχειρείται μια σύνδεση της εθνογραφίας και της ανθρωπολογίας με τον κινηματογράφο και το ντοκιμαντέρ, των οποίων η θεματολογία αντλείται μέσα από τις διάφορες δράσεις και πτυχές της καθημερινότητας. Επομένως, παρατίθενται δύο κύριες μέθοδοι κινηματογραφικής αφήγησης – έκθεσης και παρατήρησης, οι οποίες αποτέλεσαν επιρροή στον τρόπο προσέγγισης του θέματος της παραχθείσας ταινίας.

Στη συνέχεια, μέσα από το τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η σύνδεση του είδους του εθνογραφικού κινηματογράφου με τον τοπικό κινηματογράφο στην Κύπρο. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται μια προσπάθεια για κατανόηση των προϋποθέσεων, υπό τις οποίες δύναται να οριστεί ένας εθνικός κινηματογράφος και κατά πόσο αυτό απαντάται στην περίπτωση της Κύπρου. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο, επίσης, παρουσιάζει τις θεματολογικές τάσεις της περιόδου από το 1920 μέχρι και το 1974, καθώς και τον τρόπο που οι κινηματογραφικές παραγωγές επηρεάστηκαν από τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο νησί. Επίσης, αφιερώνεται μέρος του κεφαλαίου στον ρόλο που διαδραμάτισαν η τηλεόραση και οι αρμόδιοι φορείς πληροφόρησης στην Κύπρο.

Παρομοίως, το τέταρτο κεφάλαιο επιχειρεί μια ανασκόπηση του παρελθόντος, όσον αφορά τον κινηματογράφο στην Κύπρο, με τη μόνη διαφορά ότι συσχετίζει το παρελθόν με το παρόν. Επιχειρεί, συνεπώς, μια σύγκριση των προσεγγίσεων της πραγματικότητας, μεταξύ της

εικοσαετίας 1970-1990 και της περιόδου 1990 μέχρι σήμερα, ως δύο διακριτών χρονικών σημείων καμπής στην πορεία εξέλιξης του τοπικού κινηματογράφου.

Έπειτα, το πέμπτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην παραγωγή της ταινίας ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη», όπου αναλύεται ολόκληρη η διαδικασία υλοποίησής της. Συγκεκριμένα, αναλύει ξεχωριστά το κάθε στάδιο της διαδικασίας, από τη σύλληψη της ιδέας και την προπαραγωγή, μέχρι την παραγωγή και τη μεταπαραγωγή.

Τέλος, στο τελευταίο κεφάλαιο παρατίθενται τα εξαγόμενα συμπεράσματα, μέσα από τα οποία γίνεται μια προσωπική τοποθέτηση στο θέμα της εργασίας. Αναλύονται μερικοί τρόποι με τους οποίους η κυπριακή κοινωνία μπορεί και οφείλει να αξιοποιήσει με κατάλληλο τρόπο τα εργαλεία που προσφέρει ο κινηματογράφος και να εκμεταλλευτεί εις βάθος το πλούσιο πρόσφατο παρελθόν του νησιού, ώστε να συμβάλει στην διαφύλαξη ακόμα μεγαλύτερου υλικού άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Δίνεται έμφαση, παράλληλα, στην ιδιαίτερη δύναμη που κρύβει η ζωντανή μαρτυρία και η προσωπική ομολογία στη μετάδοση γνώσης και στην πρόκληση συγκίνησης, ως μερικές από τις σημαντικές πτυχές του ντοκιμαντέρ.

Abstract

The present study comprises the theoretical part of the thesis, supporting historically and methodologically the making of the short-length documentary film, titled “Dead Zone”. Firstly, it introduces the reader to the historical background of the film, as well as to the greater sociopolitical context of the period between 1960 and 1974 and especially to the effects of the unresolved Cyprus Problem. Following the historical establishment, the second chapter presents the scientific fields of Ethnography and Anthropology, which constitute a set of proper tools, in order to successfully conduct research on a society or a group of individuals. At this point, the meaning of the use of camera is explained, as it fulfills the purposes of the forementioned, along with the effects of the final produced material.

Moving towards the connection of the general field of Ethnography and the local cinema in Cyprus, the criteria for an apt definition of national cinema are being analyzed and, to which extent, this definition applies in the case of Cyprus. Moreover, a short presentation of some filmic

examples of the period 1920-1974 points to the tendencies at that time, regarding the theme of the films and the issues they address. The following fourth chapter once again focuses on the recent past of the cinema on the island, with the exception of analyzing the impact of the newer tendencies – after the 1990s – which introduced new concepts of approaching the Cyprus Problem.

The final chapters engage with the process of producing the short documentary film “Dead Zone”, as a whole and in parts. Specifically, it breaks down the various stages of making the film, thus referring to the stages of pre-production, production and post-production. Additionally, the current study aims to connect the produced film with the Cyprus Problem and how the latter affects the everyday life of the inhabitants within the venetian walls of Old Nicosia, at the northernmost section just before the Buffer Zone.

Περιεχόμενα

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

1.1 – Στόχος και αντικείμενο της εργασίας	7
1.2 – Μεθοδολογία	7
1.3 – Ιστορικό υπόβαθρο	8

Κεφάλαιο 2: Ντοκιμαντέρ και Κινηματογράφος

2.1 – Εθνογραφικός και Ανθρωπολογικός Κινηματογράφος	11
2.2 – Κινηματογράφος Παρατήρησης	14

Κεφάλαιο 3: Εθνογραφικός Κινηματογράφος στην Κύπρο

3.1 – Η θεματολογία μέχρι την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας	18
3.2 – Το ντοκιμαντέρ την περίοδο 1960-74 και ο «κυπριακός» κινηματογράφος	20

Κεφάλαιο 4: Κυπριακό Πρόβλημα και ντοκιμαντέρ

4.1 – Το ντοκιμαντέρ στην Κύπρο από το 1974 μέχρι σήμερα	23
4.2 – Το ντοκιμαντέρ ως φωνή συμφιλίωσης	26

Κεφάλαιο 5: Το ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη»

5.1 – Αναγκαιότητα μελέτης, θεματολογία και επιρροές	28
5.2 – Προσέγγιση & Μεθοδολογία	30

5.3 – Προπαραγωγή, Παραγωγή και Μεταπαραγωγή	31
5.4 – Ποιοτικά χαρακτηριστικά	33
5.5 – Τεχνικά χαρακτηριστικά	40
Συμπεράσματα	45
Βιβλιογραφία	48

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Εισαγωγή

1.1 – Στόχος και αντικείμενο της εργασίας

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποσκοπεί στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αναπαριστάται το *Κυπριακό Πρόβλημα* μέσα από τον κινηματογράφο και το ντοκιμαντέρ, όπως επίσης και στη μελέτη της σύγχρονης καθημερινότητας στην εντός των τειχών πόλη της παλιάς Λευκωσίας, νότια από την *Πράσινη Γραμμή*. Όσον αφορά το θεωρητικό πλαίσιο και, ειδικότερα, το επιστημονικό πεδίο πάνω στο οποίο βασίστηκε η υλοποίηση της ταινίας, καταπιάνεται με την εθνογραφία και την ανθρωπολογία. Αποτελούν δύο διακριτά πεδία, τα οποία φέρουν πολλές ομοιότητες ως προς το σημείο ενδιαφέροντος – τον άνθρωπο – καθώς χρησιμοποιούν με παρόμοιο τρόπο το ντοκιμαντέρ ως εργαλείο τεκμηρίωσης και οπτικής αφήγησης, στο πλαίσιο μελέτης των ερευνητικών ερωτημάτων τους.

Αντίστοιχα, η πλειονότητα των κινηματογραφικών παραγωγών στην Κύπρο – παραγωγές μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ – παρουσιάζουν ως κεντρική θεματολογία την περίοδο 1960-1974, με σκοπό την υποστήριξη θέσεων υπέρ και κατά μιας συγκεκριμένης πλευράς και με έμφαση στη δυνατότητα που προσφέρει το ντοκιμαντέρ ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας. Στόχος της εργασίας είναι η προσπάθεια για κατανόηση των τάσεων που εμφανίζουν οι κινηματογραφικές παραγωγές στο νησί, κατά πόσο είναι εφικτό τα χαρακτηριστικά αυτά να ορίσουν μια ενιαία ταυτότητα του τοπικού κινηματογράφου και, τέλος, πώς η πρόσφατη ιστορία του τόπου επηρεάζει τον γηγενή πληθυσμό και τις σχέσεις που αναπτύσσονται εντός της τοπικής κοινωνίας.

1.2 – Μεθοδολογία

Στο σύνολό της, η εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας, προκειμένου να μελετηθεί το ερώτημα που τέθηκε ως στόχος, περιλαμβάνει μια μικρού μήκους ταινία και ένα υποστηρικτικό κείμενο προς αυτή. Πιο συγκεκριμένα, έχει υλοποιηθεί ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ, διάρκειας δεκαεπτά λεπτών, με τίτλο «Νεκρή Ζώνη» και θέμα την παρατήρηση των σχέσεων και των αλληλεπιδράσεων μεταξύ των ντόπιων κατοίκων, των τουριστών και των μεταναστών, μετά και το άνοιγμα των οδοφραγμάτων. Το υποστηρικτικό κείμενο, ως αποτέλεσμα έρευνας με

βιβλιογραφική επισκόπηση, θέτει αφενός την επιστημονική βάση για την προσέγγιση με την οποία θα πραγματοποιηθεί η μελέτη αποσπασμάτων της καθημερινότητας και, αφετέρου, συνθέτει μια γενική εικόνα του κινηματογράφου στην Κύπρο.

Επιπρόσθετα, στο κείμενο παρατίθενται μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα κινηματογραφικών παραγωγών για κάθε περίοδο από το 1920 μέχρι και το 2008, όσον αφορά τη θεματολογία τους, όπως και κινηματογραφικές μέθοδοι αφήγησης που άσκησαν σημαντική επιρροή στον τρόπο προσέγγισης του θέματος της ταινίας «Νεκρή Ζώνη».

1.3 – Ιστορικό υπόβαθρο

Ο όρος Πράσινη Γραμμή¹ αναφέρεται στη γεωγραφική περιοχή που αποτελεί μια αποστρατικοποιημένη ζώνη και διασχίζει το νησί κατά μήκος του κάμπου της Μεσαορίας από τα δυτικά μέχρι τα ανατολικά παράλια. Συγκεκριμένα, εκτείνεται από την ευρύτερη περιοχή της Τυλληρίας στη δυτική επαρχία Λευκωσίας μέχρι και την Αμμόχωστο, συμπεριλαμβανομένης της «πόλης-φάντασμα» των Βαρωσιών.

Με την αποχώρηση των βρετανικών αποικιοκρατικών στρατευμάτων το 1960, ύστερα από τις συμφωνίες Ζυρίχης-Λονδίνου περί εγγυητριών δυνάμεων και την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Κυπριακής Δημοκρατίας, τόσο οι Τουρκοκύπριοι όσο και οι Ελληνοκύπριοι εξέφραζαν ολοένα και περισσότερο την επιθυμία τους για *Taksim* (διαχωρισμό) και *Ένωση* με την Ελλάδα, αντίστοιχα. Τα επόμενα χρόνια μέχρι την τουρκική εισβολή το 1974, οι Τουρκοκύπριοι συνέχισαν να ζουν σε θύλακες, των οποίων τον έλεγχο διατηρούσε η οργάνωση Τ/κ ΤΜΤ – αντίστοιχη της ΕΟΚΑ².

Η πρώτη μορφή Νεκρής Ζώνης καθορίστηκε τον Δεκέμβριο του 1963, ως μέτρο για αποτροπή των βίαιων διακοινοτικών συγκρούσεων και τέθηκε σε εφαρμογή την ίδια περίοδο μετά από την υπογραφή της συμφωνίας για κατάπαυση του πυρός. Ενώπιον των εκπροσώπων των δύο κοινοτήτων – Αρχιεπίσκοπος Μακάριος για την Ελληνοκυπριακή και Fazil Küçük για την

¹ Ο όρος είναι, επίσης, κοινώς αποδεκτός ως *Νεκρή Ζώνη* και *Ουδέτερη Ζώνη*, ενώ επίσημα ορίζεται ως *Γραμμή Αντιπαράταξης* και *Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός*. Στα αγγλικά εμφανίζεται ως *Buffer Zone*.

² Costas Constantinides και Yiannis Papadakis, «Introduction: Scenarios of History, Themes, and Politics in Cypriot Cinemas» στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis (New York/London: Bloomsbury Publishing Inc, 2015), 5.

Τουρκοκυπριακή – και του Ηνωμένου Βασιλείου με εκπρόσωπο τον Duncan Sandys, ο στρατηγός Young διέγραψε μια τεθλασμένη γραμμή στον χάρτη της Λευκωσίας με πράσινο μολύβι. Έκτοτε, η τεθλασμένη αυτή γραμμή αποτελεί την Πράσινη Γραμμή όπως φαίνεται σήμερα στη Λευκωσία και διαχωρίζει την Ελληνοκυπριακή πλευρά από την Τουρκοκυπριακή³. Η επέκτασή της, απ' άκρη σ' άκρη του νησιού, αποτελεί ένα από τα τετελεσμένα των δύο φάσεων της τουρκικής εισβολής τον Ιούλιο και Αύγουστο του 1974.

Όσον αφορά το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο στην Κύπρο από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, η μειονότητα των Τουρκοκυπρίων δε συμμετέχει στην κυβέρνηση της Δημοκρατίας όπως προβοεί το Σύνταγμα, αλλά προέβηκε σε ανακήρυξη του κατεχόμενου εδάφους ως «Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου», η οποία επισήμως αναγνωρίζεται μόνο από την Τουρκία. Επίσης, το διεθνές πλέον ζήτημα του Κυπριακού Προβλήματος τείνει να διαιωνίζεται, καθώς οι δύο πλευρές δε βρίσκουν κάποιο κοινό παρονομαστή στα συμφέροντά τους ώστε το πρόβλημα να οδηγηθεί σε επίλυση⁴. Στο πλαίσιο δημιουργίας ενός αμοιβαίου αισθήματος εμπιστοσύνης που να οδηγεί σε ειρηνικό κλίμα και συνομιλίες των αντιπροσώπων των δύο πλευρών, λήφθηκαν ορισμένα μέτρα γνωστά ως «Μέτρα Οικοδόμησης Εμπιστοσύνης» (ΜΟΕ). Χαρακτηριστικότερο μέτρο αποτελεί το άνοιγμα των οδοφραγμάτων – για πρώτη φορά το 2003, με το οδόφραγμα του ξενοδοχείου «Λήδρα Πάλας»⁵.

Σκοπός της Πράσινης Γραμμής είναι, μεταξύ άλλων, να κρατά τις δύο κοινότητες σε «ασφαλή» απόσταση, αφού βρίσκονται τοποθετημένα στρατιωτικά φυλάκια και φυλάκια των Ηνωμένων Εθνών. Ωστόσο, κάτι τέτοιο αποδεικνύεται ως ουτοπικός ισχυρισμός καθώς σε πολλά σημεία η μέγιστη απόσταση είναι λιγότερο και από πενήντα μέτρα, καθιστώντας εύκολο ακόμη και το να ακούσει κανείς θορύβους και φωνές και να δει άτομα από την απέναντι πλευρά. Σύμφωνα και με μαρτυρίες κατοίκων της περιοχής⁶, υπήρξαν πολλές περιπτώσεις όπου σημειώθηκαν επεισόδια μεταξύ των δύο κοινοτήτων και, μέχρι πρόσφατα, μετανάστες περνούσαν από τις κατεχόμενες περιοχές στις ελεύθερες μέσω της νεκρής ζώνης στην παλιά Λευκωσία. Επιπρόσθετα, ένα μεγάλο ποσοστό των κατοίκων και από τις δύο πλευρές υποστηρίζει την ιδέα

³ «Μια γραμμή με πράσινο μολύβι», *Ο Φιλελεύθερος*, 30 Μαρτίου, 2008, 4.

⁴ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 2-5.

⁵ Yiannis Papadakis, «Nicosia after 1960: A river, a bridge and a dead zone», *Global Media Journal: Mediterranean Edition*, 1, αρ. 1 (Ανοιξη 2006): 12-13.

⁶ Από προσωπική συνέντευξη με Σωτήρη Σεβαστίδη και Χαράλαμπο Χαμπουρή, 23 Απριλίου 2023.

για «επανένωση» του νησιού, προχωρώντας σε κοινές πολιτισμικές και ακτιβιστικές δράσεις εντός της Νεκρής Ζώνης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η περικλειστη πόλη της Λευκωσίας γενικότερα και η Νεκρή Ζώνη ειδικότερα, να αλλάζει συνεχώς μορφή, από μια κάποτε εγκαταλελειμμένη περιοχή σε μια περιοχή κουλτούρας με έντονο εθνογραφικό και ανθρωπολογικό ενδιαφέρον⁷.

