

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας



....

«Η ύπαιθρος στο ελληνικό ντοκιμαντέρ: Τόποι, ήθη και
έθιμα»

Ονοματεπώνυμο: Μιχάλης Διαμάντης

Αριθμός μητρώου: TX2017022

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Χάλκου

Κέρκυρα, Ιούνιος 2023

Περίληψη

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στο να εξετάσει τους τρόπους προσέγγισης και προβολής της ελληνικής υπαίθρου από το εγχώριο ντοκιμαντέρ, εστιάζοντας ιδιαίτερος στην καταγραφή μέσω της κινηματογράφησης τοπίων, ηθών κι εθίμων. Έπειτα από μια γενικότερη εισαγωγή, όπου θα δοθούν κάποιοι βασικοί γενικοί ορισμοί για το ντοκιμαντέρ ως είδος κινηματογραφικό και τη συσχέτισή του με την πραγματικότητα, το κείμενο θα επικεντρωθεί στο ελληνικό ντοκιμαντέρ με θέμα την ύπαιθρο και την αναπαράστασή της. Με αφετηρία το έργο των πρωτοπόρων αδελφών Μανάκη ή Μανάκια, θα μελετηθούν και μεταγενέστεροι δημιουργοί με έργο που εμπίπτει στην εν λόγω θεματική, όπως ο Τάκης Κανελλόπουλος. Στη συνέχεια θα αναφερθεί ο ρόλος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης (Ε.Ρ.Τ) στη διάδοση του ντοκιμαντέρ στο ελληνικό κοινό, καθώς και ο ρόλος διαφόρων μεγάλων φεστιβάλ ντοκιμαντέρ της χώρας, ενώ θα επιχειρηθούν και δυο έρευνες αρχείου, στην ελληνική συνδρομητική πλατφόρμα ανεξάρτητου κινηματογράφου Cinobo και στην πλατφόρμα του ERTFLIX, με στόχο την καταγραφή κι ανάλυση των ταινιών ντοκιμαντέρ που περιέχονται στις συλλογές τους με θέμα το ελληνικό τοπίο της υπαίθρου, τα ήθη και τα έθιμα. Πρόκειται κατά βάση για ταινίες ελληνικής παραγωγής της τελευταίας δεκαετίας. Μετά το πέρας της προαναφερθείσας ιστορικής αναδρομής, θα ακολουθήσει μια σύντομη ενότητα που θα αναφερθεί στις διαδικασίες πριν, κατά και μετά την παραγωγή ενός μικρού μήκους ντοκιμαντέρ με τίτλο “*Θεοδώριαννα – Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης*”, που εκπονήθηκε σαν συμπληρωματικό μέρος της παρούσας θεωρητικής πτυχιακής, ως μια προσέγγιση του γράφοντα στο υποείδος του ντοκιμαντέρ που μελετάται.

Abstract

This paper aims to examine the ways Greek countryside has been approached and portrayed in the domestic documentary, focusing in particular on the depiction of landscapes, morals and customs. After an introduction, where general definitions will be given for the documentary as a film genre and its relationship with reality, the dissertation will focus on the history of the Greek documentary regarding the subject of the countryside. Starting with the work of the pioneering Maniaki brothers, more contemporary creators with work that falls into this category will be studied, such as Takis Kannelopoulos. Afterwards, the role of the Hellenic Radio and Television (Ελληνική Ραδιοφωνία και Τηλεόραση – Ε.Ρ.Τ) in the popularization of the documentary genre in Greece will be mentioned, as well as the role of various major Greek documentary film festivals. Subsequently, a study of the archive of the Greek streaming platform Cinobo – a platform specialized in independent and arthouse cinema – will be attempted as well as a study of the archive of the Greek platform ERTFLIX, with the aim of finding Greek documentary films dealing with the subjects of Greek countryside, its morals and customs. Finally, a section will focus to the procedures before, during and after the production of a short documentary film entitled *“Theodorianna - Touring the paths of memory”* (*“Θεοδώραννα- Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης”*), made as a supplementary part of this theoretical thesis, as a personal approach to the documentary subgenre that is being studied.

Περιεχόμενα

Περίληψησελ. 2

Abstractσελ.3

Περιεχόμενασελ.4

Εισαγωγήσελ. 7

Κεφάλαιο 1^ο – Το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ

1.1 Ντοκιμαντέρ: Γενικές διατυπώσεις και ορισμοίσελ. 9

1.2 Οι απαρχές του ντοκιμαντέρσελ. 10

Κεφάλαιο 2^ο – Το ντοκιμαντέρ στον ελλαδικό χώρο και οι πρώτες κινηματογραφήσεις της υπαίθρου

2.1 Αφιξη του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδασελ. 15

2.2 Η περίπτωση των αδερφών Μανάκη ή Μανάκια – πρώτες
κινηματογραφήσεις της ορεινής υπαίθρουσελ. 16

2.3 Η φεστιβαλική κληρονομιά των αδερφών Μανάκησελ. 19

Κεφάλαιο 3^ο – Η ύπαιθρος στο ελληνικό προπολεμικό ντοκιμαντέρ 1920-1940

3.1 Επίκαιρα, διαφημιστικά και ταινίες εκπαιδευτικού
χαρακτήρασελ. 20

3.2 Το αξιοπερίεργοσελ. 21

Κεφάλαιο 4^ο – Η ύπαιθρος στο ελληνικό ντοκιμαντέρ των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων

4.1 Το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιοσελ. 23

4.2 Οι δουλειές Μεραβίδη και Γιάννη Παναγιωτόπουλουσελ. 23

4.3 Η ιμπρεσιονιστική ενατένιση της νησιωτικής επαρχίας
στην *Λευκάδα: το νησί των ποιητών* (1958) του
Ροβήρου Μανθούλησελ. 25

Κεφάλαιο 5^ο – Νέες προσεγγίσεις στο ελληνικό ντοκιμαντέρ της υπαίθρου – Η δεκαετία-ορόσημο του 1960

5.1 Νέες προσεγγίσεις στο τοπίο και τα ήθη της ελληνικής
υπαίθρουσελ. 28

5.2 Η ύπαιθρος στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλόπουλου
– Οι μοντερνιστικές απεικονίσεις
των γαμήλιων τελετουργιών στον
Μακεδονικό Γάμο (1960)σελ. 29

5.3 Στα βήματα του <i>Μακεδονικού Γάμου</i> (1960) – <i>Θάσος</i> (1961) του Τάκη Κανελλόπουλου	σελ. 33
5.4 Ο μόχθος της νησιωτικής επαρχίας – Η περίπτωση του <i>Ψαράδες και ψαρέματα</i> (1963) του Λέοντα Λοϊσιου	σελ. 35
5.5 Το λυρικό σινεμά του Βασίλη Μάρου – Η νησιωτική Ελλάδα στην <i>Κάλυμνο: το νησί των</i> <i>σφουγγαράδων</i> (1963)	σελ. 37
5.6 Συνεχίζοντας την περιδιάβαση στην Βόρεια Ελλάδα – <i>Πρέσπες</i> (1966) του Τάκη Χατζόπουλου	σελ. 38
5.7 Η περίπτωση του <i>Θηραϊκού όρθρου</i> (1967) – Η σκηνοθετική συνεργασία των Σταύρου Τορνέ και Κώστα Σφήκα	σελ. 39
5.8 Ο Νέστορας Μάτσας και η ταινία του <i>25000 χρόνια</i> <i>σε αυτή την Γη: Σαρακατσάνικο οδοιπορικό</i> (1968)	σελ. 43

Κεφάλαιο 6^ο – Η ελληνική ύπαιθρος ως το «άλλο»

6.1 Η παραδοσιακή ελληνική ύπαιθρος υπό το βλέμμα του Ευρωπαίου κινηματογραφιστή	σελ. 45
---	---------

Κεφάλαιο 7^ο – Η νεότερη γενιά κινηματογραφιστών της ελληνικής υπαίθρου

7.1 Εξελίξεις στο ελληνικό ντοκιμαντέρ	σελ. 48
7.2 Η περίπτωση του <i>Πάρβας</i> (2008) σε σκηνοθεσία Γεράσιμου Ρήγα	σελ. 48
7.3 Η ύπαιθρος στο έργο του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου – Το απόλυτα προσωπικό <i>Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου</i> (1997)	σελ. 50
7.4 Οδοιπορικό στην γενέτειρα – Το πέρασμα των εποχών μέσα από την πορεία του περιπλανώμενου μανάβη των ορεινών χωριών στο <i>Ο μανάβης</i> (2013)	σελ. 53

Κεφάλαιο 8^ο – Ο ρόλος της ελληνικής δημόσιας τηλεόρασης και των φεστιβάλ και λοιπών εγχώριων θεσμών στην διάδοση του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα

8.1 Το ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στην δημόσια ελληνική τηλεόραση – Εξέταση των αρχείων της ΕΡΤ από τα τέλη του εικοστού αιώνα ως σήμερα	σελ. 56
8.2 Το φεστιβάλ ντοκιμαντέρ ως θεσμός στην ελληνική επικράτεια	σελ. 57
8.3 Ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου	σελ. 59

Κεφάλαιο 9^ο – Το ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στις ελληνικές πλατφόρμες streaming – Δυο έρευνες αρχείου

9.1 Εξερευνώντας το αρχείο του Cinobo – Δυο ταινίες

ντοκιμαντέρ με θέμα την ελληνική ύπαιθρο από την περίοδο 2015-2020	σελ. 60
9.2 Το ελληνικό ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στο αρχείο της ERTFLIX – Μια σύντομη διερεύνηση	σελ. 61
Κεφάλαιο 10^ο – Συμπεράσματα και πρόταση ταινίας ντοκιμαντέρ μικρού μήκους με θέμα την ελληνική ύπαιθρο	
10.1 Συμπεράσματα	σελ. 63
10.2 Βασική ιδέα κι έργα αναφοράς	σελ. 63
10.3 Διαδικασία προ- παραγωγής – Ιούνιος – Ιούλιος 2022	σελ. 64
10.4 Διαδικασία παραγωγής - Αύγουστος 2022	σελ. 65
10.5 Μετά-παραγωγή – Σεπτέμβριος 2022	σελ. 65
10.6 Σύνδεσμος ταινίας	σελ. 66
Αγγλική Βιβλιογραφία	σελ. 69
Ελληνική βιβλιογραφία	σελ. 70
Ιστοσελίδες με την σειρά εμφάνισης	σελ. 71

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία επιχειρεί μια ιστορική αναδρομή και ανάλυση των τρόπων παρουσίασης της ελληνικής υπαίθρου από το εγχώριο ντοκιμαντέρ, κατά βάση μέσα από ταινίες εθνογραφικού ενδιαφέροντος πάνω στα ήθη και έθιμα διαφόρων τόπων της υπαίθρου.

Στο πρώτο κεφάλαιο περιέχονται μερικές γενικές διατυπώσεις για το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ, ενώ περιγράφονται κάποιες βασικές τάσεις του όπως διακρίθηκαν από τις απαρχές του. Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η άφιξη του ντοκιμαντέρ στον ελλαδικό χώρο, τόσο μέσα από έργα ξένων κινηματογραφιστών επικαίρων που έδρασαν και στην Ελλάδα, όσο και μέσα από τις δουλειές των πρωτοπόρων στον κινηματογραφικό χώρο αδερφών Μανάκη ή Μανάκια. Ακολουθώς προσεγγίζεται το ελληνικό ντοκιμαντέρ της υπαίθρου των προπολεμικών χρόνων στο τρίτο κεφάλαιο, με πλέον βασική να διακρίνεται η τάση των επικαίρων, ενώ στο τέταρτο παρουσιάζονται κι αναλύονται ορισμένες σχετικές δουλειές των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, των Πρόδρομου Μεραβίδη και Γιάννη Παναγιωτόπουλου.

Έπειτα, σε ένα σχετικά εκτενές πέμπτο κεφάλαιο, αναλύονται δουλειές από τη δεκαετία του 1960, εποχής που εδραιώνεται το λαογραφικό ντοκιμαντέρ. Με αφετηρία τον *Μακεδονικό Γάμο* (1960) του Τάκη Κανελλόπουλου, προσεγγίζεται και η *Θάσος* (1961) του ιδίου, ενώ με χρονολογική σειρά αναλύονται, ακόμα, οι *Ψαράδες και ψαρέματα* (1963) του Λέοντα Λοΐσιου, η *Κάλυμνος: το νησί των σφουγγαράδων* (1963) του Βασίλη Μάρου, οι *Πρέσπες* (1966) του Τάκη Χατζόπουλου, ο *Θηραϊκός όρθρος* (1967) των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ και το *25.000 χρόνια σε αυτή τη Γη: Σαρακατσάνικο οδοιπορικό* (1968) του Νέστορα Μάτσα.

Στο έκτο κεφάλαιο, σε ξεχωριστή ενότητα, γίνεται λόγος για την ταινία *The sun-baked island of Crete/ Το ηλιόλουστο νησί της Κρήτης* (1959) του Γερμανικής καταγωγής Pitt Koch ως δείγμα του τρόπου πρόσληψης της ελληνικής υπαίθρου από έναν ευρωπαϊό δημιουργό, ως δείγμα του βλέμματος ενός ξένου πάνω σε αυτήν. Στο έβδομο κεφάλαιο, κάνοντας ένα μεγάλο χρονικό άλμα για να μελετηθεί η σύγχρονη παραγωγή, αναλύονται δύο κομβικής σημασίας ταινίες του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου* (1997) και η μεταγενέστερη *Ο μανάβης* (2013). ενώ μελετάται και η περίπτωση του *Πάρβας* (2006) σε σκηνοθεσία Γεράσιμου Ρήγα.

Στο κεφάλαιο οχτώ, επισημαίνονται ο ρόλος της Ελληνικής Δημόσιας Τηλεόρασης, των φεστιβάλ και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου στην ενίσχυση της παραγωγής αλλά και της δημοτικότητας του ελληνικού ντοκιμαντέρ, και ιδιαιτέρως αυτού της υπαίθρου, ενώ στο ένατο κεφάλαιο επιχειρούνται δύο έρευνες αρχείου στις πλατφόρμες Cinobo και ERTFLIX αντίστοιχα, με στόχο την εύρεση και παρουσίαση

ταινιών ντοκιμαντέρ από τον κατάλογό τους πάνω στην ελληνική υπαίθρο, τα ήθη και τα έθιμά της.

Τέλος, στο δέκατο κεφάλαιο συνοψίζονται κάποια συμπεράσματα αναφορικά με τους τρόπους προσέγγισης της υπαίθρου διαχρονικά στο εγχώριο ντοκιμαντέρ, και παρουσιάζεται η ταινία ντοκιμαντέρ που εκπονήθηκε συμπληρωματικά της παρούσας θεωρητικής εργασίας, με τίτλο *Θεοδώριαννα – Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης*, ως μια προσθήκη προσωπική πάνω στο είδος ντοκιμαντέρ που μελετάται.

Κεφάλαιο 1^ο : Το κινηματογραφικό είδος του ντοκιμαντέρ

1.1 Ντοκιμαντέρ: Γενικές διατυπώσεις κι ορισμοί

Πολλές ερμηνείες έχουν προταθεί κατά καιρούς για το ντοκιμαντέρ, συνήθως προσεγγίζοντάς το σε συσχέτιση με άλλα κινηματογραφικά είδη ή καταγραφικές προσεγγίσεις¹. Ο Βρετανός παραγωγός, θεωρητικός και σκηνοθέτης ταινιών ντοκιμαντέρ John Grierson, στο βιβλίο του *The first principles of documentary*,²² όρισε το είδος ως μια δημιουργική συνδιαλλαγή με την πραγματικότητα. Ο Bill Nichols, ένας από τους σπουδαιότερους θεωρητικούς του ντοκιμαντέρ, επιχείρησε πρωτίστως να διακρίνει το είδος από τον κινηματογράφο μυθοπλασίας, εξηγώντας ότι ενώ η μυθοπλασία αποπειράται τη δημιουργία υποθετικών κόσμων – ενδεχομένως, συνειδητά ή όχι, με αντιστοιχίες στον πραγματικό – στο ντοκιμαντέρ πρωταρχικό μέλημα είναι η αναπαράσταση/εκπροσώπηση πτυχών της πραγματικότητας αυτούσιας³.

Ειδικότερα ο Bill Nichols, σε αντιπαράθεση με τον κινηματογράφο μυθοπλασίας παρατήρησε στο ντοκιμαντέρ κάποιες βασικές φορμαλιστικές συμβάσεις που το διαφοροποιούν από αυτή, σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητα από επιμέρους τάσεις, σχολές και κινήματα. Μία εξ αυτών είναι η ενημερωτική λογική στη δομή, η κυριαρχία δηλαδή μιας δομής που αποσκοπεί πρωτίστως στο να ενημερώσει για ένα πραγματικό ζήτημα ή πρόβλημα, συχνά καταλήγοντας και σε μια πρόταση για επίλυση αυτού. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας οργάνωσης χρησιμοποιούνται τεχνικές ρητορικής, μέσα και από το ίδιο το μοντάζ. Ως εκ τούτου, ενώ στις ταινίες μυθοπλασίας το μοντάζ κατά βάση ελέγχει την τήρηση μιας συνέχειας στον χώρο και τον χρόνο, και την αποφυγή των λεγόμενων σφαλμάτων συνέχειας (continuity errors), στο ντοκιμαντέρ χρησιμοποιείται κυρίως για τη διασφάλιση μιας συνεκτικής τοποθέτησης ή ενός προσεγμένου στη δομή συλλογισμού χωρίς νοητικά λάθη και κενά. Τέλος, καθώς το ντοκιμαντέρ σε μεγάλο βαθμό αρθρώνει ρητορική με στόχο την πειθώ, τείνει να χρησιμοποιεί τον λόγο, συχνά μέσω και της προφορικής αφήγησης (προφορικό σχόλιο, voice over, σπηκάζ), σε μεγαλύτερο βαθμό από το σινεμά μυθοπλασίας⁴.

Σε συμφωνία με την προαναφερθείσα διατύπωση του Grierson, ο Nichols δεν απέφυγε να αναφερθεί και πιο εκτεταμένα στη δημιουργική συνδιαλλαγή με την πραγματικότητα ως χαρακτηριστικό του ντοκιμαντέρ, κάνοντας λόγο για το προσωπικό-υποκειμενικό βλέμμα του δημιουργού. Αυτή η υποκειμενική προσέγγιση, μάλιστα, κατά τον ίδιο, τείνει να διαφοροποιεί το ντοκιμαντέρ στη συνείδηση του

¹ Nichols, Bill, (2001), *Introduction to documentary*, Indiana University Press, ΗΠΑ, σελ. 20-42.

² Grierson, John, (1998), *The documentary film movement: An anthology*, Ian Aitkin (επιμ.), εκδόσεις Edinburgh University Press, σελ. 83.

³ Nichols, Bill, ό.π.

⁴ Nichols, Bill, ό.π.

κοινού από ένα τυπικό βίντεο-ντοκουμέντο, μια καταγραφή δηλαδή μέσω βίντεο που αποσκοπεί στο να λειτουργήσει ως τεκμήριο και μόνο⁵. Από μεταγενέστερους μελετητές, αξίζει να αναφερθεί εδώ, πως ο Dirk Eitzen επικεντρώθηκε ακόμα περισσότερο στον τρόπο που το κοινό εκλαμβάνει μια ταινία σαν ντοκιμαντέρ για να ορίσει το είδος⁶, παίρνοντας ως αφετηρία και ρήσεις του Andrew Tudor για το κινηματογραφικό είδος (genre) ως μια συλλογική σύμβαση που δύναται να αλλάξει, και όχι ως κάτι εδραιωμένο και αμετάβλητο⁷.

1.2 Οι απαρχές του ντοκιμαντέρ

Η ιστορία του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ ξεκινάει με την ιστορία του κινηματογράφου. Όπως και η φωτογραφική τέχνη πριν από αυτές, οι ταινίες ντοκιμαντέρ ως πρωταρχικό μέλημα είχαν την καταγραφή της πραγματικότητας, την αποτύπωση πτυχών της⁸. Άλλοι παράγοντες που δύναται να θεωρηθούν πως συνέβαλλαν στην ανάπτυξη αυτών των τάσεων και πρακτικών καταγραφής του κόσμου, είναι τα πειράματα με κινούμενη φωτογραφία του Eadward Muybridge, αλλά και μια γενικότερη ρεαλιστική στροφή στην τέχνη τον δέκατο ένατο αιώνα⁹.

Πλέον ενδεικτικό παράδειγμα από το σινεμά μη μυθοπλαστικού χαρακτήρα των πρώτων δεκαετιών του κινηματογραφικού μέσου, είναι το έργο των αδερφών Lumière. Οι Auguste και Louis Lumière συγκεκριμένα, με ταινίες όπως το *Η άφιξη ενός τρένου στον σταθμό* (1895), κατάφεραν να εγκλωβίσουν το ενδιαφέρον του κοινού τους και να το σοκάρουν με πρωτόγνωρο για την εποχή τρόπο. Η άφιξη του τρένου προκάλεσε ουρλιαχτά και νευρικές κινήσεις στο κοινό της κινηματογραφικής αίθουσας, καθότι η κινηματογράφησή της, αποτελούσε – λόγω και της χρήσης της κίνησης από απόστασης κι ενός ιδιαίτερα μεγάλου βάθους πεδίου – ένα θέαμα πρωτόγνωρα ρεαλιστικό για ένα κοινό με βασικά σημεία αναφοράς τις παραστατικές θεατρικές τέχνες¹⁰.

⁵ Nichols, Bill, ό.π.

⁶ Eitzen, Dirk, (1995), «When is a documentary? Documentary as a mode of reception», *Cinema Journal*, Τεύχος 35, Αριθμός 1, University of Texas Press, Τέξας, ΗΠΑ. σελ.81-102.

⁷ Tudor, Andrew, (1974), *Theories of Film*, εκδ. Martin Secker & Warburg Ltd., Ηνωμένο Βασίλειο, σελ. 130-152.

⁸ Barsam, Richard Meran , (1973), *Non-Fiction Film* , Barsam, Richard, Meran (επιμ.), εκδ. Plume, ΗΠΑ, σελ. 1-16.

⁹ McLane, Betsy, (2012 [2^η έκδοση]), *A new history of documentary film*, εκδ. Continuum , Νέα Υόρκη, ΗΠΑ, σελ. 1- 18.

¹⁰ Barnow, Eric, (1983), *Documentary: A history of the Non-fiction film*, εκδ. Oxford University Press (Revised edition), Ηνωμένο Βασίλειο, σελ. 3-28.



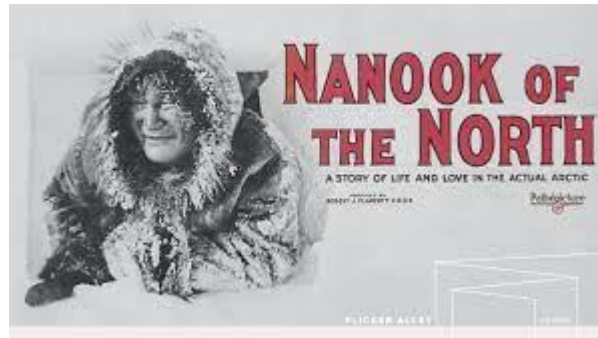
Εικόνα 1 - Η πρώτη διάσημη ταινία είναι και η πρώτη ευρέως γνωστή ταινία μη μυθοπλαστικού χαρακτήρα.

Πολύ σύντομα ο κινηματογράφος μυθοπλασίας κατάφερε να επιβληθεί, ως αισθητική προέκταση του μυθιστορήματος και άλλων αφηγηματικών τεχνών, και να επικρατήσει στη συνείδηση του κόσμου ως είδος ταυτισμένο με το σινεμά στο σύνολό του. Παρόλα αυτά το ντοκιμαντέρ συνέχισε να αναπτύσσεται, καθώς χρειαζόταν για να εξυπηρετήσει άλλες καλλιτεχνικές και επικοινωνιακές ανάγκες πέραν της καθαρής ψυχαγωγίας του θεατή, όπου αποσκοπούσε η μυθοπλασία κατά βάση. Ήδη στο βιβλίο του *Documentary film* το 1935, ο Paul Rotha διέκρινε τέσσερις γενικές κατευθύνσεις στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ, ανάλογα και με τον σκοπό δημιουργίας των ταινιών και τον στόχο τους γενικότερα¹¹.

Αρχικά, η νατουραλιστική/ρομαντική παράδοση του ντοκιμαντέρ, με πιο γνωστό παράδειγμα τις ταινίες του Robert J. Flaherty (*Nanook of the North/ Νανούκ του Βορρά* του 1922, *Moana* του 1926), αναπτύχθηκε παράλληλα με τις εξελίξεις στον τομέα των κοινωνικών επιστημών, και συγκεκριμένα στον αναδυόμενο κλάδο της ανθρωπολογίας. Το θεμελιώδες σύγγραμμα γύρω από την εξέλιξη των πολιτισμών *The golden bough* του Σκωτσέζου συγγραφέα Sir James Frazer, που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1890 και σε δεύτερη έκδοση τη δεκαετία του 1910, αποτέλεσε, οπωσδήποτε, έναυσμα για τις πρώτες ταινίες της κατεύθυνσης αυτής. Μια άλλη προσέγγιση που ενέπνευσε τις εν λόγω ταινίες, την οποία προσπάθησαν να υπηρετήσουν, είναι αυτή του εθνολόγου και ανθρωπολόγου Franz Boas, ο οποίος ως άμεσο στόχο της ανθρωπολογίας όρισε την καταγραφή πολιτισμών που κινδυνεύουν να εξαφανιστούν¹².

¹¹ McLane, Betsy, ό.π.

¹² McLane, Betsy, ό.π.



Εικόνα 2 - Η ταινία που θεμελίωσε τον Robert J. Flaherty ως πατέρα της ρομαντικής τάσης στο ντοκιμαντέρ.

Μια επιπλέον κατεύθυνση του ντοκιμαντέρ που περιγράφει ο Rotha, διαδεδομένη στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, είναι τα newsreels ή επίκαιρα. Ουσιαστικά πρόκειται για την προσπάθεια της δημοσιογραφίας να αξιοποιήσει τις νέες τεχνολογίες της κινούμενης εικόνας που είχαν πλέον έρθει στο προσκήνιο. Οι πρόδρομοι αυτής της κατεύθυνσης δύναται να ανιχνευτούν στις εφημερίδες μαζικής κυκλοφορίας αλλά και στις φωτογραφικές στήλες των tabloid. Το 1910 παρατηρείται πλέον μια συστηματική, σε εβδομαδιαία βάση, προβολή τέτοιου τύπου ταινιών στις κινηματογραφικές αίθουσες¹³.

Τρίτη τάση που ανιχνεύεται είναι η συνειδητή και συστηματοποιημένη παραγωγή προπαγανδιστικού κινηματογράφου. Η συγκεκριμένη προσέγγιση στο ντοκιμαντέρ, φαίνεται να ξεκίνησε από τη Σοβιετική Ένωση, τα πρώτα χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Ο ίδιος ο Vladimir Ilyich Lenin, έχοντας αναγνωρίσει τη δύναμη της κινηματογραφικής τέχνης να διαμορφώνει συνειδήσεις, κρατικοποίησε την ήδη υπάρχουσα κινηματογραφική βιομηχανία της χώρας με στόχο την ανάπτυξη ταινιών που θα προάγουν τα κομμουνιστικά ιδεώδη σε έναν πληθυσμό κατά βάση αγράμματο¹⁴. Ειδικότερα, μάλιστα, για το ντοκιμαντέρ που παράγονταν σε αυτό το πλαίσιο, διακρίνονται δυο βασικές κατευθύνσεις. Η πρώτη, με πλέον γνωστό παράδειγμα το έργο του Dziga Vertov, ανακαλεί φορμαλιστικά τα newsreels ή επίκαιρα της Δύσης, δίνοντας όμως ιδιαίτερη έμφαση στην παρατήρηση της πραγματικότητας και την ανάλυσή της μέσω του μοντάζ, στη βάση μιας μαρξιστικής οπτικής. Η δεύτερη κατηγορία, δύναται να ιδωθεί σαν ένα νέο σε παγκόσμιο επίπεδο, είδος ντοκιμαντέρ. Εισηγήτριά του θεωρείται η Esfir Shub, η οποία σαφώς επηρεασμένη από τις θεωρίες του Sergei Eisenstein πάνω στο μοντάζ, συνέθεσε ταινίες εξ ολοκλήρου αποτελούμενες από αρχειακό υλικό. Η τάση αυτή, γνωστή και ως compilation film, τις επόμενες δεκαετίες αναπτύχθηκε και στις ΗΠΑ, ενώ απαντάται συχνά μέχρι και σήμερα¹⁵.

¹³ McLane, Betsy, ό.π.

¹⁴ McLane, Betsy, ό.π.

¹⁵ McLane, Betsy, ό.π.



Εικόνα 3 - Η σειρά *Kino - Pravda* του Dziga Vertov συνδυάζει την παραδοσιακή φόρμα των newsreels με μια μαρξιστική ανάλυση της πραγματικότητας.

Κλείνοντας, ο Rotha αναφέρει ως τελευταία κατεύθυνση τη φορμαλιστική, η οποία και ευδοκίμησε από τη δεκαετία του 1920, κυρίως σε Ευρώπη και λιγότερο στις ΗΠΑ, παράλληλα με τις γενικότερες καλλιτεχνικές αναζητήσεις της περιόδου και με σαφείς επιρροές από την avant-garde κινηματογραφική σκηνή. Οι επιρροές του κινηματογράφου ντοκιμαντέρ, ενός είδους που έχει συνδεθεί με την άμεση προσέγγιση της πραγματικότητας, από καλλιτεχνικές, αφαιρετικές και γενικότερα μοντερνιστικές τάσεις στον κινηματογράφο, ίσως φαντάζει παράδοξη, αλλά αν εξεταστεί εκτενέστερα, γίνεται κατανοητή. Οι ταινίες ντοκιμαντέρ και τα επανομαζόμενα πειραματικά φιλμ, φέρουν μια κοινή βασική καταβολή, την αντίδραση στην κυριαρχία του κινηματογράφου μυθοπλασίας, βασισμένα αμφότερα στην παραδοχή πως αυτός δεν αξιοποιεί στο έπακρο τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου. Αντί, να τοποθετούν στο προσκήνιο μια ιστορία, οι πειραματικές ταινίες, εμπνέονται από τάσεις στο σχέδιο, τη ζωγραφική, την ποίηση, την αρχιτεκτονική και χρησιμοποιούν την κινησιολογία της κάμερας και τον φωτισμό, μεταξύ άλλων διαφόρων τεχνικών, για να συνθέσουν ένα πρωτίστως αισθητικό αποτέλεσμα. Σε μια περίοδο, επίσης, εξελίξεων στους τομείς της ψυχανάλυσης ή και των θετικών επιστημών, διάφορες τεχνικές δύναται να εφαρμοστούν και για την προσέγγιση εννοιών μη αντιληπτών εύκολα, όπως της σχετικότητας του χρόνου, ή για προσομοιώσεις περιδιαβάσεων στον κόσμο των ονείρων και των ορμέμφυτων, με βάση και τις διδαχές των Jung και Freud. Ενδεικτικά παραδείγματα μπορούν να θεωρηθούν κάποιες συνεργασίες των Louis Bunuel και Salvador Dali επηρεασμένες από το κίνημα του σουρεαλισμού, αλλά και έργα του Hans Richter, έργα με βασικό στόχο τη δημιουργία μιας ζωγραφικής με ρυθμό¹⁶.

Σταδιακά όμως παρατηρείται μια σύζευξη των τάσεων των ντοκιμαντέρ και των πειραματικών ταινιών – κατευθύνσεων εξάλλου με εν μέρει κοινές καταβολές όπως

¹⁶ McLane, Betsy, ό.π. , σελ. 57-71.

προλέχθηκε – μέσα και από την ανάδυση του υποείδους της «συμφωνίας πόλης». Μια ταινία που εισηγείται το εν λόγω υπό-είδος μπορεί να θεωρηθεί το *Manhatta* (1921) των Charles Sheeler και Paul Strand, ζωγράφου και φωτογράφου αντίστοιχα. Βασισμένη στο ποίημα του Walt Whitman *Mannahatta*, μέσα από τις λήψεις τις – αεροφωτογραφίες της Νέας Υόρκης – η ταινία ανακαλεί την γεωμετρικότητα και αφαιρετική διάθεση πινάκων του Mondrian, παρουσιάζοντας εξίσου κτήρια κι ανθρώπους ως μέρη ενός σκηνικού¹⁷.

Στην εξέλιξη αυτής της τάσης τα επόμενα χρόνια συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό και το κίνημα του ιμπρεσιονισμού, και οι γενικότερες θεωρήσεις που το συνόδευσαν. Όπως στη ζωγραφική οι ταινίες που τον ενστερνίστηκαν αποπειράθηκαν απλά να δώσουν εντυπώσεις ενός τόπου ή μιας συνθήκης εστιάζοντας και στα παιχνίδια φωτός και σκιάς ή σε επιφάνειες. Κάποιες χαρακτηριστικές πρώτες «συμφωνίες πόλης», λοιπόν, που προσπάθησαν να δώσουν τις εντυπώσεις τόπων, καθαρά επιγραμματικά είναι οι *Berlin: Symphony of a Great City/ Βερολίνο: Η συμφωνία μιας μεγαλούπολης* (1927) του Walther Ruttmann, *Nothing but time/ Παρά μόνο ο χρόνος* (1929) του Alberto Cavalcanti και *A propos de Nice/ Σχετικά με την Νίκαια* (1930) του Jean Vigo¹⁸.

¹⁷ McLane, Betsy, ό.π.

¹⁸ McLane, Betsy, ό.π.

Κεφάλαιο 2^ο : Το ντοκιμαντέρ στον Ελλαδικό χώρο και οι πρώτες κινηματογραφήσεις της υπαίθρου

2.1 Αφιξη του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα

Οι πρώτες ταινίες που δύναται να θεωρηθούν ντοκιμαντέρ, έφτασαν στον Ελλαδικό χώρο, και συγκεκριμένα στην Αθήνα, τον Νοέμβριο του 1896, δηλαδή αμέσως μετά την εμφάνισή τους. Πρόκειται για έργα των αδερφών Lumière, εννιά μήνες μόλις μετά την κατοχύρωσή της τεχνολογικής τους επινόησης στο Παρίσι. Ο Alexandre Promio, εκπρόσωπος των δημιουργών, τις πρόβαλλε για έναν μήνα, δεκάξι φορές τη μέρα και σε καθημερινή βάση, ώσπου έφυγε για να τις παρουσιάσει και στην Κωνσταντινούπολη. Σε μια περίοδο, όμως, έντονων εγχώριων ταραχών, δεν ήταν, ακόμα, πρόσφορο το έδαφος, για να αναπτυχθεί ενδιαφέρον για τη δημιουργία ελληνικών ταινιών¹⁹.

Μέσα στα επόμενα χρόνια έκαναν την εμφάνισή τους ταινίες επικαίρων γυρισμένες σε ελλαδικό έδαφος. Ως πρώτες φημολογούνται οι καταγραφές του Frederic Villiers από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, καθώς και ορισμένες γυρισμένες από τον Méliès. Τα επόμενα χρόνια, άγνωστοι κατά βάση κινηματογραφιστές προσέγγισαν και το αθηναϊκό τοπίο, με πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Γάλλο Leon που εργαζόταν για την Gaumont και το 1906 ήρθε στην Αθήνα για να καλύψει τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Το επόμενο έτος, από άγνωστο δημιουργό, έκανε την εμφάνισή της ακόμα και η πρώτη ελληνική ταινία ημερολογιακού χαρακτήρα, *Ο εορτασμός του Βασιλιά Γεώργιου του Γ'*²⁰.

Ανάμεσα στους ξένους κινηματογραφικούς συντελεστές που προσκλήθηκαν εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα για την κάλυψη τεχνικών αναγκών κι έλλειψης εξοπλισμού, ήταν κι ο ουγγρικής καταγωγής Josef Hepp, ο οποίος κι επέλεξε έπειτα να μείνει. Έφτασε στην Ελλάδα στις αρχές του 1910 κατόπιν πρόσκλησης του Βασιλιά Γεώργιου του Γ' για να εκτελέσει χρέη «βασιλικού φωτογράφου και κινηματογραφιστή». Η πρώτη του σχετική δουλειά ήταν το ζουρνάλ *From the life of the little princes/ Από την ζωή των μικρών πριγκιπόπουλων* (1911) όπου κατέγραψε τα παιδιά του βασιλιά. Ήταν ο πρώτος κινηματογραφιστής που εκπροσώπησε την Ελλάδα σε άλλες χώρες, ενώ στάθηκε ο μοναδικός σε εγχώριο επίπεδο εκείνη την περίοδο που παρήγαγε κινηματογραφικό έργο στρατευμένο με στόχο τη διαμόρφωση συγκεκριμένης συνείδησης στον εγχώριο πληθυσμό²¹.

¹⁹ Karalis, Vrasidas, (2012), *A history of Greek Cinema*, εκδ. Continuum, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ, σελ. 26-29.

²⁰ Karalis, Vrasidas, ό.π.

²¹ Karalis, Vrasidas, ό.π.

2.2 Η περίπτωση των αδερφών Μανάκη ή Μανάκια – πρώτες κινηματογραφήσεις της ορεινής υπαίθρου

Το 1878, επί Οθωμανικής κυριαρχίας, γεννήθηκαν στον βλάχικο οικισμό της Αβδέλλας Γρεβενών, στη σημερινή δυτική περιφέρεια της Μακεδονίας, ο Ιωάννης Μανάκη ή Μανάκια, και τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1882, ο αδερφός του Μιλτιάδης. Τα δύο αδέρφια έδειξαν έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη της φωτογραφίας αλλά και τη νεοσύστατη τότε ακόμα του κινηματογράφου, και θεωρούνται μέχρι και σήμερα θεμελιωτές και πρωτοστάτες των ανάλογων πρακτικών στον βαλκανικό χώρο. Το 1905 στην Μπίτολα (Bitola) της σημερινής Βόρειας Μακεδονίας άνοιξαν ένα στούντιο παροχής φωτογραφικών υπηρεσιών, που αποτέλεσε τα επόμενα χρόνια και τον βασικό τρόπο βιοπορισμού τους²².



Εικόνα 4 - Οι αδερφοί Μανάκη ή Μανάκια.

Παράλληλα, αφού αγόρασαν μια κάμερα Bioscope300, κατασκευή της Βρετανικής εταιρείας Charles Urban & Co με έδρα το Λονδίνο, άρχισαν να καταγράφουν καθημερινές σκηνές της μακεδονικής επαρχίας. Η πρώτη τους κινηματογραφική δουλειά θεωρείται η ταινία μικρού μήκους – διάρκειας μόλις εξήντα δευτερολέπτων – *Baba Despina* του 1905, όπου καταγράφουν την υπέρ-αιωνόβια γιαγιά τους, καθώς γνέθει μαλλί²³.

²² Home, Manaki Brother International Cinematographer's Film Festival, <https://manaki.com.mk/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

²³ *Baba Despina*, IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt2977208/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).



Εικόνα 5 - Στιγμιότυπο από την ταινία *Baba Despina* (1905) των αδελφών Μανάκη.

Σε παρόμοιο πνεύμα και με ανάλογης συντομίας δουλειές, τους επόμενους μήνες τα δύο αδέρφια συνέχισαν περιδιαβαίνοντας τη Δυτική Μακεδονία, να στρέφουν τον κινηματογραφικό τους φακό στις ασχολίες καθημερινών ανθρώπων της επαρχίας. Στο *Perachki*²⁴ του 1905, στο επίκεντρο τοποθετούνται οι εργασίες των γυναικών της μακεδονικής ορεινής επαρχίας, και συγκεκριμένα το πλύσιμο των ρούχων στο ποτάμι, ενώ στο *Ucilicte na otvoran proctor*²⁵ της ίδιας χρονιάς, αντικείμενο ενδιαφέροντος αποτελεί η τέλεση των μαθημάτων των παιδιών κάποιου χωριού σε εξωτερικό χώρο. Ακόμα στην ταινία *Veterinarna Stanica* του 1905²⁶ προβάλλεται η εκτροφή των βοοειδών.

Σταδιακά μέσα από τις ταινίες τους οι Μανάκη ή Μανάκια, εστιάζοντας σε συνήθειες και έθιμα του ντόπιου πληθυσμού, κατόρθωσαν να αναδείξουν την πολιτισμική ποικιλομορφία της περιοχής τους. Στο ντοκιμαντέρ *Vlasi Nomadi*²⁷ του 1905, νομάδες Βλάχοι παρατηρούνται καθώς φορτώνουν τα ζώα τους κι ετοιμάζονται να τα μεταφέρουν, ενώ σε ορισμένες δουλειές τους διαφαίνεται ο τρόπος ζωής και άλλων εθνικοτήτων, όπως οι Σλάβοι της Μακεδονίας και οι Ρομά – συχνά μέσα κι από την

²⁴ *Perachki*, IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt4386560/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

²⁵ *Uilicte na otvoran proctor*. IMDB, https://www.imdb.com/title/tt2977220/?ref=nm_flmg_t_40_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

²⁶ *Veterinarna Stanica*. IMDB, https://www.imdb.com/title/tt4386688/?ref=nm_flmg_c_29_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

²⁷ *Vlasi Nomadi*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt4386598/?ref=nm_flmg_c_35_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

καταγραφή διαφόρων εορταστικών εκδηλώσεων²⁸. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν οι ταινίες *Verski Praznic Zadysnica* του 1905²⁹, όπου αποτυπώνονται οι εορτασμοί της ημέρας των Αγίων Πάντων, και *Proslava na vodici vo ber*, πάλι του 1905, όπου καταγράφονται έθιμα των Θεοφανείων³⁰.

Πέραν, όμως, των σκηνών καθημερινότητας και των εορταστικών, διακρίνεται και μια τρίτη γενική θεματική κατεύθυνση στο έργο των πρώτων Βαλκάνιων κινηματογραφιστών. Οι αδερφοί Μανάκη ή Μανάκια έτυχε να ζήσουν εν μέσω μιας περιόδου πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών, με πλέον χαρακτηριστική τους λεγόμενους βαλκανικούς πολέμους³¹. Επόμενο, λοιπόν, οι σχετικές εντάσεις και τα διάφορα συμβάντα που πυροδοτήθηκαν από αυτές, να αποτυπωθούν, και σε ορισμένες δουλειές τους. Στην ταινία *Repressalii vrz makedonsko neselenie*³² του 1905, παρουσιάζονται πολίτες απαγχονισμένοι δημόσια, ενώ σε μεταγενέστερες καταγραφές τους διαφαίνονται και διάφορα άλλα γεγονότα της τότε επικαιρότητας. Μεταξύ άλλων, στην ταινία τους *Parada Po povod Hurietot*³³ του 1908, καταγράφονται πομπές που ακολούθησαν την νικηφόρα επανάσταση του κινήματος των Νεότουρκων, ενώ στο ντοκιμαντέρ *Romanska delegacija vo poseta na Bitola*³⁴ του 1911 προβάλλεται επίσκεψη στη Bitola από Ρουμάνο αντιπρόσωπο. Την ίδια χρονιά, ακόμα, μια σειρά ταινιών των Μανάκη ή Μανάκια επικεντρώνεται στην πόλη των Γρεβενών, ανάμεσά τους και μια κάλυψη της κηδείας του Μητροπολίτη Γρεβενών Αιμιλιανού (*Zakop na mitropolitot Emilijnos od Grevena*)³⁵.

Ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Χρίστος Χριστοδούλου επισημαίνει περαιτέρω την κρίσιμη ιστορική στιγμή στην οποία έτυχε να δράσουν οι αδερφοί Μανάκη ή Μανάκια, ενώ χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο τους αμερόληπτο και ακριβή,

²⁸ Karalis, Vrasidas, ό.π.

²⁹ *Verski Praznic Zadysnica*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt4386702/?ref=nm_flmg_c_26_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³⁰ *Proslava na vodici vo ber*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt4386678/?ref=nm_flmg_c_31_dr (Ημ. Πρ.27/12/2022).

³¹ Αδελφοί Μανάκια - Όλα τα φιλμ 1905-1920/ Manaki brothers complete filmography 1905-1920, Η ιστορία αλλιώς, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=cj9AyEOCTFE> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³² *Represalii vrz makedonsko neselenie*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt4386708/?ref=nm_flmg_c_24_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³³ *Parada Po povod Hurietot*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt2977582/?ref=nm_flmg_c_13_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³⁴ *Romanska delegacija vo poseta na Bitola*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt2977612/?ref=nm_flmg_c_8_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³⁵ *Zakop na mitropolitot Emilijnos od Grevena*, IMDB, https://www.imdb.com/title/tt2977596/?ref=nm_flmg_i_10_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

στοιχεία που προσδίδουν στα έργα τους σημαντικό ιστορικό κι εθνογραφικό ενδιαφέρον. Παράλληλα στην αισθητική των ταινιών τους κυριαρχούν οι φωτογραφικές επιρροές, με πλέον βασική τη σχετική ακινησία φιγούρων και κάδρου³⁶.

Η φεστιβαλική κληρονομιά των αδελφών Μανάκη ή Μανάκια

Προς τιμή των πρώτων Βαλκάνιων κινηματογραφιστών, στην πόλη Bitola, πόλη που συχνά πρωταγωνιστούσε στις κινηματογραφικές καταγραφές τους, ιδρύθηκε το 1979, από τον Μακεδονικό Συνασπισμό Επαγγελματιών του Κινηματογράφου (The Macedonian Film Professional's Association – M.F.P.A) το ετήσιο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ «Αδερφοί Μανάκη». Μετά τη Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας της Δημοκρατίας της Μακεδονίας στις 8 Σεπτεμβρίου του 1991, το φεστιβάλ απέκτησε στο διαγωνιστικό του τμήμα ταινίες μεγάλου μήκους από μια πληθώρα χωρών, οι οποίες διαγωνίζονταν ως υποψήφιες για τα βραβεία της Χάλκινης, Ασημένιας και Χρυσής Camera300 – ο τίτλος των βραβείων είναι σαφής αναφορά στον κινηματογραφικό εξοπλισμό των δύο αδερφών³⁷. Επιπλέον, στην Αβδέλλα Γρεβενών, τόπο καταγωγής των κινηματογραφιστών, και την πόλη των Γρεβενών, τελείται κάθε χρόνο το φεστιβάλ κινηματογράφου και καλών τεχνών Manakia Film Festival³⁸.

³⁶ Karalis, Vrasidas, (2012), ό.π.

³⁷ Home, Manaki Brother International Cinematographer's Film Festival, <https://manaki.com.mk/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

³⁸ Home, Manakia Film Festival, <https://manakiafestival.gr/?cn-reloaded=1> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Κεφάλαιο 3^ο : Η ύπαιθρος στο ελληνικό προπολεμικό ντοκιμαντέρ: 1920-1940

3.1 Επίκαιρα, διαφημιστικά, και ταινίες εκπαιδευτικού χαρακτήρα

Τον βασικό κορμό του ελληνικού ντοκιμαντέρ στη δεκαετία του 1920, στελεχώνουν ταινίες που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν επιγραμματικά ως ενημερωτικές. Κυρίως πρόκειται για ταινίες επίκαιρων, ή αλλιώς ζουρνάλ³⁹, όμως δύναται να συμπεριληφθούν στην κατηγορία και κάποιες κινηματογραφικές δουλειές με στόχο τη διαφήμιση, όπως οι δύο ταινίες της «Νταγκ Φιλμ» για την εταιρεία κατασκευής τσιμέντου «Ηρακλής» και τα εργοστάσια της σοκολάτας Παυλίδη αντίστοιχα⁴⁰. Σταδιακά εμφανίζονται, επίσης, και ταινίες εκπαιδευτικού χαρακτήρα, είτε ως ιδιωτικές πρωτοβουλίες, είτε κατόπιν κυβερνητικής/κρατικής παραγγελίας⁴¹.

Όλες οι προαναφερθείσες τάσεις αναπτύσσονται πέραν των μεγάλων αστικών κέντρων, και στην επαρχία, καταλήγουν, μάλιστα, να αποτελούν το βασικό δείγμα της κινηματογραφικής της παραγωγής από εκείνη την περίοδο. Στις 7 Απριλίου 1925, στα Χανιά προβλήθηκε η τοπική παραγωγή *Πανόραμα των Χανίων*, μια καταγραφή των εορτασμών της 25^{ης} Μαρτίου στην πόλη. Στην Πάτρα την ίδια χρονιά προβλήθηκαν κινηματογραφημένα τα αποτελέσματα των τοπικών δημοτικών εκλογών, ενώ η τοπική γιορτή των αυτοκινητιστών στους Φιλίππους κινηματογραφήθηκε για να προβληθεί στην πόλη της Καβάλας. Μία άλλη σχετική δουλειά άξια αναφοράς είναι αυτή των Σερραίων φωτογράφων Αλέξανδρου Πέννα και Πέτρου Δαϊμετζόπουλου, οι οποίοι το 1926 κλήθηκαν για λογαριασμό της κυβέρνησης να κινηματογραφήσουν στιγμές από τις ζωές των τροφίμων των δύο ορφανοτροφείων της πόλης των Σερρών, αρρένων και θηλαίων. Είναι πιθανό να λήφθηκε ανάλογη κρατική μέριμνα και για άλλες περιοχές της Ελλάδας με ορφανοτροφεία³⁹.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, η ελληνική κυβέρνηση είχε δείξει την υποστήριξή της για την παραγωγή εγχώριων εκπαιδευτικών ταινιών, κατά τα πρότυπα κι άλλων κρατών, δίνοντας, μάλιστα, ιδιαίτερη έμφαση σε ταινίες που αφορούν τον αγροτικό τομέα⁴². Από τις σχετικές παραγωγές ξεχωρίζουν τρεις μικρού μήκους ταινίες από το Ηράκλειο, και συγκεκριμένα από τον παραγωγό Λιναρδάκη⁴³. Στην πρώτη, του 1930, παρουσιάζονται τεχνικές εκτροφής ορνίθων, κουνελιών και μελισσών από τον γεωπόνο του Γεωργικού Επιμελητηρίου Ηρακλείου Βαλλιάνο. Η δεύτερη – που εκπονήθηκε από το Ταμείο Πρόνοιας Ελαιοπαραγωγής του Ηρακλείου

³⁹ Παγουλάτος, Ανδρέας, Σπηλιόπουλος, Βασίλειος, (2001), «Αστικό κι υπαίθριο τοπίο στο ελληνικό ντοκιμαντέρ», *journal Ουτοπία*, Τεύχος 47, σ.46.

⁴⁰ Τσιάπος, Αργύρης, (2018[2^η έκδοση]), *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου- η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά*, Αυτό-έκδοση, Σέρρες, Ελλάδα, σ. 135-191.

⁴¹ Τσιάπος, Αργύρης, ό.π.

⁴² Τσιάπος, Αργύρης, ό.π.

⁴³ Τσιάπος, Αργύρης, ό.π.

– εστιάζει στις εργασίες γύρω από την καλλιέργεια της ελιάς και την καταπολέμηση του δάκου, ενώ η τρίτη, αποτελούμενη από δύο πράξεις, επικεντρώνεται στην μεταφορά των σταφυλιών Αχαρνών στην Ευρώπη. Στα πρότυπα των συγκεκριμένων ταινιών παρήχθησαν τα επόμενα χρόνια στο Ηράκλειο και ταινίες γύρω από τις διαδικασίες της οινοπαραγωγής, με στόχο την εκπαίδευση του εργατικού δυναμικού⁴⁴.

3.2 Το αξιοπερίεργο

Οι ταινίες επικαιρότητας, και γενικότερα ενημερωτικού χαρακτήρα, δεν αποτέλεσαν τον μοναδικό τρόπο προσέγγισης της υπαίθρου στο ελληνικό ντοκιμαντέρ της περιόδου. Αρκετοί κινηματογραφιστές επέλεξαν να καταγράψουν τις περιοχές της ελληνικής επαρχίας, υπό το πρίσμα του αξιοπερίεργου, με μια αθωότητα που δεν επιδέχεται ερμηνείες, και μια περιέργεια – έκπληξη σχεδόν παιδική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Μετέωρα* του 1922 από τον Μιχαήλ Δώριζα. Η ταινία, διάρκειας τεσσάρων λεπτών, παρακολουθεί τη ζωή των μοναχών στα Μετέωρα, καθώς επιδίδονται μεταξύ άλλων σε γεωργικές εργασίες και σε προσευχή. Αν και υπάρχει, εντέλει, έντονη μια διάθεση μετάδοσης πληροφοριών και γνώσεων – η ταινία εξάλλου προορίζονταν ως εποπτικό εκπαιδευτικό υλικό σε μάθημα που δίδασκε ο Δώριζας σε πανεπιστήμιο της Αμερικής – παρατηρείται αναμφισβήτητα κι ένα αισθητικό ενδιαφέρον, καθώς μέσα από την κινηματογράφιση αναδεικνύεται η επιβλητικότητα του τοπίου σε συνδυασμό με μια νοσταλγική ενατένιση⁴⁵.