⁷ Elizabeth Anne Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream: Documentary Films on Cyprus», στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis (New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015), 34.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ντοκιμαντέρ και Κινηματογράφος

2.1 – Εθνογραφικός & Ανθρωπολογικός Κινηματογράφος

Σύμφωνα με τον Nichols (2001), το ντοκιμαντέρ αντλεί τη σημασία του μέσω της αντίθεσής του με τις ταινίες μυθοπλασίας, πειραματισμού ή/και του avant-garde κινηματογράφου⁸. Η εμπλοκή των δημιουργών ντοκιμαντέρ με ταινίες που με τη σειρά τους εμπλέκουν τον πραγματικό κόσμο, καθιστά το ίδιο το ντοκιμαντέρ ελεύθερο από τις συμβάσεις ενός φανταστικού κόσμου. Ως εκ τούτου, υφίσταται ένα κοινώς αποδεκτό «γκέτο», όπου τα ντοκιμαντέρ είναι αναγκαίο να αναπαριστούν τον ιστορικό κόσμο παρά να επινοούν φανταστικά έναν εναλλακτικό⁹.

Θέτοντας τον ιστορικό-πραγματικό κόσμο στο επίκεντρο μιας ταινίας ντοκιμαντέρ, τίθεται ταυτόχρονα και ο άνθρωπος ως ένα διακριτό σημείο ενδιαφέροντος, κάτι που καθιστά όλες τις ταινίες εν δυνάμει εθνογραφικές, μιας και κάθε ταινία μάς μεταφέρει κάτι από τον πολιτισμό των ατόμων που την παρήγαγαν¹⁰. Σύμφωνα με τους Ruby (1975), Heider (1976), Fuchs (1988) και Rollwagen (1988), προκειμένου να θεωρηθεί ένα ντοκιμαντέρ ως εθνογραφικό και συνυφασμένο με την κοινωνική ανθρωπολογία, είναι σημαντικό να πληροί ορισμένες προϋποθέσεις, οι οποίες έχουν να κάνουν τόσο με το περιεχόμενο της ταινίας όσο και με τη μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε ώστε να φτάσει στην τελική της μορφή. Τονίζεται ομόφωνα, και από τους τέσσερις μελετητές, η ανάγκη για ολότητα στην αναπαράσταση κάθε μορφής κοινωνίας ή μέρους αυτής. Επισημαίνεται πως είναι απαραίτητο στην ταινία να φανερώνονται σώματα, άνθρωποι και πράξεις στην ολότητά τους ενώ εξίσου ουσιώδης είναι και η ενότητα χώρου και χρόνου, η οποία πρέπει να είναι παρούσα καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Από την άλλη πλευρά, κατά την τεχνική επεξεργασία του υλικού τόσο στο στάδιο της παραγωγής όσο και της μεταπαραγωγής δεν επιτρέπεται η χειραγώγηση στο βαθμό που να αλλοιώνει το στοιχείο του πραγματικού ενώ χρειάζεται να αποφεύγεται η διακοπόμενη κινηματογράφηση, η εναλλαγή σε κοντινά πλάνα, η «στημένη» σκηνή και ο ήχος που δεν προέρχεται από τη στιγμή της λήψης. Είναι ευρέως αποδεκτό

⁸ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 20.

⁹ Nichols, *Introduction to Documentary*, 25.

¹⁰ Δημήτρης Κερκινός, «Εθνογραφικός Κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122 (2007): 24, <https://doi.org/10.12681/grsr.122>.

πως το υπερβολικό μοντάζ και ο ασύγχρονος ήχος μπορούν εύκολα να αφαιρέσουν την ακεραιότητα μιας σκηνής και να οδηγήσουν τις εικόνες σε απώλεια της μεταξύ τους σύνδεσης όσον αφορά τον χώρο και τον χρόνο¹¹. Η πάγια ανάγκη για αντικειμενικότητα και επικέντρωση στο καθαρά εθνογραφικό περιεχόμενο πολλές φορές οδηγεί την επιστήμη της ανθρωπολογίας και την τέχνη του κινηματογράφου προς μη συγκλίνουσες κατευθύνσεις, καθώς η διχοτομία αυτή πηγάζει από τις αυστηρές θεωρήσεις του κινηματογράφου ως τέχνης και της επιστήμης ως μιας αντικειμενικής καταγραφής της πραγματικότητας¹², ενώ, σύμφωνα με τις συγκεκριμένες θεωρήσεις, αποκλείεται οι στόχοι του ενός πεδίου να εξυπηρετήσουν τους στόχους του άλλου.

Στόχος του είδους του ντοκιμαντέρ είναι, μεταξύ άλλων, να αναπαραστήσει τον ιστορικό κόσμο με τρόπο τέτοιο ώστε να τεκμηριώνεται αυτό που προϋπάρχει της κάμερας, χωρίς το θέμα του να αλλοιώνεται ουσιαστικά¹³. Σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας όπου, συνήθως, η πλοκή εκτυλίσσεται μέσω μιας αφήγησης οργανωμένης γύρω από έναν κεντρικό χαρακτήρα, τα πλάνα και οι σκηνές δένουν μεταξύ τους περισσότερο με μια ρητορική οργανωμένη γύρω από μια κεντρική δεσπόζουσα λογική ή επιχείρημα¹⁴. Σε αυτή την περίπτωση, τον ρόλο του χαρακτήρα αναλαμβάνουν κοινωνικοί ηθοποιοί αντλούμενοι από την πραγματικότητα, οι οποίοι παρέχουν πληροφορίες για ένα συγκεκριμένο θέμα, προσφέρουν μαρτυρίες και καταθέσεις γύρω από κοινά βιώματα και παραθέτουν – από πλευράς τους – αποδείξεις όταν κληθούν να υποστηρίξουν μια άποψη¹⁵.

Εξυπηρετώντας τον σκοπό του ως εργαλείο άμεσης καταγραφής της κοινής πραγματικότητας, το ντοκιμαντέρ δεν ακολουθεί την αυστηρή έννοιά του ως «ντοκουμέντο», αλλά βασίζεται στην τεκμηριωτική αξία των στοιχείων που το απαρτίζουν μέσα από μια πιο ποιητική μορφή μοντάζ. Πιο συγκεκριμένα, η παράγωγή κινηματογραφική εικόνα αποτελεί από μόνη της μια τεκμηρίωση του πώς εμφανίζονται τα άτομα τη στιγμή της καταγραφής. Από την πλευρά του κοινού, παρακολουθώντας μια ταινία ντοκιμαντέρ, προσδοκεί πως είναι σε θέση να εμπιστευτεί ότι αυτό που βλέπει είναι αποτέλεσμα αυτού ακριβώς που προηγήθηκε της λήψης¹⁶. Σε αυτή την περίπτωση, ο εκάστοτε ντοκιμαντερίστας αναλαμβάνει την ευθύνη – μέσω του έργου

¹¹ Κερκινός, «Εθνογραφικός Κινηματογράφος», 34.

¹² Ο.π., 25.

¹³ Nichols, *Introduction to Documentary*, 36.

¹⁴ Ο.π., 28.

¹⁵ Ο.π.

¹⁶ Ο.π., 37-38.

του – να δημιουργήσει την αίσθηση πως ο θεατής βρίσκεται στον τόπο και στη στιγμή της σκηνής, μετατρέποντας την κάμερα από ένα αμέτοχο εργαλείο καταγραφής σε έναν ενεργητικό, πρωτίστως αντικειμενικό, φορέα διερεύνησης του κόσμου¹⁷.

Παρά την κάθε προσπάθεια για διατήρηση μιας αντικειμενικής προσέγγισης σε ένα δεδομένο θέμα, προκύπτουν αρκετά ζητήματα σχετικά με το κατά πόσο μια ταινία ντοκιμαντέρ είναι αντικειμενική ή όχι. Καθίσταται πρακτικά αδύνατο για έναν δημιουργό να αγνοήσει την υποκειμενικότητά του, μιας και ο ίδιος καλείται να πάρει ορισμένες αποφάσεις αναφορικά με την τοποθέτηση της κάμερας στον χώρο, τη διάρκεια του κάθε πλάνου που καταγράφεται αλλά και το οπτικό πεδίο που θεωρεί ο ίδιος ως ιδανικό για τη λήψη. Ακόμα ένα στοιχείο που προβληματίζει τόσο το κοινό όσο και τον ντοκιμαντερίστα, είναι ο βαθμός με τον οποίο η παρουσία μιας ομάδας κινηματογράφησης στον χώρο μπορεί να αλλοιώσει την πραγματικότητα αυτού που καταγράφεται¹⁸. Καθώς η κάμερα «εισβάλλει» στον προσωπικό χώρο ενός υποκειμένου, είναι φυσικό η εικόνα που παρατηρείται αρχικά να μην αντιστοιχεί στην πραγματική ενώ, κατά τη διάρκεια της ταινίας η αλλοιωμένη αυτή η εικόνα τείνει να επανέρχεται στη φυσική της μορφή, εφόσον οι χαρακτήρες που συμμετέχουν νοιώθουν ολοένα και πιο άνετα στην παρουσία της κάμερας-παρατηρητή. Στο συγκεκριμένο ζήτημα, εύστοχη είναι η τοποθέτηση του Rouch, ο οποίος εξηγεί πως η όλη διαδικασία ενός ντοκιμαντέρ «σπρώχνει» τα υποκείμενα προς μια κατάσταση ομολογίας, όπου ομολογούν τον ίδιο τους τον εαυτό – συχνά χωρίς όρια. Συνθέτει ένα περίεργο σκηνικό μπροστά στην κάμερα, η οποία αποτελεί ταυτόχρονα έναν καθρέφτη και ένα παράθυρο προς τα έξω¹⁹.

Επιπρόσθετα, κατά τη διάρκεια της ταινίας, είναι πιθανό να δημιουργηθούν κενά στην αφηγηματική συνέχεια που οφείλονται, εν μέρει, σε ξαφνικές χωρικές ή χρονικές μεταβάσεις. Κύριο στοιχείο του ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιείται προς αντιμετώπιση αυτού του ζητήματος αποτελεί η λογική του υπαινιγμού και της νύξης, η οποία πλαισιώνει μεγάλο μέρος της ταινίας, προσθέτοντας δομή στην αφήγηση ενώ, παράλληλα, γεφυρώνει τα όποια κενά μπορεί να

¹⁷ Peter Loizos, *Innovation in Ethnographic Film* (Manchester: Manchester University Press, 1993), 46.

¹⁸ Thomas M. Snyder, *Cinema Verite – Film Truth* (Indiana: Ball State University, 1985), 6.

¹⁹ Mohammad Ali Issari και Doris Atkinson Paul, *What is cinéma vérité?* (Metuchen: Scarecrow Press, 1979), 73.

δημιουργηθούν κατά τη μετάβαση από ένα πρόσωπο, μέρος ή σκηνή σε άλλο, με συνέπεια να εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο το γενικότερο θέμα της ταινίας²⁰.

Τα θέματα με τα οποία καταπιάνονται κατά κύριο λόγο οι δημιουργοί ταινιών ντοκιμαντέρ, είναι εγγενώς αόρατα. Κατ' αυτή την έννοια, η αξία των ταινιών ενέχεται στην τεκμηριωτική τους λειτουργία, η οποία έγκειται εξίσου στην οπτική και ηχητική αναπαράσταση, δίνοντας μορφή σε μια ιδέα ή έννοια²¹. Ως προς την ίδια τη θεματολογία, πρόκειται για ταινίες που δεν περιορίζονται αποκλειστικά στην απρόσωπη αφήγηση μιας ιστορίας, στην ευθεία παράθεση επιχειρημάτων ή στην έκθεση γνώσης και πληροφοριών για ένα επιστημονικό θέμα, αλλά θέτουν επί τάπητος κοινά θέματα που προκαλούν συζήτηση γύρω από ένα κοινωνικό ζήτημα ή έναν κοινωνικό προβληματισμό, αφηγούνται προσωπικά βιώματα και αναμνήσεις, αντιπαραβάλλουν συγκρουόμενες απόψεις ενώ, ως επί το πλείστον, προσκαλούν τον θεατή να ασκήσει κριτική σκέψη πάνω στο προβαλλόμενο θέμα. Ενδεικτικά, όσον αφορά τη θεματική κατηγοριοποίηση των ταινιών, τα ντοκιμαντέρ «μιλούν» – μεταξύ άλλων – για πόλεμο, βία, εθνικότητα και προσωπική αναζήτηση ταυτότητας²².

2.2 – Κινηματογράφος παρατήρησης

Ως είδος, το ντοκιμαντέρ χωρίζεται σε ποικίλες κατηγορίες, αφενός με βάση το θέμα της κάθε υπο-κατηγορίας και, αφετέρου, ανάλογα με τον τρόπο που ανακατασκευάζει, ερμηνεύει και αναπαριστά την πραγματικότητα. Λαμβάνοντας υπόψη το θέμα καθεμίας από τις ταινίες, συναντώνται κοινωνικά, επιστημονικά, περιβαλλοντικά και πολιτικά ντοκιμαντέρ, ντοκιμαντέρ που έχουν ως στόχο την πληροφόρηση, την πολιτική υποκίνηση και χειραγώγηση, την προσωπική καλλιτεχνική έκφραση, την αναζήτηση ταυτότητας καθώς και πολλά άλλα υπο-είδη που προκύπτουν από προσμίξεις διαφόρων θεματικών²³. Επιπρόσθετα, βάσει της μεθοδολογίας που ακολουθείται κυρίως στο στάδιο της παραγωγής και λιγότερο στο στάδιο της μεταπαραγωγής, το ντοκιμαντέρ διακρίνεται σε έξι υποκατηγορίες με πιο διαδεδομένη και ευρέως γνωστή την

²⁰ Nichols, *Introduction to Documentary*, 28.

²¹ Ο.π., 65.

²² Ο.π., 66.

²³ Απόστολος Καρακάσης, Χρήστος Γούσιος και Κώστας Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 22.

κατηγορία του ντοκιμαντέρ έκθεσης, όπου παρατίθενται κυρίως εμπειριστατωμένα επιχειρήματα από κάποιο ειδικό πάνω σε ένα δεδομένο επιστημονικό θέμα ή ιστορικό γεγονός και, χαρακτηριστικά, κυριαρχεί η φωνή ενός παντογνώστη αφηγητή που «διαφωτίζει» το κοινό²⁴.

Παράλληλα με την αφηγηματική μέθοδο της έκθεσης, διακρίνονται δύο εξίσου κύρια είδη αφήγησης στο ντοκιμαντέρ, η μέθοδος της παρατήρησης και ο ποιητικός τρόπος αφήγησης. Το σύνολο των τρόπων αφήγησης σε μια ταινία ντοκιμαντέρ συμπληρώνουν ο συμμετοχικός τρόπος, ο ανακλαστικός-αυτοαναφορικός τρόπος και ο τρόπος της επιτέλεσης. Συνοπτικά, κατά τη μέθοδο της συμμετοχής, ο δημιουργός της ταινίας γίνεται ενεργό μέλος και επεμβαίνει στη δράση μέσω συνεντεύξεων και άμεσης εμπλοκής με το θέμα. Ομοίως, η μέθοδος της επιτέλεσης στο ντοκιμαντέρ παρουσιάζει το δημιουργό να αναλαμβάνει το ρόλο του κεντρικού χαρακτήρα και η ταινία να εκτυλίσσεται γύρω από αυτόν, καθώς ο ίδιος βιώνει μια εμπειρία, μια περιπέτεια ή μια πρόκληση. Σε αντίθεση με τον συμμετοχικό και τον επιτελεστικό τρόπο αφήγησης, η μέθοδος της παρατήρησης «απαγορεύει» κάθε άμεση αλληλεπίδραση του δημιουργού-παρατηρητή με το θέμα του. Αντ' αυτού, προϋποθέτει συνειδητή αποστασιοποίηση, αφήνοντας τη δράση να εξελιχθεί από μόνη της μπροστά στην κάμερα. Σε αντιδιαστολή με τους προαναφερθέντες τρόπους αφήγησης, το ανακλαστικό και το ποιητικό ντοκιμαντέρ αποτελούν διερεύνηση της φύσης του ίδιου του ντοκιμαντέρ ως «αντικειμενικό» είδος καταγραφής και μια εξερεύνηση των δυνατοτήτων που προσφέρει ως μέσο προσωπικής έκφρασης, αντίστοιχα. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως ένα μεγάλο μέρος των ταινιών ντοκιμαντέρ δεν είναι βασισμένο πάνω σε ένα μόνο τρόπο αναπαράστασης, αλλά παρουσιάζει χαρακτηριστικά από διάφορες μεθόδους, δίνοντας έμφαση στην υβριδικότητα του γενικότερου είδους του ντοκιμαντέρ²⁵.

Στο παρόν κείμενο εξετάζεται εκτενέστερα η αφήγηση με βάση τη μέθοδο της παρατήρησης, από τη στιγμή που, σε κάθε περίπτωση, η διαδικασία της παρατήρησης αξιοποιείται ως το κύριο εργαλείο για την προσέγγιση του κόσμου τον οποίο βιώνουμε. Είτε πρόκειται για τη διαδικασία εύρεσης του κεντρικού θέματος σε ένα ντοκιμαντέρ έκθεσης είτε πρόκειται να αναζητήσουμε συγκεκριμένα στοιχεία λεπτομέρειας προς υλοποίηση ενός ποιητικού ντοκιμαντέρ, είναι αναπόφευκτο το γεγονός να παρατηρήσουμε τον χώρο και, κατ' επέκταση, τον κόσμο που

²⁴ Nichols, *Introduction to Documentary*, 105-109.