⁴⁴ Τσιάπος, Αργύρης, ό.π.

⁴⁵ Παγουλάτος, Ανδρέας, Σπηλιόπουλος, Βασίλειος, ό.π.



Εικόνα 6 - Γεωργικές εργασίες του μοναστηριού - Στιγμιότυπο από την ταινία *Μετέωρα* (1922) του Μιχαήλ Δώριζα.



Εικόνα 7 - Η επιβλητικότητα του φυσικού τοπίου - Στιγμιότυπο από την ταινία *Μετέωρα* (1922) του Μιχαήλ Δώριζα.

Κεφάλαιο 4^ο : Η ύπαιθρος στο ελληνικό ντοκιμαντέρ των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων

4.1 Το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο

Το τέλος της δεκαετίας του 1940 βρίσκει τον ελλαδικό χώρο όχι μόνο ρημαγμένο οικονομικά από τις επιπτώσεις της ναζιστικής Κατοχής, αλλά και βαθιά διχασμένο εξαιτίας του Εμφυλίου που ακολούθησε και που οδήγησε, μεταξύ άλλων, στην ήττα της Αριστεράς και την προσάρτηση της χώρας στο επονομαζόμενο Δυτικό Μπλοκ. Παράλληλα οι διάφορες κυβερνήσεις της περιόδου, μέχρι και το 1966-67 όταν και ξεκίνησε η Δικτατορία των Συνταγματαρχών, περιορίζουν με μέτρα λογοκρισίας τις προσπάθειες των διάφορων κινηματογραφιστών ταινιών ντοκιμαντέρ, δυσχεραίνοντας σημαντικά το έργο τους. Σε μια ακόμα πιο συστηματική περιθωριοποίηση της δουλειάς τους συμβάλλει και το γεγονός πως επιλέγονταν η φόρμα της ταινίας μικρού μήκους – ολίγων λεπτών δηλαδή – φόρμα που σε γενικό κανόνα κρινόταν ανεπαρκούς διάρκειας για εμπορική αξιοποίηση από τους παραγωγούς και ιδιοκτήτες κινηματογράφων της εποχής. Βασική εξαίρεση αποτελούσαν ταινίες προπαγανδιστικού χαρακτήρα και διαφημιστικών σκοπών, με αποτέλεσμα να προωθείται και μια εξιδανικευτική προσέγγιση του υπαίθριου τοπίου⁴⁶.

Απόρροια των προαναφερθέντων περιορισμών είναι συχνά οι ταινίες ντοκιμαντέρ να παράγονται ανεξάρτητα, αυτοχρηματοδοτούμενες, αν κι ένας σχετικός νόμος θεσπίστηκε το 1961 που υποχρέωνε τους κινηματογράφους να προβάλλουν μαζί με τις ταινίες μεγάλου μήκους και μυθοπλασίας, τουλάχιστον τέσσερις ταινίες μικρού μήκους εγχώριας παραγωγής. Στην πράξη ο νόμος αγνοήθηκε σε σημαντικό βαθμό. Επιπλέον δυνατότητες προβολής όμως για δημιουργούς ανερχόμενους του ντοκιμαντέρ άρχισαν να δίνονται μέσα από κινηματογραφικά φεστιβάλ που σταδιακά έκαναν την εμφάνισή τους⁴⁷.

4.2 Οι δουλειές των Μερabίδη και Γιάννη Παναγιωτόπουλου

Ο Πρόδρομος Μερabίδης θεωρείται ένας εκ των βασικών πρωτοπόρων στο ελληνικό ντοκιμαντέρ. Εργάστηκε ως μοντέρ κι οπερατέρ αρκετές φορές σε συνεργασία με τη Φίνος Φιλμ. Μεταξύ άλλων, γύρισε την πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία, παρουσίασε τα πρώτα ομιλούντα επίκαιρα, κι οργάνωσε τις πρώτες εμφανίσεις για έγχρωμο φιλμ στη χώρα. Παράλληλα σε συνεργασία με άλλους κινηματογραφιστές και φωτογράφους

⁴⁶ Pagoulatos, Andreas, Stabakis, Nikos, (2013), Greece από *The concise routledge encyclopedia of the documentary film*, Ian Aitkin (επιμ.), εκδ. Routledge, ΗΠΑ, σ. 324-332.

⁴⁷ Pagoulatos, Andreas, Stabakis, Nikos, ό.π.

γύρισε στις αρχές της δεκαετίας του 1940 μια σειρά επικαίρων στο Μέτωπο της Αλβανίας⁴⁸.

Από το 1945 έως το 1950 για λογαριασμό της «Ελληνικής Πολεμικής Περιθάλψης», η οποία χρηματοδότησε την ανασυγκρότηση της υπαίθρου μετά τις καταστροφές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ταξίδεψε σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας και με φιλμ δεκάξι χιλιοστών παρήγαγε μια σειρά από ταινίες ντοκιμαντέρ μικρού μήκους πάνω στα τοπία της υπαίθρου. Το 1945 παρέδωσε το εικοσάλεπτο *Κρήτη*, τον επόμενο χρόνο, το 1946, το αρχαιολογικού ενδιαφέροντος και διάρκειας δέκα λεπτών *Τρίπολις-Ασέα*, το 1948 το επίσης δεκάλεπτο *Η Παναγία της μονής Βουλκάνων*, και το 1950 ολοκληρώνει το δεκαοχτώ λεπτών *Κως*, το οποίο συχνά αναφέρεται ως η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία⁴⁹. Σε πολλά σημεία των προαναφερθέντων ταινιών δύναται να διακριθούν οι επιπτώσεις των καταστροφών του ακόμα πρόσφατου στη μνήμη Β' Παγκοσμίου Πολέμου⁵⁰.

Ο Γιάννης Παναγιωτόπουλος, την ίδια περίπου περίοδο, ξεκίνησε να δραστηριοποιείται ως σκηνοθέτης ταινιών ντοκιμαντέρ με έργα που αφορούσαν έντονα την επαρχία, όπως η *Κέρκυρα* του 1953, διάρκειας είκοσι λεπτών, και η *Ηπειρος* του 1958, διάρκειας δεκαπέντε λεπτών⁵¹. Τα επόμενα χρόνια, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960 παρήγαγε πολλές κινηματογραφικές δουλειές για τις εργασίες και τις υποδομές στην ύπαιθρο, επιστημονικού κατά βάση ενδιαφέροντος⁵². Οι ταινίες των Πρόδρομου Μεραβίδη και Γιάννη Παναγιωτόπουλου εντάσσονται σε μια περίοδο οικονομικής ανασυγκρότησης, στον απόηχο των καταστροφών του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αυτή την ανασυγκρότηση επιχειρούν σε μεγάλο βαθμό και να προβάλλουν, τόσο στο εγχώριο όσο και το διεθνές κοινό, παρουσιάζοντας ουσιαστικά την ύπαιθρο των δεκαετιών του 1940 και του 1950 ως τόπο που κυοφορεί ελπίδες κι εξελίξεις ανόρθωσης⁵³.

⁴⁸ Τα πρώτα βήματα του ντοκιμαντέρ στην μεταπολεμική Ελλάδα, festivalierapetra <https://www.festivalierapetra.gr/index.php/el/anakoinoseis/ta-prota-vimata-tou-dokimanter-sti-metapolemiki-ellada.html>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁴⁹ Τα πρώτα βήματα του ντοκιμαντέρ στην μεταπολεμική Ελλάδα, festivalierapetra <https://www.festivalierapetra.gr/index.php/el/anakoinoseis/ta-prota-vimata-tou-dokimanter-sti-metapolemiki-ellada.html>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁵⁰ Prodromos Meravidis, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm0580120/>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁵¹ Τα πρώτα βήματα του ντοκιμαντέρ στην μεταπολεμική Ελλάδα, festivalierapetra <https://www.festivalierapetra.gr/index.php/el/anakoinoseis/ta-prota-vimata-tou-dokimanter-sti-metapolemiki-ellada.html>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁵² Γιάννης Παναγιωτόπουλος, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm2671144/> (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁵³ Νταλάσης, Π. Στέφανος, (2016), *Κοινωνία, θρησκεία και πολιτισμός στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50* (Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη, σελ. 110-175.

4.3 Η υπρεσιονιστική ενατένιση της νησιωτικής επαρχίας στη *Λευκάδα: το νησί των ποιητών* (1958) του Ροβήρου Μανθούλη

Σε μια περίοδο που στον εγχώριο κινηματογράφο δεν παρουσιάζονταν ιδιαίτερη ενασχόληση με το ντοκιμαντέρ και δη το δημιουργικό, ο Ροβήρος Μανθούλης γύρισε μια ταινία μικρού μήκους που έμελλε να ασκήσει επιρροή σε μεταγενέστερους δημιουργούς οδηγώντας και στην συγκρότηση της «Ομάδας των Πέντε», από πέντε σκηνοθέτες που υπηρέτησαν το είδος του ντοκιμαντέρ στις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Η ταινία αφορά τη Λευκάδα το καλοκαίρι του 1958, την οποία και συστήνει μέσα από πλάνα της αποβάθρας κι ενός ζωγράφου που την ατενίζει και σχεδιάζει. Τον διάχυτο λυρισμό των πλάνων συμπληρώνει από την αρχή η μουσική επιμέλεια της Τόνιας Καραλή, ενώ λίγο μετά ξεκινάει και σπικάζ από τον αφηγητή Θάνο Κωστόπουλο.

Η αφήγηση καθιστά σαφές εξ αρχής πως το νησί θα προσεγγιστεί κατεξοχήν υπό ένα βλέμμα ιστορικό, με αναφορές στην πολιτιστική του κληρονομιά, ενώ η κάμερα περιδιαβαίνει σε ερείπια φρουρίων Βενετών, χώρους αρχαιολογικού και ιστορικού ενδιαφέροντος. Ακολούθως προβάλλονται τεχνολογικές εξελίξεις που καθιστούν την μεταφορά στο νησί πλέον ιδιαίτερα εύκολη, σε σύγκριση με το παρελθόν, όπως πληροφορεί και ο αφηγητής. Την προσβασιμότητα επισημαίνουν πλάνα καραβιών που προσδένουν στις ακτές, και σκηνές από τις αμμουδερές παραλίες, συνοδεία μιας μουσικής επένδυσης που αποπνέει αισθήματα ευφορίας. Η αφήγηση ενσωματώνει και ποιητικό απόσπασμα από το έργο του Άγγελου Σικελιανού – η πρακτική της ενσωμάτωσης ποιητικών αποσπασμάτων, μάλιστα, θα ακολουθήσει άλλη μια φορά και στη συνέχεια, σχεδόν σαν επαναλαμβανόμενο μοτίβο, προσδίδοντας ρυθμό στη ροή της ταινίας, ενώ λειτουργεί και ως μια πρώτη αναφορά στην ποιητική κληρονομιά του τόπου. Παράλληλα συνεχίζεται η επεξήγηση των πλάνων με έντονη μια ενημερωτική διάθεση, αλλά κι αρκετά σχήματα λόγου.



Εικόνα 8-«Γύρω από το άλλοτε γεμάτο αρχοντικό του Βαλαωρίτη, απέμεινε το λάλημα ενός φτωχού πουλιού» - Στιγμιότυπο από την ταινία *Λευκάδα: το νησί των ποιητών* (1958) του Ροβήρου Μανθούλη.

Η κάμερα συνοδεύει μουσικής κι επεξηγηματικής αφήγησης περιδιαβαίνει εν συντομία την πόλη της Λευκάδας, αναδεικνύοντας την ιδιαίτερη και πολυσύνθετη αρχιτεκτονική της, επισημαίνοντας ακόμα μια φορά τη σύνδεση με το παρελθόν, χωρίς όμως να σταθεί πάνω από λίγα λεπτά, απλά προσφέροντας σύντομες αποτυπώσεις - εντυπώσεις. Στη συνέχεια, με μια παρόμοια λογική η ταινία μεταβαίνει στη σχέση των κατοίκων με το υγρό στοιχείο για να επικεντρωθεί σε μια βασική οικονομική δραστηριότητα του νησιού, την αλιεία. Με ποιητικότητα παρουσιάζονται οι διάφορες αλιευτικές εργασίες μέχρι και το πέρας της μέρας και την προσωρινή παύση τους, καθώς και το επόμενο ξημέρωμα.

Εγκαινιάζοντας άτυπα μια νέα ενότητα, η ταινία επικεντρώνεται, έπειτα, στα ορεινά χωριά του νησιού και τις δραστηριότητες εκεί, με εξιδανικευτική ματιά σε σημεία. Σύντομα οι συσχετίσεις του παρόντος με το παρελθόν του τόπου, και ιδιαίτερα με την πολιτιστική και ποιητική του κληρονομιά, επανέρχονται, καθώς η κάμερα προσεγγίζει το Νυδρί, χωριό, που όπως πληροφορεί το σπικάζ, έζησε κι εμπνεύστηκε ο ρομαντικός ποιητής Αριστοτέλης Βαλαωρίτης. Ένα απόσπασμα της ποίησής του παρατίθεται, όπως προηγουμένως έγινε με απόσπασμα του έργου του Σικελιανού. Συνδέσεις επιχειρούνται, επιπλέον, και με τη μακρινή αρχαιότητα, μέσα από την αναφορά σε θεωρία Γερμανού αρχαιολόγου που παρουσιάζει το Νυδρί ως πιθανό τόπο καταγωγής του Οδυσσέα και τον ενθουσιώδη τρόπο που ο ντόπιος πληθυσμός την υποδέχτηκε. Έτσι, αποπειράται να διαμορφωθεί ένα αφήγημα πάνω στη συνέχεια της ελληνικότητας από την αρχαιότητα έως το παρόν. Ο τόπος φαίνεται για άλλη μια φορά να φέρει το στίγμα μιας μακραίωνης κληρονομιάς – χαρακτηριστική είναι, έπειτα από την αρχαιοπρεπή επιγραφή ενός μνημείου, και η παράθεση της πρόσοψης ενός καφενείου που αναγράφει τον τίτλο «Ο Οδυσσεύς». Η πολύβουη έλευση των τουριστών είναι μια μόνο προσωρινή ρωγμή στην αγαλλίαση που προσφέρει η σύνδεση με τη φύση και το παρελθόν.



Εικόνα 9 - Το μακρινό παρελθόν ως αναπόσπαστο τμήμα του τοπίου στο παρόν - Στιγμιότυπο από την ταινία *Λευκάδα : το νησί των ποιητών* (1958) του Ροβήρου Μανθούλη.

Στα επόμενα λεπτά κάποιες ακόμα αλιευτικές πρακτικές παρουσιάζονται μέχρι και την άφιξη των ψαριών στην τοπική αγορά, ενώ η ταινία κλείνει με μια ακόμη αναφορά στη συσχέτιση του τόπου με μεγάλους ποιητές, αναφερόμενη στον Λευκάτα ή Κάβο της Κυράς και την παράδοση που πρεσβεύει πως από εκεί ρίχτηκε η αρχαία ποιήτρια Σαπφώ.



Εικόνα 10 - Η παραδοσιακή αλιευτική πρακτική των πυροφανίων - Στιγμιότυπο από την ταινία *Λευκάδα: το νησί των ποιητών* (1958) του Ροβήρου Μανθούλη.

Κεφάλαιο 5^ο: Νέες προσεγγίσεις στο ελληνικό ντοκιμαντέρ της υπαίθρου – Η δεκαετία-ορόσημο του 1960

5.1 Νέες προσεγγίσεις στο τοπίο και τα ήθη της ελληνικής υπαίθρου

Ο τρόπος πρόσληψης του υπαίθριου τοπίου αντανακλάται, σαφώς, και στην κινηματογραφική παραγωγή. Οι καταγραφές και αναπαραστάσεις της υπαίθρου, αναπόφευκτα φέρουν και ένα ιδεολογικό πρόσημο, ως προς τον τρόπο που επιλέγουν να παρουσιάσουν αυτή και τους κατοίκους της. Συνειδητά ή όχι, προκύπτουν ως απόρροια συμβολικών και πραγματικών αλλαγών κοινωνικής εμβέλειας⁵⁴. Οι δεκαετίες από το 1950, έως και το 1980, κι ακόμα περισσότερο οι δεκαετίες του 1960 και 1970, σηματοδοτούν μια περίοδο ακριβώς τέτοιων μεταβολών ενώ παρουσιάζουν μια αύξηση σε σχέση με προηγούμενες δεκαετίες, στην παραγωγή ταινιών ντοκιμαντέρ για την ύπαιθρο, παραγωγή κυρίως από νέους δημιουργούς⁵⁵.

Στη μυθοπλασία, αλλά και στο ντοκιμαντέρ, δύναται να διακριθούν κάποιοι βασικοί τρόποι αναπαράστασης – αποτύπωσης της ελληνικής υπαίθρου. Είθισται στον παλιότερο ελληνικό κινηματογράφο η ύπαιθρος να αντιμετωπίζεται μάλλον περιπαιχτικά, ή έστω κριτικά, ως ταυτισμένη με τη φτώχεια, και τα συντηρητικά ήθη, και γενικότερα ως βυθισμένη στην άγνοια όσον αφορά παγκόσμιες εξελίξεις. Οι παραδοσιακές δομές της επαρχιακής κοινωνίας και ο ανορθολογισμός που συντηρούν παρδούνται ενδεικτικά στο *Η κυρά μας η μαμή* (1958) του Αλέκου Σακελλάριου, ενώ σε ταινίες όπως *Η κυρία δήμαρχος* (1960) του Ροβήρου Μανθούλη και *Τζένη Τζένη* (1966) του Ντίνου Δημόπουλου σκιαγραφείται η εκμετάλλευση των απλών ανθρώπων της υπαίθρου από τους λαϊκιστές πολιτικούς της πρωτεύουσας⁵⁶.

Ειδική περίπτωση αποτελούν και οι επονομαζόμενες ταινίες φουστάνελας. Ειδικότερα αυτές δύναται να χωριστούν σε δύο βασικά υπό-είδη: του δραματικού ειδυλλίου και της ορεινής περιπέτειας. Όσον αφορά την αναπαράσταση της υπαίθρου στο δραματικό ειδύλλιο κυριαρχεί μια νοσταλγική ενατένιση των παραδοσιακών κοινωνιών της, άμεσα συσχετιζόμενη με την κατασκευασμένη και ιδεολογικά φορτισμένη έννοια της «ελληνικότητας». Μέσα από μια στοιχειώδη στη δομή, περιγραφική και ηθογραφική αφήγηση το αίσθημα καταλήγει να θριαμβεύει απέναντι σε νέα ήθη και αξίες, ως συνώνυμο και μιας παραδοσιακής αγνότητας. Οι κινηματογραφικές διασκευές της *Γκόλφως* και του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* αποτελούν κάποια χαρακτηριστικά

⁵⁴ Βαμβακάς, Βασίλης, (2009), *Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα*, Κώστας Μανωλίδης, Θεοκλής Καναρέλης (επιμ.), εκδ. Ίνδικτος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, σ. 385 -406.

⁵⁵ Παγουλάτος, Ανδρέας, Σπηλιόπουλος, Βασίλειος, ό.π.

⁵⁶ Βαμβακάς, Βασίλης, (2017), «Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Journal Filmicon*, εκδ. Ευρασία, <http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010>, (Ημ. πρ. 28/5/2023).

παραδείγματα. Από την άλλη ως απόρροια του ληστρικού μυθιστορήματος, η ορεινή περιπέτεια άλλοτε εστιάζει σε εμβληματικές εξιδανικευμένες ηρωικές φιγούρες της επαρχίας – αληθινές ή μυθοπλαστικές – κι άλλες φορές επικεντρώνεται σε αντιμαχίες που προκύπτουν μεταξύ οικογενειών και γενικότερα στο πλαίσιο των αγροτικών κοινωνιών. Αν και συγκριτικά λιγότερες από τα δραματικά ειδύλλια οι ταινίες αυτές επίσης φέρουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τον τρόπο που αποτυπώνουν την επαρχία ως πεδίο συγκρούσεων. Ορισμένα παραδείγματα αποτελούν ο *Λύγκας ο λεβέντης* (1959) του Στέλιου Τατασόπουλου και ο *Τσακιτζής: ο προστάτης των φτωχών* (1960) του Κώστα Ανδρίτσου⁵⁷.

Σε πιο σύγχρονες απεικονίσεις της υπαίθρου προβάλλεται και η ραγδαία αστικοποίησή της, ενώ από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα, εμφανίζονται και κάποιες νέες, λιγότερο φιλικά προσκείμενες προς το άστυ και περισσότερο ρομαντικές αποτυπώσεις της. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος της υπαίθρου, εντέλει, καταλήγει να διέπεται σε μεγάλο βαθμό από μια νοσταλγική ενατένιση της υπαίθρου, να την προσεγγίζει ως εγκαταλελειμμένο χώρο, συνώνυμο ενός μακρινού και ωραιοποιημένου παρελθόντος. Σε αυτό το πλαίσιο η επιστροφή στην ύπαιθρο σηματοδοτεί επιστροφή σε προγονικές αξίες, σύνδεση με την παράδοση – η ύπαιθρος λαμβάνει στο συλλογικό φαντασιακό διαστάσεις μυθικές, εξιδανικεύεται και μετατρέπεται σε μέρος ενός ευρύτερου εθνικού αφηγήματος – μια αναζήτηση εθνικής και προσωπικής ταυτότητας⁵⁸.

5.2 Η ύπαιθρος στο ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλόπουλου – Οι μοντερνιστικές απεικονίσεις των γαμήλιων τελετουργιών στον *Μακεδονικό Γάμο* (1960)

Υπό το πρίσμα της νοσταλγικής αναπόλησης, συχνά οδυνηρής, δύναται να ιδωθεί και η δουλειά του σκηνοθέτη Τάκη Κανελλόπουλου. Σε μια εποχή που το ελληνικό σινεμά χαρακτηρίζονταν κατά βάση από την τυποποίηση, ο Κανελλόπουλος παρέδωσε ταινίες, τόσο ντοκιμαντέρ όσο και μυθοπλασίας, σε ένα ύφος ιδιαίτερος προσωπικό, το οποίο και τήρησε με συνέπεια. Οι μοντερνιστικές του διαθέσεις βρίσκουν αντιστοιχίες με τις εξελίξεις στην ποίηση και τη λογοτεχνία της Ελλάδας στη δεκαετία του 1930. Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί εκτενέστερη αναφορά στις δύο πρώτες γνωστές μικρού μήκους δουλειές του, τα ντοκιμαντέρ *Μακεδονικός Γάμος* (1960) και *Θάσος* (1961), αμφότερα με θέμα ήθη και έθιμα στην ελληνική ύπαιθρο, με μια γλώσσα πολύ διαφορετική από τον τυπικό λαογραφικό – φολκλορικό κινηματογράφο⁵⁹.

Ο κινηματογράφος του Τάκη Κανελλόπουλου φέρει έντονα τα στοιχεία του ποιητικού ντοκιμαντέρ. Το ποιητικό ντοκιμαντέρ απομακρύνεται από την αναπαράσταση και απλή καταγραφή της πραγματικότητας και ενσωματώνει στοιχεία των καλών τεχνών

⁵⁷ Δερμεντζόπουλος, Χρήστος, (2008), *Από την ληστοκρατία στις ταινίες φουστάνελας*, Ένθετο Βιβλιοθήκη, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, σελ. 1-2.

⁵⁸ Βαμβάκας, Βασίλης, ό.π.

⁵⁹ Μήνη, Παναγιώτα, (2018), *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης: Ο μοντερνισμός του Τάκη Κανελλόπουλου*, εκδ. MIET, Αθήνα, σ.9-60.

για να την προβάλλει από μια πιο υποκειμενική οπτική, ή αλλιώς, για να αποσαφηνίσει πως η οπτική που παρουσιάζεται είναι υποκειμενική. Ο φυσικός ρεαλισμός δύναται ακόμα και να αλλοιωθεί για να προκληθούν τα επιθυμητά συναισθήματα στον θεατή – δέκτη καθώς στόχος είναι κατά βάση η διαμόρφωση μιας οπτικοακουστικής εντύπωσης, κι όχι η υποστήριξη κάποιας θέσης. Αφετηρία αυτής της προσέγγισης μπορούν να θεωρηθούν σε μεγάλο βαθμό οι μοντερνιστικές τάσεις στον τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας⁶⁰.

Ο *Μακεδονικός Γάμος*, σηματοδοτεί μια καμπή στα εγχώρια κινηματογραφικά δεδομένα, με την άφιξη της δεκαετίας του 1960, μια από τις πρώτες αποδείξεις πως η φόρμα των ταινιών μικρού μήκους προσφερόταν εκείνη την εποχή όχι μόνο για πολιτική στράτευση αλλά και για καλλιτεχνική έκφραση και πειραματισμό. Εξάλλου όπως έχει επισημανθεί συχνά, η μικρού μήκους ταινία είναι πιο εφικτή σε πρακτικό κι οικονομικό επίπεδο για ανερχόμενους, μη καταξιωμένους δημιουργούς. Συχνά για οικονομικούς λόγους, μάλιστα, δηλαδή για περαιτέρω μείωση εξόδων παραγωγής προτιμούνταν η φόρμα του ντοκιμαντέρ έναντι της μυθοπλασίας με αποτέλεσμα τα δύο είδη (μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ) να ταυτιστούν εκείνη την περίοδο⁶¹. Επιπλέον πολλά ντοκιμαντέρ της περιόδου, όχι μόνο δημιουργίες κατά παραγγελία από επίσημους φορείς, αλλά και ανεξάρτητες παραγωγές, επιχειρούσαν μέσα από τη θεματολογία της υπαίθρου να προσεγγίσουν την έννοια της ελληνικότητας και της εθνικής ταυτότητας με «αυθεντικότητα». Σύνηθες, επιπλέον, ήταν και το ενδιαφέρον προς τον απλό λαό, ιδίως τους προλετάριους, με διακριτές τις προσεγγίσεις μιας αριστερής ιδεολογικής γραμμής⁶².