²⁵ Ο.π., 100-109.

μας περιβάλλει, ώστε να καταγράψουμε τις διάφορες πτυχές του και να προτείνουμε μια δική μας ερμηνεία για την κοινή πραγματικότητα.

Εξ ορισμού, ο κινηματογράφος παρατήρησης βασίζεται στην προσεκτική παρατήρηση διάφορων αποσπασμάτων της καθημερινότητας, σχετικής με το θέμα της ταινίας, με απώτερο σκοπό τη σύλληψη της κοινής πραγματικότητας σε μια δεδομένη στιγμή, με όσο το δυνατό λιγότερη επίδραση της υποκειμενικής ματιάς. Όπως τονίζει ο Nichols, η επίδραση της παρουσίας του συνεργείου και της κάμερας πρέπει να είναι τόσο μηδαμινή κατά τα γυρίσματα, ώστε να μπορεί κανείς να το παρομοιάσει σαν «μια μύγα στον τοίχο» («*fly on the wall*»)²⁶. Ήδη από τις απαρχές του κινηματογράφου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η φορητή συσκευή του *κινηματογράφου* (cinématographe) επινοημένη από τον Louis Lumière, και αργότερα, ο ελαφρύς εξοπλισμός εικόνας και σύγχρονου ήχου κατά τη δεκαετία του 1960, επέτρεψαν σε παρατηρητές-ντοκιμαντερίστες να καταγράψουν τη ζωή «επί τόπου» («*sur le vif*»), όπως το έθεσε ο Lumière²⁷. Το εν λόγω είδος ντοκιμαντέρ, υπό την ονομασία *direct cinema* στην Αμερική ή *cinéma vérité* στην Ευρώπη, αποσκοπούσε, επίσης, στην αφήγηση μιας ιστορίας απαλλαγμένης από περιττά κοψίματα, μικρής διάρκειας πλάνα, περίεργων μη-φυσικών γωνιών λήψης και, προπάντων, απαλλαγμένης από την επιβλητική φωνή μιας προφορικής αφήγησης ή την καθοδηγητική πορεία μιας συνέντευξης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της συγκεκριμένης προσέγγισης αποτελούν οι ταινίες των Robert Drew, *Primary* (1960), Jean Rouch και Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1961), Frederick Wiseman, *Titicut Follies* (1967) και Albert και David Maysles, *Salesman* (1969).

Μια σκηνή αποτελείται από δράσεις διάφορων υποκειμένων και χαρακτήρων, οι οποίοι δεν αλληλεπιδρούν ενεργά με την κάμερα, αλλά η κάμερα παραμένει αποστασιοποιημένη και «αόρατη» για μεγάλες χρονικές περιόδους. Συνεπώς, μια ταινία ντοκιμαντέρ βασισμένη στη μέθοδο της παρατήρησης αποδίδει την αίσθηση του χρόνου των πραγματικών γεγονότων και χαρακτηρίζεται από πλάνα σχετικά μεγάλης διάρκειας, πλήρη δράση που εκτείνεται σε ολόκληρα τα πλάνα, φυσικό ήχο που προέρχεται από τη στιγμή της λήψης και παντελή απουσία σχολίου, αφήγησης ή μουσικής. Η κάμερα, ως το βασικό εργαλείο παρατήρησης, αποτελεί ένα μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στον δημιουργό και το θέμα του, καθώς και ανάμεσα στο κοινό και την

²⁶ Bill Nichols, *Representing Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 91-92.

²⁷ Erik Barnouw, *Documentary* (New York: Oxford University Press, 1993), 6.

κάμερα. Συνεπώς, η έλλειψη μιας κατάλληλης και μεθοδικής προσέγγισης μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα τα υποκείμενα του θέματος να αποκαλύπτουν μόνο ό,τι θέλουν ο θεατής να γνωρίζει²⁸. Από τη μια πλευρά, η απόσυρση του ντοκιμαντερίστα στη θέση του παρατηρητή εμπλέκει ακόμα περισσότερο τον θεατή στην ταινία, προσκαλώντας τον να αναλάβει ένα ενεργότερο ρόλο στην κριτική σκέψη γύρω από το θέμα μπροστά στο οποίο γίνεται μάρτυρας, καθιστώντας τον σημαντικό συμμετέχοντα στην ταινία. Από την άλλη, η θέση του μάρτυρα απέναντι σε μια δύσκολη – συναισθηματικά φορτισμένη – σκηνή του πραγματικού κόσμου είναι πολλές φορές άβολη, ιδίως όταν πρόκειται για παρατήρηση της καθημερινότητας ενός κοινωνικού ηθοποιού, του οποίου ο προσωπικός χώρος μοιάζει να παραβιάζεται, σαν κάποιος να παρακολουθεί μέσα από μια «κλειδαρότρυπα»²⁹. Επομένως, πρόκειται για μια διαδικασία που στηρίζεται στην προσεκτική παρατήρηση των στοιχείων που απαρτίζουν την καθημερινότητα ενός χαρακτήρα, αναγκάζοντας τον δημιουργό της ταινίας να περνά πολύ και ουσιαστικό χρόνο με το θέμα του για μήνες – αν όχι χρόνια – πριν ξεκινήσει η διαδικασία καταγραφής του υλικού. Ενίοτε, ο τρόπος με τον οποίο αποφασίζει ο εκάστοτε δημιουργός να προσεγγίσει τον ιστορικό κόσμο και στη συνέχεια να επεξεργαστεί το υλικό γίνεται επικίνδυνος, καθώς μπορεί να τον οδηγήσει σε παρερμηνεία ενός ολόκληρου συμβάντος ή κατάστασης, ακόμα και σε παραποίηση της ουσίας του υλικού – ιδίως κατά τη μεταπαραγωγή³⁰. Ως εκ τούτου, το ολοκληρωμένο έργο, ανεξάρτητα από το βαθμό σύγκλισης προς ή απόκλισης από την πραγματικότητα, αποκτά το ρόλο να αναπαραστήσει ένα γεγονός που παρατηρήθηκε, κάτι που συνεπάγεται και ηθική ευθύνη η οποία βαραίνει αποκλειστικά τον δημιουργό.

²⁸ Snyder, *Cinema Verite – Film Truth*, 8.

²⁹ Nichols, *Introduction to Documentary*, 110-112.

³⁰ Colin Young, «Observational Cinema», στο *Principles of Visual Anthropology*, επ. Paul Hockings (Berlin: Mouton de Gruyter, 1995), 100.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Εθνογραφικός κινηματογράφος στην Κύπρο

3.1 – Η θεματολογία μέχρι την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας

Η ύπαρξη της Κύπρου ως βρετανική αποικία, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας το 1960, αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση του τοπικού κινηματογράφου. Με απώτερο σκοπό τη συνέχιση της αποικιοκρατικής εξωτερικής πολιτικής και την ισχυρότερη σύνδεση των αποικιών με τη Μεγάλη Βρετανία, βρετανοί κινηματογραφιστές, με τη βοήθεια χρηματοδότησης από τη βρετανική κυβέρνηση και ενίοτε από την πρόιμη μορφή κυβέρνηση στην Κύπρο, ανέλαβαν τη δημιουργία ταινιών που κύριο μέλημά τους ήταν η προώθηση της Κύπρου μέσα από την αναπαράσταση καθημερινών εκδηλώσεων της τοπικής κουλτούρας. Το παραγόμενο υλικό υπήρξε διαθέσιμο προς κατανάλωση όχι μόνο από την τοπική κυπριακή κοινωνία, αλλά και από το ευρύτερο κοινό στη Βρετανία³¹.

Προκαλώντας το ενδιαφέρον για εξερεύνηση του τόπου ως προς την παραδοσιακή ζωή στο χωριό, την ανέμελη καθημερινότητα στις παραθαλάσσιες περιοχές και ως προς την ιδέα πως η Κύπρος αποτελεί έναν ιδανικό προορισμό για τουρισμό και καλοκαιρινές διακοπές, οι παραγωγές που έλαβαν χώρα μεταξύ της δεκαετίας του 1920 και του 1950, προσέγγισαν το νησί ως κάτι το εξωτικό. Κατ' αντιστοιχία με ταινίες του Flaherty, όπως ο *Νανούκ του Βορρά* (1922) και *Μοάνα* (1926), εξερευνάται η τοπική κοινωνία ως προς την καθημερινότητά της, την αλληλεπίδραση με τους βρετανούς αποικιοκράτες, τα ήθη και έθιμά της, καθώς και τουριστικά τοπόσημα του νησιού όπως το κάστρο και το λιμάνι της Κερύνειας, η ακτογραμμή των Βαρωσιών και η πανοραμική θέα από τον Πενταδάκτυλο. Διαμορφώνεται, συνεπώς, η εικόνα ενός ειδυλλιακού και ονειρικού τόπου, ιδανικού για μετανάστευση και τουρισμό ενώ, παράλληλα, υπόσχεται εύπορη ζωή σε ένα μέρος που προσφέρεται για οικονομική εκμετάλλευση. Ενδεικτικά παραδείγματα εξωτερικών παραγωγών με θέμα την παραδοσιακή ζωή στην Κύπρο αποτελούν η

³¹ Jonathan Stubbs, «‘Did you ever notice this dot in the Mediterranean?’ Colonial Cyprus in the post-war British documentary», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35, αρ. 2 (Μάρτιος, 2015): 240-241.
<https://doi.org/10.1080/01439685.2015.1027561>.

συλλογή *Cyprus* (1929), αποτελούμενη από πέραν των τριάντα μικρού μήκους ταινιών, καθώς και οι μεμονωμένες παραγωγές ντοκιμαντέρ *Almost Arcady* (1930), *A Mediterranean Island* (1932) και *Cyprus is an island* (1946). Η πλειονότητα των ντοκιμαντέρ που παρήχθησαν στην Κύπρο κατά την περίοδο της βρετανικής αποικιοκρατίας από την British Instructional Films (BIF) χρηματοδοτούνταν κυρίως από την βρετανική κυβέρνηση αλλά και από την τότε κυβέρνηση της Κύπρου ενώ, παράλληλα, έκαναν την εμφάνισή τους και ιδιωτικές εταιρείες παραγωγής όπως η Greenpark Productions, η οποία ανέλαβε την παραγωγή της ταινίας *Cyprus is an Island*, σε σκηνοθεσία Ralph Keene, προτείνοντας μια διαφορετική προσέγγιση της τοπικής κοινωνίας της Κύπρου³². Το εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτελεί και τη μοναδική ταινία, η οποία να αποδίδει εύσημα στον σκηνοθέτη αναφέροντας το όνομά του³³. Κατά κανόνα, οι πρώτες ταινίες ντοκιμαντέρ στην Κύπρο μέχρι και το 1950 δημιουργούνταν μαζικά υπό την εποπτεία της BIF, ανακυκλώνοντας το ίδιο υλικό με διαφορετικό μοντάζ κάθε φορά³⁴.

Η τοπική μυθολογία, με επίκεντρο τη θεότητα της Αφροδίτης και τον μύθο σύμφωνα με τον οποίο αναδύεται μέσα από τη θάλασσα του Ακάμα στην Πάφο, αποτέλεσε κυρίαρχο στοιχείο στην προώθηση ενημερωτικού – ενίοτε διαφημιστικού – υλικού, ώστε η προσοχή του διεθνούς τουρισμού να στραφεί και στην Κύπρο³⁵. Έχοντας ως δείκτη αναφοράς τα στατιστικά επιτυχίας μιας τέτοιας στρατηγικής, τα μυθολογικά στοιχεία του νησιού χρησιμοποιήθηκαν ευρέως από κινηματογραφικές παραγωγές, οι οποίες μέσα από ποικίλα θεματολογικά πλαίσια συσχέτισαν τη θεά Αφροδίτη με διάφορους αρχαιολογικούς χώρους σε ολόκληρο το νησί και, αντίστοιχα, χρησιμοποίησαν το πρόσωπο της Αφροδίτης ως αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα της Κύπρου. Ακόμα, μέχρι και σήμερα, παρουσιάζεται η θεά Αφροδίτη ως είδωλο ομορφιάς, θηλυκότητας και σεξουαλικότητας όταν πρόκειται για τουριστική καμπάνια από αρμόδιους φορείς στην Κύπρο – μια τάση που δε φαίνεται να φθίνει στο εγγύς μέλλον.

³² Stubbs, «‘Did you ever notice this dot in the Mediterranean?’», 242.

³³ Hüseyin Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», *SAGE Open*, 11, αρ. 3 (Ιούλιος 2021): 4, <https://doi.org/10.1177/21582440211033832>.

³⁴ Stubbs, «‘Did you ever notice this dot in the Mediterranean?’», 242-243.

³⁵ Theopisti Stylianou-Lambert και Nicos Philippou, «Aesthetics, Narratives and Politics in Greek-Cypriot Films: 1960-1974» στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis (New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015), 73-81.

3.2 – Το ντοκιμαντέρ την περίοδο 1960-1974 και ο «κυπριακός» κινηματογράφος

Μελετώντας την πορεία αναζήτησης και προσδιορισμού μιας κινηματογραφικής ταυτότητας στην Κύπρο, μπορεί κανείς να διακρίνει τη δυσκολία ενός τέτοιου εγχειρήματος και των πολλαπλών ζητημάτων που προκύπτουν. Από τη μια πλευρά, οι εσωτερικές διακοινοτικές συγκρούσεις μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων και, από την άλλη, οι εξωτερικές απειλές που δέχθηκε η νεοσύστατη κυπριακή κυβέρνηση, για στρατιωτική επέμβαση από την Τουρκία μετά τις πραξικοπηματικές ενέργειες της στρατιωτικής χούντας τον Ιούλιο του '74, ώθησαν και τις δύο κοινότητες να στραφούν προς τον εαυτό τους, δημιουργώντας υλικό που να υποστηρίζει η καθεμία τις δικές της ρίζες από Ελλάδα και Τουρκία, αντίστοιχα. Ιδιαίτερα κατά την περίοδο μετά τον πόλεμο του 1974, παρατηρείται ένα ακόμη μεγαλύτερο πολιτιστικό κενό μεταξύ των δύο πλευρών, όσον αφορά την παραγωγή εθνικιστικών ντοκιμαντέρ και κινηματογραφικών ταινιών, σε σύγκριση με το κενό που άρχισε να διαμορφώνεται μετά και την κορύφωση των γεγονότων που οδήγησαν στο διαχωρισμό των δύο κοινοτήτων το 1963-64³⁶.

Πιο συγκεκριμένα, κατά την περίοδο των έντονων συγκρούσεων τη δεκαετία 1960-1970, τόσο η Ε/κ όσο και η Τ/κ πλευρά, χρησιμοποίησαν σύγχρονο υλικό παρμένο από τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν σε ολόκληρο το νησί – αμιγώς Τ/κ ή Ε/κ χωριά και μεικτά χωριά – με στόχο να αλληλοκατηγορήσουν ο ένας τον άλλο ως προς το ποιος φταίει για την κατάσταση που επικρατούσε. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως η Τ/κ πλευρά αριθμούσε σημαντικά μικρότερο αριθμό ταινιών σε σύγκριση με αυτές της Ε/κ. Εμπόδιο στη δημιουργία κινηματογραφικού υλικού στάθηκε κυρίως η έλλειψη κινηματογραφικού εξοπλισμού καθώς και ατόμων ικανών να ακολουθήσουν την εξέλιξη των γεγονότων κάτω από δύσκολες συνθήκες³⁷. Επίσης, η ζωή στους θύλακες μέσα στους οποίους ζούσαν οι Τουρκοκύπριοι υπήρξε, από μόνη της, αποτρεπτικός παράγοντας ως προς το να ασχοληθεί κανείς με κάτι άλλο πέρα από την προστασία του ιδίου, των οικείων και της περιουσίας του. Η απαγόρευση μετακίνησης, οι συνεχείς έλεγχοι των κατοίκων ανά περιοχή από τις «ειρηνευτικές δυνάμεις» των Ηνωμένων Εθνών, αλλά και η παρουσία εξτρεμιστών Τ/κ εντός των θυλάκων, αποτέλεσαν εξίσου σημαντικά αίτια ώστε να καθυστερήσει κατά πολύ η δημιουργία ταινιών. Εν αντιθέσει, παρατηρείται μεγαλύτερος αριθμός παραγωγών

³⁶ Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 3-4.

³⁷ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 6.

στην Ε/κ πλευρά, η οποία δεν υστερούσε σε κινηματογραφικό εξοπλισμό ή εξειδικευμένα στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο άτομα³⁸.