Στον *Μακεδονικό Γάμο* ο Κανελλόπουλος εστιάζει στο χωριό Βελβεντό της Κοζάνης για να περιγράψει μέσα από αναπαραστάσεις τα παραδοσιακά γαμήλια έθιμα της περιοχής. Σε μια εποχή που το ελληνικό ντοκιμαντέρ είχε στραφεί ήδη στην επαρχία με λαογραφικού ενδιαφέροντος θεματικές (π.χ. *Λευκάδα το νησί των ποιητών* [Ροβήρος Μανθούλης, 1958]), η επιλογή του θέματος από τον Κανελλόπουλο βρίσκει συνέχεια δίχως να φαντάζει παράταιρη. Χωρίς να ενδιαφέρεται να προκαλέσει μια ψευδαίσθηση καταγραφής, όπως συνηθίζονταν σε ταινίες του είδους, ο Κανελλόπουλος παρουσιάζει τις δράσεις καθιστώντας εξ αρχής αρκετά σαφές πως πρόκειται για δραματοποιήσεις⁶³.

Τα κατά βάση γενικά ή αμερικάνικα στατικά εξωτερικά πλάνα, παρουσιάζουν έναν κόσμο από τον οποίο εκλείπει παντελώς οτιδήποτε σύγχρονο – σε μια περίοδο, μάλιστα, όπου αποδεδειγμένα η αστικοποίηση της περιοχής είχε αρχίσει – ενώ οι κινήσεις των δράσεων συντονίζονται σχεδόν χορογραφικά με τις κινήσεις της

⁶⁰ Alexandru Vlad, (2020), *The poetic documentary From Joris Ivens to Nonny de la pena*, Ανεξάρτητες εκδόσεις, Cluj- Napoca, Ρουμανία, σ. 11-30.

⁶¹ Chalkou, Maria, (2008), *Towards the creation of quality Greek national cinema in the 60s*, Phd, University of Glasgow, Ηνωμένο Βασίλειο, σ. 233-306.

⁶² Chalkou, Maria, ό.π..

⁶³ Μήνη, Παναγιώτα, ό.π..

κάμερας. Κυριαρχεί ένας αργός ρυθμός, η μετατόπιση της κάμερας σε οριζόντιο άξονα και το μεγάλο βάθος πεδίου, ενώ οι λήψεις υμνούν το τοπίο και την ιστορία του, εστιάζοντας με περισσή προσήλωση σε κτίσματα και αντικείμενα, η δε αφήγηση ενσωματώνει συχνά αποσπάσματα από δημοτικά τραγούδια ή οικειοποιείται τη μορφή τους. Αξίζει να αναφερθεί, ότι ο Κανελλόπουλος για την κινηματογράφηση προσέλαβε έναν ερασιτέχνη φωτογράφο, τον Ιάκωβο Παϊρίδη, από τις ρομαντικές και ομιχλώδεις συνθέσεις του οποίου είχε γοητευτεί. Ένας φωτισμός, κατ' αυτά τα πρότυπα, διακρίνεται και στην ταινία, ο οποίος δεν θα μπορούσε να είχε επιτευχθεί εύκολα σε φυσικές συνθήκες⁶⁴.



Εικόνα 11 - Δραματοποιήσεις εθίμων κι εξιδανικευτικές αναπαραστάσεις της υπαίθρου - Στιγμιότυπο από τον *Μακεδονικό Γάμο* (1961) του Τάκη Κανελλόπουλου.

Όσον αφορά τα ίδια τα κινηματογραφημένα έθιμα, ειδικότερα, οι απεικονίσεις του Κανελλόπουλου επιχειρούν να αναδείξουν μια σύνδεση με το παρελθόν. Πρακτικές συσχετίζονται με συνήθειες επί Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και παραδοσιακοί χοροί παρουσιάζονται ως εξελίξεις αρχαίων χορών μάχης. Πέρα από τα Χριστιανικά έθιμα, ακόμα, τελούνται διαδικασίες με ξεκάθαρες επιρροές από παγανιστικές και αρχαίες δοξασίες⁶⁵. Παρά την προαναφερθείσα επίφαση αυθεντικότητας, όμως, τα έθιμα που προβάλλονται είναι κυρίως έθιμα που έχουν εκλείψει ή επιβιώνουν παραλλαγμένα, ή ακόμα και έθιμα από άλλες περιοχές της Δυτικής Μακεδονίας⁶⁶.

Είναι γεγονός πως τα δρώμενα απομακρύνονται αισθητά από τον ρεαλισμό, και περισσότερο προσιδιάζουν σε μια σοσιαλιστική ουτοπία. Το πλήθος παρουσιάζεται ομογενές, χωρίς να διακρίνονται ταξικοί διαχωρισμοί, οι παραδοσιακοί εκπρόσωποι της εξουσίας στην αγροτική κοινωνία της εποχής (ιερέας, δήμαρχος, δάσκαλος,

⁶⁴ Chalkou, Maria, ό.π.

⁶⁵ Chalkou, Maria, ό.π.

⁶⁶ Μήνη, Παναγιώτα, ό.π.

αστυνομικός), μάλιστα, δεν εμφανίζονται. Η φυσική τάξη πραγμάτων κυριαρχεί έναντι μιας αυθαίρετης ανθρώπινης κοινωνικής σύμβασης, ανακαλώντας στον τρόπο οργάνωσης αυτόν μιας συλλογικότητας. Αυτό υπογραμμίζεται από την κινηματογράφηση που εστιάζει σε ομαδικές δραστηριότητες αλλά κι από την αφήγηση που επισημαίνει τη συμμετοχή όλων χωρίς αποκλεισμούς. Ακόμα και οι πλέον ενδιαφερόμενοι, γαμπρός και νύφη, παραμερίζονται – κοντινά σε αυτούς απουσιάζουν – προς χάρη των συντοπιτών τους, της κοινότητας στο σύνολό της. Μια συσχέτιση, εντέλει, προκύπτει μεταξύ ελληνικότητας και λαού, εθνικού και δημοφιλούς, συσχέτιση που σε συνδυασμό με το στυλιζαρισμένο μοντερνιστικό ύφος, μαρτυρά επιρροές από την κινηματογραφική παράδοση των Σοβιετικών⁶⁷.

Οι εναρμονισμένες δράσεις των κατοίκων πέραν από τις δράσεις μιας συλλογικότητας παραπέμπουν και σε αρχαίες τελετουργίες. Η τελετουργία αποτελεί εξάλλου και τον κορμό της αφήγησης, κάθε ενότητα – σκηνή εστιάζει και σε ένα ακόμα εθιμοτυπικό τελετουργικό. Οι μικρές δράσεις, κατά την προετοιμασία του γάμου, συσφίγγουν τους δεσμούς των συγχωριανών και τη σχέση τους με τις πολιτισμικές ρίζες τους⁶⁸. Επισημαίνεται, παράλληλα, μέσα από αυτές, και η σύνδεση ανθρώπου και φύσης, ανθρώπινων συνηθειών και των κύκλων της σποράς, του ήλιου και του φεγγαριού, αγροτικών διαδικασιών και περιβαλλοντικών μεταβολών. Το τοπίο, βέβαια, καταλήγει επίσης φορτισμένο σημασιολογικά, όχι απλά σύμβολο της φύσης εν γένει, αλλά συνώνυμο μιας κάποιας ελληνικής ταυτότητας. Αν και διακριτικά, ο Κανελλόπουλος λαμβάνει, επίσης, με τις συνδέσεις στις οποίες προβαίνει, και μια στάση απέναντι στο μακεδονικό ζήτημα ανταπαντώντας σε αντίστοιχες δουλειές γιουγκοσλαβικής παραγωγής της εποχής⁶⁹.

⁶⁷ Chalkou, Maria, ό.π.

⁶⁸ Chalkou, Maria, ό.π.

⁶⁹ Μήνη, Παναγιώτα, ό.π.



Εικόνα 12- Ο άνθρωπος μέσα στο τοπίο - Στιγμιότυπο από την ταινία *Μακεδονικός Γάμος* (1960) του Τάκη Κανελλόπουλου.

Το τοπίο, όμως, δεν είναι μόνο φύση και σύνδεση με ρίζες. Το λυρικό ύφος της ταινίας δίνει έμφαση στις σχέσεις των ανθρώπων με τον χώρο πλαισιώνοντάς τους σαν μικρές φιγούρες μέσα σε άδεια γενικά πλάνα⁷⁰. Καθότι οι άνθρωποι διακρίνονται συχνά μελαγχολικοί – με μια χαρά συγκρατημένη, ποτέ υπέρμετρη, κι έναν υποβόσκοντα καημό – το τοπίο μεταμορφώνεται σε προέκταση του ψυχισμού τους. Αυτή η αισθητικοποίησή του, ο αυστηρός φορμαλισμός και οι διάφοροι μηχανισμοί αποξένωσης του θεατή που εφαρμόζονται, παρεμποδίζουν την καταγραφή από το να αποκτήσει εθνικιστική χροιά, συμβάλλοντας σε μια αποδραματοποίηση της κινηματογραφικής δουλειάς. Στο πλαίσιο αυτό, ούτε ο γάμος ο ίδιος προβάλλεται, αν και αποτελεί το βασικό στοιχείο που υποκινεί τις δράσεις. Μια αίσθηση ανεκπλήρωτου εγείρεται, μια οδυνηρή νοσταλγική αναπόληση του παρελθόντος και του παραδοσιακού τρόπου ζωής που χάνεται θέτοντας σε ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσης το ζήτημα της συλλογικής ταυτότητας⁷¹.

5.3 Στα βήματα του *Μακεδονικού γάμου* (1960) – *Θάσος* (1961) του Τάκη Κανελλόπουλου

Τον επόμενο χρόνο, ο Κανελλόπουλος επιστρέφει στο ζήτημα της ελληνικής επαρχίας, αλλά αυτή τη φορά της νησιωτικής, με το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Θάσος* (1961). Η ταινία, διάρκειας περίπου είκοσι λεπτών, από την αρχή ξεκαθαρίζει τις μη περιγραφικές της διαθέσεις, τη λειτουργία της περισσότερο ως ποιητικής αποτύπωσης, παρά ως συμβατικής καταγραφής, αν κι ενσωματώνει το συμβατικό στοιχείο του voice-over. Η προφορική αφήγηση συμπληρώνει τον λυρισμό των

⁷⁰ Chalkou, Maria, ό.π.

⁷¹ Μήνη, Παναγιώτα, ό.π.

πλάνων, συχνά με τη συνοδεία παραδοσιακής νησιώτικης μουσικής, η δε κινηματογράφηση οικειοποιείται την οπτική ενός πουλιού, εύρημα που παραμένει βασικός συνδετικός αφηγηματικός άξονας. Ξεκινώντας από τις πρωινές ώρες και τις εργασίες του ψαρέματος η ταινία με γρήγορο μοντάζ στον ρυθμό της συνοδευτικής μουσικής, τις καταγράφει, εστιάζοντας ιδιαίτερα στο μάζεμα των διχτύων. Τα πλάνα συχνά κοντινά και κοφτά προσφέρουν μια αποσπασματική αποτύπωση⁷².

Σταδιακά, όπως επισημαίνει και η προφορική αφήγηση, ο ήλιος ανεβαίνει κι είναι ώρα για το παραδοσιακό γλέντι. Σκηνές που δίνουν την εντύπωση του δραματοποιημένου, κι από τις οποίες εσκεμμένα απουσιάζει το τότε σύγχρονο, παρακολουθούν τις γυναίκες να καταφτάνουν χορεύοντας για να συναντήσουν τους ψαράδες άντρες τους. Σε μια ανάλογη πορεία ένα περιστέρι πετάει και αυτό στην ακρογιαλιά προς αντάμωση συντρόφου, και άνθρωποι και φύση παραλληλίζονται για να επισημανθεί η αέναη σύνδεσή τους. Στα επόμενα πλάνα οι ρυθμοί χαλαρώνουν για να ατενίσει η κάμερα τη θάλασσα πριν τη δύση του ηλίου, παρέα με έναν βοσκό. Η παραδοσιακή μουσική επανέρχεται, αυτή τη φορά μέσα από τα τραγούδια κάποιων γυναικών, ενώ η κάμερα περιδιαβαίνει το χωριό. Τα μπαλκόνια, τα γειτονικά δέντρα, τα παιδιά που τρέχουν εναλλάσσονται με γοργούς ρυθμούς δίνοντας την αίσθηση ζωντάνιας κι ευημερίας.

Καθώς βραδιάζει οι ναυτικοί ψαράδες ανοίγονται πάλι στη θάλασσα για να επιστρέψουν το επόμενο πρωί. Η μουσική επένδυση αλλάζει ύφος και πλέον επιλέγεται ένας πιο μελαγχολικός τόνος. Ένας μοναχικός καβαλάρης ατενίζει το ηλιοβασίλεμα και η προφορική αφήγηση εκφράζει τις σκέψεις του, δανείζεται την φωνή του. Η κάμερα ακολουθεί την πορεία των καραβιών στην θάλασσα ενώ σουρουπώνει, πάλι συνοδεία μουσικής επένδυσης, ενώ οι γυναίκες στη στεριά ανάβουν καντήλι. Μελαγχολικά βλέμματα γυναικείων προτομών και φωτισμένες μερικώς γλυπτικές συνθέσεις, δίνουν όψη στον μελαγχολικό ψυχισμό τους και στις ανησυχίες τους για τους κινδύνους της ανοιχτής θάλασσας, επισημαίνοντας και μια συνάφεια μεταξύ αρχαιότητας και παρόντος. Μέσα από αυτά τα πλάνα κορυφώνεται και η λυρική διάθεση που κυριαρχεί καθ' όλη την ταινία, ενώ εξερευνούνται περαιτέρω αισθητικές βάσεις που τέθηκαν στον *Μακεδονικό Γάμο* κι άσκησαν επιρροή ευρύτερα στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο⁷³.

Οι ναύτες επίσης ακολουθούνται σκυθρωποί στις νυχτερινές εργασίες τους, ενίοτε με συγκρατημένα χαμόγελα. Η νύχτα μεταμορφώνεται σε συνώνυμο της μελαγχολίας, σε αντιδιαστολή με το φως της μέρας και τις εκδηλώσεις που το συνόδευσαν, εκδηλώσεις ανθρώπινης ευδιαθεσίας. Το φως πέφτει, νησί και ψυχές σκοτεινιάζουν προσωρινά, μέχρι το επόμενο πρωί, που οι ναύτες θα επιστρέψουν, για να συνεχιστεί ο αέναος κύκλος της εναρμονισμένης με τους φυσικούς κύκλους ζωής του νησιού. Η χαρωπή μουσική επανέρχεται με την αυγή και τη νικηφόρα επιστροφή των ψαράδων, οι ηλικιωμένες γυναίκες βγαίνουν να γνέσουν και να αφηγηθούν ιστορίες από τα παλιά,

⁷² Chalkou, Maria, ό.π.

⁷³ Chalkou, Maria, ό.π.

και η προφορική αφήγηση πληροφορεί πως ξημερώνει «μέρα γιορτής, μέρα ευλογημένη», καθώς θα τελεστούν έθιμα σχετικά με το ζευγάρι και τα κορίτσια θα βγουν για να τις δουν τα αγόρια του νησιού. Το πουλί ξεναγός στη ζωή των κατοίκων ολοκληρώνει τη διαδρομή του, με την ολοκλήρωση περίπου ενός εικοσιτετραώρου και η ταινία κλείνει με έναν αισιόδοξο τόνο⁷⁴.

Συγκρίνοντας τη *Θάσο* με τον *Μακεδονικό Γάμο* παρατηρούνται διαφοροποιήσεις, όσο και κοινά σημεία. Αρχικά στη *Θάσο* το τέμπο στο μοντάζ και την κινηματογράφηση είναι πιο γρήγορο, για να συνοδεύσει διαθέσεις πιο ανάλαφρες, δεν παύει, όμως, να υποβόσκει και μια μελαγχολία, ιδίως με την πτώση της νύχτας. Όπως και στον *Μακεδονικό Γάμο* οι δράσεις είναι αναπαραστάσεις, απουσιάζει η φυσικότητα καθώς και οτιδήποτε σύγχρονο της εποχής, με αποτέλεσμα να δίνεται περισσότερο η αίσθηση και εδώ μιας ρομαντικής αναπόλησης. Ο ρεαλισμός δεν είναι το ζητούμενο, αλλά ο λυρισμός, ο οποίος και κορυφώνεται λίγο πριν το τέλος της ταινίας, στα πλάνα νύχτας, και ιδιαίτερα στις καταγραφές γλυπτικών συνθέσεων που παρεισφρέουν για να εκφράσουν συναισθήματα θλίψης και αγωνίας των γυναικών. Ο αφηγηματικός άξονας, ακόμα, συγκροτείται από τον κύκλο της ημέρας επισημαίνοντας τη σύνδεση ανθρώπων και φύσης. Η σύνδεση ανθρώπων και παρελθόντος, δε, επισημαίνεται μέσα από την προβολή της παραδοσιακής οικονομίας του τόπου και παραδοσιακών καθημερινών συνηθειών, χωρίς να παρατηρείται τόσο έντονα το στοιχείο των εθιμοτυπικών τελετουργιών που χαρακτηρίζει τον *Μακεδονικό Γάμο*⁷⁵.

5.4 Ο μόχθος της νησιωτικής επαρχίας – Η περίπτωση του *Ψαράδες και ψαρέματα* (1963) του Λέοντα Λοϊσίου

Μια λιγότερο γνωστή ταινία από εκείνη την περίοδο, άξια αναφοράς για τον τρόπο αποτύπωσης της υπαίθρου, είναι και οι *Ψαράδες και ψαρέματα* του Λέοντος Λοϊσίου (1963), με βασικούς συντελεστές μέλη της «Ομάδας των πέντε», όπως ο Ροβήρος Μανθούλης στο μοντάζ. Αξιοσημείωτη είναι και η παρουσία του Σταύρου Τορνέ ως εκφωνητή του σπικάζ. Με πρότυπο την ταινία ντοκιμαντέρ *Drifters* (1929) του Grierson και τις απόψεις του πάνω στο ντοκιμαντέρ ως δημιουργική συνδιαλλαγή με την πραγματικότητα, η συγκεκριμένη δουλειά αποπειράται να καταγράψει τις αλιευτικές εργασίες του νησιού της Λέσβου, νησιού που προτάθηκε από τον ωκεανογράφο Κωνσταντίνο Ανανιάδη καθώς εκεί διασώζονταν πολλές παραδοσιακές τεχνικές⁷⁶.

Η ταινία ξεκινάει μετά μουσικής συνοδείας, με πλάνα άφιξης ψαράδων στο λιμάνι, καθώς κι εσωτερικά του καφεeneίου του χωριού, τόπου συναντήσεων και συγκεντρώσεων. Έπειτα, χωρίς άλλη μουσική επένδυση πλέον – πέρα από φυσικούς

⁷⁴ Μήνη, Παναγιώτα, ό.π.

⁷⁵ Chalkou, Maria, ό.π.

⁷⁶ Chalkou, Maria, ό.π..

φαινομενικά ήχους – και με αποστασιοποίηση παρατηρούνται υπό το φως της μέρας οι βάρκες να ξανοίγονται και σε voice-over ξεκινάει μια συνοδευτική περιγραφή. Ο Μόλυβος, χωριό της Λέσβου παρουσιάζεται μέσα από γενικά πλάνα από τη θάλασσα, καθώς και πλάνα σημείων συνδεδεμένων με την κοινωνική ζωή της περιοχής ή τις τοπικές οικονομικές δραστηριότητες. Η παρουσίαση διανθίζεται δε και με εικόνες χαρακτηριστικές γενικότερα της καθημερινότητας, όπως οι γυναίκες που πλέκουν και συζητάνε στο δρόμο.

Έπειτα από αυτή την σύντομη εισαγωγή, η κάμερα επιστρέφει στους ψαράδες, ενώ μεσοπέλαγα ρίχνουν τα δίχτυα. Η αφήγηση περιγράφει την τεχνική τους. Ο λυρισμός και οι διαθέσεις ωραιοποίησης – εξιδανίκευσης των ταινιών του Κανελλόπουλου με επιρροές από τον Σοβιετικό κινηματογράφο – δίνουν την θέση τους σε μια βασισμένη στον ρεαλισμό προσέγγιση που ανακαλεί το Βρετανικό ντοκιμαντέρ και στην ενημερωτική πρόθεση. Καθώς το σούρουπο πλησιάζει, μελαγχολική μελωδία προστίθεται στην ηχητική επένδυση, και οι κάτοικοι του χωριού ξεκινάνε για ορισμένες νυχτερινές επιχειρήσεις ψαρέματος. Παραδοσιακές πρακτικές πάλι περιγράφονται με σαφήνεια, προβάλλονται, δε, αρκετά διακριτά κι οι σκληρές συνθήκες εργασίας⁷⁷.

Η επόμενη ημέρα βρίσκει τους ψαράδες να γευματίζουν μετά από μια επιτυχημένη ψαριά τη νύχτα. Στο επίκεντρο τοποθετείται το συλλογικό πνεύμα τους, η συναδελφσύνη που αναδύεται μέσα από τις κακουχίες που αντιμετωπίζουν από κοινού. Μεσαία πλάνα στις ανθρώπινες φιγούρες σε συνδυασμό με panning του χώρου του γεύματος συμπληρώνουν αυτή την εικόνα. Η ανάπαυλα, όμως, τελειώνει και οι εργασίες συνεχίζονται. Σε παρόμοιο περιγραφικό τόνο, πλάνα και αφήγηση τις καταγράφουν και τις επεξηγούν, παρουσιάζοντας κάποιες ακόμα πρακτικές. Παρουσιάζεται, συγκεκριμένα, η πρακτική της χρήσης δυναμίτη – επειδή είχε ήδη απαγορευτεί σε αναπαράσταση – όχι χωρίς κάποια κριτική διάθεση ως προς την επικινδυνότητα της μεθόδου για τον βιοπαλαιστή ψαρά, αλλά και με σαφείς οικολογικές ανησυχίες⁷⁸.

Η αφήγηση μεταπηδά στην Κυριακή, μέρα αργίας και εκκλησίας. Το καφενείο σκιαγραφείται ως σημείο ανάπαυσης και προσωρινής ξεγνοιασιάς, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην μέρα όπως τη βιώνουν τα παιδιά του χωριού. Χωρίς να απομακρύνεται, όμως από το βασικό θέμα της, η ταινία γρήγορα επιστρέφει στις πρακτικές ψαρέματος, για να συστήσει μία ακόμα, το ψάρεμα στα ανοιχτά με την μηχανότρατα, εστιάζοντας στην επίπονη για το σώμα διαδικασία που απαιτείται για αυτήν, αναφέροντας τον συχνό κίνδυνο αποτυχίας, αλλά και τις περιπτώσεις ανταμοιβής του κόπου. Δοκιμασίες που απαντάνε οι ψαράδες συχνά, και που δεν καταγράφηκαν από τον φακό, περιγράφονται ακολούθως μέσω της αφήγησης, όπως οι

⁷⁷ Chalkou, Maria, *The rise of the short film: Claiming the “national”, “politic”. “real”, “popular”, and the “personal” από Towards the creation of quality Greek national cinema in the 60s*, Phd, University of Glasgow, Ηνωμένο Βασίλειο, 2008, σ. 233-306

⁷⁸ Chalkou, Maria, ό.π.

δυνατοί άνεμοι. Επισημαίνοντας τέτοια οδυνηρά ενδεχόμενα, η ταινία έπειτα παρουσιάζει ως έναν τρόπο αποφυγής αυτών το παράκτιο ψάρεμα τους καιρούς που προμηνύεται το κλίμα δυσοίωνο. Ο μόχθος πάλι επισημαίνεται, ρυθμική μουσική δίνει τον τόνο στις εργασίες. Στο ενδιάμεσο, αποθανατίζεται και μια μοναχική επιτυχημένη απόπειρα θήρευσης χταποδιού από έναν ηλικιωμένο βαρκάρη. Η ταινία κλείνει σε μελαγχολικό τόνο, παρουσιάζοντας τα απογοητευτικά αποτελέσματα της κοπιαστικής εργασίας, περιδιαβαίνοντας σε σκυθρωπά και ταλαιπωρημένα πρόσωπα. Ο τρόπος προσέγγισης της ζωής των ψαράδων, εντέλει, την κατατάσσει σε μια από τις πρώτες ελληνικής παραγωγής δουλειές ντοκιμαντέρ που επέλεξαν ως πρωταγωνιστές φιγούρες μη εξιδανικευμένες – σε αντιπαράθεση με την δουλειά του Κανελλόπουλου – αλλά ανθρώπους απλούς καθημερινούς, τους οποίους και προσέγγισε με μια ρεαλιστική κατά βάση γραφή⁷⁹.

5.5 Το λυρικό σινεμά του Βασίλη Μάρου – Η νησιωτική Ελλάδα στην *Κάλυμνο-το νησί των σφουγγαράδων* (1963)

Η κινηματογραφική δουλειά του Βασίλη Μάρου ξεχωρίζει πρωτίστως για την ποιητική της διάσταση, που, εντέλει, δίνει και συνοχή στο σύνολό της. Η αφηγηματική πυκνότητα, αλλά και μια ελλειπτικότητα και αποσπασματικότητα, δύναται να διακριθεί ως απόρροια αυτού του λυρισμού. Αυτή η μοντερνιστικού χαρακτήρα ποιητική διάσταση ή χροιά απαντάται περισσότερο έντονη στα ντοκιμαντέρ προσωπογραφίες του σκηνοθέτη αλλά και σε ορισμένες δουλειές του πάνω στην ελληνική υπαίθρο. Πρόκειται για δουλειές έντονα ανθρωποκεντρικές, όπου το τοπίο της υπαίθρου αποτελεί κυρίως ένα όχημα για προσέγγιση του ανθρώπου που το κατοικεί και δουλεύει μέσα σε αυτό⁸⁰. Ποιητικές τάσεις σε συνδυασμό με κοινωνικό προβληματισμό διαφαίνονται έντονα, ιδίως στην εθνογραφική του δουλειά, υπηρετώντας ένα σινεμά αντιπρόταση στις αμιγώς ρομαντικές απεικονίσεις της υπαίθρου που δέσποζαν τότε στην εγχώρια κινηματογραφία, και μαρτυρώντας επιρροές τόσο από τον Ολλανδό σκηνοθέτη Joris Ivens όσο και από την Βρετανική σχολή του Grierson⁸¹.

Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Κάλυμνος – το νησί των σφουγγαράδων* (1963). Στην ταινία το νησί προσεγγίζεται μέσω της τοπικής πρακτικής της σπογγαλιείας, καθώς ο φακός ακολουθεί τους σφουγγαράδες στη διαμονή τους στο νησί και στις καθημερινές εργασίες τους, καταγράφοντας παράλληλα και τον κύκλο επεξεργασίας κι εμπορίου σφουγγαριών. Αποτυπώνεται αρχικά το ηλιόλουστο τοπίο καθώς και η τελετουργική φύση του αποχαιρετισμού των σφουγγαράδων. Ξεφεύγοντας από τις αυστηρές συμβάσεις του φολκλορικού ντοκιμαντέρ και την απλή καταγραφή, όμως, ο Μάρος χρησιμοποιεί το μοντάζ με

⁷⁹ Chalkou, Maria, ό.π.

⁸⁰ Παγουλάτος, Ανδρέας, «9 προτάσεις για το έργο του ντοκιμαντερίστα Βασίλη Μάρου», shortfilm, <https://www.shortfilm.gr/historyText.asp?id=46>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

⁸¹ Pagoulatos Andreas. Stabakis, Nikos, ό.π.

όρους αφηγηματικού κινηματογράφου για να κλιμακώσει τη δραματική ένταση μέχρι και τη στιγμή της αναχώρησης.

Αφού παρακολουθήσει και την πορεία των πλοίων προς τα ανοιχτά, με υποβλητική αφήγηση του Γιάννη Φέρτη, η ταινία παρουσιάζει τη στιγμή της κατάδυσης. Η επικινδυνότητα της δουλειάς επισημαίνεται όπως και η αναγκαιότητα της σωστής προετοιμασίας. Η ακρίβεια της αποτύπωσης της όλης διαδικασίας είναι αξιοσημείωτη, σε σύγκριση και με άλλες ταινίες ελληνικές ή ξένες, παρεμφερούς θεματικής. Η φωτογραφία διακρίνεται διαυγής ενώ τα πλάνα μέσα και από κοντινά εστιάζουν σε λεπτομέρειες επισημαίνοντας τον τελετουργικό ρυθμό της διαδικασίας.

Διαμορφώνεται, εντέλει, μια προσέγγιση ανθρωποκεντρική, η ύπαιθρος δεν εξιδανικεύεται, αντιθέτως, όπως και στους *Ψαράδες και ψαρέματα*, με ρεαλισμό και διαθέσεις κοινωνικού προβληματισμού, επισημαίνεται ο μόχθος κι η επικινδυνότητα πρακτικών βιοπορισμού, τονίζεται, παράλληλα, δε, και η άρρηκτη σχέση ανθρώπου και φύσης⁸². Υπό ένα τέτοιο βλέμμα που τοποθετεί στο επίκεντρο τον άνθρωπο, ο Μάρος θα συνεχίσει να καταγράφει την ύπαιθρο και τα επόμενα χρόνια, αρκεί να αναφερθεί το μεσαίου μήκους ντοκιμαντέρ του *Κρήτη και Νεοέλληνες ποιητές* (1978), όπου η Κρήτη και οι κάτοικοι της σκιαγραφούνται μέσα από τη συσχέτισή τους με τη λογοτεχνική ιστορία του τόπου.

5.6 Συνεχίζοντας την περιδιάβαση στη Βόρεια Ελλάδα – *Πρέσπες* (1966) του Τάκη Χατζόπουλου

Με μια παρόμοια αποσπασματικότητα με αυτή που διέπει τις ταινίες του Κανελλόπουλου, και με μια ανάλογη έμφαση στο ποιητικό και το οπτικό στοιχείο, οι *Πρέσπες* (1966) του Τάκη Χατζόπουλου, βοηθού και μαθητή του Κανελλόπουλου, συνθέτουν την αφήγησή τους σαν μια ιμπρεσιονιστική αποτύπωση ενός τόπου. Το θέμα αυτή τη φορά είναι η οικονομική δραστηριότητα και η ζωή των ανθρώπων που κατοικούν στην απομονωμένη συνοριακή περιοχή των Πρεσπών, ενός διασυνοριακού συμπλέγματος λιμνών. Για άλλη μια φορά το ελληνικό τοπίο γίνεται αντιληπτό ως σύνδεση με κάποιες πολιτιστικές ρίζες και επέκταση της εθνικής ταυτότητας, όμως προσεγγίζονται και κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα πιο σύγχρονης και επίκαιρης φύσης, όπως η μετανάστευση, η εγκατάλειψη της επαρχίας και η φθορά που άφησε πίσω του ο Εμφύλιος. Σε μια περιοχή συνοριακή είναι επόμενη, άλλωστε, η προσέγγιση και πιο άμεσα πολιτικά φορτισμένων θεματικών, μια συνάντηση με την ιστορική μνήμη λιγότερο νοσταλγική και περισσότερο συνδεδεμένη με φλέγοντα ζητήματα που αγγίζουν και το παρόν. Εδώ προβάλλονται η επιθυμία για ειρηνική συνύπαρξη των διαφόρων εθνικοτήτων, καθώς και, σε αναλογία με το εθνογραφικό

⁸² Βασίλης Μάρος: *Ο εθνικός καταγραφέας*, ERT αρχείο, <https://archive.ert.gr/6861/>, (Ημ. Πρ. 29/5/2023).

ντοκιμαντέρ του Κανελλόπουλου, η τελετουργία ως αναπόσπαστο τμήμα της καθημερινής ζωής⁸³.

Φορμαλιστικά, χρησιμοποιείται πάλι προφορική αφήγηση, σε συγγραφή Κωστούλας Μητροπούλου. Μέσα από μια λυρική γραφή τοποθετείται στο επίκεντρο το θέμα των συνόρων και του εθνικού σε αντιπαράθεση με το «άλλο», ως βασικοί θεματικοί κι αφηγηματικοί άξονες. Επισημαίνεται διαρκώς η πλαστότητα των συνόρων, διακρίνεται μια επιθυμία άρσης αυτών, πάντα μέσα από υπαινικτικό ποιητικό λόγο, όμως, ποτέ με άμεσες, ευθέως πολιτικές νύξεις κι αναφορές. Κινηματογραφικά, κυριαρχούν αργοί ρυθμοί και ακινησία, λόγου χάρη στον ηλικιωμένο πληθυσμό καθώς προσμένει γράμματα από τους νέους μετανάστες. Η μελαγχολία πάλι διακρίνεται στο βλέμμα και στον ψυχισμό, επιβάλλεται στο τοπίο καθιστώντας το επέκτασή της. Οι ογκώδεις μορφές της φύσης, η έλλειψη ορίζοντα στα κάδρα, δίνουν μια αίσθηση εγκλωβισμού, αποξένωσης και ακινησίας, σε συνδυασμό και με συμβολικές εικόνες, όπως ένα ψάρι που αιχμαλωτίζεται σε δίχτυ. Η συνοδευτική μουσική επισημαίνει την όλη λυρική διάθεση και δίνει ρυθμό και στο μοντάζ, που κατά τον σκηνοθέτη ακολουθεί «τον ρυθμό μιας προσευχής»⁸⁴.

5.7 Η περίπτωση του *Θηραϊκού όρθρου* (1967) – Η σκηνοθετική συνεργασία των Σταύρου Τορνέ και Κώστα Σφήκα

Στο πλαίσιο των γενικότερων ανανεωτικών τάσεων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου – μιας γενιάς πολιτικοποιημένων σκηνοθετών που επανακαθόρισαν τον ελληνικό κινηματογράφο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 – ως δείγμα συλλογικής κινηματογραφικής απόπειρας σε ένα περιβάλλον που αναδύονταν παρόμοιες προσπάθειες, δύναται να αναφερθεί και ο *Θηραϊκός Όρθρος*⁸⁵. Συνεργασία δύο σημαντικών σκηνοθετών της πιο πειραματικής ελληνικής κινηματογραφικής σκηνής της εποχής, αυτό το ασπρόμαυρο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους περιγράφει τη ζωή στη Σαντορίνη του 1967 αποφεύγοντας τις συμβάσεις του φολκλορικού σινεμά⁸⁶.

Ο Σταύρος Τορνές με τη συγκεκριμένη δουλειά έδειξε να υπηρετεί έναν κινηματογράφο χαμηλού προϋπολογισμού απέριττο, σαφώς μη εμπορικό⁸⁷. Έναν κινηματογράφο έντονα πνευματικό μέσα στη λιτότητά του, που επιλέγει να στραφεί στην ύπαιθρο, όπως πριν τον *Θηραϊκό Όρθρο* επιχείρησε στο ντοκιμαντέρ *Κυκλάδες* (1964), ή αποπειράθηκε σε μεταγενέστερες ταινίες μυθοπλασίας, όπως ο *Μπαλαμός*

⁸³ Chalkou, Maria, ό.π.

⁸⁴ Chalkou, Maria, ό.π.

⁸⁵ Chalkou, Maria, ό.π.

⁸⁶ Μανιφέστο, Stavros Tornos, <https://stavrostornos.wixsite.com/tornes/manifesto>, (Ημ. Πρ. 2/3/2023).

⁸⁷ Οι ταινίες, Stavros Tornos, <https://stavrostornos.wixsite.com/tornes/films-nfo> (Ημ. Πρ. 2/3/2023).

1981)⁸⁸. Για την ταινία αυτή συνεργάστηκε με τον Κώστα Σφήκα, δημιουργό που έμελλε τα επόμενα χρόνια να καταξιωθεί ως άκρως πειραματικός σκηνοθέτης, με ταινίες μεγάλου μήκους μη αφηγηματικές, συχνά εμπνευσμένες από προϋπάρχον υλικό λογοτεχνικό ή μουσικό⁸⁹.

Ο *Θηραϊκός όρθρος* (1967) δύναται να εξεταστεί στον αντίποδα των ντοκιμαντέρ μικρού μήκους του Κανελλόπουλου, τόσο όσον αφορά τη φόρμα, όσο σε σχέση και με την ιδεολογική προσέγγιση⁹⁰. Αρχικά, έναντι του ποιητικού ύφους υιοθετείται μια καταγραφική προσέγγιση που ανακαλεί το «σινεμά της παρατήρησης» ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης της πραγματικότητας. Ειδικότερα, οι ταινίες της τάσης αυτής, στην προσπάθειά τους να καταγράφουν γεγονότα; αποφεύγουν την εξεζητημένη αισθητική που συχνά εφαρμόζεται με ρομαντικές διαθέσεις για να εξιδανικεύσει πράγματα και καταστάσεις, ενώ προτιμούν φυσικό ήχο ή ηχητικό χαλί έναντι της πιο συμβατικής επεξηγηματικής – ενημερωτικής προφορικής αφήγησης (voice – over)⁹¹. Σε ένα τέτοιο τρόπο γραφής βασίζεται και η εν λόγω ταινία.

Ο *Θηραϊκός Όρθρος* ξεκινάει με πλάνα τουριστών να καβαλούν γαϊδούρια και των ντόπιων συνοδών τους, εξ αρχής φανερώνοντας μια Σαντορίνη αλλοιωμένη από τον τουρισμό, σε αντιπαράθεση με τον αμετάβλητο, ωραιοποιημένο κόσμο του *Μακεδονικού Γάμου*⁹². Αντί των σκηνοθετημένων αναπαραστάσεων του *Μακεδονικού Γάμου*, εδώ προτιμάται η απλή καταγραφή, μέθοδος που ενθαρρύνει μια άμεση σύνδεση με το παρόν και κάποιες διαθέσεις κοινωνικής καταγγελίας. Τα πλάνα των ταλαιπωρημένων ζώων που κουβαλάνε τους τουρίστες και των ντόπιων όρθριων συνοδών, μάλιστα, θα επιστρέφουν σε όλη την διάρκεια της ταινίας για να επισημάνουν ένα καθεστώς εκμετάλλευσης και κακουχιών για τον πληθυσμό του νησιού, μαζί και με άλλα παρεμφερούς σκοπιμότητας και λειτουργίας πλάνα.

Τα επακόλουθα πλάνα, μετά την πρώτη εντύπωση, εισάγουν μια γενικότερη εικόνα του νησιού της Σαντορίνης στο σύνολό του, εστιάζοντας σε ρημαγμένα κτήρια, και το ηλιοκαμένο ξερό τοπίο, για να αναδείξουν μια αίσθηση παρακμής, σχεδόν εγκατάλειψης. Μια μαυροντυμένη φιγούρα σαν φάντασμα περιπλανιέται στον ερημωμένο χώρο, μπροστά από μισογκρεμισμένους τοίχους ενώ η βουή του ανέμου την συντροφεύει στην ηχητική επένδυση. Ένα ταλαιπωρημένο από τα χρόνια ηλικιωμένο αντρικό πρόσωπο προβάλλεται σε κοντινό. Ένα ολόκληρο χωριό

⁸⁸ Τσαγκαράκης, Νίκος, (2020), *Προσεγγίσεις στην Ιστορία του Κινηματογράφου*, Παναγιώτα Μήνη, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ), εκδ. Πανεπιστήμιο Κρήτης και Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Ι.Τ.Ε., Ρέθυμνο, σ. 269-288.

⁸⁹ Θηραϊκός όρθρος, Stavros-Tornes, <https://stavrostornes.wixsite.com/tornes/thirean> , (Ημ. Πρ. 2/3/2023)

⁹⁰ Chalkou, Maria, ό.π.

⁹¹ Nichols, Bill, The voice of documentary, journal *Film Quarterly*, Τόμος 36, Τεύχος 3, Άνοιξη 1983, σ. 17-30.

⁹² Chalkou, Maria, ό.π.

παρουσιάζεται σε αποσύνθεση μέσα από ένα εισαγωγικό γενικό πλάνο. Αυτές είναι μόνο κάποιες αρχικές ενδεικτικές εικόνες του τρόπου με τον οποίο η ταινία επιχειρεί να αποδώσει την ελληνική επαρχία, ως έναν φτωχό και βασανισμένο τόπο. Και αμέσως μετά έρχεται η αντιπαράθεση, οι όμορφα ντυμένοι τουρίστες, ένας άλλος κόσμος δίπλα στον πρώτο, πηγή ηχορρύπανσης και συνωστισμού, αναγκαίο κακό, όμως, για την οικονομία του τόπου. Ακολουθώντας προς το παρόν το βλέμμα και την πορεία τους, η κάμερα περιδιαβαίνει σε ναούς και την αγορά, για να ξαναγυρίσει λίγο μετά στην πρώτη παρηκμασμένη Σαντορίνη⁹³.



Εικόνα 13 - Ταλαιπωρημένα πρόσωπα και μη εξιδανικευτικές αναπαραστάσεις της υπαίθρου - Στιγμιότυπο από τον *Θηραϊκό όρθρο* (1967) των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ.

Στην ηχητική επένδυση η πολυφωνία των τουριστών δίνει τη θέση της σε υποβλητικές ψαλμωδίες, σε εκτέλεση του πατέρα του Παντελή Βούλγαρη⁹⁴. Στην συνέχεια οι καμπάνες χτυπούν και ακολουθεί η έλευση των κατοίκων, κυρίως παιδιών, στην εκκλησία. Η αντίθεση της φτώχειας του τόπου, με την πολυτέλεια των τουριστών επισημαίνεται άλλη μια φορά, ενώ μια δεύτερη αντιπαράθεση αποσαφηνίζεται σταδιακά μεταξύ του εξαθλιωμένου λαού και του ακμάζοντος οικονομικά κλήρου. Προβάλλονται δε, και διάφορα κτήρια του τόπου, σύμβολα εξωτερικής οικονομικής επιβολής στους κατοίκους, όπως η Αγροτική Τράπεζα, το τοπικό εργοστάσιο παραγωγής πολτού ντομάτας, και η εκκλησία, ενώ στο ηχητικό χαλί εισάγονται αποσπάσματα από μαρτυρίες κάποιου γέροντα.

⁹³ Chalkou, Maria, ό.π.

⁹⁴ Chalkou, Maria, ό.π.

Μέσα από την χαλαρή δομή της, η ταινία συνεχίζει να αντιπαραθέτει τους διαφορετικούς κόσμους που συνυπάρχουν σε έναν τόπο. Οι διάφορες μορφές ανάγονται σε έχοντες και μη έχοντες που από κοινού διαμορφώνουν μια κοινωνία ανισότητας και κρίσης. Οι λιτανείες κι οι ψαλμωδίες διακόπτονται επανειλημμένα, μέσα κι από ένα ριζοσπαστικά κοφτό-απότομο μοντάζ, για να παρεισφρήσουν αγροτικές εργασίες και οι ήχοι αυτοκινήτων και αέρα. Οι ψαλμωδίες σε σημεία όμως δεν διακόπτονται, κι έτσι καταλήγουν να συνοδεύουν πολυάριθμες πτυχές της ζωής του νησιού. Μετά από λίγο οι ρυθμοί του μοντάζ ηρεμούν, τουρίστες καταφτάνουν, φορτώνονται στα μουλάρια, κι η ταινία κλείνει όπως ξεκίνησε, με τους τουρίστες καθισμένους και τον ντόπιο πληθυσμό όρθια συνοδεία.



Εικόνα 14 - Οι τουρίστες στο γαϊδούρι, οι ντόπιοι όρθια συνοδεία - Στιγμιότυπο από τον *Θηραϊκό όρθρο* (1967) των Κώστα Σφήκα και Σταύρου Τορνέ.

Σε σύγκριση με το ρομαντικό δραματοποιημένο ύφος του Κανελλόπουλου παρατηρείται μια ριζοσπαστική διαφοροποίηση, καθώς προτιμάται η άμεση καταγραφή, κατά τα πρότυπα του σινεμά της παρατήρησης. Στο πλαίσιο μιας απόπειρας επίτευξης αυθεντικότητας απορρίπτεται το στυλιζάρισμα και η αισθητική καρτ-ποστάλ. Προβάλλεται, αντιθέτως, το τοπίο με έμφαση στην υλικότητά του αλλά και η ερήμωση που το διέπει, ενώ στο επίκεντρο τοποθετούνται και κοινωνικοί προβληματισμοί πάνω στην εκμετάλλευση της εργατικής τάξης από το κεφάλαιο. Γενικότερα, ο μόχθος των βιοπαλαιστών επισημαίνεται σε έναν άνυδρο και φτωχό τόπο, σε αντιπαράθεση με τον κόσμο των τουριστών και των οικονομικά ισχυρών, μια αντιπαράθεση με άμεσες αναφορές στην σύγχρονή της πραγματικότητα⁹⁵.

⁹⁵ Chalkou, Maria, (2008), *Towards the creation of quality Greek national cinema in the 60s*, Phd, University of Glasgow, Ηνωμένο Βασίλειο, σ. 233-306.

5.8 Ο Νέστορας Μάτσας και η ταινία του *25000 χρόνια σε αυτή τη Γη: Σαρακατσάνικο οδοιπορικό* (1968)

Στα πρότυπα του εξιδανικευτικού ρομαντικού ύφους του Κανελλόπουλου, χωρίς όμως την αισθητική του αρτιότητα, και με βάση μια ανάλογη προσέγγιση στην έννοια της ελληνικότητας, παρήχθησαν και οι πρώτες ταινίες του κινηματογραφιστή, σεναριογράφου κι ερασιτέχνη εθνογράφου Νέστορα Μάτσα. Μέσα από αυτές, ουσιαστικά, ο Μάτσας διαμόρφωσε το συμβατικό ελληνικό φολκλορικό ντοκιμαντέρ με ύφος ποιητικό αλλά όχι εικαστικό και εξεζητημένο, χρήση παντογνώστη αφηγητή και απλή στην φόρμα κινηματογράφηση, αποτελούμενη από εναλλαγές πλάνων εδραίωσης και κοντινών. Μία από τις ταινίες που θεμελίωσαν τον συγκεκριμένο τρόπο γραφής ήταν και το *25000 χρόνια σε αυτή τη Γη: Σαρακατσάνικο οδοιπορικό* (1968), μια περιγραφή του τρόπου ζωής της εθνικής μειονότητας των Σαρακατσάνων βασισμένη σε προγενέστερες έρευνες, έρευνα του ιδίου του σκηνοθέτη και στην συνεργασία με τον Έλληνα ανθρωπολόγο Άρη Πουλιανό⁹⁶.

Όπως και ο *Μακεδονικός Γάμος* (1960) του Κανελλόπουλου η ταινία βασίζεται σε αναπαραστάσεις ενός νομαδικού τρόπου ζωής που εν πολλοίς είχε πλέον λησμονηθεί, ιδίως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ειδικότερα, από τους τίτλους αρχής τονίζεται μια σχέση με το παρελθόν και την παράδοση, καθώς προβάλλονται χαρακτηριστικές φορεσιές με περίτεχνα σχέδια, συνοδεία παραδοσιακής μουσικής. Έπειτα, η ταινία ξεκινάει με εισαγωγικά γενικά πλάνα των βουνών και βουνοκορφών της περιοχής των Σαρακατσάνων κι επεξηγηματική αφήγηση, διανθισμένη με κάποιο λυρισμό. Σταδιακά εισάγονται στο πλάνο οι Σαρακατσάνοι, οι καλύβες τους, τα περιπλανώμενα κοπάδια τους, ενώ η αφήγηση επιχειρεί μια σύνδεση του τρόπου ζωής τους με την μακρινή προϊστορία παρουσιάζοντάς τον αναλλοίωτο στον χρόνο. Ο ίδιος ο ανθρωπολόγος Άρης Πουλιανός μιλάει στην κάμερα για τις έρευνές του πάνω στα ανθρωπολογικά γνωρίσματα των Σαρακατσάνων, αναφέροντας, μάλιστα, κοινά στοιχεία με τον άνθρωπο της Άνω Παλαιολιθικής Εποχής⁹⁷.

Η αφήγηση συνεχίζεται, εστιάζοντας στην λαϊκή τέχνη των Σαρακατσάνων, βρίσκοντας συσχετίσεις στα σχέδια των φορεσιών με τις διακοσμήσεις των αγγείων της γεωμετρικής εποχής. Η Σαρακατσάνα υφάντρα προβάλλεται ως σύνδεση με το παρελθόν, αμετάβλητη και αέναη, ενώ οι γυναίκες παρουσιάζονται ντυμένες με τις εν λόγω παραδοσιακές φορεσιές, σε δραματοποιημένες σκηνές. Στην συνέχεια καταγράφονται άλλες μορφές της σαρακατσάνικης «λαϊκής τέχνης», όπως η ξυλουργική ή η χορευτική και μουσική τους παράδοση⁹⁸.

Το φθινόπωρο έρχεται και η ταινία μεταβαίνει σε νέα ενότητα για να εστιάσει στην μεταφορά των κοπαδιών με τα πρώτα χιόνια. Οι νέοι ρυθμοί ζωής που επιβάλλει ο χειμώνας καθώς πλησιάζει παρουσιάζονται με μια μελαγχολική διάθεση. Προβάλλονται ο μόχθος των εργασιών αλλά και η στωικότητα των Σαρακατσάνων, μαζί με μερικές στιγμές ανάπαυλας. Η πτώση της νύχτας παρουσιάζεται δυσοίωνα καθώς σύμφωνα με την αφήγηση « φέρνει δεισιδαιμονίες και τρόμο στις απλοϊκές

⁹⁶ Kassaveti, Ursula- Helen, (2022), «Vernacular instances of visual Folklore: Recontextualizing the Greek Folklore Documentary Film (1960-1966)», *Journal of the Serbian ethnological and anthropological society*, Ap. 33, Gordana Blagojevic, Bogdan Drazevic(επιμ.), σ. 45-69.

⁹⁷ Kassaveti, Ursula- Helen, ό.π.

⁹⁸ Kassaveti, Ursula- Helen. ό.π.

ψυχές των Σαρακατσάνων». Διακρίνονται, έτσι σε αυτό το σημείο, έντονες διαθέσεις εξωτισμού, οι Σαρακατσάνοι μεταμορφώνονται πλέον έκδηλα στο άλλο, σε φυλή πρωτόγονη που δεν έχει εξελιχθεί ούτε καν στον τρόπο σκέψης. Ο ρυθμός του μοντάζ που επιταχύνεται, οι εναλλαγές πλάνων άγριων ζώων, ή των σκελετωμένων κεφαλών τους, κι ενός φοβισμένου παιδικού προσώπου φωτισμένου μέσα στο σκοτάδι της νύχτας, μεταδίδουν την ένταση που υποτίθεται κυριαρχεί στις ψυχές των Σαρακατσάνων με τη δύση του ηλίου, τις μεγάλες νύχτες του χειμώνα⁹⁹.

Σε μια καινούρια άτυπη ενότητα, παρουσιάζεται ο ερχομός της άνοιξης. Το πέρασμα των εποχών, εντέλει, γίνεται ο σκελετός της δομής της ταινίας, επισημαίνοντας παράλληλα την αλληλεξάρτηση της ζωής των Σαρακατσάνων με τις μεταβολές της φύσης στη διάρκεια του έτους. Με μια ευδιαθεσία στον τόνο της αφήγησης και στη μουσική επένδυση περιγράφεται η αναγέννηση της φύσης, ενώ απεικονίζονται κάποια εορταστικά έθιμα προς τιμή αυτής. Οι προετοιμασίες για τη μεταφορά στα βουνά για το καλοκαίρι αναλύονται, έπειτα, καθώς και τα εορταστικά έθιμα του Άη Γιωργιού. Οι τελετουργίες των εθίμων αποτυπώνονται με έμφαση στην συλλογική δράση, ανακαλώντας την εθνογραφική δουλειά του Κανελλόπουλου. Συναισθήματα ευφορίας των Σαρακατσάνων, επίσης, διαφαίνονται μέσα από τις εν λόγω τελετουργίες, μπροστά στις προοπτικές που φέρνουν η άνοιξη και το καλοκαίρι. Κάποιες, ακόμα, προετοιμασίες, παραθέτονται στη συνέχεια, ενώ η φωνή της αφήγησης δανείζεται τις σκέψεις μιας ηλικιωμένης Σαρακατσάνας, τις ανησυχίες της για το καθιερωμένο ταξίδι, περιγράφοντας και τις δράσεις της με λογοτεχνικότητα. Η ταινία σε ποιητικό τόνο, κλείνει με τη γεμάτη προσδοκίες καλοκαιρινή αναχώρηση προς τα βουνά¹⁰⁰.