Με την ολοκλήρωση και της δεύτερης φάσης της τουρκικής εισβολής τον Αύγουστο του 1974 – αφού προηγήθηκαν το πραξικόπημα και η πρώτη φάση της εισβολής τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς – οι παραγωγές ταινιών σημείωσαν σημαντική αύξηση, η οποία οφείλεται εν μέρει στη δικαιολογημένη ανάγκη για κυκλοφορία των καταγεγραμμένων γεγονότων που προηγήθηκαν. Κυρίαρχη θεματολογία είναι ο πόλεμος, η βία και ο ξεριζωμός, ενώ ένα μεγάλο μέρος των ταινιών – αφορά Ε/κ παραγωγές όπως η ταινία *Ο Τελευταίος Γυρισμός* (Κορίνα Αβρααμίδου, 2008) – καταλήγει στην εντονότατη επιθυμία για επιστροφή στις πατρογονικές εστίες και στις προπολεμικές συνθήκες όπου οι δύο κοινότητες ζούσαν ειρηνικά μεταξύ τους³⁹.

Κατά το διάστημα αμέσως μετά τα τελευταία τραγικά γεγονότα, η ταυτότητα του τοπικού κινηματογράφου απομακρύνεται ολόένα και περισσότερο από τη διαμόρφωση ενός ενιαίου «κυπριακού» χαρακτήρα, καθαυτόν, ο οποίος να δίνει έμφαση στην έννοια της ανεξαρτησίας, όχι μόνο από πολιτικής πλευράς, αλλά και από εθνογραφικής και πολιτισμικής. Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν πως τα γεγονότα του 1974 είχαν ως αποτέλεσμα τη στροφή του κυπριακού πληθυσμού «προς τα εντός»⁴⁰, δηλαδή προς την ανεξάρτητη ύπαρξη του νησιού χωρίς την επίδραση της Ελλάδας ή της Τουρκίας και την καθιέρωση της νοοτροπίας του να σκέφτεται κανείς πρώτα σαν Κύπριος και έπειτα σαν Έλληνας ή Τούρκος. Επιπρόσθετα, σχετίζεται το γεγονός ότι η Κύπρος, ως μεγαλόνησος, αποτελεί ξεχωριστή ύπαρξη με συγκεκριμένα μοναδικά χαρακτηριστικά και, ως εκ τούτου, δύναται να αντιμετωπίζεται ως ξεχωριστό «έθνος». Στον αντίποδα, άλλοι μελετητές αμφισβητούν την ύπαρξη μιας βιώσιμης κυπριοκεντρικής ιδέας, αφού ήδη το παρελθόν του νησιού φανερώνει πως ο ντόπιος πληθυσμός εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό τόσο από τον ελληνικό πολιτισμό όσο και από τον τουρκικό. Μολονότι ο εκ των πραγμάτων διαχωρισμός μεταξύ κοινοτήτων υποκινήθηκε σε μεγάλο βαθμό από εξωτερικούς παράγοντες, οι ίδιοι οι κάτοικοι του νησιού στράφηκαν προς αντίθετες εθνικές κατευθύνσεις, μιας και απουσίαζε κάποιο κοινό εθνικό φρόνημα, οδηγώντας σε κατακόρυφη αύξηση της απέχθειας, του φόβου και

³⁸ Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 4.

³⁹ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 9.

⁴⁰ Νίκος Περιστιάνης, «Between nation and state: nation, nationalism, state, and national identity in Cyprus» (Διδακτορική διατριβή, Middlesex University, 2008), 224-226.

της καχυποψίας προς την άλλη κοινότητα⁴¹. Όπως παρουσιάζεται μέσα και από τις ταινίες ντοκιμαντέρ αλλά και μυθοπλασίας της κρίσιμης περιόδου, ο ντόπιος πληθυσμός σκέφτονταν πρωτίστως σαν Έλληνες και Τούρκοι και ύστερα σαν Κύπριοι.

Σχετικά με την πορεία εξέλιξης του κινηματογράφου στην Κύπρο και τα περιθώρια ανάπτυξής του, καθοριστικός παράγοντας στάθηκε η τηλεόραση γενικότερα και το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου (ΡΙΚ) ειδικότερα. Όσον αφορά την τηλεόραση, οι παραγωγές που υλοποιήθηκαν καθαρά για τηλεοπτική προβολή προορίζονταν αποκλειστικά στην επιρροή του ευρύτερου κοινού, εξυπηρετώντας έμμεσα τα πολιτικά συμφέροντα της κυβέρνησης. Η διαχρονική αξία της εθνικιστικής προπαγάνδας χρησιμοποιώντας τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης επέτρεψε τη διαμόρφωση μιας επίπλαστης συλλογικής μνήμης στο κοινό που δε βίωσε άμεσα τα γεγονότα⁴². Καθώς ο κινηματογράφος στην Κύπρο δεν ήταν ανεπτυγμένος και ποιοτικά ανεξάρτητος παρά μόνο μετά το 1960 – και ουσιαστικά μετά το 1975 – υπήρξε κατά βάση εξαρτημένος από το ΡΙΚ και τις κρατικές χορηγίες ώστε να παραχθούν ταινίες. Συνεπώς, το ΡΙΚ κατείχε την αναγκαία εξουσία ώστε να δράσει αυταρχικά, ελέγχοντας την πληροφόρηση που κυκλοφορούσε προς τα έξω. Στην πράξη, κάθε εξωτερική παραγωγή στην Κύπρο ήταν αναγκασμένη να περάσει από τον έλεγχο του ημικρατικού οργανισμού ώστε να λάβει την απαραίτητη χρηματοδότηση, επομένως σε καμία περίπτωση το παραγόμενο υλικό δε θα αποτελούσε μια πολιτικά ανεξάρτητη φωνή⁴³. Με εξαίρεση την πρόσφατη περίοδο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 μέχρι σήμερα, ο κυπριακός κινηματογράφος ακολουθούσε κατά βάση τον πολιτικά ορθό λόγο.

⁴¹ Μαρία Χατζηπαύλου, *Women and change in Cyprus feminisms and gender in conflict* (London: Bloomsbury Publishing Inc., 2010), 78, <https://doi.org/10.5040/9780755620487>.

⁴² Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 4-5.

⁴³ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 14-15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Κυπριακό Πρόβλημα και ντοκιμαντέρ

4.1 – Το ντοκιμαντέρ στην Κύπρο από το 1974 μέχρι σήμερα

Η λειτουργία του ντοκιμαντέρ ως προς τη δημιουργία συλλογικής μνήμης γύρω από ένα συμβάν εξυπνήρησε κατά πολύ την οπτικοακουστική καταγραφή σημαντικών γεγονότων της περιόδου που οδήγησαν στη διχοτόμηση του νησιού, με την διαμόρφωση και της Πράσινης Γραμμής όπως είναι σήμερα. Το είδος του ντοκιμαντέρ, ωστόσο, προσφέρεται εκ φύσεώς του να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο μαζικής χειραγώγησης του κοινού, καθώς, όταν πρόκειται για ντοκιμαντέρ έκθεσης, η κυρίαρχη λεκτική αφήγηση δεν αφήνει πολλά περιθώρια στο μέσο θεατή για κριτική σκέψη. Ιδίως όταν αγγίζει τόσο λεπτά και ευαίσθητα θέματα όπως το 1974 – με ό,τι αυτό συνεπάγεται – μπορεί κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί κακόβουλα, ώστε να στοχοποιήσει εσκεμμένα τη μια πλευρά και να θυματοποιήσει την άλλη.

Από αυτή την οπτική γωνία, το γεγονός πως η Ελληνοκυπριακή κοινότητα κατείχε τα απαραίτητα εργαλεία ώστε να δημιουργήσει ταινίες ντοκιμαντέρ, συνέβαλε άμεσα στην στοχοποίηση της Τουρκοκυπριακής κοινότητας και στην εδραίωση της φράσης «εμείς και οι άλλοι». Πιο συγκεκριμένα, παρήχθησαν ντοκιμαντέρ που περιέγραφαν γλαφυρά και με κάθε λεπτομέρεια τα αποτελέσματα της στρατιωτικής εισβολής από τους Τούρκους, ενώ οι σκληρές εικόνες από νεκρούς, αγνοούμενους, ερειπίων και απόλυτης καταστροφής προσέδιδαν ακόμη μεγαλύτερη αμεσότητα στην αφήγηση και τη μετάδοση πληροφοριών⁴⁴. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ως προς την απεικόνιση των γεγονότων από την πλευρά της Ε/κ κοινότητας, αποτελεί η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη *Αττίλας '74: Ο βιασμός της Κύπρου*. Η εν λόγω ταινία γυρίστηκε αμέσως μετά το πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για πολλές από τις μετέπειτα ταινίες, οι οποίες χρησιμοποιούν αποσπάσματά της⁴⁵.

Τα θέματα που καλύφθηκαν μέσω των ντοκιμαντέρ γενικότερα, αν και αναφέρονται ακριβώς στα ίδια συμβάντα, τείνουν να παρουσιάζονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες, κάτι που πολλές φορές οδηγεί σε εντελώς αντίθετα μεταξύ τους αποτελέσματα. Για παράδειγμα, η

⁴⁴ Νίκος Σιαφκάλης, επιμ., *Η ιστορία του Κινηματογράφου στην Κύπρο* (Λευκωσία: 7th Art Friends Club, 1995), 163-165.

⁴⁵ Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 31-33.

περίπτωση της τουρκικής εισβολής προσλαμβάνεται από τους μεν Τουρκοκύπριους ως το τέλος των δεινών που υπέστησαν μέχρι πρότινος από τους Ελληνοκύπριους εξτρεμιστές και η λύτρωση μέσα από την «επέμβαση ειρήνης» που εκτέλεσε η Τουρκία. Για τους δε Ελληνοκύπριους, ωστόσο, σημαίνει την καθοριστική στιγμή που ανέτρεψε για πάντα την καθημερινότητά τους, σηματοδοτώντας την έναρξη του βίαιου ξεριζωμού και της ζωής στην υπό κατοχή πατρίδα τους⁴⁶. Επομένως, γίνεται ξεκάθαρη η πολύπτυχη φύση του ντοκιμαντέρ ως μιας διαδικασίας παρατήρησης της πραγματικότητας, καταγραφής διαφόρων αποσπασμάτων της και, στο τέλος, επανασύνθεσης των κομματιών ώστε να ερμηνεύσουν ξανά την πραγματικότητα με ένα άλλο βλέμμα και ένα άλλο πλαίσιο⁴⁷.

Η έξαρση των εθνικιστικών ντοκιμαντέρ της περιόδου αμέσως μετά την εισβολή μέχρι και τη δεκαετία του 1980, επηρεάστηκε ευθέως από την παραγωγή ταινιών της δεκαετίας του 1960, με κυρίαρχη θεματολογία την επιστροφή στη ζωή πριν από τις διακοινοτικές συγκρούσεις. Η τάση αυτή υπήρξε κυρίως μονόπλευρη, από την ελληνοκυπριακή πλευρά, η οποία αναπολούσε τις συνθήκες που επικρατούσαν στα μεικτά χωριά με τους Ελληνοκύπριους και τους Τουρκοκύπριους να συνυπάρχουν ειρηνικά. Χαρακτηριστικά, ταινίες όπως οι *Cyprus is an Island*, *Αγάπες και Καημοί* (Φιλής, 1965), *Το τελευταίο φιλί* (Φιλής, 1970) και *Ο τελευταίος Γυρισμός*, παρουσιάζουν καθόλη τη διάρκειά τους σκηνές όπου οι δύο κοινότητες σχηματίζουν μια ενιαία κοινωνία, χωρίς τον οποιοδήποτε εμφανή διαχωρισμό ενώ, παράλληλα, αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους με άνεση και οικειότητα. Επιπρόσθετα, δεν περιλαμβάνονται πλάνα που να υποδεικνύουν οποιαδήποτε σύρραξη εντός της Κυπριακής Δημοκρατίας, αν και τη συγκεκριμένη περίοδο η ακραία εθνικιστική τάση έκανε την εμφάνισή της εκδηλώνοντας μαζικά την επιθυμία για ένωση με την Ελλάδα, μετά και από την αποχώρηση των Βρετανών⁴⁸.

Την ίδια δεκαετία – και συγκεκριμένα από το 1983 και έπειτα – η μονομερής ανακήρυξη της κατεχόμενης Κύπρου ως «Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου» από την Τουρκοκυπριακή κοινότητα ώθησε την Κυπριακή Δημοκρατία να χρησιμοποιήσει ευρέως τον κινηματογράφο, ώστε να επιτύχει τη διεθνοποίηση του Κυπριακού Προβλήματος και να εμποδίσει

⁴⁶ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 7.

⁴⁷ Καρακάσης, Γούσιος και Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*, 135-136.

⁴⁸ Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 4.

την ενδεχόμενη διεθνή αναγνώριση του υπό κατοχή εδάφους, μέσα από την προβολή της κατάστασης που επικρατούσε στο νησί⁴⁹.

Σε αντίθεση με τις εθνικιστικές ταινίες ντοκιμαντέρ που κυκλοφόρησαν ανοικτά στην Κύπρο και το εξωτερικό από το 1975 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1980, τα ντοκιμαντέρ που έφεραν ως κεντρικό θέμα τη συμφιλίωση των δύο κοινοτήτων, στοχεύοντας παράλληλα στην απενοχοποίηση και των δύο κοινοτήτων ισότιμα, συνάντησαν ισχυρούς φραγμούς που τα εμπόδισαν από το να προβληθούν ακόμη και στη χώρα που δημιουργήθηκαν. Το στερεότυπο «εμείς και οι άλλοι», που αυτο-τροφοδοτούνταν συνεχώς εντός των δύο κοινοτήτων, υψώθηκε σαν τείχος πάνω από την τοπική κοινωνία, η οποία αρνούνταν να δεχτεί μια νέα προσέγγιση στο Κυπριακό Πρόβλημα. Αξίζει να σημειωθεί πως, πρόσφατες ταινίες όπως η *Mud* του Derviş Zaim (2003), άσκησαν κριτική προς την κοινότητα από την οποία κατάγονται, με ευθείες κατηγορίες ότι δεν αναγνωρίζει και δεν αποδέχεται τον πόνο, τη θλίψη και τις θηριωδίες που βιώνει η άλλη πλευρά⁵⁰. Από την άλλη, η κυβέρνηση απαγόρευσε την προβολή και την κυκλοφορία της ταινίας του Λάμπρου Παπαδημητράκη και της Θέκλας Κίττου, *Cyprus: The Other Reality* (1976) στον τοπικό κινηματογράφο για χρόνια, με το πρόσχημα ότι δεν εξυπηρετούσε τους πολιτικούς σκοπούς της Ελληνοκυπριακής πλευράς⁵¹. Αξιοσημείωτο είναι επίσης, το γεγονός ότι δημιουργοί και από τις δύο πλευρές συνεργάστηκαν και συνεργάζονται προκειμένου να δημιουργήσουν ταινίες που να δικαιώνουν και τις δύο πλευρές. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Παράλληλα Ταξίδια* (*Parallel Trips*, 2004), μια συμπαραγωγή του Τουρκοκύπριου Derviş Zaim και του Ελληνοκύπριου Πανίκου Χρυσάνθου, η οποία αφορά την αφήγηση παράλληλων ιστοριών πριν και μετά το άνοιγμα των οδοφραγμάτων. Συγκεκριμένα, το μοτίβο του δίπολου-παράλληλου κυριαρχεί καθόλη τη διάρκεια της ταινίας, κατά το οποίο αντιπαραβάλλονται τα δεινά και των δύο πλευρών, χωρίς ο πόνος της μιας πλευράς να ακυρώνει τον πόνο της άλλης⁵².

⁴⁹ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 18.

⁵⁰ Laurence Raw, «Cyprus Past, Present and Future: The Derviş Zaim Trilogy», στο *Cyprus Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis (New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015), 100-103.

⁵¹ Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 5.

⁵² Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 45-46.

4.2 – Το ντοκιμαντέρ ως φωνή συμφιλίωσης

Συνδέοντας τις ταινίες – τόσο μυθοπλασίας όσο και ντοκιμαντέρ – που ακολούθησαν τις επόμενες δεκαετίες με το θεωρητικό πλαίσιο του κινηματογράφου που αναφέρεται σε καθεμία από τις παραγωγές ως διακριτή φωνή που εκφράζει μια άποψη και μια προσέγγιση στον ιστορικό κόσμο, τότε πρόκειται για μια ευρείας κλίμακας πολυφωνία στην Κύπρο. Μια πολυφωνία που εξαντλεί κάθε πιθανή πτυχή του διεθνούς, πλέον, ζητήματος που ονομάζουμε «Κυπριακό Πρόβλημα». Η πολύπλευρη προσέγγιση στο πρόβλημα οδηγεί σε παρατήρηση του θέματος από πολλές και διάφορες γωνίες, επικυρώνει και αμφισβητεί πρόσωπα και καταστάσεις ταυτόχρονα, αλλά και παρηγορεί και συμπαραστέκεται καθώς επιβεβαιώνει το μαρτύριο και από τις δύο πλευρές της Πράσινης Γραμμής. Την ίδια στιγμή, αποτελεί έναυσμα για περαιτέρω διερεύνηση της πραγματικότητας μέσω της λεπτομερούς παρατήρησης του τόπου και των χαρακτηριστικών του⁵³.

Το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003 σηματοδότησε και την αρχή μιας νέας εποχής όσον αφορά τον κινηματογράφο στην Κύπρο. Επέτρεψε την ελεύθερη διέλευση πολιτών από τις ελεύθερες περιοχές στις κατεχόμενες και το αντίστροφο, κάτι που ώθησε κατά δεκάδες χιλιάδες τους πρόσφυγες να επισκεφθούν για πρώτη φορά μετά από είκοσι εννέα χρόνια τα σπίτια τους. Το γεγονός αυτό πυροδότησε αυτομάτως την πρόκληση ενδιαφέροντος ώστε να δημιουργηθούν ντοκιμαντέρ που να προωθούν ακόμη πιο δραστικά το θέμα της συμφιλίωσης και της επανένωσης των δύο κοινοτήτων. Πλέον, ταινίες που αρχικά εμποδίστηκαν να κυκλοφορήσουν δημοσίως, αλλά και ταινίες από νέους δημιουργούς, προβάλλονται σε αίθουσες και στις δύο πλευρές, μπροστά σε κοινό αποτελούμενο από Τ/κ και Ε/κ. Μάλιστα, οι προβολές δεν περιορίζονται μόνο στις δύο πλευρές της Λευκωσίας, αλλά επεκτείνονται και εντός της Νεκρής Ζώνης, σε αίθουσες που προορίζονται για από κοινού οργάνωση εκδηλώσεων όπως το «Σπίτι για Συνεργασία» («Home for Cooperation»), το οποίο βρίσκεται μεταξύ των δύο αστυνομικών φυλακίων στο οδόφραγμα του ξενοδοχείου «Λήδρα Πάλας». Χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτή την περίπτωση αποτελεί η ταινία *Κυπραίες* (*Women of Cyprus*, 2009), μια παραγωγή της Βασιλικής Κατριβάνου και της Bushra Azzouz, σε συνεργασία και με τον δικοινοτικό οργανισμό «Hands Across the Divide», το οποίο πραγματεύεται τα προσωπικά βιώματα των γυναικών και από τις

⁵³ Constantinides και Papadakis, «Introduction», 10-12.

δύο πλευρές, γύρω από τη διχοτόμηση και την επαναπροσέγγιση των δύο πλευρών⁵⁴. Η μετακίνηση των πολιτών διαμέσου και εκατέρωθεν της Πράσινης Γραμμής αναζωογόνησε ένα μικρό μέρος της ζώνης που για χρόνια καλείται ως «νεκρή» και μετατράπηκε σε ενεργό σημείο ιστορικού, πολιτισμικού και εθνογραφικού ενδιαφέροντος.

Ως επακόλουθο, η όψη του κυπριακού κινηματογράφου αλλάζει συνεχώς μορφή, καθώς εμπλουτίζεται με ντοκιμαντέρ που καταπιάνονται με τον πειραματισμό προσφέροντας νέα δεδομένα και γνώση, παρά την σκληρή παρουσία της λογοκρισίας και της «καθώς πρέπει», πολιτικά ορθής έκφρασης⁵⁵. Αντιπαραβάλλοντας αρχειακό υλικό από το παρελθόν και σκηνές από τον σύγχρονο κόσμο, χρησιμοποιώντας αυτοαναφορικές, ανακλαστικές και ποιητικές μεθόδους αφήγησης, προτείνεται μια αναπαράσταση της ίδιας ιστορικής περιόδου που, μεταξύ άλλων, προκαλεί έντονη συζήτηση για μια εκ νέου προσέγγιση στο ζήτημα του «κυπριακού».

⁵⁴ Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 31-33.

⁵⁵ Ο.π., 37.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Το ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη»

5.1 – Αναγκαιότητα μελέτης, θεματολογία και επιρροές

Το κύριο ερώτημα που τέθηκε προς διερεύνηση κατά τη διάρκεια της προπαραγωγής αφορούσε στον τρόπο αναπαράστασης της καθημερινότητας στην περικλειστη – εντός των τειχών – πόλη της Λευκωσίας, δίπλα ακριβώς από την Πράσινη Γραμμή. Κεντρικό σημείο ενδιαφέροντος της έρευνάς μου είναι η χρονική περίοδος από το 1960 μέχρι και το 1974, με τον αντίκτυπο των τότε γεγονότων στη σύγχρονη εποχή. Παράλληλα, η καταγωγή της οικογένειάς μου που είναι πρόσφυγες από τις κατεχόμενες πόλεις Κερύνεια και Μόρφου, προκάλεσε την επιθυμία να παρατηρήσω προσεκτικά και από κοντά την καθημερινότητα στη διχοτομημένη πρωτεύουσα, καθορίζοντας τη θεματολογία της ταινίας.

Ο «κινηματογράφος-αλήθεια» γενικότερα, ως παράγοντας που επηρέασε τον τρόπο που προσεγγίζεται η πραγματικότητα μέσα από το ντοκιμαντέρ, υπήρξε βασική επιρροή και στη δημιουργία της «Νεκρής Ζώνης». Η ιδέα της αυθεντικότητας που πρεσβεύει ως κίνημα, σε συνδυασμό με χαρακτηριστικά όπως η αμέτοχη παρατήρηση και η καταγραφή συνομιλιών μεταξύ ανθρώπων που εμφανίζονται παράλληλα με την προβολή της αθέατης πτυχής της καθημερινότητας, προκάθορισε σε μεγάλο βαθμό τη διαδικασία παραγωγής της ταινίας. Εντούτοις, σε αντίθεση με την φυσικότητα που προσδίδει η κάμερα στο χέρι, τέθηκε ως περιορισμός η αποκλειστική χρήση τρίποδου, ώστε η κάμερα να παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας σταθερή. Με αυτό τον τρόπο δίνεται έμφαση στη λειτουργία της κάμερας ως απλού παρατηρητή που πολλές φορές περνά απαρατήρητος από τα πρόσωπα που απεικονίζονται. Στην προκειμένη περίπτωση, η στιλιστική επιλογή οφείλεται εν μέρει στην επιρροή από το έργο του σκηνοθέτη Γιώργου Ζώη⁵⁶, ο οποίος κάνει εκτενή χρήση της ακίνητης κάμερας στις ταινίες ντοκιμαντέρ, τονίζοντας τη φόρμα της εικόνας στον ίδιο βαθμό που τονίζεται και το θέμα. Συμπληρωματικά, η μεγάλη σχετικά διάρκεια των πλάνων προσφέρουν στον θεατή τον κατάλληλο χρόνο ώστε να παρατηρήσει ολόκληρο το κάδρο που παρουσιάζεται μπροστά του, αναλύοντας ένα-ένα τα στοιχεία που το απαρτίζουν – μια διαδικασία όμοια με την παρατήρηση μιας στατικής φωτογραφίας.

⁵⁶ Ιδιαίτερη επιρροή άσκησαν οι ταινίες ντοκιμαντέρ με τίτλο *Τίτλοι Τέλους* (2012) και *8^η Ηπειρος* (2017).

Θεματολογικά, το ζήτημα του Κυπριακού Προβλήματος χρήζει όχι μόνο ιστορικής ανάλυσης, αλλά και ανθρωπολογικής και εθνογραφικής, από τη στιγμή που τα δραματικά γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας του νησιού έχουν ακόμα άμεση επίδραση στις ζωές των ντόπιων κατοίκων. Κατέχει σημαντική αξία ο λόγος των ατόμων που έχουν βιώσει φρικτές καταστάσεις – ανεξαιρέτως καταγωγής – και βρίσκονται ακόμα εν ζωή. Ο λόγος τους, επίσης, χαρακτηρίζεται από τη μοναδική ιδιότητα του να προσφέρει μαρτυρίες. Τα επιστημονικά πεδία της εθνογραφίας και ανθρωπολογίας, γενικότερα, προσφέρουν τα απαραίτητα εργαλεία ώστε να καταγραφούν αυτές οι μαρτυρίες και συμπεριφορές, προσθέτοντας ένα ακόμη μέρος πολύτιμου θησαυρού στην άυλη πολιτισμική κληρονομιά του τόπου. Ιδιαίτερα στη σύγχρονη εποχή, η τεχνολογική ανάπτυξη στον τομέα του κινηματογραφικού εξοπλισμού και της τεχνικής επεξεργασίας του υλικού συνεισφέρει κατά πολύ στη διαδικασία καταγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας.

Κατά κύριο λόγο, οι παραγωγές ταινιών ντοκιμαντέρ στην Κύπρο, τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν, ακολουθούν την τάση περισσότερο να μεταδίδουν πληροφορίες παρά να πειραματίζονται με το μέσο προς διερεύνηση των δυνατοτήτων του. Δίαυλος αυτής της επικοινωνίας είναι το δεσπόζον λεκτικό σχόλιο με παράθεση συμπληρωματικών εικόνων και με πρόθεση την έκθεση απόψεων και την αφήγηση ιστοριών γύρω από ένα κοινό θέμα. Παράλληλα με τη λεκτική αφήγηση, το μεγαλύτερο ποσοστό ταινιών ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκαν στην Κύπρο μέχρι πρόσφατα, περιλαμβάνει αρχειακό υλικό πάνω στο οποίο κτίζεται μια ισχυρή και άμεση αφήγηση. Πράγματι, η χρήση αρχειακού υλικού σε ασπρόμαυρη κυρίως μορφή τείνει να προσδίδει αξιοπιστία και διαφάνεια στο κινηματογραφικό έργο, αλλά και εγκυρότητα προς αυτά που έχουν ειπωθεί. Επιπρόσθετα, η ασπρόμαυρη εικόνα παραπέμπει αυτομάτως σε παρελθοντικό χρόνο και η παράθεσή της δίπλα σε μια έγχρωμη εικόνα εκλαμβάνεται από το κοινό ως μια ταινία σύγκρισης μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Τέλος, η συμπερίληψη αρχειακού υλικού στις παραγωγές ντοκιμαντέρ στην Κύπρο, τόσο από δημόσια αρχεία όσο και από ιδιωτικές αρχειακές συλλογές, ενισχύει τη συλλογική μνήμη γύρω από τα γεγονότα του 1963-64 και του 1974 και καθιστά ελεύθερη την πορεία εξέλιξης της αφήγησης μέσα από τα πλάνα που θα ακολουθήσουν⁵⁷.

Στην προκειμένη περίπτωση της ταινίας «Νεκρή Ζώνη», έγινε χρήση της αμιγώς έγχρωμης εικόνας ώστε να προσδίδει άμεσα την αίσθηση της σύγχρονης εποχής και να δίνει, την ίδια στιγμή, έμφαση στις συνέπειες που τώρα βιώνουν οι κάτοικοι λόγω των γεγονότων του παρελθόντος.

⁵⁷ Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 42.

Επομένως, αποφεύχθηκαν στοιχεία μιας αφηγηματικής μεθόδου που ενδεχομένως να καθιστούσε το ντοκιμαντέρ ως αντιπαραβολή και σύγκριση του χθες με το σήμερα – μια από τις λειτουργίες της ασπρόμαυρης εικόνας και του αρχειακού υλικού. Παράλληλα, το γεγονός ότι αφορά μια ταινία η οποία στηρίζεται στη μέθοδο της παρατήρησης, συνεπάγεται την εγκυρότητα των σκηνών που προκύπτει μέσα ακριβώς από την παρουσίαση της σημερινής εικόνας του θέματος. Στην αντίθετη περίπτωση, όπου θα χρησιμοποιούνταν αρχειακό υλικό ή ασπρόμαυρη εικόνα, πιθανόν να οδηγούσε σε διαφορετική αντίληψη της λειτουργίας της ταινίας και σε αναπαραγωγή μιας εικόνας που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

5.2 – Προσέγγιση & Μεθοδολογία

Η μέθοδος που ακολουθήθηκε για τη δημιουργία της ταινίας «Νεκρή Ζώνη» βασίζεται κυρίως στη διαδικασία της παρατήρησης και σε μικρότερο βαθμό στην έκθεση πληροφοριών μέσω συνεντεύξεων. Ο αφηγηματικός τρόπος με χρήση της έκθεσης πληροφοριών τείνει να επιβάλλει ένα συγκεκριμένο τρόπο σκέψης στο θεατή, ιδίως όταν το θέμα αφορά ιστορικά γεγονότα. Θέτει, επίσης, τον θεατή σε μια θέση αμέτοχης παρατήρησης αναλαμβάνοντας το ρόλο του προσεκτικού ακροατή, τον οποίο «βομβαρδίζει» συνεχώς με πληροφορίες και επιχειρήματα που δύσκολα αφήνουν περιθώρια αμφισβήτησης. Ως εκ τούτου, τα συμπεράσματα που εξάγονται από την ταινία είναι κατά κάποιο τρόπο προ-σχεδιασμένα κατά το στάδιο της μεταπαραγωγής, όπου και καθορίζεται η τελική αφηγηματική δομή⁵⁸. Από την άλλη, ενδιαφέρον προκαλεί η λειτουργία της μεθόδου της έκθεσης όταν πρόκειται για παράθεση αντίθετων, μεταξύ τους, πληροφοριών. Σε αυτή την περίπτωση, τα υποκείμενα εκφράζουν εξίσου ισχυρά επιχειρήματα, αντικρούοντας ο ένας τον άλλο και αναγκάζουν το θεατή ως τρίτο πρόσωπο να σχηματίσει τη δική του εικόνα για ένα γεγονός, με βάση όσα έχει ακούσει.

Το ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη» αποσκοπεί ακριβώς στο να προτείνει μια προσέγγιση χωρίς να επιβάλλει έναν αποκλειστικό τρόπο σκέψης στον θεατή. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, δημιουργείται ένας διάλογος μεταξύ των κεντρικών χαρακτήρων, όχι με τον παραδοσιακό τρόπο όπου οι συμμετέχοντες βρίσκονται στον ίδιο χώρο την ίδια στιγμή, αλλά με αντιπαραβολή των μαρτυριών και των απόψεών τους σε διαφορετικό χρόνο για το ίδιο όμως θέμα. Εξάλλου, η

⁵⁸ Καρακάσης, Γούσιος και Κεφάλας, *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*, 109-110.

κυρίαρχη αφηγηματική μέθοδος της ταινίας βασίζεται στην παρατήρηση σκηνών της καθημερινότητας, με τη λεκτική αφήγηση να αναλαμβάνει συμπληρωματικό ρόλο. Η δυναμική εικόνα της καθημερινότητας, που καταγράφεται με τη βοήθεια μιας σταθερής κάμερας σε τρίποδο, συμβάλλει στο σχηματισμό μιας γενικής άποψης του χώρου, ως μιας προσωπικής ερμηνείας της πραγματικότητας. Συνεπώς, ο θεατής παρακολουθεί δράσεις από την καθημερινότητα, ακούει προσωπικά βιώματα των ντόπιων και αφήνεται ελεύθερος να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα γύρω από το θέμα που προβάλλεται και συζητείται.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως, αν και η λειτουργία της φαινομενικά αποστασιοποιημένης κάμερας μοιάζει αντικειμενική – αφού δε συμμετέχει ενεργά μέσα στη δράση – φέρει χαρακτηριστικά που την καθιστούν σημαντικά υποκειμενική. Πιο συγκεκριμένα, από τη στιγμή που τέθηκαν ορισμένα κριτήρια και περιορισμοί για την επιλογή των στοιχείων που απαρτίζουν την τελική εικόνα, η συνολική διαδικασία της καταγραφής παίρνει εξαρχής υποκειμενική στάση. Η επιλογή του θέματος κάθε σκηνής, η επιλογή της γωνίας λήψης, η επιλογή της στιγμής της καταγραφής, η επιλογή των κεντρικών χαρακτήρων και της τοποθεσίας, η επιλογή της διάρκειας του πλάνου – αποτελούν μερικά υποκειμενικά χαρακτηριστικά του ντοκιμαντέρ⁵⁹.

5.3 – Προπαραγωγή, Παραγωγή και Μεταπαραγωγή

Η διαδικασία υλοποίησης της ταινίας αποτελείται από τα τρία κύρια στάδια – προπαραγωγή, παραγωγή και μεταπαραγωγή – κατά τα οποία λήφθηκαν τόσο θεματολογικής όσο στιλιστικής και τεχνικής φύσεως αποφάσεις.

Αρχικά, κατά το στάδιο της προπαραγωγής, αφού αποφασίστηκε το κεντρικό θέμα της ταινίας, χρειάστηκε να προσδιοριστεί ο γενικότερος χώρος στον οποίο θα παρατηρούνταν η καθημερινότητα και, εν τέλει, θα καταγράφονταν η δράση. Για περίπου τρεις μήνες και σχεδόν επί καθημερινής βάσεως επισκεπτόμουν την περικλειστη παλιά Λευκωσία, με στόχο την παρατήρηση της καθημερινότητας από κοντά, τόσο στους κύριους εμπορικούς και τουριστικούς δρόμους όσο και στις παρόδους αυτών, εκ των οποίων οι περισσότερες καταλήγουν σε κάποιο αδιέξοδο, φυλάκιο ή στρατιωτικό «μπλόκο». Ήδη από τις πρώτες ημέρες αναγνώρισης της περιοχής κατέληξα στην απόφαση η ταινία να επικεντρώνεται στους παράδρομους, καθώς εκεί η

⁵⁹ Nichols, *Introduction to Documentary*, 110-115.