⁹⁹ Kassaveti, Ursula- Helen. ό.π.

¹⁰⁰ Kassaveti, Ursula- Helen. ό.π.

Κεφάλαιο 6^ο : Η ελληνική ύπαιθρος ως το «άλλο» -

6.1 Η παραδοσιακή ελληνική ύπαιθρος υπό το βλέμμα του Ευρωπαίου κινηματογραφιστή

Στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, παρατηρούνται, όχι τόσο οργανωμένα, όσο μεμονωμένα, καταγραφές της ελληνικής υπαίθρου και από κινηματογραφιστές άλλων χωρών, συνήθως ευρωπαϊκών. Δημιουργοί από χώρες βιομηχανικά πιο ανεπτυγμένων από την Ελλάδα επιλέγουν να καταγράψουν μια ύπαιθρο όπου ο εκβιομηχανισμός έχει καθυστερήσει, για να αποτυπώσουν στον φακό τους, έναν, σε μεγάλο βαθμό ξεχασμένο τρόπο ζωής. Μία σχετική δουλειά είναι και το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *The sun-baked island of Crete (Το ηλιόλουστο νησί της Κρήτης)* του 1959 όπου ο γερμανικής καταγωγής Pitt Koch παρουσιάζει μια παραδοσιακή Κρήτη και τους κατοίκους της. Η εθνογραφικού κι ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος ματιά ακολουθεί τα πρότυπα μιας συμβατικής φόρμας για ταινία ντοκιμαντέρ και συνοδεύεται από επεξηγηματική αφήγηση.

Ειδικότερα, η ταινία ξεκινάει με εισαγωγικά πλάνα του τόπου συνοδεία παραδοσιακής μουσικής. Έπειτα από λίγο η κάμερα επικεντρώνεται σε ένα μικρό χωριό, και μια αφήγηση στα Γερμανικά εξηγεί ποιας χώρας τόπος είναι αυτός, καθώς και τις βασικές δραστηριότητες εκεί. Επισημαίνεται η λιτότητα- απλότητα που χαρακτηρίζει τη ζωή των κατοίκων σε αντιπαράθεση με τη ζωή στα αστικά κέντρα. Κοντινά σε ένα γαϊδούρι ενώ πίνει νερό συνοδεύουν τις παρατηρήσεις με έναν κάποιο λυρισμό. Η παραδοσιακή μουσική επανέρχεται και θα συνεχίσει να επανέρχεται σε σημεία σαν ένα επαναλαμβανόμενο ακουστικό μοτίβο.

Οι επόμενες σκηνές τοποθετούν στο προσκήνιο μια άρρηκτη σύνδεση του τρόπου ζωής των κατοίκων με το παρελθόν, παρουσιάζοντας πρακτικές που κατά τον αφηγητή, μένουν σχεδόν αναλλοίωτες από τη Λίθινη Εποχή. Κοντινά πλάνα καταγράφουν το ψήσιμο του ψωμιού και τα πρόσωπα των γυναικών και κοριτσιών που δουλεύουν πάνω σε αυτό, καθώς και την απaráλλαχτη από τα αρχαία χρόνια δουλειά του αγγειοπλάστη. Η σύνδεση που επιχειρείται με μια μακραίωνη ιστορία δεν απέχει πολύ από τις εξιδανικευτικές αναπαραστάσεις του Τάκη Κανελλόπουλου στον *Μακεδονικό Γάμο* (1960) και την *Θάσο* (1961).

Σαν πρακτική αποτυπώνεται και το πλύσιμο των ρούχων στο ποτάμι, για να μεταπηδήσει η αφήγηση μέσω του στοιχείου του νερού στο πρόβλημα λειψυδρίας που αντιμετωπίζει το νησί. Η ζωή στο νησί, εντέλει, παρουσιάζεται λιτή και διαφορετική των αστικών κέντρων, αλλά όχι με διαθέσεις ρομαντικής εξιδανίκευσης, καθώς ταυτόχρονα διαφαίνεται γεμάτη δυσκολίες. Παρόλα αυτά όμως οι κάτοικοι

παρουσιάζονται φιλικοί, πρόσχαροι και φιλόξενοι, ενώ την παρουσίαση αυτή συνοδεύουν πλάνια της αγοράς και αναφορές στις οικονομικές τους δραστηριότητες.

Σαν θέμα, μέσα κι από την εμφάνιση του καφετζή, εισάγεται ο εθνικός καφές, «café turc», ή ελληνικός, ως ένα επιπρόσθετο σημείο ταυτότητας, αργότερα δε θα προβληθεί και το καφενείο ως χαρακτηριστικός τόπος συνάντησης και συζητήσεων. Έπειτα η αφήγηση μεταπηδά στον νομαδικό και λιτό τρόπο ζωής των βοσκών της περιοχής, σημαντικό μέρος της τοπικής οικονομίας. Ακολουθώντας τη γραμμή παραγωγής και επεξεργασίας των μαλλιών των προβάτων, η ταινία καταλήγει στη διαδικασία επεξεργασίας τους από τις γυναίκες του χωριού, υπενθυμίζοντας ακόμα μια φορά, την έλλειψη τεχνολογικής υποστήριξης, την απαράλλακτη από τα αρχαία χρόνια πρακτική. Μέσα από ένα συνοδευτικό τραγούδι, υμνείται το πνεύμα της φτωχής εργατιάς, «να ζήσουν τα φτωχόπαιδα, που ξέρουν να αγαπάνε, ξέρουνε να δουλεύουνε, ξέρουν και να γλεντάνε». Η διαδικασία καταλήγει σε παραδοσιακά περίτεχνα υφαντά και χαλιά και η ταινία κλείνει με τον παραδοσιακό χορό των παρθένων, που όπως πληροφορεί η αφήγηση «κλείνει κάθε μέρα στην Κρήτη».

Ο εξωτισμός δεν απουσιάζει από αυτή την ταινία. Η Κρήτη γίνεται το άλλο, καθώς τοποθετείται σε αντιπαράθεση με την βιομηχανικά ανεπτυγμένη Ευρώπη, την Ευρώπη της νεωτερικότητας - μοντερνικότητας, των εργοστασίων και αυτοματισμών, των μεγάλων αστικών κέντρων, ως το προ-βιομηχανικό και παραδοσιακό, χωρίς όμως να εξιδανικεύεται ιδιαίτερα. Επισημαίνονται δυσκολίες και κακουχίες. Όσον αφορά τη φόρμα, αυτή ακολουθεί μια συμβατική μορφή των πλάνων με τη χρήση επεξηγηματικής αφήγησης, χωρίς έντονες διαθέσεις πειραματισμού¹⁰¹.

¹⁰¹ The sun-baked island of Crete, worldscinema.org. <https://worldscinema.org/2022/12/pitt-koch-gluehendes-eiland-kreta-aka-the-sun-baked-island-of-crete-1958/>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023)



Εικόνα 15 - Οι εργασίες μιας προ-βιομηχανικής υπαίθρου - Στιγμιότυπο από την ταινία *The sun-baked island of Crete* (1958) του Pitt Koch.

Κεφάλαιο 7^ο: Η νεότερη γενιά κινηματογραφιστών της ελληνικής υπαίθρου

7.1 Εξελίξεις στο ελληνικό ντοκιμαντέρ

Το ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφικό είδος σε παγκόσμιο επίπεδο καθίσταται ιδιαίτερα δημοφιλές με την έλευση του νέου αιώνα. Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες και οι διάφορες διαδικτυακές πλατφόρμες καθιστούν δυνατή την παραγωγή ντοκιμαντέρ χαμηλού προϋπολογισμού, και την άμεση διανομή τους, σταδιακά υποκινώντας μια αύξηση στην παραγωγή και τη δημοτικότητα των εν λόγω ταινιών. Παρόλα αυτά στην Ελλάδα το ντοκιμαντέρ παραμένει αρκετά περιθωριοποιημένο, καθώς πολύ πρόσφατα άρχισε να γίνεται αντιληπτό στην κοινή συνείδηση ως κινηματογράφος, και όχι απλώς ως τηλεοπτικό είδος. Χαρακτηριστικό του παραγκωνισμού που υφίστατο σχετικά, είναι πως μέχρι το 2000 δεν εμφανίζεται καμία ελληνική ακαδημαϊκή έρευνα πάνω στο ελληνικό ντοκιμαντέρ¹⁰², ενώ σε κείμενα αναφοράς πάνω στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, αναφορές στην πορεία του ντοκιμαντέρ σε μεγάλο βαθμό απουσιάζουν¹⁰³.

7.2 Η περίπτωση του *Πάρβας* (2008) σε σκηνοθεσία Γεράσιμου Ρήγα

Στις ταινίες που παράγονται, λοιπόν, τη δεκαετία του 2000, η ελληνική υπαίθρος κατέχει και αυτή τη φορά μια ξεχωριστή θέση ως θεματική. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα, είναι η ταινία ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους *Πάρβας – η άγριη γραμμή* (2008) του Γεράσιμου Ρήγα. Πρόκειται για πορτραίτο του ιδιοκτήτη ενός καφενείου στο απομονωμένο νησί της Αμοργού, του Πάρβα, απ' όπου η ταινία παίρνει τον τίτλο της. Ακολουθώντας κατά βάση την καταγραφική προσέγγιση, με σαφείς επιρροές από το σινεμά της παρατήρησης, η ταινία σε χρονολογική σειρά διατρέπει τις τέσσερις εποχές που ο σκηνοθέτης έμεινε στο νησί για την κινηματογράφηση. Στο επίκεντρο τοποθετείται ένας σχετικά μικρός αριθμός χαρακτήρων και με αποσπάσματα της ζωής τους, επιχειρείται να δοθεί μια ευρύτερη εικόνα της κοινωνίας αλλά και της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης. Η εύθραυστη φύση της μικρής κοινότητας επισημαίνεται από τον απρόσμενο θάνατο του βασικού πρωταγωνιστή, αλλά την ελπίδα για τη συνέχιση της ζωής στην περιοχή δίνει η τελική απόφαση της κόρης του να μη φύγει. Απουσιάζουν διαθέσεις δραματοποίησης, ενώ τις σκηνές επενδύει ορχηστρική μουσική σε σύνθεση του Νίκου Κυπουργού¹⁰⁴.

¹⁰² Papadimitriou, Lydia, (2014), *The power of the local: Greek documentary of the 2000s από Small cinemas in global markets: Genres, Identities and narratives*, Lenita Guikin, Janina Falkowska, David, Dessler (επιμ.), εκδ. Lexington Books, ΗΠΑ, σ. 31-47.

¹⁰³ παράδειγμα και το έργο αναφοράς

Karalis, Vrasidas, ό.π.

¹⁰⁴ Papadimitriou, Lydia, ό.π.

Αναλυτικότερα, η ταινία, επικεντρώνεται στον χώρο του καφενείου καθώς περνάνε οι εποχές, ξεκινώντας από τον χειμώνα. Οι θαμώνες παρατηρούνται ενώ συζητάνε για αγροτικές εργασίες, βλέπουν τηλεόραση, πίνουν τον καφέ τους. Με αφητηρία όμως τον χώρο αυτόν ο πρωταγωνιστής, ο ιδιοκτήτης του μαγαζιού, ακολουθείται και σε άλλες στιγμές της καθημερινότητάς του. Κι ενώ η προφορική αφήγηση (voice over) απουσιάζει όπως προαναφέρθηκε, υπάρχουν επεξηγηματικοί διά-τίτλοι μεταξύ των δράσεων. Επισημαίνεται από τα πρώτα δεκάλεπτα η ταλαιπωρημένη από τα χρόνια φύση του Πάρβα, ο γέρος άνδρας παραλληλίζεται με μια γενικότερη ερήμωση του τόπου, γίνεται συνώνυμο μιας παραδοσιακής ταυτότητας που κινδυνεύει να χαθεί.

Σταδιακά στο επίκεντρο τοποθετούνται και οικογενειακές στιγμές του βασικού ήρωα, όπως συναντήσεις με τα παιδιά του, συζητήσεις για κληρονομικά ή επισκέψεις με την γυναίκα του στον γιατρό, αναφορές σε θέματα υγείας της, που καταλήγουν και σε νύξεις στον επερχόμενο θάνατο. Ακόμα, η κάμερα συνεχίζει να ακολουθεί τον Πάρβα στις γεωργικές του εργασίες, ενώ συγκρίνει τις επιδόσεις του με το παρελθόν το οποίο γενικά αναπολεί με μια κάποια στωικότητα αλλά και νοσταλγία.



Εικόνα 16 - Ηλικιωμένα ταλαιπωρημένα πρόσωπα της υπαίθρου - Στιγμιότυπο από την ταινία *Παράβας- άγωνα γραμμή* (2007) του Γεράσιμου Ρήγα.

Στις επόμενες σκηνές, η ταινία μεταβαίνει στην άνοιξη, συνεχίζοντας να καταγράφει εργασίες γεωργικής φύσεως καθώς και στο μαγειρείο του καφενείου. Καθώς πλησιάζει το Πάσχα, εμφανίζεται έντονα το θρησκευτικό στοιχείο ως τμήμα της παράδοσης και της ζωής του νησιού. Σε εναλλαγές κινηματογραφούνται ο Πάρβας στο χωράφι του, καθώς μαζεύει ό,τι θα χρειαστεί για το πασχαλινό τραπέζι, και η γυναίκα του ενώ επισκέπτεται την εκκλησία. Η ταλαιπωρημένη υγεία του πρωταγωνιστή επανέρχεται καθώς λαχανιάζει στην ανηφόρα επιστροφής από τα κτήματα – πλέον έχει μεταβληθεί

αυτή η σκηνή σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο – αλλά και μέσα από ένα κοντινό πλάνο στο ρυτιδιασμένο του πρόσωπο.

Μετά το Πάσχα έκδηλη διαφαίνεται πλέον, η παρακμή του πρωταγωνιστή, καθώς αρρωσταίνει και καθηλώνεται στο κρεβάτι. Σε ορισμένες σκηνές συνομιλίας γύρω από την κατάστασή του ο ήχος κόβεται, μάλλον για λόγους διακριτικότητας. Ο θάνατος έρχεται σταδιακά κι αποτυπώνεται νατουραλιστικά, καθώς και μέσα από τον βαρύ καιρό και τη συνοδευτική μελαγχολική μελωδία. Ο θεατής πληροφορείται το γεγονός του θανάτου μέσα από αναφορές των πελατών στο καφενείο και τις συζητήσεις τους με την γυναίκα του, με τρόπο αποδραματοποιημένο. Οι επόμενες σκηνές αναφέρονται σε σκέψεις γύρω από το μέλλον του καφενείου και στο σαράντα ημερών μνημόσυνο. Εντέλει, η μία κόρη αναλαμβάνει το μαγαζί και η ταινία κλείνει με μια νότα αισιοδοξίας για την επιβίωση της ταυτότητας του τόπου.

7.3 Η ύπαιθρος στο έργο του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου – Το απόλυτα προσωπικό *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος κι η γιαγιά μου* (1997)

Γεννηθείς σε χωριό της Πίνδου που υπάγεται στον νομό Τρικάλων, ο Δημήτρης Κουτσιαμπασάκος συχνά έχει ως σημείο αναφοράς στο έργο του την ελληνική, ορεινή κυρίως, ύπαιθρο. Η κυριαρχία μιας λαϊκής ενασχόλησης με την τέχνη στον οικογενειακό του περίγυρο αποτέλεσε ένα πρώτο έναυσμα της μεταγενέστερης πορείας του, με πλέον καθοριστικό ερέθισμα τις αφηγήσεις της γιαγιάς του. Παράλληλα, τη δουλειά του διαμόρφωσε κι ένα έντονο ενδιαφέρον προς την λαογραφία, τα ήθη και τα έθιμα του τόπου του, γεγονός που τον οδήγησε, πέραν των κινηματογραφικών σπουδών στην σχολή Σταυράκου, και αργότερα στη Μόσχα, να ολοκληρώσει και σπουδές πάνω στην κοινωνική ανθρωπολογία¹⁰⁵.

Μια από τις πλέον χαρακτηριστικές ταινίες, ενδεικτική της σύνδεσης του δημιουργού με τις ρίζες του, δύναται να θεωρηθεί το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος κι η γιαγιά μου* (1997). Κινούμενη στα όρια του ιδιαίτερα προσωπικού/ημερολογιακού κινηματογράφου –εξάλλου εκτέλεσε χρέη διευθυντή φωτογραφίας και ο αδερφός του σκηνοθέτη Κώστας Κουτσιαμπασάκος – η ταινία επιχειρεί μια προσωπογραφία της ογδοντάχρονης γιαγιάς του δημιουργού, προβάλλοντας τον αυθορμητισμό της μπροστά στην κάμερα, αλλά και διάφορες άλλες πράξεις, περισσότερο προμελετημένες, συνδεδεμένες με την ταυτότητά της, όπως το χτένισμα των μαλλιών της.

Ειδικότερα, η ταινία ξεκινάει με πλάνα της διαδρομής προς το Αρματωλικό, χωριό του σκηνοθέτη, ενώ στην ηχητική επένδυση διακρίνονται φυσικοί ήχοι και ένα τραγούδι παραδοσιακό. Γενικά πλάνα αναδεικνύουν τις ομορφιές του τοπίου, ιδίως ορισμένα

¹⁰⁵ Κουτσιαμπασάκος Δημήτρης “Η αρχή στην τέχνη του, Short Film, <https://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=19&interviewID=1820&size=l&lang=>, (Ημ. Πρ. 4/2/2023).

σημεία του ποταμού Αχελώου που απαντώνται στη διαδρομή. Ο ήχος και οι λήψεις της διαδρομής διακόπτονται προσωρινά κι εναλλάσσονται με τους τίτλους αρχής, ενώ με το πέρας αυτών, έχει ολοκληρωθεί και η διαδρομή προς το χωριό. Από την αρχή της κινηματογράφησης στο σπίτι της γιαγιάς, ο Κουτσιαμπασάκος φαίνεται πως δεν διστάζει να αποκαλύψει την τεχνητή φύση της όλης καταγραφής, καθώς αποτυπώνει στο φακό τους συντελεστές του συνεργείου του όπως ξεκινάνε το γύρισμα. Ακολουθώντας τους με την κάμερα στο χέρι μεταδίδει την αίσθηση ενός έργου ιδιαίτερα προσωπικού. Έπειτα από λίγο εμφανίζεται η γιαγιά του, οι αντιδράσεις της αποτυπώνονται σε όλον τους τον αυθορμητισμό, με πλήρη αμεσότητα εξ αρχής.

Σε επόμενο στατικό γενικό πλάνο, που δίνει αυτή την φορά την αίσθηση δραματοποίησης, η γιαγιά παρουσιάζεται να καθαρίζει φασολάκια, μια πράξη ταυτισμένη στη συνείδηση του σκηνοθέτη με την ταυτότητά της. Σε voice-over ένα παιδί της περιοχής εισάγει τον θεατή στον τόπο και την ιστορία του – το συνοδεύουν γενικά πλάνα της περιοχής ενώ την ηχητική επένδυση συμπληρώνει ένα μουσικό χαλί. Ως αφηγητής το παιδί θα επανέλθει αρκετές φορές δίνοντας ρυθμό στην ταινία. Έπειτα, η γιαγιά ξαναεμφανίζεται σε στατικό γενικό πλάνο, να πλάθει πίτα, άλλη μία πράξη συνδεδεμένη στην μνήμη του σκηνοθέτη με την ταυτότητά της και επίσης πιθανόν μερικώς δραματοποιημένη. Το μουσικό χαλί συνεχίζεται.

Οι επόμενες σκηνές παρακολουθούν τη γιαγιά καθώς συνεχίζει το μαγείρεμα της πίτας, ενώ η σύνδεση με την παράδοση επισημαίνεται καθώς κάνει χρήση παραδοσιακών τεχνικών μαγειρέματος. Όταν το γεύμα είναι έτοιμο, όλο το συνεργείο παρακολουθείται καθώς γευματίζει, αμεσότητα που φέρνει στον νου ημερολογιακό κινηματογράφο. Στην αφήγηση επανέρχεται το παιδί, αυτή την φορά εστιάζοντας στον ποταμό Αχελώο, συνδέοντάς τον με μυθολογικές αναφορές και μια μακραίωνη παράδοση. Γενικά πλάνα του ποταμού παραθέτονται παράλληλα.

Εφαρμόζοντας την τεχνική της συνέντευξης, έπειτα, ο σκηνοθέτης τοποθετεί τη γιαγιά του δίπλα στο τζάκι, σκηνή που ανακαλεί ίσως παιδικές μνήμες, για να μιλήσει για τη ζωή της. Η κλακέτα, οι συντελεστές, τα όργανα καταγραφής απεικονίζονται σε πλάνα-σφήνες υπενθυμίζοντας την τεχνητή φύση της κινηματογράφησης – πρακτική που θα συνεχίσει να εφαρμόζεται και σε άλλα σημεία της ταινίας. Όσον αφορά τα λεγόμενα της ηλικιωμένης γυναίκας, σε αυτά πρωτοστατεί η ζωή στην ύπαιθρο του παρελθόντος και παρουσιάζεται γεμάτη κακουχίες, ταυτισμένη με τη φτώχεια.

Στη συνέχεια εξωτερικά πλάνα ακολουθούν την γιαγιά στην αυλή της, κι έπειτα από λίγο κινηματογραφείται καθώς ακούει ηχογραφημένα τα λόγια της – προβάλλονται, τότε, οι φαινομενικά αφιltrάριστες αυθόρμητες αντιδράσεις της. Το παιδί- αφηγητής εμφανίζεται πάλι στην ηχητική επένδυση όπου συνεχίζει να συσχετίζει τον τόπο με την ιστορία του ή με λαϊκούς μύθους και δοξασίες. Θέματα ιστορικής μνήμης που αναφέρθηκαν καθαρά εγκυκλοπαιδικά από το παιδί, θα τα προσεγγίσει έπειτα, και η ηλικιωμένη πρωταγωνίστρια καθισμένη δίπλα στο τζάκι, αυτή τη φορά, όμως, μέσα από το προσωπικό της βίωμα.

Σε καινούρια άτυπη ενότητα ο τόπος αρχίζει να συσχετίζεται με ζητήματα του παρόντος, συγκεκριμένα με την κατασκευή ενός γειτονικού φράγματος για την εκτροπή του ποταμού Αχελώου και τη μερική καταπόντιση της περιοχής. Αρχικά το θέμα παρουσιάζεται από το παιδί-αφηγητή, και διατυπώνεται μια πληθώρα σχετικών απόψεων, μεταξύ αυτών κάποιες ανησυχίες γύρω από τις περιβαλλοντικές επιπτώσεις ενός τέτοιου έργου. Οικολογικοί προβληματισμοί ενσωματώνονται, έτσι, στο εν λόγω αφήγημα, η ύπαιθρος δεν είναι πια μόνο μια σύνδεση με τις ρίζες, την ιστορία και τον μύθο, δεν είναι απλά αναμνήσεις και μέρος της ταυτότητας, αλλά κι ένας τόπος που κινδυνεύει να αλλοιωθεί, ένας τρόπος ζωής στα πρόθυρα της εξάλειψης. Οι κατασκευαστικές εργασίες αποτυπώνονται στον φακό, όπως διαφαίνονται και φωνές αντίδρασης μέσα από τα διάφορα γκράφιτι. Ορισμένα rapping τονίζουν το καταστροφικό αντίκτυπό των έργων αυτών στη φύση και τον άνθρωπο.

Η κάμερα επιστρέφει στη γιαγιά του σκηνοθέτη για να την απεικονίσει σε κάποιες ακόμα δράσεις της, και το παιδί-αφηγητής συνεχίζει. Ενώ ένα όχημα διασχίζει ένα τούνελ, μέσα από τα λόγια του παιδιού η οικοδόμηση του φράγματος του Αχελώου – από την εταιρία «Ηρακλής», μάλιστα – μεταμορφώνεται σε μάχη, λαμβάνει μυθικές διαστάσεις καθώς παραλληλίζεται με τη σύγκρουση των ομώνυμων μυθολογικών φιγούρων. Τον φόβο για ενδεχόμενη οικολογική καταστροφή, πλαισιώνουν πλάνα αρχείου, ενώ τους μυθολογικούς παραλληλισμούς επισημαίνουν σκηνές από σχετικές αγγειογραφίες. Τα λόγια του παιδιού, έρχεται να συμπληρώσει η γιαγιά, όπως και προηγουμένως, με αναφορές στη δική της προσωπική εμπειρία.



Εικόνα 17 - Η ανθρώπινη φιγούρα μέσα στο τοπίο μιας υπαίθρου αλλοιωμένης - Στιγμιότυπο από την ταινία *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου* (1997) του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου.

Το θέμα μεταβαίνει στον γιο που έχασε η πρωταγωνίστρια στα έργα κατασκευής του φράγματος – τον πατέρα του σκηνοθέτη – και η ταινία φορτίζεται συναισθηματικά μέσα κι από την ανάλογη πένθιμη μουσική επένδυση. Πολύ γενικά πλάνα ακολουθούν την παραγμένη γυναίκα καθώς περιπλανιέται στο υπό κατασκευή φράγμα, το άνδρo αλλοιωμένο τεχνητό τοπίο γίνεται προέκταση του ψυχισμού της, ενώ ένα κοντινό την δείχνει να βουρκώνει, σαν να βουρκώνει για τον τόπο που χάνεται. Η απόγνωση της ηλικιωμένης γυναίκας βρίσκει, εντέλει, διέξοδο σε μια προσευχή και το άναμμα ενός κεριού, και λίγο αργότερα η ταινία κλείνει με έναν αποχαιρετισμό της γιαγιάς και του τόπου συνοδεία μουσικής ¹⁰⁶.