αλληλεπίδραση των ντόπιων μεταξύ τους και με τους τουρίστες είναι περισσότερο αυθεντική και αυθόρμητη. Επίσης, η αντίθεση μεταξύ των κεντρικών οδών και των γειτονιών γύρω από αυτές είναι τόσο έντονη ώστε να μην μπορούν να συγκριθούν. Καθώς το πλήθος ατόμων και η γενική εικόνα που συναντά κανείς στις δύο περιπτώσεις μεταβάλλεται απότομα, θα μπορούσε να αντιστοιχιστεί με το δίπολο πόλης-χωριού. Στην περίπτωση της παλιάς Λευκωσίας όμως, πρόκειται για μια διαφορά που γίνεται αισθητή σε απόσταση λίγων μόνο μέτρων.

Η διαδικασία της συστηματικής παρατήρησης, χωρίς όμως να καταγραφεί ουσιαστικό υλικό, διήρκεσε αρκετές ημέρες, έχοντας ως στόχο να αντιληφθώ σε ποιες περιόδους της ημέρας η δράση είναι εμφανέστερη και πιο χαρακτηριστική, καθώς και σε ποια ακριβώς σημεία. Στη συνέχεια, αποκλείοντας ένα μεγάλο μέρος της ημικατεχόμενης πόλης ως πιθανά σημεία καταγραφής, καθορίστηκαν τα σημεία τα οποία θα παρατηρούνταν για μεγάλα διαστήματα της ημέρας και από τα οποία θα αντλούνταν το υλικό με την καθημερινή δράση. Προκειμένου η συμπεριφορά των κατοίκων να είναι όσο το δυνατόν πιο φυσική και αυθόρμητη, τον υπόλοιπο χρόνο μέχρι τα πρώτα ουσιαστικά γυρίσματα, στόχος ήταν οι κάτοικοι να έχουν συνηθίσει στην παρουσία μου και ιδιαίτερα της κάμερας, στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό. Για αυτό το λόγο, το μεγαλύτερο διάστημα της προπαραγωγής αφιερώθηκε στην επί τόπου παρατήρηση.

Όσον αφορά τις δυσκολίες και τους περιορισμούς που προέκυψαν στη συνολική διαδικασία της λήψης του υλικού, σχετίζονται με το γεγονός πως η Πράσινη Γραμμή αποτελεί εκ των πραγμάτων ουδέτερο έδαφος υπό την εποπτεία των δυνάμεων της UNFICYP (Ειρηνευτική Δύναμη ΟΗΕ στην Κύπρο) και κάθε πλευρά της Ζώνης φρουρείται από αντίστοιχα στρατιωτικά φυλάκια. Συνεπώς, η προσέγγιση του βορειότερου τμήματος της παλιάς Λευκωσίας, πλησίον των φυλακίων, είναι πρακτικά δύσκολη έως αδύνατη, ενώ η κινηματογράφηση οποιουδήποτε κτηρίου που ανήκει σε στρατιωτική δύναμη απαγορεύεται. Ως αποτέλεσμα, τέθηκε αυτομάτως ο περιορισμός ως προς το περιεχόμενο της ταινίας, το οποίο δε μπορεί να περιλαμβάνει απόψεις της Νεκρής Ζώνης αυτούσιας.

Στο κομμάτι του μοντάζ και της διαμόρφωσης της αφηγηματικής δομής, ο τίτλος του ντοκιμαντέρ, «Νεκρή Ζώνη», θέτει τη βάση για μια κύρια αντίθεση πάνω στην οποία κτίζεται ολόκληρη η ταινία και αναφέρεται τόσο στην κυριολεκτική όσο και στη μεταφορική έννοιά του. Αφενός, η Νεκρή Ζώνη, ως η ουδέτερη περιοχή που διαχωρίζει τις υπό κατοχή περιοχές από τις ελεύθερες και που κρατάει τους κατοίκους των δύο πλευρών σε «ασφαλή» απόσταση, ορίζει την

κυριολεκτική σημασία του τίτλου. Εγκαθιδρύει, δηλαδή, τον χώρο μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση της ταινίας. Αφετέρου, το γεγονός ότι το βορειότερο τμήμα της ελεύθερης παλιάς Λευκωσίας είναι κάθε άλλο παρά εγκαταλελειμμένο και εξίσου κατοικήσιμο με οποιαδήποτε άλλη περιοχή, καθιστά την Πράσινη Γραμμή να μοιάζει περισσότερο με μια ζωντανή ζώνη παρά με νεκρή. Μάλιστα, την τελευταία δεκαετία φιλοξενεί ακόμα περισσότερους κατοίκους και πλήθος επισκεπτών λόγω της πολιτιστικής αναβάθμισης της περιοχής με ποικίλα φεστιβάλ, αναπαλαιωμένα εργαστήρια τέχνης, μουσεία, καθώς και εμπορικού τύπου επιχειρήσεις όπως καφετέριες και εστιατόρια⁶⁰.

5.4 – Ποιοτικά χαρακτηριστικά

Ως προς τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ταινίας, η τελική μορφή καθορίστηκε στο στάδιο της μεταπαραγωγής με τη διαδικασία του μοντάζ. Η συναρμολόγηση των αποσπασμάτων της καθημερινότητας μεταξύ τους, με τρόπο που να αναδεικνύει συγκεκριμένες πτυχές τις οποίες έχει προκαθορίσει ο δημιουργός, αποτελεί μια σχολαστική διαδικασία επιλογής με στόχο τη σταδιακή αποψίλωση του υλικού ώστε να έχει απομείνει μόνο η ουσία. Το γεγονός, επίσης, ότι δεν βασίζεται αυστηρά σε ένα προκαθορισμένο σενάριο, αλλά σε μια γενική ιδέα της παραγωγής με βάση ένα επιλεγμένο θέμα, προϋποθέτει τον δημιουργό της ταινίας να είναι σε θέση να πειραματιστεί με το «ωμό» υλικό, να χρησιμοποιήσει εκτενώς τεχνικές αντιπαραβολής των πλάνων καταλήγοντας σε ένα λειτουργικό δημιουργικό αποτέλεσμα διατηρώντας, όμως, την υπευθυνότητα ώστε το τελικό αποτέλεσμα να μην παραχαράσσει την πραγματικότητα⁶¹. Συνεπώς, η διαδικασία του μοντάζ απαιτεί, από τη μια, απόλυτη επίγνωση του καταγεγραμμένου υλικού και από την άλλη απόλυτη ελευθερία και δημιουργικότητα ώστε, με την τακτική δοκιμασίας-σφάλματος και την ανακύκλωση του υλικού που αρχικά θεωρήθηκε ως «άχρηστο», να καταλήξει στην επιθυμητή επανερμήνευση του πραγματικού κόσμου.

Καθώς το αρχικό υλικό που συλλέχθηκε ήταν μεγαλύτερο των εκατό ωρών, υπήρξε η ανάγκη για διαχωρισμό του άμεσα «ωφέλιμου» υλικού, των δευτερευόντων-συμπληρωματικών πλάνων και του υλικού που δεν απέδιδε κάτι εξαρχής αλλά στη συνέχεια θα μπορούσε να

⁶⁰ Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 34.

⁶¹ Καρακάσης, Γούσιος και Κεφάλας, *Εφώδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*, 109.

αποδειχθεί χρήσιμο. Μέσα από τη διαδικασία ποιοτικού διαχωρισμού του υλικού αναδείχθηκαν οι βασικές καταγραφές, που θα αποτελούσαν τα θεμέλια πάνω στα οποία θα κτίζονταν ολόκληρη η αφήγηση. Έπειτα, έγινε ομαδοποίηση των βασικών πλάνων με κύριο κριτήριο την τοποθεσία, καθώς και τη δράση την οποία περιλαμβάνουν. Επιπρόσθετα, αξίζει να αναφερθεί πως, το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ παρουσιάζει μια μόνο εκδοχή εκ των δύο της παρούσας κατάστασης στην Κύπρο, αφού καταπιάνεται με τη μελέτη της ελεύθερης περιοχής της παλιάς Λευκωσίας, νότια από την Πράσινη Γραμμή. Το βόρειο τμήμα της παλιάς Λευκωσίας – με εξαίρεση λιγοστά πλάνα – δεν εμφανίζεται μέσα στην ταινία. Ωστόσο, δηλώνει την παρουσία του ως στοιχείο του γενικότερου ηχοτοπίου.

Αφηγηματικά, η δομή της ταινίας αποτελείται από τρία μέρη, το καθένα από τα οποία εισάγει και παρατηρεί μια πτυχή της καθημερινότητας στην περιοχή. Το πρώτο μέρος, που καταλαμβάνει περίπου το ένα τρίτο της συνολικής διάρκειας, παρουσιάζει μια γενική άποψη της παλιάς Λευκωσίας και χρησιμοποιεί την οδό Ερμού για να παρουσιάσει με νύξεις το κεντρικό θέμα της ταινίας. Παράλληλα, η λεκτική αφήγηση του κ. Σωτήρη, ενός από τα τρία πρόσωπα που συμμετέχουν ως κεντρικοί χαρακτήρες στο ντοκιμαντέρ, τοποθετεί από την αρχή τον θεατή στο ιστορικό παρελθόν που πλαισιώνει το ντοκιμαντέρ. Μέσω του σχολίου, αναφέρει αναμνήσεις από τις συνθήκες που επικρατούσαν τη διετία 1963-64 – περίοδος συγκρούσεων και εχθροπραξιών – κατά την οποία διαμορφώθηκε η Πράσινη Γραμμή στην πρωτεύουσα και έθεσε σε απόσταση τις δύο κοινότητες. Την υπόλοιπη διάρκεια του πρώτου μέρους παρακολουθούμε τη συμπεριφορά των κατοίκων όταν αυτοί εργάζονται, κοινωνικοποιούνται ή περνούν χρόνο με τον εαυτό τους. Πολλές φορές, οι διάφορες φάσεις ενασχόλησης συμπλέκονται, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες σκηνές που προσφέρονται για παρατήρηση. Για παράδειγμα, περιπτώσεις όπου ο τόπος εργασίας ενός ατόμου μετατρέπεται για λίγο σε σημείο συνάντησης μιας παρέας ή ένα σπίτι παραμένει με την πόρτα ανοιχτή για ώρες δίνοντας αυτόματα την άδεια στους γείτονες να «εισβάλουν», φανερώνουν μια κλειστή κοινωνία, της οποίας τα μέλη γνωρίζονται καλά μεταξύ τους και πολύ συχνά τα όρια του προσωπικού χώρου γίνονται πιο ελαστικά. Ενδιαφέρον προκαλεί, επίσης, η εξοικείωση των κατοίκων με τη Νεκρή Ζώνη και τα ερειπωμένα κτήρια, τα οποία φέρουν ακόμα σημάδια από σφαίρες. Κτήρια που μαρτυρούν ένα βίαιο παρελθόν περνούν απαρατήρητα από τον ντόπιο πληθυσμό, όχι όμως από τους περαστικούς, με εμφανή την περιέργειά τους να τα δουν από κοντά και να μάθουν περισσότερες πληροφορίες για αυτά.

Η παρούσα κατάσταση, όπως τη βιώνουν ορισμένοι ντόπιοι κάτοικοι, εκτίθεται μέσα και από το λεκτικό σχόλιο του κ. Αντώνη και του κ. Χαράλαμπου, οι οποίοι δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο αίσθημα της περιθωριοποίησης που νιώθουν μέσα στη σύγχρονη κοινωνία. Αναφέρουν προβλήματα και προβληματισμούς με τα οποία έρχονται καθημερινά σε επαφή. Ταυτόχρονα, γίνεται σύγκριση με τις υπόλοιπες επαρχίες όπως η ελεύθερη Αμμόχωστος και η Λεμεσός, στις οποίες – σύμφωνα με τους συνεντευξιζόμενους – είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς πως υπάρχει πρόβλημα στον τόπο, υπαινισσόμενοι το Κυπριακό Πρόβλημα και τις συνέπειές του στη σημερινή εποχή. Μέσα από το σχόλιο του κ. Χαράλαμπου – τον οποίο ακούμε αλλά δε βλέπουμε – γενικότερα, διαφαίνεται η σημασία του προβλήματος που αντιμετωπίζει η τοπική κοινωνία, ως ένα ζήτημα που αξίζει να τεθεί ως προτεραιότητα επίλυσης προκειμένου να επιλυθούν και πολλά άλλα προβλήματα των κατοίκων της περιοχής.

Το δεύτερο μέρος της ταινίας βασίζεται στα άτομα και στο χώρο που κυριαρχούν στο πρώτο μέρος, εισάγοντας, όμως, το στοιχείο των περαστικών και των τουριστών. Στην προκειμένη περίπτωση, κέντρο ενδιαφέροντος αποτελεί η συναναστροφή των κατοίκων με τους τουρίστες και πώς – εάν και εφόσον – αλλάζει η συμπεριφορά τους καθώς ομάδες τουριστών «εισβάλλουν» στον οικείο τους χώρο. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται πως ο τουρισμός στην παλιά Λευκωσία δεν είναι «συνηθισμένος» – με την έννοια της περιήγησης με χαλαρή διάθεση σε μια τουριστική περιοχή – αλλά παίρνει τη μορφή προβληματισμού για το πρόσφατο παρελθόν και το παρόν του τόπου. Επιπρόσθετα, οι τουρίστες δεν επισκέπτονται την παλιά Λευκωσία ως ένα ανοικτό μουσείο, το οποίο να εκθέτει κομμάτια της ιστορίας που έχουν τελειώσει, αλλά πρόκειται για ένα ζήτημα που παραμένει ανοικτό – με αμφίβολη έκβαση – και μια ιστορία που συνεχίζει να χαράσσεται. Ως προς την εικόνα και τι μπορεί να παρατηρηθεί μέσα από αυτή, κυρίαρχο στοιχείο αποτελούν οι μάζες από τουρίστες, οι οποίοι έχουν ως σημείο εκκίνησης της ξενάγησής τους το Άγαλμα της Ελευθερίας στο ύψος της Αρχιεπισκοπής, κατευθυνόμενοι προς το κέντρο της Λευκωσίας, με τελικό προορισμό το οδόφραγμα της οδού Λήδρας. Μέσα από την περιδιάβασή τους, διακρίνονται να έρχονται σε επαφή με τους κατοίκους της πόλης, να συνομιλούν με αυτούς, να φωτογραφίζουν διάφορα κτήρια και να εισέρχονται μέσα στα παραδοσιακά εργαστήρια. Από την άλλη πλευρά, οι κάτοικοι τείνουν να διατηρούν δύο αντίθετες μεταξύ τους στάσεις απέναντι στην επέλαση των περαστικών. Αφενός, απεικονίζονται να συνομιλούν μαζί με τους τουρίστες – πολλές φορές τους ακολουθούν για λίγο και να γίνονται ένα με αυτούς – να συναναστρέφονται με ενθουσιασμό, δικαιώνοντας τη στερεοτυπική εικόνα φιλοξενίας ως μεσογειακός λαός και να είναι πλήρως

εξοικειωμένοι και εναρμονισμένοι στην παρουσία ξένων ατόμων (Εικόνα 1). Αφετέρου, σε ορισμένες περιπτώσεις, κάτοικοι κρατούν απόσταση από τους τουρίστες, κοιτώντας τους με ιδιαίτερη περιέργεια και αποφεύγοντας να έρθουν σε επαφή. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται αισθητή η παρουσία του ξένου πληθυσμού, δημιουργώντας αντίθεση μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μέρους του ντοκιμαντέρ (Εικόνες 2 και 3).



Εικόνα 1: Εξοικείωση μεταξύ κατοίκων και τουριστών.



Εικόνα 2: Κάτοικος που παρατηρεί τους τουρίστες από μακριά.



Εικόνα 3: Οι τουρίστες εισέρχονται σαν «μπουλούκια» μέσα στα στενά της παλιάς Λευκωσίας.

Η έμμεση κορύφωση, που διαμορφώνεται μέσα από την έκφραση των δυσκολιών που βιώνουν οι κάτοικοι στον βαθμό που νοιώθουν την ανάγκη να ξεφύγουν από αυτή την κατάσταση, αποτελεί την ίδια στιγμή τη μετάβαση στο τρίτο και τελευταίο μέρος της ταινίας, στο οποίο τίγεται το ζήτημα της ανασφάλειας που κυριαρχεί στην καθημερινότητα των ντόπιων. Σε αυτή την περίπτωση, χαρακτηριστικά, το λεκτικό σχόλιο παρουσιάζει την αντίθεση μεταξύ αισιοδοξίας και απαισιοδοξίας καθώς, από τη μια πλευρά, εκφράζεται η ελπίδα πως «η Κύπρος αντιστέκεται» στις δημογραφικές και πολιτισμικές αλλαγές που επιφέρει η μαζική μετανάστευση και στις συνέπειες που συνεπάγεται το κυπριακό πρόβλημα. Από την άλλη, παρατηρείται έντονη ανησυχία και φόβος για την κατάσταση που επικρατεί λόγω της παράνομης μετανάστευσης μέσω των οδοφραγμάτων και της Πράσινης Γραμμής, ιδίως όταν πέφτει το φως και η εγκληματικότητα «ξυπνά» μέσα στις γειτονιές πλησίον της νεκρής ζώνης. Κατά τη διάρκεια του τρίτου μέρους της ταινίας, η εικόνα σε ορισμένες περιπτώσεις αναλαμβάνει συμπληρωματικό ρόλο, μιας και η λεκτική αφήγηση είναι τόσο ισχυρή που γίνεται δεσπόζουσα και κατευθύνει την εξέλιξη της ταινίας προς την κορύφωση.