7.4 Οδοιπορικό στην γενέτειρα – Το πέρασμα των εποχών μέσα από την πορεία του περιπλανώμενου μανάβη των ορεινών χωριών στο *Ο μανάβης* (2013)

Στη μεταγενέστερη πορεία του έργου του Κουτσιαμπασάκου, ως επιστροφή στην ευρύτερη γενέτειρα, αξίζει να μνημονευτεί και η μεγάλου μήκους ταινία ντοκιμαντέρ *Ο μανάβης* (2013). Στη διάρκεια των τεσσάρων εποχών και εφαρμόζοντας τη μέθοδο της παρατήρησης, η ταινία καταγράφει το δρομολόγιο ενός μανάβη και της οικογένειάς του σε ορισμένα απομονωμένα ορεινά χωριά του νομού Τρικάλων, προς εξυπηρέτηση του ντόπιου πληθυσμού. Απουσιάζει κάθε είδους σχολιασμός ή παρέμβαση από τον σκηνοθέτη κι ως βασικό παράθυρο στις εκάστοτε κοινότητες δύναται να λειτουργήσουν τα σχόλια του ίδιου του μανάβη και οι διάφορες συναντήσεις του από χωριό σε χωριό, με ένα πλήθος ετερόκλητων ηλικιωμένων κατά βάση προσώπων. Εδώ διακρίνονται οι αρχές του σινεμά της παρατήρησης, ενώ η ταινία φέρει έντονο και το στοιχείο της ανθρωπολογικής έρευνας.

Ο μανάβης μεταμορφώνεται σε αυτό το πλαίσιο στο κατεξοχήν αφηγηματικό όχημα της ταινίας, προσδίδοντας συνοχή στην παρουσίαση ενώ η όλη αφήγηση δομείται γύρω από το πέρασμα των τεσσάρων εποχών. Πιο αναλυτικά, η ταινία – αφού συστήσει τον ήρώα της με ορισμένα πλάνα του καθώς κανονίζει παραγγελίες, και περιγραφικούς διά-τίτλους – ξεκινάει από την περίοδο του χειμώνα. Το φορηγό ανηφορίζει στα χιονισμένα βουνά και σε voice – over αναφέρεται η βασική του πραγματεία. Με πλήρη αμεσότητα προβάλλονται οι διάφοροι κάτοικοι των χωριών που έρχονται να ψωνίσουν από τον μανάβη, οι δράσεις τους, οι αποκρίσεις τους, οι στοχασμοί και οι σκέψεις τους, που καταγράφονται σε όλο τους τον αυθορμητισμό. Μέσα από τα λόγια τους παρουσιάζονται μικρά προβλήματα της καθημερινότητας στην επαρχία, αλλά κι ο περιπλανώμενος μανάβης με την οικογένειά του προβάλλονται ως ένας τρόπος επίλυσης αυτών, μια σύνδεση με τον υπόλοιπο κόσμο

¹⁰⁶ Κουτσιαμπασάκος, Δημήτρης: Για την ταινία του « Ο Ηρακλής, ο Αχελώος κι η γιαγιά μου», Short film, <https://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=19&interviewID=1824&size=l&lang=> , (Ημ. Πρ.4/2/2023).

που καθιστά εφικτή την ομαλή διαβίωση των κατοίκων και σε πιο δυσπρόσιτες περιοχές της Πίνδου.

Η ταινία συνεχίζει με τις επισκέψεις του μανάβη κατά τη διάρκεια της άνοιξης. Οι κάτοικοι προσεγγίζονται με ανάλογη αμεσότητα κι οι μαρτυρίες τους επισημαίνουν περαιτέρω το «ηρωικό» έργο του μανάβη. Αναπτύσσεται, ακόμα, περισσότερο η σχέση εμπιστοσύνης κατοίκων και μανάβη, αλλά δίνεται θέση και σε διαφωνίες και σκληρές σύγκρουσης που προκύπτουν. Υπό τον ήχο δημοτικών τραγουδιών, τέλος, παρεμβάλλονται λήψεις ορισμένων κατοίκων των χωριών της διαδρομής που ήρθαν να ψωνίσουν, οι φιγούρες τους τοποθετούνται ακίνητες μπροστά στον φακό σαν να πρόκειται για φωτογραφικά ταμπλό - βιβάν. Μέσα από τα πλάνα αποκαλύπτεται πως ένας εξ αυτών εκτελεί τη μουσική επένδυση.

Το ντοκιμαντέρ, έπειτα, εισάγει τον θεατή στο καλοκαίρι, μέσα και από κοντινό σε ένα φρούτο συνυφασμένο με την εποχή, το καρπούζι, καθώς ο γιος του μανάβη το κόβει για λογαριασμό μιας πελάτισσας. Τα δρομολόγια συνεχίζονται, τώρα εν μέσω του θέρους, αποτυπώνοντας πάλι με αμεσότητα τις διάφορες συναντήσεις και αλληλεπιδράσεις με τους κατοίκους. Η επαρχία, έστω προσωρινά, φαίνεται να έχει γεμίσει και με άτομα νεαρότερης ηλικίας, παιδιά και εγγόνια που ήρθαν να επισκεφτούν στις διακοπές το χωριό. Η γιορτή του Δεκαπενταύγουστου διακρίνεται στο παρασκήνιο, καθώς κινηματογραφείται ένα πλήθος γύρω από τον χώρο της εκκλησίας, και ακούγονται οι ήχοι της λειτουργίας. Παρεισφρέουν, σε εκείνο το σημείο, πλάνα αρχείου της εκτροπής του Αχελώου, ποταμού της περιοχής, και ακολουθεί λήψη ενός φράγματος ολοκληρωμένου στο παρόν. Ένας ηλικιωμένος άνδρας, έπειτα, εκφράζει στον φακό τις απόψεις του γύρω από την κατασκευή του έργου. Ζητήματα οικολογικού προβληματισμού που, όπως είδαμε, απαντώνται και στο *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου* (1997), κάνουν την εμφάνισή τους κι εδώ. Η ύπαιθρος, όμως, δεν παρουσιάζεται απλά καταδικασμένη στην εξάλειψη, αλλά ακόμα ζωντανή και σθεναρά αντιστεκόμενη σε όσα απειλούν να την αλλοιώσουν.

Σε μια σειρά λήψεων παρεμβάλλονται οι ασχολίες των κατοίκων καθώς επιστρέφουν από τον μανάβη συνοδεία παραδοσιακής μουσικής. Στο προσκήνιο τοποθετούνται αγροτικές δραστηριότητες, οικιακές και κηπευτικές εργασίες. Ένα συλλογικό πορτραίτο του μανάβη, της οικογένειάς του και πελατών μπροστά στο φορτηγό – μανάβικο κλείνει την παρένθεση.

Το φθινόπωρο ξεκινάει και γνωστές φυσιογνωμίες ξανασυναντιούνται στις νέες περιπλανήσεις του μανάβη. Η οικογένεια του μανάβη εκτελεί για άλλη μια φορά χρέη διασύνδεσης με την πόλη, άλλοτε προβαίνει σε τεχνικές επισκευές για λογαριασμό των κατοίκων, ή προσφέρεται να βοηθήσει ακόμα και στο μέτρημα της πίεσης μιας ηλικιωμένης γυναίκας. Η στενή σχέση τους με τους κατοίκους επισημαίνεται κι από την αντίδραση της νύφης του μανάβη όταν μαθαίνει ότι μια γνωστή της ηλικιωμένη κυρία σε ένα από τα χωριά της διαδρομής απεβίωσε. Όπως αναφέρει «την είχα σαν μητέρα μου». Ένας χρόνος ολοκληρώνεται, ένας κύκλος κλείνει, και ο χειμώνας

ξανάρχεται με την ταινία να κλείνει με επισκέψεις του μανάβικου στα ξανά χιονισμένα πλέον χωριά¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Papadimitriou, Lydia, ό.π.

Κεφάλαιο 8^ο – Ο ρόλος της Ελληνικής Δημόσιας Τηλεόρασης και των φεστιβάλ και λοιπών εγχώριων θεσμών στη διάδοση του ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα

8.1 Το ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στην ελληνική δημόσια τηλεόραση – Εξέταση των αρχείων της ΕΡΤ από τα τέλη του εικοστού αιώνα ως σήμερα

Στις είκοσι τρεις Φεβρουαρίου 1966, μεταδόθηκε πρώτη φορά επίσημα τηλεοπτική εκπομπή μέσω του πειραματικού δικτύου του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοτηλεόρασης (Ε.Ι.Ρ.). Τέσσερις μέρες μετά εξέπεμψε κι ένα δεύτερο κρατικό κανάλι επονομαζόμενο Τηλεόραση των Ένοπλων Δυνάμεων (Τ.Ε.Δ.)¹⁰⁸. Στην θέσπιση της νεοσύστατης δημόσιας τηλεόρασης, στα πρότυπα και ανάλογων θεσμών ευρωπαϊκών χωρών, συνέβαλλαν κίνητρα πατερναλιστικού χαρακτήρα. Μια απόπειρα κοινωνικής καθοδήγησης σε θέματα πολιτιστικά, ηθικά και πολιτικά, και διαπαιδαγώγησης σχετικής του πολίτη, παράλληλα με μια τάση εκδημοκρατισμού των μέσων και της πληροφορίας¹⁰⁹. Προς αυτούς τους σκοπούς το πρόγραμμα των εν λόγω καναλιών εμπλουτίστηκε από εκπομπές ποικίλου ενδιαφέροντος, μεταξύ άλλων κι αρκετές σειρές ντοκιμαντέρ¹¹⁰, συχνά με θέμα το ιδιόχρωμα της ελληνικής υπαίθρου στα πλαίσια και μιας προσπάθειας τηλεοπτικής αποκέντρωσης και ανάδειξης πολυφωνίας.

Σε μια σύντομη περιήγηση στο αρχείο ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ ως πλέον ενδεικτικές ξεχωρίζουν τηλεοπτικές παραγωγές από προηγούμενες δεκαετίες όπως η σειρά του 1978 *Η ΕΡΤ στην Βόρεια Ελλάδα*, μια συλλογή περιδιαβάσεων σε λιγότερο γνωστές περιοχές της ελληνικής επαρχίας, καθώς και το μεταγενέστερο *Η ΕΡΤ σε όλη την Ελλάδα*, ανάλογης θεματικής και παρεμφερούς στόχου. Παράλληλα έντονο ενδιαφέρον διακρίνεται και για τα νησιά με δουλειές σε επεισόδια όπως το *Ας μιλήσουμε για νησιά* (1989) ή το αρκετά πιο πρόσφατο *Αιγαίο νυν και αεί* (2003). Ακόμα, η σειρά *Οινοποιήματα: οι σύγχρονοι απόγονοι του Διονύσου* (1998)¹¹¹ επιχειρεί μια προσέγγιση της τοπικής οικονομίας περιοχών οινοπαραγωγής.

¹⁰⁸ Τασιοπούλου, Κωνσταντίνα, *Η τηλεόραση αρχίζει...* 23 Φεβρουαρίου 1966, ΕΡΤ αρχείο, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/i-tileorasi-archizi-23-fevrouariou-1966/>, (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

¹⁰⁹ Papathanasopoulos, Stylianos, (2010), *The state of public broadcasting in Greece από Reinventing Public Service Communications*, Petros Iosifidis (επιμ.), εκδ. Palgrave Macmillan, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο, σ. 222-232.

¹¹⁰ Skopeteas, Ioannis, (2018), *Documentary, Art and the greek public television: the exemplary case of the series “Paraskinio”* από 1st *International CICMS conference proceedings*, Kusadaci, Τουρκία, σ. 285-287.

¹¹¹ Ταινιοθήκη, ΕΡΤ αρχείο, <https://archive.ert.gr/category/teniothiki/sira/ntokimanter-epimorfotiko-istoriko-politistiko-sira/>, (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

πρόγραμμά του να εισάγει και παραγωγές άλλων χωρών. Τον Αύγουστο του 1996 το Υπουργείο Πολιτισμού το ενέταξε στο Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων αυξάνοντας τη χρηματοδότηση προς αυτό, ενώ σταθερά συνέχισαν να λαμβάνουν χώρα μέχρι και σήμερα πολλές συνεργασίες με αντίστοιχα φεστιβάλ του εξωτερικού¹¹⁷. Ακόμα, το φεστιβάλ συνέβαλλε στην αναγνώριση πολλών νέων σκηνοθετών, μεταξύ αυτών και του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου, μέσα από την συμμετοχή της ταινίας του *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος κι η γιαγιά μου* (1997).

Σε αρκετά σημαντικής εμβέλειας θεσμό έχει εξελιχθεί και το «Φεστιβάλ Ελληνικού Ντοκιμαντέρ – docfest» στη Χαλκίδα της Εύβοιας, που από το 2007 προωθεί ετησίως σε πανελλήνιο επίπεδο αλλά και διεθνώς την ελληνική παραγωγή στο είδος του ντοκιμαντέρ. Ένα άλλο κενό καλύπτουν το «Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ για Παιδιά και Νέους» που με ξεκάθαρα παιδαγωγική στόχευση επιχειρεί να συστήσει σε ένα νέο κοινό την τέχνη του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, και τον κόσμο μέσα από αυτό, αλλά και να λειτουργήσει ως εκπαιδευτικό εργαλείο στα χέρια δασκάλων και καθηγητών. Λαμβάνει χώρα ετησίως στην Αθήνα σε συνεργασία με το μουσείο Μπενάκη και στη Θεσσαλονίκη σε συνεργασία με το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Κάποια άλλα ενδεικτικά φεστιβάλ είναι το «Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου» με πόλη διεξαγωγής την Καλαμάτα, το «Cinedoc festival» που σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο παρουσιάζει ελληνικές και ξένες βραβευμένες παραγωγές ντοκιμαντέρ σε μια πληθώρα ελληνικών πόλεων, καθώς και το «Aegeandocs documentary film festival» που παρουσιάζει, επίσης, ένα διεθνές πανόραμα ταινιών, ενώ χρηματοδοτείται από την περιφέρεια Βόρειου Αιγαίου και πραγματοποιείται σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Αιγαίου¹¹⁸.

Ειδικότερη μνεία αξίζει να γίνει και στο «Φεστιβάλ Εθνογραφικού Ντοκιμαντέρ – ethnofest», το οποίο και πραγματοποιείται από το 2010 στα τέλη Νοεμβρίου από την Ανθρωπολογική Εταιρεία Αθηνών. Έχει κατακτήσει μια διεθνή απήχηση εστιάζοντας σε κοινωνικά προσανατολισμένα ντοκιμαντέρ από όλο τον κόσμο, ανθρωποκεντρικής φύσεως και εθνογραφικής προσέγγισης, στην προσπάθεια και ανάπτυξης νεοσύστατων για την Ελλάδα ακαδημαϊκών πεδίων, όπως της οπτικής ανθρωπολογίας και της πολυμεσικής εθνογραφίας. Το κύριο πρόγραμμα πλαισιώνουν ειδικές προβολές, παράλληλες δράσεις όπως σεμινάρια, και αφιερώματα. Μεταξύ των συνεργατών του συγκαταλέγονται το Πάντειο Πανεπιστήμιο και το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου¹¹⁹.

¹¹⁷ Διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας, <https://www.dramafilmfestival.gr/festival/>, (Ημ. Πρ. 28/4/2023).

¹¹⁸ Documentary, all about festivals, <https://www.allaboutfestivals.gr/en/categories/documentary/>, (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

¹¹⁹ Το φεστιβάλ, ethnofest, <https://www.ethnofest.gr/el/festival/>, (Ημ . Πρ. 21/3/2023).

8.3 Ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου

Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Ε.Κ.Κ.) ιδρύθηκε το 1970 με το όνομα «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων» και εξελίχθηκε σε σημαντική πηγή χρηματοδότησης ταινιών τόσο μυθοπλασίας όσο και ντοκιμαντέρ από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα¹²⁰. Στη σελίδα του συστήνεται ως ο κύριος φορέας άσκησης κινηματογραφικής πολιτικής στη χώρα με βασικούς στόχους την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης σε Ελλάδα και εξωτερικό, και την προώθηση της Ελλάδας ως τόπου κατάλληλου για κινηματογραφικές και λοιπές οπτικοακουστικές παραγωγές από ξένους φορείς. Στα εν λόγω πλαίσια συμβάλλει στην προσέλκυση ξένων επενδυτών ενώ προβαίνει και σε συχνές χρηματοδοτήσεις παραγωγών¹²¹. Ενδεικτικά, στα προγράμματά του περιλαμβάνονται σχέδια τόσο για χρηματοδοτήσεις ταινιών μικρού μήκους, καθώς και για τις πρώτες μεγάλου μήκους ανερχόμενων δημιουργών, τόσο στις κατηγορίες της μυθοπλασίας και του κινουμένου σχεδίου, όσο και σε αυτή του ντοκιμαντέρ¹²².

¹²⁰ Pagoulatos, Andreas, Stabakis, Nikos, ό.π.

¹²¹ Προφίλ ΕΚΚ, ΕΚΚ, <https://gfc.gr/%cf%84%ce%bf-%ce%b5%ce%ba%ce%ba/%cf%80%cf%81%ce%bf%cf%86%ce%af%ce%bb-%ce%b5%ce%ba%ce%ba/>,

(Ημ. Πρ. 20/4/2023).

¹²² Ντοκιμαντέρ, ΕΚΚ, <https://gfc.gr/genre/documentary/> (Ημ. Πρ. 8/4/2023).

Κεφάλαιο 9^ο – Το ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στις ελληνικές πλατφόρμες streaming – Δύο έρευνες αρχείου

9.1 Εξερευνώντας το αρχείο του Cinobo – Δύο ταινίες ντοκιμαντέρ με θέμα την ελληνική ύπαιθρο από την περίοδο 2015-2020

Στο πλαίσιο μιας ευρύτερης τάσης ανάπτυξης διαδικτυακών πλατφόρμων streaming κινηματογραφικού περιεχομένου τα τελευταία χρόνια,⁹² ιδρύθηκε το 2019 και η ελληνική πλατφόρμα Cinobo, αφιερωμένη στον ανεξάρτητο «ποιοτικό» κινηματογράφο¹²³. Στις βασικές κατηγοριοποιήσεις της σελίδας απαντώνται συλλογές ειδικά για το ελληνικό σινεμά, καθώς και για το ντοκιμαντέρ, στοιχείο ενδεικτικό της προσοχής που έχει δοθεί στον εμπλουτισμό της πλατφόρμας και με ταινίες που υπάρχουν στις εν λόγω κατηγορίες. Ειδικότερα, όσον αφορά το ελληνικό ντοκιμαντέρ έχουν συμπεριληφθεί και συνεχίζουν να προσθέτονται στον κατάλογο, έργα συχνά δυσεύρετα, κυρίως των πιο πρόσφατων χρόνων. Θα επιχειρηθεί στη συνέχεια σύντομη αναφορά σε δύο σχετικές ταινίες από την περίοδο 2015 ως 2020 .

Η πρώτη εκ των δύο ταινιών είναι το *Σόπι- Μια μέρα ακόμα* (2018), σε σκηνοθεσία Χρήστου Πυθαρά, διάρκειας μίας ώρας, οριακά μεγάλου μήκους, η οποία και αφίχθη στην πλατφόρμα τον Ιούλιο του 2021. Σε αυτήν ο Πυθαράς επιστρέφει στο χωριό του, Σόπι, του νομού Ηλείας και κινηματογραφεί, με πλήρη αμεσότητα, πρόσωπα και καταστάσεις κατά την διάρκεια είκοσι τεσσάρων ωρών, την καλοκαιρινή περίοδο του τρύγου. Ένα σκωπτικό ύφος κυριαρχεί στον τρόπο που παρουσιάζονται οι διάφοροι ιδιόρρυθμοι χαρακτήρες, ενώ όπως στις προαναφερθείσες ταινίες του Δημήτρη Κουτσιαμπασάκου η σύνδεση του δημιουργού με τις ρίζες του τοποθετείται και εδώ στο επίκεντρο. Ακόμα καταγράφονται γεωργικές εργασίες, βασικές οικονομικές δραστηριότητες της περιοχής, αλλά και οι τοπικές διασκεδάσεις. Ένα εισαγωγικό σημείωμα πληροφορεί, τέλος, τον θεατή για ορισμένα τεχνικά προβλήματα που είχαν προκύψει αρχικά και πως η ολοκλήρωση του ντοκιμαντέρ καθυστέρησε πέραν του αναμενόμενου¹²⁴.

Τον Αύγουστο του 2022 προστέθηκε στον κατάλογο του Cinobo η ταινία ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους *Στο σώμα της*, έτους παραγωγής 2019 σε σκηνοθεσία Ζαχαρία Μαυροειδή. Η ταινία επικεντρώνεται στη νησιωτική Ελλάδα και συγκεκριμένα στο εγκαταλελειμμένο κι ερημωμένο πλέον νησί της Θηρασίας, απέναντι από τη Σαντορίνη, για να καταγράψει μια περίοδο του έτους που αποκτά πάλι, έστω και προσωρινά, κίνηση, την περίοδο του Δεκαπενταύγουστου. Ειδικότερα, η κάμερα μέσα από στατικά, γενικά αλλά και κοντινά και πολύ γενικά πλάνα με μια κάποια αποστασιοποίηση που ανακαλεί τις αρχές του σινεμά της παρατήρησης, παρακολουθεί το θρησκευτικό έθιμο της προσέλευσης των «Δεκαπεντάρηδων» και «Δεκαπενταρίστρων» στη Μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου, για δεκαπέντε περίπου

¹²³ Papadimitriou, Lydia, ό.π.

¹²⁴ Σόπι: μια ημέρα ακόμη, Cinobo, <https://cinobo.com/sopi-a-day-in> , (Ημ. Πρ. 2/4/2023).

μέρες, από τις 31 Ιουλίου μέχρι τη γιορτή της Κοίμησης. Συζητήσεις μεταξύ των γυναικών που επισκέπτονται τη Μονή και μαρτυρίες τους στον φακό αποκαλύπτουν ένα βαθύ κι αυθεντικό αίσθημα ευλάβειας και φέρνουν στο παρόν αναμνήσεις από τα νιάτα τους και από μια Θηρασιά ακόμα εύφορη και κατοικημένη σε μόνιμη βάση. Σε ένα μικρό απόσπασμα προς το τέλος, πλάνο του Κόρφου, μιας πιο τουριστικής περιοχής του νησιού αντιπαραθέτονται με τις υπόλοιπες εικόνες της ταινίας, ενώ η όλη καταγραφή κορυφώνεται για να κλείσει με την ίδια τη γιορτή της Κοιμήσεως και την σχετική πομπή¹²⁵.

9.2 Το ελληνικό ντοκιμαντέρ της υπαίθρου στο αρχείο του ERTFLIX – Μια σύντομη διερεύνηση

Με πρότυπο την γνωστή πλατφόρμα ροής περιεχομένου Netflix, τα τελευταία χρόνια η Ελληνική Δημόσια Ραδιοτηλεόραση (Ε.Ρ.Τ) προέβη στην ίδρυση μιας διαδικτυακής πλατφόρμας όπου διατίθεται το πρόγραμμα των καναλιών της ΕΡΤ, επεισόδια εκπομπών αλλά και ολόκληρες σειρές, ταινίες μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ μεταξύ άλλων. Η συλλογή αναδιαμορφώνεται τακτικά με την προσθήκη νέου περιεχομένου και την αφαίρεση παλιότερου. Στη συνέχεια θα επιχειρηθεί, με βάση το περιεχόμενο της δεδομένης στιγμής που γράφεται το κείμενο μια έρευνα αρχείου με στόχο την εύρεση ταινιών και σειρών που εμπίπτουν στην θεματική της παρούσας εργασίας, δηλαδή ελληνικά ντοκιμαντέρ πάνω στην ύπαιθρο¹²⁶.

Στην κεντρική σελίδα του ERTFLIX το περιεχόμενο παρουσιάζεται επιμελημένο, χωρισμένο σε μια πληθώρα κατηγοριών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επί του παρόντος δύο κατηγορίες, η «Παραδοσιακή μουσική» και το «Ελληνικό ντοκιμαντέρ». Στην πρώτη περιλαμβάνονται μία βιντεοσκοπημένη συναυλία και πέντε σειρές ντοκιμαντέρ. Εξ αυτών δύο αφορούν την ελληνική ύπαιθρο καθώς την περιδιαβαίνουν για να μελετήσουν τις μουσικές κάθε τόπου και κατ' επέκταση τις ιδιομορφίες του. Αυτές είναι το *Κάθε τόπος και τραγούδι* σε σκηνοθεσία Μανώλη Ζάνδης – με επεισόδια αφιερωμένα σε διάφορα νησιά, ενδεικτικά Σκύρο και Παξούς – και το *Ελλήνων δρώμενα* του Αντώνη Τσάβαλου, που επίσης εστιάζει συχνά στη νησιωτική Ελλάδα, αλλά δίνει χώρο και στην ηπειρωτική¹²⁷.

¹²⁵ Στο σώμα της, Cinobo, <https://cinobo.com/across-her-body>, (Ημ. Πρ. 2/4/2023).

¹²⁶ Κεντρική σελίδα, ERTFLIX, <https://www.ertflix.gr/>, (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

¹²⁷ Παραδοσιακή μουσική, ERTFLIX, https://www.ertflix.gr/list?pageCodename=mainpage&backUrl=/§ionCodename=paradosi_ake-mousike, (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

Τα προαναφερθέντα ντοκιμαντέρ μαζί με πολλά περισσότερα απαντώνται και στην θεματική « Ελληνικό ντοκιμαντέρ». Από αυτά ξεχωρίζουν για τον τρόπο που αποτυπώνουν την ύπαιθρο τέσσερις σειρές ντοκιμαντέρ και μια τηλεταινία. Στη σειρά *Νησιά στην άκρη* σκιαγραφούνται οι ζωές κατοίκων ακριτικών νησιών, ενώ ο *Θίνος ο αγαπητός* παρουσιάζει τόπους με βασική τους οικονομία την αμπελοκαλλιέργεια, μέσα από τη συμβολή και του οινολόγου Δημήτρη Χατζηνικολάου. Τόπους παρουσιάζει και η σειρά *Από Πέτρα και χρόνο* η οποία όμως συχνά αφορά το αστικό περιβάλλον και μόνο σε ορισμένα επεισόδια επικεντρώνεται στην επαρχία, ενώ με λυρισμό προσπαθεί να αποτυπώσει την ουσία διαφόρων περιοχών, συχνά μέσα και από την ιστορική αναδρομή και τη σύνδεση με το πολιτισμικό παρελθόν. Στην ύπαιθρο των παραδοσιακών τεχνικών και επαγγελμάτων εστιάζει η σειρά *45 Μάστοροι 60 Μαθητάδες* με επεισόδια μεταξύ άλλων πάνω στη Γιαννιώτικη αργυροτεχνία και την Τηνιακή μαρμαροτεχνία. Όλες αυτές οι σειρές είναι παραγωγής των τελευταίων ετών. Τέλος, η ταινία *Καλημέρα γειτόνισσα* του 2015 σε σκηνοθεσία Τάνιας Χατζηγεωργίου, προβάλλει την καθημερινότητα των κατοίκων μιας απομονωμένης περιοχής της νησιωτικής Ελλάδας, της Κινάρου, νησιού στα όρια Κυκλάδων και Δωδεκάνησων¹²⁸.

¹²⁸ Ελληνικά ντοκιμαντέρ, ERTFLIX.

<https://www.ertflix.gr/list?pageCodename=mainpage&backUrl=/§ionCodename=ellenika-ntokimanter> (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

Κεφάλαιο 10^ο – Συμπεράσματα και Πρόταση ταινίας ντοκιμαντέρ μικρού μήκους με θέμα την ελληνική ύπαιθρο

10.1 Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές πως η ύπαιθρος ανέκαθεν αποτελούσε βασική θεματική του ελληνικού ντοκιμαντέρ. Τις περισσότερες φορές μέσα από μια λαογραφική ανθρωπολογική προσέγγιση έδινε συχνά το παρόν ως σύμβολο ενός τρόπου ζωής που χάνεται, είτε ως προέκταση του αστικού τοπίου, διαβρωμένη από αυτό, είτε ως αντίστιξη ως αυτό που επιμένει να υπάρχει. Ένα βασικό πρίσμα υπό το οποίο μπορούν να ιδωθούν πολλές ταινίες ντοκιμαντέρ με θέμα την ελληνική ύπαιθρο είναι αυτό της φολκλορικής ταινίας. Ως φολκλορική δύναται να οριστεί η ταινία που φέρει παράλληλα στοιχεία ντοκιμαντέρ ως προς το γεγονός ότι καταγράφει μη σκηνοθετημένα συμβάντα, αλλά και στοιχεία εθνογραφικού ντοκουμέντου, καθώς παρέχει πληροφορίες για ήθη και έθιμα ¹²⁹. Ανεξαρτήτως αυτής της κοινής οπτικής πολλών εκ των προαναφερθέντων ταινιών, παρατηρούνται διακυμάνσεις τόσο στο ύψος όσο και στον τρόπο αναπαράστασης της ζωής στην ύπαιθρο.

Ενίοτε κυριαρχεί μια ρομαντική αναπαράστασή της υπαίθρου, με πλέον βασικό παράδειγμα τις ταινίες του Τάκη Κανελλόπουλου *Μακεδονικός Γάμος* και *Θάσος*. Σε αυτές η ύπαιθρος παρουσιάζεται αναλλοίωτη από επιδράσεις της εκβιομηχάνισης, και η ζωή είναι εναρμονισμένη με τους κύκλους της φύσης, και άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα μακρινό εξιδανικευμένο παρελθόν. Η ζωή στην ύπαιθρο ως αναλλοίωτη από το σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής σκιαγραφείται και μέσα από μια πιο ρεαλιστική γραφή σε ταινίες όπως το *Ψαράδες και Ψαρέματα*, όπου επισημαίνεται ο μόχθος του βιοπορισμού των ψαράδων. Άλλες δουλειές, όπως ο *Θηραϊκός όρθρος* εστιάζουν στη διάβρωση της υπαίθρου από τον σύγχρονο τρόπο ζωής, και στη συγκεκριμένη περίπτωση από τη βιομηχανία του τουρισμού. Τέλος, πιο πρόσφατα έργα προσεγγίζουν τη ζωή στην ύπαιθρο από μια πιο προσωπική σκοπιά – χαρακτηριστικά παράδειγμα αποτελούν οι ταινίες του Κουτσιαμπασάκου και το *Σόπι* – ή ως κάτι που κινδυνεύει να χαθεί – ως αναφερθούν εδώ οι ταινίες *Πάρβας* και *Στο σώμα της*. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δύναται να ιδωθεί και η ακόλουθη προσωπική ταινία που συνοδεύει το κείμενο.

10.2 Βασική ιδέα και έργα αναφοράς

Η ταινία μικρού μήκους που εκπονήθηκε συμπληρωματικά στο πλαίσιο της παρούσας πτυχιακής, φέρει τον τίτλο *Θεοδώριαννα- Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης* και έχει ως θέμα κάποιες ημέρες στο εν λόγω τόπο, χωριό καταγωγής μου, με αφορμή τη

¹²⁹ Kassaveti, Ursula- Helen. ό.π.

θηρσκευτική γιορτή του Δεκαπενταύγουστου. Θα περιγραφούν εν συνεχεία, οι λόγοι που οδήγησαν στην παραγωγή της ταινίας, οι πηγές έμπνευσης, το βασικό προσχέδιο, καθώς και η διαδικασία γυρισμάτων και μετά-παραγωγής.

Συνειδητοποιήθηκε εκ μέρους μου η ανάγκη να εξοικειωθώ με την κινηματογράφιση, να μην φοβάμαι τις λήψεις ακόμα και άτεχνες, και να βρίσκω κίνητρο να προβαίνω σε τέτοιες συνέχειες, με την ελπίδα να βγει κάτι αξιόλογο στο μοντάζ, αν και γενικώς είμαι άνθρωπος που δεν αρέσκομαι ιδιαίτερα ούτε σε αναμνηστικές φωτογραφίες. Στην προσπάθειά μου να στηρίξω κάπου την πρακτική της κινηματογράφησης σε καθημερινή βάση, βασίστηκα σε ένα είδος κινηματογράφου ιδιαίτερος προσωπικό, τον ημερολογιακό κινηματογράφο. Ιδιαίτερος ως αφετηρία έλαβα τις ταινίες του Jonas Mekas, σκηνοθέτη που αφιερώθηκε στην ημερολογιακή καταγραφή σκηνών της καθημερινότητάς του και την κατέστησε ευρύτερα γνωστή αυτή την πρακτική ανάγοντάς της σε κινηματογραφικό είδος¹³⁰. Συχνά τα πλάνα του μπορεί να βγουν υπέρ ή υπό-φωτισμένα, αφού οι συνθήκες λήψης τους είναι μη προσεγμένες και τα γυρίσματα λαμβάνουν χώρα σε πραγματικό χρόνο, ενώ ορισμένα εξ αυτών στο τελικό μοντάζ διαρκούν ελάχιστα δευτερόλεπτα, ίσως ακριβώς διότι αφαιρούνται τμήματά τους λόγω των διαφόρων τεχνικών προβλημάτων που προκύπτουν. Από τον Jonas Mekas ακόμα δανείστηκα την ιδέα χρήσης διά-τίτλων.

Παίρνοντας θάρρος και την απόφαση να μην φοβάμαι το λάθος, ξεκίνησα τη δουλειά. Το βασικό προσχέδιο ήταν να εναλλάσσονται πλάνα καταγραφικού τύπου με ορισμένες συνεντεύξεις κατοίκων αναφορικά με τις μνήμες από το χωριό, τη σημασία του χωριού για αυτούς. Σε γενικές γραμμές τις αρχές που ακολούθησα στήριξα στις διδαχές του κινηματογράφου της παρατήρησης. Επίσης, ως προς τις καταγραφικές σκηνές, επέλεξα να απουσιάζει το αφηγηματικό σχόλιο, όπως και στις συνεντεύξεις προτίμησα να καταγράψω μόνο τις απαντήσεις των κατοίκων δίχως τις δικές μου ερωτήσεις¹³¹.

10.3 Διαδικασία προ-παραγωγής – Ιούνιος– Ιούλιος 2022

Ως βασική δομή είχα αποφασίσει να χρησιμοποιήσω μια αμιγώς χρονολογική, να παρουσιάσω δηλαδή τις καταγραφές με τη σειρά που προέκυψαν, χωρίζοντάς τες παράλληλα με τους διά-τίτλους στις μέρες που λήφθηκαν. Όσον αφορά τις συνεντεύξεις αποφάσισα πως αρκούν δύο με τρεις, και επικοινωνήσα με οικογενειακούς γνωστούς βρίσκοντας δύο άτομα πρόθυμα να βοηθήσουν σχετικά. Οι ερωτήσεις των συνεντεύξεων ήταν περισσότερο ή λιγότερο κοινές και οι ακόλουθες:

¹³⁰ Anti-100 years of cinema manifesto, Jonas Mekas, <http://jonasmekas.com/diary/?p=1658> (Ημ. Πρ. 6/4/2023).

¹³¹ Nichols, Bill, ό.π.

- 1) Ποια η σχέση σας με το χωριό;
- 2) Τι σημαίνει το χωριό για εσάς;
- 3) Έχετε ιδιαίτερες αναμνήσεις από το χωριό; Αφηγηθείτε ορισμένες
- 4) Πώς βλέπετε το μέλλον του τόπου;

Σε μεγάλο βαθμό οι συνεντευξιαζόμενοι αφέθηκαν ελεύθεροι να περιηγηθούν σε αναμνήσεις τους, και να εκφράσουν τις σκέψεις τους με τον ρυθμό τους μπροστά στην κάμερα, χωρίς πολύ μεγάλη καθοδήγηση μέσα από πληθώρα ερωτήσεων, σε μια απόπειρα καταγραφής αυθορμητισμού και αυθεντικότητας. Ενδιαφέρον παρουσίασε στο τελικό αποτέλεσμα η διατύπωση από τους δύο αυτούς συμμετέχοντες αρκετά διαφορετικών μεταξύ τους απόψεων και στάσεων προς το χωριό.

Όσον αφορά την υπόλοιπη προετοιμασία αγόρασα καινούριο καταγραφικό ήχου και τρίποδα, ενώ χρησιμοποίησα μια ήδη ευρισκόμενη στην κατοχή μου DSLR μηχανή.

10.4 Διαδικασία παραγωγής – Αύγουστος 2022

Έφτασα στο χωριό στις δεκατρείς Αυγούστου, όπου και ξεκίνησαν τα γυρίσματα με την άφιξη στην πατρογονική οικία. Με συνόδευε ένας φίλος μου, και μαζί την πρώτη μέρα περιηγηθήκαμε στην ακόμα έρημη πλατεία του χωριού και στο παλιό σχολείο για να κινηματογραφήσω ορισμένες σκηνές πρώτης εντύπωσης του τόπου μετά από χρόνια απουσίας. Το βράδυ πάνω από το χωριό, στο καφέ «Ξενώνα» ήπιαμε τον καφέ μας ατενίζοντας μέσα από την κάμερα την περιοχή και αιχμαλωτίζοντας την δύση του ηλίου.

Την επόμενη μέρα, εστιάσαμε στο στοιχείο του νερού, ακολουθήσαμε ρυάκια και πηγές, για να τα κινηματογραφήσω και να καταγράψω τον χαρακτηριστικό γάργαρο ήχο τους. Ανεβήκαμε στην Παναγία, ένα ξωκλήσι αρκετά πάνω από το χωριό, βιντεοσκοπώντας τη διαδρομή, κάνοντας στάση για φαγητό και πανοραμικές λήψεις. Εκεί μας έπιασε βροχή, και παρακινημένος από αυτή, περιμένοντας να κοπάσει, επικεντρώθηκα στην κινηματογράφηση του εσωτερικού της εκκλησίας – καταφύγιο. Στην κατάβαση έκανα λήψεις και από μια άλλη εκκλησία του χωριού.

Την Τρίτη μέρα ήταν ο Δεκαπενταύγουστος. Κινηματογράφησα την άφιξη της εικόνας της Παναγίας στην πλατεία κι έπειτα σειρά έλαβαν οι δύο συνεντεύξεις της ταινίας. Το βράδυ περιμένοντας το πανηγύρι κατέγραψα ήχο και πλάνα, χωρίς να αποσκοπώ στην καταγραφή της εκδήλωσης σε ύφος ρεπορτάζ.

10.5 Μετά- παραγωγή - Σεπτέμβριος 2022

Στο μοντάζ αναγκάστηκα κάποιες σκηνές να τις αφήσω απέξω λόγω τεχνικών προβλημάτων. Στις υπόλοιπες, ιδίως όσον αφορά αυτές με το νερό, φρόντισα να παίξω με τον ήχο, όσο και με την εικόνα, στις δε συνεντεύξεις να κόψω σημεία, να παραθέσω σφήνες ώστε να μην τραβήξουν πολύ τα πλάνα και κουράσουν. Τέλος, ενσωμάτωσα

αρχειακό υλικό στο τέλος, ώστε να επισημάνω με αφαιρετικό τρόπο τη σύνδεση με το παρελθόν, την μνήμη.

Σύνδεσμος ταινίας

Στον ακόλουθο σύνδεσμο διατίθεται ολόκληρη η ταινία:

https://drive.google.com/file/d/14i8V4TyrAyHLKR_RQ8xx4t0nVWAWN1hC/view?usp=sharing



Εικόνα 68 - Στιγμιότυπο από την ταινία Θεοδώριαννα: Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης.



Εικόνα 19 - Στιγμιότυπο από την ταινία *Θεοδώριαννα*: Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης.



Εικόνα 20 - Στιγμιότυπο από την ταινία *Θεοδώριαννα*: Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης.



Εικόνα 21 - Στιγμιότυπο από την ταινία Θεοδώριαννα: Περιδιάβαση στα μονοπάτια της μνήμης.

Αγγλική Βιβλιογραφία

Aitkin, Ian (επιμ.), *The concise Routledge encyclopedia of the documentary film*, εκδ. Routledge, Abingdon, Ηνωμένο Βασίλειο, 2013.

Aitkin Ian (επιμ.), *The documentary film movement: An anthology*, εκδόσεις Edinburgh University Press, Εδιμβούργο, Ηνωμένο Βασίλειο, 1998.

Alexandru Vlad, *The poetic documentary From Joris Ivens to Nonny de la pena*, Alexander Vlad (επιμ.), Αυτό-έκδοση, Cluj- Napoca, Ρουμανία, 2020.

Barnow, Eric, *Documentary – A history of the Non- Fiction film*, εκδ. Oxford University Press (Revised edition), Οξφόρδη, Ηνωμένο Βασίλειο, 1983.

Barsam, Richard Meran , *Non-Fiction Film* , εκδ. Indiana University Press (Revised edition), Bloomington, ΗΠΑ, 1992.

Chalkou, Maria, *Towards the creation of quality Greek national cinema in the 60s*, Phd, University of Glasgow, Γλασκώβη, Ηνωμένο Βασίλειο, 2008.

Eitzen, Dirk, «When is a documentary? Documentary as a mode of reception», *Cinema Journal*, Τεύχος 35, Αριθμός 1, University of Texas Press, Τέξας, ΗΠΑ.Φθινόπωρο 1995.

Karalis, Vrasidas, *A history of Greek Cinema*, εκδ. Continuum, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ, 2012.

Kassaveti, Ursula- Helen. «Vernacular instances of visual Folklore: Recontextualizing the Greek Folklore Documentary Film (1960-1966)», *Journal of the Serbian ethnological and anthropological society*, Αρ. 33, Gordana Blagojevic, Bogdan Drazevic (επιμ.), Βελιγράδι, Σερβία, 2022.

McLane, Betsy, *A new history of documentary film*, εκδ. Continuum , Νέα Υόρκη, ΗΠΑ, 2012 (2^η έκδοση).

Nichols, Bill, “The voice of documentary”, journal *Film Quarterly*, Τόμος 36, Τεύχος 3, εκδ. University California Press, Oakland, ΗΠΑ, Άνοιξη 1983.

Papadimitriou, Lydia, *Small cinemas in global markets: Genres, Identities and narratives*, Lenita Guikin, Janina Falkowska, David, Desser (επιμ.), εκδ. Lexington Books, Lanham, Ηνωμένο Βασίλειο, 2014.

Papathanasopoulos, Stylianos, *Reinventing Public Service Communications*, Petros Iossifidis (επιμ.), εκδ. Palgrave Macmillan, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο, 2010. Skapeteas, Ioannis, «Documentary», 1st International CICMS conference proceedings, Kusadaci, Τουρκία, 2018.

Tudor, Andrew, *Theories of Film*, εκδ. Martin Secker & Warburg Ltd., Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο, 11 Μαρτίου 1974.

Vallejo, Aida, «The rise of documentary festivals: A historical approach» από *Documentary film festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*, , εκδ. Springer International Publishing, Νέα Υόρκη, ΗΠΑ, 2020.

Ελληνική βιβλιογραφία

Αλτίνου, Αμαλία, *Συλλογική ταυτότητα και κοινωνική ζωή στην Κοκκινιά: Η «δημιουργία του ντοκιμαντέρ μνήμες από κανέλα και ζάχαρη» (Μεταπτυχιακή Διατριβή)*, Τμήμα Πολιτισμικής τεχνολογίας κι επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Μυτιλήνη, 2020.

Βαμβακάς, Βασίλης, «Η ελληνική υπαίθρος στον κινηματογράφο και την τηλεόραση» από *Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα*, Κώστας Μανωλίδης, Θεοκλής Καναρέλης (επιμ.), εκδ. Ίνδικτος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Αθήνα, 2009.

Μανωλίδης Κώστας, Καναρέλης Θεοκλής, *Η διεκδίκηση της υπαίθρου: Φύση και κοινωνικές πρακτικές στη σύγχρονη Ελλάδα*, Κώστας Μανωλίδης, Θεοκλής Καναρέλης (επιμ.), εκδ. Ίνδικτος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Αθήνα, 2009.

Μήνη, Παναγιώτα. *Η κινηματογραφική μορφή του πόνου και της οδυνηρής αναπόλησης: Ο μοντερνισμός του Τάκη Κανελλόπουλου*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2018.

Νταλάσης, Π. Στέφανος, *Κοινωνία, θρησκεία και πολιτισμός στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50 (Διδακτορική διατριβή)*, Θεσσαλονίκη, 2016.

Παγουλάτος, Ανδρέας, Σπηλιόπουλος, Βασίλειος, «Αστικό κι υπαίθριο τοπίο στο ελληνικό ντοκιμαντέρ», *journal Ουτοπία*, Τεύχος 47, Αθήνα, Νοέμβριος Δεκέμβριος 2001.

Τσαγκαράκης, Νίκος, *Προσεγγίσεις στην Ιστορία του Κινηματογράφου*, Παναγιώτα Μήνη, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), εκδ. Πανεπιστήμιο Κρήτης και Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Ι.Τ.Ε., Ρέθυμνο, 2020.

Τσιάπος, Αργύρης, *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου- η ιστορία του προπολεμικού ελληνικού σινεμά (2^η έκδοση)*, Αυτό-έκδοση, Σέρρες, Ελλάδα, 2018.

Ιστοσελίδες με τη σειρά εμφάνισης

Home, Manaki Brother International Cinematographer's Film Festival,
<https://manaki.com.mk/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Baba Despina, IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt2977208/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Perachki, IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt4386560/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Uilicte na otvoran proctor. IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt2977220/?ref=nm_flmg_t_40_dr

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Veterinarna Stanica. IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt4386688/?ref=nm_flmg_c_29_dr

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Vlasi Nomadi, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt4386598/?ref=nm_flmg_c_35_dr,

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Verski Praznic Zadynsica, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt4386702/?ref=nm_flmg_c_26_dr

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Proslava na vodici vo ber, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt4386678/?ref=nm_flmg_c_31_dr

(Ημ, Πρ. 27/12/2022).

Αδελφοί Μανάκια - Όλα τα φιλμ 1905-1920/ Manaki brothers complete filmography
 1905-1920, Η ιστορία αλλιώς, YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=cj9AyEOCTFE> (Ημ Πρ. 27/12/2022).

Represalii vrz mkedonsko neselenie, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt4386708/?ref=nm_flmg_c_24_dr

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Parada Po povod Hurietot, IMDB,
https://www.imdb.com/title/tt2977582/?ref=nm_flmg_c_13_dr

(Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Romanska delegacija vo poseta na Bitola, IMDB,

https://www.imdb.com/title/tt2977612/?ref=nm_flmg_c_8_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Zakop na mitropolitot Emilijnos od Grevena, IMDB,

https://www.imdb.com/title/tt2977596/?ref=nm_flmg_i_10_dr (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Home, Manaki Brother International Cinematographer's Film Festival,

<https://manaki.com.mk/> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Home, Manakia Film Festival, <https://manakiafestival.gr/?cn-reloaded=1> (Ημ. Πρ. 27/12/2022).

Τα πρώτα βήματα του ντοκιμαντέρ στην μεταπολεμική Ελλάδα, festivalierapetra

<https://www.festivalierapetra.gr/index.php/el/anakoinoseis/ta-prota-vimata-tou-dokimanter-sti-metapolemiki-ellada.html>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Prodromos Meravidis, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm0580120/>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Γιάννης Παναγιωτόπουλος, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm2671144/> (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Βαμβακάς, Βασίλης, Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010) , journal *Filmicon*, εκδ. Ευρασία, 2017,

<http://filmiconjournal.com/blog/post/64/eidh-politikis-eikonografias-ston-elliniko-kinimatografo-1974-2010> , (Ημ. πρ. 28/5/2023).

Κώστας Δρακοντοειδής, Λευκάδα: Το νησί των ποιητών 1, YouTube,

https://www.youtube.com/watch?v=tgzKeh_c6c0 , (Ημ. Πρ. 28/5/2023).

Κώστας Δρακοντοειδής, Λευκάδα: Το νησί των ποιητών 2, YouTube,

<https://www.youtube.com/watch?v=qnm1mcXBUfi> , (Ημ. Πρ. 28/5/2023).

Ντοκιμαντέρ για όλους, Θάσος, Youtube,

<https://www.youtube.com/watch?v=HcfvqCEpmQE> , (Ημ. Πρ. 30/4/2023).

Ψαράδες και ψαρέματα, Facebook,

<https://www.facebook.com/watch/?v=647959812887494>, (Ημ. Πρ. 3/5/2023).

Παγουλάτος, Ανδρέας, 9 προτάσεις για το έργο του ντοκιμαντερίστα Βασίλη Μάρου, shortfilm, <https://www.shortfilm.gr/historyText.asp?id=46>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Basil Maros, IMDB, <https://www.imdb.com/name/nm0549542/> (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Βασίλης Μάρος: *Ο εθνικός καταγραφέας*, ERT αρχείο, <https://archive.ert.gr/6861/>, (Ημ. Πρ. 29/5/2023).

Θηραϊκός όρθρος, Stavros-Tornes, <https://stavrostornes.wixsite.com/tornes/thirean> , (Ημ. Πρ. 2/3/2023).

Μανιφέστο, Stavros Tornes, <https://stavrostornes.wixsite.com/tornes/manifesto>, (Ημ. Πρ. 2/3/2023).

Οι ταινίες, Stavros Tornes, <https://stavrostornes.wixsite.com/tornes/films-nfo> (Ημ. Πρ. 2/3/2023).

Dive in action, *Θηραϊκός όρθρος*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=O5VQ1RldegE> ,(Ημ. Πρ. 1/5/2023).

Folks and tales, *Σαρακατσάνικο οδοιπορικό: 25.000 χρόνια σε αυτή τη Γη του Νέστορα* Μάτσα αφηγητής Δ. Μυρατ. 1970, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=unjIy4rALHQ> , (Ημ. Πρ. 29/5/2023).

Gerasimos Rigas, *Parvas*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=8JYwV-mpJvA>, (Ημ. Πρ. 7/5/2023).

Κουτσιαμπασάκος Δημήτρης, *Η αρχή στην τέχνη του*, Short Film, <https://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=19&interviewID=1820&size=l&lang=>, (Ημ. Πρ. 4/2/2023).

Κουτσιαμπασάκος, Δημήτρης: *Για την ταινία του « Ο Ηρακλής, ο Αχελώος κι η γιαγιά μου»*, Short film, , <https://www.shortfromthepast.gr/play.asp?id=19&interviewID=1824&size=l&lang=> , (Ημ. Πρ.4/2/2023).

Dimitris Koutsiabasakos, *Ο Ηρακλής, ο Αχελώος και η γιαγιά μου*, Vimeo, [https://vimeo.com/98281460?login=true#_ =](https://vimeo.com/98281460?login=true#_=) , (Ημ. Πρ. 30/05/2023).

Τασιοπούλου, Κωνσταντίνα, *Η τηλεόραση αρχίζει...* 23 Φεβρουαρίου 1966, EPT αρχείο, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/i-tileorasi-archizi-23-fevrouariou-1966/> , (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

Ταινιοθήκη, EPT αρχείο, <https://archive.ert.gr/category/teniothiki/sira/ntokimanter-epimorfotiko-istoriko-politistiko-sira/> , (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

Φεστιβάλ ντοκιμαντέρ, film festival, <https://www.filmfestival.gr/el/festival-gr/documentary-festival>

(Ημ. Πρ. 28/4./2023).

Διεθνές φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας, dramafilmfestival,
<https://www.dramafilmfestival.gr/festival/> , (Ημ. Πρ. 28/4/2023).

Documentary, all about festivals,
<https://www.allaboutfestivals.gr/en/categories/documentary/> , (Ημ. Πρ. 21/3/2023).

Το φεστιβάλ, ethnofest, <https://www.ethnofest.gr/el/festival/> , (Ημ . Πρ. 21/3/2023).

Σόπι: μια ημέρα ακόμη, Cinobo, <https://cinobo.com/sopi-a-day-in> , (Ημ. Πρ. 2/4/2023).

Στο σώμα της, Cinobo, <https://cinobo.com/across-her-body> , (Ημ. Πρ. 2/4/2023).

Κεντρική σελίδα, ERTFLIX, <https://www.ertflix.gr/> , (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

Παραδοσιακή μουσική, ERTFLIX,
<https://www.ertflix.gr/list?pageCodename=mainpage&backUrl=/§ionCodename=paradosiake-mousike> , (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

Ελληνικά ντοκιμαντέρ, ERTFLIX.
<https://www.ertflix.gr/list?pageCodename=mainpage&backUrl=/§ionCodename=ellenika-ntokimanter> (Ημ. Πρ. 1/5/2023).

The sun-baked island of Crete, worldscinema.org.
<https://worldscinema.org/2022/12/pitt-koch-gluhendes-eiland-kreta-aka-the-sun-baked-island-of-crete-1958/>, (Ημ. Πρ. 20/2/2023).

Anti-100 years of cinema manifesto, Jonas Mekas,
<http://jonasmekas.com/diary/?p=1658> (Ημ. Πρ. 6/4/2023).