Ιδιαίτερη θέση στην αφήγηση κατέχει το στοιχείο της σημαίας, το οποίο εμφανίζεται σποραδικά μέσα στην εικόνα, τόσο στο παρασκήνιο όσο και στο προσκήνιο. Η συγκεκριμένη επιλογή, το να συμπεριληφθούν οι ελληνικές και τουρκικές σημαίες ως χαρακτηριστικό της γενικότερης εικόνας της πόλης, ανταποκρίνεται πλήρως στην πραγματικότητα. Αρκεί μια απλή περιδιάβαση ενός επισκέπτη στην εντός των τειχών Λευκωσία για να συνειδητοποιήσει το πλήθος των σημείων όπου βρίσκονται οι δύο σημαίες (Εικόνα 4). Στην ουσία, πρόκειται για τέσσερις σημαίες: η ελληνική σημαία συνοδεύεται από τη σημαία της Κυπριακής Δημοκρατίας και η τουρκική σημαία από τη σημαία του ψευδοκράτους. Η συμπερίληψη της σημαίας στην ταινία προβάλλει το ερώτημα περί διαμόρφωσης ενός έθνους που να ενώνει τις δύο κοινότητες. Ως σύμβολο, η σημαία συνδέεται εννοιολογικά με την προσπάθεια ένωσης ενός πληθυσμού πίσω από ένα κοινό σύνολο ιδεών, ιστορίας και πεποιθήσεων⁶². Στην περίπτωση της Κύπρου, ωστόσο, οι διακοινοτικές διαμάχες είχαν ως αποτέλεσμα οι δύο πλευρές να συνασπιστούν γύρω από το δικό τους σύμβολο η καθεμία και να παραμείνουν για αρκετά χρόνια πιστοί στην ιδεολογία «εμείς και αυτοί».



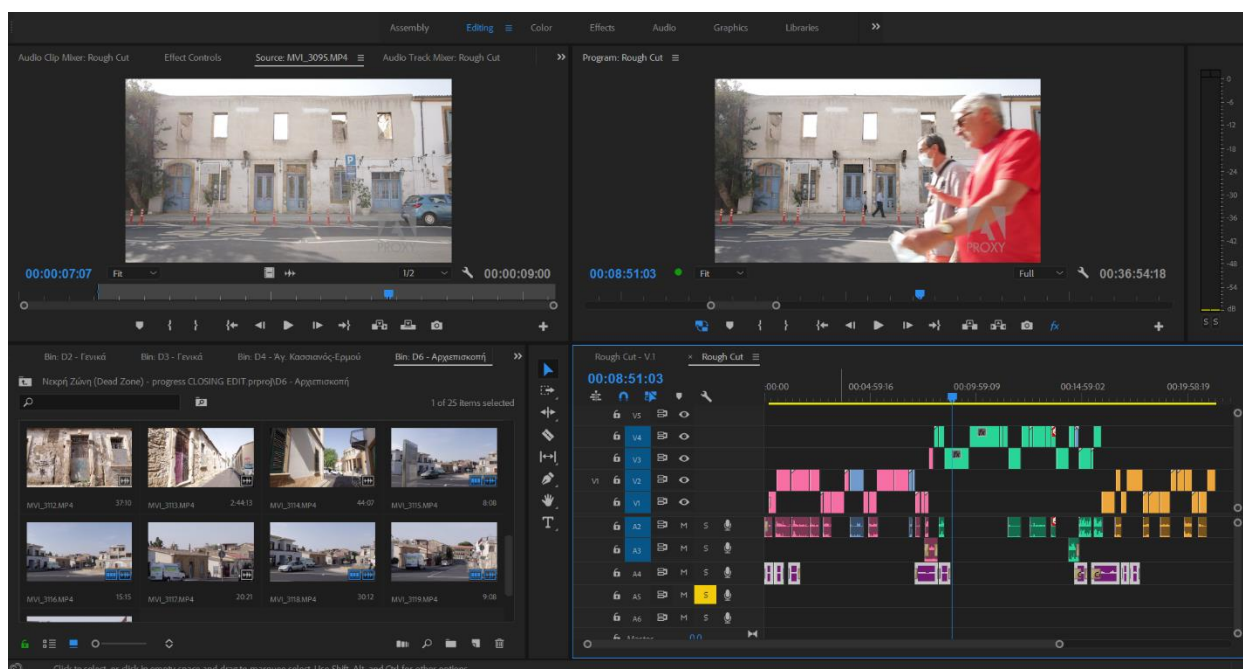
Εικόνα 4: Οι σημαίες, ως εθνικά σύμβολα, υπενθυμίζουν τον διαχωρισμό των δύο πλευρών.

⁶² Tim Marshall, *Για μια σημαία: Η δύναμη, η πολιτική και η ιδεολογία των συμβόλων*, μτφ. Σπυρίδων Κατσούλας (Αθήνα: Εκδόσεις Διόπτρα, 2016), 14.



Εικόνα 5: Η αρχή και το τέλος της «Νεκρής Ζώνης».

Καταληκτικά, το τέλος της ταινίας σηματοδοτείται μέσα από την αναπαράσταση του ίδιου χώρου καθώς ο ήλιος πέφτει (Εικόνα 5). Η ανθρώπινη δραστηριότητα εξακολουθεί να είναι παρούσα, ωστόσο δεν παρουσιάζεται κάποιος γνώριμος χαρακτήρας, παρά μόνο περαστικοί, για τους οποίους η παλιά Λευκωσία αποτελεί τόπος βραδινής αναψυχής. Ως αποτύπωση της έννοιας της καθημερινότητας και της κυκλικής επαναλαμβανόμενης πορείας που χαρακτηρίζει την ταινία, η εικόνα που παρουσιάζεται ως πρώτο και τελευταίο πλάνο είναι ίδια, με μόνη διαφορά το γεγονός ότι στην τελευταία πρόκειται για νυκτερινό τοπίο.



Εικόνα 6: Διαμόρφωση αρχικής δομής της ταινίας στα τρία μέρη, με βάση τον ήχο.

5.5 – Τεχνικά χαρακτηριστικά

Το στάδιο της επεξεργασίας της εικόνας και του ήχου πραγματοποιήθηκε με σχετικά ανορθόδοξο τρόπο, μιας και τοποθετήθηκε εξαρχής το ηχητικό στοιχείο της μουσουλμανικής προσευχής που πλαισιώνει το ντοκιμαντέρ, προκειμένου να σηματοδοτεί τη μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο, δίνοντας μια αρχική μορφή στη δομή της ταινίας (Εικόνα 6). Έχοντας προκαθορίσει τη συνολική διάρκεια της ταινίας κατά προσέγγιση, τέθηκαν τα βασικά πλάνα τα οποία χαρακτηρίζουν τη θεματολογία του κάθε μέρους ξεχωριστά και πάνω στα οποία θα κτιστεί η αφήγηση. Πρόκειται για γενικά πλάνα του χώρου που βασίζονται εξ ολοκλήρου στη μέθοδο της παρατήρησης και παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τα στοιχεία που απεικονίζουν (Εικόνες 7, 8 και 9)

Υποστηρίζοντας τον στόχο της ταινίας να αποδώσει μια ερμηνεία της πραγματικότητας όσο πιο άμεσα, φυσικά και αυθόρμητα γίνεται, το μοντάζ αποτελείται από απλές τεχνικές συναρμολόγησης, χωρίς τη χρήση κάποιων ιδιαίτερων ή πολύπλοκων «εφέ», έτσι ώστε να μην προκαλείται οποιοσδήποτε αντιπερισπασμός που να αποσπά την προσοχή από το θέμα και την ουσία. Στην ολότητά του, το ντοκιμαντέρ βασίζεται στην ιδέα της συνεχούς ροής ως συνδετικού στοιχείου από πλάνο σε πλάνο και από ενότητα σε ενότητα, λειτουργώντας με τρόπο που να αποδίδει μια ακόμα οπτική απεικόνιση της καθημερινότητας και της επαναληπτικής κυκλικής πορείας που τη χαρακτηρίζει. Πιο συγκεκριμένα, η ροή διατηρείται μέσα από το συνδυασμό ίδιας κίνησης και δράσης μεταξύ δύο διακριτών πλάνων, όπως δύο αυτοκίνητα που κινούνται προς την ίδια φορά ή άτομα που εμφανίζονται σε δύο διαδοχικά πλάνα, διαφορετικού όμως καδραρίσματος. Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται εκτενώς ηχητικές και οπτικές γέφυρες, οι οποίες ενώνουν δύο διαφορετικές εικόνες με διαφορετικά στοιχεία (Εικόνα 10).

Ταυτόχρονα, η εικόνα χαρακτηρίζεται από φυσικότητα του χρώματος και ουδέτερη αντίθεση. Επιπλέον, ο φωτισμός παραμένει καθόλη τη διάρκεια της ταινίας φυσικός, επιδιώκοντας σε κάθε περίπτωση να αναδεικνύει τα ιδιαίτερα οπτικά στοιχεία που διακρίνουν κάθε τοπίο. Κατά κύριο λόγο, στις σκηνές απεικονίζονται τόσο αναπαλαιωμένα-διατηρητέα όσο και μισοερειπωμένα κτήρια σε ενιαία παραδοσιακή αρχιτεκτονική με βάση την «πουρόπετρα» – ένα είδος πωρόλιθου – και το πλιθάρι – μίγμα άχυρου και πηλού (Εικόνα 11).



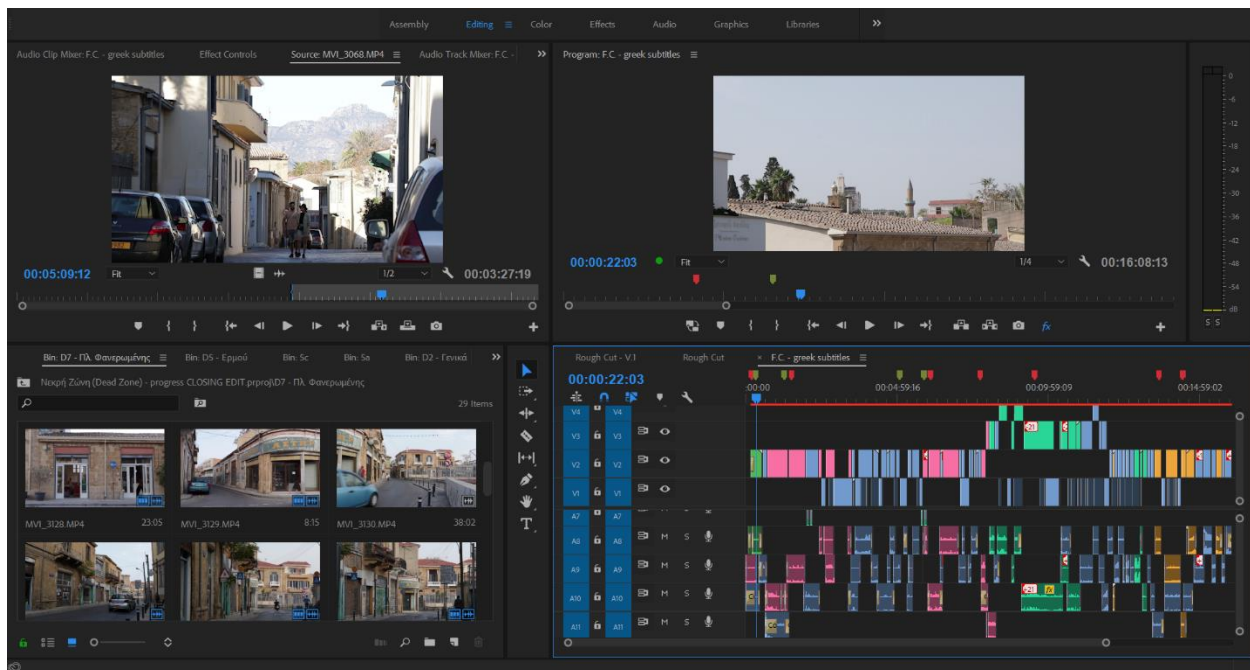
Εικόνα 7: Βασική εικόνα πρώτου μέρους.



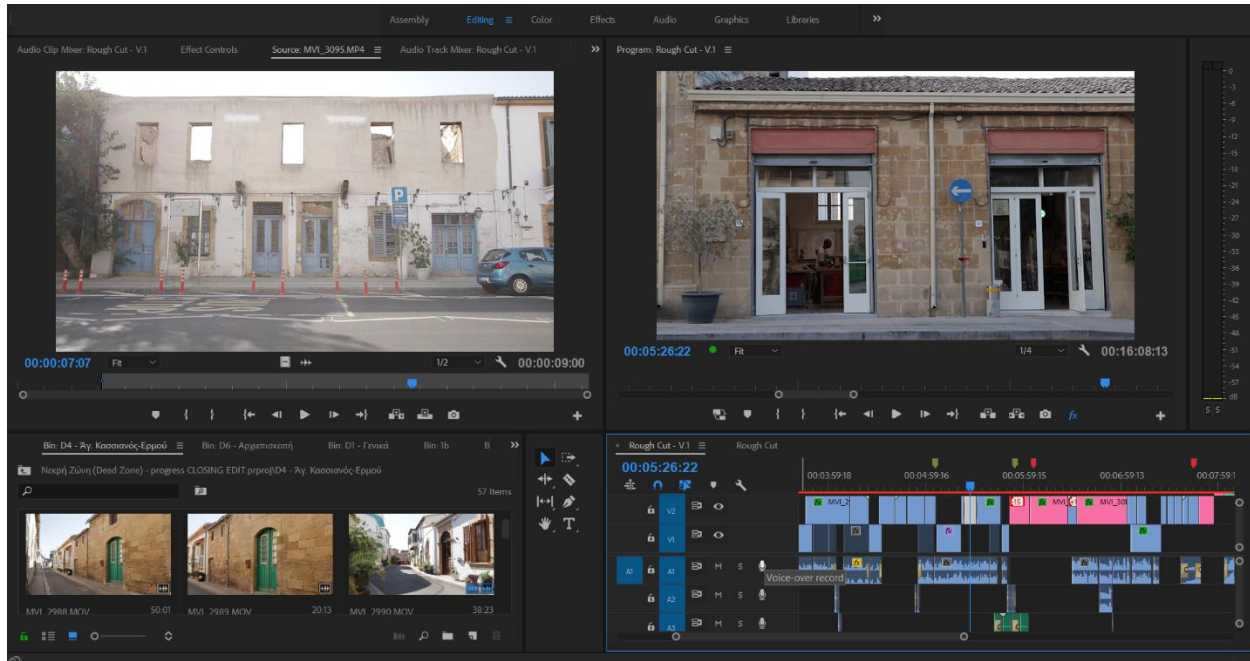
Εικόνα 8: Βασική εικόνα δεύτερου μέρους.



Εικόνα 9: Βασική εικόνα τρίτου μέρους.



Εικόνα 10: Σύνδεση πλάνων μεταξύ τους με τη χρήση γεφυρών, ως μεταβατικό στοιχείο από πλάνο σε πλάνο και από ενότητα σε ενότητα.



Εικόνα 11: Ο χώρος στη «Νεκρή Ζώνη» αποτελείται από συνδυασμό ερειπωμένων και αναπαλαιωμένων κτηρίων, με χαρακτηριστικό υλικό την «πουρόπετρα».

Όσον αφορά τον ήχο στο ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη», χρησιμοποιείται αποκλειστικά ο φυσικός ήχος που προέρχεται από τις λήψεις των πλάνων και αναλαμβάνει τον ρόλο να αναπαραστήσει τον πραγματικό ήχο περιβάλλοντος. Όπως προαναφέρθηκε, το κύριο ηχητικό στοιχείο που διακρίνεται στην ταινία προέρχεται από τη μακρινή καταγραφή μιας μουσουλμανικής προσευχής – από την εκκλησία της Αγίας Σοφίας στην κατεχόμενη Λευκωσία, η οποία έχει μετατραπεί σε τζαμί. Η εν λόγω εκκλησία κάνει την εμφάνισή της σποραδικά μέσα στην ταινία, ως δύο μιναρέδες που φέρουν μια τούρκικη σημαία και μια σημαία του ψευδοκράτους (Εικόνα 12). Η επιλογή της συγκεκριμένης ηχητικής επένδυσης έγινε επίσης στο πλαίσιο της φυσικής αναπαράστασης της καθημερινότητας. Αφορά έναν ήχο, του οποίου ο αντίλαλος «βγαίνει» καθημερινά μέσα από τη Νεκρή Ζώνη και υποδηλώνει την παρουσία μιας διαφορετικής κοινωνίας και κουλτούρας πέρα από τα οδοφράγματα, μερικά μόλις μέτρα πίσω από το τείχος που υψώνουν τα στρατιωτικά φυλάκια. Αποτελεί, επίσης, έναν ήχο που γίνεται αντιληπτός σε ολόκληρη την παλιά Λευκωσία – αρκετές φορές μέσα στην ίδια ημέρα – επικαλύπτοντας κάθε άλλο φυσικό ήχο σε όποιο δρόμο κι αν βρεθεί κανείς.



Εικόνα 12: Στο βάθος, η εκκλησία της Αγίας Σοφίας στην κατεχόμενη Λευκωσία, πλέον ως τζαμί με τους δύο μιναρέδες και τις τουρκικές σημαίες.

Συνδυάζοντας τον ήχο της προσευχής με την πρώτη σκηνή, όπου διαφαίνονται τα δύο θρησκευτικά σύμβολα – μια εκκλησία και ένα τζαμί – το ένα απέναντι από το άλλο, υποδηλώνεται η εγγύτητα των δύο κοινοτήτων, καθώς και το γεγονός ότι μοιράζονται ένα κοινό παρελθόν, με τη Νεκρή Ζώνη να τις κρατά σε απόσταση. Επιπλέον, τα θρησκευτικά αυτά σύμβολα αντιπροσωπεύουν δύο μεγάλα κεφάλαια της ιστορίας του νησιού, τον Χριστιανισμό και τον Μουσουλμανισμό, προσδίδοντας σε αυτά την πρόσθετη λειτουργία των ιστορικών συμβόλων που χαρακτηρίζουν και την Κύπρο, γενικότερα, ως σημείο συνάντησης πολλών και διάφορων πολιτισμών⁶³.

Τα υπόλοιπα στοιχεία που απαρτίζουν τον ήχο περιβάλλοντος περιγράφουν το τοπίο που παρατηρούμε στην εικόνα καθενός από τα τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, ο ήχος προδιαγράφει ένα αστικό ηχοτοπίο, περιλαμβάνοντας ήχους από αυτοκίνητα, φορτηγά και μοτοσικλέτες ενώ, καθώς εξελίσσεται η αφήγηση, διακρίνουμε τη φωνή ντόπιων κατοίκων που συνομιλούν. Η ηχητική μεταβατική γέφυρα στο τέλος του πρώτου μέρους, με μουσική να ακούγεται στο βάθος από μια καφετέρια, εισάγει τον θεατή στο δεύτερο μέρος, όπου κυρίαρχο ηχητικό στοιχείο αποτελούν οι ομιλίες από τους τουρίστες που κινούνται σε «μπουλούκια» μέσα στα στενά σοκάκια της οδού Ερμού. Στο τρίτο μέρος επανεμφανίζεται το αστικό ηχοτοπίο με τις μηχανές των αυτοκινήτων να κυριαρχούν, ενώ παραμένουν στο προσκήνιο οι φωνές των περαστικών. Ο ρόλος που αναλαμβάνει ο ήχος στο ντοκιμαντέρ είναι εξίσου σημαντικός και καθοριστικός όπως η εικόνα, αφού αποτελεί ένα ισχυρό και άμεσο κανάλι επικοινωνίας μηνυμάτων, διοχετεύοντας χρήσιμες πληροφορίες στον θεατή που υποστηρίζουν τη λειτουργία της εικόνας.

Τέλος, το υλικό του ντοκιμαντέρ «Νεκρή Ζώνη» συλλέχθηκε με την αποκλειστική χρήση μιας κάμερας τύπου DSLR, ενός τριπόδου και ενός ηχητικού καταγραφικού, ενώ το μοντάζ υλοποιήθηκε με τη βοήθεια των προγραμμάτων Adobe Premiere και Adobe Audition, για την επεξεργασία της εικόνας και του ήχου, αντίστοιχα.

⁶³ Tekerek, «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», 8.

Συμπεράσματα

Το είδος του ντοκιμαντέρ που ασχολείται με τη μελέτη εθνογραφικών και ανθρωπολογικών θεμάτων, αποτελεί ένα υψίστης σημασίας εργαλείο που προσφέρει τη δυνατότητα να καταγραφούν πολιτισμικά στοιχεία όχι μόνο με την πρακτική της καταγραφής δεδομένων και παρατηρήσεων στο χαρτί, αλλά με την απαθανάτιση της εικόνας έτσι όπως παρουσιάζεται μια δεδομένη στιγμή. Διαμορφώνεται, επίσης, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε περίπτωσης και του ζητήματος που επιδιώκει να θίξει. Ως εκ τούτου, δίνει φωνή στις περιθωριοποιημένες ομάδες που δεν αφήνονται να ακουστούν, γίνεται ένα «μάτι» στις αθέατες πτυχές του κόσμου που τείνουν να εξαφανίζονται μέσα στο χάος της καθημερινότητας και δηλώνει την τοποθέτησή του πάνω σε ένα θέμα ως κριτής που καταλήγει σε συμπεράσματα, σύμφωνα με όσα έχει δει και ακούσει.

Κατά συνέπεια, ο κινηματογράφος της παρατήρησης, ως υπο-είδος του γενικότερου είδους του ντοκιμαντέρ, κληρονομεί τις αξίες και τις αρχές που πρεσβεύει ως προς την αναπαράσταση του ιστορικού κόσμου. Ένα τέτοιο περίπλοκο εγχείρημα, όμως, δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη την πλήρη αντικειμενική προσέγγιση στο θέμα. Αντιθέτως, καλείται ως τρίτο πρόσωπο που παρατηρεί μια σκηνή να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα με βάση τη δική του υποκειμενική ερμηνεία και να προβάλει με τη σειρά του σε ένα άλλο τρίτο πρόσωπο (κοινό) μια άποψη του πώς μοιάζει ο κόσμος. Πρόκειται, λοιπόν, για μια αέναη διαδικασία αναπαραγωγής της πραγματικότητας που προσφέρει συνεχώς νέα γνώση και προτείνει νέους τρόπους θέασης του κοινού κόσμου στον οποίο κατοικούμε.

Σε τοπικό επίπεδο, ο κινηματογράφος στην Κύπρο διαθέτει πλούσιο υλικό ιστορίας, κουλτούρας και πολιτισμού με το οποίο καλείται να καταπιαστεί και να το αναδείξει. Από τη στιγμή που το νησί αποτελεί ένα κράμα πολιτισμών, που «παντρεύει» μεταξύ τους στοιχεία από την Ευρώπη και την Ανατολή, συνιστά ανοικτή πρόσκληση για δημιουργία ταινιών ντοκιμαντέρ. Το πρόσφατο παρελθόν της Κύπρου, με επίκεντρο το διαχρονικό Κυπριακό Πρόβλημα, χρήζει εθνογραφικής ανάλυσης μέσα από το ντοκιμαντέρ, προκειμένου να εμπλουτιστεί η «δεξαμενή απόψεων» πάνω στο θέμα. Αφορά ένα ευαίσθητο ζήτημα για την πλειονότητα του πληθυσμού, ο οποίος πολλές φορές αποφεύγει να αναφερθεί σε αυτό. Τα ιδιαίτερα λεπτά όρια μεταξύ πατριωτισμού, εθνικισμού και φασισμού συνθέτουν ένα αίσθημα φόβου που αποτρέπει τον κόσμο να εκφράσει τις απόψεις και τα συναισθήματά του. Σε αυτή την περίπτωση, δημιουργούνται οι

κατάλληλες συνθήκες ώστε η συζήτηση περί Κυπριακού Προβλήματος να καταλήξει σε ταμπού που οδηγεί σε παρεξηγήσεις και λανθασμένες παρερμηνείες. Είναι, επομένως, αναγκαίο ο κυπριακός κινηματογράφος να εξελιχθεί μέσα από τη δημιουργία περισσότερων ποιοτικών ταινιών, τόσο Ελληνοκυπριακών όσο και Τουρκοκυπριακών παραγωγών.

Το ίδιο αναγκαία είναι και η αποσαφήνιση της έννοιας του κυπριακού κινηματογράφου, ενός όρου ο οποίος παραμένει για δεκαετίες θολός, χωρίς να έχει υπάρξει ένας δόκιμος ορισμός που να περιγράφει ακριβώς αυτό που είναι. Αν και πολλές παραγωγές στην Κύπρο επικεντρώνονται σε καθαρά κυπριακή θεματολογία μελετώντας επιμέρους στοιχεία της κυπριακής κουλτούρας, οι περισσότερες έχουν αποδείξει ότι το εγχείρημα προσδιορισμού ενός «εθνικού» κινηματογράφου στο νησί είναι δύσκολο. Το γεγονός αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο δεσμό της Ελληνοκυπριακής κοινότητας με την Ελλάδα και της Τουρκοκυπριακής κοινότητας με την Τουρκία. Συνεπώς, κάθε πλευρά φέρει επιρροές και χαρακτηριστικά από τον αντίστοιχο κινηματογράφο σε Ελλάδα και Τουρκία.

Στον αντίποδα, οι πιο πρόσφατες παραγωγές – και ιδιαίτερα οι συμπαραγωγές μεταξύ των δύο πλευρών – με θέμα τη μελέτη και την αποτύπωση της ζωής μετά το 1974 επικοινωνούν ένα αισιόδοξο μήνυμα για το μέλλον, καθώς δικαιώνουν τους πληγέντες και τους εκτοπισμένους και από τις δύο πλευρές. Μέσα από τα ντοκιμαντέρ γίνεται εμφανής η επιθυμία για επίλυση του προβλήματος, καθώς η προσφυγιά αποτελεί κοινό στοιχείο και για τις δύο κοινότητες⁶⁴. Όπως μεγάλο μέρος του Ελληνοκυπριακού πληθυσμού έχει ξεριζωθεί από τον τόπο του, ένα αντίστοιχα μεγάλο μέρος Τουρκοκυπρίων έχουν αφήσει τις δικές τους κατοικίες, γεγονός που ορίζει τον πόνο ως κοινό παρονομαστή στο Κυπριακό Πρόβλημα.

Εν κατακλείδι, η ταινία «Νεκρή Ζώνη» ως υβριδικό ντοκιμαντέρ που βασίζεται στους αφηγηματικούς τρόπους της έκθεσης και της παρατήρησης, εστιάζει στην ανάδειξη ενός μέρους της καθημερινότητας δίπλα ακριβώς από την Πράσινη Γραμμή, το οποίο έχει να κάνει με τη συμπεριφορά των ανθρώπων που ζουν ανάμεσα σε ερείπια και υπό τη σκιά στρατιωτικών φυλακίων και οδοφραγμάτων. Ο αυθεντικός και αβίαστος λόγος των ντόπιων κατοίκων κατέχει τη δύναμη να πληροφορεί, να συγκινεί και να προβληματίζει την ίδια στιγμή, αρκεί οι ίδιοι να νοιώσουν την αίσθηση ότι το άτομο που έχουν απέναντί τους τρέφει πραγματικό ενδιαφέρον να

⁶⁴ Davis, «Archive, Evidence, Memory, Dream», 31-38.

μάθει περισσότερα για αυτούς. Τότε, καμία κάμερα και κανένα μικρόφωνο δε στέκεται εμπόδιο στο να εκφράσουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Την αθέατη αυτή πτυχή της κοινωνίας, τις ουσιαστικές και εσωτερικές, δηλαδή, σκέψεις που πηγάζουν μέσα από τον καθημερινό τρόπο ζωής των μελών της, οφείλουν να διερευνήσουν περαιτέρω οι αρμόδιες αρχές στον πολιτιστικό τομέα, παρέχοντας οικονομική υποστήριξη μέσω χρηματοδοτήσεων σε ακόμα περισσότερες εξωτερικές παραγωγές και νεότερους δημιουργούς ντοκιμαντέρ, ώστε να καταγραφούν όσο το δυνατόν περισσότερες μαρτυρίες για το παρόν και το παρελθόν. Στη δράση αυτή μπορεί, επίσης, να συμβάλει άμεσα η εκτενής εκμετάλλευση των εργαλείων που προσφέρουν τα πεδία της εθνογραφίας και της ανθρωπολογίας από φορείς όπως το Γραφείο Τύπου και Πληροφόρησης (ΓΤΠ) και ο ημι-κρατικός οργανισμός Ραδιοτηλεόρασης, ΡΙΚ, οι οποίοι διατηρούν και το μεγαλύτερο μέρος αρχειακού υλικού (ψηφιοποιημένες ταινίες, φωτογραφίες και εφημερίδες) από τη δεκαετία του 1950 μέχρι και σήμερα.

Συμπερασματικά, η προσέγγιση των ατόμων που βιώνουν καθημερινά τις συνέπειες των γεγονότων της περιόδου 1960-1974 είναι άκρως σημαντική. Συχνά, το να πλησιάσει κανείς κάποιο άτομο ώστε να μάθει περισσότερα για τον τρόπο ζωής του, μπορεί να οδηγήσει στη σκέψη πως το υποκείμενο ίσως στεναχωρηθεί όταν φέρει στη μνήμη του αναμνήσεις από το τραγικό παρελθόν. Αποτελεί ωστόσο εξιλέωση για τον ίδιο, το να μοιραστεί προσωπικές ιστορίες και να εκφράσει συναισθήματα που ίσως να κρατά μέσα του για χρόνια.

Βιβλιογραφία

«Μια γραμμή με πράσινο μολύβι», Ο *Φιλελεύθερος*, 30 Μαρτίου, 2008, 4.

Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1993. 2^η έκδοση.

Constantinides, Costas και Papadakis, Yiannis. «Introduction: Scenarios of History, Themes, and Politics in Cypriot Cinemas». Στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis, 1-30. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc, 2015.

Davis, Elizabeth Anne. «Archive, Evidence, Memory, Dream: Documentary Films on Cyprus». Στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis, 32-59. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015.

Gülseven, Enver. «Identity Contestations in the Turkish Cypriot Community and the Peace Process in Cyprus». *Athens Journal of Mediterranean Studies*, 6, αρ. 1 (Ιανουάριος 2020): 21-38. <https://doi.org/10.30958/ajms.6-1-2>.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Issari, Mohammad Ali και Paul Doris Atkinson. *What is cinéma vérité?*. Metuchen: Scarecrow Press, 1979.

Loizos, Peter. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

MacDougall, David. «Beyond Observational Cinema». Στο *Principles of Visual Anthropology*, επιμ. Paul Hockings, 115-132. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995.

- MacDougall, David. «Ethnographic Film: Failure and Promise». *Annual Review of Anthropology*, 7 (1978): 405-425.
- Marshall, Tim. *Για μια σημαία: Η δύναμη, η πολιτική και η ιδεολογία των συμβόλων*. Μεταφράστηκε από Σπυρίδων Κατσούλας. Αθήνα: Εκδόσεις Διόπτρα, 2016.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Papadakis, Yiannis. «Nicosia after 1960: A river, a bridge and a dead zone». *Global Media Journal: Mediterranean Edition*, 1, αρ. 1 (Άνοιξη 2016): 1-16.
- Raw, Laurence. «Cyprus Past, Present and Future: The Derviş Zaim Trilogy». Στο *Cyprus Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis, 92-116. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015.
- Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2000.
- Snyder, Thomas M. *Cinema Verite – Film Truth*. Indiana: Ball State University, 1985.
- Stubbs, Jonathan. «‘Did you ever notice this dot in the Mediterranean?’ Colonial Cyprus in the post-war British documentary». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35, αρ. 2 (Μάρτιος, 2015): 240-256. <https://doi.org/10.1080/01439685.2015.1027561>.
- Stylianou-Lambert, Theopisti και Philippou, Nicos. «Aesthetics, Narratives and Politics in Greek-Cypriot Films: 1960-1974». Στο *Cypriot Cinemas: Memory, Conflict, and Identity in the Margins of Europe*, επιμ. Costas Constantinides και Yiannis Papadakis, 61-89. New York/London: Bloomsbury Publishing Inc., 2015.

Tekerek, Hüseyin. «Nationalism and Reconciliation in Cypriot Documentary Film, 1976-1987», *SAGE Open*, 11, αρ. 3 (Ιούλιος 2021): 1-10.
<https://doi.org/10.1177/21582440211033832>.

Young, Colin. «Observational Cinema». Στο *Principles of Visual Anthropology*, επιμ. Paul Hockings, 99-114. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995.

Καρακάσης, Απόστολος, Γούσιος, Χρήστος και Κεφάλας, Κώστας. *Εφόδιο για νέους ντοκιμαντερίστες*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Κερκινός, Δημήτρης. «Εθνογραφικός Κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 122 (2007): 23-52. <https://doi.org/10.12681.grsr.122>.

Περισιτιάνης, Νίκος. «Between nation and state: nation, nationalism, state, and national identity in Cyprus». Διδακτορική διατριβή, Middlesex University, 2008.

Σιαφκάλης, Νίκος, επιμ., *Η ιστορία του Κινηματογράφου στην Κύπρο*. Λευκωσία: 7th Art Friends Club, 1995.

Χατζηπαύλου, Μαρία. *Women and change in Cyprus feminisms and gender in conflict*. London: Bloomsbury Publishing Inc., 2010. <https://doi.org/10.5040/9780755620487>.